

THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres
PSL Research University

Préparée à l'Ecole des hautes études en sciences sociales

Nouvelles pratiques de représentation de soi de la fin de l'Empire ottoman à la république de Turquie Écrits du for privé, photographies, intérieurs

Ecole doctorale n°286

ECOLE DOCTORALE DE L'EHESS

Spécialité HISTOIRE ET CIVILISATIONS

Soutenue par Ece **ZERMAN**
le 10 décembre 2018

Dirigée par **Nathalie CLAYER**

COMPOSITION DU JURY :

Mme. VOLAIT Mercedes
CNRS, INHA, Rapporteur

M. ELDEM Edhem
Université de Boğaziçi, Collège de
France, Rapporteur

Mme. CLAYER Nathalie
CNRS, EHESS, Directrice de thèse

Mme. MONJARET Anne
IIAC-LAHIC (CNRS-EHESS)

M. MUHIDINE Timour
INALCO

THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres
PSL Research University

Préparée à l'École des hautes études en sciences sociales

**Nouvelles pratiques de représentation de soi
de la fin de l'Empire ottoman à la république de Turquie
Écrits du for privé, photographies, intérieurs**

**Soutenue par Ece ZERMAN
le 10 décembre 2018**

Dirigée par Nathalie CLAYER

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

Résumé

Cette thèse vise à étudier des egodocuments dans une période de transformations politiques et sociales qui s'étend des années 1890 aux années 1930. Notre réflexion se base sur des études de cas : un journal intime, des agendas, des lettres, des carnets de famille, des albums de photographies, des photographies d'intérieurs ainsi qu'une corpus de sources publiées. A partir de la fin du XIX^e siècle de nouvelles formes de représentation de soi se développaient dans l'Empire ottoman, souvent reliées aux discours politiques émergents. La diffusion de la photographie et des nouvelles techniques de reproduction des textes et des images a certainement contribué au développement de ces nouvelles formes de représentation. Notre objectif est d'analyser dans une démarche englobante des moyens écrits et visuels de représentation de soi qui s'entremêlaient dans la plupart des cas. L'étude de cette documentation permet d'analyser à l'échelle individuelle la façon dont les sujets de cette étude ont fait l'expérience d'un monde en transformation, comment ils/elles ont construit et gardé leurs souvenirs, comment ils/elles se sont projetés au futur dans une époque de bouleversements politiques et sociaux. Cela nous permet aussi de suivre la circulation transnationale des objets et des pratiques, ainsi que les manières avec lesquelles ils sont adaptés et réappropriés par une « nouvelle base sociale ». Nos sources sont l'objet-même de notre étude. L'intérêt est aussi bien porté sur la matérialité et les usages de ces documents que sur ce qu'ils nous apprennent sur l'expérience, les émotions, les sens, la mise-en-scène ou la performance de soi que mettent en œuvre chacun.e.s de nos auteurs.

Mots clés

egodocuments ; photographie ; intérieurs ; écriture de soi ; genre ; histoire culturelle ; histoire sociale ; histoire contemporaine ; histoire des représentations ; Empire ottoman ; République de Turquie ; Istanbul ; histoire de la vie privée et de la famille ; histoire du corps et des émotions ; circulation transnationale des images et des objets ; histoire de la culture visuelle ; histoire de la culture matérielle.

ABSTRACT AND KEYWORDS

Abstract

This thesis aims to study egodocuments in a period of political and social transformations, from the 1890s to the 1930s. Our study is based on case studies: A diary, almanacs, letters, photo albums, interior photographs as well as a series of published sources. From the end of the 19th century, new forms of self-representation developed in the Ottoman Empire, often related to emergent political discourses. The diffusion of photography and the new techniques of reproduction of texts and images contributed to the development of these new forms of self-representation. Our aim is to analyze written and visual tools of self-representation, that are most of the time intermingled, in an all-encompassing approach. The study of this documentation enables us to analyze, at the individual level, the ways in which the subjects of this study made experience of a world in transformation, constructed and preserved their memories, imagined their future. This also allows us to follow the transnational circulation of objects and practices, as well as their adaption and reappropriation by a “new social base”. Our sources are also the objects of our study. We are also interested in the materialities and uses of these documents as well as in what they tell us on the experiences, emotions, senses and the mise-en-scène or the performance of the self.

Keywords

egodocuments ; photography ; interiors ; personal writing ; first person narratives ; gender ; cultural history ; social history ; Ottoman Empire ; Republic of Turkey ; Istanbul, history of the private life ; family history ; history of emotions ; transnational circulation of images and objects ; visual culture ; material culture.

REMERCIEMENTS

Tanpınar, dans l'un des ses essais, raconte l'histoire d'un personnage qui efface à terre les traces de ses pas au fur et à mesure de sa marche. Le produit écrit final – surtout lorsqu'il s'agit d'un travail académique – présente cette tendance à cacher ou lisser ses empreintes... Cette petite section « personnelle » consacrée à une courte ego-histoire d'un parcours de recherche et aux remerciements sert aussi à rendre visibles ces empreintes et les efforts qui se cachent derrière un travail, tout en rendant hommage à plusieurs personnes et institutions qui ont soutenu cette recherche. Si mon travail de thèse a duré cinq ans, mes questionnements sur les sujets d'enquête de cette étude ont occupé presque un tiers de ma vie. Je ne suis pas exactement sûre du moment où j'ai commencé à m'intéresser aux récits de vie et à m'interroger sur ce sujet ; si ce n'est à travers les mille histoires d'Istanbul racontée dans mon enfance par ma grand-mère. Dans mon parcours académique, je me souviens d'une période précise, où, en 2009, en dernière année de licence à l'Université de Boğaziçi j'étais venue étudier à Paris, à l'ENS, dans le cadre d'un programme d'échange universitaire. J'essayais alors de construire mon sujet de mémoire et lorsque je cherchais, d'une manière un peu rêveuse, des journaux intimes ou d'autres matériaux personnels et privés de la fin de l'Empire ottoman, on me faisait gentiment remarquer leur rareté, si ce n'était l'impossibilité de trouver une telle documentation. Je remercie tout d'abord Edhem Eldem, que j'ai eu la chance d'avoir comme professeur à partir de 2006, pour m'avoir montré l'étendue des horizons de la quête historiographique. Je voudrais aussi exprimer ici toute ma gratitude à François Georgeon dont les recherches ont toujours été pour moi une source d'inspiration et qui m'a ouvert cette aventure des archives familiales.

J'ai pris connaissance des archives familiales de Hatice Gonnet Bağana par le biais de François Georgeon qui leur avait déjà consacré une série d'articles en compagnie de P. Dumont. Hatice Gonnet Bağana, elle-même hittitologue, souhaitait confier ses archives familiales à une institution en Turquie et, pour faire bref, cette documentation a fini par arriver au Musée de la Banque ottomane, aujourd'hui SALT Research. À l'arrivée de ces archives, j'ai commencé le travail de catalogage (2010-2012), qui a été finalisé par Sinem Gülmez ; ces archives ont été au cœur d'un premier mémoire (2013) ; et ont été l'objet d'une exposition que j'ai organisée avec l'équipe de SALT l'année suivante (2014) ; nous sommes loin toutefois d'avoir épuisé le potentiel de ces documents. J'adresse mes remerciements à Hatice Gonnet Bağana, qui, avec générosité et courage, a ouvert ses archives et partagé ses histoires de famille et ses mémoires. Je remercie aussi toute l'équipe de SALT Research Istanbul, et toutes les personnes rencontrées lors des diverses étapes de ce travail sur les archives de Said Bey ; mes remerciements vont ainsi à Lorans Tanatar Baruh, Sinem Gülmez, Vasıf Kortun ainsi qu'à Ashı Altay et Can Altay avec qui j'ai eu plaisir de mener des conversations et des réflexions aux limites de l'historiographie, de l'art et du design.

En introduction de mon mémoire de 2013 j'avais remercié l'équipe du CETOBaC en affirmant que « j'avais eu la chance de joindre, pour un court terme, l'équipe énergique et inspirante du CETOBaC ». Par la suite, l'une de mes plus grandes chances et fiertés est d'avoir été l'une des membres de cette équipe de recherche que je qualifierais aujourd'hui avec les mêmes mots. Je remercie plus particulièrement Emmanuel Szurek et Marc Aymes, qui m'ont conseillé dès ma première arrivée à Paris, pendant mes années de licence. Le cycle de séminaires « Les sociétés sud-est européennes des XIX^e-XXI^e siècles au prisme des trajectoires individuelles » m'a permis, pendant deux années, d'approfondir mes réflexions autour des trajectoires individuelles, récits de vies et egodocuments avec des discussions fructueuses ; je tiens à remercier Xavier Bougarel et Bernard Lory parmi les co-organisateurs du séminaire. Je remercie plus particulièrement Fabio Giomi pour notre longue aventure intellectuelle autour du genre et l'histoire du corps dans l'espace post-ottoman, mais aussi pour son énergie, sa motivation et ses encouragements.

Plusieurs colloques et journées d'études m'ont permis de partager mes idées et d'échanger avec des chercheurs travaillant sur divers sujets. Je tiens à mentionner les deux sessions d'études doctorales, organisés, entre autres, par l'IISMM et je remercie plus particulièrement Mercedes Volait pour ses conseils très précieux. Je me souviendrai toujours de mes discussions avec notre regretté professeur Vangelis Kechriotis. Je tiens à remercier plus particulièrement Fatmagül Berktaş, Ahmet Ersoy, Frédéric Hitzel, Cemal Kafadar, Noémi Lévy, Timur Muhidine, Gilles Pécout, İrvin Cemil Schick, Işık Tamdoğan pour leurs discussions, leurs suggestions de pistes, d'archives ou de sources qu'ils ont partagées, ainsi que pour les conseils ou le soutien qu'ils m'ont apportés.

Je souhaite mentionner aussi les institutions qui ont fourni le cadre matériel et intellectuel de cette thèse : au tout début de mes recherches, j'ai passé un an à l'European University Institute de Florence, je remercie particulièrement Laura Lee Downs pour ses conseils durant cette année. À Istanbul, j'ai été ravie d'être membre et boursière du projet de recherche de l'Orient Institut Istanbul : « Istanbul Memories ». Je remercie plus spécifiquement Raoul Motika et Richard Wittmann pour leur accueil au sein de l'Institut. Le contrat doctoral du Programme Paris Nouveaux Mondes du PRES^hSam et une bourse du gouvernement français ont rendu possible la poursuite de cette thèse dans des conditions favorables à Paris.

Je voudrais exprimer mes remerciements à Åsa Ekwall qui m'a ouvert les portes d'une maison de contes : la Maison des Étudiants Suédois de la Cité internationale universitaire de Paris. Je remercie également Pierre Tolcini, Jacques Heilmann et le personnel de la maison.

Je remercie aussi à tous mes amis et collègues avec qui les discussions sur la vie et la thèse ont toujours représenté un plaisir : Yeliz Çavuş, Fatih Tatari, Damla Özakay, Nazlı Kocabaşa, Andreas Guidi, Elif Becan, Avi Mizrahi, Duygu Özpölat, Nilay Özlü, Saadet Özen. Je remercie plus particulièrement Zeynep Bursa pour son soutien, nos longues discussions et pour m'avoir permis de découvrir un quartier en plein mouvement. Je remercie également Sandra Krimian et Alexandra Krimian pour leur accueil chaleureux dans mon nouveau quartier et pour m'y avoir fait sentir moins dépaylée.

J'exprime mes plus grands remerciements à mes parents, Serap Zerman et Mehmet Zerman, pour leur soutien, et surtout, pour m'avoir fourni, depuis mon enfance des sources d'inspirations sur l'art, les aventures intellectuelles et la recherche.

Je remercie aussi à mes grands-parents, Leman Ülker et Cemal Ülker, de m'avoir fait qui je suis et de m'avoir donné le goût de l'histoire et l'intérêt pour les récits personnels.

Je n'avais jamais vraiment cru à la formule « ce travail n'aurait pas vu le jour si... »; je ne me rends compte qu'aujourd'hui du sens porté par cette formule. Cette thèse n'aurait pas été ce qu'elle est – ni moi-même d'ailleurs – si m'a route n'avait croisé celle de Nathalie Clayer, ma directrice de thèse et directrice du CETOBaC pendant de longues années. Je l'ai toujours observée en me demandant comment une personne pouvait avoir en soi tellement de qualités. Elle a toujours été une directrice de thèse à l'écoute ; elle sait faire ressortir de chez tout le monde, les meilleures des idées et le meilleur de ce qu'une personne pourrait être. Je lui exprime ma plus grande gratitude pour m'avoir accueillie, il y a des années maintenant, au sein de CETOBaC, pour toutes les discussions stimulantes durant ces années, pour son encouragement et son soutien infatigable.

Je ne saurais exprimer ma gratitude à Philippe Lefeuvre, pour son soutien, ses conseils pratiques et intellectuels et sa patience pendant que nous visitions les plus belles villes et campagnes avec le filtre de ce travail de thèse et à travers un écran d'ordinateur. Plutôt que de le remercier, je remercie à la vie de ce qu'il est et d'avoir croisé ma route avec la sienne.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	13
I — UN ETAT DE LA RECHERCHE : RELATION DIALOGIQUE ENTRE PRATIQUES D'ARCHIVAGE ET ETUDES SUR LES EGODOCUMENTS	17
II — APPROCHES METHODOLOGIQUES : FAIRE DE L'HISTOIRE A L'EHELLE DES INDIVIDUS	25
III — EGODOCUMENTS : DEFINIR LE CORPUS	30
IV — THEMATIQUES TRANSVERSALES	37
1. MATÉRIALITÉS ET PRATIQUES	38
2. INTERIORITE ET SUBJECTIVITES	39
3. TEMPORALITE : HISTORICITE ET EXPERIENCES DU TEMPS	40
4. SPACIALITÉ : EXPÉRIENCES DE L'ESPACE	40
V — PLAN : DU PERSONNEL AU PUBLIC, DE L'INTIME AU POLITIQUE ?	41
CHAPITRE 1. À LA RECHERCHE DE L'INDIVIDUALITE : LE JOURNAL INTIME « D'UNE JEUNE FILLE RANGEE »	
I — RECONSTITUER LE PERSONNAGE DE « BEBE » : UNE JEUNE FILLE A TRAVERS SON JOURNAL INTIME	50
II — LE JOURNAL INTIME : UNE PRATIQUE DU PRIVE ?	59
III — « UNE CHAMBRE A SOI » : RECHERCHE DE L'ESPACE PERSONNEL ET DE LA SOLITUDE	62
IV — S'ÉCHAPPER DU QUOTIDIEN A TRAVERS LA LITTERATURE ET LE CINEMA	65
V — SE MARIER OU « AVOIR LE TEMPS DE S'OCCUPER DU LAROUSSE » : ENTRE L'AIGUILLE ET LE LIVRE	70
1. VOLONTÉ DE CHOISIR : IMAGINAIRES ET CRITÈRES.....	75
2. POSSIBILITÉS : MARIAGE D'AMOUR OU MARIAGE DE RAISON ?.....	78
3. « CE QUE LE MONDE DIT » : COMPROMIS ET CAPACITÉ D'AGIR DANS UN CADRE CONTRAINT	80
VI — ESPOIR ET DÉSILLUSION : SE PROJETER DANS LE FUTUR	83

CHAPITRE 2. ORGANISER ET MAITRISER LA VIE A TRAVERS L'ECRIT : LES ECRITS FAMILIAUX D'UN HAUT-FONCTIONNAIRE OTTOMAN

I — OFFICIEL, PROFESSIONNEL OU FAMILIAL : LE PORTRAIT DE SAID BEY A TRAVERS DIFFERENTS TYPES DE DOCUMENTS.....	96
II — LA GESTION DU TEMPS DANS UNE MULTITUDE DE REGISTRES TEMPORELS .	102
III — TENIR UN AGENDA : ENTRE LIVRE DE RAISON, REGISTRE DES DEPENSES ET CHRONIQUE DE LA FAMILLE	109
IV — LA CORRESPONDANCE FAMILIALE : MAINTENIR LA COHESION DE LA FAMILLE EN VOYAGE.....	117
V — LE VOYAGE COMME EXPERIENCE A L'INTERIEUR DE LA MAISON.....	122
VI — LES DESTINATAIRES DES LETTRES : LE FOYER COMME UNITE	125
VII — À CHACUN SON IMAGE : LA CIRCULATION DES CARTES POSTALES DANS LA FAMILLE.....	130

CHAPITRE 3. MISES-EN-SCENE DE LA FAMILLE, MODERNITE ET NATION PAR LES PHOTOGRAPHIES

I — SOURCES ET METHODOLOGIES : LA PHOTOGRAPHIE ENTRE PRATIQUES ECRITES ET VISUELLES.....	142
II — UN NOUVEL « ESPACE VISUEL » : DEVELOPPEMENT DE LA PHOTOGRAPHIE DANS L'EMPIRE OTTOMAN.....	148
III — LA PRATIQUE PHOTOGRAPHIQUE AMATEUR AU SEIN DE LA FAMILLE.....	153
IV — CARNETS DE FAMILLE : CONSTRUCTION D'UN CAPITAL MEMORIEL.....	160
V — LA MISE EN ALBUM DE PHOTOGRAPHIES : NARRATIONS VISUELLES DE SOI .	170
VI — MISES-EN-SCENE DE LA MODERNITE ET DE LA NATION DANS LA NOUVELLE TURQUIE	182

CHAPITRE 4. PHOTOGRAPHIES D'INTERIEURS COMME SOURCE (AUTO-)BIOGRAPHIQUE

I — UNE NOUVELLE CONCEPTION DE L'ESPACE DOMESTIQUE.....	196
II — PHOTOGRAPHER L'ESPACE DOMESTIQUE : UNE PROMENADE AUTOUR DE LA MAISON	200
1. LA MAISON COMME MARQUEUR D'IDENTITE.....	203
2. PAR LA FENÊTRE : LIMITES ENTRE INTÉRIEUR ET EXTÉRIEUR	210
III — FAIRE, REFAIRE ET DEFAIRE LA FAMILLE PAR L'IMAGE.....	214

IV — RENFORCER LES LIENS SOCIAUX PAR LES PHOTOGRAPHIES ACCROCHEES .	223
V — LA POLITIQUE AU PRIVE : SYMBOLES ET FIGURES AUX MURS	226
1. UNE COLLECTION DE PHOTOGRAPHIES : UN « PANTHÉON » PRIVÉ.....	227
2. PRODUIRE DES « LIEUX DE MEMOIRE » DANS L'INTERIEUR	230
VI — LES IMAGES OBSCENES.....	243

CHAPITRE 5. LE SOI PUBLIC : MÉDIATISATION DE L'ESPACE ET DU FOR PRIVÉ

I — S'INTRODUIRE DANS L'ESPACE INTÉRIEUR : « NOS CONTEMPORAINS CHEZ EUX »	249
II — CIRCULATIONS ENTRE DIFFÉRENTS TYPES DE REPRÉSENTATIONS.....	254
III — LA REPRÉSENTATION DE LA « NOUVELLE BASE SOCIALE » EN COMPARAISON À « L'IMAGE PUBLIQUE DE L'ÉTAT »	259
IV — AFFIRMATION PUBLIQUE DU GOÛT : ENQUÊTES SUR TRENTE PERSONNES « DISTINGUÉES »	273
1. ENQUÊTE : FORME, PRATIQUES ET PERSONNAGES	273
2. « SE PRONONCER SUR DE NOUVEAUX SUJETS DIFFICILES À DIGÉRER » : S'AFFIRMER SUR LES NOUVEAUTÉS	278
3. LES RAPPORTS DE GENRE REMIS EN QUESTION : FEMMES, FAMILLE, CORPS ET BEAUTÉ	280
4. LES CHOIX ET GOÛTS PERSONNELS.....	283

CONCLUSION.....	287
------------------------	------------

ARCHIVES ET SOURCES.....	297
---------------------------------	------------

BIBLIOGRAPHIE.....	300
---------------------------	------------

INTRODUCTION

En 1931, l'écrivaine et traductrice Şaziye Berin Hanım, décrite comme une « femme turque éclairée », nous informe dans un entretien publié dans le journal turc *Cumhuriyet* qu'elle « aime le bleu clair parmi les couleurs, l'odeur de lilas, du clou de girofle et de la violette parmi les odeurs, le vent du soir d'une chaude journée d'été parmi les temps, le printemps parmi les saisons » en réponse à une demande sur la couleur, l'odeur, le temps et la saison qu'elle préfère. À partir de la fin des années 1890 le journal ottoman *Servet-i Fünun* publiait des photos d'intérieurs de personnages « fameux » de son époque. Les scènes historiques et les photos de « grands hommes » prenaient place dans les intérieurs tandis que les familles se faisaient de plus en plus photographier, en conservant par la suite leurs photos dans les albums ou en les joignant à des carnets de famille. Said Bey, un haut fonctionnaire et enseignant ottoman notait dans ces almanachs Hachette ses dépenses et ses activités quotidiennes, ainsi que les naissances et les décès des membres de sa famille, les événements qu'il jugeait importants, le temps qu'il faisait... Une jeune femme qui adopte le nom de plume de Bébé notait, quant à elle, dans un journal intime écrit en 1928, les titres des romans qu'elle lisait, les noms des films et des pièces de théâtre qu'elle voyait et ses sentiments vis-à-vis du mariage, de la solitude, de la lecture et de l'écriture...

Ces femmes et ces hommes, que nous abordons dans notre étude, y trouvent leur place à travers le type de « source » qu'ils ont produit ; des egodocuments¹ où ils ou elles « parlent » d'eux/elles-mêmes, et ceci à travers différents media : journal intime ; agenda ; lettre ; carte postale ; carnets de famille ; album de photographies ; photographie d'intérieur ; journal. À partir de la fin du XIX^e siècle, dans l'Empire ottoman puis en Turquie, se développent de nouvelles formes d'affirmation et de représentation de soi qui se relie parfois aux discours

¹ Nous avons rencontré plusieurs orthographes du mot en français : ego-document ; egodocument ; egodocument. Nous utiliserons, par la suite, la forme « egodocument ».

politiques émergents. À une culture d'écriture de soi se joint la photographie, cette « écriture de lumière », qui cristallise les souvenirs. Dans la plupart des cas, ces media textuels et visuels s'entremêlent, comme dans les carnets de familles ou albums de photographies étudiés. Ces représentations sont aussi à rapprocher les unes des autres dans la mesure où elles parlent de la vie quotidienne et sont en général produites et conservées dans l'espace dit « privé » ou intérieur. Ce qui relie ces personnages, c'est aussi une époque : tous nés dans la deuxième moitié du XIX^e ou dans les premières décennies du XX^e siècle, ils ont, pour chacun d'entre eux, fait l'expérience d'une période de transformations bouleversantes : la diffusion de la photographie et du gramophone ; la commercialisation des appareils photo Kodak ; l'usage de l'électricité pour l'éclairage des rues. Toutes ces innovations techniques ont changé d'une manière inédite la relation au sens, à la mémoire et à l'expérience du monde. Les nouvelles techniques de reproduction des images, la consommation de masse et la circulation des objets rendent possible la diffusion transnationale des formes ; le roman, la photographie, le cinéma, le théâtre, l'opéra, les journaux illustrés apportent un autre univers au niveau local et personnel. Tout ceci alors qu'un empire se dissout en laissant la place aux États-nations successeurs.

Quelle est la spécificité de l'époque qui traverse la fin du XIX^e siècle et va jusqu'aux trois premières décennies du XX^e siècle en ce qui concerne la production et diffusion des egodocuments ? Comment, dans une époque qui a connu des transformations techniques majeures ainsi que des bouleversements politiques et sociaux, les gens se sont-ils affirmés, représentés ; comment ont-ils construit leurs identités pour se créer une place dans ce monde en mouvement constant ? Quel était leur « sentiment de soi »² ? Comment ont-ils fait l'expérience de ce monde qui change ? Comment ont-ils construit et gardé leurs souvenirs ? Dans cette période de formation des États-nations, comment les discours patriotiques et nationalistes ont-ils imprégné le niveau personnel ? Ce sont les questions auxquelles nous allons essayer de répondre dans les chapitres qui suivent.

Notre réflexion sera basée sur des études de cas : le journal intime qu'avait tenu une jeune femme qui utilisait le pseudonyme Bébé en 1928 ; les agendas, lettres et cartes postales de Said Bey, un enseignant et haut-fonctionnaire ottoman, qui vont de 1901 à 1928 ; les albums de photographies de Mehmed Ali Bağana, ingénieur agronome de l'époque républicaine, mari de la petite-fille de Said Bey, qui couvrent les années 1910-30 ; des photographies d'intérieurs ;

² Georges Vigarello, *Le sentiment de soi: histoire de la perception du corps: XVI^e-XX^e siècle*, Paris : Seuil, 2014.

une série de sources publiées dans la presse de l'époque, relevant du for privé. Avant de passer à nos études de cas, il nous faut les situer dans l'espace et le temps, et situer notre recherche parmi les études existant sur ces thématiques. La question (de la production) des sources et des archives étant centrale pour notre recherche, nous allons développer nos réflexions sur ce sujet et essayer d'explicitier notre démarche historiographique et méthodologique pour analyser ensuite chacun des types de sources qui constituent notre objet d'étude.

La période sur laquelle nous nous focalisons couvre le demi-siècle qui va des années 1880 aux années 1930, avec une attention plus particulière aux années 1910 et 1920. Il s'agit d'une période de changements radicaux dans la vie politique et sociale qui inclut plusieurs des événements majeurs dans l'histoire de la fin de l'Empire ottoman et de la République de Turquie, comme la Révolution jeune-turque de 1908, les Guerres Balkaniques, la Première guerre mondiale et la fondation de la République de Turquie. C'est aussi une période marquée par les tentatives de modernisation et de formation d'un État-nation. Ce demi-siècle qui s'étend de 1880 à 1930 et qui constitue les limites temporelles de notre recherche, pourrait être « long »³ en termes de transformations profondes qu'il a vu surgir, mais c'est relativement court si l'on pense que la vie d'un seul individu peut la traverser. Une personne née à Istanbul dans la deuxième moitié du XIX^e siècle a pu voir de sa fenêtre les manifestations qui ont suivi la proclamation de la Constitution en 1908, lu les nouvelles des guerres Balkaniques dans les journaux, subi les conditions difficiles de la Grande Guerre, applaudi ou montré son mécontentement à l'arrivée au pouvoir de Mustafa Kemal dans le nouvel État de la République de Turquie.

La turbulence que l'on sent dans l'économie, la société et la culture d'Istanbul à la fin de l'Empire ottoman finit par se concentrer particulièrement intensivement sur l'institution la plus petite, la plus privée ; la famille et les relations intimes entre hommes et femmes⁴.

C'est ce qu'affirment Alan Duben et Cem Behar dans leur étude sur le mariage, la famille et la fertilité dans le contexte ottomano-turc de 1880 à 1940. Nous pouvons affirmer que cette

³ Nous devons la désignation du « long XIX^e siècle » à Eric Hobsbawm. Selon lui, ceci comprenait la période de 125 ans entre la Révolution française en 1789 et le début de la I^{ère} Guerre Mondiale en 1914. Il avait périodisé ce long XIX^e siècle dans les catégories suivants, auxquelles il avait consacré une triologie : « L'Ère des révolutions : 1789-1848 » ; « L'Ère du capital : 1848-1875 » ; « L'Ère des empires : 1875-1914 ». L'historien turc İlber Ortaylı avait intitulé un de ses ouvrages où il traite l'empire ottoman au XIX^e siècle « Le siècle le plus long de l'empire » (« *İmparatorluğun en Uzun Yüzyılı* »). İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, Istanbul : İletişim Yayınları, 2005.

⁴ Alan Duben, Cem Behar, *Istanbul households : marriage, family, and fertility, 1880-1940*. New York : Cambridge University Press, 1991.

turbulence pouvait aussi se retrouver cristallisée dans les manières qu'avaient les gens de se représenter, qu'il s'agisse des formes écrites ou visuelles. Susan Sontag, dans son œuvre *Sur la photographie* affirme que « de même qu'elles [les photographies] permettent aux gens de posséder en imagination un passé irréel, [elles] les aident aussi à prendre possession d'un espace dans lequel ils ne se sentent pas à l'aise. »⁵ Ce sentiment d'insécurité, d'anxiété, accompagné par de nouvelles possibilités mais aussi de nouvelles incertitudes, était présent dans la vie politique et sociale de l'époque de la fin de l'Empire ottoman et dans les premières années de la Turquie républicaine, une période de changements rapides et multiples. Dans ce cadre, non seulement la photographie mais aussi l'écriture de soi fonctionnaient dans certains cas comme un ancrage qui pouvait aider les gens à se situer et se créer des repères dans un monde qui connaissait des bouleversements politiques et sociaux profonds.

La période dont nous avons précisé les contours débute par ce que Selim Deringil qualifie de « derniers efforts des empires dynastiques de l'ancien régime »⁶. S. Deringil, dans son article où il discute l'invention de la tradition dans l'empire ottoman de 1808 à 1908, affirme que les dirigeants de l'Empire ottoman avaient ressenti dans son dernier siècle le besoin de créer une nouvelle image publique de l'État ainsi qu'une nouvelle base sociale⁷. À la fin du siècle, ce n'était pas seulement « l'image publique de l'État », mais aussi l'image de cette nouvelle « base sociale » qui devenait de plus en plus importante, surtout lorsqu'il s'agissait de promouvoir des citoyens idéaux et une bourgeoisie nationale. L'écriture de soi, la photographie et les nouvelles techniques qui facilitaient la multiplication et la diffusion des images et des symboles contribuaient aussi à l'exposition, à la diffusion et à la consolidation du pouvoir. Ces nouveaux media procuraient à cette nouvelle base sociale les moyens de participer d'une façon active au projet de modernisation et de nationalisation. Dépassant la fonction de représentation, ils devenaient alors également une manière de se construire, une performance de soi.

⁵ Susan Sontag, *Sur la photographie*, traduit par Philippe Blanchard, Paris : Bourgois, 2008.

⁶ Selim Deringil, « The Invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908 », *Comparative Studies in Society and History*, 1993, vol. 35, n° 1, p. 3-29 : « It [the nineteenth century] was (...) an epoch which saw the last efforts of dynastic ancien regime empires (Habsburg, Romanov, Ottoman) to shore up their political systems ».

⁷ *Ibid.*, p. 4.

I — UN ETAT DE LA RECHERCHE : RELATION DIALOGIQUE ENTRE PRATIQUES D'ARCHIVAGE ET ETUDES SUR LES EGODOCUMENTS

En ce sens, les documents que nous nous proposons d'étudier sont l'un des moyens par lesquels les membres de cette nouvelle base sociale s'étaient représentés et avaient défini leur place au sein de leur milieu social. Qu'entendons-nous lorsque nous parlons de ce milieu ? Est-il défini par un mode de vie occidentalisé ? Pouvons-nous parler d'une bourgeoisie nationale ? Il s'agit, dans tous les cas, d'un nouveau milieu qu'on a du mal à saisir et que nous nous proposons, dans cette étude, d'approcher, par la documentation que ses membres ont produite et dans lesquels ils ont parlé d'eux-mêmes.

Ce genre d'egodocuments a déjà été l'objet d'un certain nombre d'études. L'article de François Georgeon et de Paul Dumont sur les documents personnels d'un haut-fonctionnaire ottoman, Said Bey, « Un bourgeois d'Istanbul au début du XX^e siècle »⁸ est paru en 1985. Edhem Eldem, dans son article publié en 2013, sur le livre de raison de Mehmed Cemal Bey, qu'il nomma avec un clin d'œil à l'étude de Georgeon et Dumont, « Un bourgeois d'Istanbul au milieu du XIX^e siècle » résume très bien l'état de la recherche dans le domaine des narrations personnelles depuis la publication de ce premier article :

Pour l'étude d'une société que l'on sait — jusqu'à preuve du contraire — avare de documents et de narrations personnels, il paraît impossible de faire l'économie de ce genre de documents, pour imparfaits, lacunaires ou répétitifs qu'ils puissent paraître. L'exemple de Said Bey et de ses carnets n'a malheureusement pas fait autant d'émules qu'il aurait dû, soit que les documents du même calibre aient manqué, ou que les chercheurs aient tout simplement été découragés par le côté rébarbatif de ces sources. Vingt-cinq ans après, au-delà d'un hommage, cette étude d'une tranche de vie est un rappel de la nécessité, toujours pressante, de se pencher sur une documentation qui attend encore d'être exploitée avec toute l'attention qu'elle mérite⁹.

C'est en poursuivant cette même nécessité que nous revisitons, dans notre étude, l'Histoire de la fin empire ottoman et du début de l'époque républicaine en l'envisageant à une échelle individuelle. Avant de passer à nos études de cas, il est utile de mentionner les études qui ont déjà exploré des « tranches de vie » dans les études ottomanes-turques et de réfléchir sur les raisons pour lesquelles nous sommes encore loin de disposer des bases documentaires

⁸ François Georgeon et Paul Dumont, « Un bourgeois d'Istanbul au début du XX^e siècle », *Turcica*, 1985, XVII, p. 127-182.

⁹ Edhem Eldem, « Un bourgeois d'Istanbul au milieu du XIX^e siècle. Le livre de raison de Mehmed Cemal bey, 1855-1864 » dans Nathalie Clayer et Erdal Kaynar (eds.), *Penser, agir et vivre dans l'Empire ottoman et en Turquie: études réunies pour François Georgeon*, Paris : Louvain, Walpole, Peeters, 2013, p. 406.

suffisantes pour mener des études quantitatives ou plus approfondies sur les documents personnels de l'empire ottoman et de la Turquie républicaine.

Les formes de représentation de soi que nous étudions ici ont sans doute eu des prédécesseurs ; les hommes et les femmes ont eu, dans d'autres époques, d'autres manières de parler d'eux ou d'elles-mêmes. En ce qui concerne la documentation d'une période plus éloignée de la nôtre, antérieure au XVIII^e siècle, nous pouvons plus particulièrement nous référer aux études de Cemal Kafadar. C. Kafadar a recueilli dans un livre en turc¹⁰ ses quatre articles sur quatre individus des XVI^e et XVII^e siècles qu'il a étudiés à partir de leurs sources écrites. Il s'agit d'un janissaire, Mustafa, qui avait recours en 1521 au conseil impérial (*Divan-ı Hümayun*) pour ses droits sur un terrain dont il avait hérité de son père ; d'un derviche, Seyyid Hassan, qui avait tenu un journal entre les années 1660 et 1664 ; d'Ayaşlı Hüseyin Çelebi, mort à Venise en 1575 où il s'était rendu pour faire du commerce ; d'Üsküplü Asiye Hatun qui notait ses rêves, dans une tradition soufie, et les envoyait à son cheikh sous forme des lettres. Dans l'introduction de son recueil d'articles, il partage avec nous l'étonnement qu'il a eu en rencontrant les documents en question : « je croyais », confie-t-il, que « personne, dans le monde ottoman, ne tenait un journal intime ni rédigeait ses expériences personnelles jusqu'à l'adoption des valeurs de l'Occident moderne »¹¹. Dans son article « *Self and Others* », C. Kafadar nous raconte sa découverte du journal personnel tenu par un derviche ottoman, Seyyid Hasan, de 1661 à 1665, intitulé « *Sohbetname* »¹². Il était alors sceptique, lorsqu'il vit cette entrée dans le catalogue de la bibliothèque du palais de Topkapı, sous la rubrique *hatırat* (mémoire), il s'agissait avant tout une « type de source qu'on croyait non-existante »¹³ avant le XIX^e siècle. D'autres chercheurs, selon ce que C. Kafadar nous dit, ont, eux aussi, « découvert » de telles sources, comme par exemple les mémoires d'Osman Ağa qui avait décrit sa captivité par les Autrichiens au XVII^e siècle.¹⁴

¹⁰ Cemal Kafadar, *Kim var imiş biz burada yoğ iken. Dört Osmanlı : Yeniçeri, Tüccar, Derviş ve Hatun*, Istanbul : Metis, 2009.

¹¹ *Ibid.*, p. 27.

¹² D'après la référence de Cemal Kafadar, *Sohbetname* se trouve en deux volumes à la bibliothèque du palais de Topkapı : « *Sohbetname*, ms. in two volumes, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, E.H. 1426 (vol. 1), E.H. 1418 (vol. 2) ». C. Kafadar nous signale également une autre étude introductive sur cette source : Orhan Şaik Gökyay, « *Sohbetname* », *Tarih ve Toplum*, février 1985, n° 14, p. 56-64., ainsi que l'intérêt de Halil İnalçık et Suraiya Faroqhi sur celle-ci. Cemal Kafadar, « *Self and Others: The Diary of a Dervish in Seventeenth Century Istanbul and First-Person Narratives in Ottoman Literature* », *Studia Islamica*, 1989, n° 69, p. 124.

¹³ C. Kafadar, « *Self and Others* », art cit, p. 124.

¹⁴ Le texte original a été publié par Richard Kreutel. R. Kreutel présentait ce document dans la préface de l'édition comme « la seule, relativement détaillée, autobiographie connue de la littérature ottoman ancienne ». Pour une édition en turc, voir Harun Tolasa (ed.), *Kendi kalemiyle Temeşvarlı Osman Ağa:*

Depuis au moins les années 1980, un certain nombre d'études a été consacré aux egodocuments de la fin de l'Empire ottoman, certes plus nombreux que ceux que nous venons de citer : les almanachs de Said Bey étudiés par F. Georgeon et P. Dumont¹⁵ ; les documents personnels de Faik Bey, étudiés par Jun Akiba¹⁶ ; le livre de raison de Mehmed Cemal Bey¹⁷ et le livre d'or de Nazlı, la fille d'Osman Hamdi, étudiés par Edhem Eldem ; les carnets de comptabilité d'Osman Hoca, étudiés par Işık Tamdoğan...

À l'exception de ces quelques études sur des figures plus discrètes, il n'est pas surprenant de constater que les études sur les egodocuments dans le domaine ottomano-turc se sont concentrées en grande partie sur de « grands hommes », des figures jugées importantes sur le plan politique ou militaire dans la période en question. Leurs sources ont alors servi à construire des biographies monumentales. L'édition, la transcription et la (re-)publication de ces documents ont également suivi cette approche du haut vers le bas. Ce que nous rencontrons ainsi, ce sont soit les récits de personnalités déjà connues dans l'historiographie officielle – le plus souvent des militaires et/ou des hommes politiques – dont la vie et la carrière sont reconstituées à l'aide de ces sources ; soit encore des approches historiographiques traitant ces documents pour montrer l'« importance » historique, qui était, selon eux, jusqu'alors négligée, de la figure étudiée.

Un regard à l'introduction de ces études biographiques montre bien cet aspect : dans l'introduction à la biographie de Cavid Bey, le « fameux » ministre des Unionistes, le personnage est ainsi décrit comme « un homme d'État qui a participé d'une manière active à la politique » et un penseur « important »¹⁸. Dans la biographie consacrée par Ali Budak à Münif Paşa, l'auteur critique les anciens travaux sur le personnage en affirmant qu'« ils sont loin de mettre en évidence le caractère de Münif Paşa qui a marqué la deuxième moitié du XIX^e

Bir Osmanlı Türk sipâhisinin hayatı ve esirlik hatıraları, Konya, Selçuk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi yayınları, 1986, 212 p. Tous cités dans C. Kafadar, « Self and Others », art cit, p. 125.

¹⁵ F. Georgeon et P. Dumont, « Un bourgeois d'Istanbul au début du XX^e siècle », art cit.

¹⁶ Jun Akiba, « Bir Osmanlı Bürokrati ve Özel Yaşamı », *Tarih ve Toplum*, avril 2000, vol. 33, n° 196, p. 23-34.

¹⁷ E. Eldem, « Un bourgeois d'Istanbul au milieu du XIX^e siècle. Le livre de raison de Mehmed Cemal bey, 1855-1864 », art cit. Le titre de l'article fait un clin d'œil aux études de Georgeon et Dumont sur les almanachs de Said Bey, qu'ils nommèrent « un bourgeois d'Istanbul de la fin de XIX^e siècle ».

¹⁸ Nazmi Eroğlu, *İttihatçıların ünlü maliye nazırı Cavid Bey*, Istanbul : Ötüken, 2008, p. 9. « İmparatorluğun son çeyreğinde aktif bir şekilde siyasetin içinde yer almış bir devlet adamıdır. Bunun yanında, siyasi-iktisadi ve sosyal konularda ilmi yazılar kaleme almış önemli bir düşünürdür ».

siècle »¹⁹. İsmail Kemal Bey, pour sa part, est présenté comme « une personnalité politique très intéressante » et qui a connu « une carrière politique remarquable »²⁰. L'étude sur Said Halim Paşa est justifiée par son « importance et sa position unique parmi les intellectuels musulmans »²¹, et la biographie d'Ahmet Ağaoğlu par le fait qu'il est, selon l'auteur, « à la fois remarquable et représentatif »²². Les exemples peuvent être multipliés mais l'essentiel c'est que nous nous retrouvons face à un discours qui met en avant ce qui est considéré comme « fameux, unique, intéressant, remarquable, important », qui cherche en somme ceux qui « marquent le cours de l'histoire ».

Il ne s'agit certes pas d'affirmer le contraire et de nier l'importance politique de ces figures. Cette approche crée pourtant un problème en deux sens : les personnages dont les biographies sont écrites ou les mémoires sont republiés avec des textes introductifs sont réduits à leur image « officielle » et politique. Leur vies personnelles et privées, et la façon dont celle-ci est en dialogue avec la politique, se perd sous le poids de leur image politique. D'autre part, tout ce qui parle du quotidien, du privé et de l'intime devient invisible dans la mesure où ces éléments sont en général considérés comme ne valant pas la peine d'être publiés ou étudiés. « L'édition privilégie les textes d'écrivains, ou de personnes notoires. Or l'immense masse des journaux est tenue sans idée de publication »²³ note ainsi Philippe Lejeune, connu pour ses travaux sur l'autobiographie. P. Lejeune souligne, dans un de ses travaux :

que l'on ne peut mener l'histoire d'une pratique privée telle que celle du journal personnel en s'appuyant exclusivement sur des œuvres publiées. D'autant plus que les journaux publiés, sélectionnés selon certains critères (principalement le degré de notoriété de l'auteur), ne représentent qu'une infime partie « émergée » de cette vaste production, et n'en donnent souvent qu'une idée trompeuse, largement faussée par les aléas et contraintes éditoriales²⁴.

¹⁹ Ali Budak, *Batılılaşma sürecinde çok yönlü bir Osmanlı aydını : Münif Paşa*, İstanbul: Kitabevi, 2004, p. xv. « Münif Paşa hakkında şimdiye kadar yapılmış çalışmalar, onun XIX. Yüzyılın ikinci yarısına damga vurmuş kişiliğini ortaya koymaktan uzaktır ».

²⁰ Bilgin Çelik, « Önsöz/ İsmail Kemal Bey (16 Ocak 1844-24 Ocak 1919) », *Sommerville Story* (ed.) *İsmail Kemal bey'in hatıratı*, Traduit par Adnan İslamoğulları, Rubin Hoxha, İstanbul : Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2009, p. xviii. « Böylesine ilginç bir siyasi kişiliğin anıları, dönemi çalışan birçok yerli ve yabancı araştırmacı tarafından kaynak olarak kaynak olarak kullanıldığı, liberal bir muhalif olarak dikkat çekici bir siyasi kariyeri olduğu halde, bazı önemli çalışmalarda hakkında verilen kısa bilgiler dışında Türkiye'de İsmail Kemal Bey için şimdiye kadar yayınlanmış akademik bir çalışmanın olmaması şaşırtıcıdır ».

²¹ Ahmet Şeyhun, *Said Halim Pasha : Ottoman statesman and Islamist thinker (1865-1921)*, İstanbul : Isis Press, 2003, p. 7.

²² A. Holly Shissler, *Between two empires : Ahmet Ağaoğlu and the new Turkey*, London : I.B. Tauris, 2003, p. 1.

²³ Philippe Lejeune, « Préface », Malik Allam, *Journaux intimes: une sociologie de l'écriture personnelle*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 7.

²⁴ Catherine Viollet, « À la rencontre des journaux personnels », *Cahiers du monde russe - Écrits personnels. Russie XVIIIe-XXe siècles*, 31 mars 2009, vol. 50, 50/1, p. 10.

C'est sur ce point-là que l'importance de l'institutionnalisation des archives personnelles rentre en jeu.

« La fréquentation des archives et des bibliothèques publiques, voire des fonds privés, a, en effet, rendu les historiens de la France moderne familiers de cette source fascinante »²⁵ écrivait François-Joseph Ruggiu dans l'introduction d'un volume collectif consacré aux écrits du for privé en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle. Le groupe de recherche « Les écrits du for privé en France de la fin du Moyen Âge à 1914 » avait soutenu la publication de ce volume en 2003. Dans le cadre du colloque *Au plus près du secret des cœurs...*, l'objet premier de ce groupe de recherche est décrit comme un effort pour :

Établir une liste aussi complète que possible – l'exhaustivité étant sans doute utopique dans ce domaine- des écrits du for privé c'est-à-dire livres de raison, diaires, autobiographiques, mémoires etc. qui seraient conservés dans les archives nationales, départementales et communales ainsi que dans les collections de la Bibliothèque Nationale de France et des bibliothèques universitaires ou municipales²⁶.

Catherine Viollet, dans un numéro spécial des *Cahiers du monde russe* consacré aux écrits personnels en Russie du XVIII^e au XX^e siècle, faisait un constat similaire sur l'état de la recherche en Russie. Intitulant une partie de son introduction « À la recherche des documents », elle nous explique la difficulté de mener une recherche sur des écrits personnels en Russie d'une manière systématique, en montrant par exemple que les journaux d'un même diariste pouvaient se retrouver dispersés entre deux archives²⁷. Elle signale cependant l'existence des « catalogues contenant de brefs descriptifs des fonds personnels [...] qui mentionnent en principe la présence de journaux manuscrits »²⁸ ainsi que des inventaires détaillés des fonds et des textes autobiographiques possédés par les bibliothèques²⁹. « Une fois localisés, ces documents [...] sont bien plus facilement accessibles que s'ils se trouvaient dans des collections privées »³⁰ ajoute-t-elle. Ce détail, que nous pouvons aussi prendre comme

²⁵ Jean-Pierre Bardet et François-Joseph Ruggiu (eds.), *Au plus près du secret des cœurs ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris : PUPS, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 7.

²⁶ *Ibid.*, p. 255. Le groupe de recherche fonctionne, d'après une précision donnée dans le livre, en partenariat avec la Direction des Archives de France, par l'intermédiaire de la responsable de la Section des Archives privées ; avec la Comité des Travaux Historiques et Scientifiques et avec la Bibliothèque Nationale de France.

²⁷ C. Viollet, « À la rencontre des journaux personnels », art cit, p. 10-11.

²⁸ *Ibid.* Viollet nous précise que ceux-ci se trouvent « aux Archives d'État de Russie des Actes anciens (RGADA), aux Archives de la Fédération de Russie (GARF) et à l'Institut de Littérature russe (IRLI) ».

²⁹ *Ibid.*, p. 11. Les exemples donnés par C. Viollet sont les inventaires publiés par « la Bibliothèque d'État russe (RGB, Département des Manuscrits, Moscou) et celle de Saint-Pétersbourg ».

³⁰ *Ibid.*

conseil, est à souligner. Même lorsqu'il n'existe pas de fonds d'archives séparés qui consisteraient en des archives personnelles ou familiales, une localisation des documents existant dans diverses collections pourrait permettre aux chercheurs de se repérer plus facilement.

S'il existe dans plusieurs pays des fonds d'archives privés³¹ et divers inventaires ou initiatives d'inventaires des écrits du for privé comme celui que nous venons de citer, ce type de sources, est toujours loin d'être aussi systématiquement classifié, conservé et institutionnalisé en Turquie. Cette situation est désormais en train d'évoluer, surtout depuis les années 2010, avec l'institutionnalisation de certaines archives personnelles et la mise en place de projets de recherches autour de ces archives³². Au-delà des problèmes archivistiques et historiographiques, plusieurs facteurs ont pu avoir un effet sur cette relative rareté des documents personnels dans le contexte de la fin de l'empire ottoman et de la naissance de la République de Turquie. Avant d'arriver à la conservation ou aux pratiques d'archivage, il faut sans doute s'intéresser à l'étape de la production : au risque de tomber dans les clichés orientalistes, il faut bien admettre que le taux d'alphabétisation demeurait très bas jusqu'aux années 1930, ce qui pourrait expliquer en partie que ces sociétés aient été « avares » – pour reprendre l'expression d'E. Eldem – de documents et de narrations personnels. Il faut ensuite considérer l'étape de la conservation, par les familles, de ces documents lorsqu'ils existaient. La plupart des egodocuments, quand ils ont survécu jusqu'à nos jours, ont dû avoir mené différentes vies *post mortem auctoris*, au cours desquelles ils ont croisé la vie de plusieurs individus. Ces documents n'ont sans doute pas eu le même sens pour la personne qui les a produits, pour les descendants de la famille qui en ont hérité et pour l'archiviste ou historien qui les a classifiés ou analysés. Dans le contexte de la République de Turquie, le changement de l'alphabet en 1928 apporte un élément très particulier et propre au cas étudié. À ce sujet, une

³¹ Voir à ce sujet Anna Iuso, « Europa autobiographica », *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)*, 2001, vol. 16, n° 1, p. 221-231.

³² Nous pouvons citer, entre autres, *SALT Research*, l'ancien Musée de la Banque Ottomane qui a catalogué et digitalisé plusieurs fonds personnels dont font partie les archives de Said Bey que nous étudierons dans deux chapitres. Un fond spécial est consacré aux « Households and families » (Foyers et familles), où figure, à cette date, les documents d'une dizaine de familles. En outre, les archives des architectes ou des peintres comme Ali Saim Ülgen ou Sabiha Rüştü Bozcalı comptent également des documents personnels. *Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi* (VEKAM ; le Centre Pratique de Recherche de Vehbi Koç sur Ankara) possède également plusieurs fonds d'archives, plus spécifiquement sur Ankara. Les archives de l'Université de Şehir contiennent également des documents personnels, accessibles via leur « *e-arşiv* ». *Boğaziçi Üniversitesi Arşiv ve Dokümantasyon Merkezi* (le Centre d'Archives et de Documentation de l'Université de Boğaziçi) regroupe aussi une série d'archives de la deuxième moitié du XIX^e siècle et du XX^e siècle.

anecdote³³ rapportée par François Georgeon illustre l'approche typique vis-à-vis de la conservation de ce type des documents : à la fin d'une conférence où il était intervenu sur les agendas de Said Bey, l'un des auditeurs s'était approché de lui pour déplorer le fait qu'ils avaient aussi possédé, dans sa famille, de tels agendas écrits en ottoman et qu'ils les avaient finalement jetés : « Si j'avais su », dit l'auditeur à F. Georgeon, « qu'il y avait de telles histoires, je les aurais conservés ». Cette anecdote, loin d'être simplement personnelle, pourrait être placée dans le contexte de la fondation de la République de la Turquie, dans laquelle les promoteurs du nouveau régime se sont efforcés de découdre, autant que possible, les liens avec le passé ottoman. Le changement d'alphabet³⁴ qui consistait en un passage des caractères arabes aux caractères latins, en forme une étape cruciale. Cette réforme a dû affecter la transmission de la mémoire entre générations pour les décennies suivantes, en créant une barrière entre les textes ottomans et les générations postérieures qui en ont hérités. Lorsque ces documents ont conservé une signification, pour les familles qui les ont conservés, il s'est plutôt agi d'une signification symbolique, le document représentant un héritage familial. Avec le changement d'alphabet, ce qui y était écrit était transformé pour les futures générations en un code incompréhensible et cet héritage familial [textuel] avait désormais été transformé en un « objet » de mémoire³⁵, nous reviendrons sur ce point plus loin dans notre étude.

Si l'une des raisons qui avait poussé l'individu cité par F. Georgeon à se débarrasser de ses carnets de famille était l'étrangeté que représentaient ceux-ci, notamment à cause d'une évolution de l'alphabet qui lui rendait leur contenu inaccessible ; une deuxième raison pourrait être historiographique, liée aux pratiques éditoriales que nous venons de discuter. Réfléchissons à cette phrase : « si je savais qu'il y avait de telles histoires, je les aurais conservés ». L'affirmation selon laquelle les documents possédés n'étaient pas susceptibles de « contenir » une « Histoire » – à la fois avec un h majuscule ou minuscule – nous reconduit à une historiographie basée sur des « grands hommes ». En effet, ce qui fait ces « histoires » est (aussi) dans le regard – l'approche – de l'historien. Sans l'ouverture des horizons

³³ Extrait du vidéo dans le cadre de l'exposition « Fragments d'archive : représentation, identité, mémoire dans une famille ottomane », SALT Galata, janvier-mars 2014.

³⁴ Voir à ce sujet les travaux d'E. Szurek, notamment Emmanuel Szurek et Birol Caymaz. « La révolution au pied de la lettre. L'invention de 'l'alphabet turc' », *European Journal of Turkish Studies*, 6, 2007.

³⁵ Pour une discussion d'un phénomène dans le contexte de la calligraphie voir İrvin Cemil Schick, « Bedensel Hafıza, Zihinsel Hafıza, Yazılı Kaynak Hat San'atının Günümüze İntikalinin Bazı Boyutları », Leyla Neyzi (ed.), *Nasıl Hatırıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları*, İstanbul : İş Bankası Kültür Yayınları, 2009 : « 1928 'Harf Devrimi' sonrasında hat san'atı önemli ölçüde işlevselliğini yitirmiştir. [...] [E]zici çoğunluğun Arap alfabesiyle yazılmış olan bir yazıyı okuyamadığı bir toplumda hat san'atına farklı anlamlar yüklenmesi de kaçınılmazdı. Nitekim hat eserleri, kaybedilen kültürel (ve sosyo- ekonomik) devamlılığın yerine geçecek şekilde kullanıma sokularak, unutulmuş gerçekliklerin ve kendisinden kopulmuş olan geçmişin mecazları haline getirildiler. »

historiographiques créée par les approches des dernières décennies du XX^e siècle, il serait difficile d'envisager un travail portant sur de telles sources personnelles. Une ouverture des « territoires de l'historien », selon l'expression de Peter Burke³⁶, a permis de placer dans le champ de l'historien les sujets qui touchent à la vie quotidienne, privée et intime, considérés dans leurs rapports aux évolutions politique et sociale. Rudolf Dekker qualifie les egodocuments de « récits qui doivent être lu et relu, et dont l'interprétation peut varier avec le temps »³⁷, sous l'influence de nouvelles perspectives historiographiques.

« La mémoire est sélective, dit-on, les pratiques d'archivage surtout, faudrait-il ajouter... »³⁸ note Philippe Artières dans son livre *Rêves d'histoire. Pour une histoire de l'ordinaire*. Dans la plupart des cas, il est difficile de restituer le processus par lequel nous avons fini par avoir accès à tel document personnel plutôt qu'à tel autre. Lorsqu'il s'agit des documents conservés dans une institution, cette dernière étape est déterminée par un processus d'archivage contemporain qui est en général le mieux documenté : le cas échéant, un accord est signé entre la famille et l'institution qui garde le droit de conserver les archives. Les étapes qui précèdent ce processus d'archivage sont moins faciles à reconstituer et les logiques de conservation et de transmission ne sont pas toujours évidentes ; plusieurs filtres, ainsi que des conditions matérielles peuvent avoir joué un rôle. À force de nous focaliser sur le contenu, nous oublions parfois la matérialité des archives, le fait qu'elles sont, avant tout, « des objets, ou plus précisément des collections d'objets »³⁹. Des morceaux de carnets rongés par les souris, des pages imprégnés d'humidité, des photographies fanées se mêlent très souvent, dans une archive familiale, à des pages déchirées et des images grattées par un membre de la famille. Les facteurs qui déterminent la conservation (qui incluent dans la plupart des cas des sélections, des infiltrations, des destructions) des archives personnelles ne sont pas seulement matériels ou environnementaux mais aussi idéologiques et historiographiques.

³⁶ Peter Burke, *Varieties of cultural history*, N.Y. : Cornell University Press, 1997. p.23. « *In the last generation or so, many areas of human life which were once thought to be unchanging have been claimed as territories of the historian. Madness, for instance, thanks to Michel Foucault; childhood, thanks to Philippe Ariès; gestures; humour; and even smells, studied by Alain Corbin and others, have been incorporated into history* ».

³⁷ Rudolf Dekker, « Jacques Presser's Heritage: Egodocuments in the Study of History », *Memoria y Civilización (MyC)*, 2002, vol. 5, p. 31 : « accounts which must be read and reread, and whose interpretation will vary over time ».

³⁸ Philippe Artières, *Rêves d'histoire. Pour une histoire de l'ordinaire*, Paris : Les prairies ordinaires, 2006, p. 30.

³⁹ John Randolph, « On the Biography of the Bakunin Family Archive », Antoinette Burton (ed.), *Archive Stories : Facts, Fictions, and the Writing of History*. Durham : Duke UP, 2005, p. 209.

II — APPROCHES METHODOLOGIQUES : FAIRE DE L'HISTOIRE A L'ECHELLE DES INDIVIDUS

Comment, une étude qui a pour ambition de confronter les problèmes présentés ci-dessus pourrait-elle – pour reprendre la constatation d'E. Eldem citée plus haut – « se pencher sur une documentation qui attend encore d'être exploitée avec toute l'attention qu'elle mérite » ? Nous allons expliciter, dans cette section, les approches méthodologiques adoptées pour faire face aux problèmes historiographiques que soulèvent le type de sources envisagés : les egodocuments. Si l'alternative pour le développement de ce domaine de recherche se trouve entre l'attente et l'espérance d'une accumulation qui rende visible ce type de sources, et l'analyse plus ponctuelle de sources qui peuvent être considérées en partie imparfaites et lacunaires, notre préférence va à la deuxième solution : nous optons donc pour une enquête procédant par études de cas. Il ne s'agira cependant pas d'aborder ces études comme des cas isolés, mais d'opérer sur plusieurs études de cas, d'une manière successive, parfois croisée et au crible de thématiques transversales communes que nous préciserons dans cette introduction. Cette démarche ne nous permettra peut-être pas « de dresser une cartographie (...), de mesurer [le] volume et [l]es flux, d'établir [l]es régularités et [l]es raisons. »⁴⁰ de ces sources. L'étude approfondie de chacun de ces documents nous permet toutefois de présenter la variété des formes d'expressions, visuelles et textuelles de l'époque. En les envisageant ainsi, dans leur ensemble et leur diversité, nous pouvons les considérer comme les manifestations d'une tendance plus englobante, d'une culture de représentation de soi qui passe par différents types de l'écriture de soi et de la photographie.

Les études sur les egodocuments citées dans la section précédente, portées par C. Kafadar, F. Georgeon, P. Dumont, J. Akiba, I. Tamdoğan et E. Eldem, ont toutes pris comme objet d'étude un cas particulier, basé sur les documents d'un seul individu. Cela pourrait évidemment s'expliquer par le choix personnel de l'historien mais aussi par une nécessité méthodologique qui, pour ainsi dire, s'impose à ce stade de la recherche. Pour mieux comprendre ce choix basé sur des études par cas, il faut envisager la démarche qui en serait l'alternative : une analyse sérielle, voire quantitative des sources. On en trouve de nombreux exemples dans le contexte européen : dans un ouvrage dirigé par Roger Chartier, Cécile Dauphin a étudié 195 titres, 616 éditions des « secrétaires » ou manuels épistolaires publiés entre 1830 et 1899 ; Danièle Pouban, 750 lettres expédiées de Paris entre 1830 et 1865 ;

⁴⁰ Expression utilisé par Roger Chartier dans C. Dauphin, P. Lebrun-Pezzerat et D. Pouban, *Ces bonnes lettres, op. cit.*

Pierrette Lebrun-Pézerat, les lettres postales publiées dans le courrier des lecteurs du Journal des Postes entre 1865 et 1914 ; et ensemble, elles ont étudié l'immense enquête postale de 1847 (343 volumes)⁴¹. Dans l'ouvrage qui a suivi, *Ces Bonnes Lettres*, ces mêmes historiennes ont suivi une méthodologie différente⁴² en se focalisant sur une correspondance familiale du XIX^e siècle, mais qui forme, encore une fois, un large corpus de milliers de lettres. Dans *Forgotten Children*, Linda A. Pollock a analysé des centaines des journaux personnels⁴³. Sylvie Mouysset, dans *Papiers de famille*, a pour sa part, étudié quelque 400 livres de raison produits en France du XV^e au XIX^e siècle⁴⁴. Les exemples pourraient être multipliés ; ces études, à chaque fois, proposent une analyse fondée sur le dépouillement d'un nombre considérable de documents. Les mérites et les défauts de chacune de ces approches méthodologiques peuvent être discutés mais nous pouvons préciser que dans l'état actuel, nous ne disposons pas d'une telle documentation pour la fin de l'Empire ottoman et les premières années de la République de Turquie.

Une approche par étude de cas soulève, d'autre part, la question de la *représentativité*. Pourrions-nous faire de chacune des sources étudiées un cas représentatif des types de sources sous lesquelles on les classerait ? Un journal intime représenterait le genre du journal intime. Un texte représenterait son époque ; l'auteur, un type d'individu contemporain. Les études quantitatives pourraient éventuellement nous permettre de construire un terrain de traits communs et répétitifs de motifs, afin de repérer, par la suite, des « normes » et des écarts sur un échantillon précis. La question de la représentativité a aussi été soulevée par F. Georgeon et P. Dumont dans leur article « Un bourgeois d'Istanbul ». Les deux auteurs se sont demandés si Said Bey, auquel nous consacrons un de nos chapitres, pouvait être « considéré comme un 'type social' ou bien ses almanachs ne constitu[ai]ent-ils que le reflet d'une trajectoire individuelle ? ». Selon eux « Said Bey donne sans conteste l'impression d'être un échantillon particulièrement représentatif de sa classe ». Lorsqu'on fait connaissance avec Faik Bey, grâce au travail de Jun Akiba, le constat de F. Georgeon et P. Dumont semble gagner en pertinence.

⁴¹ Roger Chartier (ed.), *La correspondance: les usages de la lettre au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1991.

⁴² Cécile Dauphin, Pierrette Lebrun-Pézerat et Danièle Pouban, *Ces bonnes lettres: une correspondance familiale au XIX^e siècle*, Paris : A. Michel, 1995. « Aux comptages statistiques, massifs et anonymes, il [ce livre] oppose la lecture minutieuse de lettres singulières. A la description des normes et des conventions épistolaires, une attention portée aux pratiques effectives. A des correspondances principalement vouées aux affaires, les échanges affectueux entre les membres d'une parentèle. Aux lettres écrites pour devenir publiques, des correspondances qui ne doivent circuler qu'au sein du for familial. »

⁴³ Linda A. Pollock, *Forgotten children: parent-child relations from 1500 to 1900*, Cambridge : Cambridge University Press, 1983.

⁴⁴ Sylvie Mouysset, *Papiers de famille: introduction à l'étude des livres de raison France, XV^e-XIX^e siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.

Ce constat, cependant, a été remis en question par les mêmes auteurs ; à la fin de leur article, ils évoquaient les caractéristiques les plus particulières de Said Bey : « Tous les fonctionnaires de son rang chassaient-ils leur cuisinier à la première sauce ratée ? Possédaient-ils tous un télescope ? Achetaient-ils tous autant de jouets pour leurs enfants ? ». Selon les auteurs :

Pour cerner ces éléments strictement individuels dans ce que nous savons de Said Bey, il nous aurait fallu avoir la possibilité de comparer ses notes et sa comptabilité avec celles d'autres individus appartenant à la même classe sociale. [...] Nous ne pourrions répondre à ces questions et à bien d'autres encore qu'après avoir examiné les agendas, les almanachs, les journaux intimes et divers autres vieux papiers qui, selon toute probabilité, dorment dans bien de greniers d'Istanbul, au fond de quelque malle, au milieu de photographies jaunies par le temps et dont personne ne sait plus qui elles sont censées représenter.⁴⁵

De notre côté, nous ne considérons pas nos objets de recherche comme l'exemple ou représentant typique d'un tel genre. Nous suivons, dans cette ligne de pensée, l'approche adoptée dans l'étude *Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé* :

Nous n'avons donc pas souhaité, dans ce volume, travailler sur les livres de raison, mémoires, autobiographies et autres écrits de manière à montrer à quel point leurs auteurs sont représentatifs de leurs temps mais, au contraire, nous avons voulu les aborder comme un lieu d'observation des possibles qu'offraient l'espace social à un ou plusieurs individus⁴⁶.

En analysant les egodocuments « comme un lieu d'observation des possibles », nous n'avons pas voulu faire de la question de représentativité l'un des fils conducteurs de notre recherche. « L'expression des 'personnes ordinaires' a un côté trompeur », écrivait Cemal Kafadar. Selon lui, c'est ainsi qu'on désigne généralement les gens qui restent en dehors d'une élite, ceux qui ne font pas l'histoire et dont l'Histoire n'écrit pas les noms. Mais, ajoute-t-il : « dès qu'on étudie une personne ordinaire, cette personne devient d'ailleurs extraordinaire », et vice versa, « y a-t-il quelqu'un qui ne serait pas extraordinaire à le regarder de près ? Peut-on d'ailleurs comprendre une personne extraordinaire sans considérer son côté ordinaire ? »⁴⁷. Nous suivons ici le point de vue de C. Kafadar, en étudiant les personnes « avec leurs singularités même si on essaie de les comprendre dans le cadre des constructions, des processus et de leurs

⁴⁵ F. Georgeon et P. Dumont, « Un bourgeois d'Istanbul au début du XX^e siècle », art cit, p. 171.

⁴⁶ Jean-Pierre Bardet et François-Joseph Ruggiu (eds.), *Au plus près du secret des cœurs ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris: PUPS, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 12.

⁴⁷ C. Kafadar, *Kim var imiş biz burada yoğ iken*, op. cit. « *Sıradan insanlar deyiminin aldatıcı bir yanı var. 'Seçkinlerden gayrısı, Tarih yapan, Tarih'e geçen insanlardan gayrısı' gibi bir şeylerin kastedildiği belli, ama sıradan herhangi birini ele aldığımızda o sıradışı olmuştur zaten. Yakından baktığımızda sıradışı olmayan mı var ? Hem, sıradışı olanı sıradanlığına da bakmadan anlayabilir miyiz ?* ».

appartenances sociales »⁴⁸. Il s'agit avant tout d'essayer de comprendre les individus à travers les représentations qu'ils donnent d'eux-mêmes et de s'interroger sur ces représentations mêmes. Nous entendons « écrire », pour reprendre un titre de Derin Terzioğlu, « l'histoire avec des humains »⁴⁹. Les lecteurs se demanderont ce que serait une histoire sans élément humain. Laissons à Giovanni Levi, l'un des grands historiens de la *microstoria*, le soin de donner la réponse. Une métaphore qu'il utilise en relation à la microhistoire est aussi valable pour rendre compte de notre position : « Les précédentes maisons de l'histoire ont plusieurs pièces qui offrent une variété de perspectives et d'approches mais dans lesquelles personne ne vit »⁵⁰. Ce sont, à la fois littéralement et métaphoriquement, ces habitants des pièces que nous allons nous efforcer de reconstruire dans notre étude à travers leurs egodocuments.

Si l'un des obstacles historiographiques vient de la nature « individuelle » des sources, un autre vient de la position de l'historien.ne. « Qui était là, quand nous n'y étions pas ? »⁵¹ demande Cemal Kafadar, avec une référence à un des vers d'un poète/troubadour ottoman du XVII^e siècle, Karacaoğlan, dans l'introduction de son livre où il a recueilli ses quatre articles sur quatre individus des XVI^e et XVII^e siècles. Il développe cette question en affirmant que « s'il s'agit d'un vide, d'un manque ; ce n'est pas le leur aujourd'hui mais aussi – ou plutôt – le nôtre à cette époque ». « C'est notre manque qu'on essaye de compenser par l'effort de comprendre »⁵². L'écart entre la vie, les valeurs, les savoirs de l'historien et celui des objets historiques devient peut-être plus considérable lorsqu'il s'agit de placer l'être humain au centre, et ceci plus encore lorsqu'il s'agit de sujets dont on a longtemps négligé l'historicité tels que la vie privée et intime, les émotions, le corps. C. Kafadar cite à ce propos l'écrivain turc Ahmet Hamdi Tanpınar : « L'esprit humain est ouvert aux émotions des autres seulement dans la mesure de ses propres expériences »⁵³. Lorsqu'il s'agit d'analyser des morceaux de récits de vie, l'historien, celui ou celle qui raconte cette histoire de vie a une position essentielle. Nous revenons ici au fameux concept de « réflexivité », qui a été relativement bien discuté et élaboré

⁴⁸ *Ibid.* « *Toplumsal yapıların, süreçlerin, aidiyetlerin çerçevesinde anlamaya çalışsak da tekillikleri ile ele alınan insanlar* ».

⁴⁹ C'est ainsi que Derin Terzioğlu intitulait son article sur les biographies dans l'historiographie ottomane : Derin Terzioğlu, « Tarihi İnsanlı Yazmak: Bir Tarih Anlatı Türü Olarak Biyografi ve Osmanlı Tarihyazıcılığı », *Cogito, Yapı Kredi Yayınları*, 2001, n° 29.

⁵⁰ Giovanni Levi, *Inheriting power: the story of an exorcist*, Chicago : University of Chicago Press, 1988, cité dans Georg G. Iggers, *Historiography in the twentieth century: from scientific objectivity to the postmodern challenge*, Middletown, Con : Wesleyan University Press, 2005, p.107. « [earlier] house[s] of history [...] has many rooms permitting a variety of outlooks and approaches -but there are no people living in. »

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.* « İnsan kalbi, başkalarının duygularına ancak kendi tecrübeleri nisbetinde açıktır. »

dans les disciplines telles que l'anthropologie ou la sociologie mais assez peu en histoire. Cette dernière s'occupant, en général, des objets qui ne sont plus en vie, peut-être assume-t-on que le chercheur ne rentre pas en connexion directe avec eux ; ce qui nécessiterait une prise en conscience de sa position.

Dans son œuvre magistrale consacrée à *La Méditerranée et le monde méditerranéen au temps de Philippe II*, Fernand Braudel affirme que « l'inconvénient des trop grandes entreprises est que l'on s'y perd parfois avec délices »⁵⁴. Toute proportion gardée, cette expression « se perdre avec délices » pourrait être transposée aux recherches basées sur des archives personnelles. D'autant que ces archives donneraient presque, à les fréquenter, un sentiment d'immédiateté. En premier lieu, le fait qu'elles ne passent pas directement par le filtre imposant de l'État (les propos ne passant pas par un intermédiaire), pourrait aisément créer l'illusion de toucher les « réalités » dans leurs états les plus purs ; une illusion trompeuse et qui ne tiendrait pas compte des divers mécanismes de mise-en-scène de soi. Dans l'introduction au quatrième volume de *l'Histoire de la vie privée*, Michelle Perrot affirme ainsi :

Correspondances familiales et littérature « personnelle » (journaux intimes, autobiographies, mémoires), irremplaçables témoignages ne constituent pas pour autant les documents « vrais » du privé. Ils obéissent à des règles de savoir-vivre et de mise en scène de soi par soi qui régissent la nature de leur communication et le statut de leur fiction. Rien de moins spontané qu'une lettre⁵⁵.

En ce sens, ce qui nous intéresse dans ces sources, ce n'est pas en priorité de mettre en question la « réalité » de ce qui y est représenté ni d'en faire un usage instrumental pour reconstruire un événement historique, y puiser des informations pour une recherche ou écrire une biographie. Nous suivons, sur ce point, l'approche proposée par R. Dekker, dans son article sur l'héritage de Jacob Presser :

À présent, il y a une tendance à voir les egodocuments non seulement comme des sources mais aussi comme des objets d'étude en eux-mêmes. Les egodocuments ne servent plus à répondre uniquement à des questions, mais suscitent eux-mêmes des questions⁵⁶.

⁵⁴ Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. 1. *La part du milieu*, Paris : Armand Colin, 1990 [1949], p.20.

⁵⁵ Michelle Perrot, « Introduction », dans Philippe Ariès et Georges Duby, *Histoire de la vie privée 4. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris : Seuil, 1985, p.11.

⁵⁶ R. Dekker, « Jacques Presser's Heritage: Egodocuments in the Study of History », art cit, p. 3. « Currently there is a tendency to view ego-documents not only as sources to ego-documents but also as study objects in themselves. Ego-documents no longer serve only to answer questions but call up questions themselves. »

Les sources que nous analysons forment les objets-mêmes de cette étude. Définir le corpus des sources fait ainsi partie intégrante de notre analyse.

III — EGODOCUMENTS : DÉFINIR LE CORPUS

Egodocuments, écrits/sources du for privé⁵⁷, sources autobiographiques, documents de soi, documents personnels, narrations de soi, *first person narratives*, de nombreuses dénominations ont été attribuées au type de sources que nous envisageons dans notre étude. Les sources et l'objet de cette étude sont des egodocuments qu'il s'agisse de sources écrites – journal intime, agenda, lettre, carte postale, carnet de souvenir – ou visuelles – photographies personnelles et photographies d'intérieurs. La notion d'egodocument peut, certes, inclure un large éventail de sources en fonction du cadre choisi. Avant de donner notre propre définition et de préciser les critères qui nous ont permis de les identifier en contexte, il est utile de tracer un bref historique du concept. Le terme « egodocument » a été introduit au milieu des années 1950 par l'historien néerlandais Jacob Presser (1899-1970)⁵⁸. J. Presser cherchait un terme général qui définirait les sources auxquelles il s'intéressait comme les autobiographies, mémoires, journaux intimes et lettres personnelles. Il définit alors les egodocuments comme « les sources historiques où le chercheur est face à un “je”, ou occasionnellement un “il/elle” », en soulignant la présence continue de ce sujet qui écrit et est décrit dans le texte⁵⁹. Plus tard, il reformule cette définition comme « les documents où un ego se dévoile ou se dissimule délibérément ou accidentellement »⁶⁰. La définition, formulée ainsi, présente certes le risque d'être trop inclusive. L'historien allemand Winfried Schulze avait interprété le concept de J. Presser d'une manière encore plus inclusive en considérant comme egodocument des audiences judiciaires, des *curriculum vitae* et des rapports officiels⁶¹. Il est vrai que l'on pourrait

⁵⁷ L'expression du « for privé » a été utilisée en 1986 par Madeleine Foisil dans son article intitulé « L'écriture du for privé ». Philippe Ariès et Georges Duby (eds.), *Histoire de la vie privée 3. De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Seuil, 1986.

⁵⁸ R. Dekker, « Jacques Presser's Heritage: Egodocuments in the Study of History », art cit. Il est aussi intéressant de suivre le “voyage” du concept : selon Dekker, Peter Burke a été le premier historien à adopter le mot en anglais, dans Peter Burke, « Representations of the Self from Petrarch to Descartes » dans Roy Porter (ed.), *Rewriting the self: histories from the Renaissance to the present*, London; New York, Routledge, 1997.

⁵⁹ R. Dekker, « Jacques Presser's Heritage : Egodocuments in the Study of History », art cit, p. 14.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ R. Dekker, « Jacques Presser's Heritage: Egodocuments in the Study of History », art cit, p. 15. « *In Germany the word was taken over by Winfried Schulze. He edited the volume of conference papers titled Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte. He interpreted Presser's concept more*

trouver les traces de « soi », de l'« ego » dans un large éventail de productions faites par les humains, de l'architecture à la littérature, des documents officiels aux objets de consommation. Après tout, nous pourrions soutenir la thèse que ce qui fait d'un document un egodocument, se trouve autant dans l'approche de la source que dans cette source elle-même.

Nous avons déjà énuméré les divers éléments formant notre corpus de sources composé d'une série de documents dans lesquels les auteurs parlent d'eux-mêmes sur une période qui s'étend des années 1890 aux années 1930 et ceci à travers différents médias : journaux intimes, agendas, lettres, carnets de famille, albums de photographies, intérieurs domestiques et enquêtes. Nous pouvons classer ces sources selon différents critères. Par le genre en suivant des conventions déjà établies : journal intime ; agenda ; lettre ; carnet de souvenirs ; enquêtes ; photographies et albums de photographies. Par support : carnet ; feuille ; almanach ; mur ; photographie ; pages imprimées d'un journal. Par types de média : écrit ou visuel. Par l'énonciation : je ; tu ; on ; nous ; vous ou il/s ; elle/s. Par leurs fonctions : introspection ; comptabilité ; mémoire ; représentation ; exposition ; médiatisation de la vie privée. Par la personne à qui elles sont destinées : l'auteur elle/lui-même ; un/e ou plusieurs membres de la famille ; les proches ; les visiteurs (d'une maison) ; les lecteurs (d'un journal). Enfin par la visibilité ou la circulation de celles-ci : au niveau personnel ; individuel ; familial ; parmi les proches ou encore par leur circulation publique. Le tableau ci-dessous permet de récapituler ces critères :

inclusively, however. In his view, judicial hearings, the curriculum vitae, and all kinds of other official records should be regarded as egodocuments. When the meaning is extended to such a degree, however, the concept loses its focus, as Benigna von Krusensjtern remarked in her reaction ». Nous pouvons également noter ici qu'il y a une large littérature sur les egodocuments en allemand et néerlandais.

Genre	Auteur - créateur	Date	Support, media	Nature de la source	Destinataire	Circulation	Fonction principale	Enonciation
Journal intime	« Bébé »	1928	Carnet	Ecrit	Pour elle-même	Personnelle, individuelle	Introspection, projection	Je, tu (quand elle imagine parler à son prétendant), on
Agenda	Said Bey	1901-1928	Almanachs (Hachette et carnets)	Ecrit (+illustrations dans les almanachs Hachette)	Pour lui-même (la famille ?)	Personnelle, individuelle, familiale	Comptes, mémoire	Je
Lettre et carte postale	Said Bey	1911-1928	Feuilles, cartes	Ecrit (cartes postales : illustrées)	Famille, foyer	Familiale	Communication	Tu
Carnet de famille	Ahmet Nedim Servet Tör, Memduh Ezine	1912-1916 ; 1899-1937	Carnet	Ecrit, visuel (photographies)	Leurs enfants	Familiale	Mémoire	Tu (adressé aux enfants), je (le père)
Album de photographies	Mehmet Ali Bağana	Les années 1910-1930	Albums	Visuel, écrit (légendes)	Famille (visiteurs ?)	Familiale, des proches	Représentation, mémoire	Je, il/elle, ils/elles (en légende)
Photographie d'intérieurs	Divers	1900-1930	Photographies, murs	Visuel	La famille, les visiteurs	Familiale, des proches	Représentation, mémoire	(pas d'affirmation)
Enquête	L'enquêteur, les enquêtés	1931	Journal (<i>Cumhuriyet</i>)	Ecrit, visuel (photographies des enquêtés)	Lecteurs du journal	Public	Médiatisation de la vie privée	Je (de l'enquêté et de l'enquêteur)
Photographies de personnalités dans leur intérieurs	Photographiés, le journaliste	A partir des années 1890.	Journal (<i>Servet-i Fünun</i>)	Visuel, écrit	Lecteurs du journal	Public	Médiatisation de la vie privée	Il

Chaque choix ferme d'autres possibilités et nous risquons de perdre les nuances que présente une source dès lors qu'on la range dans une catégorie précise. Les classifications demeurent cependant indispensables pour mieux comprendre la nature et les usages de chacun de ces documents. Si le journal intime que nous étudions est un document écrit, des photographies sont parfois jointes à des carnets de famille, tandis que les almanachs pouvaient comporter des illustrations, de même qu'on accompagnait parfois les photographies de dédicaces et les albums de photographies, de légendes textuelles. Même si la plupart de ces documents pourraient être désignés comme des récits de la première personne (*first person narratives*), un récit à la deuxième personne peut très bien révéler l'*ego*, comme dans le cas de Bébé qui s'adresse parfois dans son journal intime et personnel par défaut, à une audience imaginaire, en mobilisant le « tu ». C. Viollet, dans son article sur les journaux personnels, met en évidence la nature « fluide, fluctuante » de ces sources et fait à ce propos une observation pertinente :

les tentatives de typologie des journaux, établies en fonction de leur teneur et de leurs modalités discursives, ne sont généralement valables que pour un corpus donné. Cette forme se laisse difficilement classifier, tant elle peut être fluide, fluctuante : une chronique familiale se transforme en journal intime, un autre se fait journal de voyage au gré des circonstances⁶².

Même si nous essayons de classer et définir ces documents pour mieux les analyser, nous acceptons dès le début une ambiguïté fondamentale, inhérente à leur nature même.

Nous nous trouvons par ailleurs limité par la forme plate et linéaire que présente un travail écrit. Nous n'avons pas les moyens de présenter ces sources dans leur complexité et leur nature fluctuante. Nous nous efforcerons néanmoins d'explicitier les formes, les caractéristiques et les usages de chaque source au début de chaque chapitre. Dans cette présentation générale, nous avons fait le choix d'approcher ces études de cas en les considérant essentiellement en fonction du critère de leurs circulations et celui des sujets abordés, dans une succession qui va du plus personnel au plus public, en passant par le cercle familial. Si pour certains de ces documents, cette distinction fonctionne bien, elle opère avec plus de difficulté dans d'autres cas. Il s'agit de situer nos sources sur une échelle dont une extrémité est représentée par le journal intime, le plus personnel, et l'autre extrémité par les sources publiées, les plus publiques. Les agendas de Said Bey se situent ainsi entre le personnel et la familial puisqu'ils sont composés d'une façon personnelle, mais incluent les mémoires et les comptes de l'unité familiale. Les lettres et les carnets de famille visent, par leur nature, une

⁶² C. Viollet, « À la rencontre des journaux personnels », art cit, p. 10.

circulation à l'intérieur la famille. Les albums de photographies et certaines parties des intérieurs pouvaient être ouverts à des visiteurs qui avaient le privilège de pénétrer l'espace domestique.

Nous avons trouvé plus pertinent d'adopter cette échelle que de recourir à de rigides distinctions dichotomiques entre privé et public. Cela nous permet en même temps de mieux souligner que les emplacements de ces sources pouvaient changer selon les moments de leur vie propre. Les albums de photographies pouvaient rester cachées dans un coin de la maison, pour être refermés et rouverts dans des circonstances spécifiques, en s'adressant à des publics différents, se balançant ainsi entre le personnel, le familial et le privé. Certains espaces d'une maison pouvaient être montrés à un public plus large, tandis que d'autres pièces demeuraient réservées à la famille ou à certains de ses membres. Ce côté fluctuant des documents tient aussi à ce qu'ils ont une vie après la mort de leurs auteurs. Un document formé d'une façon individuelle pouvait devenir à la mort de son auteur un objet de mémoire pour la famille. En ce sens, nous désignons ces documents comme des sources-escargots : en des moments donnés de leurs vies, certains d'entre elles peuvent sortir de leur espace de vie pour se renfermer ensuite.

Nous avons inclus dans notre corpus trois sources publiées : une série de photographies d'intérieurs, « Nos contemporains chez eux », publiée dans *Servet-i Fünun* (Le Trésor des sciences) à partir des années 1890 ; des extraits de la revue *la Turquie Kémaliste*, des années 1930, mis en regard avec des photographies personnelles ainsi qu'une série d'enquêtes parue dans *Cumhuriyet* (La République) en 1931. Toutes nous servent à remettre encore plus en question la distinction entre privé et public. Les pratiques de représentation de soi du privé ne se distinguent pas toujours des pratiques publiques. Dans cette période, il était possible de lire un témoignage personnel publié comme feuilleton d'un hebdomadaire. La série d'enquêtes que nous étudions fait également écho à une pratique que l'on trouve dans le privé, sous forme de carnet d'enquêtes que l'on faisait circuler dans un réseau de proches. Il s'agit, dans chacun de ces cas, d'une médiatisation de la vie privée qui passe par la publication et qui peut être historicisée. Depuis quand avait-on commencé à trouver un intérêt dans les choix et les goûts personnels des « célébrités », dans leurs vies privées ou leurs espaces intérieurs ? Ces représentations médiatisées devaient aussi avoir un effet sur la façon dont les représentations se jouaient au niveau « privé ». Il est toutefois utile de distinguer ces trois sources publiées de notre corpus de sources non publiées. Dans ce qui suit, nous décrirons les caractéristiques

principales de ce corpus formé de journaux intimes, d'agendas, de lettres, de carnets de souvenir, d'albums de photographies et de photographies d'intérieurs.

Commençons par la caractéristique la plus évidente : ces sources sont avant tout constituées d'« espaces » – dans la plupart des cas, des pages – blancs et vides que les auteurs « personnalisent ». C'est ainsi qu'on peut envisager les pages d'un carnet, celles d'un album de photographie ou le mur d'une pièce à l'intérieur d'une maison dans le même ordre de recherche. Ces espaces « personnalisables » peuvent avoir différentes fonctions : certains, comme les journaux intimes, livres de raisons ou agendas, fournissent aux auteurs la possibilité de s'interroger ou de rendre compte à eux ou à elles-mêmes. D'autres, comme les carnets de souvenir, et dans une certaine mesure les albums de photographies, ont une fonction plus mémorielle ; ils sont produits pour le futur et servent à garder les souvenirs du moment de leur fabrication. Dans d'autres cas, comme dans celui des intérieurs, et parfois des albums de photographie, c'est la dimension d'exposition de soi qui devient plus visible. Ce processus de « personnalisation » n'est pas sans limites. Lorsque les auteurs donnent, au premier regard, l'impression de jouir d'une liberté absolue et de pouvoir faire des choix tout à fait personnels, bien souvent nous remarquons en même temps qu'ils obéissent dans les faits à des règles explicites ou implicites de mise-en-scène du soi, comme nous l'avons dit précédemment. Certains types de documents, comme le journal intime, l'album de photographie ou les murs d'une pièce, fournissent un espace plus vierge et plus libre, tandis que d'autres offrent un espace d'affirmation de soi plus encadré, comme c'est le cas avec les almanachs commerciaux qui comportaient déjà les cadres et les rubriques destinés à guider l'écriture. Les enquêtes, de leur côté, avec leurs questions préparées, offrent un cheminement d'affirmation de soi plus contrôlé. M. Perrot, dans l'introduction du quatrième volume de *Histoire de la vie privée*, avait souligné cet aspect en affirmant que ce qu'elle appelait la « littérature "personnelle" » obéissait à « des règles de savoir-vivre et de mise en scène de soi par soi »⁶³. Les livres d'étiquettes donnaient bien des indications sur la façon dont on devait décorer les murs d'une pièce ou conserver des photographies dans les albums, tandis que le genre épistolaire suivait pour sa part des règles bien établies de mise-en-forme, de datation ou d'adresse des lettres.

D'autre part, ce sont des *documents du « quotidien »*. Du quotidien, dans le sens où ils s'inscrivent sur le moment présent, le moment de production, ou le passé immédiat. C'est ce

⁶³ Michelle Perrot, « Introduction », dans Philippe Ariès et Georges Duby, *Histoire de la vie privée 4. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris : Seuil, 1985, p. 11.

qui les distingue des autobiographies ou des mémoires qui sont des récits généralement reconstruits après coup, *ex post facto*. Ceux-ci sont synchroniques aux événements.

Ce sont aussi des *documents du « domestique »*. Ils sont, – pour la plus grande partie – produits et conservés dans l’espace domestique. Même si certains documents, comme le carnet de souvenirs destiné à recueillir les témoignages des camarades de classe, pourraient certes avoir été fabriqué en « dehors » de la maison, ils avaient probablement été conservés parmi les documents personnels, à la maison.

Au moment de leur production, ils ne visaient pas à être publiés. Nous pouvons, sur ce point, reprendre la définition de C. Viollet qui parle d’une « pratique privée, qui n’est pas, a priori, destinée à être diffusée dans l’espace public »⁶⁴. Il y a des genres qui nous poussent à réfléchir sur ce critère de définition. Comment pouvons-nous être sûres qu’une personne qui tient un journal intime et assume donc de laisser une trace écrite de ce qu’il/elle a choisi de mettre à l’écrit de son vécu, n’ait pas envisagé, tout au fond, que ses écrits soient un jour découverts, voire diffusés ? En poussant la réflexion à l’extrême, même Michel de Montaigne, qui s’adressait à nous, d’un autre siècle, n’affirmait-il pas, ironiquement, dans l’introduction de ses monumentaux *Essais*, qu’il « ne s’y propos[ait] aucune fin, que domestique et privée »⁶⁵. Peut-être certains de ces écrits cachent-ils l’aspiration d’être diffusés un jour du vivant de leur auteur ou à titre posthume, toutefois dans la mesure où cela n’est pas affirmé explicitement, nous ne saurions le soutenir. Nous pouvons néanmoins faire des hypothèses : si certains types de journaux intimes, comme ceux des hommes politiques, militaires ou écrivains peuvent avoir visé une diffusion au futur – ce qui a d’ailleurs été le cas pour une partie d’entre eux – ; le genre qui s’approche de ce que l’on analyse dans le cadre de notre étude, un journal – vraiment – intime de jeune fille, ne paraît pas viser une diffusion ou une publication. Cette forme d’écriture avait avant tout une fonction introspective ; et sans même parler d’une diffusion publique, qu’on songe aux ennuis familiaux et sociaux que se serait attirés la jeune fille, si seulement ses parents avaient eu accès à son carnet et lu ce qu’étaient ses désirs et son mécontentement de la famille.

Nous venons d’évoquer les questions que soulèvent les définitions très inclusives des egodocuments, qui finissent par comprendre, selon certains historiens, des documents aussi variés que des rapports officiels ou des audiences judiciaires. Il nous semble légitime de

⁶⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁵ Michel de Montaigne, *Essais I*, Paris : Éditions Gallimard, 1965, p. 49.

considérer que ce qui fait un egodocument réside aussi bien dans l'approche, que dans la nature même de ce document. Nous estimons toutefois nécessaire d'établir une distinction entre les documents personnels que nous traitons dans notre étude et d'autres types de documents, marqués par un caractère plus officiel. C'est par une certaine *intentionnalité* que nous les distinguons de ces derniers. Les auteurs qui ont produits les documents en question – journal intime, agenda, lettre, carnet de souvenir, album de photographies ou décors d'un mur – ont dû les fabriquer avec une volonté, non par obligation comme dans le cas d'une personne qui se tient devant le juge ou s'adresse aux autorités officielles. Si la production des documents qui nous intéressent obéit parfois à certaines convenances sociales, on se trouve assez loin des circonstances beaucoup plus contraintes qui entourent la production des documents plus officiels. Ce raisonnement fonctionne aussi lorsqu'on s'intéresse à la conservation de ces matériaux. Un document adressé à l'État ou à une institution publique devient la propriété de celui-ci, les auteurs de nos documents, en revanche, conservent l'autorité et le contrôle sur le matériau qu'ils ont produit ; ils peuvent décider d'intervenir, de les ouvrir ou de les fermer à leur gré, d'en effacer des parties, de les censurer, voire de les détruire. P. Lejeune a ainsi affirmé, en parlant des enquêtes qu'il avait menées, que « le sort normal d'un journal est d'être détruit »⁶⁶, ce qui souligne sans nuance l'autorité de son auteur.

IV — THEMATIQUES TRANSVERSALES

Nous avons défini les egodocuments utilisés dans le cadre de notre étude comme des « espaces » – qu'il s'agisse d'un carnet, des pages ou des murs d'une pièce – blancs et vides que les auteurs personnalisent. Ce sont aussi des documents qui s'inscrivent dans le quotidien, au présent, au moment de production, d'une manière synchronique aux événements ; ou encore dans le passé immédiat. Ils sont, pour la plus grande partie, produits et conservés dans l'espace domestique. Même si l'on avait pensé à conserver certains d'entre eux, ils n'avaient pas vocation à être publiés. En dernier lieu, nous pouvons les définir par la relation qu'ils entretiennent avec leur auteur/créateur : ceux ou celles qui ont produits ces egodocuments ont dû les fabriquer avec l'intentionnalité et la volonté de les créer. Ils ont une certaine autorité sur ces derniers ; ils peuvent décider d'intervenir sur ces documents, de les ouvrir ou de les fermer, de les cacher ou de les exposer, de les censurer ou de les détruire. Nous voulons, dans un

⁶⁶ Philippe Lejeune, « Préface », Malik Allam, *Journaux intimes: une sociologie de l'écriture personnelle*, Paris : L'Harmattan, 1996, p. 7.

deuxième temps, expliciter les thématiques transversales à travers lesquelles nous analyserons ces divers documents. Ces thématiques que nous développons plus loin sont les suivantes : (i.) matérialité et pratiques ; (ii.) intériorité et subjectivité ; (iii.) temporalité et (iv.) spatialité. Dans ce qui suit, nous expliquons ce que nous entendons plus précisément par chacun de ces concepts.

1. Matérialités et pratiques

Nous plaçons ces sources au centre de notre analyse, en nous interrogeant aussi sur leur nature, leur forme et leurs usages. « Le journal est une *pratique*, dont le texte est le produit »⁶⁷ dit P. Lejeune. Analyser ces pratiques mêmes, dans leurs contextes individuels ou sociaux ainsi que les rituels et les sociabilités qui les entourent, constitue l'une de nos préoccupations principales. À quels matériaux et techniques avait-on recours, au tournant du siècle, pour se représenter ? Quels supports d'écriture utilisait-on ? Comment et dans quelles conditions les produisait-on ? Nous allons essayer de discuter, autant que les sources le permettent, la production même des sources ainsi que les pratiques de l'écriture et de la lecture.

Aux sources de l'écrit s'ajoutent les sources visuelles, dont l'abondance et la circulation constitue une nouveauté de l'époque envisagée : comment le développement des nouvelles techniques a-t-il transformé les manières de se représenter et la façon de percevoir le monde ? Quels effets ont eu les nouvelles techniques de reproduction des images ainsi que le développement de la presse illustrée sur la multiplication des images et des symboles au niveau individuel ? Comment la photographie a-t-elle été utilisée et reçue ? Quels liens existe-t-il entre les cultures de l'écrit et du visuel – écriture de soi et photographie personnelle ou de famille ? Nous avons pour objectif d'analyser, dans une démarche englobante, les moyens écrits et visuels de représentation de soi qui sont en général étudiés séparément, d'une part dans des disciplines relevant de l'histoire sociale et culturelle et d'autre part dans les études sur la culture visuelle et matérielle.

⁶⁷ *Ibid.*

2. Intériorité et subjectivités

Si le premier axe sur les matérialités et pratiques est focalisé sur les documents ; le deuxième, sur l'intériorité et les subjectivités, est plutôt tourné sur leurs auteurs/créateurs. Les deux objectifs que Cornell Fleischer mentionne dans l'introduction de son ouvrage biographique sur Mustafa Ali se révèlent pertinents pour notre étude. Il se fixe en effet pour objectifs l'étude de « l'empire de l'intérieur, tel qu'un Ottoman cultivé en a fait l'expérience » et l'étude de « la façon dont il en a fait l'expérience et l'a décrit »⁶⁸. Le mot « expérience » constitue pour nous un mot clé qui souligne la dimension personnelle et individuelle des événements et c'est là ce qu'on entend par subjectivité. Nous nous intéressons ainsi, non pas au monde, mais au monde passé par le filtre subjectif de l'individu. Notre objectif principal n'est donc pas d'écrire une histoire de la vie quotidienne ou familiale de la fin du XIX^e siècle aux années 1930, mais de reconstituer la façon dont chacune des personnes étudiées a fait l'expérience de cette période.

Nous nous focaliserons aussi, dans nos analyses, sur ce que Georges Vigarello appelle le « sentiment de soi »⁶⁹. « Je sens, donc je suis »⁷⁰ note-t-il dans sa réflexion sur le journal intime. Nous suggérons qu'une partie des formes de l'écrit – comme le journal intime – a aussi comme objectif – ou comme conséquence – la prise en conscience de soi, si ce n'est un approfondissement du sentiment de soi. Ne pourrions-nous pas parler d'une accentuation de l'« intériorité » ? Quels en ont été les effets sur l'individu ? Comment les nouvelles formes d'expression comme l'apparition du roman ont-elles changé les manières par lesquelles les individus affirmaient leurs « mondes intérieurs » ? Comment les nouveautés matérielles – l'électricité, les produits de consommation, les développements urbanistiques etc. – ont-ils été perçus ? Comment en a-t-on fait l'expérience au niveau individuel et comment ces « univers sensoriel » ont-ils été affirmés à l'écrit ? Nous pouvons ajouter au concept de « sentiment de soi », la « performance » ou « mise-en-scène de soi », la première expression se référant aux théories d'Erving Goffman sur la mise en scène de la vie quotidienne⁷¹ et la deuxième renvoyant à une expression déjà utilisée M. Perrot.

⁶⁸ Cornell H. Fleischer, *Bureaucrat and Intellectual in the Ottoman Empire: The Historian Mustafa Ali (1541-1600)*, Princeton: Princeton University Press, 1986, p. 4. « *study[ing] the Empire from within, as an educated Ottoman experienced it [...] study[ing] why he experienced and described it as he did* ».

⁶⁹ G. Vigarello, *Le sentiment de soi*, op. cit.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁷¹ Erving Goffman, *The presentation of self in everyday life*, Edinburgh : University of Edinburgh, Social Sciences research centre, 1956.

3. Temporalité : historicité et expériences du temps

Les documents personnels qui survivent jusqu'à nos jours subissent divers processus de tri, de sélection, de destruction ou de conservation. Le document que l'historien tient en main n'est jamais indépendant de ces processus. Bien conscient de la centralité et de l'importance des pratiques et des politiques mémorielles qui interviennent sur ces documents, nous nous attarderons sur les pratiques mémorielles de la période qui s'étend de la fin du siècle aux années 1930. Dans cette période de transformations radicales et de bouleversements sociaux, il s'agit de comprendre comment les mémoires ont été construites et conservées. Comment le passé ottoman a-t-il été remémoré et représenté par ceux qui ont traversé la période de la fin de l'empire à l'affirmation de la République de Turquie ? À quelles stratégies mémorielles a-t-on eu recours ? Que signifiait la circulation des peintures, cartes-postales, images et discours reliés au nouveau régime national d'un part et au passé ottoman de l'autre ? Pouvons-nous cerner, dans l'époque en question, un discours davantage centré sur le progrès et futur ? Était-il question d'un changement dans les « régimes d'historicité »⁷², pour se référer à la terminologie de Françoise Hartog ? Comment se faisait l'« expérience du temps »⁷³ ?

4. Spacialité : expériences de l'espace

« Le vieux Paris n'est plus / la forme d'une ville Change plus vite, hélas ! / Que le cœur d'un mortel »⁷⁴ écrivit Charles Baudelaire, sur la capitale française en 1861. Presque un siècle plus tard, l'écrivain turc Ahmet Hamdi Tanpınar traduisait et citait ces vers en turc, en 1946, dans son livre *Beş Şehir* [Cinq Villes] en faisant une comparaison entre la façon dont Paris et Istanbul avaient changé : « Istanbul n'a pas changé comme Paris », affirme-t-il, « elle a perdu toute son identité pendant les quinze ans qui vont de 1908 à 1923. La Révolution Jeune-Turque, trois grandes guerres, les incendies qui se répètent, les crises économiques, la liquidation de l'empire... ont complètement changé son identité »⁷⁵. Une personne née à Istanbul dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, passant par exemple dans son vieil âge par Pera, l'un des quartiers modernes d'Istanbul à la fin des années 1920, voyait un monde très différent de celui de son enfance : il pouvait voir les grands magasins ; les studios photographiques ; les

⁷² François Hartog, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris: Éditions du Seuil, 2003.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris: Librairie générale française, 1999. [Première édition en 1857, le livre est ensuite réédité avec différentes versions en 1861, 1866 et 1868.]

⁷⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş şehir*, İstanbul: 2006 [Ankara: Ülkü, 1946], p.122.

restaurants avec de la musique ; les salles de cinéma et traversait des rues illuminées. Il avait vu changer « la forme d'une ville plus vite que le cœur d'un mortel », pour retourner aux vers de Baudelaire. Nous pouvons, en conséquence, nous interroger sur les manières dont se faisait l'expérience de ces nouveaux espaces de modernités, aussi bien dans le tissu urbain que dans les intérieurs domestiques. Nous discuterons aussi les catégories de privé et de public, d'intime et de politique, d'intérieur et d'extérieur.

V — PLAN : DU PERSONNEL AU PUBLIC, DE L'INTIME AU POLITIQUE ?

Dans notre plan, nous avons suivi une démarche qui fait se croiser d'une part la circulation des objets d'études et d'autre part les sujets abordés, en les situant, autant que possible, sur une échelle qui va du personnel au familial, en continuant par la sphère publique. Il est à souligner à nouveau que ces espaces peuvent souvent se croiser et se superposer ; il ne s'agit donc pas de catégories figées ni étanches. J'ai tendance à imaginer les individus qui circulent entre ces espaces comme des bulles de mercure. Elles peuvent parfois être contenues dans un espace délimité – une chambre ou la maison même dans le cas des individus – qui l'isole du reste en créant un espace privé. Dans d'autres cas, les portes peuvent s'ouvrir, et elles peuvent passer à côté d'autres substances sans s'y mêler – en conservant leurs individualité – ou encore s'y dissoudre en formant une unité – qu'il s'agisse de la famille ou de la nation.

Nous avons néanmoins opté pour une présentation linéaire, dans les limites qu'implique une présentation écrite, sans exclure d'autres possibilités ou lectures croisées. Si nous considérons la présente enquête dans sa linéarité, elle parcourt globalement un cheminement du personnel au public. Nous commençons par l'analyse d'un journal intime (chapitre 1) qui constitue la source la plus personnelle aussi bien en termes de circulation (il s'agit d'un document destiné, très probablement à l'usage et à lecture de son auteur seul) que du point de vue des sujets abordés. Ensuite viennent trois types de sources (registres écrits, photographies de famille et photographies d'intérieurs) qui restent plutôt dans le cadre familial (chapitres 2-3-4). Nous abordons, en dernier lieu (chapitre 5), la source la plus publique à notre échelle, un corpus de sources publiées, à savoir une série de photographies d'intérieurs, des extraits d'articles et d'illustrations ainsi qu'une série d'enquêtes, tous publiés dans les journaux de l'époque.

Pourtant, il est possible de présenter ce travail de manière non linéaire, en imaginant des cercles concentriques. Le cœur de notre étude est ainsi la maison : cet espace délimité par les murs qui héberge l'individu ou la famille. Les sources que nous abordons, qu'elles aient été ou non produites à l'extérieur retournent enfin à ce centre où elles ont été conservées. La maison constitue, en ce sens et pour les documents en question, un pôle de magnétisme. Elle sera aussi située au centre de notre présentation. Dans un premier temps (chapitre 2), nous analyserons les agendas, lettres et cartes postales d'un haut fonctionnaire et enseignant ottoman, Said Bey. Nous verrons, à travers les agendas, la façon dont le budget familial était suivi par la personne censée le maintenir et la façon dont les mémoires familiales y étaient conservées. Nous nous interrogerons ensuite sur la manière dont se construit la cohésion du foyer à travers les lettres de famille, même lorsque cette dernière se trouve dispersée. Dans un deuxième temps (chapitre 3), nous nous focaliserons sur une série d'album de photographies de famille ainsi que sur des carnets de famille pour discuter la représentation et, pour ainsi dire, la mise-en-scène de la famille que des images permettent de construire. Enfin, nous analyserons (chapitre 4) des représentations photographiques de la maison et discuterons la façon dont la maison, même en tant que bâtiment, fonctionne comme marqueur d'identité. Nous visiterons ensuite les parties photographiées des intérieurs, en discutant de ce que révèlent ces représentations. Nous nous intéresserons enfin à la façon dont les espaces intérieurs, surtout les murs des pièces, sont personnalisés, de façon à former des *lieux de mémoire* pour les individus et la famille et constituer une vitrine pour les visiteurs qui pénètrent dans cet espace.

C'est autour de ce centre que doivent être considérées les deux autres chapitres. Le premier et le cinquième chapitres fonctionnent en effet comme des ronds dans l'eau, formés autour du cercle familial et de l'objet-maison. Dans le premier chapitre, plus tourné vers le for intérieur, nous analysons le journal intime d'une jeune femme à Istanbul en 1928 et nous lui découvrons, à travers l'écriture, une volonté de créer un espace à soi, une vie qui soit la sienne, en essayant, parfois, de s'éloigner du cercle familial et de ses systèmes de valeurs. Le cinquième et dernier chapitre est consacré à trois cas où le personnel s'affiche dans l'espace public à travers des publications dans les journaux : une série d'enquêtes où les personnes interviewées répondent, comme l'écrivaine et traductrice Şaziye Berin Hanım évoquée au début de cette introduction, à des questions très individuelles, allant de leurs couleurs préférées à leurs idées sur l'amour ; des passages et des illustrations d'une revue des années 1930, mis en regard avec des photographies personnelles et une série de photographies intitulée « Nos contemporains chez eux », dans lesquelles les sujets photographiés exposent leurs intérieurs domestiques ou

leurs lieux de travail. Les représentations de soi et du for intérieur dans des médias publiques finissent, dans tous les cas, par rentrer elles aussi en contact avec la sphère privée. C'est en remettant en question la circulation des formes de représentation que nous terminerons notre étude, en nous intéressant à ces cas qui brouillent le sens des circulations du « haut vers le bas » et les catégories du privé et du public, de l'intime et du politique.

CHAPITRE 1. À LA RECHERCHE DE L'INDIVIDUALITÉ : LE JOURNAL INTIME « D'UNE JEUNE FILLE RANGÉE »⁷⁶

Nous avons indiqué, en introduction, que nous cherchions à faire une histoire à l'échelle des individus : *Individuum est ineffabile* disait-on, « l'individu est ineffable »⁷⁷. Comment pouvons-nous dès lors cerner l'individu dans l'histoire, plus particulièrement dans le contexte social propre aux décennies qui virent la fin de l'empire ottoman et les premières années de la république de Turquie ? Devons-nous voir dans l'individu « le représentant d'une société déterminé par les paramètres du milieu et d'une époque » ou « une force vivante en perpétuelle métamorphose mue par divers mouvements propres à son être singulier »⁷⁸ ? Dans ce premier chapitre, nous cherchons à établir la façon dont une jeune femme essaye de construire et d'affirmer son individualité à travers son journal intime. Si nos sources se situent essentiellement à l'échelle individuelle, ce journal intime se distingue des sources que nous envisageons plus loin dans la mesure où il nous fait rarement sortir de l'orbite individuelle de la jeune femme : ce journal intime parle du soi et du monde qui se construit autour. À ce qu'il apparaît, le carnet n'était probablement pas destiné à circuler, ni dans le cercle familial ni dans un cercle plus large, contrairement, par exemple, aux lettres de famille que nous étudierons dans le chapitre suivant. Nous suivrons aussi, à travers ce carnet, l'effort que mettait cette jeune femme à se détacher de la famille, pour se distinguer de la société et s'affirmer en tant qu'individu autonome.

Dans l'introduction de son ouvrage consacré à quatre individus des XVI^e et XVII^e siècles, l'historien Cemal Kafadar souligne la tendance des historiographies

⁷⁶ Nous empruntons le titre par le fameux ouvrage de Simone de Beauvoir : Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris : Gallimard, 1958. Simone de Beauvoir elle-même reprend le titre d'un roman de la fin XIX^e siècle : Tristan Bernard, *Mémoires d'un jeune homme rangé*, Paris : Éditions de la Revue blanche, 1899.

⁷⁷ Carlo Ginzburg, *Clues, myths, and the historical method*, traduit par John Tedeschi et Anna C. Tedeschi, Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press, 1989, p. 106.

⁷⁸ Damien Fortin, « Individuum est ineffabile... », *Acta Fabula*, 13 septembre 2010, vol. 11, n° 8, paragr. 2.

contemporaines à postuler l'impossibilité pour les hommes et les femmes de la société ottomane de s'affirmer en tant qu'individus. Dans cette approche, il leur était indispensable d'éviter le conflit avec les unités d'appartenances auxquelles ils étaient liés, qu'il s'agît de la famille, de la communauté ou de l'État. C. Kafadar réfute cet argument en s'appuyant sur des exemples précis, et en remontant jusqu'au XVII^e siècle. Il met ainsi en lumière la personnalité d'Evliya Çelebi qui se plaignait ainsi, avant de devenir voyageur : « comment pourrais-je être voyageur du monde en m'échappant des peines du père et de la mère, du maître et du frère ? ». Il prend de même l'exemple du poète Fuzûlî, qui, très satisfait de son nom de plume, affirmait, en plein XVI^e siècle, que celui-ci « correspond[ait] bien à sa cause, car il [était] un homme qui [voulait] rester unique (*tek*) au monde », « Mon nom de plume me l'a procuré. La jupe de mon individualité (*ferdiyeyet*) s'est échappée des mains des autres »⁷⁹ ajoutait-t-il. La question de l'individualité est liée de manière fondamentale à la production des egodocuments qui se trouvent au centre de notre analyse : selon les approches mentionnées, pour qu'il y ait des narrations de soi, il faudrait que le sentiment de l'individualité soit suffisamment développé, ce qui, dans ce paradigme, ne serait pas le cas dans les sociétés non-occidentales. C Kafadar résume ainsi ce point de vue :

C'est une supposition commune que la littérature ottomane n'a pas produit un corps d'écrits personnels, un *corpus* où les auteurs parlent d'eux-mêmes et de leurs soi, vraisemblablement parce qu'une telle conversation avec soi nécessitait un fort sentiment d'individualité dont l'homme et la femme du Moyen-Âge (pour le Proche-Orient, il faut comprendre « d'avant l'Européanisation », la période qui précède l'Occidentalisation) manquait⁸⁰.

Cet argument est aussi réfuté par C. Kafadar dans son étude des écrits de soi des XVI^e et XVII^e siècles, qui comporte, entre autres sources, le journal personnel tenu par un derviche ottoman, Seyyid Hasan, entre 1661 et 1665.

Tout cela nous montre que ni le « sentiment de soi »⁸¹, pour utiliser la terminologie de Giorgio Vigarello, ni la notion même d'individualité ne sont soudainement apparus dans

⁷⁹ Cemal Kafadar, *Kim var imiş biz burada yoğ iken. Dört Osmanlı : Yeniçeri, Tüccar, Derviş ve Hatun*, İstanbul: Metis, 2009, p. 22. Kafadar cite le texte de Fuzûlî dans la traduction du persan de Hüseyin Yorulmaz, « Fuzulî'nin Poetikası », *Merdiven Şiir* 3, mai-juin 2005, p. 116-7 : « hakikaten bu mahlas birçok yönden benim istediğim gibi ve davama uygun bir lakap oldu. Evvela, ben âlemde tek kalmak isteyen bir insandım. Bunu mahlasım temin etti. Ferdiyeyimin eteği ortalık elinden kurtuldu ».

⁸⁰ Cemal Kafadar, « Self and Others : The Diary of a Dervish in Seventeenth Century Istanbul and First-Person Narratives in Ottoman Literature », *Studia Islamica*, 1989, no 69, p. 124. « It is also a common assumption that Ottoman literature did not produce a body of personal writings, a corpus in which authors talked about themselves and their selves, presumably because such self-talk required a strong sense of individuality which medieval (read "pre-Westernization" for the Near East) men and women lacked ».

⁸¹ Georges Vigarello, *Le sentiment de soi : histoire de la perception du corps : XVIe-XXe siècle*, Paris :

l'Empire ottoman au tournant des XIX^e et XX^e siècles. C. Kafadar souligne également qu'il n'existe pas une histoire linéaire du passage d'une identité d'abord dissoute dans la famille, le clan, la communauté, à une identité centrée sur l'individu ; il s'agirait plutôt « des changements dans la perception de soi et des manières de vivre [l'] individualité »⁸². Ce sont ces « perception[s] de soi et des manières de vivre [l'] individualité »⁸³ que nous analysons dans ce chapitre à travers un journal intime.

Les journaux intimes ont fait l'objet de nombreuses études dans le contexte européen, à commencer par les travaux de Philippe Lejeune⁸⁴. Cela est sans doute lié à l'accessibilité de ce type de source, notamment grâce à des projets de catalogage et de conservation. Dans le cas turco-ottoman, nous n'avons pas encore atteint un niveau de connaissance et d'étude comparable qu'il s'agisse de l'étude des egodocuments en général ou de celle des journaux intimes en particulier. Nous pouvons tout de même identifier certains journaux personnels. Grâce à l'ouvrage de Nazan Bekiroğlu, nous connaissons ainsi les journaux personnels de Nigâr Hanım (1862-1918), la poétesse ottomane Nigâr binti Osman⁸⁵. Le premier journal intime tenu par Nigâr Hanım commence en 1887, alors que l'auteur avait 25 ans et la série de ses carnets continue jusqu'à la fin de sa vie, en 1918. Treize carnets de la main de Nigâr Hanım⁸⁶ sont aujourd'hui conservés, mais la numérotation des carnets permet à N. Bekiroğlu de supposer qu'il devait initialement exister dix-neuf ou vingt carnets⁸⁷. Un article d'Edhem Eldem nous fait rencontrer une source exceptionnelle : il s'agit du journal tenu par le prince Salahaddin (1861-1915), le fils du sultan Murad V (1840-1904), entre 1880 et 1882, pendant les années de résidence

Seuil, 2014.

⁸² C. Kafadar, *Kim var imiş biz burada yoğ iken*, op. cit., p. 21. « Aile, klan, cemaat, ümmet içinde erime halinden birey olma haline geçiş diye özetlenebilecek çizgisel bir hikâye yok. Değişik zamanlarda ve bağlamlarda, kişilerin benlik algısının ve bireyliklerini yaşama biçimlerinin değişmesidir söz konusu olan ».

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Voir parmi de nombreux ouvrages édité ou rédigé par Philippe Lejeune : Philippe Lejeune (ed.), « *Cher cahier* » : *Témoignages sur le journal personnel*, Paris : Gallimard, 1990 ; Philippe Lejeune, *Le moi des demoiselles : enquête sur le journal de jeune fille*, Paris : Éditions du Seuil, 1993 ; Philippe Lejeune, *Un journal à soi ou la passion des journaux intimes*, Lyon : Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique : Bibliothèque municipale de Lyon, 1997 ; Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *Un journal à soi : histoire d'une pratique*, Paris : Éditions Textuel, 2003 ; Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *Le journal intime : histoire et anthologie*, Paris : Éditions Textuel, 2006. Pour une analyse sur une période plus récente, sur le prix du journal intime attribué de 1957 à 1970 : Philippe Lejeune, *Ariane ou le prix du journal intime*, Paris : Éditions des Cendres, 2004.

⁸⁵ Nazan Bekiroğlu, *Şâir Nigâr Hanım : Güftesi Garplı Bestesi Şarklı*, İstanbul : Timaş Yayınları, 2011. Une petite partie de ces journaux intimes avaient été publiés par les fils de Nigâr Hanım à la fin des années 1950 : Nigâr binti Osman, *Hayatımın hikâyesi*, İstanbul : Ekin Basimevi, 1959.

⁸⁶ Les journaux intimes sont conservés au Musée d'Aşıyan à Istanbul.

⁸⁷ N. Bekiroğlu, *Şâir Nigâr Hanım*, op. cit., p. 21.

surveillée qui ont suivi la déposition de son père en 1876⁸⁸. Nous croisons encore ce motif du journal intime dans certains romans de l'époque. L'intrigue du roman de Reşat Nuri [Güntekin], *Acımak* [S'apitoyer]⁸⁹, publié en 1928, est basé sur la découverte par le personnage de Zehra – une enseignante – du journal intime de son père, après le décès de ce dernier. Les journaux personnels des écrivains⁹⁰ et des militaires⁹¹ viennent en outre s'ajouter à cette liste, quoiqu'ils appartiennent à des genres plus usuels.

Car il n'y a sûrement pas un seul genre de journal intime et les exemples que nous venons de citer se diversifient en termes de contenus et de pratiques. Valerie Raoul dans son étude sur le genre et le journal intime, distingue la tradition anglaise du « *diary* », qui n'est pas, à son origine, privé ou personnel, de la tradition française du « journal intime », une pratique essentiellement privée⁹². Caroline Muller, pour sa part, distingue particulièrement « le journal de jeune fille ». Elle analyse ainsi, dans son article, deux journaux personnels de jeunes filles, ceux de Claire Pic (1862-1866) et de Louise Lafargue (1864-1871), deux filles issues de la bourgeoisie moyenne qui avaient respectivement quatorze et seize ans au moment de commencer leur journal ; C. Muller considère ces egodocuments comme « des sources privilégiées pour l'histoire du mariage et du sentiment amoureux »⁹³. Dans le contexte ottoman, nous connaissons au moins un autre journal intime de jeune femme, celui de la fille

⁸⁸ Edhem Eldem, « Le harem vu par le prince Salahaddin Efendi (1861-1915). Chercher les femmes dans une documentation masculine », dans Fabio Giomi, Rebecca Rogers, Ece Zerman (eds.), *Clio. Femmes, Genre, Histoire, n° 48, Genre et espace (post-)ottoman*, Paris : Belin, 2018. (sous presse).

⁸⁹ Reşat Nuri Güntekin, *Acımak*, İstanbul : Suhulet Kütüphanesi, 1928.

⁹⁰ Les journaux personnels d'Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) et d'Oğuz Atay (1934-1977) constituent deux exemples de journaux d'écrivains pour une période plus avancée : İnci Enginün et Zeynep Kerman (eds.), *Günlüklerin ışığında Tanpınar'la başbaşa*, İstanbul : Dergâh Yayınları, 2007. Oğuz Atay, *Günlük*, İstanbul : İletişim Yayınları, 1990. Pour une analyse comparée de ces deux ouvrages : Murat Koç, « Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay'ın günlükleri üzerine karşılaştırmalı bir okuma denemesi », *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, v. 1, n° 1, 2014, pp. 161-177.

⁹¹ Les journaux personnels de Fevzi Çakmak [1876-1950] et Kazım Karabekir [1882-1948] ont été transcrits en alphabet latin et publiés par Yapı Kredi Yayınları en Turquie : Nilüfer Hatemi (ed.), *Mareşal Fevzi Çakmak ve günlükleri*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002. Yücel Demirel (ed.), *Kâzım Karabekir, Günlükler, 1906-1948*, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2009.

⁹² Valerie Raoul, « Women and Diaries: Gender and Genre », *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 1989, vol. 22, n° 3, p. 57-58. « The "journal intime" is not the only kind of diary. The English tradition described by Philip Spalding, was originally not private and personal. [...] The "journal intime," as it emerged in France in the early nineteenth century was essentially a private mode of writing ».

⁹³ Caroline Muller, « "Je crois que je l'aimerai de tout mon cœur" : Le rôle du journal de jeune fille dans la préparation des mariages (XIX^e siècle, France) », 2013, <halshs-01287244>, p.1. Voir aussi, de la même auteure : Caroline Muller, « Ce que confessent les journaux intimes : un nouveau regard sur la confession (France, XIX^e siècle) ». *Circé. Histoires, Cultures et Sociétés*, 2014, <halshs-01287241>.

de Fevzi Çakmak – nommée Muazzez – et qui a été étudié par Nilüfer Hatemi⁹⁴. Un autre journal intime, non pas d'une jeune femme mais d'un jeune homme, nous est également connu grâce au travail d'Edhem Eldem qui a réussi à déchiffrer un carnet rédigé d'une manière codée par Sedad Hakkı [Eldem], de mai 1925 à octobre 1926, alors que le fameux architecte de l'époque républicaine n'avait encore que 18 ans⁹⁵. Ce journal intime, sorti de la plume d'un jeune homme, permettra, en certaines occasions, de soulever la question du genre, en proposant des comparaisons entre ce journal et celui de la jeune femme anonyme au centre de notre étude. C'est en effet au genre du journal intime de jeune femme⁹⁶ et de jeune homme, si l'on pouvait le définir ainsi, qu'appartiennent les deux cas cités qui, dans leur écriture, se focalisent tous deux sur les projections vers le futur et la construction de soi.

Avant d'analyser les thématiques qui ressortent du journal intime, nous nous lancerons, dans la première section, dans i) une reconstruction biographique à travers ce carnet anonyme. Bien que nous n'ayons d'information ni sur la provenance ni sur l'identité exacte de son auteur, nous réussissons tout de même à donner son âge, à reconstituer sa position sociale, sa famille, ses réseaux et ses activités quotidiennes. Cette première section servira également à poser les jalons des thématiques qui seront traitées dans ce chapitre. Nous analyserons, dans les sections suivantes, les manières avec lesquelles la jeune femme s'affirme : lorsqu'elle dit « je » ; lorsqu'elle voit et évalue le monde autour d'elle en toute subjectivité ; lorsqu'elle veut créer son espace ; exercer sa volonté et sa capacité d'agir ; quand elle cherche à se créer une individualité, même dans un cadre parfois restreint. Pour ce faire, nous nous focaliserons ii) sur le journal même de la jeune fille et discuterons l'aspect privé de sa pratique d'écriture et de conservation d'un journal intime. Nous passerons ensuite de l'espace d'écriture qu'est le carnet, aux iii) espaces intérieurs et urbains pour nous attarder sur la recherche d'un espace personnel par la jeune auteure du carnet. Dans cette section, nous verrons comment les nouvelles formes d'expression – écriture de soi - ainsi que d'autres activités intellectuelles comme la lecture nécessitaient une certaine solitude et une forme d'isolement. Nous

⁹⁴ À notre connaissance, Nilüfer Hatemi n'a pas encore publié sur ce journal personnel, mais l'a présenté dans certaines occasions, notamment à la journée d'études « The Politics of Memoirs : Turkish and Ottoman » qui a eu lieu le 6 décembre 2014 à l'Université de Bamberg avec la coopération d'Orient-Institut Istanbul, dans une intervention intitulée « Political Aspects of a Personal Diary : The Self-Narrative of Muazzez Toprak in 1928 ».

⁹⁵ Edhem Eldem, Uğur Tanyeli et Bülent Tanju (eds.), *Sedad Hakkı Eldem I : Gençlik Yılları*, İstanbul : Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2008, pp. 144-152. Le carnet est ainsi classifié dans cet ouvrage : « Şifreli hatıra defteri, Mayıs 1925-Ekim 1926, İstanbul, Bursa, Ankara. Türkçe. Edhem Eldem Arşivi, AAE038-AAE115 ».

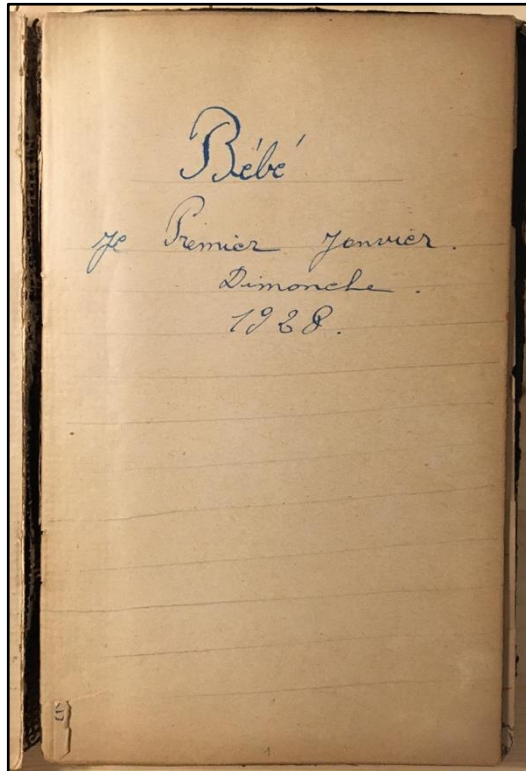
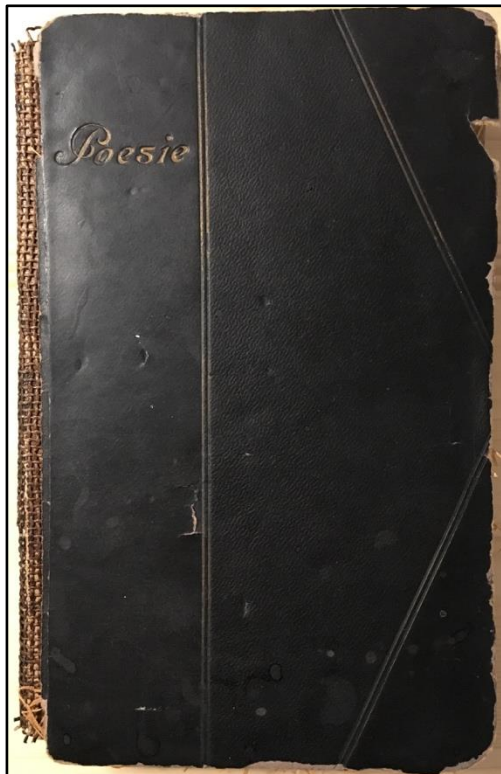
⁹⁶ Pour une étude sur la représentation des filles dans le roman ottoman, voir Elif Akşit, « Being a Girl in Ottoman Novels » dans *Childhood in the Late Ottoman Empire and After*, s.l., Brill, 2016, p. 93-114.

discuterons également de l'ouverture de nouveaux espaces de liberté urbains qui permettent à la jeune femme de faire, entre autres, des promenades solitaires. La quatrième section se focalisera sur iv) les « espaces » et les « mondes » que procurent la littérature et le cinéma. Nous verrons que ces derniers produisent en effet des modèles de vie, des modèles d'hommes et de femmes et permettent de passer au-delà des normes et des valeurs de l'entourage social. La section suivante se penche sur ce qui devient l'une des thématiques centrales à partir de la deuxième moitié du carnet, à savoir v) le choix d'un mari et les préparatifs du mariage. Là encore, nous voyons la volonté de Bébé de choisir son mari à partir de ses propres critères, en négociation avec les valeurs de ses proches. Enfin, dernièrement, nous observerons les façons avec lesquelles vi) cette jeune personne se projetait dans l'avenir et essayait de se construire elle-même tout en construisant son futur.

I — RECONSTITUER LE PERSONNAGE DE « BEBE » : UNE JEUNE FILLE A TRAVERS SON JOURNAL INTIME

L'objet de ce chapitre est donc un journal intime. Il s'agit d'un carnet retrouvé chez un bouquiniste à Istanbul. Le carnet est rédigé en français, ce qui pourrait faire penser, au premier abord, à un carnet tenu par une Française habitant Istanbul. Pourtant, de nombreuses erreurs d'orthographe et de grammaire ainsi que d'autres détails que nous discuterons plus loin montrent qu'il n'en est rien. S'agissait-il d'une jeune fille turque rédigeant son journal intime, en 1928, en français pour que celui-ci ne soit pas lu par les autres, notamment par les membres de sa famille ? Sur la couverture noire du carnet est imprimée en lettres dorées fanées le mot « Poesie » [sic., poésie]. Au centre de la première page, à l'encre bleue apparaît le mot « Bébé » écrit en gros caractères, suivi de l'indication, plus petite, « le Premier janvier. Dimanche. 1928 » [Figure 1.1A-B-C-D]. Le premier regard pourrait faire songer à l'un de ces carnets destinés à l'écriture ou recueil de poésies. Sans doute était-ce l'usage prévu par le fabricant du carnet qui avait fait imprimer le mot « poésie » en doré sur la couverture ; cependant l'auteur dont nous essaierons de reconstruire l'identité à travers ce qu'en révèlent ses écrits, en avait fait un autre usage, en faisant de ce carnet le support d'écrits plus personnels. Quant au mot « Bébé » écrit sur la première page, il aurait pu faire penser à un carnet destiné, ou adressé à un nouveau-né. La lecture fait en revanche apparaître qu'il s'agit probablement d'un « nom de plume » que l'auteur, une jeune femme, s'était donné pour écrire son journal intime⁹⁷.

⁹⁷ C'est avec ce nom que l'on va la désigner dans ce chapitre.



Chez la famille Linadinos. C'était
l'anniversaire des deux jumelles.
j'ai passé une journée excellente
jusqu'à dix heures du soir.
Nous avons fait des jeux de société.
C'était une société cosmopolite.
Danois, Anglais, Russe, etc.
Il n'y avait que des jeunes
filles et jeunes gens très gai.
Je ne connaissais presque personne
mais nous nous sommes
entendus très vite et devenus
très intimes pour cela après midi.
j'étais désespéré de ne pouvoir
pas m'amuser mais heureusement
que j'ai eu une après midi
excellente.
Lundi 6 T.
Lus (Les Morelont de Lunettes) J.
Après dîner j'ouvrais au corbe chez
Solita.
Mardi 7 T.
Cinéma avec Maria (Napoleon)
très bon film - 15

Mercredi 7 Mars.
Après ma leçon de Français.
Je suis allé voir Huberman.
excellent violoniste, comédien j'étais
heureux de l'entendre il a joué
vraiment à merveille je l'ai
suivi jusqu'au Louvre de mon cœur.
Il était très laid mais comme j'aime
entendre au yeux fermés et
il jouait tellement bien que
je ne pensais même pas au laideur
de sa figure. Et le pianiste
jouait très bien surtout la Sonate
Chopin. Mais ce qui était très
admirable c'était son assise. C'était
le violoniste qui jouait qu'il était
applaudi aussi mais il a joué sa
seulement pour une fois.
Grâce à Marie que je rencontre
chaque fois au théâtre et au
concert sans peine et nous
sommes. Le soir des répétitions très
intéressantes mais qui ne valent
pas pour l'instant.

Figure 1.1A-B-C-D. Extraits du carnet de « Bébé ».
Carnet en possession de l'auteure.

Le carnet retrouvé chez un bouquiniste⁹⁸ se trouvait malheureusement isolé de son contexte de production : la pile de livres et de documents dans lequel il reposait ne donnait aucun indice sur les tribulations qu'il avait pu connaître avant de parvenir dans un lot épars de livres et de documents. Dans ces années 1920 marquées par la vivacité de ce quartier, l'auteur du carnet déclarait souvent « descendre » à Pera – selon ses propres mots – ; serait-ce un indice indiquant qu'elle n'habitait pas loin ? La famille aurait pu conserver la même maison ou demeurer plusieurs années dans les environs de ce quartier et les documents qui s'y trouvaient auraient attendu la mort d'un des descendants de la famille pour parvenir chez un bouquiniste au milieu d'autres reliquats familiaux, devenus difficiles à identifier. Tout cela reste bien entendu hypothétique. Ce petit carnet des années 1920 n'en a pas moins survécu jusqu'à nos jours, sans donner d'autres traces que ce que lui-même contient et nous apporte. La première information que nous aurions souhaité trouver aurait d'abord été l'identité de l'auteure : si nous avions rencontré des références à certaines personnalités⁹⁹ déjà connues dans l'Histoire, il aurait été possible d'identifier ou de situer l'auteure et nous aurions pu croiser la lecture de ce carnet avec d'autres documents d'archives. Hélas, ce n'est pas le cas et dans le carnet, nous ne rencontrons aucune indication sur le nom ou prénom de l'auteure.

Ce qui est écrit sur la première page du carnet nous permet toutefois de le dater : l'écriture dans le carnet avait été commencée le 1^{er} janvier 1928 et s'était terminée le 14 juillet de la même année. S'agissait-il d'un cadeau pour le nouvel an ou bien l'auteure avait-elle trouvé qu'un premier janvier était une date idéale pour commencer à écrire un journal intime ? Peut-être ce petit volume s'intégrait-il à une série plus longue de carnets ? Nous ne pouvons le savoir ; mais ces interprétations restent des probabilités. L'écriture du journal prend fin à la dernière page du carnet (quelques mots qui terminent la dernière phrase dépassent en effet cette page, en

⁹⁸ Il s'agit d'un petit carnet (12x 19,5 cm.) avec une couverture rigide. Il n'y a aucun indice sur le lieu de production. Le carnet se trouve actuellement en ma possession. J'ai numéroté les pages du carnet au crayon, sans inclure les pages de couverture, en commençant par la première page et en finissant par la dernière, la 90^{ème} page écrite pour faciliter le repérage dans la transcription du texte. En ce qui concerne les citations dans ce chapitre j'ai légèrement corrigé les fautes d'orthographe pour rendre la lecture de ces courts extraits plus compréhensible, sans modifier la structure des phrases. Nous nous référerons au carnet en indiquant entre parenthèse l'initial « B » suivi du numéro de page.

⁹⁹ Il faudrait aussi préciser que l'absence de noms de famille avant 1934 (la loi sur l'usage des noms de famille étant adoptée à la République de Turquie cette année-ci), ne facilite pas le repérage des personnes pendant la période précédente cette date, même si l'on peut croiser certains prénoms. L'usage de doubles prénoms ou des prénoms de pères peuvent toutefois permettre d'identifier certaines personnes. Au sujet de patronymie, nom de famille et nomination en général, voir Emmanuel Szurek, « Appeler les Turcs par leur nom. Le nationalisme patronymique dans la Turquie des années 1930 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 60-2, 2013, pp. 18-37 ; Meltem Türköz, « Narratives and the State—Society Boundary : Memories of Turkey's Family Name Law of 1934 », *Middle Eastern Studies*, vol. 43, n° 6, novembre 2007, pp. 893-908 ; Samim Akgönül, *De la nomination en turc actuel : appartenances, perceptions, croyances*, Istanbul : Isis, 2007.

étant noté sur la page qui précède la troisième de couverture). Lorsque nous considérons le contenu, nous observons toutefois qu'il se clôt sur la décision de Bébé prise au sujet de l'homme qu'elle va épouser – une question qui l'intrigue tout au long du carnet, mais qui gagne une position centrale dans la deuxième moitié de celui-ci. Avait-elle volontairement terminé son journal intime en ayant pris une décision importante pour elle-même et dans l'attente de sa nouvelle vie ? Pour soutenir cette hypothèse, nous pouvons nous appuyer sur la constatation de V. Raoul :

Les filles étaient encouragées à tenir un journal intime pendant la seule période de transition qui les faisait passer du statut d'enfant à celui d'épouse. Une fois mariée, écrire sur elles-mêmes était perçu comme une attention à soi injustifiable, un vol du temps qui devait être plus profitablement dépensé (pour les autres). Le secret devient suspect dès lors qu'une épouse ne saurait avoir de secret pour son mari¹⁰⁰.

La possibilité subsiste pourtant que l'auteure ait continué son journal intime dans un autre carnet ou que les pages se soient épuisées par pur hasard à un moment crucial de sa vie. Ces questions s'ajoutent à la liste des interrogations sans réponse précise tout en demeurant des hypothèses plausibles.

Bien que le carnet soit anonyme, certains détails nous permettent de reconstituer le profil sociologique de l'auteur, sa vie sociale et son réseau. Nous disposons de très peu d'information sur son identité ; paradoxalement nous avons pourtant accès à des détails très privés et qui disent beaucoup de son monde intérieur. Nous ne connaissons ni le prénom de l'auteur, ni ceux des membres de sa famille à l'exception de celui de son frère, qui s'appelait Nuri. Sur son âge non plus, nous n'avons pas d'indication précise, toutefois un détail nous permet de le calculer. En 12 janvier 1928 Bébé note en effet avoir acheté le *Larousse du XX^e siècle*. Quel rapport pourrait bien avoir le Larousse avec l'âge de la jeune femme ? « Je me suis abonnée en 6 ans » elle note, « je l'aurai, c'est à dire à 27 [ans]. Est-ce qu'alors j'aurai le temps de m'occuper de Larousse ? Mais enfin » (12 janvier, B, 7). Cette affirmation nous permet de révéler l'âge de Bébé. Nous savons que *le Larousse du XX^e siècle* a été publié sous la direction de Paul Augé en six volumes entre 1928 et 1933¹⁰¹. Si Bébé déclarait qu'elle aurait 27 ans en 1933, selon son propre calcul, c'est donc qu'elle en avait 22 au moment de l'écriture de ce carnet.

¹⁰⁰ V. Raoul, « Women and Diaries », art cit, p. 58. « *Girls were encouraged to keep a diary only during the period of transition during which they moved from the status of child to that of wife. Once married, writing about themselves was perceived as an unjustifiable self-indulgence, a theft of time which should be more profitably spent (on others). Secrecy becomes suspect, as a wife should have no secrets from her husband* ».

¹⁰¹ Paul Augé (ed.), *Larousse du XX^e siècle en 6 volumes*, Paris : Librairie Larousse, 1928-1933.

Quant à la famille de Bébé, nous observons que ses proches n'ont pas l'air d'avoir une vie très stable. Elle évoque ainsi à plusieurs reprises les incertitudes concernant sa future résidence. En mentionnant le futur départ d'une de ses amies, Lolita, Bébé note ainsi le 14 mars : « D'ailleurs nous restons encore 5 mois après leur départ. Et Dieu sait où nous allons. Espérons que les affaires iront mieux et nous prendrons un bon appartement encore » (p. 35). Il est aussi question de certains voyages que fait le père de Bébé. Nous pouvons suivre son départ à Smyrne en mars : « Papa était parti pour Smyrne » note-t-elle le 2 mars (B, 26). Il revient le 21 mars : « Papa est venu de Smyrne » (B, 37). Nous ignorons les motifs de ce voyage : était-il parti pour visiter un membre de sa famille, pour surveiller des propriétés, ou pour conclure une affaire ? Était-il fonctionnaire, militaire ou commerçant ? Nous n'avons pas d'éléments qui nous permettraient d'éclaircir ce point d'une manière sûre, sauf peut-être un détail, où Bébé parlait des « affaires ». Ce mot restait vague, peut-être son père était-il un homme d'affaires. Il est vrai toutefois que l'incertitude sur le lieu de résidence de la famille peut aussi faire penser à un père fonctionnaire obéissant à des directives extérieures au foyer. Quoi qu'il en fût, Bébé mentionnait davantage son père que sa mère. Elle sort et communique assez souvent avec lui : « je suis allée avec mon père chez ma tante » (6 janvier, B, 4) ; « le soir grand discussion avec mon père » (25 février, p. 25) ; « avec mon père au Théâtre Français » (13 avril, B, 44) ; « au ciné-opéra avec mon père » (13 janvier, B, 7). Une entrée du carnet, nous fait comprendre que sa mère souffrait en fait d'une maladie : « Journée malheureuse maman [est] en mauvais état je n'ose même pas l'écrire dans mon cahier, comme c'est malheureux notre situation » (B, 24), avait-elle rédigé le 24 février. Ceci pourrait en partie expliquer sa relation avec son père, qui n'en relevait pas moins d'un rapport assez moderne entre un père et une fille. Un rapport d'autant plus intéressant que nous en retrouverons de similaires dans les chapitres suivants. La mère réapparaît d'ailleurs dans le carnet en juillet : « Papa m'a embrassé, maman aussi » note-t-elle. « Maman m'a confié les clefs de mes deux caisses pour la première fois [...] jusqu'alors je l'avais prié tant de fois et toujours elle avait refusé » (B, 75) écrit Bébé. Il devait s'agir dans cette citation des coffres de mariage dont sa mère gardait les clefs. Pour ce qui est des autres membres de la famille, nous savons, comme nous l'avons dit plus haut, que le frère de Bébé s'appelait Nuri (qu'elle note sous la forme de « Nouri »¹⁰²) et qu'il avait 19 ans au moment de l'écriture. Elle évoque en outre une tante et un oncle. Bébé avait aussi eu un autre frère. S'agissait-il d'un remariage de son père ? La maladie évoquée de la mère, le temps passé avec le père et l'écart d'âge entre les enfants rend

¹⁰² Elle utilise la même forme de transcription pour d'autres prénoms comme « Jelilé, Cheref, Nassihe ». Cette graphie « francisée » s'explique par le fait que la révolution de l'alphabet, c'est-à-dire le passage des caractères arabes en caractères latin ait lieu juste après la fin de ce carnet, en novembre 1928 ; Bébé devrait avoir l'habitude de voir ces mots -si elle les voyait écrit- en caractères arabes et elle s'inventait une écriture par elle-même en s'appuyant sur la phonétique.

l'hypothèse possible. En tout cas, en mai 1928 un nouveau membre vient s'ajouter à la famille :

Le 23 Mai jour inoubliable [...] C'était l'anniversaire de mon frère Nouri et mon nouveau frère [...] est venu au monde. Voici qu'ils ont 19 ans de différence. N'est-ce pas c'est drôle, original. Les premiers jours je ne l'ai pas du tout aimé mais maintenant je l'adore. Il est beau et ses yeux, sa bouche, son nez tous sont mignons. [Il est] surtout très sage et sera intelligent : voyons qu'il grandisse. Oh ! comme c'est difficile. Mais que faire, puisqu'il est venu je ne pense plus sa mort (B, 54-55).

Même si on ne peut pas identifier l'auteure avec exactitude, certains détails nous permettent de la situer sociologiquement. Il paraît évident que Bébé appartient à un milieu aisé. Nous savons tout d'abord qu'il y avait une bonne dans le foyer familial. Bébé se plaignait de son absence : « J'ai nettoyé tout l'appartement car il n'y a pas de bonne depuis 6 jours » (6 janvier, B, 4). Le contenu de ce que Bébé a nettoyé chez elle à un autre moment atteste la présence d'objets de valeurs, en argent et cristal : « [j'ai] nettoyé tout l'argenterie et cristaux » (19 mars, B, 37). Il y a également un téléphone chez elle : « Au thé chez Selma, elle m'a téléphoné » (20 mars, B, 37). Elle participait aux bals : « Je me suis levé à 1 heure, car j'étais fatigué du bal » (1 janvier, B, 2) ; « Après dîner j'étais invité chez Jelilé au bal masqué » (4 janvier, B, 2). Elle faisait souvent des emplettes : « tout le temps à Péra occuper des emplettes » (3 janvier, B, 2). Elle allait très souvent au cinéma, à l'opéra et aux concerts ; un aspect que l'on peut aussi bien associer au capital économique qu'au capital culturel et social, et sur lequel nous reviendrons dans ce chapitre. Elle jouait du piano, un élément de distinction indispensable à la vie des élites modernisées du début du siècle. Elle allait de temps en temps chez le coiffeur et dînait dans des restaurants. Toutes ces activités témoignent d'un capital social et culturel qui relève d'un mode de vie bourgeois dans la Turquie des années 1920.

La pratique même d'écrire un journal intime, et ceci en français, s'articulait avec un nouveau mode de vie. Pourquoi cette jeune femme écrivait-elle son journal intime en français ? Était-elle élève dans un lycée francophone ? Ses parents parlaient-ils français à la maison ? Avait-elle une gouvernante française comme c'était la mode dans certaines familles bourgeoises à l'époque ? Ou bien prenait-elle plutôt des cours particuliers dans cette langue ? Catherine Viollet, dans son étude sur les journaux personnels en Russie, constate également que « de nombreuses jeunes filles et femmes issues de l'aristocratie russe rédigent leur journal en français (entre 1780 et 1850) »¹⁰³. Elle juge ce choix de langue particulièrement significatif

¹⁰³ Catherine Viollet, « À la rencontre des journaux personnels », *Cahiers du monde russe - Écrits personnels. Russie XVIIIe-XXe siècles*, 31 mars 2009, vol. 50, 50/1, p. 12. Voir plus particulièrement à ce sujet : Catherine Viollet, « Écritures parallèles. Journaux de voyage rédigés en français par de jeunes aristocrates russes, 1841-1847 », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, 39, Toronto.

dans une période où le français est considéré comme la « langue de l'Europe ». Elle note également que les jeunes femmes utilisaient toutefois, dans certains endroits de leurs journaux écrits en français, des passages en russe ou en d'autres langues comme l'allemand, l'anglais ou l'italien. Si Bébé écrivait son carnet uniquement en langue française, nous verrons plus loin, dans le cas du carnet de Sedad Hakkı, le recours à certains mots allemands dans son texte en langue turque.

Quoique nous ne sachions pas exactement ce qu'était la formation de Bébé en langue française, nous percevons de probables traces de l'oralité dans sa façon d'écrire. Nous pouvons du moins imaginer que son niveau de français suffisait largement pour l'expression orale mais à l'écrit nous notons en revanche un grand nombre de fautes d'orthographe et de grammaire¹⁰⁴. Elle semblait rencontrer à l'écrit les difficultés d'une langue maîtrisée à l'oral. De ce point de vue, il est difficile d'imaginer une élève issue d'un lycée francophone, à moins vraiment qu'elle ne fût au début de son enseignement (ce qui est peu probable à son âge)¹⁰⁵. Toutefois dans cette même année où Bébé rédigeait son journal intime, elle suivait aussi des cours de français, qu'elle notait dans son cahier parmi les événements quotidiens : « leçon français, intéressant comme en général » (18 janvier, B, 9).

Il lui arrivait également de suivre des cours de turc qu'elle évoquait de temps en temps :

¹⁰⁴ Elle fait des erreurs, quand il s'agit par exemple de certains participes passés. Elle note « j'ai fais » au lieu de « j'ai fait ». Les infinitifs sont parfois écrits avec des accents : « je me prépare à allè » au lieu de « je me prépare à aller ». (p. 29) En général, les accords des participes passés avec l'auxiliaire être manquent au féminin, comme lorsqu'elle écrit : « je suis allè » (p. 29) au lieu d'écrire « je suis allée ». Quand il s'agit des verbes pronominaux, elle oublie parfois les apostrophes et écrit « saseoir » au lieu de « s'asseoir » (p. 29). D'autre part, des apostrophes sont parfois mises, là où on ne les attendrait pas, au lieu d'un tiret par exemple avec le mot « grand-mère » qu'elle note sous forme de « grand'mère » (p. 2). Il y a des fautes d'articles, quand elle note par exemple « d'un façon » au lieu « d'une façon » (p. 27). Il manque des pluriels, dans des groupes de mots tels que « mes pensée » (p. 27). Les accents manquent parfois totalement comme quand elle note « je me prepare », « nous etions » (p. 29). Dans d'autres cas, elle en fait un usage excessif de l'accent grave qui vient remplacer l'accent aigu : « après avoir neigè » au lieu d'« après avoir neigé » ; « allè » ou « montè ». (p. 29). Elle orthographie mal certains mots : « anniversaire » est ainsi noté, par exemple, comme « annivairsaire » (p. 34).

¹⁰⁵ Sur l'éducation dans l'Empire ottoman : Selçuk Akşin Somel, *Osmanlı'da eğitimin modernleşmesi (1839 - 1908)*, İstanbul : İletişim Yayınları, 2010. Sur les instituts de filles à l'époque républicain : Elif Ekin Akşit, *Kızların sessizliği: Kız enstitülerinin uzun tarihi*, İstanbul : İletişim Yayınları, 2005. Pour l'histoire de Notre Dame de Sion, un lycée francophone à İstanbul ouvert au mi-XIX^e siècle et réservé aux filles jusqu'en 1996, Saadet Özen, *Yüz elli yılın tanığı: Notre Dame de Sion*, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2006. Pour l'histoire Européenne, plus particulièrement française de l'éducation des filles, voir Rebecca Rogers et Françoise Thébaud, *La fabrique des filles. L'éducation des filles de Jules Ferry à la pilule*, Paris : Éditions Textuel, 2010. Rebecca Rogers, *From the Salon to the Schoolroom: Educating Bourgeois Girls in Nineteenth-Century France*, University Park : Penn State University Press, 2005 et Rebecca Rogers, *Les bourgeoises au pensionnat. L'éducation féminine au XIX^e siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.

peut-être n'était-elle ni française ni turque ? On pourrait ainsi expliquer qu'elle ait suivi les deux cours de langue. Rien n'exclut cependant qu'elle ait voulu approfondir la connaissance de sa langue maternelle. De nombreux éléments font penser qu'elle était Turque, ou au moins, ce que l'on peut affirmer avec plus de certitude, turcophone. Au niveau de sa langue, nous remarquons tout d'abord quelques expressions qui paraissent être des traductions littérales, pour ainsi dire trop directes, de la langue turque vers le français. Observons par exemple la phrase suivante : « Le soir j'ai dîné chez Jelilé mais je suis retournée après je suis montée chez Lolita on a regardé la chance nous avons ri » (B, 34). Que pourrait bien vouloir dire « regarder la chance » si ce n'était une traduction littérale de l'expression turque « *fal bakmak* » ? Cette expression en turc désigne en général le fait de « lire l'avenir »¹⁰⁶, avec la traduction littérale du verbe « *bakmak* », c'est-à-dire « regarder » en français. Cette erreur et d'autres du même genre sont de celles qu'on ferait plus spécifiquement en passant du turc au français. Ajoutons à cette réflexion sur l'usage de la langue, le fait qu'elle ait participé le 4 janvier à un bal masqué « habillée [avec] le chalvar qui a été pour la noce de [sa] grande-mère Fatmé ». La référence au chalvar ou *şalvar*, genre de pantalon bouffant courant en Anatolie et dans les Balkans, comme le prénom de sa grand-mère, Fatma, font penser qu'elle venait plutôt d'une famille turco-musulmane. Il faut ajouter à ces indices les prénoms turcs ou musulmans de certains membres de sa famille comme son frère Nuri (« c'était l'anniversaire de mon frère Nouri », note-t-elle le 23 mai) ou un certain Husnu Bey (« Un grand malheur dans ma famille, mort de Husnu Bey », note-t-elle le 12 juin). Notons enfin que les deux personnes parmi lesquelles elle devait choisir son futur époux portaient eux-aussi des prénoms turco-musulmans : İbrahim et Cemal (qu'elle note comme « Djemal »).

L'« identité » musulmane turcophone que nous venons d'attribuer à Bébé ne nous empêche guère de la situer en même temps dans l'environnement « cosmopolite »¹⁰⁷ d'Istanbul des années 1920. Ce mot « cosmopolite » n'est pas seulement une catégorie étique : Bébé elle-même fait usage de ce mot. En relevant les prénoms de ses amis, on se fait en effet une idée de l'environnement multiculturel dans lequel elle évoluait : des prénoms plutôt turco-musulmans tels Aiché (Ayşe), Jelile (Celile) et Ahmed coexistent avec des prénoms qui peuvent plutôt être d'origine grecque, juive, arménienne, ou encore levantine ou européenne comme Marie, Lolita

¹⁰⁶ Souvent à partir du marc de café, des cartes, par la paume de la main ou à travers d'autres moyens.

¹⁰⁷ À ce sujet voir les deux articles d'Edhem Eldem : Edhem Eldem, « Batılılaşma, Modernleşme ve Kozmopolitizm : 19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl Başında İstanbul » dans Zeynep Rona (ed.), *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, Istanbul : Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, p. 12-26 ; Edhem Eldem, « Istanbul as a Cosmopolitan City. Myths and Realities » dans Ato Quayson et Girish Daswani (eds.), *A Companion to Diaspora and Transnationalism*, Chichester, Wiley Blackwell, 2013, pp. 212-230.

ou Zabelle. Ce que Bébé entend par « cosmopolite » semble cependant aller au-delà des différentes communautés de la Turquie républicaine. Voyons plutôt l'usage qu'elle fait de ce mot :

Dans l'après-midi j'étais à Bebek. Chez la famille Sinadinos. C'était l'anniversaire des deux jumelles. J'ai passé une journée excellente jusqu'à dix heures du soir. Nous avons fait des jeux de société. C'était une société cosmopolite. Bulgares, Anglais, Russes etc. Il n'y avait que des jeunes filles et jeunes gens très gais. Je ne connaissais presque personne mais nous nous sommes entendus très vite et devenus très intimes (5 février, B, 14-15).

Comme l'extrait ci-dessus en fournit l'exemple, tout au long du carnet, Bébé énumère ses activités quotidiennes : elle mentionne les personnes qu'elle a rencontrées, les lieux où elle a été, les heures auxquelles elle est sortie et rentrée, s'est levée ou s'est couchée. Elle rencontrait très fréquemment ses amis, à peu près tous les jours. Il s'agit en grande partie d'un réseau de femmes, même si les hommes les rejoignaient dans certaines circonstances. Le 13 mars, elle note ainsi avoir été chez Jelilé dans l'après-midi, et y avoir rencontré Selma, Cheref et Nassihe (B, 34). Bébé décrit ces personnes en quelques mots : concernant Cheref, elle note que c'est « une jeune dame très noble. Elle avait épousé un anglais, elle était très heureuse ». Selma, quant à elle, elle « la connaît d'avance, elle est une amie d'enfance » et Nassihé, de son côté, c'est « la meilleure amie, meilleur de tout côté » (B, 34). Ses relations amicales la préoccupaient de temps en temps : Le 14 mars, elle note que Lolita lui avait donné « une mauvaise nouvelle ». Elle décrit cette mauvaise nouvelle ainsi que ses sentiments vis à vis celle-ci : « Elle [Lolita] part [...], c'est vraiment triste pour moi, nous ne nous voyons pas très souvent mais comme elle est très gentille, c'est sûr que des pareilles amies ne viendront pas. Enfin que faire, j'irai encore la voir » (B, 35). D'autre part, elle est parfois déçue des relations avec ses amies : « J'ai écrit longuement à Néjihé mais vraiment pour la dernière fois. Car elle est devenue très infidèle [...] Loin des yeux loin du cœur c'est justement pour elle » (B, 35).

Jusqu'ici nous avons réussi à reconstituer quelques éléments sur l'auteure du carnet : il s'agit donc d'une jeune femme de 22 ans, probablement turque et/ou musulmane, qui vit à Istanbul en 1928. Elle a rédigé, cette même année, un journal intime en français. Elle appartient à un milieu très aisé : il y a une bonne dans sa famille ainsi que des objets de valeur ; elle joue du piano, elle va aux concerts et au cinéma... Même si elle compte des amis nombreux qu'elle rencontre assez souvent et qu'elle est bien entourée par les membres de sa famille, au point d'ailleurs de se plaindre de ne pouvoir rester seule, c'est surtout dans son carnet qu'elle semble trouver la possibilité de s'affirmer sur ce qui révèle de l'intime ou du privé. C'est ce que nous allons voir dans la section suivante, en nous intéressant à la pratique même de l'écriture chez

Bébé.

II — LE JOURNAL INTIME : UNE PRATIQUE DU PRIVÉ ?

Nous avons dit plus haut que le carnet de Bébé se présente dans l'éventail de nos sources comme le document le plus personnel ; il s'agit d'un carnet écrit par un individu pour soi-même avec comme objet principal le soi – et le monde autour, s'organisant en relation avec celui-ci. Le langage utilisé, le contenu et les conditions de conservation du journal intime renforcent l'aspect personnel et privé de ce carnet.

Oh¹⁰⁸ mon pauvre cahier, si tu savais combien de jours j'étais malheureuse et très peu, quelques d'heures peut-être, heureuse pendant tout le temps que je ne t'ai pas [consulté]. Tu n'es pas venu non plus me demander comment je [me] portais.

C'est ainsi que Bébé s'adressait à son carnet en mai 1928. Bébé devrait se sentir si proche de celui-ci qu'elle lui en voulait, dans une période où elle n'avait pas pu écrire comme il l'aurait fallu, de « ne pas être venu lui demander comment elle se portait ». Dans ce dialogue fictif avec son journal, elle obéissait peut-être à un genre dont elle connaissait les codes, mais elle trouvait aussi un compagnon irremplaçable pour ses confidences. George Duby, dans l'introduction de l'ouvrage *Amour et sexualité en Occident* a bien rappelé la place généralement accordée à l'amour dans l'espace publique :

Tout ce qui se rapporte à l'amour relevait de l'intime, autrement dit s'isolait, se retirait au sein du plus privé, se dérobaient au regard. [...] Rien n'en était rapporté sinon à mots couverts, chuchotés¹⁰⁹.

Lorsque Bébé, une jeune femme vivant à Istanbul en 1928, écrivait dans son journal intime, le jour où elle avait vu son prétendant, un mercredi 11 juillet, « Oh ! Tes baiser sont-ils doux, c'est une chose que je tiens beaucoup. Donne-moi tes lèvres et bonne nuit », cette confidence se faisait comme à mots chuchotés. Ce que Bébé devait peut-être se contenter de chuchoter à ses amies, ou que peut-être elle n'évoquait même pas, elle pouvait désormais le partager avec son

¹⁰⁸ L'interjection « Oh ! » apparaît très souvent parmi les réflexions de Bébé mises à l'écrit. Le dictionnaire Larousse décrit la fonction de celle-ci, entre autres, servant « à souligner une émotion ». C'est d'ailleurs cet aspect d'affirmer les émotions qui devient très pertinent dans cette forme d'écriture. La pratique même de tenir un journal intime approfondit l'introspection et le questionnement de soi. Nous pouvons également penser que ce « Oh ! », dont l'usage n'existe pas dans la langue turque à la même manière, est probablement emprunté des lectures littéraires de Bébé.

¹⁰⁹ Georges Duby, « Introduction, » dans Georges Duby et Philippe Ariès, *Amour et sexualité en Occident*, Paris : Seuil, 1991, p. 10.

journal intime qui lui servait aussi bien de compagnon que de miroir¹¹⁰. Ce que Bébé ne pourrait pas plus déclarer à son futur mari, elle pouvait le noter dans son carnet. L'écriture du journal intime procurait à cette jeune fille un espace où elle pouvait affirmer ses idées, désirs et sentiments avec une liberté relative. Ce qui ne devait être que chuchoté était ainsi mis à l'écrit.

Dans les premières pages de son journal intime, le ton était pourtant très différent, Bébé y écrivait ce qu'elle avait fait pendant la journée en général d'une manière plutôt énumérative, en accompagnant parfois cela de jugements de valeur. Voyons ainsi la façon dont elle rend compte des trois premiers jours de l'année 1928 au début de son cahier :

Je me suis levée à 1 heure, car j'étais fatiguée du bal. Je suis allé à la circoncision du fils de Lutfi Bey. Là-bas on a rigolé. Mais ce n'était pas très amusant. (1 Janvier 1928) / Marica. Une journée simple et oublié. (2 Janvier) / Même, tout le temps à Péra occuper des emplettes. (3 Janvier).

L'écriture du mois de janvier est généralement dominée par ce ton plutôt énumératif et sobre qui laisse à peine affleurer le positionnement, les états d'âme et les sentiments que suscitent chez Bébé les événements rapportés. Elle se contente simplement d'affirmer qu'elle les a trouvés amusants ou intéressants avec des formulations telles que : « Là-bas on a rigolé mais ce n'était pas très amusant » (1 janvier) ; « Le soir après dîner j'étais chez Nazim Bey, je me suis trop peu amusée » (5 janvier) ; « nous n'avions pas la chance de nous amuser » (9 janvier) ; « Leçon français intéressant comme en général » (18 janvier). S'ajoute à cette liste ses impressions ou évaluations concernant les films et pièces de théâtre qu'elle a vus, les concerts où elle a été et les livres qu'elle a lus : « Très joli film » (20 janvier) ; « Célèbre pianiste excessivement bien joué » (22 janvier). Ce ton se rapproche plutôt de ce que l'on lit dans un agenda ou un livre de raison, comme c'est par exemple le cas avec les agendas de Said Bey que nous étudierons dans le chapitre suivant. Était-ce la première fois que Bébé tenait un journal intime et était-ce qu'elle pensait être, au début, une forme idéale pour un tel carnet ? Nous observons cependant, au fil de notre lecture et à mesure que Bébé rédige son journal intime, une dissolution progressive de ce ton objectif adopté vis-à-vis des événements – parfois accompagné des jugements de valeur très précis et courts –, tandis que son écriture adopte une forme plus subjective et introspective. Plus elle écrivait en somme, plus elle semblait découvrir d'autres manières d'écrire, en

¹¹⁰ Au-delà de la métaphore, il serait tentant de faire une comparaison entre journal intime et miroir. V. Raoul, à propos du journal intime d'Henriette Dessaulles tenu entre 1874 et 1880, de ses 12 à 20 ans, mentionne l'opposition de son école religieuse où « les journaux intimes, ainsi que les miroirs étaient interdits comme frivoles et potentiellement dangereux, associés à l'amour de soi et l'auto-érotisme ». V. Raoul, « Women and Diaries », art cit, p. 60. « *Henriette [Dessaulles] kept her journal between the ages of 12 and 20 (1874-80), in spite of opposition at her convent school where diaries, like mirrors, were forbidden as frivolous and potentially dangerous, associated with self-love and auto-eroticism* ».

commençant à se poser plus de questions sur elle-même, sur sa vie et son avenir. Tout en maintenant le style d'écriture qui marque les premières pages du carnet, elle se met à intervenir d'une manière plus subjective à partir du mois de février. Elle se lance alors dans des réflexions plus approfondies sur ce qu'elle lit, sur ce qu'elle voit et c'est à partir de ce moment qu'elle entreprend un questionnement plus introspectif.

Le début du carnet aurait bien pu être présenté à d'autres membres de la famille qui n'y auraient rien lu d'autre qu'une trace des activités quotidiennes de la jeune femme ; il est beaucoup plus difficile d'imaginer Bébé laissant une personne de son entourage lire ce qu'elle y écrivait à partir de février. Sans doute ce petit cahier était-il conservé en un endroit qu'elle jugeait assez sûr et préservé de la curiosité des siens. Nous ne savons pas l'usage que Bébé faisait de son carnet ni l'endroit où elle le conservait. Pour ce qui est un autre cas, Nazan Bekiroğlu, dans son étude sur les carnets personnels de Nigâr Hanım nous donne des informations sur la préservation de ceux-ci par Nigâr Hanım elle-même. Ses carnets étaient conservés dans un tiroir en noyer, fermé à clé. Il lui était même arrivé, en 1887, en se rendant à Beyoğlu, d'avoir perdu cette clé et de n'avoir rien pu écrire dans ses carnets avant qu'un serrurier ne fabriquât de nouvelles clés adaptées au tiroir. N. Bekiroğlu précise :

Ce tiroir, avec des carnets à l'intérieur, étant l'objet le plus précieux de la maison, ne se confiait pas au porteur pendant le déménagement, ne se plaçait pas parmi des draps entassés. Quand ils sont en train de vider la maison, il est apporté en dernier par Nigâr Hanım elle-même ou la bonne qui est à côté d'elle¹¹¹.

Nous retrouvons un motif similaire dans le roman *Acımak* de Reşat Nuri, avec cette fois non pas un tiroir, mais une boîte en noyer à l'intérieur de laquelle est conservé un journal intime qui se présente cette fois-ci sous la forme d'une fiction littéraire. Le tournant du roman est d'ailleurs construit sur la remise de la clé d'un coffre à Zehra, suite à la mort du père : en ouvrant le coffre, elle y découvre de vieux linges, des chaussettes raccommodées, un tapis de prière déchirée, des ciseaux moisis, quelques livres... et tout au fond une boîte en noyer et nacre fermée à clé. Elle casse le verrou de la boîte avec le bout des ciseaux et y trouve des photographies fanées, un brin de cheveux attaché avec un ruban et un carnet. Ce carnet était bien un « carnet de souvenir ». En première page de ce document fictionnel, se lisait ainsi, à l'intérieur d'une fleur peinte à l'aquarelle et dans une écriture manuscrite fine et ornée « Mon carnet de souvenirs » (en turc, *Hatıra Defterim*)¹¹².

¹¹¹ N. Bekiroğlu, *Şâir Nigâr Hanım*, op. cit., p. 20.

¹¹² R.N. Güntekin, *Acımak*, op. cit.

Michelle Perrot, dans son *Histoire des chambres* rapproche la chambre d'une boîte : « La chambre est une boîte, réelle et imaginaire », écrit-elle. Ne pourrait-on pas imaginer l'inverse ? La boîte, cet espace clos, ne pouvait-elle pas remplir, dans certaines circonstances, la fonction que pouvait aussi avoir une chambre propre, surtout en l'absence de celle-ci. M. Perrot continue : « Sa clôture, tel un sacrement, protège l'intimité du groupe, du couple ou de la personne. D'où l'importance majeure de la porte et de sa clef, ce talisman »¹¹³. Dans les deux cas mentionnés – l'un réel et l'autre emprunté à la fiction – la clé qui protège l'intimité de la personne n'est pas celle de la chambre, comme c'est le cas dans cette citation de M. Perrot, mais celle de la boîte qui préserve ainsi un espace exigü au rapport à soi. Cet objet créait ainsi un espace privé auquel la seule personne en possession de la clé avait accès. L'anecdote rapportée à propos de Nigâr Hanım qui perd sa clé alors qu'elle se rend à Beyoğlu, nous montre qu'elle allait jusqu'à l'emporter quand elle sortait de chez elle, comme une partie ou une extension de son corps, afin de s'assurer qu'elle seule pourrait y avoir accès. Tout cela souligne la dimension très personnelle de cette pratique¹¹⁴. Nous ignorons où Bébé conservait son journal intime, pour revenir au document qui nous intéresse plus particulièrement ; il semble bien toutefois que Bébé ait trouvé dans les pages étroites de ce petit carnet un espace qu'elle seule pouvait investir sans y être importunée par les interventions extérieures.

III — « UNE CHAMBRE A SOI »¹¹⁵ : RECHERCHE DE L'ESPACE PERSONNEL ET DE LA SOLITUDE

« Que signifie [la chambre] [...] dans la longue histoire du public et du privé, du domestique et du politique, de la famille et de l'individu ? »¹¹⁶ demande M. Perrot dans la première partie de son *Histoire des chambres*. Nous ne savons certes pas l'endroit où Bébé conservait son journal intime, ni l'endroit où elle écrivait. Nous savons cependant qu'elle avait une chambre. Le 28 janvier, elle écrit être restée « dans ma [sa] chambre » où elle est « très

¹¹³ Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, Paris : Seuil, 2009.

¹¹⁴ Caroline Muller, dans son article que nous avons déjà cité sur les journaux personnels des jeunes filles en France du XIX^e siècle, interprète la rareté de ces egodocuments par le fait qu'ils soient « fréquemment brûlés ou coupés en raison de leur caractère confidentiel. » Caroline Muller, « "Je crois que je l'aimerai de tout mon cœur" Le rôle du journal de jeune fille dans la préparation des mariages (XIX^e siècle, France) », *op. cit.*, p. 2.

¹¹⁵ Le titre est cette fois-ci, emprunté d'un ouvrage fondamental de Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, qui est par ailleurs contemporain de Bébé. Virginia Woolf, *A room of one's own*, Londres : Hogarth Press, 1929.

¹¹⁶ M. Perrot, *Histoire de chambres*, *op. cit.*, pp. 8-9.

heureuse de pouvoir habiter ». Cette citation dans laquelle l’auteur associe la disposition d’une pièce séparée à un sentiment de satisfaction mérite d’être soulignée : d’un côté, en l’appelant « ma chambre » elle désignait un espace qui était à elle, privé, et d’un autre côté elle indiquait, en affirmant être « très heureuse de pouvoir [y] habiter », qu’avoir sa propre chambre n’allait pas de soi et pouvait être considéré comme un luxe, une faveur ou une exception.

Non seulement l’écriture (dans ce cas-là, d’un journal intime), mais aussi la lecture nécessitait une certaine solitude. Bébé avait noté dans son carnet personnel le 24 janvier qu’elle était « très fâchée des visites qui étaient venus [la] déranger de son beau livre » (p. 10). Tout au long du carnet, nous suivons cette tension entre une volonté de rester seule, que cela soit lors d’une promenade ou dans une chambre, et la venue de personnes venant la déranger, interrompre cette solitude ou envahir son espace privé. À un autre moment, elle note avoir « fini André G. [et que] ça [lui] a beaucoup plu ». Elle continue ensuite sur un ton plaintif assez constant dans le carnet : « Après, Marie est venue mais on m’a dérangé une dizaine de fois » (p. 11). L’émergence de nouvelles formes d’écriture et de lecture exigeait, pour pouvoir même exister, un espace personnel. Ces formes d’écriture et de lecture créaient sans doute des conflits avec des formes de sociabilités familiales ou de voisinage plus invasives.

Nous pouvons retrouver un motif similaire dans le journal personnel de Sedad Hakkı Eldem¹¹⁷ que nous avons mentionné plus haut. En juillet 1925, le jeune Sedad Hakkı notait dans ce journal qu’il se sentait alors dévasté. Il précise ensuite que la détresse qu’il ressent en lui provient du manque d’argent, puis continue à se plaindre : « Avant tout, l’encombrement de la maison. Je me couche dans le salon. Ensuite, certains comportements de mon père m’irritent, je ne suis d’ailleurs content de rien »¹¹⁸. À un autre moment, il affirme la satisfaction qu’il ressent lorsque son frère s’apprête à partir de la maison : « Le départ de Vedad à Paris s’approche. A vrai dire moi, je suis content du fait qu’il y aura un lit en moins dans ma chambre »¹¹⁹. Nous observons ainsi deux jeunes gens qui, dans les mêmes années, se plaignent dans des termes très similaires de la présence apparemment invasive des membres de la famille et qui se déclarent

¹¹⁷ Nous désignons les individus par les prénoms et noms à travers lesquels nous les connaissons aujourd’hui. Il faut toutefois noter que les noms de famille ont été attribués pendant l’époque de la Turquie républicaine, plus spécifiquement par une loi passée en 1934 et que l’usage n’en existait pas pour la période antérieure.

¹¹⁸ Edhem Eldem, Uğur Tanyeli et Bülent Tanju (eds.), *Sedad Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları*, op. cit., p. 144. « *Bu gün halim harab [...] bu içimdeki sıkıntı de parasızlıktan gelior bir kere evin sıkışıklı bugün salonda yatiorim sonra babamin bazı halleri de var ki sinirime dokunior ama hiç bir şeyden de memnun diilim* ».

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 146. « *Vedadın Parise gitmesi yaklaşıor. ben doorusu odamda bir yatak eksilicek die memnunum* ».

contents lorsqu'ils peuvent demeurer plus isolés. S'ils aspiraient à un espace qui leur fût propre, nous pouvons supposer que c'était aussi parce que la restructuration de l'espace domestique offrait désormais cette perspective. Ce désir personnel était donc lié aux évolutions du cadre matériel ; dans les nouveaux appartements et les nouvelles maisons construits à la fin du XIX^e siècle, on avait alors commencé à concevoir de nouvelles divisions de l'espace incluant des chambres privées, un aspect sur lequel nous reviendrons plus loin dans notre étude.

À une recherche d'espace privé à l'intérieur de la maison, s'ajoute le thème plus général de la solitude. Tout au long du carnet de Bébé, nous entendons un éloge de la solitude et nous observons le mécontentement de l'auteure lorsqu'elle s'en trouve privée : « J'ai fait une belle promenade car après avoir neigé pendant dix jours le temps s'est arrangé d'une façon merveilleuse. J'étais contente de me promener tout seule avec mes pensées » écrivait-elle le 3 mars (B, 27). Le samedi 25 février, elle notait qu'elle s'était rendue seule au cinéma et qu'en route elle avait rencontré Marie, avec qui, finalement, elle était allée voir le film. À peu près une semaine plus tard, le dimanche 4 mars Bébé revenait sur le même événement et livrait cette fois-ci sa position vis-à-vis de celui-ci :

Depuis longtemps je me prépare à aller tout seule au cinéma et jamais on ne me laisse tranquille. Marie me trouve, elle m'accompagne, puis Marica vient tout d'un coup s'asseoir auprès de moi sans le savoir. Enfin j'étais très bien toute seule à Luxembourg¹²⁰.

Nous nous apercevons que « Mademoiselle Marica » accompagne assez souvent la jeune femme en d'autres circonstances : Bébé va aller « voir la nouvelle maison », « avec Marica » le 30 janvier (B, 12) ; « au cinéma avec Marica » le 7 février (B, 15) ; ou encore, elle fera « le matin une belle promenade à pied avec M.elle Marica » le 7 février (B, 33). Si Mademoiselle Marica était la gouvernante de Bébé, sans doute n'était-ce pas par hasard qu'elle l'avait rejointe au cinéma, comme l'avait cru cette dernière : peut-être avait-elle aussi la fonction d'accompagner ou de surveiller la jeune femme en dehors de la maison. À de nouveaux « mondes » transmis par le cinéma, le théâtre et la littérature que nous discuterons plus loin, s'ajoutaient d'autres « espaces » de liberté, au sens littéral et figuré du terme. Bébé pouvait ainsi envisager de se rendre seule ou avec ses amis au cinéma. Il lui arrivait de passer des journées entières à l'extérieur et parfois elle rentrait assez tard : « Je suis partie de la maison à (12) midi et revenu à (12) minuit » avait-t-elle noté le 3 mars (B, 28). Dans les premières années de la République de

¹²⁰ Il doit s'agir ici la salle de cinéma qui a fonctionné à Istanbul sous le nom de « Lüksemburg » des années 1910 aux années 1930. Burhan Arpad, *Eski İstanbul Sinemaları : I-II* ; Burçak Evren, « Beyoğlu'nun orta yeri Saray'sız kaldı ». Coupures de journal consulté dans İstanbul Şehir Üniversitesi, e-arşiv, Taha Toros Arşivi, Dosya No: 186/A-Eski Sinemalar.

Turquie, l'espace public urbain se transformait, ainsi que la vie nocturne¹²¹. Ces transformations offraient davantage d'espace et de sociabilité aux femmes, et en dépit de quelques restrictions, Bébé semblait pouvoir profiter de ses espaces.

En tant que jeune femme habitant à Istanbul en 1928, et appartenant à un milieu visiblement aisé, elle pouvait faire des promenades et elle en était ravie. Ces « rêveries du promeneur solitaire »¹²² semblent aussi être inspirées ou influencées par les lectures abondantes de Bébé. La façon, citée plus haut, de décrire sa promenade sous la neige fait songer à une scène romanesque. Cette idée romantique de « promenade », « toute seule », et « avec les pensées » fait écho à des thèmes littéraires qui appartenaient aux lieux communs de la littérature développée depuis la fin du XVIII^e siècle. Ici, nous voyons un schéma où deux éléments s'alimentent l'un l'autre d'une manière réciproque : d'un côté, certains thèmes littéraires, surtout ceux des mouvements romantiques, transmettaient un certain goût pour la solitude et de l'autre côté, la pratique même de lecture supposait la solitude. Nous allons voir dans la section suivante, au-delà de la thématique de solitude, les nouveaux horizons qu'ouvraient la littérature et le cinéma aux jeunes gens de l'époque.

IV — S'ÉCHAPPER DU QUOTIDIEN A TRAVERS LA LITTÉRATURE ET LE CINÉMA

Le thème de la lecture domine le carnet à côté des réflexions de Bébé sur la vie, l'avenir et le mariage. Non seulement elle écrivait avec soin ce qu'elle lisait, en notant en général avec la couleur rouge les titres et les auteurs des livres qu'elle lisait (ainsi que ceux des pièces de théâtre et des films qu'elle voyait), mais en outre la lecture et les livres avaient leur place parmi les thèmes privilégiés de discussion de Bébé avec ses amis et ses proches : « M. et M.me sont venues, nous avons parlé longtemps des livres. » note-t-elle le 14 janvier. Le 9 mars « Mademoiselle » lui avait « raconté Prudhomme » (B, 32). Le 26 mars encore, Marica lui avait « raconté une belle histoire d'un joli roman qu'elle a lu » (B, 40). Le 6 mars, lorsqu'elle avait

¹²¹ Voir au sujet de l'illumination les travaux de Nurçin İleri : Nurçin İleri, « The History of Illumination with City Gas in Late Ottoman Istanbul » dans Selim Karahasanoğlu et Deniz Cenk Demir (eds.), *History from below : a tribute in memory of Donald Quataert*, Istanbul : İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2016 ; Nurçin İleri, « Geç Dönem Osmanlı İstanbul'unda Kent ve Sokak Işıkları », *Toplumsal Tarih*, février 2015, n° 254, p. 30-37.

¹²² Nous faisons ici écho à l'ouvrage célèbre de Rousseau, paru dans une édition posthume à la fin du XVIII^e siècle. Rousseau ne figure pas parmi les lectures de Bébé, toutefois l'ouvrage marque bien les débuts d'une époque où l'introspection, l'exploration de soi, la montée de l'individualisme se montrent plus manifestement dans la production littéraire. Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Genève : 1782.

« dîné chez Nassibé, Nouri [lui avait] lu de jolie poésie de Verlaine » (B, 30). Les livres étaient aussi des objets qui s'échangeaient : le 12 février, parlant d'un livre, elle mentionne que c'est Ahmed qui le lui avait prêté et que « ce n'était pas non plus très mal » (B, 22). Le 13 mars, elle indiquait que Lolita lui avait « donné trois livres comme cadeau d'anniversaire » (B, 34).

Si les livres constituaient un élément central des réseaux d'amitié et de sociabilité de Bébé, elle voyait en même temps dans la lecture un acte individuel dont elle exaltait volontiers la tranquillité et l'aspect personnel. Sans doute vivait-elle cette activité comme un acte solitaire et se sentait-elle fréquemment dérangée lorsque ses lectures étaient interrompues. En une autre occasion, elle écrit d'une manière très claire préférer la présence de ses livres favoris à la présence de ses amis. Le 13 janvier, après avoir noté les livres qu'elle a lus pendant une maladie, elle décrit la visite de ses amis :

Nessihè, Nouri, Zabelle, Marie, Ahmed, tous sont venus pendant que j'étais malade. J'étais contente mais je ne cherche jamais d'amis lorsque j'ai mes poésies (de Musset), mes livres préférés auprès de moi.

Elle affirme par ailleurs, le 11 février, la position centrale que la lecture occupe dans sa vie, elle va même jusqu'à écrire qu'il s'agit de sa vie même :

La lecture est ma vie. Sans elle je ne pourrais pas vivre. Je fais des voyages, des rêveries, car je pense trop de choses qui ne peuvent vraiment pas se réaliser dans [le] monde si terrible depuis quelques jours. Si nous devons nous mettre à penser la vie, c'est sûr que nous allons pour longtemps habiter [chez] Mazhar Osman. Je suis heureuse de pouvoir penser à des choses inutiles car il y a souvent des gens qui ne pensent qu'à la réalité. Mais comme la réalité n'est pas souvent agréable, il faut la mettre du côté et penser à des fantaisies. (B, p. 17).

C'est surtout la lecture des romans qui lui permettait de s'échapper, en un certain sens, de sa vie quotidienne. Cet extrait résume très bien son attitude vis à vis la lecture et ce que cela représente pour elle entre « la réalité » et « les fantaisies », « voyages », « rêveries ». Pour bien comprendre la référence que Bébé fait à Mazhar Osman (1884-1951), il faut savoir qu'il s'agit là d'une des figures fondatrices de la psychiatrie dans les dernières années de l'Empire ottoman¹²³. Nous pouvons d'abord noter que la jeune femme connaissait cette figure. Nous comprenons en même temps qu'« habiter [chez] Mazhar Osman » signifiait être interné dans une clinique psychiatrique ; conséquence, selon Bébé, d'une confrontation trop directe avec les réalités de la vie ! Pour que ceci n'arrive pas, et pour conserver son équilibre mental, Bébé voyait dans la littérature une échappatoire aux difficultés du quotidien. De ce point de vue, la littérature lui servait aussi à dissocier de son quotidien — ce qu'elle subit et ce qui est répétitif — des

¹²³ Sur l'histoire de la psychiatrie à la fin de l'empire ottoman et en Turquie, voir Levent Kayaalp, « L'histoire d'un rendez-vous manqué : l'exemple de la Turquie », *Topique*, 2004, vol. 89, n° 4, p. 119-127 ; Rüya Kılıç, *Deliler ve doktorları : Osmanlı'dan Cumhuriyet'e delilik*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014.

moments de sociabilité et de solitude qu'elle s'était choisis.

Elle affirmait d'ailleurs assez souvent son mécontentement vis-à-vis du monde et des gens qui l'entouraient. Le 2 février par exemple, elle se rend à un bal à propos duquel elle note : « Très embêtant. Je ne me suis pas du tout amusée. Chaque chose me paraissait antipathique [...] des gens ordinaires » (B, p. 13). Nous observons un élément très similaire autour de bal dans le carnet de Sedad Hakkı : « Nous allons au bal. Si je pouvais me retirer et travailler moi-même tranquillement »¹²⁴ écrivait-il ainsi en décembre 1925. Des pratiques telles que des bals, des salons, des expositions, des bains de mer etc. et les nouvelles occasions de rencontres qu'elles ouvraient tendent à être considérées, à l'aune de la modernité, comme de nouveaux espaces de sociabilités partagés et immédiatement intégrés par les représentants de classes sociales émergentes. Il faut pourtant se rendre compte que ces espaces de sociabilités pouvaient aussi fonctionner comme des espaces d'« in » sociabilités suscitant en réaction une volonté de repli sur soi-même. Dans d'autres circonstances, comme par exemple lorsque Bébé va au concert de [Bronisław] Huberman, nous notons l'anxiété que lui procure cet événement : « Combien j'étais peureuse¹²⁵ de l'entendre », note-t-elle au début, en qualifiant Huberman d'« excellent violoniste ». Elle confie à son journal intime le 7 mars : « [C'est] grâce à Marie que je rentre chaque fois au théâtre et au concert sans peine et sans soucis. Le soir des visites [est] très embêtant [pour] moi qui ne voulais voir personne » (B, 31). De nouveaux types d'activités sociales et de sociabilités créaient donc de nouvelles émotions et d'autres soucis. Ces jeunes se retrouvaient dans un modèle qui leur était imposé et auxquels ils devaient se conformer : ces sociabilités modernes, qui pourraient sembler libératrices, pouvaient parfois leur sembler des obligations pesantes. Ces sociabilités ne se présentaient pas seulement comme un phénomène voulu par les jeunes – la nouvelle génération – contre la volonté de leurs aînés. Ils les voyaient parfois non pas comme des moments de libération mais comme une contrainte. Certains de ces jeunes gens cherchaient d'ailleurs, comme c'était le cas de Bébé et Sedad Hakkı, à se libérer et se réaliser, si l'on peut dire ainsi, à travers d'autres occupations comme l'art ou la littérature, le cinéma ou le théâtre.

Les mondes que Bébé découvrait en lisant semblent avoir creusé davantage l'écart entre sa vie, sa « réalité » et les « les fantaisies », « voyages », « rêveries ». D'ailleurs, deux jours après

¹²⁴ Edhem Eldem, Uğur Tanyeli et Bülent Tanju (eds.), *Sedad Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları*, op. cit., p. 147. « *Balo[y]ja gidioriz şöyle çekilüb kendi kendime rahat çalşabilsem!* »

¹²⁵ Cet usage de l'expression « être peureuse » au lieu de « craindre » semble être également une traduction du terme par le turc.

ce qu'elle avait noté sur le bal, le 4 février, elle développait ses réflexions à ce sujet en le reliant à la lecture. Elle ouvre son propos en utilisant le même ton romanesque que dans le passage cité précédemment lorsqu'elle parlait de la « belle promenade [qu'elle avait fait] après avoir neigé pendant dix jours ». Elle écrivait ainsi : « Une belle neige tombe depuis le matin. J'ai admiré cette beauté de la nature et lu », et continuait :

Une journée très calme tout en lisant. [...] Une vie très agréable, les journées passées en lecture sont mes journées les plus intéressantes. Surtout cette semaine j'ai été en trois endroits différents dans lesquels je croyais m'amuser mais malheureusement [je me suis amusée] très peu. Je comprends que rien ne m'amuse comme la lecture et le théâtre (B, 14).

C'est à travers le prisme de la littérature qu'elle voyait la possibilité d'autres horizons, comme d'ailleurs Emma Bovary, personnage fameux de Flaubert, qui souffrait de l'écart entre ce qu'elle lisait dans les romans et sa propre vie. Avec la littérature, Bébé disposait désormais d'éléments de comparaison de sa vie avec d'autres vies et d'autres situations sociales ; ce qui n'aurait pas été possible à une époque où les romans ne circulaient pas autant. À la lumière de ce qu'elle connaissait par ses lectures, il était compréhensible que sa vie quotidienne lui semblât banale et les gens ordinaires. Si Bébé voyait dans la littérature une forme d'échappée vers d'autres mondes, la lecture de son journal intime nous montre que les romans lui servaient aussi à construire son propre univers de références et à se situer sur ce qui l'entourait.

Aux possibilités qu'offrait la littérature s'ajoutait, dans les années 1920, le champ de représentations qu'ouvrait le cinéma, montrant l'existence d'autres horizons, d'autres possibilités et d'autres modes de vie. Bébé et Sedad Hakkı fréquentaient tous deux très régulièrement le cinéma. Bébé notait dans son carnet, en général en rouge, les titres des films qu'elle avait vus. Elle ajoutait parfois ses appréciations sur ces films, des appréciations qui n'étaient pas toujours très positives : « Après-midi j'étais avec Marie voir Pola Négri¹²⁶ dans l'hôtel Imperial. Moi qui croyais un film extraordinaire je suis resté étonné de voir un film russe très simple » (5 janvier) ; « De là, ciné-opéra. Le Joueur d'Echec¹²⁷. Je croyais du même un film extraordinaire mais ce n'était pas » (6 janvier) ; « Après dîner oncle Husnu est venu. Nous sommes allés ensemble au Magie (L'Implacable destin) ce film était meilleur que les deux autres » (8 janvier) ; « Cinéma avec Marica (Napoléon)¹²⁸ / très joli film » (7 février) ; « coiffeur cinéma, [...] très peu intéressant. Peut-être intéressant mais à moi cela ne me pas plus » (22

¹²⁶ Il doit s'agir du film *Hotel imperial*, réalisé par Mauritz Stiller (États-Unis, 1927). Si l'action du film se situe en Russie durant la Première Guerre mondiale, l'actrice Pola Negri était polonaise et la réalisation de ce film nord-américaine.

¹²⁷ *Le joueur d'échecs*, réal. Raymond Bernard, France, 1926.

¹²⁸ Très probablement *Napoléon vu par Abel Gance*, réal. Abel Gance, France, 1927.

mars); « après dîner visite cinéma Barbara fille du desert. Ronald Colman. V.Banki¹²⁹. Pas bien du tout » (24 mars). Nous pouvons aussi y voir les prémisses du critique du cinéma qu'on peut évaluer sur le même plan que le développement des goûts personnels, une dimension que nous aborderons au cours du dernier chapitre.

Sedad Hakkı, pour sa part, évoquait plus particulièrement les actrices et les acteurs qui constituaient pour lui des modèles idéaux de femmes et d'hommes : « L'actrice que j'apprécie le plus pour l'instant est Mae Murray [1889-1965], Bessie Love [1898- 1986], Mary Pickford [1892-1979], Lillian Gish [1893- 1993]. Pour les hommes [Ivan] Mozzhukhin [1889-1939], Charlie [Chaplin] [1889-1977]. Et aujourd'hui Betty Blythe [1893- 1972] est dans notre ville, je ne l'ai pas encore vue »¹³⁰ note-il dans son carnet. Il mentionne de nouveau Bessie Love en une autre occasion, en janvier 1926 : « J'adore Bessie Love ! Si j'avais une petite femme comme ça ! En plus, elle est si simple ! » Et il continue « Je trouve Selma bien. Je l'ai vu une fois lors d'un thé ! »¹³¹. Ici, nous percevons comment les deux niveaux se mêlent, ou plutôt se suivent. Les femmes que Sedad Hakkı voyait à travers les films constituaient des modèles féminins qu'il essayait de projeter par la suite sur les femmes qu'il rencontrait dans de nouveaux espaces de sociabilités et qu'il connaissait à peine. Nous voyons que ces nouveaux médias n'agissent pas uniquement comme des outils de diffusion laissant les spectateurs/lecteurs passifs « recevoir » des images figées, mais qu'ils sont réciproquement reconstruits à travers les réalités quotidiennes des spectateurs. Nous pouvons parler de « manières de voir » dans le sens défini par le critique d'art et de littérature John Berger¹³² : chacun « voit » les œuvres d'art avec son propre bagage social. La phrase suivante, notée dans le carnet de Sedat Hakkı, illustre ce point : « Je vais de temps en temps au cinéma. Je ne fais plus grand chose. [...] Ce qui occupe mon esprit est une maison, une belle maison, et une belle fille. C'est pour cela que certains films ont un très grand effet sur moi »¹³³. Sedat Hakkı voyait les films avec et à travers ses aspirations et son cadre de vie sociale que les films affectaient en retour.

¹²⁹ *The Winning of Barbara Worth*, réal. Henry King, États-Unis, 1926 : un western mélodramatique avec Ronald Colman, Vilma Bánky et Gary Cooper que Bébé ne cite pas.

¹³⁰ Edhem Eldem, Uğur Tanyeli et Bülent Tanju (eds.), *Sedad Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları*, op. cit., p. 144. « *Şimdilik en çok beğendiğim artist Me Mörü Besi Lav Meri Pikfrd Lilian Giş. Erkekden Dogles Sesü Mosyukin Şarli bu günde Beti Blayt şehrimizde henüz göremedim* ».

¹³¹ *Ibid.*, p. 147. « *(Bessi Lav)e bayiliyorum! öyle güzel küçük bir karim olsa! Hemde ne sade! (Selma)yi iyi buliorim. Bir kere bir çayda gördüm!* »

¹³² John Berger, *Ways of seeing*, London : Penguin, 1972, p.8. « The way we see things is affected by what we know or what we believe ».

¹³³ Edhem Eldem, Uğur Tanyeli et Bülent Tanju (eds.), *Sedad Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları*, op. cit., p. 146. « *Arasına sinemaya gidiorum. Başka bir şey yapıdim yok. [...] Beni düşündüren bir ev güzel bir ev bir de güzel bir kız. Onun için bazı film bana çok büyük bir tesir brakior* ».

Ce n'est pas seulement les acteurs ou les actrices qui formaient des modèles, des thématiques abordées avaient aussi un effet sur la vie quotidienne. « J'ai vu un film, il fait de la propagande pour la gymnastique. J'ai trouvé cela très juste, je dois aussi faire [de la gymnastique] »¹³⁴ notait ainsi Sedad Hakkı. Nous n'avons pas pu identifier le film dont il pouvait s'agir mais ni la thématique de la gymnastique, ni la dimension de propagande ne sont étonnantes pour les années 1920. L'un des grands succès de l'époque avait ainsi été une comédie réalisée en 1925 par Fred C. Newmeyer, *The Freshman*, et qui prenait comme objet l'équipe de football d'une université, dans un scénario qui incluait aussi une figure d'un jeune homme qui cherchait notamment à s'affirmer par le sport¹³⁵. Nous ignorons ce qu'était le film faisant de la propagande pour la gymnastique, mais ce motif de l'entretien du corps et de la gymnastique devait souvent revenir, comme nous le verrons, dans les descriptions que Sedad Hakkı faisait de sa femme idéale. Bébé, pour sa part, avait une vision sensiblement différente de l'époux idéal et son carnet nous donne de précieuses informations sur qu'elle attendait et recherchait dans le mariage ; l'un des thèmes centraux et récurrents du carnet.

V — SE MARIER OU « AVOIR LE TEMPS DE S'OCCUPER DU LAROUSSE » : ENTRE L'AIGUILLE ET LE LIVRE

Bébé se situait à cheval entre un monde qu'on peut qualifier d'intellectuel et un autre qui était plus « traditionnel ». Le jour même où elle avait noté avoir lu Virgile, le *Candide* de Voltaire, *Lucrece Borgia* [de Victor Hugo], l'*Orphée*, José-Maria de Heredia, elle ajoutait ainsi une ligne à son journal intime avec une écriture d'une taille plus réduite : « J'ai fini ma bande en 6 jours j'avais promis 5/2 pour le finir » (B, 42, 31 mars). Il s'agissait ici sans doute d'une bande à broder, probablement un des éléments qui devaient faire partie du trousseau de la mariée. Nous savons d'ailleurs que Bébé préparait un trousseau : « Je me presse pour mes broderies » écrivait-elle un autre jour (B, 51, 9 mai) ; « Je suis très occupée de mon trousseau, je prépare tout avec beaucoup d'envie » (B, 52, 23 mai,). La préparation du trousseau et la broderie, les lectures de Voltaire ou d'Hugo — si l'on peut les situer dans deux catégories différentes — appartenaient-ils à deux mondes distincts dans l'esprit de Bébé ? Nous pouvons du moins affirmer que ceux-ci

¹³⁴ *Ibid.*, p. 148. « *Bir film gördüm : cimnastik için propaganda yapior. Çok doru buldum bende yapmaliim* ».

¹³⁵ *The Freshman*, réal. Fred C. Newmeyer, États-Unis, 1925 (*Vive le sport* pour la distribution en France) ; même si le personnage principal (Harold Lloyd) est plutôt ridiculisé dans ses ambitions puériles, une bonne partie de la comédie repose justement sur les scènes de football américain.

constituaient deux univers qui avaient chacun leurs ensembles de références et leurs propres systèmes de valeur. À seulement deux voire une seule génération d'écart, si nous songeons aux grands-mères de Bébé, il était moins probable qu'une jeune femme ait accès une telle production littéraire ; nous pouvons y voir une nouveauté qui nous permet de situer dans la tradition ce qui touche à la broderie et à la préparation du trousseau, c'est-à-dire des activités qui tranchent avec l'ouverture intellectuelle basée sur la lecture et l'écriture. Ce n'est qu'au tournant des XIX^e et XX^e siècles que les femmes d'un certain statut social eurent accès à ces activités. Pour les idéologues ottomans, il était important que la femme puisse se moderniser sans perdre toutefois les vertus qu'ils attendaient des représentantes du sexe féminin comme la chasteté, la maternité ou encore la capacité à tenir le foyer. Şemsettin Sami affirmait que les femmes devraient avoir une « aiguille¹³⁶ dans une main, un livre dans l'autre » (*Bir elde iğne bir elde kitap*)¹³⁷, ce qui résumait d'ailleurs très bien cette dualité. Comment Bébé se positionnait-elle dans cet entre-deux ? Comment ses idées vis-à-vis de l'amour et du mariage se construisaient-elles entre un ancrage traditionnel et de nouveaux systèmes de valeurs ? Comment affirmait-elle sa subjectivité et sa volonté de choisir dans ce processus qu'est le mariage ?

Ces questionnements gagnent plus de sens lorsqu'on prend en considération la forme qu'a pris son journal intime à partir du moment où elle a commencé à voir ses prétendants et à réfléchir d'une façon plus sérieuse sur le mariage. Elle ne trouvait apparemment plus autant de temps pour écrire à son journal. Tandis qu'au commencement de son journal intime, au début de l'année 1928, elle y écrivait assez régulièrement et à peu près quotidiennement ; à partir du mois d'avril, elle commence à perdre le fil de son écriture, en laissant s'écouler plus de temps entre les moments de rédaction. Reprenant son carnet après 15 jours suivant l'entrée du 2 avril,

¹³⁶ Laurel Thatcher Ulrich, qui a beaucoup contribué à l'histoire des femmes aux États-Unis, dans un de ses nombreux articles, s'intéresse à l'histoire des femmes à la lumière de l'association de deux objets, plume et aiguille : Laurel Thatcher Ulrich, « Of Pens and Needles: Sources in Early American Women's History », *The Journal of American History*, 1990, vol. 77, n° 1, p. 200-207. Elle relève, d'un côté, la nécessité, pour l'historien des femmes, de faire des recherches sur divers types de sources : « *because far more women were accustomed to using needles than pens, textiles may offer the richest unexplored body of information in early American women's history* » (p.205). D'autre part, elle discute l'usage même de la plume par les femmes : « *At first glance it is astonishing that persons accustomed to manipulating needles might find pens difficult, yet most collections of women's letters testify to the purely mechanical frustrations of writing – dull quills, blotting ink as well as to the mysteries of penmanship* » (p.202). Soulignons encore une fois l'intérêt de tous ce qui touche à la culture matérielle pour l'histoire des femmes. Voir à ce sujet un numéro spécial de la revue *Clio* : Leora Auslander, Rebecca Rogers, Michelle Zancarini-Fournel (eds.), *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 40, *Objets et fabrication du genre*, Paris : Belin, 2014.

¹³⁷ İrfan Karakoç (ed.), *Bir elde iğne bir elde kitap : Şemseddin Sâmî ve Osmanlı kadınları*, Istanbul : Kitap Yayınevi, 2008.

Bébé note ainsi, le 17 avril : « Voici déjà 15 jours que je n'ai [pas] pu toucher mon carnet. Cela me fait plaisir de l'ouvrir après si longtemps ». Ce rythme décousu se retrouve dans les semaines suivantes : à la date du 9 mai, elle résume ainsi dans son carnet les événements survenus depuis le 22 avril, après avoir laissé passer cette fois-ci plus de 15 jours. Bébé s'adresse à son journal dans des termes déjà mentionnés : « Oh mon pauvre cahier si tu savais combien de jours j'étais malheureuse ». Par la suite, Bébé continue d'écrire avec des intervalles d'une dizaine de jours. Elle le précise dès lors en notant des intervalles écoulés : « Depuis 10 mai jusqu'à 23 mai » (B, 51). « Je suis très occupée de mon trousseau, je prépare tout avec beaucoup d'envie » notait-elle d'ailleurs à cette date du 23 mai (B, 52) ; en se consacrant avec empressement à son trousseau, peut-être avait-elle moins de temps pour s'occuper de son journal ?

Tandis que son emploi de temps devenait plus occupé avec des préparations du mariage et du trousseau, elle se montre davantage préoccupée par le mariage et surtout par le choix de l'époux. Bien qu'au début du carnet elle note principalement les endroits où elle va, les gens qu'elle rencontre, les films qu'elle regarde et les livres qu'elle lit ; au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture, le mariage devient un sujet de plus en plus central, voire obsédant. C'est à peu près à partir de la moitié du carnet (page 50) que Bébé cesse de noter les livres qu'elle a lus ou les films qu'elle a vus. Comparé aux mois de janvier à avril où elle allait au moins chaque semaine au cinéma, au théâtre ou lisait un livre, un des rares événements qu'elle note entre les mois de mai et juillet est d'être allée voir *Antigone*, le vendredi 20 mai (B, 54). Elle n'avait apparemment plus de temps pour suivre ces événements culturels, ou bien pour les noter dans son carnet si elle continuait de se rendre au théâtre ou au cinéma. À partir du mois de mai, les entrées du journal intime se concentrent majoritairement sur le mariage et le choix de la personne à épouser. Un détail relatif à la forme nous frappe également : au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture du carnet, le format des lettres devient plus grand ; elle écrit, d'après ce que l'on peut déduire de son écriture manuscrite, plus rapidement, et n'utilise plus la différenciation des couleurs comme elle le faisait auparavant.

Qu'est-ce qui causait ce changement ? Cet empressement soudain peut surprendre et pourrait tenir à la jeune femme elle-même, mais pourrait aussi s'expliquer par une pression sociale. Ce que le carnet nous permet d'observer, c'est un changement d'attitude de la part de Bébé. Le 25 mars, elle affirmait à l'écrit ses changements d'idées concernant le mariage. Elle racontait avoir fait ce jour-là une belle promenade avec Lolita, avec qui elle avait longuement bavardé : « J'ai parlé longtemps du mariage car je n'avais plus les mêmes idées qu'autrefois de ne pas me marier encore longtemps » (B, 38) notait-elle, en ajoutant « c'est une aventure que je

pense faire » (B, 39). Nous comprenons dès lors que Bébé se prépare au mariage, bien qu'elle ait affirmé autrefois qu'elle ne se marierait pas avant longtemps. Ce même jour, elle prend position en faveur d'un mariage de raison, car, précise-t-elle, elle « préfère ne plus rester longtemps jeune fille » (B, 39). Elle est encore plus précise concernant la date où elle imagine se marier. Elle écrit : « Je veux que tout cela se fasse jusqu'au 15 septembre, que je me marie même. Oh ! » (B, 40). Son âge pourrait bien avoir joué un rôle dans ce changement d'idée. Alan Duben et Cem Behar, dans leur étude pionnière sur les ménages d'Istanbul entre 1880 et 1940, notent que l'âge moyen du mariage y était particulièrement élevé selon les standards du monde musulman et du Moyen-Orient, notamment dans le cas des femmes¹³⁸. Ils observent que l'âge moyen de mariage qui se situait autour des 20 ans en 1900, était passé à 23 en 1930¹³⁹. Bébé, du haut de ses 22 ans, trouvait parfaitement sa place dans ces intervalles d'âge. Elle voyait de plus ses amis se fiancer les unes après les autres : « Lutfie s'est fiancé ainsi Meliha. La saison des fiançailles. Espérons qu'elles deviennent heureuses », écrivait-elle le 1^{er} juillet (B, 61). Elle-même recevait des demandes en mariage : « Encore une autre demande en mariage depuis hier », notait-elle ce même jour (B, p. 61). Dans son carnet, elle évoque par ailleurs des circonstances familiales qui ne sont pas claires mais qui semblent avoir joué un rôle dans ses idées sur le mariage. Elle raconte ainsi, en décrivant sa promenade avec Lolita : « [Nous avons] parlé sérieusement de mes affaires de famille [qui] ne sont pas très tranquilles » et ajoute qu'elle s'est décidée à penser au mariage « les affaires changent de jour en jour et deviennent pire, alors je trouve mieux de me marier un jour plus tôt ». Pour quelque raison que ce fût, le mariage se plaçait désormais au cœur des réflexions de Bébé. L'évolution de sa vision du mariage se manifeste dans les craintes que suscite l'avenir, craintes qui viennent parfois se cristalliser sur des détails en apparence insignifiants, comme l'achat du Larousse. Nous avons mentionné en début de ce chapitre, pour en déduire l'âge de Bébé, qu'elle s'était abonnée au *Larousse du XX^e siècle*. Parlant de son abonnement pour six ans, elle se projetait dans l'avenir et se posait la question : « Est-ce qu'alors j'aurai le temps de m'occuper de Larousse ? » (B, 7). Ce questionnement n'était pourtant pas anodin : en s'interrogeant sur le temps dont elle disposerait pour lire son encyclopédie, l'auteure exprimait une préoccupation sur la capacité qu'elle aurait encore de développer de façon autonome ses activités intellectuelles.

Avant d'être elle-même concernée, Bébé avait des idées préconçues sur le mariage et les

¹³⁸ Alan Duben et Cem Behar, *Istanbul households: marriage, family, and fertility, 1880-1940*, Cambridge [England]; New York : Cambridge University Press, 1991, p. 125. « *The age at marriage in Istanbul, particularly for women, is especially high by Islamic or Middle Eastern standards* ».

¹³⁹ *Ibid.*, p. 127. « *If we look at the 4,939 marriage records we have which span the period from 1905 to 1940, we see that the already relatively high female mean age at marriage shows a continuously rising trend throughout the period [...], moving from around twenty in the 1900s to over twenty-three in the 1930s. This shows a rise of about a year a decade, a very fast one indeed* ».

relations homme-femme. Cette question constituait l'un des principaux thèmes de discussion du groupe d'amies dont Bébé faisait partie. Elle notait le 26 février : « Eminé est venue. On a parlé du mariage. Elle s'est presque plainte de sa vie, j'ai trouvé qu'elle a raison ». Nous ne savons pas pourquoi Emine se plaignait de sa vie, mais il est probable que cela ait un lien avec la question du mariage dont elles s'étaient auparavant entretenues. À un autre moment, en parlant d'une demande de mariage qu'elle a reçue, Bébé note que « Lolita [est] l'unique personne à qui [elle a] dit cette demande » en ajoutant « ainsi que Marie, et Zabelle. » (B, 58). (Lolita n'était donc pas l'unique personne à qui Bébé avait parlé de ce sujet et la confidence avait quelque chance de s'ébruiter). Quelles étaient les limites de ce dont ces jeunes femmes pouvaient parler entre elles, jusqu'à quel point d'intimité allaient-elles ? Ce n'est pas facile à déterminer, mais nous pouvons en donner un exemple : à un moment du carnet, le samedi 2 avril, Bébé écrivait avoir parlé avec Jelile et Lolita « des choses très peu convenables ». Elle n'expliquait pas ce qu'étaient ces « choses très peu convenables [...] mais naturelles » et ajoutait en revanche que certaines de ces choses étaient « anormales » (B, 43). À quoi correspondaient ces désignations ? Par le fait même qu'elle ne les développe pas, nous pouvons interpréter ces « choses » comme des informations concernant l'amour, les relations intimes ou la sexualité ; quoi qu'il en soit, il s'agissait d'un sujet que Bébé ne voulait ou n'osait pas expliciter davantage, même dans son carnet.

C'est aussi avec Mademoiselle Marica que Bébé parlait du mariage et de la vie. Tandis que les amis de Bébé étaient toutes et tous appelés par leurs prénoms, Marica était la seule à être affublée du titre de mademoiselle. Ceci renforce la distance que Bébé entretient avec cette dernière, sans doute sa gouvernante. Nous savons aussi que Mademoiselle Marica ouvrait à Bébé les horizons d'un autre mode de vie, comme le faisaient les romans qu'elle lisait :

Toute la journée avec M.elle Marica. [Nous avons] bavardé longtemps et le soir seulement [nous avons fait] une petite pause. Nous avons passé une journée très gaie jusqu'à [ce qu'on se soit mis] dans notre lit. Nous avons éclaté de rire, pour chaque bêtise nous avons ri. Je lui ai raconté, elle m'a raconté. [Nous avons parlé] de mariage, du bonheur, de malheur, du tout. [...] Le matin une belle promenade à pied avec M. elle Marica [...] Nous avons fini les emplettes. Après-midi [...] Marie a raconté toute sa vie cela m'a beaucoup plu c'était un vrai roman.

Ce n'est pas par hasard que Bébé considérait ce que Marie lui avait raconté comme « un vrai roman ». Comme nous l'avons dit précédemment, les romans (aussi bien que les films et les pièces de théâtre) étaient les principaux moyens d'accès pour Bébé aux différentes modes de vies, aux autres horizons, à d'autres possibilités, ce qui influençait aussi les idées que Bébé se faisait du mariage. Du reste, elle observait attentivement les gens mariés de son entourage. Nous

avons déjà mentionné la visite effectuée par Bébé le mardi 13 mars chez son amie Celile et les amis qu'elle y avait rencontrés. Lorsqu'elle décrivait Şeref, elle la qualifiait ainsi, nous l'avons vu, de « jeune dame très noble » et retenait d'elle qu'elle « avait épousé un anglais [et qu'] elle était très heureuse » (B, p. 34). Ce court passage montre bien ce qui l'intéressait de la vie d'une autre personne. Était-ce le fait que cette dame ait épousé un étranger qui avait particulièrement attiré l'attention de Bébé ? Elle avait en tout cas jugé l'information digne d'être retenue et notée dans son journal intime.

1. Volonté de choisir : imaginaires et critères

Bébé a souvent l'air de savoir très bien ce qu'elle cherche dans la vie et ce qu'elle attend de son mariage. Elle va jusqu'à mentionner les caractéristiques précises qu'elle attend du mari. Le 3 juillet, elle écrit : « Moi-même je suis voluptueuse et excessivement sensuelle, si lui [le futur époux] ne l'est pas, ça ne sera pas très agréable pour une personne comme moi » (B, 70). Nous pouvons ajouter à ces remarques une précision davantage basée sur une caractéristique physique : « Tes lèvres ne sont pas mal, mais je voulais des plus gros », avait-elle noté le 11 juillet, après avoir rencontré l'un de ses prétendants pour la première fois. D'un goût pour la littérature à la sensualité, de la volupté à la taille des lèvres ; Bébé s'était composée une image fort précise de son futur marié. À côté des caractéristiques psychologiques et physiques, la capacité intellectuelle était aussi d'une importance cruciale pour la jeune femme, autant dans ses relations sociales que dans sa recherche d'époux. Le propos qu'elle tient sur un couple qui était venu au domicile familial, et dont elle rend compte dans les pages du 4 juillet, est révélateur de la façon dont elle observe les couples :

Ce sont des gens très instruits, mais malheureusement qu'ils n'ont pu jamais s'entendre malgré les idées qu'ils peuvent se communiquer et [le fait] qu'ils peuvent profiter l'un de l'autre. [...] J'aime beaucoup ce couple instruit, mais je trouve que c'est désagréable de savoir qu'ils ne s'entendent jamais. Alors ça n'a rien à faire d'avoir la même instruction ou non. Lorsqu'on pense que ce couple ne s'entend pas, on est vraiment étonné. Mais la vie est pareille. Jamais d'accord (B, 73).

Bébé, qui a un goût pour la lecture et l'écriture avait sûrement un respect particulier vis-à-vis des gens qu'elle qualifie d'« instruits ». Cela explique du moins son étonnement devant la mésentente de ce couple qu'elle devait considérer comme un modèle.

En mentionnant dans un autre passage la visite d'une personne qui s'appelle Fethi – et qui ne semble pas être l'un de ses prétendants – elle note encore :

J'ai passé des heures agréables avec le jeune Feti. Il parle si bien, il sait tant de bonnes choses sur lesquelles je peux parler avec grand plaisir. La littérature, la meilleure et la plus belle amie de mes heures malheureux et heureux. Oh ! Si j'épouse quelqu'un qui ne s'y entend pas du tout à cela je serai moitié blessée, car c'est un besoin pour moi de parler de cette littérature qui est le soutien et la consolation de mon pauvre âme (B, 72).

Du côté du jeune Sedad Hakkı dont nous avons déjà mentionné le journal intime, les choses s'annoncent d'une manière similaire. Sedad Hakkı, qui devait plus tard devenir un architecte célèbre, affirmait dans sa jeunesse et dans son journal intime que sa femme devrait être, avec le mot qu'il glisse en allemand dans son texte, une *Künstlerin*, c'est-à-dire une artiste. Il notait ailleurs qu'il ne fallait pas être plus proche d'elle avant d'être « en complète amitié »¹⁴⁰. Nous nous faisons ainsi une idée des caractéristiques auxquelles ces jeunes des années 1920 attribuaient de l'importance : être quelqu'un d'instruit, être amis, se communiquer des idées, pouvoir discuter, échanger sur l'art et la littérature... Le capital culturel entrait en jeu dans le choix du partenaire ou de l'époux.

Cette forme de relation, qui devait inclure aussi bien de l'amitié ou de l'échange intellectuel ne neutralisait pas la distribution des rôles de genre traditionnel. Voyons ainsi ce que disait Sedad Hakkı dans les mêmes pages où il affirmait attendre une artiste :

Ah si j'avais une petite femme. Mais elle doit avoir des cheveux blonds, son corps doit être fin [...] Qu'elle me convienne, qu'elle m'aime et qu'elle soit femme au foyer et en même temps *Künstlerin* [artiste] ... Elle doit faire de la gymnastique¹⁴¹.

La femme dont Sedad Hakkı traçait le portrait était une femme qui correspondait aux canons de la femme moderne. Elle avait bien des espaces de libertés qui s'ouvraient à elle : elle pouvait s'occuper d'art ; faire de la gymnastique. Mais cette femme désirée continuait d'être l'objet d'exigences qui s'accumulaient et qui étaient parfois contradictoires ou qui se limitaient mutuellement : cette femme devait donc être une artiste mais ne devait pas en faire une vocation qui en effet aurait demandé un investissement trop important pour être en même temps une femme au foyer.

Cette conception de la « femme nouvelle » va sans doute avec de nouveaux codes de la masculinité et avec une redéfinition des relations sociales¹⁴². Cela se lit dans ce que notait Sedad Hakkı en juin 1925 :

¹⁴⁰ Edhem Eldem, Uğur Tanyeli et Bülent Tanju (eds.), *Sedad Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları*, op. cit., p. 149. « *İlice arkadaş, dost olmadan onunla daha yakın münasibata girişme* ».

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 145. « *Ah ne olur benim de bir küçük kariciim olsaidi ama sarı saçlı olmalı vücudu de ince olmalı [...] bana uysun beni sevsin ve ev kadını olsun hem de künstlerin olmalı... O jimnastik yapmalıdır* ».

¹⁴² Voir à ce sujet, dans le contexte de la fin empire ottoman : Duygu Köksal et Anastasia Falierou (eds.), *A social history of late Ottoman women: new perspectives*, Leiden ; Boston : Brill, 2013. Pour le cas de la République de Turquie : Ayşe Kadioğlu, « Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak

Comporte-toi toujours bien vis-à-vis de ta femme. N'oublie pas qu'elle est plus faible que toi. [...] Ne détruit pas ses aspirations, ses rêves. Ne t'oublie jamais devant elle. Soit toujours gentil, elle est à la même hauteur que toi et elle est plus sensible¹⁴³.

Il adressait son texte à la deuxième personne du singulier, comme pour construire un discours qui lui était destiné. Nous sommes, certes, dans un différent régime de genre, où l'égalité est certes marquée, dans la mesure où il considère sa femme à la même hauteur que lui-même. Il est pourtant bien évident qu'elle n'est pas complètement égale : elle est considérée comme étant plus faible, plus sensible. Un autre passage nous en dit davantage sur sa conception de l'époux et de masculinité :

Un mari ne doit pas enlever sa cravate et sa veste lorsqu'il rentre de la rue le soir !! J'y accorde moi-même de l'attention. Il doit être bien éduqué et gentil ! Il doit habituer sa femme à lui-même lentement, sans la choquer ! Il ne doit pas l'habituer à ce qu'ils se couchent tout le temps ensemble. D'ailleurs peu de repas, peu d'eau, beaucoup de sommeil, beaucoup de gymnastique, beaucoup de bains. Pouvoir cuisiner, tenir la maison, respecter sa parole...¹⁴⁴

Nous sommes ici dans le registre de la discipline corporelle qui inclut l'alimentation, les codes vestimentaires, le sport, l'hygiène. Tout ceci, dans l'esprit du jeune Sedat Hakkı, devait servir à réguler la relation de couple. Il s'agissait d'un monde de conventions sociales où les manières avec lesquelles chacun des partenaires devait agir se trouvaient prédéfinies. Nous retrouvons des motifs similaires dans d'autres passages du texte. Voyons de plus près celui-ci :

J'ai réussi à faire de la gymnastique (*cimnastik yapma*) de façon régulière. Je prends également une douche (*duş alıyorum*) chaque matin. On va voir ce qu'on va faire en hiver. Quand je serai architecte, je vais faire construire chez moi une grande salle de bain (*banio*) et un espace de gymnastique (*cimnastik mahali*), et là-bas, nous allons nous exercer chaque matin avec ma femme [...] jusqu'à ce qu'on se fatigue. Et ensuite nous prendrons une douche froide et nous masserons nos corps¹⁴⁵.

Türk Kadınları » dans Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu (ed.), *75 yılda kadınlar ve erkekler*, İstanbul : Tarih Vakfı Yayınları, 1998, p. 89-100. Fatmagül Berktaş, « Cumhuriyet'in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak » dans Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu (ed.), *75 yılda kadınlar ve erkekler*, İstanbul : Tarih Vakfı Yayınları, 1998, p. 1-11.

¹⁴³ Edhem Eldem, Uğur Tanyeli et Bülent Tanju (eds.), *Sedat Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları*, op. cit., p. 149. « Karına karşı daima ii davran. Onun senden daha zayıf olduğunu unutma. [...] Ve onun hulia[s]ını rüya[s]ını mahv etme. Kendini onun önünde hiç unutma. Daima terbieli ol o senin kadar yüksektir ve daha hassastır ».

¹⁴⁴ Ibid., p. 145-146. « Bir koca de akşamı sokaktan gelirken kravatını v[e] jaketini çıkarmamalı!! Buna kendim dikkat etdim. Terbieli v[e] nazik olmalı! Karısını yavaş yavaş şoke etmeden kendine alıştırmalı! Her vakit beraber yatma alıştırmamalı. Onun için az yemek az su; ç[ok] uyuku; ç[ok] cimnastik; ç[ok] banio. Yemek pişirebilmek; eve bakmak; sözünü dinlemeli... ».

¹⁴⁵ Ibid., p. 150. « Muntazaman cimnastik yapma muafak oldım. Her sabaj bir de duş alırım. Bakalım kışın ne yapcaz. Mimar oldum vakit evimde büyük bir banio v[e] cimnastik mahali yapırdım. Ve orda her sabah karımla talim ediciiz. Fakad mutlaka ya[p]dırdım. Hemde yorulana kadar sonra sook bir duş alıcız v[e] vücu[d]ümüzü ovucaz ».

De la même manière que Bébé parlait des lèvres ou encore de la volupté ou de la sensualité de son futur mari, Sedad Hakkı décrit d'une façon très précise les activités qu'il souhaite faire avec sa future femme, et qui vont de la gymnastique à la douche et au massage. Le vocabulaire utilisé dans ce passage est aussi à souligner : tous les mots dont nous avons donné l'original en turc viennent des langues latines, plus précisément du français pour ce qui est des mots « gymnastique » et « douche », et de l'italien pour « *banio* » (la salle de bain). Nous sommes dans un registre étranger, européen, et c'est à partir de cette base que se construit l'imaginaire projeté par Sedad Hakkı. Nous avons déjà mentionné qu'il était impressionné par un film qui parlait du gymnastique. Le cinéma – ainsi que les romans et les pièces de théâtre – constituait de fait l'un des vecteurs de ces nouveaux concepts.

2. Possibilités : mariage d'amour ou mariage de raison ?

Nous avons vu jusqu'ici quels critères et quelles normes servaient à ces deux jeunes gens pour cadrer le choix d'un époux et les idées qu'ils se faisaient de la vie de couple. Mais leur était-il possible de rencontrer quelqu'un répondant à ces critères ? Dans le choix d'une épouse et de ses compagnes Sedad Hakkı semble avoir eu plus d'options que Bébé. Plusieurs femmes apparaissent dans son journal intime : « Y a-t-il quelqu'un que j'aime ? Je ne crois pas. Pourtant, j'ai commencé à aimer quelques filles je crois »¹⁴⁶, dit-il ainsi en mentionnant les noms de deux femmes. Dans une autre entrée, peu de temps après, en août, il mentionne une fille qui s'appelle Enise et qu'il a croisée lors d'un bain de mer à Beykoz¹⁴⁷. En avril, il se rend à un bal et évoque les belles femmes qu'il y a rencontrées¹⁴⁸. En juin, il se rend sur l'une des Îles des Princes et y croise Mimuş qu'il trouve belle et qui lui plaît¹⁴⁹. Pour Bébé en revanche le choix doit se faire entre deux prétendants : İbrahim et Cemal. Son univers des possibles reste fortement contraint par les rites qui entourent le mariage et la jeune femme subit la pression des autres, notamment celle qu'exercent les membres de la famille. Pour Sedad Hakkı, il n'est pas vraiment question de mariage. Étant donné son jeune âge, il n'est apparemment pas pressé de se marier et on lui laisse visiblement tout le loisir des rencontres et des découvertes, à l'intérieur d'un réseau qui offre au jeune homme l'apparence de la diversité. Bébé se trouve

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 144. « *Birisini sevir miim? Zan itmem. Fakat bir kaç kızı sevmeye başladım galiba* ».

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 145. « *(1) gün Beykosa gitdim [...] denize de girdim Enise de girdi* ».

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 148. « *Bugünde bir balo da idik. Bir şey nazar dikatimi celb edior : burada çok güzel kadın var* ».

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 149. « *Dün ada[y]a gitdik. orda (Mimuşu) gördim. Çok hoşıma gitdi. Ne güzel olmuş! Hemde ii konuşulior.* »

pour sa part dans une situation différente, c'est une femme de 22 ans qui souhaite se marier, qu'on souhaite sans doute aussi marier, et qui doit se décider entre deux prétendants.

Ces deux carnets donnent un aperçu des nouveaux espaces de sociabilités permettant à ces deux jeunes gens de faire des rencontres : Sedad Hakkı note avoir été à Kandilli et s'y être bien amusé. Il affirme aussi, comme nous venons de le mentionner, être allé à Beykoz pour y prendre un bain de mer¹⁵⁰. Ces activités permettent des découvertes ; lisons ainsi ses idées à la suite de sa rencontre avec Enise : « Je me suis baigné, Enise aussi. Quelque chose s'est brisée en moi : est-ce que toutes les filles sont comme ça ? Avant tout, elle est trop grosse, elle a de gros seins. Je n'aime pas ça »¹⁵¹. Les bains de mer permettent au jeune homme d'observer de plus près des femmes qu'il peut désormais voir en maillot de bain ; mais il est visiblement déçu. Le mois suivant, pourtant, il revient sur son propos : « Son corps chaud et charnu me réchauffait. Ses seins sont très jolis, je n'osais pas regarder pour ne pas l'énerver »¹⁵². Il va aux bals où la proximité avec les femmes, à laquelle il n'était apparemment pas habitué suscite en lui de nouvelles sensations : « Ici, il y a de très belles femmes. Certaines se blottissent contre les hommes quand elles dansent, c'est très bon. Parfois, leurs cheveux sentent si bon. En plus, c'est comme de la plume, ça caresse mon visage »¹⁵³. Bébé note de temps en temps s'être rendue à un bal, mais elle y était sans doute plus contrôlée. Nous avons déjà mentionné le fait qu'elle ne trouvait pas l'occasion d'aller au cinéma toute seule. Elle explique par ailleurs clairement ne fréquenter personne et ne pas pouvoir envisager un « mariage d'amour ».

Bébé était bien consciente des possibilités dont elle disposait et des restrictions qui limitaient son choix. Les termes « mariage d'amour », « mariage de raison » et « mariage d'intérêt » existaient dans le vocabulaire de la jeune fille. Ceci n'est pas étonnant lorsqu'on pense aux discussions publiques autour de l'amour et du mariage à cette époque. Bien que le mariage d'amour existât comme notion et comme option, Bébé savait qu'en pratique cela n'était pas envisageable compte tenu des conditions sociales dans lesquelles elle se trouvait. Elle écrivait :

¹⁵⁰ Au sujet de bains de mer : voir Zafer Toprak, « Bir Nostaljinin Öyküsü: Deniz Hamamından Plaja », *Toplumsal Tarih*, n° 295, juillet 2018.

¹⁵¹ Edhem Eldem, Uğur Tanyeli et Bülent Tanju (eds.), *Sedad Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları*, op. cit., p. 145. « *Denize de girdim Enise de girdi fakat içimde (1) şey kırdı : aceba bütün kız böyle midir: (1) kere fazla şişman memei de cesim ben öyle şey sevmem* ».

¹⁵² *Ibid.* « *Onun sıcak dolgun vücudu beni ısıtırdı. Ne güzel de memesi kızacak die bakmaa cesaret etmiordım* ».

¹⁵³ *Ibid.*, p. 148. « *Burada çok güzel kadın var. Bazı dans ederken insana çok sokulur bu gayetde hoş bir şey. Bazan saçı de öyle güzel kokuyor ki hemde tüy gibi yüzümü okşiyor* ».

Je pensais tout autrement avant, je ne voulais pas me marier sans amour mais au fond j'étais toujours d'avis de faire un mariage de raison, qui est, je crois, le plus possible pour moi. Comme je ne peux pas aimer facilement et que je ne fréquente personne, je ne trouve pas un autre genre de mariage qui soit mieux (25 mars, B, p. 39).

« Se marier avec quelqu'un qu'on ne connaît vraiment pas ce n'est pas du tout de mon genre » (25 mars, B, p. 40) affirme-t-elle à un autre moment. En essayant de faire le choix entre deux prétendants, elle note le 1^{er} juillet : « On ne peut jamais savoir avec lequel je serai heureuse. Mais tous ces questions m'énervent à la fin car je ne pensais jamais me marier d'une telle façon peu agréable » (B, p. 62). Ici, rejoignant l'idée développée dans les paragraphes précédents, nous voyons que Bébé avait une idée préconçue du mariage, de la façon de se marier et du choix de mari. Elle réalise pourtant, en vivant le processus qui doit aboutir au choix de l'époux, que cela ne reflète pas les réalités sociales dans lesquelles elle se trouve. Apparemment, tout cela causait en elle un conflit intérieur et une confusion ; à tel point qu'elle envisage, à un moment, d'épouser quelqu'un qu'elle n'aimerait pas du tout. En mars, lorsque Bébé était allée chez Jellale et qu'elles discutaient, Bébé lui avait parlé de la « mauvaise idée qu' [elle a] de [se] marier avec quelqu'un qu'[elle] n'aime pas du tout ». Jellale, « n'a pas pu comprendre pourquoi [Bébé] pense de cette façon ». Enfin, la jeune femme semble être assez confuse à ce sujet, car elle-même note enfin, que Jellale « avait raison car c'est une idée vraiment incompréhensible » (B, p. 30). « J'avais aussi l'idée de me marier avec quelqu'un que je déteste mais ce dernier temps je n'ai plus cette envie », notait-elle plus loin (3 juillet, B, p. 70).

3. « Ce que le monde dit » : compromis et capacité d'agir dans un cadre contraint

Même s'il y a des moments où Bébé explore les limites – faire un mariage d'amour ou au contraire épouser quelqu'un qu'elle déteste – elle n'en finit pas moins par des compromis d'une part entre ses rêves, ses vœux, et les restrictions imposées par la société d'autre part. Ce que le carnet nous permet de suivre, c'est le processus par lequel elle arrive à ce compromis et ce qu'il nous fait voir, en outre, c'est la claire conscience de sa situation que manifeste la jeune femme. D'un côté, elle se rend compte qu'elle ne pourra pas vraiment faire un mariage d'amour – car elle n'a pas la possibilité de fréquenter les hommes, et peu de chances, par conséquent, de rencontrer quelqu'un dont elle tomberait amoureuse. D'un autre côté, elle tient à voir son futur mari et parler avec lui pour décider si elle pourra s'entendre avec lui ou non. Elle résume ses idées ainsi :

On m'a demandé qu'un jeune homme me demande et moi j'ai répondu qu'il vient

lorsqu'il voudra car sans le voir et parler je ne peux rien dire. Ce n'est d'ailleurs pas très facile de connaître les gens en les voyant une ou deux fois. Mais que faire ? Comme je préfère ne plus rester longtemps jeune fille, si tout de suite je trouve que c'est un type tout à fait hors de mon goût je dirai tout de suite non, mais peut-être je ne le trouve pas mal alors je lui parle il me parle nous nous demandons chacun ce qu'il faut (25 mars, B, pp. 39-40).

Bébé a par ailleurs appris à se méfier de ce qu'on lui dit sur une personne et veut se faire sa propre idée :

Voyons une fois notre héros avec de bons yeux car ce n'est jamais ce que le monde dit, c'est comme nous serons et nous trouverons l'un l'autre, c'est le principal. Oh, voyons, ce sont des choses très délicats qu'il faut bien mesurer, mais on ne peut jamais bien connaître quelqu'un lorsqu'on n'est pas tout à fait lié (B, p. 57-58).

Ces formulations de « on m'a demandé », « ce que le monde dit » méritent d'être développées car elles signalent l'implication des personnes intermédiaires dans l'arrangement du mariage. Dans un premier temps, le message de demande en mariage (comme dans la citation ci-dessus : « On m'a demandé qu'un jeune homme me demande ») est transmis à la jeune fille. Ensuite, les caractéristiques du prétendant sont présentées. De cette description, nous pouvons comprendre ce qu'on retenait comme caractéristiques positives d'un homme à épouser à cette époque : « On dit qu'il est sympathique, gai, homme d'affaire, laborieux » (B, p. 57) notait ainsi Bébé en une occasion ; « J'ai le pressentiment qu'il me plaira, on dit qu'il est très sympathique » notait-elle, un autre jour. Subrepticement, se glissent au milieu des considérations relevant de l'homme de loisir, « sympathique », « gai », des propos qui font penser aux qualités qu'un père bon entrepreneur aurait pu attendre d'un gendre « homme d'affaire, laborieux ». Des personnes que Bébé désigne avec le pronom indéfini « on » interviennent en effet dans le choix du marié. À un moment où il est question de décider entre deux prétendants, ce « on » reprend la parole :

Ibrahim on dit qu'il est préférable à Djemal mais je me sens plus proche à lui. Vraiment Ibrahim a plus de facilité car il a un père, sa mère ne dépend pas de lui. Jusqu'à hier Djemal était sans défaut aujourd'hui non plus on ne dit pas du mal mais on préfère Ibrahim (1 juillet, B, p. 61).

Nous nous apercevons que la tante de Bébé faisait partie de ce « on » et s'en faisait peut-être le porte-parole auprès de sa nièce. Bébé précise qu'un matin, lorsqu'elle était dans son lit, sa tante – nous ignorons s'il s'agit de la tante maternelle ou paternelle – est venue lui parler et cette fois-ci Bébé semble être quelque peu convaincue par ces recommandations extérieures :

Oh ! Cher Djemal si tu savais combien on insiste pour Ibrahim. Ce matin dans mon lit ma tante est venue me dire de bon pour lui mais pas du mal pour toi. Je crois aussi que lui est plus calme que toi et qu'il sera plus fidèle. Mon pressentiment me le dit. Et puis il y a des côtés meilleurs que toi (2 juillet, B, p. 66).

Après que Bébé ait donné sa décision en faveur de Cemal, sa tante poursuit toujours l'affaire en

demandant les nouvelles de ce dernier : « J'étais chez ma tante. Elle m'a demandé de tes nouvelles je lui ai répondu rudement que je ne savais rien, et que ce n'était pas tellement pressé » (5 juillet, B, p. 74).

Nous pouvons déceler dans la remarque de Bébé un mécontentement concernant le caractère envahissant des questions de sa tante. Avait-elle droit à un espace privé et pouvait-elle demander de la discrétion sur ces sujets ? Cette question renvoie aux discussions sur la solitude qu'elle estimait nécessaire à la lecture et à l'écriture que nous avons eues dans la section précédente. Lorsqu'elle se plaignait d'être dérangée une dizaine de fois, elle avait également eu recours à cette formulation impersonnelle (« on ») : « Après, Marie est venue mais on m'a dérangé une dizaine de fois » (B, 11). A l'exception de sa tante, souvent désignée personnellement et qui était particulièrement impliquée dans l'affaire, Bébé semble privilégier l'usage de la formule « on » pour qualifier les interventions de son entourage. Toutes ces personnes (« on », « le monde ») semblent former, à la lecture du carnet, une masse uniforme (la société ? la famille ?) dont les membres, du point de vue de Bébé, ne valent pas même la peine d'être distingués.

Toutes ces voix extérieures n'empêchent pas Bébé de garder une certaine *agency*, une capacité d'agir. Nous avons vu qu'elle faisait des compromis entre ce qu'elle-même désirait et ce que son entourage lui dictait. Elle avait par ailleurs précisé vouloir voir d'elle-même le prétendant, car, pour elle, ce qui comptait, « ce [n'était] jamais ce que le monde [disait] », mais comment ils se trouveraient l'un l'autre. A certains moments, il est vrai, Bébé pouvait se trouver convaincue par ce qu'on lui suggérait. En d'autres occasions, elle hésitait sur la décision à prendre et prenait bien en compte les conseils qu'on lui prodiguait. Quoique préférant Cemal à İbrahim, qu'on lui recommandait assez souvent, elle écrivait : « Qui sait, peut-être un jour je serai malheureuse avec et je dirai pourquoi n'ai-je pas écouté le bien qui on m'a dit de l'autre. J'ai le pressentiment que je dirai peut-être un jour cela » (2 juillet, B, 66-67). Elle avait aussi des réactions à ce qu'on lui disait et prenait le contre-pied des suggestions de son entourage. Les membres de la famille préféraient İbrahim, mais elle affirmait, quant à elle : « il est moins bien qu'İbrahime, c'est pour cela surtout que je le désire, c'est plus fort que moi » (1 juillet, B, 65). Ailleurs, elle réagit pareillement :

On m'a dit que tu t'amuses plus que l'autre. D'ailleurs c'est pour cela que je crois que tu me plairas. Je ne veux pas un mari qui est tellement sage que l'autre, car moi-même je suis voluptueuse et excessivement sensuel. Si lui ne l'est pas ça ne sera pas très agréable pour une personne comme moi (3 juillet, B, 70).

En rencontrant Cemal pour la première fois, le 11 juillet, elle prononce sa décision d'une façon qui vaut d'être relevée : « jusqu'à la fin, chaque instant tu m'as plu, d'ailleurs j'avais décidé à te prendre ». Le verbe « prendre » fait fortement écho à l'expression « prendre une fille » (*kız almak*) en turc, utilisée dans le cadre du mariage traditionnel, et ceci de la part d'un homme et de sa famille. Ici, pourtant, c'est bien Bébé qui prend la parole : la jeune femme agit ou tente d'agir dans un cadre contraint et prédéfini.

VI — ESPOIR ET DÉSILLUSION : SE PROJETER DANS LE FUTUR

Le thème du mariage, pour Bébé, était très lié à sa projection dans le futur. « Il faut profiter de ma liberté » écrivait-elle à un moment, en ajoutant la question « Dieu sait après mon mariage quelle vie est-ce que j'aurai ? » (B, p. 27-28). Nous avons déjà mentionné qu'elle s'était abonnée au *Larousse du XX^e siècle* pour six ans. Ce qu'elle mentionnait en décrivant cet abonnement est à reprendre dans ce contexte dans la mesure où elle se projetait dans l'avenir et se posait la question : « Est-ce qu'alors j'aurai le temps de m'occuper du Larousse ? » (B, p. 7). Cette demande s'inscrit dans une série de questionnements et de craintes qu'avait Bébé concernant son avenir. Nous retrouvons une tournure similaire dans le journal intime de Sedad Hakkı : « Qu'est-ce que je vais devenir dans cinquante ans ? » (B, p. 148, mai) notait le jeune homme à ses 18 ans. Le thème du futur dépassait le seul sujet du mariage et s'annonçait comme l'un des éléments récurrents des deux journaux intimes.

Les journaux intimes se situaient généralement au temps présent, prenant en compte les événements qui s'étaient déroulés dans le passé immédiat et récent. Le carnet n'était pas directement destiné à être relu dans un avenir plus éloigné du moment de la rédaction, comme c'était le cas des carnets de souvenir que nous aborderons plus loin. Nous notons tout de même, en suivant la rédaction de Sedad Hakkı, que ce journal se relisait en certaines circonstances : « Je relis ma première note, je me dis à ce moment-là à quel point j'étais bête. Dirai-je la même chose concernant mon état actuel ? »¹⁵⁴. En écrivant au temps présent, le jeune garçon s'imagine déjà dans le futur, en projetant ce que ce personnage du futur pourrait penser de lui-même en l'état actuel. Cela devait lui permettre de prendre de la distance avec

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 147. « Birinci notımı okiorım de o zaman ne apdalmışım diorım. Aceba bu şimdiki halimden de öyle diyecek miim? »

lui-même et de se rendre conscient du fil des choses, du changement. Il savait, aussi parce qu'il avait noté ses pensées et qu'il pouvait maintenant les revoir, qu'il n'était plus d'accord avec ce qu'il avait écrit il y avait quelques mois, et il savait qu'il pourrait ne pas être d'accord dans le futur avec ce qu'il était en train d'écrire. Cette projection dans le futur se construisait avec ce que nous serions presque tenté d'appeler un super-ego qui avait un œil critique sur lui-même au moment présent. Pouvons-nous parler alors d'un régime d'historicité davantage tourné vers l'avenir ? En écrivant, ces jeunes construisaient-ils aussi leur futur ?

Dans le cas de Bébé, cela prend une tournure qui touche davantage au rêve, à l'imagination, aux aspirations qu'à l'anticipation du futur par des plans ou des initiatives. Regardons de plus près le contexte général de la citation mentionnée au début de cette section. Voici ce que Bébé écrivait, le 2 mars 1928 :

Oh! Il faut profiter de ma liberté. Dieu sait après mon mariage quelle vie est-ce que j'aurai ? J'espère qu'elle sera meilleure que mes dernières années de jeune fille mais on ne sait jamais. Vive l'espérance. C'est [ce] qui nous laisse vivre sur cette terre tellement ennuyeuse parfois. Grâce à mon caractère qui me console chaque fois qu'il me voit embarrassé je dis toujours peut-être je pourrai me débarrasser de ce souci comme je me suis débarrassé de tout autre. Mais chaque fois que nous avons un malheur nous croyons que l'autre était moins pénible, car elle est déjà passé (B, 27-28).

Les termes qui renvoient en même temps à l'attente, à la crainte et à l'espoir se devinent dans ce passage et l'espérance constitue un thème récurrent du carnet. Nous trouvons ainsi les formules suivantes : « vivons avec l'espoir » (B, 18) ; « espérons que les affaires iront mieux » (B, 35) ; « espérons que la vie nous donnera des jours meilleurs » (B, 43) ; « j'ai fait beaucoup de rêves de l'avenir qui espèrent toujours meilleur que maintenant » (B, 47) ; « moi qui espère être plus heureuse après le mariage » (B, 48) ; « espérons que tout ira bien » (B, 54) ; « espérons qu'elles deviennent heureuses » (B, 61) ; « espérons que nous serons heureux si Dieu veut. » (B, 80). Un autre concept qui apparaît souvent dans le carnet est celui du rêve, avec les variations de rêverie, rêver, et (être) rêveuse. Ce thème est peut-être aussi présent que celui de l'espérance, comme nous pouvons le voir dans les exemples suivants : « Je fais des voyages, des rêveries, car je pense trop de chose qui ne peuvent vraiment pas se réaliser dans monde si terrible depuis quelques jours » (B, 17) ; « Oh, combien je suis rêveuse, c'est sûr que je veux me désillusionner » (B, p. 54) ; « Oh ! Comme je suis rêveuse » (B, 64) ; « Autrefois je me sentais plus heureuse et plus jeune, je faisais des meilleurs rêves. Heureusement que je suis rêveuse sinon je devenais très malheureuse » (B, 56-57) ; « [Je] rêve de bonnes choses, une belle vie avec Djemal car peut-être demain tout le beau rêve disparaîtra après l'avoir vu » (B, 65) ; « Je trouve le temps de faire de

beaux rêves qui sont impossibles sur la terre » (B, 64-65). Ces deux concepts, l'espoir et le rêve, renvoient au champ lexical de l'attente et de l'avenir. En écrivant son carnet, Bébé se projetait très souvent à l'avenir et l'écriture du journal intime servait aussi à mettre à l'écrit les rêves, désirs et vœux qu'avait la jeune femme, qui devait procurer une sorte de satisfaction par l'écriture, bien que cela fût imaginaire, « sur cette terre tellement ennuyeuse », pour reprendre les mots de Bébé. La jeune femme vivait avec une liberté relative et une partie de son avenir se construisait sans qu'elle pût fortement intervenir. Dans ce cadre déterminé, le journal intime n'était pas le simple réceptacle de flâneries ou de rêveries impossibles mais il pouvait offrir à son auteure un moyen d'explorer ou d'imaginer un avenir incertain.

Nous pouvons ici ouvrir une parenthèse en suivant le fil des notions d'espoir et de rêve dans un poème auquel Bébé se réfère, pour démontrer la circulation des textes. À un moment où Bébé se plaignait de sa vie, elle notait (le 17 avril, B, 43) : « la vie est vaine comme dit le philosophe ». C'était à la page suivante (B, 44) qu'elle notait cette référence poétique, après avoir écrit « un philosophe a-dit » :

La vie est vaine / Un peu d'amour / Un peu de haine / Et puis... bonjour.
La vie est brève / Un peu d'espoir / Un peu de rêve / Et puis... bonsoir.

Bébé aimait bien donner des références assez précises en ce qui concerne les titres et auteurs des ouvrages qu'elle avait lus. De la façon dont elle présente ce poème, nous pouvons déduire qu'elle n'en connaissait pas l'auteur (outre le fait que ce fût un « philosophe ») ou le considérait comme anonyme. Le poème est, en effet, attribué à George du Maurier (1834 -1896), écrivain et illustrateur franco-britannique, et la version originale de celui-ci a été écrite en 1894, en anglais¹⁵⁵. Le poème a ensuite été traduit par Louise Chandler Moulton en français, dans la version citée par Bébé. Ce qui fait l'originalité de ce poème dans le contexte ottomano-turc, c'est qu'on le trouve dans une autre citation : Mustafa Kemal Atatürk avait cité ce même poème en 1914, dans l'une de ses lettres à Salih Bozok, alors qu'il se trouvait à Sofia comme attaché militaire. Il est probable que ce poème, qui n'occupe pas une place majeure dans le canon littéraire français, soit rentré dans le registre turc par la citation et la traduction de Mustafa Kemal¹⁵⁶. Ce poème reprenait, il est vrai, les thèmes récurrents du carnet : le rêve, l'espoir et l'amour.

¹⁵⁵ « Ah, brief is Life, / Love's short sweet way, / With dreamings rife, / And then – Good-day! / And Life is vain / Hope's vague delight, / Grief's transient pain, / And then – Good-night ».

¹⁵⁶ Fikret Kızılok (1946-2001), un chanteur turc des années 1970-90 avait référé à ce poème en une chanson se trouvant dans son album « *Bir Devrimcinin Günceci* » (Le journal d'un révolutionnaire) (1999). Le refrain de la chanson est conservé avec son texte original en français. Cela pourrait témoigner la survie de cette référence à long terme dans le registre turc.

La notion qui apparaît, en contre-pied de l'espérance et du rêve, dans le journal de Bébé, est celle de la désillusion. Si Bébé rêvait et espérait l'idéal, elle savait d'autre part qu'elle risquait d'être déçue ; qu'elle pouvait, avec son propre usage du terme, être « désillusionnée ». « J'ai peur de ne pas me désillusionner car les jours de son arrivé [du prétendant] approchent » (B, 52) elle note en mai, « j'ai passé très bien en rêvant mes promenades avec lui, oh combien je suis rêveuse, c'est sûr que je veux me désillusionner » (B, 54) écrit-elle ces mêmes jours. En juin, elle revient sur le même mot sous la forme « Je l'ai sympathisé pour le moment mais si en le voyant je veux me désillusionner ça sera terrible » (B, 60). La façon dont Bébé utilise ce mot dans son journal intime est liée à l'idée de la destruction des illusions – rêves, espérances – que Bébé projette sur son mariage et sur son prétendant. Cela nous ramène à une pratique sociale de l'époque : les mariages arrangés¹⁵⁷. Le journal intime devient, surtout à partir de la deuxième moitié, un outil qui permet à Bébé de mettre à l'écrit ses rêves, la façon dont elle imagine son futur mari. S'agissant de quelqu'un qu'elle ne connaît pas (« Combien c'est difficile de décider avec quelqu'un qu'on ne connaît pas » B, 52), elle projette sur lui ses propres rêves. Elle était bien consciente par ailleurs qu'une fois qu'elle aurait rencontré cette personne, celle-ci pouvait ne pas correspondre à ce qu'elle avait rêvé ; elle pouvait, en conséquence, s'attendre à être « désillusionnée ».

Nous avons mentionné le rôle central de la littérature pour Bébé et les façons dont les notions comme l'éloge de la solitude pouvaient circuler à travers la littérature. Le mot « désillusionner » aurait également pu être emprunté aux lectures de Bébé. Le terme apparaît à un moment précis du carnet, vers le milieu, en mai 1928. L'usage de ce mot par Bébé se concentre sur une période définie : ceci renforce la probabilité qu'elle ait rencontré ce terme à un moment précis, dans ses lectures, et l'ait incorporé à son vocabulaire. Le fait que Bébé note ce mot chaque fois avec une orthographe différente (« deselusioner, dessulisioner, disélusionè ») pourrait signaler une maîtrise incertaine de son orthographe. Avait-elle emprunté ce mot à ses lectures de la littérature française ? C'est tout à fait probable si l'on se souvient que le terme était fréquent chez les auteurs de XIX^e siècle dont Bébé était friande. On le relève notamment chez Flaubert¹⁵⁸, Nerval¹⁵⁹, Hugo¹⁶⁰, Balzac¹⁶¹. Dans *Madame Bovary*, qui vient en quelque sorte clore

¹⁵⁷ Zafer Toprak présente une enquête sur ce sujet des façons dont les mariages sont arrangés : Zafer Toprak, « Cumhuriyet Arifesi Evlilik Üzerine Bir Anket: Görücülük mü ? Görüsücülük mü ? », *Tarih ve Toplum*, n° 50, février 1988, pp. 32-34.

¹⁵⁸ Gustave Flaubert [1821-1880], *Par les champs et par les grèves*, 1848, p. 313 : « L'instituteur primaire nous désillusionne sur la vertu des Bretonnes ; les filles se cotisent pour payer à boire aux garçons afin d'avoir un cavalier pour la danse ».

la longue période romantique et projette un regard distant sur la littérature de l'illusion, le mot « désillusion » et la forme « désillusionné » apparaissent plus de dix fois¹⁶².

Pour Bébé, les espoirs et les rêves se concentrent sur le moment qui suit le mariage, un moment inconnu et nous ignorons ce qui a suivi la rédaction du carnet. Si les horizons intellectuels de la jeune femme étaient larges et si cette dernière se montrait curieuse, l'horizon de ses déplacements, au cours des mois de rédaction du carnet, s'était limité à sa vie à Istanbul. Les projections du jeune Sedad Hakkı se cristallisaient davantage autour des villes qu'il aurait aimé visiter ; des vœux qui apparaissent presque comme des souhaits professionnels (si l'on se souvient qu'il deviendrait architecte), concrets et réalisables dans de courts délais. Nous ne devrions pas tomber dans l'erreur d'attribuer automatiquement la rationalité au jeune homme et la rêverie à la jeune femme. Il faut, en revanche, être conscient des restrictions auxquelles cette dernière faisait face. Pour Sedad Hakkı, il était envisageable de partir à Ankara seul, ce qu'il fit d'ailleurs peu de temps après. Pour Bébé, une jeune femme, il était peut-être possible de se créer des espaces de liberté, mais il était beaucoup moins probable, en 1928, d'envisager le départ vers une autre ville, seule, et avec pour seul objectif, la visite ou les études. Comme nous l'avons vu, elle avait devant elle un mariage à faire et toutes ses inquiétudes se cristallisaient autour de ce moment qu'elle considérait comme un tournant.

Les rêves – ou plutôt les souhaits – de Sedad Hakkı consistaient plutôt en l'évocation de lieux qu'il désirait visiter. Il projette le bonheur sur les contrées lointaines qu'il connaît sûrement par d'autres sources, qu'il imagine et qu'il aimerait bien voir. On peut identifier dans ses écrits principalement trois lieux : l'Anatolie, Ankara en particulier, et Paris. « Ah ! Si je pouvais aller en Anatolie, j'en suis tellement curieux ! Je regarde toutes les cartes »¹⁶³ dit-il à une occasion. À un autre moment, il affirme : « Si je pouvais aller dans cette mosquée ! Si je

¹⁵⁹ Gérard de Nerval [1808-1855], *Correspondance (1830-1855)*, p. 46 : « Si je vous parais désillusionné touchant la cantine et les brigands [de Naples] [...] sur tout le reste je suis incandescent ».

¹⁶⁰ Victor Hugo, *Chansons des rues et des bois*, 1867, p. 185 : « Je ne sens point, dans mes halliers, / La désillusion classique / Des vieillards et des écoliers ».

¹⁶¹ Honoré de Balzac [1799-1850], *Illusions perdues* (publié entre 1837-1843).

¹⁶² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris: Michel Lévy frères, 1857. Pour en donner quelques exemples : « Quand Charles vint aux Bertaux pour la première fois, elle se considérait comme fort désillusionnée, n'ayant plus rien à apprendre, ne devant plus rien sentir » (p. 42) ; « J'ai dit qu'on aurait dû au moins modifier les expressions et dire : les désillusions du mariage et les souillures de l'adultère », (p. 402).

¹⁶³ Edhem Eldem, Uğur Tanyeli et Bülent Tanju (eds.), *Sedad Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları*, op. cit., p. 144. « Ah! Anadoluya gidebilsem o kadar merak ediorimki! Her haritaya bakiorim ».

pouvais aller en Anatolie ! »¹⁶⁴. Et encore : « Ah qu'est-ce que j'aurais aimé voir Ankara ! Surtout Izmir ! Toute l'Anatolie, en fait ! »¹⁶⁵. En d'autres endroits de son carnet, il mentionne plus particulièrement Ankara : « Cet été, je voudrais aller un peu à Ankara »¹⁶⁶ ; « M. Ali Bey va apparemment faire construire une maison à Ankara. Si je pouvais faire celle-ci. Mon intention est de sortir de l'école l'année prochaine »¹⁶⁷. Nous verrons, dans le chapitre sur les intérieurs, des exemples de ces nouvelles maisons construites à Ankara. Cette ville du centre de l'Anatolie, la capitale du nouvel État de Turquie, suscitait un très grand intérêt chez les citoyens enthousiastes du nouveau régime kémaliste. La section « Ankara construit » consacrée aux transformations de la ville par le journal *La Turquie Kémaliste*, un organe de presse censé être la vitrine du nouvelle État à l'étranger, ferait d'ailleurs, une décennie plus tard, la preuve de la centralité d'Ankara dans la propagande du régime kémaliste.

En juillet 1928, Sedat Hakkı réussit finalement à se rendre à Ankara. Il décrit le paysage pittoresque qui le mène en train à Ankara, la plaine vide et ensuite la grandeur de la ville. Il est loin de chez lui et profite de cet espace de liberté : « J'ai bu du rakı. J'ai bu du vin ; jusqu'à ce que je devienne heureux. Je suis allé au bar, je me suis amusé. La fille de Bocetti me plaît, c'est une fille assez flirteuse »¹⁶⁸. Il est impressionné par la ville qu'il décrit avec un certain romantisme :

La silhouette de la tour se voit dans le noir. Les étoiles brillent de milles éclats. Et un saz [un instrument de musique turc] joue « Aman Minos ». La tour et toute la ville écoutent. Cette nuit d'Ankara est inoubliable. Si seulement il n'y avait pas de punaises de lit¹⁶⁹!

Cet amour pour Ankara fond lorsque le jeune homme est confronté aux réalités de la ville, comme le signale d'ailleurs ce dernier élément des punaises de lit : « L'air de cet endroit me paraît très mauvais, je ne suis pas très bien portant, hier je me suis évanoui. [...] J'arrive à la maison, il n'y a pas de confort. Soit on manque de lumière, soit d'eau ». À un autre moment, il raconte ainsi ses conditions matérielles :

Aujourd'hui je suis arrivé à la maison. Je n'ai pas de lit. [...] Je vais dormir sur deux fauteuils. Si c'était seulement ça. Il n'y a pas d'eau. Je suis obligé de rentrer au lit sale au

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 146. « *Şu camie bir gidebilsem! Anadoluya gitsem!* »

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 145. « *Ah Ankarayı ne çok görmek isterdim! Hele İzmir! ya hele bütün Anadoluyu!* »

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 147. « *Bu yaz de bir az (Ankara)ya gitmek istiorim* ».

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 146. « *M. Ali bey Ankarada ev yap[d]ıracakmış. Keşke ben onu yapabilsem. Nietim gelecek sene mektebden çıkmak* ».

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 152. « *Rakı içdim. Şarab içdim; neşelenene kadar. Bara gitdim eyelendim. Bocettinin kızını çok beyeniorım gayet çapkın bir kız* ».

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 151. « *Karanlıkda kalenin silueti gözükiyor. Yıldız parıl parıl parlıyor. V[e] bir saz (Aman minoşu) çalıyor. Kale v[e] bütün şehir dinliyor. Bu Ankara gece[s]i onudulur şey dil. Yalnız tahta kurusu olmasa!* ».

sens littéral. Pourtant, pour voir Ankara, ça vaut la peine. La lampe fait des bruits sans cesse, elle brûle mal¹⁷⁰.

Le jeune homme devait en effet être habitué à un certain confort dans le contexte des années 1920 et c'était ce confort qui lui manquait, comme il se l'avoue d'ailleurs :

Dans ce monde il n'y a rien de meilleur que vivre confortablement. Trouver un lit blanc confortable le soir ! Avoir un bon *hamam* [bain] ; ne pas s'occuper de son linge. La question du repas m'épuise toujours¹⁷¹.

Même s'il rêvait d'Ankara et même s'il voulait bien s'éloigner du noyau familial, les tâches ménagères et la solitude pesaient sur lui :

J'ai envie de retrouver Istanbul. Cette Ankara n'est pas une place aussi agréable que ce que je croyais. Surtout quand je ne trouve personne à la maison le soir. Aujourd'hui mon cousin a voulu m'emmener au bar. J'ai regardé par la porte : certaines femmes. L'une d'elles est en train de danser. J'ai été tellement dégoûté ! Je me suis tout de suite échappé¹⁷².

Ces citations nous montrent le jeune homme faisant face à deux réalités. Dans un cas, il est confronté à ce qu'implique son aspiration de vivre seul et d'être indépendant, loin de l'affection et du confort du noyau familial. Dans le deuxième cas, il se confronte aux réalités matérielles de la nouvelle capitale qu'il avait idéalisée en faisant sienne l'image qu'en projetait le pouvoir. Il y avait d'un côté les représentations, les idées et les images d'Ankara qui circulaient. Les mythes se formaient autour de nouveaux repères nationaux¹⁷³. La campagne anatolienne prenait un autre sens, au croisement du nationalisme et du romantisme¹⁷⁴, contribuant à forger l'imaginaire national. De l'autre côté, il y avait l'au-delà de ces représentations : la vie matérielle. C'est ce à quoi ce jeune homme, enthousiaste des réformes républicaines, avait été confronté en se rendant à Ankara. Il y avait donc le niveau de la vie quotidienne, faite de choses banales mais vitales ; de l'eau et de la lumière, du confort et des punaises de lit, du linge et des bains, qui s'imposaient au-delà des idéaux nationaux. C'est aussi ce niveau d'interaction

¹⁷⁰ Ibid. « Bugün eve geldim. Yataım yok. [...] İki tane fotöyün üstünde yatacam! Yalnız o olsa. Su yok. Kirli kirli yataa (im bildlihen zinne) [Im bildlichen Sinne] girmek mecburietindeim. Fakad Ankaranın güzel gözi için çekilir. Lamba susmior; tütior ».

¹⁷¹ Ibid. « Bu dünyada rahat yaşamak kadar ii bir şey yoktur. Akşamı rahat beyaz bir yatak bulmak! Güzel bir hamamı olmak; çamaşırı için uraşmamak. Hala yemek meselesi beni bitirior ».

¹⁷² Ibid, pp. 151-152 : « Istanbulu göreciim geldi. Bu Ankara zan etdiim kadar hoş bir yer diilmiş. Hele akşamı evde kimseyi bulmadım vakit. Bugün beni kuzenim bara götürmek istediler. Kapudan bakdım : bır takım insan karı. Bir taneside dans edior. Öyle nefret etdim ki! Hemen kaçdım ».

¹⁷³ Sur les statues d'Atatürk érigées à l'époque républicaine, voir : Ü. Aylin Tekiner, *Atatürk heykelleri: kült, estetik, siyaset*, Istanbul : İletişim, 2010.

¹⁷⁴ Sur le discours romantique projeté sur la campagne au début de l'époque républicain voir : Asım Karaömerlioğlu, *Orada bir köy var uzakta: erken cumhuriyet döneminde köycü söylem*, Istanbul : İletişim Yayınları, 2006.

entre les représentations nationales et l'usage qu'en font les individus que dévoilent les egodocuments.

Ce niveau national est plus directement perceptible dans le carnet de Sedad Hakkı et pourrait, en apparence, sembler absent du journal intime de Bébé. Même si Bébé elle-même n'évoque jamais directement la sphère politique, elle appartient à une société en pleine transformation politique et sociale, celle de la nouvelle République de Turquie. Malgré les différences entre les deux jeunes gens, tous les deux se rejoignent dans certaines de leurs préoccupations de leurs activités et de leurs goûts. C'est aussi avec les modèles que leur offraient leurs lectures, le cinéma et leurs réseaux qu'ils construisaient leur rapport au monde. Les écritures personnelles qui se nourrissaient de la littérature, du cinéma, du théâtre permettaient à ces deux individus de se situer ainsi dans des horizons qui dépassaient le cercle de leurs connaissances directes. Ils avaient également fait de cette pratique d'écriture un outil pour penser et préparer ce qu'ils estimaient être leur propre avenir. Et surtout, tous les deux développaient, à travers la rédaction d'un journal intime, de nouvelles façons de s'observer et de se représenter, de reconstruire ainsi leur rapport à leur famille, à la société et à eux-mêmes.

CHAPITRE 2. ORGANISER ET MAITRISER LA VIE A TRAVERS L'ECRIT : LES ECRITS FAMILIAUX D'UN HAUT-FONCTIONNAIRE OTTOMAN

À partir de votre départ d'Istanbul, n'oubliez pas d'enregistrer ce que vous aurez vu et fait tous les jours et nuits en ordre chronologique en tenant un carnet journalier (*yevmiye defteri*). [...] Il ne faut pas manquer d'avoir sur soi un carnet de poche (*ceb defteri*) en plus, avec un crayon ou avec, encore mieux, un *Onoto*¹⁷⁵ car vous aurez besoin de notes détaillées pour réfléchir¹⁷⁶.

C'est ce qu'écrivait Said Bey, un enseignant et haut fonctionnaire ottoman, en août 1911 à son gendre Ziya qui voyageait alors en France, dans une lettre qu'il lui avait envoyée d'Istanbul. Bien que nous n'ayons pas beaucoup d'informations sur ce que Said Bey lui-même pensait de la pratique de l'écriture, cet extrait nous révèle l'importance qu'il lui accordait. Ce passage synthétise bien la relation qu'il entretenait avec la prise de notes, une pratique qui lui tenait à cœur et à laquelle il s'est scrupuleusement tenu durant toute sa vie : ses douze agendas, ses lettres et ses cartes-postales conservés aujourd'hui dans ses archives en font preuve.

¹⁷⁵ *Onoto* est une compagnie basée en Angleterre qui produit des stylo-plumes depuis 1905. La compagnie existe encore et les étapes de son histoire sont inventoriées sur le site de la société (<https://onoto.com/the-onoto-history/>). Le stylo-plume est une invention de la fin du XIX^e siècle qui a transformé les façons d'écrire, avec une technique permettant de garder l'encre dans un réservoir ou une cartouche se trouvant à l'intérieur même de la plume. Ainsi, il ne fallait plus tremper la plume dans un encrier, un objet que l'on aperçoit souvent sur les photographies des cabinets de travail, sur les bureaux. Said Bey avait toutefois recouru aux plumes classiques puisqu'il disposait d'un encrier conservé dans ses archives.

¹⁷⁶ SALT Research, Households and Families / Said Bey / Tez / Documents / AFMSBTDOC017. Lettre de Said Bey à son gendre Ziya, de Büyükağa, le 22 juillet 1327 [4 août 1911]. « *Bir yevmiye defteri tutarak İstanbul'dan infikakınızdan itibaren her gün ve gece tarihcesiyle meşhudad ve muamelatınızı kayd etmeği unutma. [...] Muhakemeniz tafsilatlı notlara lüzum göstereceğinden bunlar için ayrıca bir ceb defteri ile kurşun kalemi ve daha iyisi bir Onoto üzerinden eksik olmamalıdır.* »

Les agendas, photos, lettres et cartes postales de Said Bey qui ont survécu jusqu'à nos jours dans les archives de la famille¹⁷⁷ et qui vont de 1901 jusqu'au décès de Said Bey en 1928, se présentent sous une forme lacunaire et ne forment pas une série complète. Les auteurs de *Ces Bonnes Lettres*, un ouvrage consacré à l'étude d'une correspondance familiale du XIX^e siècle, nous rappellent que la fonction principale des lettres se transforme avec le temps. Selon elles, les lettres collectionnées ne servent plus à communiquer mais sont les témoins d'un monde ancien : « les lettres », notent-elles, « sont des textes dont la fonction change dans le temps mais les mots gardent leur signification »¹⁷⁸. Il faut ajouter à cela un trait particulier du contexte ottomano-turc : la situation est en effet différente dans le cadre qui voit se succéder l'Empire ottoman et la Turquie républicaine ; un cadre dans lequel des signes graphiques ont perdu leur signification pour les générations ignorant l'ottoman. Avec le changement d'alphabet de 1928, l'écrit s'est transformé pour la plupart des personnes de la génération postérieure en codes incompréhensibles, faisant de l'héritage familial (lorsqu'il était textuel) une sorte d'« objet » de mémoire¹⁷⁹. Les documents en turc ottoman qui ont été conservés, quand ils ont revêtu quelque signification, ont principalement été porteurs d'un sens symbolique : le document a fini par signifier l'héritage familial dans sa matérialité.

Aujourd'hui les archives de Said Bey comptent douze agendas¹⁸⁰, un carnet dans lequel il avait noté les dépenses de mariage de sa fille Semiramis en 1908, des photographies de famille, ainsi qu'une série de lettres et de carte postales. C'est sur ces écrits du quotidien que nous nous focalisons dans ce chapitre. Les six premiers agendas de Said Bey ont fait l'objet d'une étude pionnière sur l'histoire de la vie quotidienne à la fin de l'empire ottoman : François Georgeon et Paul Dumont ont collaboré à l'écriture d'un article basé sur les agendas

¹⁷⁷ Les archives de Said Bey nous sont parvenues par le biais de l'arrière-petite-fille de Said Bey et d'Adviye Hanım, Hatice Gonnet Bağana qui les a confiées à des archives institutionnelles. Les archives ont probablement été conservées par la femme de Said Bey, Adviye Hanım, qui l'a transmise à sa propre fille Semiramis, laquelle l'a, à son tour, léguée à sa fille Nesrin Bağana, pour enfin parvenir à Hatice Gonnet Bağana. Les archives sont désormais conservées à SALT Research, Istanbul.

¹⁷⁸ Cécile Dauphin, Pierrette Lebrun-Pezzerat et Danièle Pouban, *Ces bonnes lettres : une correspondance familiale au XIX^e siècle*, Paris, A. Michel, 1995, p. 81.

¹⁷⁹ Pour une discussion de ce phénomène dans le contexte de la calligraphie voir İrvin Cemil Schick, « Bedensel Hafıza, Zihinsel Hafıza, Yazılı Kaynak Hat San'atının Günümüze İntikalinin Bazı Boyutları », Leyla Neyzi (ed.), *Nasıl Hatırıyoruz ? Türkiye'de Bellek Çalışmaları*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2009. « 1928 'Harf Devrimi' sonrasında hat san'atı önemli ölçüde işlevselliğini yitirmiştir. [...] [E]zici çoğunluğun Arap alfabesiyle yazılmış olan bir yazıyı okuyamadığı bir toplumda hat san'atına farklı anlamlar yüklenmesi de kaçınılmazdı. Nitekim hat eserleri, kaybedilen kültürel (ve sosyo- ekonomik) devamlılığın yerine geçecek şekilde kullanıma sokularak, unutulmuş gerçekliklerin ve kendisinden kopulmuş olan geçmişin mecazları haline getirildiler ».

¹⁸⁰ Nous ne pouvons savoir s'il s'agit de la série complète de ses agendas ou d'un échantillon qui nous est parvenu. Les agendas qui ont été transmis correspondent à ceux des années 1901, 1902, 1904, 1906, 1908, 1909, 1915, 1918-19, 1920, 1925, 1926 et 1928 (L'agenda de l'année 1920 est illisible à cause sa condition matérielle défavorable).

des années 1901, 1902, 1904, 1906, 1908 et 1909. Cet article sur « un bourgeois d'Istanbul au début du XX^e siècle »¹⁸¹ analyse, dans une première partie, l'emploi de temps de Said Bey, ses activités quotidiennes à côté de celles de son épouse, pour s'intéresser, dans une deuxième partie au budget de Said Bey. Les questions regardant l'emploi du temps ont fait l'objet d'un autre article de P. Dumont¹⁸². F. Georgeon a également consacré une étude plus spécifique aux agendas des années 1915 et 1918-19 (en incluant aussi, d'une manière secondaire, les années 1925, 1926 et 1928) qui discute les effets de la Première Guerre mondiale sur la vie quotidienne de ce haut-fonctionnaire ottoman¹⁸³.

Quant à l'étude de la correspondance, contrairement au journal intime discuté à travers les cas de Bébé et de Sedad Hakki Eldem dans notre premier chapitre, et à la différence des agendas envisagés à travers le cas de Said Bey, nous trouvons de nombreux autres exemples de sources épistolaires dans le contexte ottomano-turc¹⁸⁴. Plusieurs de ces correspondances ont été éditées et republiées en alphabet latin, d'autres ont fait l'objet de recherches spécifiques : la liste en est longue. Pour ne citer que quelques cas, nous pouvons renvoyer ici aux lettres de Namik Kemal (1840-1888), connu notamment pour avoir entretenu une importante correspondance tout au long de sa vie, avec un fonds aujourd'hui constitué d'environ dix-mille lettres dont une partie seulement a fait l'objet d'une republication en caractères latins¹⁸⁵. Dans *Un Ottoman en Orient*, Edhem Eldem a pour sa part, publié les lettres envoyées par Osman Hamdi Bey (1842-1910) à son père Edhem Paşa entre 1869 et 1870, alors que ce premier se trouvait en Irak¹⁸⁶. Les archives privées d'Ayşe Leman Karaosmanoğlu et de son mari, l'écrivain Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974) ont fait l'objet d'un mémoire de master publié ; le

¹⁸¹ François Georgeon et Paul Dumont, « Un bourgeois d'Istanbul au début du XX^e siècle », *Turcica*, 1985, XVII, p. 127-182.

¹⁸² Paul Dumont, « Said Bey – The Everyday Life of and Istanbul Townsman at the Beginning of the Twentieth Century » dans Albert Hourani, Philip Khoury et Mary C. Wilson (eds.), *The Modern Middle East : A reader*, London : I.B. Tauris, 1992, p. 271-288.

¹⁸³ François Georgeon, « Entre l'aisance et la gêne, le train de vie d'un bourgeois d'Istanbul pendant la Première Guerre mondiale » dans Jean-Paul Pascual (ed.), *Pauvreté et richesse dans le monde musulman méditerranéen / Poverty and wealth in the Muslim Mediterranean world*, Paris : Maisonneuve et Larose, 2003, p. 147-169.

¹⁸⁴ Un numéro spécial sur les correspondances, publié par la revue *Türk Dili* en 1974 avait recueilli une série de lettres transcrit en alphabet latin, entre autres celles de Namik Kemal, Rezaizade Mahmut Ekrem, Muallim Naci, Samipaşazade Sezai, Halil Edhem Eldem, Süleyman Nazif, Yahya Kemal Beyatlı etc. *Türk Dili*, n.274, Mektup Özel Sayısı, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1974.

¹⁸⁵ Ali Akyıldız et Azmi Özcan (eds.), *Namik Kemal'den mektup var*, İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.

¹⁸⁶ Edhem Eldem (ed.), *Un Ottoman en Orient: Osman Hamdi Bey en Irak, 1869-1871*, Arles : Actes Sud, 2010.

cœur de cette étude est constitué par la correspondance des années 1920-30¹⁸⁷. La soixantaine de lettres envoyées entre 1931 et 1935 par l'écrivain Sabahattin Ali (1907-1948) à Ayşe Sıtkı İlhan, qui avait connu l'écrivain alors qu'elle était étudiante dans une école d'institutrice, ont également été publiées¹⁸⁸. Certaines correspondances semblent davantage remplir « les fonctions immédiates de la correspondance (massivement économiques et administratives) »¹⁸⁹ comme c'est le cas des lettres étudiées par Aliye Mataracı¹⁹⁰. Nous avons cité dans le chapitre précédent, un roman de l'écrivain Reşat Nuri Güntekin (1889-1956) écrit sous forme de journal intime. Ce même écrivain a également composé une série de romans et de nouvelles prenant la forme de correspondances, entre autres *Bir Kadın Düşmanı* (*Un ennemi de la femme*) (1927) et *Sönmüş Yıldızlar* (*Les étoiles éteintes*) (1923). La correspondance, comme forme, a aussi tenté d'autres écrivains de l'époque : Halide Edip Adivar a écrit son roman *Handan*, publié en 1912, sous forme de correspondance. Comme dans le cas du journal intime, plutôt que de considérer qu'il n'existerait qu'un genre épistolaire, nous discernons, encore une fois, différentes modalités, formes et fonctions internes propres à chaque cas. Si nous devons passer par une catégorisation, les lettres de Said Bey peuvent sans doute être considérées comme des lettres de famille, non seulement parce qu'elles sont écrites pour des membres de la famille et circulent en son sein, mais aussi parce qu'elles ont été conservées pendant presque un siècle et durant trois générations dans le cercle familial.

À travers les journaux intimes étudiés dans le premier chapitre, nous avons pu observer la vie d'une jeune femme et d'un jeune homme qui voulaient se libérer, s'échapper du cercle familial. Ils trouvaient refuge dans leurs pratiques d'écritures individuelles qu'ils ne devaient, en principe partager avec personne. Dans le cas des écrits de Said Bey, il s'agit d'une forme d'écriture que l'on pourrait plutôt qualifier de familiale et c'est cet aspect que nous allons essayer d'analyser dans le cœur de ce chapitre. Dans la première section, i) nous donnerons des indications biographiques sur Said Bey et observerons en même temps, à partir de différentes typologies de documents, l'éclairage que donnent les egodocuments par rapport à d'autres

¹⁸⁷ Bahar Gökpınar, *Müphem bir kadının feminist biyografi ile kurgulanışı: Ayşe Leman Karaosmanoğlu. Bir sefirenin özel arşivine yolculuk*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

¹⁸⁸ Ayşe Sıtkı İlhan et Doğan Akın (eds.), *Sabahattin Ali'nin özel mektupları: « İki gözüm Ayşe »*, İstanbul : Bilgi Yayınevi, 1997 [1991].

¹⁸⁹ Cécile Dauphin, « Écriture de l'intime dans une correspondance familiale du XIX^e siècle », *Le Divan familial*, 2003, vol. 11, n° 2, p. 64.

¹⁹⁰ Aliye Mataracı, *Trading in Wartime: The Business Correspondence of an Ottoman Muslim Merchant Family*, İstanbul : Libra Yayınevi, 2016 ; Aliye Mataracı, « A Comparative History of Commercial Correspondence: European and Ottoman Practices », *Journal of Turkish Literature*, Bilkent University Center for Turkish Literature, Issue 8 (2011) : 67-95 ; Aliye Mataracı, *Trade Letters as Instances of Economy, Ideology and Subjectivity*, İstanbul : Ottoman Bank Archives and Research Center, 2005.

types de sources. Nous nous focaliserons ensuite sur un aspect particulier de la pratique consistant à tenir un agenda, c'est-à-dire sur ce qu'elle révèle en termes de ii) maîtrise et d'organisation du temps ; il s'agit là, d'une des caractéristiques de la modernité avec la maîtrise de l'espace et des corps que nous discuterons dans les prochains chapitres. Nous verrons aussi, dans cette section, les manières dont Said Bey s'appropriait la forme prédéfinie de ses almanachs. Nous nous interrogerons ensuite iii) sur ce qui soutenait la pratique consistant à tenir un agenda, en nous penchant plus particulièrement sur son rôle dans la construction et la conservation de la mémoire familiale. Dans les quatre sections suivantes, nous poursuivrons notre réflexion sur les dimensions familiales et domestiques des écrits de Said Bey à travers ses lettres et ses cartes postales. Pour ce faire, nous observerons d'abord iv) la façon dont la famille maintenait le contact à travers la correspondance et les manières dont les lettres permettaient de garder des souvenirs ; nous analyserons ensuite v) ce qui survenait dans la maison quand un membre de la famille voyageait et la façon dont ses lettres étaient reçues et lues ; pour nous interroger ensuite sur vi) les destinataires de la correspondance, ce qui nous conduira à introduire le concept de foyer et discuter les limites respectives du privé et de l'intime. Pour finir, nous nous focaliserons sur une typologie particulière de sources, entre les sources écrites et visuelles, à savoir vii) les cartes postales et nous observerons la façon dont chaque membre de la famille se voyait attribuer une carte postale destinée à l'intéresser. Nous nous intéresserons également à la façon dont les images étaient à chaque fois appropriées.

I — OFFICIEL, PROFESSIONNEL OU FAMILIAL : LE PORTRAIT DE SAID BEY A TRAVERS DIFFERENTS TYPES DE DOCUMENTS

Dans le cas de Bébé, analysé au premier chapitre, nous avons essayé de reconstruire le personnage à partir d'un carnet unique et isolé. Il s'agissait, en réalité, du portrait d'une jeune fille telle qu'elle apparaissait dans son journal intime ; en ce sens, nous nous sommes davantage intéressés au carnet lui-même et aux manières qu'avait Bébé de s'y représenter qu'à sa biographie conçue au sens classique. Pour ce qui est de Said Bey [Figure 2.1], nous adopterons une démarche similaire. Et pourtant, nous disposons, cette fois-ci, d'une archive plus composite et complexe qui nous permet de voir plusieurs pans du personnage. Pierre Bourdieu, dans *L'Illusion biographique*, affirmait ainsi :

Parler d'histoire de vie, c'est présupposer au moins, et ce n'est pas rien, que la vie est une histoire et que, comme dans le titre de Maupassant, *Une Vie*, une vie est

inséparablement l'ensemble des événements d'une existence individuelle conçue comme une histoire et le récit de cette histoire¹⁹¹.

Des regards singuliers sur les différents types de documents – de nature professionnelle ou officielle et de nature familiale, domestique ou personnelle – qui composent ces archives nous montrent qu'il peut être trompeur de considérer une vie comme un ensemble inséparable d'événements. Si l'on se contentait de reconstituer l'histoire de la vie de Said Bey à partir des documents officiels et professionnels, le portrait qui s'y dessinerait serait celui d'un typique fonctionnaire parfaitement francophone ; un portrait qui nous ferait perdre, par exemple, l'humour qui se dégage de ses carte-postales. La distinction entre la vie professionnelle et privée peut être vue comme artificielle ; elle se dégage cependant nettement des archives que nous a léguées Said Bey. Voyons maintenant comment se constitue cet ensemble documentaire.



Figure 2.1. SALT Research, AFMSBTH015. Portrait de Said Bey.

¹⁹¹ Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1986, vol. 62, n° 1, p. 69.

Une première catégorie d'archives est constituée par les documents officiels et professionnels : une notice biographique [*tercüme-i hal*]¹⁹² nous fournit les informations biographiques¹⁹³ de base sur Said Bey. Le document établit de plus une liste de toutes les fonctions successivement occupées par Said Bey, ainsi que ses salaires, de 1300 [1882] à 1329 [1911]. Une pétition écrite à la caisse de retraite à Ankara par la femme de Said Bey, Adviye Hanım en juin 1951, reprend les mêmes éléments que cette notice pour réclamer la pension que sa femme n'avait pas reçue depuis le décès de son mari en 1928¹⁹⁴. Un autre document officiel dactylographié, rédigé le 17 janvier 1922 par le service des pensions de la Commission sanitaire interalliée de contrôle, résume aussi ses fonctions¹⁹⁵. À la lumière de ces documents nous pouvons constituer une biographie classique de Said Bey qui se présente ainsi : Said Bey est né en 1282 de l'Hégire [1865] à Istanbul. Son père était İsmail Hakkı Paşa, un ancien ministre de la marine et du trésor. Après avoir suivi l'école à Beylerbeyi, il continua son éducation au lycée francophone *Mekteb-i Sultani* (lycée de Galatasaray), où il obtint son diplôme en 1299 [1881]. Il faisait des traductions en turc et français et connaissait un peu l'anglais. De septembre 1885 à juin 1896, Said Bey a été drogman au Palais Impérial. En 1896, il est entré au Service Sanitaire où il a assuré des fonctions jusqu'en 1922. De 1912 à 1914 il a également occupé la fonction de sous-secrétaire d'État au Ministère des Affaires Étrangères. Il a pris sa retraite en 1922 et c'est en 1928 qu'est survenu son décès. À part les quelques informations que cette catégorie de sources nous donne sur son épouse Adviye, ces sources officielles ne nous permettent pas de reconstituer le cercle familial et ne fournissent aucun détail révélant son caractère ou son for intérieur.

Nous croisons aussi la figure de Said Bey dans deux mémoires écrits dans une période postérieure à sa mort. Ceux-ci appartiennent sans doute à une autre catégorie de sources ; il s'agit cette fois de témoignages personnels émanant de gens qui l'ont connu de son vivant. L'une de ces personnes est Sermet Muhtar Alus (1887-1952), qui, en étant élève au lycée de Galatasaray, a probablement eu Said Bey comme enseignant. Dans ses écrits, il est question de

¹⁹² AFMSBTDOCo03. « *Mehmed Said Bey'in tercüme-i hali* ».

¹⁹³ Pour une discussion des *sicill-i ahval*, les « registres administratifs [qui] regroupent les notices biographiques d'agents placés au service de l'administration civile du XIX^e siècle » dans lesquels Olivier Bouquet voit « l'émergence d'un nouveau genre, à savoir l'autobiographie par l'État », voir les deux articles du même auteur : Olivier Bouquet, « Onomasticon Ottomanicum : identification administrative et désignation sociale dans l'État ottoman du XIX^e siècle », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 15 juillet 2010, n° 127 ; Olivier Bouquet, « L'autobiographie par l'État sous les derniers Ottomans », *Turcica, Revue d'études turques*, 2006, XXXVIII, p. 251-279.

¹⁹⁴ SR, AFMSBTDOCo10. « *Adviye Hanım'ın, Said Bey'in vefatından sonra maaşının kendisine tahsisini talep etmek için T.C. Emekli Sandığı Genel Müdürlüğü'ne yazdığı dilekçe* », 18 juin 1951.

¹⁹⁵ SR, AFMSBTDOCo04. Document envoyé par la Commission sanitaire interalliée de contrôle, service des pensions, Constantinople, le 17 janvier 1922.

Said Bey à deux reprises, et dans des contextes différents : la première occurrence se trouve dans une publication de 1931, il y parle de Said de Plovdiv (*Filibeli Sait*)¹⁹⁶ et précise entre parenthèse que Mehmed Said Bey figurait aussi parmi les greffiers de l'ambassade (*Sefaret kâtiplerinden Mehmet Sait Bey*)¹⁹⁷. Dans un article publié la même année dans le journal *Akşam* et portant sur les enseignants du lycée de Galatasaray, il le nomme comme « Said Bey le bouc » (*Teke Said Bey*), un surnom qui a dû lui être attribué à cause de sa barbe. Dans cet article, il évoquait ainsi le souvenir de « Said-Bey-le-bouc qui nous faisait faire de la version [et] nous faisait traduire des notes verbales échangées entre Ali Paşa et le Baron de Bourqueney »¹⁹⁸. Ahmet Semih Mümtaz (1879-1956), un ami de Said Bey, lui consacrait tout un chapitre de son livre sur les Ramadans d'Istanbul, en mentionnant les *iftars*, les repas de rupture du jeûne, tels qu'ils se faisaient chez Said Bey. Ahmet Semih Mümtaz, de la même manière que Sermet Muhtar Alus, désignait Said Bey par un surnom, Said-Bey-le-Jaune (*Sarı Said Bey*), car, avec ses mots, « Said Bey qui était tout rouge devenait tout jaune pour satisfaire ses invités »¹⁹⁹. Nous pouvons ajouter à cette catégorie l'obituaire de Said Bey, publié dans le journal *Son Saat* le 1^{er} mars 1928 (ce passage a par la suite été découpé du journal et conservé par les membres de la famille) [Figure 2.2] et qui donne également des éléments biographiques d'une manière que l'on peut considérer comme assez subjective ; cet obituaire avait probablement été rédigé par

¹⁹⁶ Olivier Bouquet, dans son ouvrage prosopographique sur les pachas au service de l'État ottoman, imagine un pacha qui se serait appelé Mehmed Ali Efendi, né à Yozgat, et commente la multiplicité des noms qui auraient servi à désigner la « personnalité sociale du *memur* » qui « avait d'autres noms qu'on serait bien mal avisé de noter, comme les quelques surnoms (*lakab*) qui lui avaient été successivement attribués : ainsi, sur les bancs de l'école, sa petite taille lui avait-elle valu d'être appelé *küçük* (le petit) par ses camarades. Une fois à Istanbul, on avait affublé le jeune provincial (dans le sens d'une différenciation plus que d'une distinction) d'un *Yozgatlı Mehmed* (Mehmed, de Yozgat) ». Voir Olivier Bouquet, *Les pachas du sultan : essai sur les agents supérieurs de l'État ottoman (1839-1909)*, Paris ; Louvain : Dudley, MA, Peeters, 2007, pp. 201-202.

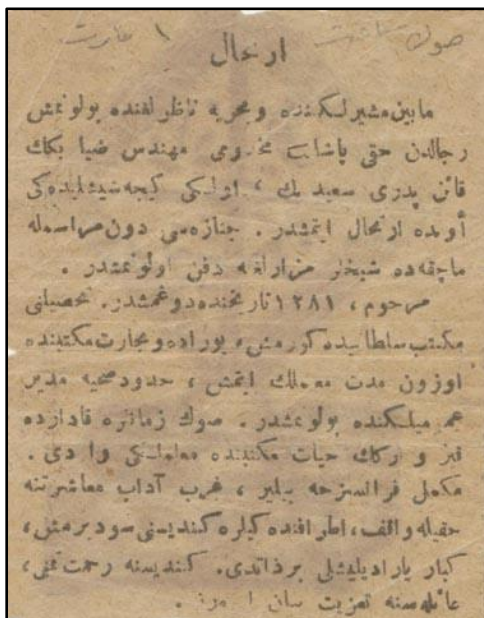
¹⁹⁷ Sermet Muhtar Alus, « 1905'te Galatasaray Lisesi'ndeki Talebe ve Şayan-ı Dikkat Bazı Simalar », *Akşam*, 22 juin 1931, republié dans Faruk Ilıkan (ed), *Sermet Muhtar Alus, 30 sene evvel İstanbul: 1900'lü yılların başlarında şehir hayatı*, İstanbul : İletişim Yayınları, 2005, p. 155. « *Filibeli Sait (Sefaret kâtiplerinden Mehmet Sait Bey)* ». Les archives familiales ne nous donnent pas d'information sur les origines de Said Bey et ne nous disent rien d'une éventuelle origine de la ville de Plovdiv. Même si les postes décrits et les deux prénoms Mehmed Said font penser à Said Bey, on ne peut pas exclure qu'il pourrait s'agir d'un autre Said Bey.

¹⁹⁸ Sermet Muhtar Alus, « 1905 Senesinde Galatasaray Hocaları Arasında Ders Nazırı Cemil Bey'in Vekarı, Ziya Bey'in Fransızcası », *Akşam*, 25 juin 1931, republié dans Faruk Ilıkan (ed), *Sermet Muhtar Alus, 30 sene evvel İstanbul: 1900'lü yılların başlarında şehir hayatı*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, pp. 160-161. « *Tercüme yaptıran Teke Sait Bey boyuna Ali Paşa ile Baron de Bourqueney beyninde teaati olunan 'Notes verbales'leri tercüme ettirir* ».

¹⁹⁹ Ahmet Semih Mümtaz, « Said Bey'in İftarı, İftardan Sonra Çaycı ve Ortaoyunu » dans *Evvel Zaman İçinde İstanbul Ramazanları*. İstanbul : Kurtuba Kitap, 2009, p. 68. « *Misafirlerini memnun etmek için kıpkırmızı Said Bey sapsarı olurdu* ».

une personne qui le connaissait bien²⁰⁰. Nous le donnons dans son intégrité [figure] pour donner une idée de son style :

Avis de décès / Said Bey, fils de Hakkı Pacha, maréchal à la chancellerie du palais et ministre au Ministère de la Marine, beau-père de l'ingénieur Ziya Bey, est décédé la nuit dernière à son domicile de Şişli. Il a été enterré hier au cimetière de Şeyhler à Maçka. Le défunt était né en 1281 [1865]. Diplômé de l'École impériale, il enseigna longtemps dans cet établissement et à l'École de commerce, et fut membre de la direction générale de la Commission sanitaire. Jusque récemment, il enseignait dans l'École de la Vie [école technique] pour filles et garçons. Excellent francophone, maîtrisant tous les codes de la civilité occidentale, il était apprécié de ses proches et se montrait d'une grande courtoisie. Qu'il repose en paix. Nous adressons nos condoléances à sa famille²⁰¹.



« İrtihal / Mabeyn müşirliğinde ve bahriye nâzırlığında bulunmuş ricalden Hakkı Paşa'nın mahdûmu, mühendis Ziya Bey'in kayınpederi Said Bey, evvelki gece Şişli'deki evinde irtihal etmiştir. Cenazesi dün merasimle Maçka'da Şeyhler Mezarlığı'na defn olunmuştur. Merhûm, 1281 [1865] tarihinde doğmuştur. Tahsilini Mekteb-i Sultânî'de görmüş, burada ve ticaret mektebinde uzun müddet muallimlik etmiş, Hudud-u Sıhhiye müdir-i umûmîliğinde bulunmuştur. Son zamanlara kadar da kız ve erkek hayat mektebinde muallimliği vardı. Mükemmel Fransızca bilir, garb âdâb-ı muaşeretine hakkıyla vâkıf, etrafındakilere kendisini sevdirmiş, kibar yaradılışı bir zattı. Kendisine rahmet temenni, ailesine taziye beyân ederiz ». (Voir la traduction française du texte ci-dessus).

Figure 2.2. AFMSBTDOC007. Coupure du journal *Son Saat*, 1 mars 1928, où figure l'obituaire de Said Bey.

²⁰⁰ Notons qu'un des amis de Said Bey, Ahmet Semih Mümtaz, dont nous venons de citer les mémoires sur les *iftars* de Said Bey, écrivait dans le journal *Son Saat*. Il est probable que l'auteur de l'obituaire soit cette personne, l'article n'étant pas signé, nous ne pouvons pas toutefois le confirmer.

²⁰¹ SR, AFMSBTDOC007. « *Said Bey'in Son Saat gazetesinde yayınlanan ölüm ilanı* ».

Avec ces derniers documents, se dessine une image beaucoup moins officielle et plus subjective du personnage qui reste toutefois forgée dans le cadre de son réseau social – ses amis, collègues et élèves –, en dehors de la famille.

Venons-en aux sources qui nous intéressent le plus dans le cadre de cette étude, celles qui rentrent dans la définition d'egodocument selon les critères que nous avons retenus en introduction. Il s'agit principalement des agendas, lettres, carte postales et photographies de Said Bey. D'emblée ces sources nous donnent un portrait beaucoup moins officiel de Said Bey. Nous apprenons ainsi que Said Bey et sa femme Advıye Hanım avaient eu quatre enfants : Semiramis, née en 1888 ; Müzdan née en 1900 et Hakkı²⁰², né en 1902. Ils avaient perdu une fille, Seniyye, en 1902. Ils avaient d'abord habité un *konak* et avaient ensuite emménagé dans un appartement à Şişli ; ils possédaient un piano à leur domicile et Said Bey aimait aller au cinéma... C'est à cette catégorie de sources que nous consacrons la suite de notre analyse, en reconstruisant à travers elles les détails de la vie personnelle, familiale, domestique et quotidienne de Said Bey. Nous pouvons, sur ce point, revenir au propos discuté en début de chapitre pour souligner ce que l'on peut considérer comme l'un des mérites d'une approche par les egodocuments. Ce sont des sources dans lesquelles les acteurs se représentent eux-mêmes et mettent en rapport des événements qu'ils ont consciemment intégrés au fil de leur vie et à travers lesquels ils tissent leur propre récit. Ces acteurs mettent parfois sur un même plan des événements considérés majeurs au niveau politique et les détails anodins de leur vie quotidienne ; ce qui peut aller à l'encontre du récit historique officiel mais qui prend sens dans l'histoire de l'individu lui-même. En nous focalisant sur la nature de ces sources et les pratiques qui les entourent, nous essayons aussi de comprendre ce qu'elles signifiaient pour leur auteur et la façon dont ce dernier en faisait usage pour s'y représenter et conserver ses mémoires.

²⁰² Said Bey avait donné à son fils un des prénoms de son père, İbrahim Hakkı Paşa. Pour une discussion sur l'onomastique dans le cercle familial, voir Edhem Eldem, Uğur Tanyeli et Bülent Tanju (eds.), *Sedad Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları*, İstanbul : Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2008, p. 11.

II — LA GESTION DU TEMPS DANS UNE MULTITUDE DE REGISTRES TEMPORELS

De nouvelles formes d'egodocuments semblent correspondre à l'atmosphère plus globale du tournant du siècle où la maîtrise du temps, de l'espace et des corps s'annoncent comme des indicateurs de la modernité qui se reflètent aussi dans les modes de vie au quotidien. Nous allons revenir sur des thématiques qui relèvent de la maîtrise de l'espace et du corps dans les chapitres suivants. Mais intéressons-nous, tout d'abord, à l'organisation du temps à travers les documents de ce haut-fonctionnaire et enseignant ottoman francophone qu'était Said Bey. Pour comprendre les transformations dans la conception et l'organisation du temps dans l'Empire ottoman, nous pouvons nous référer à l'ouvrage dirigé par François Georgeon et Frédéric Hitzel sur *Les Ottomans et le temps*. F. Georgeon explique ainsi :

Depuis les *Tanzimat*, une masse de publications en rapport avec le temps avait fait son apparition : annuaires, almanachs, calendriers, pour ne rien dire des *salname*, ceux de l'État central et ou ceux des provinces, étaient remplis d'indications chronologiques et de repères temporels. À l'école ou au bureau, l'Ottoman était désormais enserré dans la contrainte des horaires et des emplois du temps. Du reste, dans la même période, l'établissement du télégraphe, les bateaux à vapeur, les tramways, les chemins de fer, avec leurs ambitions d'exactitude, ont fini par transformer peu à peu le rapport au temps, au moins pour les habitants des grandes villes ottomanes²⁰³.

C'est dans un tel contexte que l'on peut situer, avant tout, le souci de Said Bey de maîtriser le temps, ses activités quotidiennes et ses dépenses, à travers ses agendas. Gülsün Güvenli, dans un des articles de ce volume collectif, note que « cet intérêt croissant pour l'organisation du temps [...] semble s'introduire dans l'empire avec l'ouverture des écoles modernes »²⁰⁴. Le médecin du Lycée de Galatasaray va jusqu'à « se félicite[r] de l'effet bénéfique de l'emploi du temps sur la santé des élèves au bout de quelques mois de fonctionnement »²⁰⁵. G. Güvenli affirme à ce sujet :

Ainsi, l'élève se retrouve dans une organisation du temps qui, après avoir défini la durée de ses études, ses jours de repos et de travail, oriente minutieusement sa vie quotidienne. La gestion du temps, avec celle de l'espace fait aussi partie du système disciplinaire de l'école moderne en tant qu'élément intégrateur et formateur de la vie sociale²⁰⁶.

²⁰³ François Georgeon, « Temps de la réforme, réforme du temps. Les avatars de l'heure et du calendrier à la fin de l'Empire ottoman » dans François Georgeon et Frédéric Hitzel (eds.), *Les ottomans et le temps*, Leiden ; Boston, Brill, 2012, p. 270-272.

²⁰⁴ Gülsün Güvenli, « Le temps de l'école, le temps à l'école » dans François Georgeon et Frédéric Hitzel (eds.), *Les ottomans et le temps*, Leiden ; Boston, Brill, 2012, p. 324.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

Said Bey, lui-même diplômé du Lycée de Galatasaray et enseignant de ce même lycée, aurait pu être initié à ces pratiques d'organisation de l'emploi du temps dès son propre cursus au lycée. Même s'il notait ce qui s'était déroulé dans la journée, une fois qu'elle s'était écoulée, et non pas pour planifier les choses à l'avance, la pratique même consistant à tenir un agenda et à noter les faits quotidiens signalait une certaine volonté de maîtrise des événements.

À la différence du journal intime de Bébé que l'on vient d'étudier, et qui avait comme support un cahier vierge à feuilles vierges – ce qui lui laissait certainement plus de liberté pour la mise-en-forme – les premiers agendas de Said Bey avaient une forme prédéfinie. Nous avons mentionné que se trouvent dans les archives, douze agendas non successifs de 1901-1928. Les six premiers agendas, de 1901 à 1909, sont des « Almanach Hachette ». Pour comprendre la forme de ces agendas, ainsi que leurs contraintes, décrivons la structure de la première page du mois de janvier 1901 de l'Almanach Hachette [Figure 2.3A-3B] : la pagination se situe en haut, à gauche (numéro 38), avec l'indication « (1901) JANVIER (1^{er} mois) » qui apparaît également en haut et au centre de cette page. À la fin de chaque page, un proverbe était donné, ici on trouvait le proverbe suivant : « Proverbe : Serein d'hiver et pluie d'été ne font jamais pauvreté ». La partie destinée à l'écriture manuscrite était encadrée et divisée en quatre parties, chacune correspondant à une journée. Le premier jour était noté sous la forme suivante : « 1 Mardi », suivi de l'indication « 0 – 365 » ; on avait indiqué la durée du jour, « 9h.33 m ». À côté étaient notés les événements importants qui s'étaient déroulés à cette date ; il s'agissait surtout des naissances et des décès de grands écrivains ou érudits de France, d'Allemagne, d'Angleterre, d'Espagne ou d'Italie. Les tables des « Recettes » et des « Dépenses » se trouvaient en bas à droite de chaque encadré. Said Bey avait plus ou moins respecté cette structure. Dans les lignes laissées libres au début de chaque encadré, il notait, tout au long du carnet à l'encre rouge, ce qu'il avait fait pendant la journée. Il écrivait ensuite, sous forme de listes, ses achats dans la partie prévue à cet effet et indiquait leur montant dans la rubrique « Dépenses », située à côté. Les agendas suivants sont ceux qu'il a composés lui-même en traçant des colonnes en rouge à l'intérieur de cahiers vierges. [figure] F. Georgeon, dans son article sur le train de vie de Said Bey pendant la Première Guerre mondiale, explique ceci par une pénurie : les agendas, « comme beaucoup d'autres objets usuels, [avaient] disparu de la devanture des magasins d'Istanbul »²⁰⁷ du fait de la guerre.

²⁰⁷ F. Georgeon, « Entre l'aisance et la gêne, le train de vie d'un bourgeois d'Istanbul pendant la Première Guerre mondiale », *art. cit.*, p. 15.

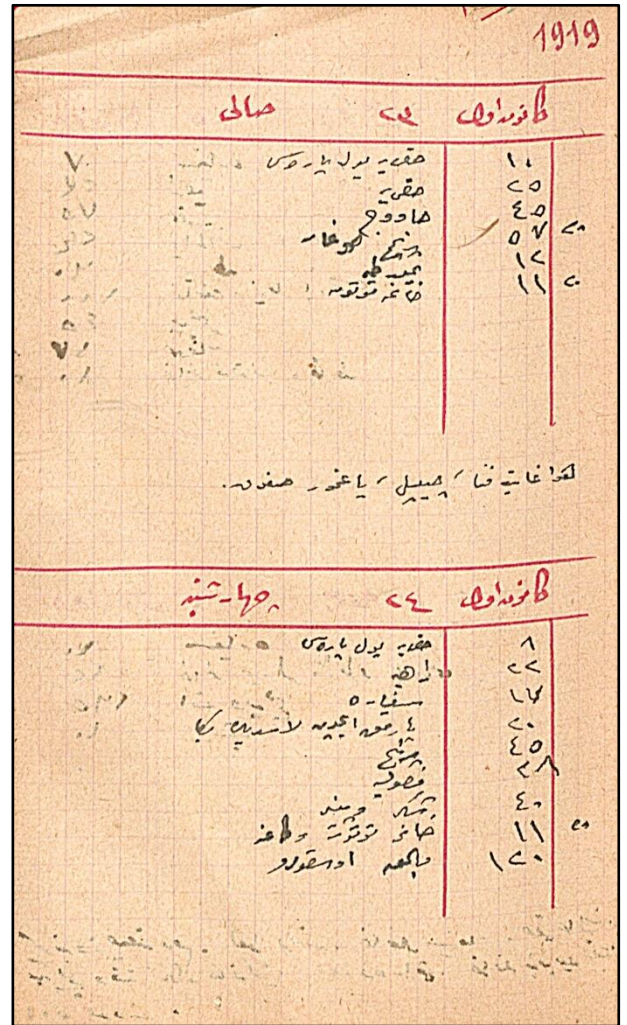
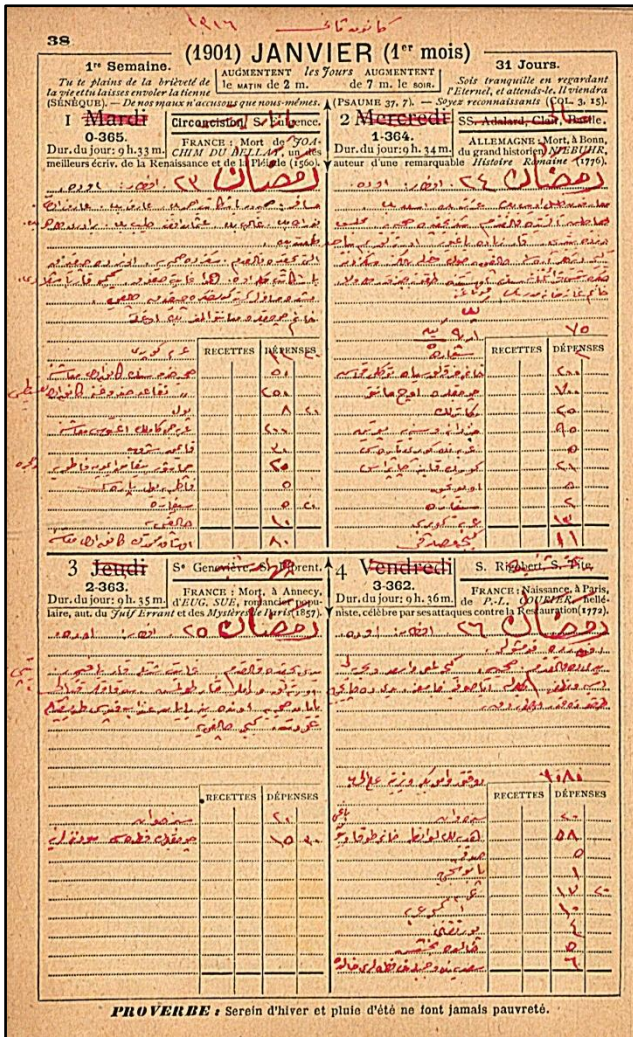


Figure 2.3A. AFMSBTRE001. La première page du mois de janvier 1901 de l'Almanach Hachette de Said Bey. (à gauche)
 Figure 2.3B. AFMSBTRE008. L'agenda de Said Bey de 1918-1919, préparé par Said Bey lui-même (à droite).

Ces agendas, publiés par Hachette, dont la maison-mère était à Paris, portaient le nom de « petite encyclopédie populaire de la vie pratique » [figure] et intégraient, dans leur première pages, des informations sur différents repères temporels et calendriers : ce qu'ils appelaient l'année astronomique (le soleil, le zodiaque et les saisons) ; les éclipses ; l'heure de la haute mer sur les plages de la France et de Belgique ; l'époque des moissons « sur notre globe » ; les calendriers l'année catholique romaine mais aussi l'année protestante, orthodoxe russe et grecque, musulmane et israélite ; les fêtes nationales et étrangères ainsi qu'un tableau de la concordance des différents calendriers cités faisait ainsi part de leur informations sur le temps. Venait ensuite une « partie encyclopédique », en commençant par la rubrique

« L'univers », continuant par « les lois du système du monde », incluant diverses informations scientifiques, portant surtout sur les nouvelles découvertes techniques et des rubriques comme « histoire universelle », « les parlements du monde » ou encore « les chefs des États du monde » [Figure 2.4]. Christophe Charle, dans *Discordance des Temps : une brève histoire de la modernité*, parle d'une « première mondialisation » (avec un point d'interrogation dans son titre) pour décrire la période 1880-1914 où se développe un « accès progressif à la culture écrite »²⁰⁸. C. Charle explique « cette première mondialisation » par la mise en place des liaisons à vapeur transatlantiques, par la naissance de l'actualité internationale, par l'émergence des grandes agences de presse, des journaux et des grandes revues²⁰⁹. Cet objet du quotidien qu'était l'Almanach Hachette possédé par Said Bey appartenait à ce contexte de circulation d'une culture imprimée et d'une culture visuelle commune²¹⁰, en offrant à ses lecteurs, au moins en théorie, des informations « universelles ».

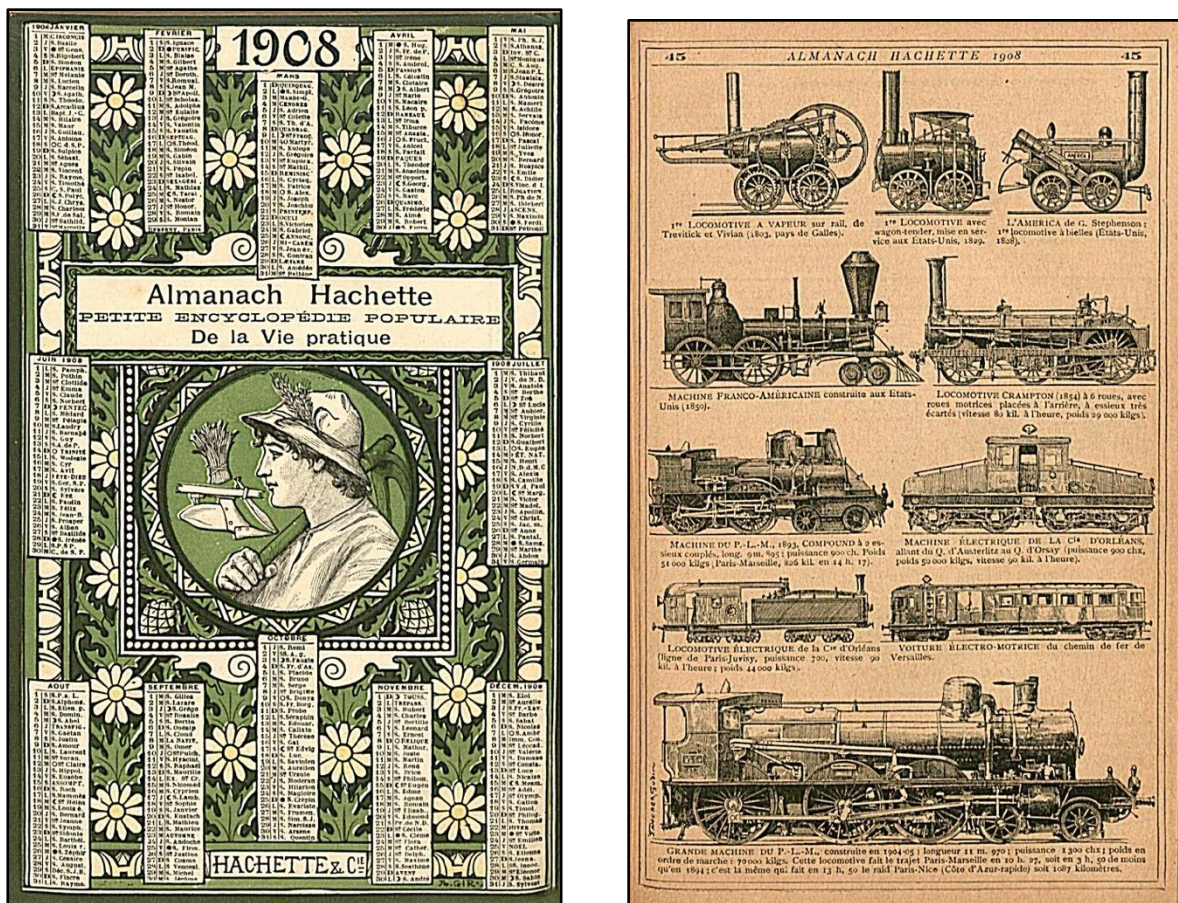


Figure 2.4. AFMSBTRE005. Deux pages de l'Almanach Hachette de 1908.

²⁰⁸ Christophe Charle, *Discordance des temps: une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 271.
²⁰⁹ *Ibid.*, p. 271-279.
²¹⁰ *Ibid.*, p. 276.

Cet aspect universel de l'almanach n'était pas sans exiger quelques formes de réappropriations. Cet aspect est évident lorsqu'on s'intéresse au mode de datation adopté par Said Bey. C'est alors qu'il intervenait plus directement sur la forme prédéfinie de l'agenda en modifiant la forme proposée par Hachette ; cette dimension mérite une analyse de détail. Même si au début de l'almanach, les éditeurs avaient fait figurer, comme nous venons de le mentionner, les calendriers protestant, orthodoxe russe et grecque, musulman et israélite, l'almanach était organisé selon le calendrier grégorien. Said Bey se l'appropriait alors en ajoutant le mois et l'année du calendrier *rumî* en l'inscrivant en haut de la page qui signalait le début du mois, juste au-dessus de l'indication du mois et de l'année. C'est ainsi que nous lisons dans la version actuelle de l'agenda, pour le mois de janvier 1901 : « *kanun-ı sani 1316* », ce qui correspond au onzième mois du calendrier dit *rumî*. Ainsi faisait-il commencer l'agenda 1901, non pas au 1^{er} janvier 1901, mais au 1^{er} *kanun-ı sani 1316*, c'est-à-dire le 14 janvier 1901 du calendrier grégorien. Dans le même esprit, le jour proposé par l'éditeur avait été barré et remplacé par celui qui lui correspondait à cette date : un lundi au lieu du mardi pour le 1^{er} *kanun-ı sani 1326*. Les choses devenaient parfois plus complexes. Exceptionnellement, durant le mois de Ramadan²¹¹, le mois à connotation religieuse par excellence, il ajoutait en outre la date du calendrier de l'hégire : dans ce premier jour de l'agenda, par exemple, il avait précisé qu'il s'agissait du « 23 *Ramazān* [Ramadan] », sans noter cette fois-ci l'année 1318. Pour la fin du Ramadan, au terme du 30^{ème} jour, il avait indiqué la fête religieuse l'*Aïd el-Fitr*, en précisant chacune de ses journées (1^{er}-2^e-3^e jour de la fête). Il procède de la même manière avec les sept premiers agendas, six Almanachs Hachette et un autre type, de modèle français, « Agenda 1915 Recettes & Dépenses », en continuant à se les approprier de la même façon. Dans les quatre derniers agendas (1918-19, 1925, 1926, 1928), ceux qu'il avait fabriqué lui-même, il ajoutait directement les dates *rumî* comme à son habitude. Il est probable qu'après avoir lui-même composé son agenda, probablement contraint par les nécessités matérielles qu'on vient de mentionner, il ait ensuite continué ainsi, jugeant cette pratique plus convenable et mieux adaptée à sa pratique d'écriture.

F. Georgeon, dans son article sur le temps que nous avons déjà cité explique l'usage de nombreux calendriers par les Ottomans :

Chaque communauté religieuse disposait de son propre calendrier pour les affaires communautaires – ainsi coexistaient le calendrier hébraïque, le calendrier orthodoxe ou calendrier *rumî* de type julien (en retard de 12 ou 13 jours sur le grégorien), le calendrier musulman (fondé sur la date de l'hégire) ; quant au calendrier grégorien, il

²¹¹ Sur le Ramadan, voir François Georgeon, *Le mois le plus long: Ramadan à Istanbul*, Paris : CNRS éditions, 2017.

était utilisé par les Levantins et les étrangers vivant dans les grands ports et les villes de l'Empire – les dates étant citées généralement avec la mention *miladî*, c'est-à-dire de l'ère chrétienne²¹².

Cet extrait met l'accent sur les divers calendriers utilisés par les différentes communautés religieuses. Il arrivait que ces calendriers aient coexisté chez les personnes appartenant à la même communauté religieuse, c'est ce que nous observons dans le cas de Said Bey. Nous avons vu qu'il faisait face à une forme préétablie, le calendrier grégorien, déjà indiqué dans les agendas *Hachette* et qu'il s'appropriait cette forme en ajoutant la date du calendrier *rumî*. L'usage de ce calendrier s'était généralisé « dès le début des Tanzimat, en 1840 (...) pour toutes les aires de l'État et de l'administration. [...] À partir de cette date, les deux calendriers – *hicrî* et *malî* [*rumî*] – furent utilisés parallèlement – le premier plutôt dans le domaine religieux, le second pour les questions administratives »²¹³. Said Bey, qui assurait une poste de haut-fonctionnaire dans l'État maîtrisait l'usage de ces deux calendriers, ainsi que le calendrier grégorien. Son usage de calendriers pouvait aussi changer dans différentes périodes précises de l'année, comme nous l'avons vu avec l'exemple du mois de Ramadan où il relevait le mois en suivant le calendrier de l'hégire.

Ce n'était pas seulement la forme préétablie des agendas qui obligeait Said Bey à se référer à deux datations ou à s'approprier les dates en calendrier grégorien. Nous voyons aussi de temps en temps l'usage de deux calendriers revenir dans un espace d'écriture où il avait plus de liberté, à savoir dans ses lettres. Tandis qu'il notait uniquement la date *rumî* dans certains de ses lettres, il indiquait parfois la date en se référant à deux calendriers, par exemple lorsqu'il écrivait à son gendre Ziya Bey qui se trouvait à Paris, en notant ainsi « *cuma 22 temmuz 1327* » [vendredi, 22 juillet 1327] pour le calendrier *rumî*, et « *4 ağustos 1911* » [4 août 1911] pour le calendrier grégorien. Comme le calendrier *rumî* était en général utilisé dans les domaines étatiques et administratifs, Said Bey, comme haut-fonctionnaire de l'État ottoman et enseignant dans un lycée francophone, avait sans doute la maîtrise de ce calendrier ainsi que des façons de noter la date et l'heure à l'européenne. Nous relevons aussi une dualité similaire en ce qui concerne les heures. Said Bey prenait parfois soin d'ajouter entre parenthèse l'adaptation des heures à la turque :

²¹² F. Georgeon, « Temps de la réforme, réforme du temps. Les avatars de l'heure et du calendrier à la fin de l'Empire ottoman », *art. cit.*, p. 245.

²¹³ *Ibid.*

Nous nous sommes assis et avons discuté dans la salle à manger jusqu'à une heure (jusqu'à cinq heures et demi *alla turca*) de la nuit. Je me suis couché à une heure et demi (six *alla turca*). [...] Enfin, je me suis levé ce matin à sept heures (vers 12 *alla turca*)²¹⁴.

Nous avons mentionné plus haut Sermet Muhtar Alus, ancien élève du Lycée Galatasaray qui avait eu Said Bey comme enseignant. Lui aussi soulignait cette dualité entre les *heures alla franca* et *alla turca* :

J'étais externe. Les cours commençaient à neuf heures moins le quart. À l'époque existait un fort décalage entre l'heure *alafranga* et *alaturka*. Si tu es externe, même si tu te réveillais tôt en réglant l'horloge *alaturka*, tu as toujours une demi-heure de retard à l'école²¹⁵.

Selon G. Güvenli, qui reproduit cette citation dans son article sur l'organisation du temps à l'école, cet extrait illustre la « difficulté [d]es élèves pris dans une temporalité nouvelle qu'ils ignorent dans leur famille ou dans le quartier »²¹⁶. D'après les informations fournies par G. Güvenli, nous apprenons qu'une horloge mécanique importée de France avait été installée en 1868 sur la façade principale du Lycée Galatasaray ; ce lycée était alors le seul établissement qui avait adopté l'heure occidentale. « Les horaires de chacune des activités, valables pour toute l'année, sont précisés à la minute près dans le programme »²¹⁷ précise Güvenli. Said Bey, en tant qu'ancien élève et enseignant de ce même lycée avait apparemment adopté une organisation similaire du temps.

À côté de la dualité des horaires *alla turca* et *alla franca*, nous voyons aussi, des références à une conception du temps que l'on peut qualifier de traditionnel, basé cette fois sur les signes religieux. « Quand nous étions parti de Sirkeci, le ciel s'obscurcissait. (il était sept heures et quart c'est-à-dire juste le temps de l'*ezan* [l'appel à la prière]) »²¹⁸ notait ainsi Said Bey en 1911. L'*Ezan*, les cinq appels à prière par le muezzin, offraient une autre division de la journée en plusieurs sections temporelles et participaient à la constitution du « paysage sonore »²¹⁹ des villes de l'empire ottoman, pour reprendre l'expression d'Alain Corbin. Même si

²¹⁴ AFMSBTDOC011, Lettre de Said Bey à sa femme Advıye Hanım, de Plodiv (en train, en route pour l'Allemagne), le 3 juin 1327 (16 juin 1911). « *Yemek salonunda gece bire kadar (alaturka beş buçuğa kadar) oturduk konuşduk. [...] Bir buçukda (alaturka altıda) yatdım. [...] Nihayet bu sabah saat yedide (alaturka 12 raddelerinde kalktım)* ».

²¹⁵ Alus Sermet Muhtar, « *Sülün Bey'in Hatıraları* », *Akşam*, 5 Ekim 1933.

²¹⁶ G. Güvenli, « Le temps de l'école, le temps à l'école », *art. cit.*, p. 325.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ AFMSBTDOC011, Lettre de Said Bey à sa femme Advıye Hanım, de Plodiv (en train, en route pour l'Allemagne), le 3 juin 1327 (16 juin 1911). « *Sirkeci'den hareketimizde hava kararıyordu. (sa'at yediyi çeyrek geçe ya'ni heman akşam ezanı vakti idi.)* ».

²¹⁹ Alain Corbin, *Les cloches de la terre : paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

l'*ezan* perdue, les dualités dans la notation du temps paraissent diminuer avec la mise en place de la République qui instaure son propre régime temporel en référence aux usages de l'Europe. En 1927 par exemple, Said Bey se contente de noter l'heure à la façon européenne : « Je viens de recevoir la lettre que vous avez écrite sur une feuille. Il est 5 heures du soir ! Hakkı s'en est allé hier matin avec le train qui part à 8h15 ». Dans tous les cas, pour l'Ottoman cultivé et francophone qu'était Said Bey, il était important de noter les dates et les heures avec exactitude. Les horaires précis des moyens de transport qui devenaient plus diffus au cours du XX^e siècle (dans cette citation, le train de 8h15) renforçaient cette nouvelle conception de temps, comme l'a d'ailleurs souligné F. Georgeon dans l'extrait cité plus haut. Conserver des souvenirs, maintenir ainsi une chronique de famille, faisaient-ils partie de ce nouveau rapport au temps ?

III — TENIR UN AGENDA : ENTRE LIVRE DE RAISON, REGISTRE DES DEPENSES ET CHRONIQUE DE LA FAMILLE

Les agendas de Said Bey avaient pour fonction principale, comme nous venons de le voir, de maîtriser l'emploi du temps et tenir le budget familial. Ils servaient aussi, occasionnellement de support à la chronique familiale. Said Bey avait ainsi rempli, dans un de ses almanachs Hachette, la page réservée à la généalogie familiale [Figure 2.5]. Les agendas étaient exclusivement tenus par Said Bey lui-même (sauf en un moment particulier que nous évoquerons plus loin dans cette section) ; nous y voyons, en ce sens, une pratique individuelle. Et pourtant, ce que l'on voit très souvent au cœur des annotations, dans ces agendas, c'est la famille comme unité de base : Said Bey mentionnait, à côté des siennes, les activités et les dépenses des autres membres de la famille. En tant que père de famille, il tenait donc à maîtriser les dépenses et les activités quotidiennes du foyer. Dans quelle tradition pouvons-nous alors situer ces agendas ? Quelle motivation principale poussait Said Bey à tenir de tels registres du quotidien ?

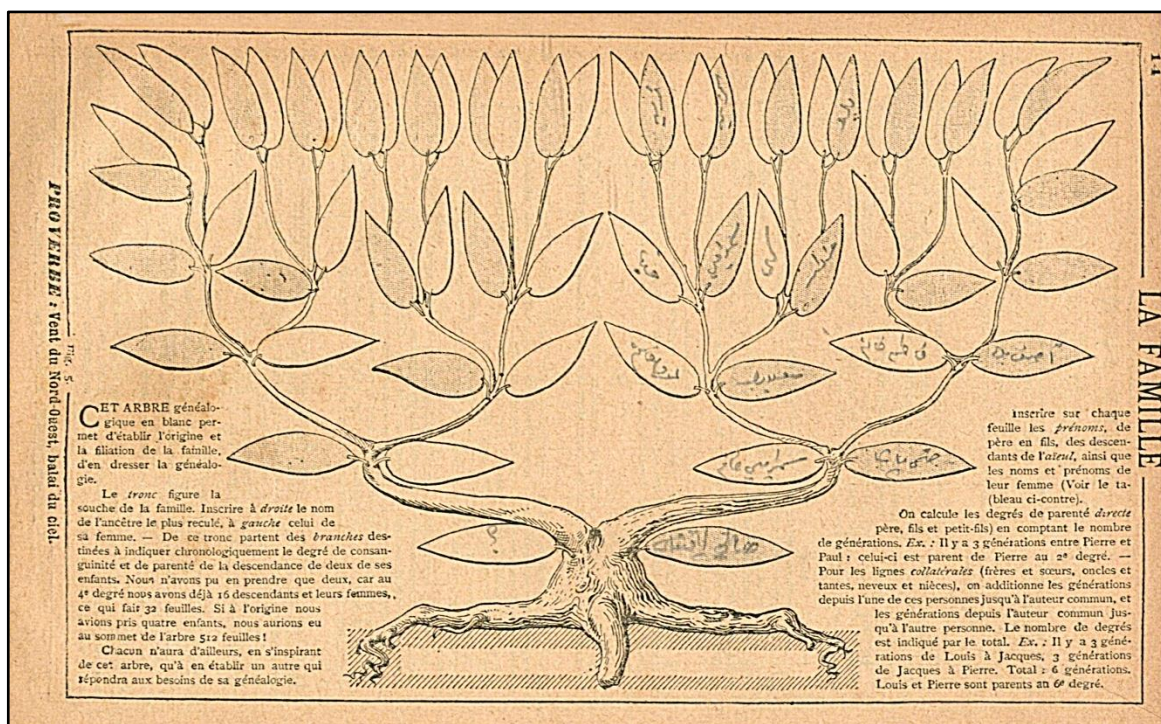


Figure 2.5. La page de l'Almanach Hachette de 1906 réservée à la généalogie familiale. Said Bey avait inscrit sur certaines feuilles les prénoms de membres de la famille.

F. Georgeon et P. Dumont, dans leur article « Un bourgeois d'Istanbul au début du XX^e siècle », se demandent s'il faut situer les agendas de Said Bey dans la tradition ottomane des registres de dépenses (*masraf defterleri*), tenus par les notables, ou s'ils correspondent plutôt à un usage typique d'un mode de vie bourgeois²²⁰. Ils penchent davantage pour la deuxième hypothèse : selon ces deux auteurs « les *masraf defterleri* étaient tenus par des personnages publics ayant à rendre des comptes à l'autorité publique »²²¹, ce qui n'est pas le cas de Said Bey. Voici ce qu'ils affirment, en rapprochant cette pratique des usages bourgeois :

Il est certain qu'en France, par exemple, la multiplication de ces livres de comptes familiaux correspond à l'apogée de la bourgeoisie française à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Peut-on appliquer au cas de Said Bey ces remarques générales ? Le fait qu'il se procure chaque année l'*Almanach Hachette*, monument par excellence de l'esprit bourgeois, et qu'il y note scrupuleusement ses dépenses, révèle sans doute quelque chose d'une mentalité bourgeoise²²².

²²⁰ F. Georgeon et P. Dumont, « Un bourgeois d'Istanbul au début du XX^e siècle », *art. cit.*, p. 147. « Les agendas de Said Bey se situent-ils dans la tradition ottomane qui veut que les notables tiennent un registre de leurs dépenses (*masraf defterleri*) ou bien dans le courant d'imitation de la bourgeoisie européenne qui touche l'élite ottomane ? ».

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*, p. 148.

Les carnets de Said Bey incluait aussi ses activités quotidiennes, ainsi que parfois celles des autres membres de la famille. Les naissances et décès des membres de famille, le temps qu'il faisait et, plus rarement, des événements politiques figuraient également parmi les informations notées sur le carnet. En ce sens, ce type d'écriture se rapproche de ce qu'on trouvait dans un livre de raison, décrit par D. Pouban comme « un journal tenu par le chef de famille qui y inscrivait, à côté de ses comptes, les naissances, les mariages et les décès survenus dans sa maison, ainsi que les événements qui lui semblaient importants et des réflexions personnelles »²²³. Cette pratique avait donc pour fonction de conserver aussi une mémoire, voire un patrimoine familial et il s'agissait d'une forme d'écriture très répandue dans la France moderne²²⁴. Nous pouvons souligner, ici encore, que Said Bey était diplômé d'un lycée francophone et qu'il y enseignait, ce qui l'avait probablement familiarisé à ce genre de pratiques ou avait pu faciliter sa rencontre avec ces formes d'écrit. Cela rejoint notre observation concernant le double référencement des dates et des heures, dans les styles ottomans et occidentaux, qui étaient familiers à Said Bey. Rappelons aussi sur ce point que la jeune femme, Bébé dont nous avons étudié le journal intime dans le chapitre précédent, rédigeait son carnet en français. Le personnage principal de *Çalikuşu*, un roman de Reşat Nuri Güntekin, publié en feuilleton à partir de 1922, et rédigé sous la forme d'un journal intime, était également étudiante dans un autre lycée francophone, cette fois-ci une école de filles, Notre Dame de Sion à Istanbul. La référence française revient d'une manière récurrente dans ces nouvelles formes d'écritures.

Tenir quotidiennement des registres était une activité presque automatique pour Said Bey qui notait tout avec un style rationnel et distant. Les naissances, les maladies et les décès des membres de la famille trouvaient aussi leur place dans ses agendas. Nous pouvons donner un exemple illustrant chacun de ces cas. Le passage dans lequel Said Bey note le décès de sa belle-mère, avec ce qui l'entoure d'après les notes prises dans l'agenda, donne une idée de la façon dont écrivait Said Bey : le dimanche, 4 *kanun-ı sani* 1915, Said Bey note avoir payé « au

²²³ Danièle Pouban, « Qui pour toi se souvient ? Les histoires de famille au XIX^e siècle, une mémoire revisitée », *Sociétés & Représentations*, 2002, n° 13, p. 55.

²²⁴ Il s'agit d'une pratique répandue en France pendant une très longue période, à savoir de XIV^e au XIX^e siècles, et qui voit son apogée aux XVII^e et XVIII^e siècles. Voir à ce sujet Nicole Lemaître, « Les livres de raison en France (fin XIII^e-XIX^e siècles) », *Testo & Senso*, no 7, 2006 ; Sylvie Mouysset, « De mémoire, d'action et d'amour : les relations hommes/femmes dans les écrits du for privé au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, 2009, avril-juin, n° 244, p. 393-408 ; Sylvie Mouysset, *Papiers de famille : introduction à l'étude des livres de raison France, XVe-XIXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007. Pour une étude sur les généalogies domestiques en France aux XVII^e et XVIII^e siècle, qui prend aussi en compte les livres de raisons et les récits autobiographiques, voir André Burguière, « La mémoire familiale du bourgeois gentilhomme : généalogies domestiques en France aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Annales*, 1991, vol. 46, n° 4, p. 771-788.

boulangier l'acompte des frais de décembre » (107 / 10)²²⁵ et ensuite « les frais de voiture pour la belle-mère »²²⁶ (30). Dans la section réservée aux notes, où Said Bey inscrit régulièrement le temps qu'il fait et ce qu'il a fait pendant la journée, il écrit ainsi : « Il fait beau. *Lodos* [vent du sud-ouest]. Le soir chez Semiramis. Chez l'ingénieur Burhaneddin Bey et sa Dame. Le matin, en arrivant je suis passé chez Seyfeddin Bey »²²⁷. Le lendemain, le lundi 5 *kanun-i sani*, Said Bey note avoir payé les « frais de transport pour la cuisinière de Semiramis (5) [et les frais de] réparation du pneu de Hakkı. (3) »²²⁸. Dans la section des notes, à la première ligne, il relève que Cemal Bey, retraité militaire et sa femme Hatice Hanım, sont venus déjeuner²²⁹. C'est ensuite seulement qu'il annonce le décès de sa belle-mère : « La belle-mère est décédée. Dieu ait son âme »²³⁰. Le lendemain, le mardi 6 *kanun-ı sani*, nous suivons les dépenses « pour les funérailles de la défunte belle-mère (317) », en dessous de « repas (7) »²³¹. Ce même jour, il inscrit encore deux événements dans la partie des notes : « À Istanbul. Le matin chez Hafız Şükrü Efendi. J'ai été aux funérailles et à l'enterrement de la belle-mère »²³². Les jours suivants, nous n'entendons plus parler du décès de la belle-mère de Said Bey. Le mercredi, il note qu'ils ont reçu une visiteuse chez eux, Fatma Hanım, la fille du dentiste Ömer Efendi, qui était restée là pendant 3 nuits²³³. Accompagnait-elle Adviye Hanım, pendant la maladie et le décès de sa mère, ou son arrivée avait-elle juste croisé cet événement ? Ce qui est noté dans l'agenda ne nous permet pas de le savoir. Le jeudi Said Bey va au cinéma. Le vendredi, tandis que lui ne sort pas, sa femme, sa fille Semiramis et son fils Hakkı vont au cinéma. La vie continue ainsi... Said Bey notait les événements et les dépenses qui se passaient au quotidien, sans vraiment hiérarchiser entre ceux qui pouvaient avoir joué un rôle plus central et ceux qui étaient plus banals. Dans l'exclusion des expressions subjectives et des émotions, nous pouvons peut-être déceler un choix volontaire qui ne caractérise pas uniquement ce passage mais qu'on retrouve constamment au long de ses agendas ; il s'agirait, de nouveau, d'un souci de maîtrise de soi et d'une volonté de se conformer aux règles formelles de rédaction d'un agenda.

²²⁵ AFMSBTRE007, Agenda de 1915 de Said Bey, « Agenda 1915 | Recettes& Dépenses ». « *Ekmekçiye kanun-ı evvel parası kat'ı* ».

²²⁶ *Ibid.* « *Kainvalide icun araba parası* ».

²²⁷ *Ibid.* « *Hava güzel. Lodos. Gece Semiramis'e. Mühendis Burhaneddin Bey'e ve Madaması. Gündüz gelirken Seyfeddin Bey'e uğradım* ».

²²⁸ *Ibid.* « *Semiramis'in aşçısına yol parası (5), Hakkı'nın lastiğinin tamirine (3)* ».

²²⁹ *Ibid.* « *Asker mütekaidi Cemal Bey ve haremi Hatice Hanım öğle taamına geldiler* ».

²³⁰ *Ibid.* « *Kain valide vefat etdi. Allah rahmet eylesin* ».

²³¹ *Ibid.* « *Taam (7), Kain valide merhumenin cenazesine sarf etdim. (307)* ».

²³² *Ibid.* « *Sabahleyin Hafız Şükrü Efendi'nin evine. Kain validenin cenaze ve defininde bulundum* ».

²³³ *Ibid.* « *Gece dışçı Ömer Efendi'nin kerimesi Fatma Hanım bizde ; 3 gece kaldı* ».

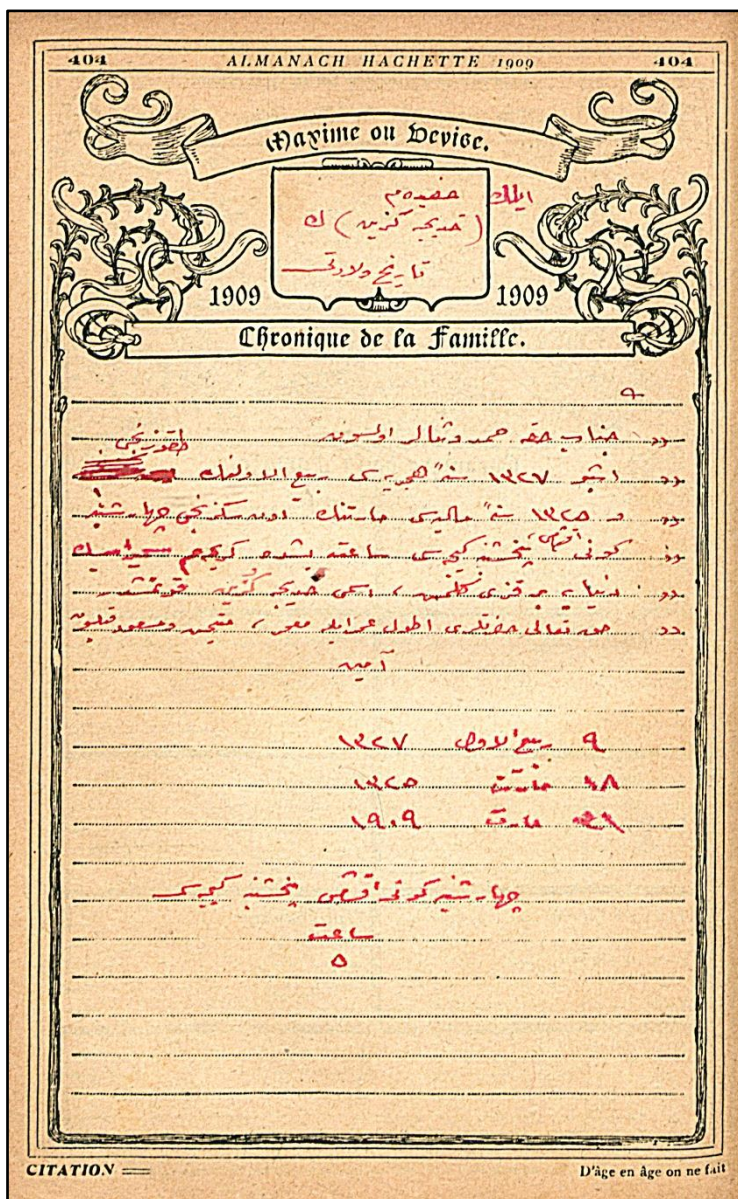
La maladie et le décès d'une des filles de Said Bey, Seniye, sont également notés dans son agenda. Dans la case de 25 août de l'agenda Said Bey note ainsi : « Seniye est de nouveau souffrante. Nous avons fait venir le médecin. »²³⁴ Le lendemain nous apprenons que le docteur est revenu et qu'il a trouvé Seniye mieux. Quelques jours plus tard, « la maladie de Seniye se poursuit »²³⁵, note Said Bey ; il précise chaque jour les médecins qui viennent et comment elle se porte. Le 31 août, Said Bey écrit avec une écriture manuscrite gênée « Seniye est décédée cette nuit, à quatre heures »²³⁶. C'est la seule phrase qui remplit cette case du dimanche 31 août de cet agenda Hachette. Said Bey ne note ce jour-ci ni ses achats ni ses dépenses, ce qui est très rare tout au long de ses agendas, de 1901 à 1928. À partir de cette date, et jusqu'à la fin de ce carnet, il continue de tenir son agenda mais d'une manière visiblement moins engagée qu'auparavant. Tandis que jusqu'au décès de sa fille, il notait ce qu'il avait fait pendant la journée, en y consacrant, à chaque fois, environ 4-5 lignes ; passée cette date, à l'exception des achats et des dépenses qu'il continuait de consigner, il ne notait désormais pratiquement aucune de ses activités quotidiennes, et lorsqu'il le faisait, parfois, il se contenait d'une ou deux lignes. [Figure 2.6] Il se contentait donc de poursuivre ce qu'il estimait être les nécessités de base pour tenir un agenda mais son deuil, apparemment, l'empêchait de s'investir davantage dans la consigne d'activités et d'événements.

²³⁴ AFMSBTRE002, Almanach Hachette de 1902 de Said Bey. « *Seniye yine rahatsız. Hekim getirttik* ».

²³⁵ *Ibid.* « *Seniye'nin rahatsızlığı devam ediyor* ».

²³⁶ *Ibid.* « *Seniye gece dörtte irtihal etti* ».

En mars 1909, survint néanmoins un événement joyeux, la naissance de la petite-fille de Said Bey qui fut nommée Hatice Güzin. Pour noter cet événement, Said Bey avait fait usage de la page dédiée à la « Chronique de la famille », comme le prévoyait l'indication imprimée sur l'une des pages de l'Almanach Hachette de l'année 1909. [Figure 2.7] « La date de naissance de ma première petite-fille Hatice Güzin » écrit-il dans l'encadré laissé libre. Comme il lui arrivait en d'autres occasions, Said Bey écrit la date de naissance du nouveau-né avec différents styles. Nous voyons ici très clairement l'usage de ces trois calendriers pour un même événement : il avait ainsi noté, en trois lignes, « 9 Rabiyyü'l-evvel 1327 | 18 Mart [mars] 1325 | 31 mars 1909 » et ajouté, en fin de page, la précision suivante « Le soir de la journée de mercredi, la nuit de jeudi, à 5 heures ».



« İlk hafidem Hatice Güzin'in tarihi-veladeti / Cenab-ı hakka hamd u senalar olsun, işbu 1327 sene-yi hicriyesi rabiyyü'l-evvelin dokuzuncu ve 1325 sene-yi maliyesinin martının on sekizinci Çarşamba günü [31 Mart 1909] akşamı, Perşembe sabaha karşı saat beşte kerimem Semiramis'in dünyaya bir kızı gelmiş, ismi Hatice Güzin konmuştur. Hakk-ı Teâlâ hazretleri etvâl-i 'ömr ile muammer, mütemeyyen ve mesut kılsın. Amin. »

« La date de naissance de ma première petite-fille, Hatice Güzin/ Dieu soit loué; le 9 Rabiyyü'l evvel 1327 du calendrier de l'hégire, 18 mars 1325 du calendrier financier [31 mars 1909], dans la nuit de mercredi, vers la 5e heure du jeudi matin, ma chère fille Semiramis a accouché d'une fille, nommée Hatice Güzin. Que Dieu lui accorde une longue vie et lui donne fortune et bonheur. Amen. »

Figure 2.7. Page de l'Almanach Hachette de l'année 1909, appartenant à Said Bey, p.404.

La seule rupture graphique, le seul changement de main que nous observons dans les agendas de Said Bey survient à la date du 27 février 1928 : c'était sa fille Müzdan qui prenait le crayon pour noter le décès de son père. [Figure 2.8] C'est cette entrée qui clôture les agendas de Said Bey. Müzdan inscrivit la phrase suivante : « Cette nuit mon cher père est décédé le matin à 11 h moins le quart. Müzdan Said ».

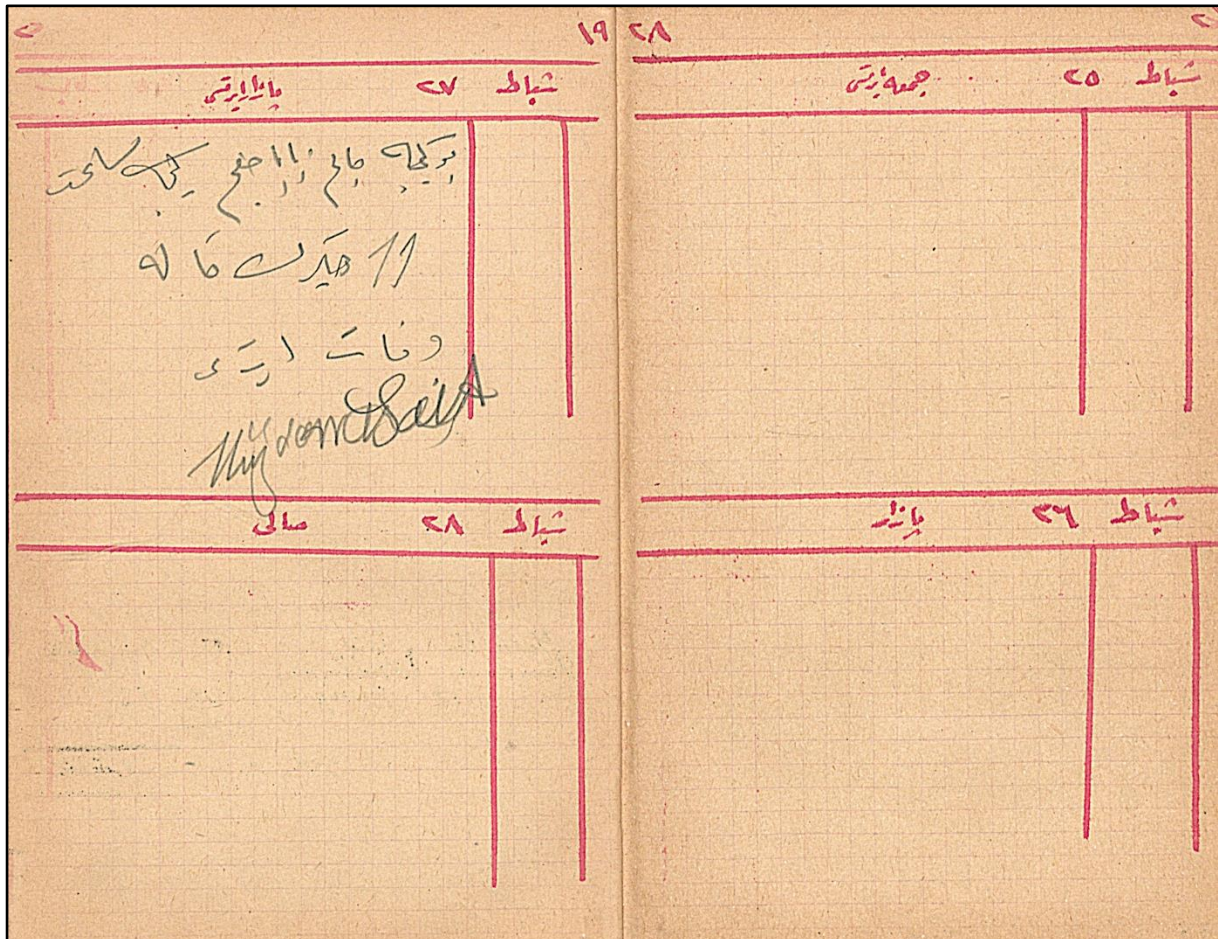


Figure 2.8. Page du dernier agenda de Said Bey (le douzième dans les archives), l'année 1928. Said Bey avait fabriqué lui-même les pages de cet agenda. Nous lisons la note de sa fille suivant le décès de Said Bey :

« Bu gece canım babacığım sabah saat 11'e çeyrek kala vefat etti. Müzdan Said »

« Cette nuit mon cher père est décédé le matin à 11 heures moins le quart. Müzdan Said »

Nous avons mentionné, dans l'introduction, la nature « fluide, fluctuante » des egodocuments, en nous appuyant sur les observations faites par Catherine Viollet dans son article sur les journaux personnels : cette dernière souligne les difficultés qu'on rencontre pour classer ces sources et explique ainsi qu'une « chronique familiale se transforme en journal intime, un

autre se fait journal de voyage au gré des circonstances »²³⁷. À la suite de la mort de Said Bey, d'après ce que l'on peut interpréter de la note de sa fille, la fonction mémorielle a dû l'emporter sur la fonction organisationnelle de ces agendas. Dans la période qui suit la mort de Said Bey, ses agendas furent transformés en un objet de mémoire, comme il advint d'ailleurs pour ses lettres de famille ; celles-là même que nous étudions dans la section qui suit.

IV — LA CORRESPONDANCE FAMILIALE : MAINTENIR LA COHESION DE LA FAMILLE EN VOYAGE

Si les agendas de Said Bey nous donnent des informations sur son emploi de temps, sa vie quotidienne, ses achats et son budget familial ; la narration reste plutôt énumérative, surtout si on la compare à celle qui se dégage de ses lettres et cartes postales. C'est dans ces dernières que nous apprenons davantage sur les impressions et le ressenti de Said Bey vis-à-vis des événements auxquels il assistait ou participait quotidiennement. Cécile Dauphin, dans un article discutant les correspondances dans la démarche historiographique affirme que :

L'acte épistolaire, qui consiste à communiquer par écrit et dans l'absence de l'autre, doit chaque fois ajuster le geste phatique et les termes de l'accès (rencontre et séparation), la situation d'énonciation et l'énoncé, la présentation de soi et la relation à l'autre²³⁸.

C'est ainsi que se dévoile, à travers les lettres de Said Bey, la (re)présentation de soi qui se construit en l'absence de l'autre mais pour l'autre (en imaginant le moment où ce qui est écrit serait lu) et sa relation à l'autre, plus particulièrement, dans le cas de Said Bey, sa femme et ses enfants, ou encore, parfois, le foyer comme unité.

Nous pouvons classer les lettres de Said Bey en quatre groupes en suivant un ordre chronologique. Le premier est formé des trois lettres et d'une carte postale, envoyée par Said Bey lors de son voyage en Allemagne, en juin 1911 [Figure 2.9]. Le deuxième groupe se présente comme un ensemble plus divers, formé de dix lettres et cartes postales envoyées par Said Bey à des membres de sa famille entre 1911 et 1927. Le troisième groupe est à rapprocher du premier dans la mesure où il s'agit d'un ensemble cohérent de lettres toutes rédigées durant un même séjour. Il s'agit des lettres de voyages envoyées, cette fois-ci, pendant le voyage de Said Bey à

²³⁷ Catherine Viollet, « À la rencontre des journaux personnels », *Cahiers du monde russe - Écrits personnels. Russie XVIII^e-XX^e siècles*, 31 mars 2009, vol. 50, 50/1, p.10.

²³⁸ Cécile Dauphin, « Les correspondances comme objet historique : un travail sur les limites », *Sociétés & Représentations*, 2002, vol. 13, n° 1, p. 44.

Ankara et destinées à sa femme Adviye : on y compte sept lettres expédiées entre le 17 et le 26 septembre 1927. Le quatrième et dernier groupe comporte seize lettres et cartes postales envoyées de la part de Said Bey, depuis Istanbul, à d'autres membres de sa famille, notamment ses filles, depuis le moment de son retour d'Ankara jusqu'à son décès, c'est-à-dire d'octobre 1927 à février 1928.

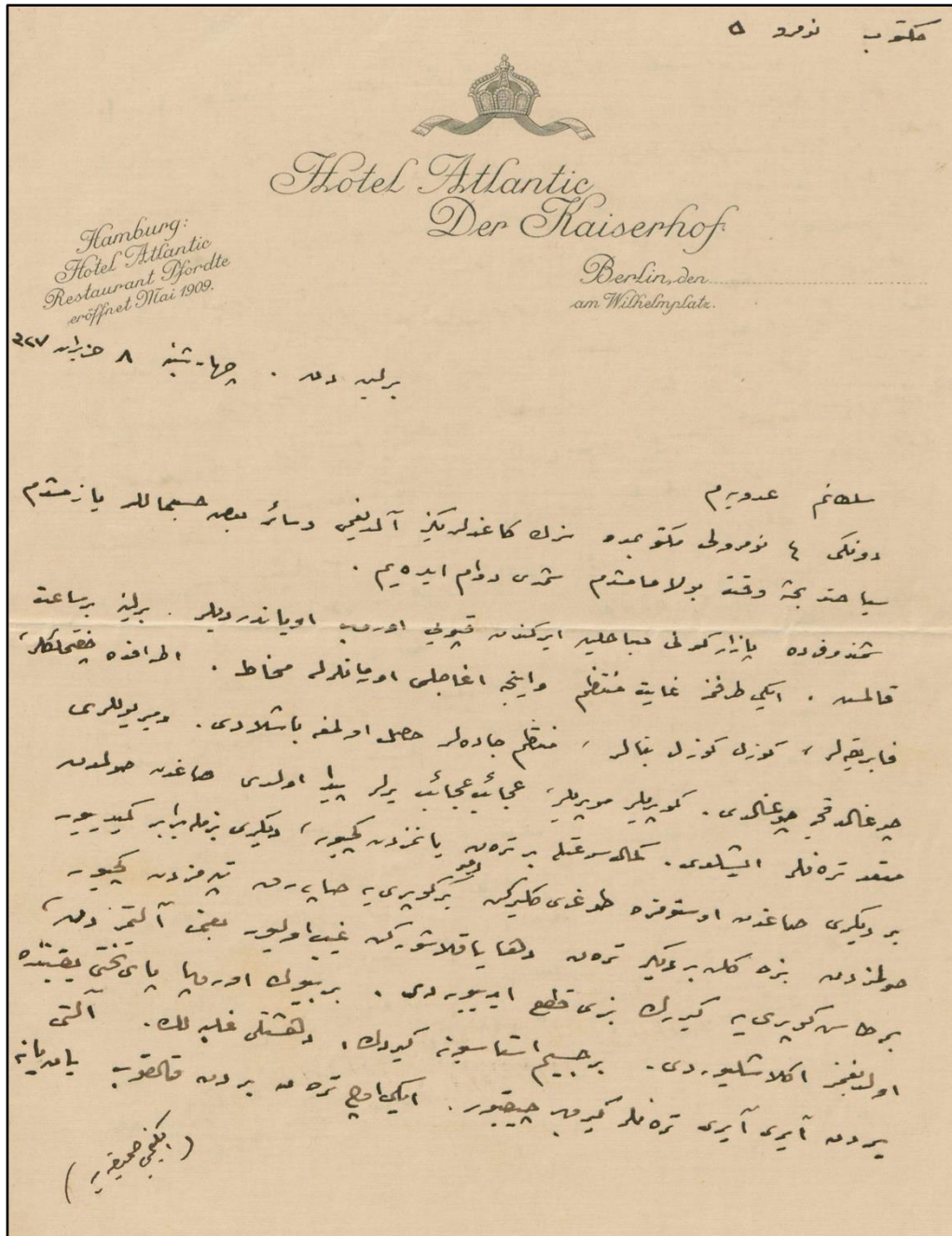


Figure 2.9. AFMSBTDOC01201
 Première page de la lettre de Said Bey à Adviye Hanım, de Berlin, le 8 juin 1327 (21 juin 1911). Nous apercevons en haut l'en-tête de l'hôtel Atlantic Der Kaiserhof à Berlin.

La fonction principale des lettres de voyage était sans doute de communiquer et maintenir ainsi la cohésion de l'unité familiale quand les membres de famille étaient dispersés²³⁹. Par la suite, dans la conservation de ces mêmes lettres, nous discernons de nouveau une fonction mémorielle. Sans aller jusqu'à la conservation des lettres par les générations successives, les auteurs et les destinataires contemporains ne conservaient pas les lettres uniquement pour ce qui y était écrit, mais aussi par goût du souvenir et pour ce qu'elles portaient de valeur symbolique²⁴⁰. Les lettres sont aussi des objets qui peuvent, dans leur matérialité, évoquer la présence d'une personne en son absence. Dans une de ses lettres, Ahmet Cevdet Paşa écrivait ainsi à sa femme, le 11 juin 1865, qu'il était satisfait d'apprendre qu'elle était en bonne santé et qu'elle se portait bien. Il ajoutait : « J'ai étalé la lettre sur mon visage et mes yeux. Je ne saurais décrire combien j'ai été content de retrouver ta propre écriture. Ça m'a fait plaisir comme si je t'avais vue »²⁴¹. Dans une autre lettre, écrite le 14 juin 1865, il reprend une formule similaire : « Quand j'ai vu votre écriture, j'ai été ravi comme si je vous avais vu »²⁴². Nous notons le même motif dans une des lettres de Said Bey : « L'écriture sur l'enveloppe est celle de mon cher Ziya ; elle m'a plu. Je [l']ai contemplée, ça a été comme si je l'avais vu »²⁴³ notait-t-il de la même manière.

Nous pouvons ajouter une autre fonction à celles que nous venons de citer : une fonction consistant à conserver des traces écrites d'un voyage et à les tenir dans un certain ordre. Le fait que Said Bey ait numéroté ses lettres nous signale-t-il leur conservation dans un certain ordre ? Voyons d'abord de plus près cette pratique : au-dessus de la première lettre de voyage de Said Bey, datée du 16 juin 1911, on lit ainsi « numéro 1 ». Les deux autres lettres, qui

²³⁹ Michelle Perrot. « La vie de famille » in Philippe Ariès, Georges Duby, ed. *Histoire de la vie privée 4. De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris : Seuil, 1987, c.1999, p.167. « Dispersée, la famille maintient le contact, rétablit le courant par la correspondance ».

²⁴⁰ Quand il s'agit de brûler les lettres, par exemple, ce n'est pas seulement pour ce qui y est écrit mais aussi pour leur valeur symbolique qui l'attache à la personne qui l'a rédigé. Une discussion sur cette dimension de brûler des lettres se trouve dans Margaretta Jolly, *In love and struggle: letters in contemporary feminism*, New York; Chichester, Columbia University Press, 2010, pp. 205-223. Voir spécifiquement le chapitre intitulé « *On Burning and Saving Letters* ».

²⁴¹ Ahmet Cihan, ed. *Ahmet Cevdet Paşa'nın Aile Mektupları*. İstanbul, Gökkuşbu, 2007, p. 110. Document Y.EE: 142/7, no.14. « *Bu hafta postasıyla bir kıta mektubunuzu aldım. Sihat ve afiyet haberinizden memnun oldum. Mektubu yüzüme gözüme sürdüm. Kendi yazın olduğu için ne kadar sevindim tarif edemem. Bayağı seni görmüş kadar hazzettim* ».

²⁴² *Ibid.*, p. 114, Document Y.EE:142/7, no.21 : « *Bu hafta postasıyla 4 Safer tarihli kendi yazınızla bir kıta mektubunuz geldi. Sihat ve afiyet haberinizden pek memnun kaldım. Hele yazınızı gördüğümde sizi görmüş kadar memnun oldum* ». Voir aussi *Ibid.*, p.8. « *Paşa (.....) eşi Rabia Adviyeye ve oğlu Ali Sedat'tan gelen mektupları bir nevi onlarla buluşma hali olarak görür. Ahmet Cevdet Paşa bu mülaki olma halini, gelen 'mektubu yüzüme gözüme sürdüm' ifadesiyle açıklar* ».

²⁴³ AFMSBTDOC050. Lettre de Said Bey à sa fille Semiramis, depuis Şişli, le 31 kanun-i evvel 1927 [31 décembre 1927]. « *Zarfin üstündeki yazı Ziya'cığımın yazısı; hoşuma gitdi. Baktım baktım, kendisini görmüş gibi oldum* ».

datent de 21 et 23 juin 1911, sont marquées comme « lettre[s] numéro 5/ 6 ». Au début de la lettre du 21 juin, Said Bey mentionnait le numéro de la lettre de la veille qui portait le numéro 4²⁴⁴. Nous comprenons ainsi qu'il avait écrit la quatrième lettre le 20 juin et nous pouvons de la sorte reconstituer la fréquence de ses envois : de son départ le 16, jusqu'au 19 juin, il avait envoyé trois lettres en quatre jours ; dans les quatre jours suivants, du 20 au 23 juin, il envoya le même nombre de lettres. Sur huit jours, il avait donc envoyé six lettres. Nous ne pouvons pas déterminer à quoi servait exactement la numérotation des lettres ; nous pouvons tout de même avancer quelques hypothèses. Grâce à cette numérotation, en cas de problème de distribution du courrier (s'il arrivait qu'un courrier eût du retard ou qu'il ne fût pas distribué, par exemple), les destinataires pouvaient s'en rendre compte en remarquant qu'un numéro manquait. Cela pourrait aussi signaler la volonté de les conserver dans un certain ordre, en les concevant dès leur rédaction comme les parties d'une série (les numéros constituant un repère plus aisé que les dates). Said Bey affirmait, au début de sa première lettre, que ce voyage de 1911 signalait son premier séjour à l'étranger depuis une dizaine d'années : « Depuis à peu près vingt ans je n'ai pas mis le pied en dehors d'Istanbul, je n'ai pas dormi deux nuits consécutives dans un autre endroit »²⁴⁵ avait-t-il écrit. C'était peut-être l'une des raisons pour lesquelles il donnait de l'importance à ce qui entourait ce voyage : garder des registres ; communiquer régulièrement avec les membres de famille et contrôler au plus possible sa correspondance. Nous ne notons pas le même soin de numérotation des lettres dans la trentaine de lettres écrites ensuite et jusqu'en 1928.

Nous ne pouvons pas tenir pour certaine l'intention de conserver ces lettres ; ce que nous savons pourtant est qu'elles ont bien été conservées par trois générations. En suivant cette dernière fonction citée plus haut, nous pouvons également considérer ces lettres dans les limites des récits de voyage. La numérotation des lettres peut faire penser qu'un voyage à l'étranger était perçu comme ayant une intégrité en soi, une succession d'événements à suivre et considérer dans son ensemble. Carter Findley, dans son article sur le voyage d'Ahmet Midhad Efendi en Europe, fait une analogie entre l'usage du roman par les romanciers ottomans et celui du récit de voyage par Ahmet Midhad Efendi. Il affirme que dans les deux cas, il s'agissait d'un « moyen d'habilitation (*empowerment*) occidentaliste [...] en transmettant

²⁴⁴ AFMSBTDOC012, Lettre de Said Bey à Advıye Hanım, de Berlin, le 8 juin 1327 (21 juin 1911). « *Dünki 4 nümerolu mektubumda sizin kağıdılarınızı aldığımı vesair bazı hasb-ı haller yazmışdım* ».

²⁴⁵ AFMSBTDOC011, Lettre de Said Bey à sa femme Advıye Hanım, de Plodiv (en train, en route pour l'Allemagne), le 3 juin 1327 (16 juin 1911). « *Heman yirmi seneye karib bir zamandan beri İstanbul'dan dışarı ayak atmamış olduğum halde , iki gece evimden başka bir yerde yatmadığım halde* ».

la maîtrise des exigences pour un voyage réussi à travers Europe »²⁴⁶. Nous pouvons aussi appliquer cette constatation aux récits de voyage par Said Bey. Ce dernier était âgé de 46 ans au moment de son voyage en Allemagne en 1911 ; diplômé d'un lycée francophone, il avait sans doute la maîtrise des « exigences pour un voyage réussi à travers Europe »²⁴⁷. Il racontait son séjour à des membres de la famille à travers des lettres régulièrement écrites mais ne se contentait pas de cette narration personnelle. Le 23 juin 1911, il notait ainsi :

Si je me lance à décrire ces appartements, ces banquets, ça ne se terminera pas même si je m'enferme dans ma chambre et que j'écris du matin au soir. Je les signale séparément. C'est dans mon cahier. J'espère pouvoir le lire quand j'arrive, j'apporte aussi les images de la plupart de ces lieux²⁴⁸.

Nous comprenons, à travers cet extrait, que Said Bey tenait également des notes plus amples de son voyage dans un cahier, en plus des photographies – ou d'autres types d'images – qu'il conserve pour garder les mémoires des lieux qu'il avait visités. Retournons sur ce point à la description du voyage d'Ahmet Midhad Efendi décrit par C. Findley :

Il voyait son voyage comme un grand tour formé de plus petits. [...] En utilisant un guide de voyage, une carte et un compas pour planifier et suivre ses routes, il a organisé son livre comme un compte rendu fait au jour le jour, en insérant les descriptions des sites et des événements. Comme il a planifié ses sorties, il a perfectionné une méthode d'étudier sa carte et de lister les routes qu'il voulait suivre²⁴⁹.

À côté de ses lettres, nous avons vu que Said Bey tenait régulièrement ses notes de voyage dans un cahier dans lequel il racontait son séjour. Même s'il n'avait pas voyagé depuis presque vingt ans, il s'était fait une idée précise du trajet, des étapes de son voyage, de l'avancement du train et de ce que devait être son rythme d'écriture : « Nous nous approchons de Sofia, *inchallah* ma deuxième lettre sera envoyée demain, depuis Pest »²⁵⁰, écrivait Said Bey dans la première lettre envoyée à sa femme. Said Bey partait en Allemagne pour une raison professionnelle, ce qui expliquait aussi que le voyage ait été organisé à l'avance. Un autre détail

²⁴⁶ Carter Vaughn Findley, « An Ottoman Occidental in Europe : Ahmed Midhat Meets Madame Gülnar, 1889 », *The American Historical Review*, 1998, vol. 103, n° 1, p. 24. « a means of Occidental empowerment [...] [by] convey[ing] his mastery of the requirements for a successful journey across Europe ».

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

²⁴⁸ AFMSBTDOC013, Lettre de Said Bey à sa femme Advije Hanım, de Berlin, le 10 juin 1327 (23 juin 1911). « Bu dairelerin bu ziyafetlerin tarifine kalkışacak olursam sabahdan akşama kadar odama kapanub yazsam bitmez. Ayrı işaret ediyorum. Defterimdedir. Geldiğim vakit inşaallah okuyacağım, çoğunun resimlerini de getiriyorum ».

²⁴⁹ C.V. Findley, « An Ottoman Occidental in Europe », *art. cit.*, p. 24. « he saw his trip as one big tour made up of smaller ones [...]. Using guidebook, map, and compass to plan and follow his routes, he organized his book as a day-by-day account, inserting descriptions of sites and events. As he planned his outings, he perfected a method of studying his map and listing the streets he wanted to follow ».

²⁵⁰ AFMSBTDOC011, Lettre de Said Bey à sa femme Advije Hanım, de Plodiv (en train, en route pour l'Allemagne), le 3 juin 1327 (16 juin 1911). « Sofya'ya yaklaşıyoruz. İnşallah ikinci mektubum yarın Peşte'den ».

rapproche sa pratique d'écriture, lors d'un voyage, à celle décrite par C. Findley. Said Bey mentionne, dans l'une de ses lettres, une certaine carte ou liste qu'il avait dû installer sur un miroir, chez lui à Istanbul : « Si vous regardez la feuille que j'ai placée sur notre miroir, vous comprendrez où je serai à quel jour »²⁵¹, écrivait-il ainsi à ses proches. Cela renvoie, encore une fois, à une conception du voyage comme un tout formé d'événements successifs, organisé et maîtrisé à l'avance. Nous retrouvons une pratique similaire chez Sedad Hakkı Eldem, dont nous avons analysé le journal intime dans le premier chapitre. Sedad Hakkı avait dessiné, en 1929, une carte en montrant les endroits qu'il avait visité entre 1908 et 1929²⁵². Dans ce cas, il s'agissait d'une conception intégrant l'ensemble des voyages en un tout ; cela se rapprochait tout de même de la conception selon laquelle un le voyage lui-même était vu comme une intégrité. La carte ou la liste que Said Bey avait glissé sur le miroir de sa maison, et sur laquelle il avait noté les endroits dans lesquels il allait se rendre et les dates, nous signale une autre dimension du voyage qui est généralement négligée : non pas l'individu qui voyage, mais d'autres individus qui l'attendent ; non pas ce qui se passe en voyage mais dans la maison d'origine.

V — LE VOYAGE COMME EXPERIENCE A L'INTERIEUR DE LA MAISON

Les recherches autour de la thématique du voyage se sont plutôt concentrées sur le voyageur et les récits de voyage. Il y a pourtant non seulement celui qui se déplace, mais aussi ceux qui sont demeurés dans la maison d'origine, ceux que le voyageur laisse derrière lui ; dans le cas de Said Bey, les membres de sa famille. Le voyage est une expérience qui était vécue d'une autre manière, par ceux qui demeuraient à la maison. Le glissement d'une feuille par Said Bey montrant son trajet, à la maison, pourrait sans doute être interprété comme une action servant à laisser une trace de lui-même à la maison en son absence. De cette manière, il s'assure que les membres de la famille puissent suivre, voire partager son voyage. Il intégrait ainsi les membres du foyer à sa propre expérience du voyage, en les faisant participer à son périple dont ils pouvaient suivre les étapes. À supposer que les membres de la famille aient joué ce jeu – Said Bey, en préparant la feuille, doit l'avoir supposé – cela aurait pu créer une

²⁵¹ AFMSBTDOC013, Lettre de Said Bey à sa femme Adviye Hanım, de Berlin, le 10 juin 1327 (23 juin 1911). « *dolaşacağım yerleri ve hangi gün nerede bulunacağımı bizim ayinenin üstüne koyduğum kağıda bakarsanız anlarsınız* ».

²⁵² Edhem Eldem, « Sedad Hakkı Eldem Olunmaz, Doğulur (mu?) Bir aile ve gençlik hikâyesi 1830-1930 » dans Edhem Eldem, Uğur Tanyeli et Bülent Tanju (eds.), *Sedad Hakkı Eldem I Gençlik Yılları*, İstanbul, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2008, p. 25.

sorte de petit rituel familial, dans lequel les membres de la famille étaient invités à suivre et reconstituer le trajet parcouru. Si l'on se souvient que les lettres arrivaient avec quelques jours d'écart, on réalise alors que la feuille préparée d'avance et laissée à la maison se présentait comme un moyen parfait de suivre le voyage en simultanéité avec le voyageur. En frôlant peut-être la surinterprétation, nous pouvons nous arrêter sur l'emplacement choisi pour cette feuille : le miroir. Il s'agissait d'un endroit que tous étaient susceptible de regarder, sans doute quotidiennement, pour trouver une image d'eux-mêmes. C'est à ce moment-là qu'ils verraient, d'après ce que Said Bey avait planifié, l'endroit où se trouvait le père de la famille, au jour précis de son voyage.

C'est un cadre similaire que nous retrouvons dans une des lettres envoyées par Said Bey depuis Ankara, lorsqu'il écrivait à sa femme, restée à Istanbul, qu'il « n'oubliait pas de dire bonjour [à son] Advıye »²⁵³ chaque matin quand il se réveillait. Un parallèle pourrait être fait entre ces pratiques du quotidien et une référence tout à fait politique, issue de la fameuse conférence d'Ernest Renan tenue en Sorbonne en 1882, « Qu'est-ce qu'une nation ? », où il reliait l'existence d'une nation à « un plébiscite de tous les jours ». Ce qui fait du couple ou de la famille une unité, c'est aussi une série de performances quotidiennes : dire bonjour quand on se réveille, participer aux dîners, entretenir la correspondance familiale... On s'explique mieux ainsi la perpétuation de ces pratiques parfois irrationnelles comme le « bonjour » de Said Bey alors même que les membres de la famille se trouvaient éloignés les uns des autres. Les lettres elles-mêmes non seulement représentaient la famille, mais étaient aussi, en quelque sorte, constitutives de celle-ci ; ces lettres *faisaient* la famille. Comme l'affirment C. Dauphin et D. Pouban « l'intérêt des lettres ne se réduit pas à la chose représentée, au sentiment exprimé, au contenu textuel. Elles sont à la fois trace, représentation et composante de la culture familiale »²⁵⁴.

Si la feuille que Said Bey avait placé sur le miroir indiquait une préparation antérieure au voyage, le moment qui avait réellement séparé ceux qui restaient à la maison du voyageur avait été celui des adieux. Celui-ci est ainsi décrit dans la première lettre de Said Bey :

C'est toi je remercie tout d'abord pour avoir montré la fermeté (*metanet*) pour que les enfants ne soient pas tristes et que moi-même je puisse voyager soulagé. Tu n'oublies pas le devoir d'épouse et de mère. Je suis sûre que tu vas faire ainsi jusqu'à ce que je

²⁵³ Lettre de Said Bey à sa femme Advıye Hanım, depuis Ankara, le 19 septembre 1927. « *Sabahleyin yedi buçukda kalkıyorum. [...] Tabii: "sabah şerifleri hayr olsun Advıyem" demeyi unutmuyorum* ».

²⁵⁴ Cécile Dauphin et Danièle Pouban, « De l'amour et du mariage. Une correspondance familiale au XIX^e siècle », *Clio*, 31 décembre 2011, n° 34, p. 1.

rentre. Grâce à cela, je vais me promener avec l'esprit léger. [...] Lorsque je disais au revoir à Nigâr Hanım, je l'ai vu un peu trop affectée (*müteessir*), ça m'a attristé (*üzüldüm*). Elle ne peut pas contrôler son âme (*nefs*) comme toi. Il faut attendre le voyageur qui part joyusement (*güle oynaya*) et avec gaieté (*sevinçle*)²⁵⁵.

Il s'agit, ici, d'un des rares moments où Said Bey parle si directement des émotions²⁵⁶ et ceci pour les contrôler. Nous voyons, d'une part l'importance que Said Bey attribue à la maîtrise et au contrôle de soi qui l'emporte sur les codes genrés des émotions. On aurait pu s'attendre, de la part d'un homme de l'époque, à ce qu'il minimise le jugement porté sur une femme pour avoir trop montré ses émotions, en considérant son comportement comme naturel. Ce n'est toutefois pas le cas de Said Bey qui valorise plutôt la fermeté montrée par son épouse. Cela n'empêche pas qu'il souligne par ailleurs, ce qu'il considère être le devoir d'épouse et de mère : nous restons, en effet, dans une construction genrée où un homme, un père de famille, régit les comportements et les émotions de chacune et définit le devoir d'épouse et de mère.

Nous retrouvons ce ton didactique à d'autres moments. Dans sa première lettre de voyage, en 1911, Said Bey précise : « Cette lettre, ainsi que mes autres lettres de voyage sont à la fois pour toi, pour Ziya Bey, pour mes enfants, pour ma belle-mère. Vous les lirez aussi à ma sœur Nigâr Hanım et à mes filles qui sont là-bas »²⁵⁷. Nous avons déjà signalé qu'il s'agissait d'un des premiers voyages effectué par Said Bey depuis longtemps et que ce dernier n'avait pas quitté Istanbul depuis environ vingt ans. En ce sens, on comprend mieux l'indication générale donnée par Said Bey sur les destinataires de ses lettres : le cercle familial ne devait pas avoir l'habitude de correspondre. Ce passage dans lequel Said Bey précise la destination de ses lettres peut être compris comme une indication générale qu'il donne sur la lecture qu'il attend de celles-ci à l'intérieur de ce cercle. Un autre détail attire notre attention : ce ne serait sans doute pas une surinterprétation de voir dans l'expression « vous les lirez » une indication

²⁵⁵ AFMSBTDOCO11, Lettre de Said Bey à sa femme Advıye Hanım, de Plodiv (en train, en route pour l'Allemagne), le 3 juin 1327 (16 juin 1911). « *Heman yirmi seneye karib bir zamandan beri İstanbul'dan dışarı ayak atmamış olduğım halde, iki gece evimden başka bir yerde yatmadığım halde, dün sabah çıkarken gerek çocuklar üzülmüşün diye ve gerek beni rahatsız olmadan seyahat etsün diye metanet gösteriğin için evvela sana teşekkür ederim. Hem karılık hem annelik vazifesini unutmuyorsun. Eminim ki ben avdet edinceye kadar da öyle yapacaksın. Onun için müsterihen gezeceğim. [...] Nigar Hanımla vedalaşırken kendisini biraz ziyade müteessir gördüm, üzüldüm. O senin gibi nefsinde kumanda edemiyor. Gezmeğe giden yolcuğu güle oynaya, sevinçle beklemeli* ».

²⁵⁶ Voir à ce sujet les trois volumes de l'*Histoire des émotions* : Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, *Histoire des émotions*, Paris, Seuil, 2016.

²⁵⁷ AFMSBTDOCO11, Lettre de Said Bey à sa femme Advıye Hanım, de Plodiv (en train, en route pour l'Allemagne), le 3 juin 1327 (16 juin 1911). « *Bu mektubum vesa'ir seyahat mektublarım hem sana hem Ziya beğe hem çocuklarıma hem ka'in valideme mahsusdur. Nigar hanım kardeşime ve oradaki kızlarıma da okursunuz* ».

révélatrice des pratiques de lecture²⁵⁸. Au-delà d'une pratique de lecture individuelle, il s'agissait donc, d'après ce que l'on comprend de cet extrait, de lire, probablement à voix haute, ce qui était rédigé dans les lettres. Nous voyons ici à quel point les frontières entre l'écriture et l'oralité étaient encore fluides en ce début du XX^e siècle. Un autre extrait rend cette observation plus explicite. Nous avons déjà cité un passage dans lequel Said Bey évoquait le carnet de voyage qu'il tenait séparément ; il disait ainsi « J'espère pouvoir le lire quand j'arrive, j'apporte aussi les images de la plupart de ces lieux »²⁵⁹. À partir de cet extrait, nous pouvons très bien imaginer Said Bey, qui, rentré de son séjour en Allemagne lit son carnet et montre des photographies de son voyage, entouré des membres de sa famille l'écoutant avec intérêt et posant peut-être même des questions. La lecture, plutôt qu'une action individuelle silencieuse, était dans certains cas, comme dans les cafés ottomans et dans cet exemple-ci une action performative. Dans ce contexte, le groupe semble souvent l'emporter et la correspondance sert davantage à mettre l'individu en relation avec une collectivité, la famille ou le foyer, qu'à lui permettre d'entretenir un lien plus resserré avec un autre individu.

VI — LES DESTINATAIRES DES LETTRES : LE FOYER COMME UNITE

Même si les adresses principales des lettres sont en général personnelles ; dans la plupart des cas nous nous apercevons que ces lettres ont pour destinataire final le foyer considéré comme une unité ou certains de ses membres plus particuliers. En ce sens, nous voyons dans ces échanges épistolaires une pratique collective, plutôt que personnelle, mais qui demeure, généralement, dans les limites du foyer. Cela est apparent non seulement à la lecture et la transmission des nouvelles notées dans les lettres, mais c'est aussi particulièrement présent dans les salutations. Voyons ainsi comment Said Bey terminait sa première lettre de voyage :

J'embrasse les mains de ma belle-mère. Je t'embrasse sur tes yeux, sur ton front sacré. J'embrasse Nigâr Hanım sur ses yeux ; Ali Bey et Ziya Bey sur leurs yeux ; Semiramis, Müzdan sur leurs joues ; Hakkı sur ses joues ; Halide, Ayşe, sur ses joues ; Güzin, Nesrin, sur leurs lèvres. Je présente mes respects à Behiye Hanım ainsi qu'à sa belle-sœur. J'embrasse Suad et Selahaddin Bey sur leurs yeux. Je salue Şadiye, la vieille nourrice, la jeune nourrice, Hafize Hanım. Je salue Mehmed, le cuisinier Şakir. [...] Si Madame la mère de Ziya Bey fait l'honneur de venir, je lui transmets mes hommages.

²⁵⁸ Sur les pratiques de lecture dans le contexte Européen, voir : Roger Chartier (ed.), *Pratiques de la lecture*, Marseille : Rivages, 1985.

²⁵⁹ AFMSBTDOC013, Lettre de Said Bey à sa femme Advıye Hanım, de Berlin, le 10 juin 1327 (23 juin 1911). « *Geldiğim vakit inşaallah okuyacağım, çoğunun resimlerini de getiriyorum* ».

J'embrasse ses mains. Si mes enfants Sami et Hayri Bey passent, dites-leur que je les embrasse sur leurs yeux et qu'ils sont toujours dans mes pensées²⁶⁰.

Said Bey prenait le temps de saluer tous les membres de la famille en s'adressant à chacun d'eux. Il est frappant de voir qu'il organisait, en un sens, ses salutations, comme il organisait les autres aspects de sa vie ainsi que ses lettres elles-mêmes. Nous pouvons presque parler d'une hiérarchisation des formules de salutations : embrasser un tel sur les joues et un autre sur les yeux ou sur les lèvres, ou encore présenter ses respects ou transmettre ses hommages, tout cela n'était sûrement pas anodin et se conformait à des règles qui déterminaient les relations sociales à la fin de l'empire ottoman. Nous notons ensuite l'étendue de la famille qui inclut sa belle-mère ; ses filles (Semiramis et Müzdan) ; son fils (Hakkı) ; son gendre (Ziya Bey) ; la mère de ce dernier ; ses petites-filles (Güzin et Nesrin) ; sa nièce (Nigâr Hanım)²⁶¹ ; deux nourrices ; le cuisinier ainsi que d'autres membres du personnel domestique et quelques personnes non identifiées. Nous sommes ici face à une conception du foyer qui dépasse largement le groupe des consanguins et qui renvoie aux individus partageant le même toit. À la famille nucléaire, en termes modernes, s'ajoutait ainsi la parenté par alliance et la domesticité.

Dans d'autres lettres, Said Bey n'omettait pas d'envoyer fréquemment ses salutations à des domestiques qui travaillaient chez lui ou à ceux qui travaillaient chez ses filles. « Je t'embrasse, ainsi que ma Müzdan, mon Hakkı, mon Bülend » écrit-il dans une lettre de 1911, en mentionnant, cette fois-ci, sa femme, sa fille, son fils et son petit-fils. Il ajoute ensuite : « Salut à Şadiye et Emine »²⁶². Dans une autre lettre, il salue, de même, « le chef-cuisinier et

²⁶⁰ AFMSBTDOC011, Lettre de Said Bey à sa femme Advıye Hanım, de Plodiv (en train, en route pour l'Allemagne), le 3 juin 1327 (16 juin 1911). « *Kain validemin ellerinden öperim. Senin gözlerinden, mübarek alnından öperim. Nigar Hanım'ın gözlerinden, Ali Bey'in ve Ziya Bey'in gözlerinden, Semiramis'in, Müzdan'ın yanaklarından, Hakkı'nın yanaklarından, Halide'nin, Ayşe'nin yanaklarından, Güzin'in, Nesrin'in dudaklarından öperim. Behiye Hanım, görümcesi hanıma tazimat ederim. Suad ve Selahaddin Bey'in gözlerinden öperim. Şadiye'ye, büyük süt nineye, küçük süt nineye, Hafize Hanım'a selamlar. Mehmed'e aşçı Şakir'e selam. Seni üzmesinler. Avdetimde seni kendilerinden hoşnud görürsem hediye veririm. Ben de kendilerine nasihat veririm. Ziya Beğın validesi hanımefendi teşrif ederlerse arz-ı ikramat ederim. Ellerini öperim. Sami ve Hayri Bey oğullarım da gelirlirse gözlerinden öpdüğümü ve daima kendileri de hatımda olduklarını söyleyiniz* ».

²⁶¹ Il doit probablement s'agir de la même Nigâr Hanım mentionnée dans une des lettres postérieures. C'est à partir de cet extrait que nous comprenons que Said Bey avait une sœur, décédée à une date inconnue, et qui avait eu une fille, Nigâr Hanım, l'une des nièces de Said Bey. AFMSBTDOC051, Lettre de Said Bey à Mehmed Ali Bey, d'Istanbul, le 10 février 1928. « *Merhum kız kardeşimin kızı Nigâr Hanım Büyükada'da hem vücudca hem akılca hasta, yatıyor. Kocasından bir çok senelerden beri boşanmıştır. El-yevm kızı Halide'nin elinde kalmış, acınacak bir halde bulunuyor* ».

²⁶² AFMSBTDOC028, Lettre de Said Bey à sa femme Advıye Hanım, depuis Ankara, le 17 septembre 1927. « *Seni, Müzdan'ımı, Hakkı'mı, Bülend'imı öperim. Şadiye'ye ve Emine'ye selam* ».

Şefika »²⁶³ ; il note encore, lorsqu'il écrit depuis sa maison d'Istanbul à sa fille qui est à Ankara, « Şadiye embrasse toujours vos mains. Tout comme Mademoiselle Anastasia »²⁶⁴. Sur une photographie prise des années plus tard, après la mort de Said Bey, nous pouvons voir Şadiye, la nourrice, alors très âgée, intégrée cette fois-ci à une photographie de famille. De la même manière, dans une lettre envoyée d'Ankara, et dans laquelle Said Bey évoque un courrier reçu de sa femme après une attente de six jours, il écrit : « J'ai dit au chef-cuisinier que tu as écrit. Il a eu un sourire jusqu'aux oreilles »²⁶⁵. Il s'agit, dans tous ces exemples, de personnes travaillant chez Said Bey comme cuisinier, nourrice, perceptrice, ou autre ; nous comprenons ainsi le rôle joué par ces lettres dans la construction d'un foyer conçu comme une unité de rapports sociaux entretenus sous un même toit.

Écrire ou lire une lettre, c'est déjà marquer un écart par rapport au social, à l'entourage. L'écart suppose qu'on puisse se soustraire de son environnement et dérober un moment dans l'emploi du temps. Cet écart est négocié différemment par les hommes et les femmes au sein de la même famille, mais annonce toujours une séparation, une limite. L'intime s'inscrit donc dans une configuration d'indices furtifs, parfois anodins, mais qui ont l'efficacité particulière de sceller l'engagement de soi dans la relation à l'autre²⁶⁶.

Ce propos de C. Dauphin se révèle pertinent dans notre analyse sur l'acte d'écriture. Cet écart qu'elle mentionne, la création d'un espace individuel, se retrouve sans doute aussi dans la pratique d'écriture de Said Bey, comme d'ailleurs l'exige toute sorte d'écriture. Le niveau de cet écart ne semble pourtant pas le même comparé à celui dont Bébé estimait avoir besoin pour écrire son journal intime. Nous avons suivi, dans le premier chapitre, la recherche d'« une chambre à soi » par cette jeune femme qui désirait se consacrer à l'écriture de son carnet ou à la lecture des romans. Bébé, qui évoquait des détails beaucoup plus intimes que ceux qui apparaissaient dans les agendas et lettres de Said Bey, n'écrivait probablement pas en présence d'autres membres de sa famille. Ses propos laissent du moins supposer qu'elle estimait son carnet à l'abri des regards discrets. Dans le cas de Said Bey, nous entendons pourtant, à plusieurs reprises, la voix d'autres membres de la famille qui émerge sous sa plume. « À ce moment-là, Güzin se couchait, j'ai demandé, *est-ce que j'écris des salutations à ton père ?* En

²⁶³ AFMSBTDOC035, Lettre de Said Bey à sa fille Semiramis, d'Istanbul, le 2 teşrin-i evvel (octobre) 1927, « *Aşçı başı ve Şefika'ya da selam ederim. Onların on beş gün bana bakmalarına karşı on para bahşiş vermeden birer (Allahışmarladık) ile çıktım. Pek çirkin oldı. Biliyorum, pek müteesir oldum. Fakat ne yapayım... Allah müsaade eder de inşaallah [...] takdim ederim. Parası yokdu diye lisan-ı münasib ve münasib bir zamanda anlatmanı rica ederim* ».

²⁶⁴ AFMSBTDOC046, Lettre de Said Bey à sa fille Müzdan, d'Istanbul, le 18 teşrin-i sani (novembre) 1927, « *Sadiye hep ellerinizden öpüyor. Madmazel Anastasya keza* ».

²⁶⁵ AFMSBTDOC031, Lettre de Said Bey à sa femme Adviye Hanım, depuis Ankara, le 21 septembre 1927, « *Aşçı başıya yazdığımı söyledim. Ağzı kulaklarına vardı* ».

²⁶⁶ C. Dauphin, « Les correspondances comme objet historique », *art. cit.*, p. 48.

criant elle a dit, de son lit, (écris) »²⁶⁷, note Said Bey, dans une de ses lettres. À une autre occasion, il indique ainsi : « Hier soir, je lui ai dit [à son fils Hakkı] (nous allons écrire une lettre le matin). Écrivez aussi que je l'embrasse sur ses mains, m'a-t-il dit »²⁶⁸. Ce n'est apparemment pas seulement la voix des autres, mais aussi parfois la plume des autres qui peut se mêler à l'écriture : « J'ai dit à Güzin (viens écrire quelque chose), (j'écrirai moi-même) a-t-elle dit, et maintenant je vais lui donner la feuille. [...] Güzin a apparemment écrit [sur une feuille] à part. Elle va la donner en la mettant au propre. Si elle peut [la finir] à temps, je la glisserais avec celle-ci »²⁶⁹. L'envoi d'une série de lettres par les membres de la famille pouvait aussi se faire en une fois, avec une expédition groupée dans une même enveloppe. Ainsi, Said Bey écrivait-il encore : « La lettre de ma femme se trouve elle aussi à l'intérieur de cette enveloppe »²⁷⁰.

Les lettres, tout en gardant cet aspect collectif, n'en étaient pas moins adressées plus particulièrement à Advıye Hanım, considérée comme la représentante de la famille et qui, en l'absence de son mari, devait sans doute assurer la fonction de porte-parole en lisant les lettres de Said Bey aux autres membres de la famille. Les adresses constituent en général l'élément le plus personnel et affectueux des lettres. Said Bey s'adressait à sa femme avec des expressions comme « Mon Advıye, ma femme, la prune de mes yeux » (*İki gözüm kadınım Advıyem*), « Mon Advıye, ma sultane » (*Sultanım Advıyem*), « Ma chère Advıye » (*Advıye'ciğim*), « Ma belle femme » (*Güzel karıcığım*) etc. À l'exception de quelques formules affectueuses qui apparaissent dans les lettres, le ton général reste souvent assez distant, et le propos se concentre sur les événements quotidiens et sur les impressions qu'en retient Said Bey, sans qu'on relève l'affirmation de sentiments forts. La nature collective – dans les limites du cercle familial – des lettres de Said Bey pourrait expliquer, à un certain degré, cette différence de style. Les lettres de Said Bey étaient peut-être privées, mais elles pouvaient tout de même être lues aux membres de la famille précisés par lui-même. Nous avons vu dans le chapitre précédent que le carnet de Bébé avait été écrit par elle seule et n'avait probablement été lu que par elle. À travers ces différents types d'écrits se dessine ainsi une échelle qui fait succéder plusieurs niveaux : du niveau purement individuel, on passe à un niveau privé, entre deux

²⁶⁷ AFMSBTDOC017, Lettre de Said Bey à son gendre Ziya Bey, de Büyükkada, le 4 août 1911, « *Şimdi Güzin yatıyor idi babana selam yazayım mı dedim. Karyolasından (yaz) diye bağırdı* ».

²⁶⁸ AFMSBTDOC021, Lettre de Said Bey sa fille Semiramis et à son gendre Ziya depuis Istanbul, le 14 juin 1927. « *Dün gece (sabah mektub yazacağız) dedim. Benden de ellerini öpdüğümü yazınız dedi* ».

²⁶⁹ *Ibid.* « *Güzin'e (gel bir şey yaz dedim), (ben yazarım) dedi şimdi kağıdı ona vereceğim. [...] Güzin meğer ayrı yazmış. Beyaza çekub verecekmiş. Yetişdirirse bunun içine koyarım* ».

²⁷⁰ AFMSBTDOC025, Lettre de Said Bey à son gendre Ziya Bey, depuis Istanbul, le 7 septembre 1927. « *Hanımın mektubu da bu zarfın içindedir* ».

personnes, puis à un autre niveau du privé qui s'applique à un cercle familial rigoureusement défini.

C'est encore une fois C. Dauphin et D. Pouban, qui, dans un article sur l'amour et le mariage dans une correspondance familiale au XIX^e siècle, résumant efficacement cet aspect collectif des lettres, en les mettant en parallèle avec des photographies de famille, une source que nous étudions d'ailleurs dans le chapitre suivant. Elles affirment ainsi :

Dans le théâtre de l'écriture familiale, les lettres et leurs contenus circulent au vu et au su de l'entourage. À la manière des photos de famille, qui connaissent un grand succès dès le milieu du siècle, la correspondance compose un portrait collectif nimbé de son aura d'union à partir d'éléments distincts. La mise en œuvre de cette activité fusionnelle prend la forme d'interférences matérielles sur le papier (ajouts de lignes), d'interpellations à différents membres du groupe (destinataires multiples), de délégations d'écritures, de transmissions partielles ou totales des textes, de compliments à dire, de commissions à faire²⁷¹.

En contrepartie de ces dispositifs, elles remarquent également une volonté qui consiste

à dessiner des bulles d'aparté ou d'intimité, du moins d'en marquer le seuil : demander à l'interlocuteur d'écrire quelques paroles qui puissent être distribuées pour mieux voiler l'essentiel, signaler explicitement les informations à garder pour soi, exiger de brûler la lettre après en avoir pris connaissance, correspondre par personne interposée²⁷².

Nous ne notons pas la création de ces « bulles d'intimité » dans le corpus des lettres de Said Bey. Cela reflète-t-il les dynamiques d'une famille étendue dans le contexte ottoman du XIX^e siècle ? Ou bien, Advıye Hanım possédait-elle d'autres lettres plus personnelles et sentimentales qu'elle aurait par la suite détruites ? Nous ne pouvons pas le savoir. Cependant, d'autres correspondances, notamment celle de l'écrivain et diplomate Yakup Kadri Karaosmanoğlu avec sa femme Ayşe Leman Hanım, étudiée par Bahar Gökpınar, nous permettent d'illustrer ce propos. Dans une lettre du 9 septembre 1923, Yakup Kadri précise ainsi à sa future femme :

Je ne te prie que d'une seule chose que tu devras absolument faire. J'entends des nouvelles d'Istanbul qui concernent ce qui se passe entre nous et les lettres que nous avons échangées. On m'informe même de tout semaine par semaine (ce que je t'ai écrit, ce que tu m'as dit). Je n'imagine pas que ceci vienne de toi. Je crois qu'il y a quelques personnes qui sont tes confidentes (*mahrem*) ; ça sort toujours d'elles. Par conséquent, il faut être discrète sur ce qui nous regarde. Certes, nous ne faisons rien en cachette – pourtant j'ai un sentiment bizarre. Je ne veux voir personne s'occuper de mon intimité

²⁷¹ Cécile Dauphin et Danièle Pouban, « De l'amour et du mariage. Une correspondance familiale au XIX^e siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 34 | 2011, pp.1-2.

²⁷² *Ibid.*, p. 2.

(*mahremiyet*). Mes amis savent que, jusqu'à ce jour, je ne leur en parle pas. Ce n'est pas à cause d'une préoccupation morale, seulement une raison sentimentale... Uniquement, une sorte de pudeur de l'esprit causée par l'honneur. Je ne sais pas, je ne peux même pas décrire ceci moi-même, mais voilà, lorsque tout le monde apprend des nouvelles sur une question concernant ma vie privée, c'est comme si je sortais dans la rue avec mes vêtements de nuit²⁷³.

Dans une lettre envoyée environ une semaine plus tard, le 17 septembre 1923, Yakup Kadri souligne encore une fois cet aspect :

Cependant je t'en prie ; ne parle à personne de cette lettre que je t'écris ; ni de mon malaise, ni du fait que je vais obtenir le diplôme, ni du fait que je vais aller en Allemagne... D'aucun de ces sujets, à personne (...) Je fais cette demande pour que ces nouvelles ne finissent pas dans les colonnes du journal par le biais de mes amis malheureux (!) qui déduisent de ce diplôme et de ce voyage mille et une significations²⁷⁴.

La correspondance de Said Bey avec ses proches ménageait certes un espace aux différentes individualités, mais ses lettres – du moins celles qui nous sont parvenues – avaient pour cœur la famille et plus spécifiquement le foyer. Au début du XX^e siècle cependant, la communication passait aussi par des formes plus ludiques que les lettres, à savoir les cartes postales. D'après ce l'on peut observer, les images servaient notamment à construire un rapport plus personnalisé avec différents membres de la famille.

VII — À CHACUN SON IMAGE : LA CIRCULATION DES CARTES POSTALES DANS LA FAMILLE

La carte postale peut être considérée comme une catégorie annexe des lettres. Suivons, dans ce cadre, le propos, et ensuite le conseil historiographique d'Edhem Eldem :

Dans le cas de la photographie, la seule manière de voir au-delà des images figées des magazines censurés ou des porte-paroles des gouvernements est de regarder la circulation actuelle des images parmi les individus. Le défi méthodologique pour analyser cette masse de documentation indéfinie est accablant. Le problème pourrait être réduit si nous nous focalisons sur un type d'image représentatif et très populaire, dont la circulation peut être aisément retracée : la carte postale²⁷⁵.

²⁷³ Lettre de Yakup Kadri à sa femme Leman, le 9 septembre 1923, cité dans B. Gökpınar, *Müphem bir kadının feminist biyografisi ile kurgulanışı*, op. cit., pp. 72-73.

²⁷⁴ Lettre de Yakup Kadri à sa femme Leman, le 17 septembre 1923, cité dans *Ibid.*, p. 72.

²⁷⁵ Edhem Eldem, « Powerful Images : The Dissemination and Impact of Photography in the Ottoman Empire, 1870-1914 » dans Zeynep Çelik et Edhem Eldem (eds.), *Camera Ottomana: Photography and Modernity in the Ottoman Empire, 1840-1914*, Istanbul : Koç University Press, 2015, p. 139. « In the case of photography, the only way to see past the frozen images of censored magazines or of government

Il est vrai que la carte postale, comme type de document, a plutôt constitué l'objet des études visuelles, avec des travaux qui se sont plutôt focalisés sur sa production et sur les images²⁷⁶. Pourtant, elle mérite d'être étudiée spécifiquement²⁷⁷ dans la mesure où elle peut donner des indications aussi bien sur la circulation et sur la réception des images que sur le rapport entre le visuel et l'écrit.

Dans son article, E. Eldem nous indique qu'à Istanbul, avant la Première Guerre mondiale, il se vendait plusieurs millions de cartes postales. Celles-ci s'inscrivaient dans un éventail de genres et de catégories qui se retrouvaient fréquemment. L'historien propose une typologie permettant de distinguer : les vues urbaines et leurs monuments ; les types locaux incluant derviches, femmes turques ou beautés orientales ; les scènes allégoriques ; les cartes humoristiques ; les reproductions des peintures ; les scènes historiques ; les scènes obscènes²⁷⁸. Ces cartes postales n'étaient apparemment pas achetées uniquement pour correspondre mais aussi pour collectionner. Ce que Said Bey avait indiqué sur une carte postale adressée à sa petite-fille, Güzin, illustre cet usage : « Cette carte d'artiste est sortie cette semaine. Vous ne devez pas l'avoir dans votre collection. C'est pourquoi, je suis certain que vous serez ravies »²⁷⁹.

Dans les archives de Said Bey se trouvent une dizaine de cartes postales envoyées par Said Bey et sa femme Advıye Hanım. Avant de nous attarder sur les cartes postales de Said Bey,

mouthpieces is to look at the actual circulation of images among individuals. The methodological challenge to analyzing this undefined mass of documentation is overwhelming. The problem may be narrowed if we focus on one representative and very popular type of image whose circulation is fairly traceable: the postcard ».

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 139. « The rare existing studies of Ottoman postcards concentrate on the wide repertoire of images that graced them. Little attention is given to the information that can be gleaned from the backs. Yet these novelty objects were used by a steadily growing number of correspondents and collectors, and addresses, postmarks, captions, and texts all provide a rich store of date ».

²⁷⁷ Pour quatre études de cas qui prennent également en compte la dimension textuelle, voir : Edhem Eldem, « Orientalist Reality » dans Zeynep Çelik et Edhem Eldem (eds.), *Camera Ottomana: Photography and Modernity in the Ottoman Empire, 1840-1914*, Istanbul : Koç University Press, 2015, pp. 228-229 ; Oktay Özel et Mehtap Yüksel, « Gözlerinden Öperim: Mektebden en samimî çiftçi selâmları », *Kebikeç*, 2011, n° 32, p. 125-130 ; Oktay Özel, « Eğer ki kâbil ise bizleri kat'ıyyen merak itmeyin! », *Kebikeç*, 2012, n° 33, p. 311-321 ; Nuri Akbayar (ed.), *Pek sevgili beybabacığım: Yahya Kemal'den babasına kartpostallar*, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 1998.

²⁷⁸ E. Eldem, « Powerful Images: The Dissemination and Impact of Photography in the Ottoman Empire, 1870-1914 », art cit, p. 139.

²⁷⁹ AFMSBTDOC043, Carte postale envoyé par Said Bey à sa petite-fille Güzin, depuis İstanbul à Ankara, 2 *Teşrin-i sani* (novembre) 1927. « Bu artist kartı bu hafta gelmiş. Sizin koleksiyonunuzda yoktur. Onun için memnun olacağınızdan eminim ».

qu'il nous soit permis de souligner le déséquilibre entre le nombre de documents appartenant à Said Bey et ceux appartenant à Adviye Hanım. Certaines des lettres de Said Bey envoyée à Adviye Hanım étaient des réponses à ce qu'elle lui avait écrit ; ces lettres nous rappellent ainsi qu'une partie des courriers de Said Bey sont la trace d'une correspondance entretenue avec son épouse. Pourtant, pour cette période de correspondance, c'est-à-dire de 1911 jusqu'à l'année 1928, aucune lettre d'Adviye Hanım ne nous est parvenue. En laissant de côté le facteur du hasard, nous pouvons avancer quelques hypothèses sur cette absence : la première consiste à supposer que Said Bey ne les ait pas conservées ; il est aussi possible qu'Adviye Hanım, tout en conservant les lettres de son mari après son décès, n'ait pas estimé que les siennes méritaient d'être conservées ; à moins encore qu'elle ne les ait considérées trop privées pour être conservées. Une exception peut-être : dans les archives de la famille, deux cartes postales non datées et écrites en ottoman par Adviye Hanım pourraient dater d'avant 1928. Il s'agit de deux cartes postales du Musée de Longchamp, à Marseille. Sur l'image, on retrouve à chaque fois le portrait d'une femme ; sur la première carte, on voit la Duchesse de Châteauroux dans le portrait qu'en a fait Jean-Marc Nattier [Figure 2.10A] ; et sur la deuxième une « femme vêtue à l'Orientale » [Figure 2.10B]. Même si l'adresse « À mon petit monsieur » (*Bey efendiciğime*) peut faire penser que la carte postale avait été envoyée à Said Bey (ce que nous estimons toujours probable), le fait que l'autre carte postale ait été adressée « À ma petite dame » (*Hanımefendiciğime*) fait en même temps penser qu'il pourrait s'agir, dans les deux cas, de cartes postales envoyées à ses propres enfants.



Figure 2.10A-B. Deux cartes postales envoyées par Adviye Hanım.
De gauche à droite : AFMSBTDOC01601, AFMSBTDOC01602

La carte postale figurant à gauche mérite d'ailleurs une attention particulière en raison de l'image qu'elle reproduit : une peinture orientaliste. L'image au recto est celle d'une femme avec un turban, présentée avec la légende : « Rembrandt (École de). – Femme vêtue à l'Orientale. (Musée de Longchamp – Marseille) ». Advıye Hanım notait au verso :

À mon petit monsieur :

Ce n'est pas pour une ou deux semaines que vous me manquez, mais pour sept ou huit semaines. Je vous embrasse avec ferveur sur vos mains, sur vos joues. Advıye²⁸⁰.

Le texte qui accompagne la carte postale ne nous donne malheureusement pas d'indice sur la relation d'Advıye Hanım avec l'image. Avait-elle senti une proximité avec l'image représentée sur la carte ? Ce que l'on peut affirmer avec plus d'assurance, c'est que ce genre d'images orientalistes circulait également parmi les Ottomans, au moins depuis le tournant du XX^e siècle.

Quant aux cartes postales de Said Bey, même si nous ignorons s'il en a envoyé à sa femme, une série de cartes postales qu'il a envoyée à ses enfants, son gendre et ses petits-enfants se trouvent aujourd'hui dans les archives. Une première de ces cartes [Figure 2.11] a été expédiée par Said Bey, lors de son séjour allemand de 1911, depuis Dresde, pour son gendre Ziya Bey à Istanbul. L'adresse d'expédition avait été rédigée en deux langues, français et turc : « Zia Bey Ingénieur au bureau des chemins de fer au Ministère des Travaux Publics à Constantinople (Turquie)/İstanbul'da Nafia Nezaretı'nde Demiryolları İdaresi'nde Mühendis Ziya Bey'e »²⁸¹. Le corps du texte informe de l'arrivée de Said Bey à Dresde : « j'ai rédigé cette carte postale dès mon arrivée à l'hôtel, avant même de laver mon visage »²⁸², écrit-il. Cette affirmation nous montre la centralité et le poids qu'ont la pratique d'écriture et de la correspondance pour Said Bey qui situe celles-ci au sommet d'une hiérarchie des pratiques quotidiennes, avant même les rituels hygiéniques qui font suite à un voyage. Il précise ensuite que la carte postale montre une image de l'hôtel en question²⁸³ : d'après la carte postale, Said Bey avait donc été installé, lors de son passage à Dresde, dans le *Palast-hotel Weber*, un hôtel flambant-neuf qui venait tout juste d'être construit cette même année.

²⁸⁰ AFMSBTDOC01601, « *Beyefendiciğime : Hele sizinle hasret bir iki haftalık değil, yedi sekiz haftalık. İştıyakla ellerinizden, yanaklarınızdan öperim* ».

²⁸¹ AFMSBTDOC014, Carte postale envoyée par Said Bey à son gendre Ziya Bey, depuis Dresde, en Allemagne, le 10 juin 1911 (23 juin 1911). « *Ziya Bey'e/Dresd 10 Haziran 1327 Cuma/Ziya'cığım; Üç saat seyahatten sonra şimdi Dresd şehrine geldik. Akşam saat 10. İstasyon sokakları hınca hınc. Şehirde donanma alayı kıyamet kopuyor. Otele iner inmez daha yüzümü yıkamadan bu kartı yazdım. Tafsilat yarın mektubumla, kart otelin resimini gösteriyor. Cümleye dualar. Baban Said* »

²⁸² *Ibid.*, « *Otele iner inmez daha yüzümü yıkamadan bu kartı yazdım* ».

²⁸³ *Ibid.*, « *kart otelin resimini gösteriyor* ».



Figure 2.11. AFMSBTDOC₀₁₄, Carte postale envoyé par Said Bey à son gendre Ziya Bey, depuis Dresde, en Allemagne, le 10 juin 1327 (23 juin 1911).

Le gendre de Said Bey avait été le destinataire d'une autre carte postale [Figure 2.12], expédiée le 11 août 1911, au retour de son voyage en Allemagne²⁸⁴, alors que Said Bey s'était installé sur l'une des îles des Princes, à Prinkipo, c'est-à-dire *Büyükada*²⁸⁵. Cette fois, c'était son gendre qui se trouvait en Europe, plus précisément en France : sur cette deuxième carte, Said Bey mentionnait les courriers et cartes postales que lui avait envoyés Ziya Bey depuis Smyrne, Naples, Marseille et Lyon ; une information qui nous permet également de reconstituer les étapes du voyage effectué par son gendre. L'image de cette deuxième carte postale est à rapprocher de la première en ce qu'elle montre, une fois encore, le lieu où se trouve Said Bey : la carte postale éditée par Max Fruchtermann²⁸⁶, à Constantinople, dévoilait en effet une vue de Prinkipo. Ces cartes postales, que l'on peut situer dans la catégorie des vues et de monuments, bâtiments appartenaient donc toutes deux à un genre assez classique. Toutefois, ces cartes représentaient les lieux où se trouvaient l'émetteur. En ce sens, à travers les cartes postales, les visiteurs proposaient une forme de réappropriation symbolique des places où ils se trouvaient en établissant un rapport personnel avec ces lieux.

²⁸⁴ AFMSBTDOC₀₁₈, Carte postale envoyé par Said Bey à son gendre Ziya Bey, depuis *Büyükada*, le 29 juillet 1327 (11 août 1911). « *Daire-i Sıhhiye'den. Cumartesi 12 Ağustos. Bu mektubu ve kartları postaya gönderir iken şimdi Lion'dan yolladığın (salı 27 Ağustos) tarihli mektub ve kartların geldi. Akşama tevzi edeceğim. Teşekkür, selam. Bunlar Lion'dan ikinci takımdır. Ziya'cığım; İzmir'den, Napoli'den, Marsilya'dan ve Lion'dan gönderdiğin mektub ve kartlar vakit ve zamanıyla geldi. Semiramis her akşam elime bakıyor koynumdan zarf çıkar çıkmaz evin içinde herkesi bir sevinc alıyor. Bizim kağıdları Versailles'da Halil Bey'e gönderiyorum. Cümlemiz afiyetdeyiz. Hayri Bey ara sıra gelub kalıyor. Valideniz de bu akşam gelecekmiş. Havalarımız mutedil gidiyor. Kolera günde yirmi ile otuz arasında devam ediyor. Yirmi kişinin Avrupa'da [...] etmek ne müşkil iş olduğunu tahmin ediyorum. Allah kuvvet versin. Çok dikkat edin. Kimseyi mümkün mertebe gücendirmemeğe çalışmalı. Gözlerinden öperim arslan damadığım, Said. »*

²⁸⁵ Sur les îles des Princes, voir Catherine Pinguet, *Les îles des Princes : un archipel au large d'Istanbul*, Paris : Empreinte temps présent, 2013.

²⁸⁶ Sur les carte-postales éditées par Fruchtermann, voir le travail de Mert Sandalcı : Mert Sandalcı, *The postcards of Max Fruchtermann*, İstanbul : Koçbank, 2000.

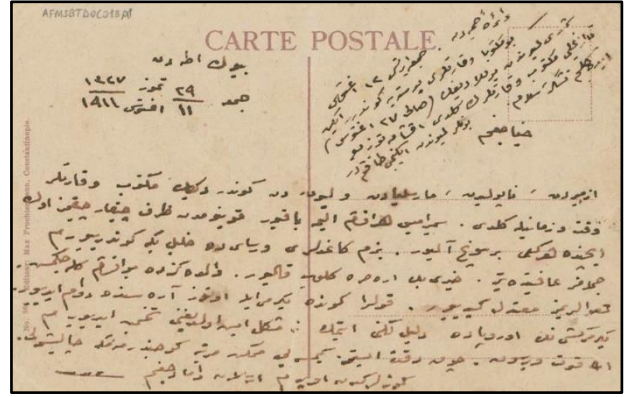


Figure 2.12. AFMSBTDOC018, Carte postale envoyé par Said Bey à son gendre Ziya Bey, depuis Büyükada, le 29 juillet 1327 (11 août 1911).

Trois cartes postales montrant des images de femmes méritent une attention particulière. Toutes trois ont été envoyées en 1927, à Ankara, par Said Bey, qui se trouvait alors à Istanbul. Les deux premières ont été expédiées le même jour, le 21 *teşrin-i evvel* [octobre] 1927, l'une à sa fille Semiramis et l'autre à ses deux petites-filles, Nesrin et Güzin. Sur la carte envoyée à Semiramis²⁸⁷, nous voyons la silhouette dessinée d'une femme dont l'ample robe à rayures vertes et noires laisse voir des chaussures à talon et qui marche en tenant d'une main la laisse d'un petit chien et une petite ombrelle dans l'autre main [figure]. Said Bey, après avoir salué sa fille, son gendre, ses petits-enfants et deux autres personnes, commente ainsi l'image :

Montre cette carte à Vehbi Bey. Ce n'est pas à cause de ses fonctions aux affaires étrangères (*Hariciye*) qu'il y passe tant de temps... Qui sait... [...] J'ai envoyé l'image de cette carte pour qu'on la lui donne comme compagnie de voyage quand il arrive²⁸⁸.

Quant à la deuxième carte postale²⁸⁹, elle fait voir cette fois le dessin d'une femme habillée en Pierrot et qui joue du violon [Figure 2.13A-B-C]. Said Bey commente de nouveau l'image sur cette carte destinée à ses deux petites-filles :

Cette fois-ci j'envoie une seule carte pour vous deux. Mais quelle carte !!! Regardez la beauté de l'image ; regardez la beauté de la fille. Si exquise. Conservez-la pour que je puisse la contempler quand j'arrive. Mettez-la dans la chambre de votre père jusqu'à mon arrivée²⁹⁰.

²⁸⁷ AFMSBTDOC039, Carte postale envoyé par Said Bey à sa fille Semiramis, depuis Şişli à Ankara, le 21 *Teşrin-i evvel* (octobre) 1927.

²⁸⁸ *Ibid.* « Bu kartı Vehbi Bey'e göster. Onun bu kadar kalması Hariciye'deki işinden değil. Kim bilir... [...]Bu karttaki resmi ona gelirken yol arkadaşı olarak versinler diye yolladım ».

²⁸⁹ AFMSBTDOC038, Carte postale envoyé par Said Bey à ses petites-filles Güzin et Nesrin, depuis Şişli à Ankara, le 21 *Teşrin-i evvel* (octobre) 1927.

²⁹⁰ *Ibid.* « Bu sefer ikinize bir kart gönderiyorum. Ama ne kart!!! Resmin güzelliğine bakın; kızın güzelliğine bakın. Enfes mi enfes. Saklayın da geldiğim vakit ben temaşa edeceğim. Ben gelinceye kadar geceleri babanızın odasına koyun! »

La troisième de ces cartes postales²⁹¹ montrant des images de femmes était uniquement adressée à sa petite-fille Güzin. Comme à son habitude, il commentait en quelques mots l'image qui apparaissait au recto de la carte. Il s'agissait d'une photographie de l'actrice allemande Hertha von Walther, et c'était à cette occasion que Said Bey évoquait la collection de cartes postales de ses petites-filles en précisant, comme nous l'avons dit plus haut, que cette image viendrait rejoindre la collection²⁹².

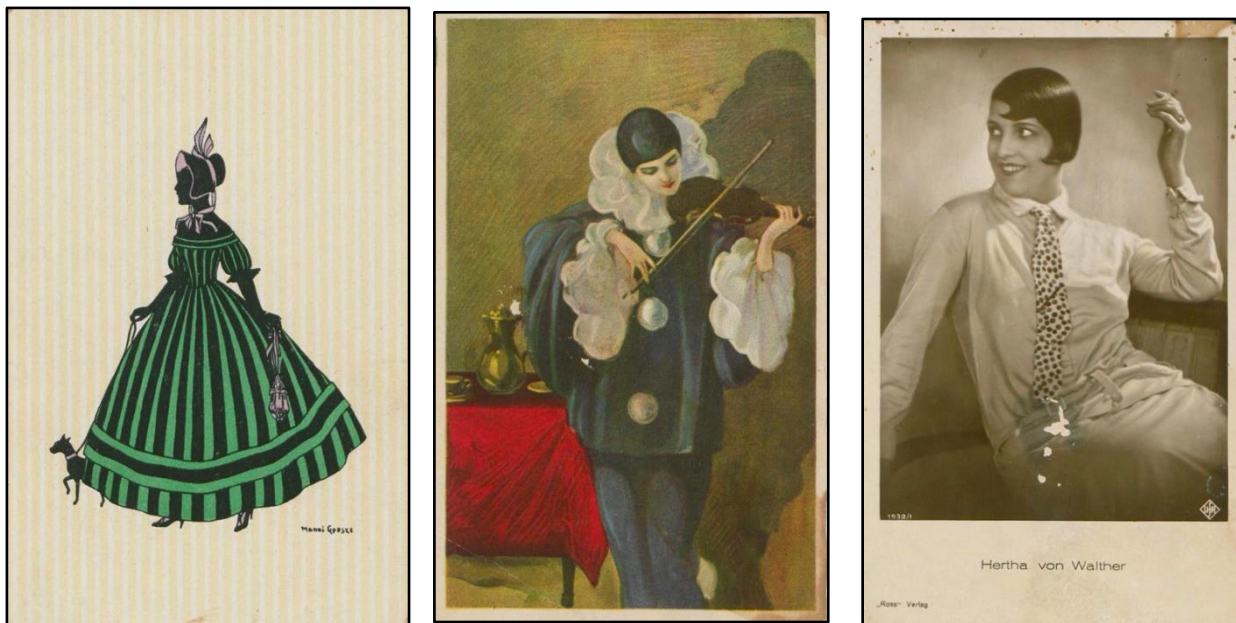


Figure 2.13A-B-C. De gauche à droite : AFMSBTDOC039, Carte postale envoyé par Said Bey à sa fille Semiramis, depuis Şişli à Ankara, le 21 Teşrin-i evvel (octobre) 1927 ; AFMSBTDOC038, Carte postale envoyé par Said Bey à ses petites-filles Güzin et Nesrin, depuis Şişli à Ankara, le 21 Teşrin-i evvel (octobre) 1927 ; AFMSBTDOC043, Carte postale envoyé par Said Bey à sa petite-fille Güzin, à Ankara, le 2 Teşrin-i sani (novembre) 1927.

Que nous indiquent ces trois documents qui joignent l'écrit et le visuel ? Nous constatons en premier lieu que Said Bey choisit ses cartes postales en fonction des destinataires, en tenant compte des individualités de chacun des membres de la famille. La démarche est différente de ce que nous avons observé dans une partie de ses lettres, destinées au foyer conçu comme unité. Ainsi envoie-t-il, dans une même journée, une carte postale pour sa fille et une autre pour ses petites-filles, en les considérant séparément. Les images qui

²⁹¹ AFMSBTDOC043, Carte postale envoyé par Said Bey à sa petite-fille Güzin, à Ankara, le 2 Teşrin-i sani (novembre) 1927.

²⁹² AFMSBTDOC043, Carte postale envoyé par Said Bey à sa petite-fille Güzin, depuis İstanbul à Ankara, le 2 Teşrin-i sani (novembre) 1927. « Bu artist kartı bu hafta gelmiş. Sizin koleksiyonunuzda yoktur. Onun için memnun olacağınızdan eminim ».

apparaissent sur les cartes postales destinées à ses petites-filles sont celles qu'il estime intéressantes pour une jeune femme de cette époque. À chaque fois, Said Bey paraît s'efforcer d'adapter l'image et le texte à l'âge et au sexe du destinataire, en prenant en compte les goûts, les préférences qu'il lui connaît et en établissant parfois, par ses allusions, une forme de connivence avec son lecteur.

Une troisième carte postale qu'il avait envoyé ce même jour, le 2 novembre 1927, cette fois-ci à son petit-fils Mehmed Cemil²⁹³, renforce cette observation. Il avait alors choisi une carte postale montrant un bébé vêtu d'un pyjama, tenant en main un papier et qui observait avec un air étonné, depuis sa fenêtre, une grosse abeille [Figure 2.14]. Le dessin présentait des couleurs vives et tranchées. Said Bey avait pu penser que cela attirerait l'attention du petit Mehmed Cemil. Il notait d'ailleurs qu'il avait « envoyé cette carte postale tout exprès pour [lui] »²⁹⁴.

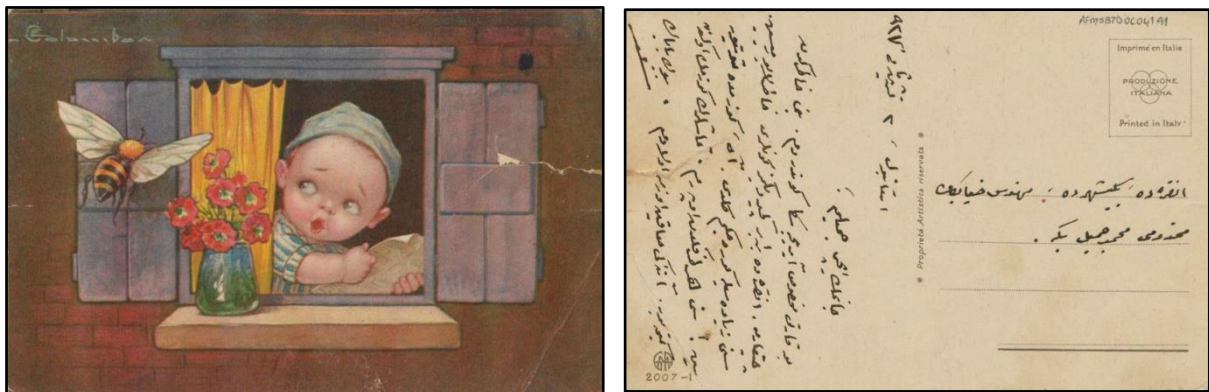


Figure 2.14. AFMSBTDOCo41, Carte postale envoyé par Said Bey à sa petit-fils Cemil, depuis İstanbul à Ankara, le 2 Teşrin-i sani (novembre) 1927.

Ce n'était pas le seul courrier que Said Bey avait rédigé attentivement à l'attention de ses petits-enfants. Dans les années 1920, c'était pour célébrer la venue de ce même Mehmed Cemil que Said Bey avait pris le soin de préparer une lettre minuscule, de la dimension d'à peine deux timbres-poste, alors que Mehmed Cemil n'était qu'un nouveau-né [Figure 2.15]. Dans cette lettre adressée à un autre de ses petits-fils, Said Bey mettait en scène le petit Mehmed Cemil qui prenait ainsi la parole :

²⁹³ AFMSBTDOCo41, Carte postale envoyé par Said Bey à sa petit-fils Cemil, depuis İstanbul à Ankara, le 2 Teşrin-i sani (novembre) 1927. « Canımın içi Cemil'im; Bu kartı mahsus ayrıca sana gönderdim. Beni hatrından çıkarma. Ankara'da beraber geçirdiğimiz günleri hatırlıyor musun? Seni ziyadesiyle göreceğim geldi. Ah, gözümde tütüyorsun ! Seni her tarafından öpüyorum. Kaşların gözümün önünden gitmiyor. Anneni sakın üzme evladım. Büyük baban Said. »

²⁹⁴ Ibid. « Bu kartı mahsus ayrıca sana gönderdim ».

Mon frère Bülent. Je vais très bien. Je vous embrasse tous. Je t'envoie un de mes cheveux. Chaque fois que je tâte je mords le sein de maman. Depuis une semaine, j'ai commencé à manger. Miam, que c'est bon... Je t'attends de pied ferme. J'ai beaucoup à apprendre de toi. Tout le monde m'adore. J'espère pouvoir t'envoyer mon portrait. Tu verras. Je suis comme un petit insecte. Voici mon doigt [empreinte digitale]. Cemil Ziya²⁹⁵.

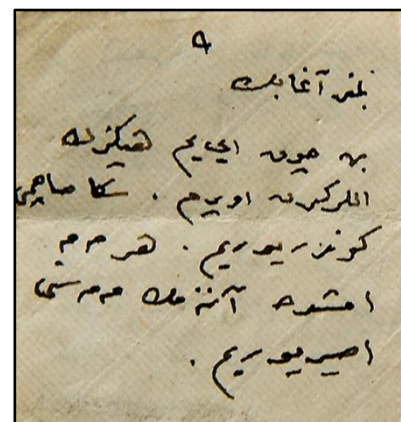
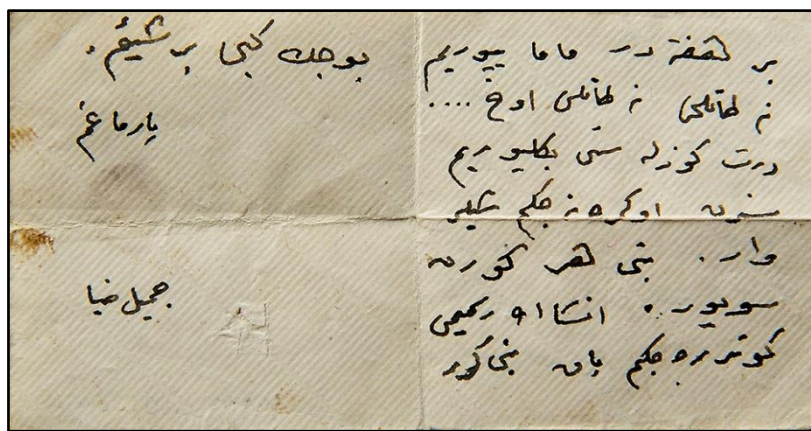


Figure 2.15. AFMSBTDOC019, Lettre miniature (7,9 x 4,2 cm.) envoyée par Said Bey, au nom de son petit-fils Cemil Ziya, à un autre petit-fils

« Bülent ağabey. Ben çok iyiyim. Hepinizin ellerinden öperim. Sana saçımı gönderiyorum. Her meme emişimde annemin memesini ısıyorum. Bir haftadır mama yiyorum. Ne tatlı ne tatlı oh... Dört gözle seni bekliyorum. Senden öğreneceğim şeyler var. Beni her gören seviyor. İnşallah resmimi göndereceğim. Bak beni gör. Böcek gibi bir şeyim. Parmağım [parmak izi]. Cemil Ziya ». (Voir la traduction française ci-dessus)

S'agissait-il d'un jeu courant au tournant du siècle ? Il est intéressant de noter que le 23 décembre 1884 (11 kânun-ı evvel 1300), donc à peu près quatre décennies plus tôt, Namık Kemal (1840-1888) avait écrit une telle lettre en faisant parler son petit-fils [Ahmet Muvafik Menemencioğlu] dans un dialogue avec son propre père [Menemenlizade Rifat Bey], le gendre de Namık Kemal :

²⁹⁵ AFMSBTDOC019, Lettre envoyée par Said Bey, au nom de son petit-fils Cemil Ziya, à un autre petit-fils Bülent. La traduction en français est due à Noémi Lévy-Aksu dans le cadre de l'exposition de 2014 à SALT Galata, *Dismantling the Archive: Representation, Identity, Memory in an Ottoman Family / Fragments d'archives: représentation, identité et mémoire d'une famille ottomane*.

Ah papa (...) Où est-ce que vous êtes allés. Je me lève tout le temps du lit. Je [vous] cherche dans le coin, sur le canapé, en haut, en bas, je ne peux pas trouver, je me fâche, je veux pleurer. Ils parlent du repas, ils me trompent, ils me font taire. Après ils ne donnent même pas à manger. Je suis joli, agréable. Il y a la poupée, le jouet, le père pasha, la mère, l'oncle, Naciye. Mais pas de moustache à tirer. J'allais dire encore beaucoup de choses mais j'ai faim, je vais manger. Ahmet Muvaffak.

Ce type d'écriture révélerait-il une évolution des rapports avec les enfants, auxquels on attribuait une certaine individualité ?

À chaque enfant, selon son âge et ses intérêts, Said Bey envoyait des images différenciées et qu'il estimait susceptibles d'intéresser. Cemil Ziya, qui n'avait pas plus de 5 ans à l'époque avait droit à un dessin enfantin tandis que Güzin recevait la photographie d'une artiste. Nous savons que Said Bey avait noté dans ses agendas la naissance de sa première petite-fille, Güzin, en 1909. Cette dernière avait donc 18 ans au moment de l'envoi de la carte postale figurant une actrice en vogue. Rappelons-nous qu'au chapitre précédent, nous avons souligné l'intérêt de Bébé, à 22 ans, et de Sedad Hakkı, à ses 18 ans, pour le cinéma. Pour ce dernier, acteurs et actrices constituaient des modèles. Cela devait tout à fait correspondre aux goûts de Güzin, tels que Said Bey pensait les deviner. Chez Said Bey, on constate en outre un goût certain pour un humour voilé de sous-entendus et qui semble souvent prendre la figure féminine pour objet. Les motifs qui illustraient ces cartes postales, et qui servaient aussi à composer de petites collections, permettaient à chacun de se situer dans la société contemporaine : édifices récents et modernes ; silhouettes de femmes du monde ; photographies d'actrices ; dessins vifs et colorés pour les enfants. Ces motifs nous livrent un aperçu de la position occupée par Said Bey et ses proches dans un monde en pleine modernisation.

CHAPITRE 3. MISES-EN-SCENE DE LA FAMILLE, MODERNITE ET NATION PAR LES PHOTOGRAPHIES

Un nouvel outil de représentation de soi entre dans la vie de l'élite ottomane dans la deuxième moitié du XIX^e siècle : la photographie. En France, comme dans plusieurs autres pays d'Europe, la tradition – et la passion – du portrait étant forte dès le XVIII^e siècle, « la photographie n'introduit pas une rupture fondamentale dans l'ordre des images »²⁹⁶. Dans l'empire ottoman en revanche, si. Son succès, pourtant n'en est pas moins immédiat. Dans les trois premières décennies du XX^e siècle, son usage a déjà pris racine dans la société, au moins dans certaines couches sociales. Les photographies sont soigneusement conservées, collectionnées, contextualisées, mises en albums ou placées dans des médaillons, elles sont légendées, reproduites sur toutes sortes de supports, sur des objets, encadrées, accrochées, signées, dédicacées... Elles circulent de main en main : une même photographie est parfois reproduite en plusieurs exemplaires et offerte à des membres de la famille, à des collègues, à des amis... Elles sont échangées et sont souvent datées, signées et dédicacées, avec des expressions comme « en souvenir de ». Elles sont mises en albums de façon à former très souvent un récit du soi, les légendes servant de guide et fournissant des informations supplémentaires. Elles sont reproduites sur des objets et des tissus comme des boîtes à cigarettes, des vases ou des mouchoirs. Elles s'accrochent parfois sur le corps des gens, dans des médaillons, quelques fois accompagnées d'une mèche de cheveux. Elles prennent aussi leur place dans les intérieurs domestiques : elles sont encadrées, exposées dans des vitrines ou accrochées sur les murs. Les livres d'étiquette donnent d'ailleurs des indications sur la conservation et la mise en forme des photographies ainsi que sur la façon dont elles doivent être disposées dans les intérieurs.

« Analyser [l]es portraits de la bourgeoisie, c'est s'interroger sur la façon dont un groupe social se donne à voir et sur le rôle que l'image joue dans la construction de son

²⁹⁶ Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 2007, n° 34, p. 147.

identité et de sa mémoire »²⁹⁷ affirme Manuel Charpy. En le paraphrasant, nous pouvons, à notre tour, poser les questions suivantes : comment les individus se représentaient-ils par la photographie et quel rôle la photographie jouait-elle dans la construction de l'identité et de la mémoire de ceux qui avaient accès à ce nouveau *medium* ? Notre réflexion sera menée en six sections : premièrement, i) nous mettrons en perspective les photographies utilisées en les replaçant dans le cadre d'une histoire plus large de la photographie en contextes ottoman et turc. La deuxième section tracera ii) une brève histoire (pas toujours linéaire) des portraits peints et des photographiques des sultans dans l'empire ottoman ainsi que de leurs circulations. Nous y suivrons le mouvement d'expansion des studios photographiques à la fin du XIX^e siècle en soulignant que les prises de vues personnelles et familiales demeurèrent longtemps confinées aux studios des photographes ou dépendaient de photographes professionnels qui se déplaçaient. À partir du début du XX^e siècle, comme nous le verrons, les familles aisées commencèrent à acquérir leurs propres appareils photographiques et à se livrer à leurs propres expériences de cette nouvelle technique. C'est iii) cette pratique photographique d'amateur que nous aborderons dans la troisième section. Dans la quatrième section, iv) en nous focalisant sur les carnets de famille, nous nous interrogerons sur le rôle de la photographie en tant qu'outil pour constituer et conserver la mémoire familiale, notamment celle des enfants. Si le recours aux sources photographiques semble aller de soi pour l'étude de la pratique photographique, les sources écrites, comme les narrations personnelles, peuvent apporter beaucoup à notre compréhension de ce que ce *medium* a pu représenter pour les contemporains ainsi qu'à notre connaissance de leur usage et de leurs pratiques photographiques ; c'est pour cette raison que nous privilégierons ces sources écrites dans ces troisième et quatrième sections. Dans la cinquième section, nous nous focaliserons cette fois-ci, à la suite des carnets de famille, sur v) les albums de photographies. Les albums, en fixant des photographies sur un support et en les accompagnant de légendes qui servent de guide et fournissent des informations supplémentaires, nous permettent de mieux mettre les photos en contexte. Il devient ainsi possible d'analyser la mise en page adoptée par les contemporains, pour tenter d'y déceler la narration de soi que compose la disposition des clichés sur les pages d'un album. Le nombre relativement grand de photographies qui appartiennent à une seule famille permet, par ailleurs, de bien identifier et situer sociologiquement les acteurs qui ont produit les photographies et de cerner ainsi les motifs et les thèmes récurrents. Enfin, dans la sixième section, nous analyserons des thèmes centraux des photographies de l'époque républicaine, vi) l'homme nouveau et de la femme nouvelle qui se représentent en lien avec la

²⁹⁷ *Ibid.*

modernité et la nation. Nous y verrons de plus près les manières avec lesquelles les activités sportives, de nouveaux espaces de sociabilités ou encore des lieux de mémoire de la nouvelle nation sont mis en scène dans les photographies personnelles ou familiales.

I — SOURCES ET METHODOLOGIES : LA PHOTOGRAPHIE ENTRE PRATIQUES ECRITES ET VISUELLES

Pratique du privé, les photographies personnelles et familiales auxquelles les historiens ont aujourd’hui accès sont loin de refléter l’abondance et les diversités d’usages et de supports que connaissaient les contemporains. M. Charpy, dans son article sur les albums familiaux de photographies des années 1860-1914 en France, constate que si ces derniers sont « très rares dans les archives publiques », ils se trouvent en revanche « partout dans les familles bourgeoises » et deviennent « souvent anonymes lorsqu’ils ont quitté le giron des familles »²⁹⁸. Son constat est valable pour le cas ottomano-turc. Si nous observons, ces dernières années, un intérêt croissant pour les documents du for privé, notamment pour les photographies, les pratiques commerciales qui les mettent en surface renforcent, dans certains cas, leur isolement et leur anonymisation : les unités documentaires qui avaient été consciemment formées sont souvent brisées au profit d’une pièce jugée intéressante. Ce destin que connaissent les photographies personnelles et familiales est d’ailleurs partagé par d’autres sources du for privé ; un aspect déjà discuté dans notre introduction.

Ceci peut en partie expliquer le fait que la photographie personnelle et familiale²⁹⁹ et ses usages sociaux aient été relativement peu étudiés comparés à d’autres types de photographies et thématiques. L’intérêt pour l’étude de la photographie dans le domaine ottomano-turc s’est manifesté à partir des années 1980. Engin [Çizgen] Özendes a été l’une des premières à publier, en 1987, un livre sur la photographie dans l’empire ottoman de 1839 à 1919, c’est-à-dire de la naissance généralement admise de la photographie jusqu’à la fin de la

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ Sur la photographie de famille dans l’histoire ottomane et de la Turquie, voir : Oya Baydar et Feride Çiçekoğlu (eds.), *Cumhuriyet’in aile albümleri*, İstanbul : Tarih Vakfı Yayınları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998 ; Meltem Ulu, *Değişen İstanbul’un tanıkları : düğün ve aile fotoğrafları*, İstanbul : Kitap Yayınevi, 2013. Pour une réflexion sur la photographie de famille en Méditerranée, voir le n° 6 de la revue *Science and Video* dirigé par Gilles de Rapper, intitulé « La photographie de famille en Méditerranée, de l’intime au politique ». Le dossier comporte un article plus théorique sur la photographie de famille ainsi que des études de cas sur l’Empire ottoman, la Grèce, la Turquie et l’Albanie. Pour ma contribution au dossier : Ece Zerman, « Représenter la famille, la modernité et la nation. Pratiques et usages des photographies de famille de la fin de l’Empire ottoman au début de la Turquie républicaine », *Revue Science and Video*, 2017, n° 6.

Première guerre mondiale³⁰⁰. Dans une republication, parue en 2013, elle étend la chronologie de ses recherches jusqu'en 1923, date de fondation de la République de Turquie³⁰¹. Dans ses ouvrages elle fournit notamment une liste des photographes qui ont travaillé dans l'empire ottoman. Ces efforts documentaires sont sans doute très utiles pour comprendre les premiers pas et le développement de la photographie dans les territoires ottomans et ils permettent notamment de tracer une cartographie de ses pratiquants. Les premières études sur la photographie se sont ainsi concentrées sur l'étude d'ateliers ou de photographes particuliers : Abdullah Frères³⁰², Ali Sami³⁰³ étudié par E. Özendes ; James Robertson³⁰⁴, Vassilaki Kargopoulo³⁰⁵ étudiés par Bahattin Öztuncay. Catherine Pinguet a, pour sa part, travaillé sur la collection de Pierre de Gigord³⁰⁶. Cengiz Kahraman a publié, à partir des photographies de sa propre collection et de celles d'autres collections privées, un ouvrage traitant les photographies hivernales d'Istanbul³⁰⁷. Les albums du Sultan Abdülhamid II ont également attiré l'attention de plusieurs chercheurs du fait de l'exceptionnelle richesse de sa collection³⁰⁸. Les chercheurs travaillant sur la photographie dans les Balkans et au Moyen Orient, et plus particulièrement dans les territoires de l'Empire ottoman, se sont aussi intéressés à la question de

³⁰⁰ Engin Çizgen, *Photography in the Ottoman Empire, 1839-1919*, İstanbul, Haşet Kitabevi, 1987.

³⁰¹ Engin Özendes, *Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğrafçılık: 1839-1923*, İstanbul, YEM Yayın, 2013.

³⁰² Engin Özendes, *Abdullah Frères: Osmanlı sarayının fotoğrafçıları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998.

³⁰³ Engin Çizgen, *Photographer Ali Sami 1866-1936 / Fotoğrafçı Ali Sami 1866-1936*, İstanbul, Haşet Kitabevi, 1989.

³⁰⁴ Bahattin Öztuncay, *James Robertson : pioneer of photography in the Ottoman Empire*, İstanbul, Eren, 1992. Le centre de recherche pour les civilisations Anatoliennes de l'Université de Koç à İstanbul (Koç University's Research Center for Anatolian Civilizations, RCAC) a organisé en 2013-2014 une exposition sur James Robertson, graveur et photographe au XIX^e siècle, à l'occasion de son 200^e anniversaire. L'exposition, organisée par Bahattin Öztuncay mettait en lumière des photographies originaux de Robertson ainsi que ses peintures, qui se trouvent dans la collection d'Ömer Koç. Un catalogue a été publié en même temps : Bahattin Öztuncay, *Robertson : Osmanlı başkentinde fotoğrafçı ve hakkâk / Photographer and engraver in the Ottoman capital*, İstanbul, Koç Üniversitesi Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi; Vehbi Koç Vakfı, 2013.

³⁰⁵ Bahattin Öztuncay, *Vassilaki Kargopoulo: photographer to His Majesty the Sultan*, İstanbul, BOS, 2000.

³⁰⁶ Catherine Pinguet, *Istanbul, photographes et sultans, 1840-1900*, Paris, CNRS, 2011.

³⁰⁷ Cengiz Kahraman, *Istanbul kış günlüğü 1929 ve 1954*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

³⁰⁸ William Allen, « The Abdul Hamid II collection », *History of Photography*, 1 avril 1984, vol. 8, n° 2, p. 119-145. Carney E. S Gavin, *Imperial self-portrait: the Ottoman Empire as revealed in the Sultan Abdul Hamid II's photographic albums, presented as gifts to the Library of Congress (1893) and the British Museum (1894) : a pictorial selection with catalogue, concordance, indices, and brief essays*, Cambridge, Mass., Harvard University, 1988. Nurhan Atasoy, *Souvenir of Istanbul: photographs from the Yıldız Palace albums*, İstanbul, Akkök Publications, 2007.

l'orientalisme³⁰⁹, en étendant le paradigme théorique d'Edward Said à des formes visuelles de représentation³¹⁰.

En 2013, une exposition photographique exceptionnelle³¹¹ a eu lieu à DEPO Istanbul : elle était consacrée à une famille arménienne, les Dildilian, vue à travers leurs photographies. L'exposition a été ouverte par une table ronde³¹² au cours de laquelle l'une des participantes, Salpi Ghazarian, avait formulé ainsi sa relation à la mémoire photographique de sa propre famille : « je ne crois pas que j'aie une seule photo de cette période-là » avait-elle dit à Armen Marsoobian, descendant de la famille de Dildilian³¹³. Pendant cette période, j'écrivais moi-même mon mémoire de master sur une archive familiale et je me trouvais occupée au catalogage de quelques milliers photographies de famille qui se trouvaient dans cette archive³¹⁴, j'avais alors été frappée par cette affirmation. Il y avait, à la fin de l'empire et au début de la république, ceux qui avaient droit à la (constitution, conservation de la) mémoire et ceux qui n'y avaient pas droit. Il y avait certainement une dimension de classe qui rendait la pratique photographique plus accessible à des couches aisées de la société et non pas aux

³⁰⁹ Engin Özendes, *Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a: fotoğrafta oryantlizm*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999. Jülide Aker, *Sight-seeing: photography of the Middle East and its audiences, 1840-1940*, Cambridge, Mass., Harvard University Art Museums, 2000. Ayshe Erdoğan, « The Victorian market for Ottoman types », *History of Photography*, 1 septembre 1999, vol. 23, n° 3, p. 269-273.

³¹⁰ Michelle L. Woodward, « Between orientalist clichés and images of modernization : Photographic practice in the late Ottoman Era », *History of Photography*, 1 décembre 2003, vol. 27, n° 4, p. 363-374.

³¹¹ L'exposition intitulée « Bearing Witness to the Lost History of an Armenian Family Through the Lens of the Dildilian Brothers (1872-1923) » (« Témoigner de l'histoire perdue d'une famille arménienne à travers l'objectif des frères Dildilian (1872-1923) ») avait eu lieu à DEPO, Istanbul de 26 avril au 8 juin 2013. Elle a été réalisée avec la coopération d'Armen T. Marsoobian, les textes ont été rédigés par Anna Turay et le design a été fait par Kirkor Sahakoğlu. Voir le livre : Armen Marsoobian, *Dildilian brothers: memories of a lost Armenian home : photography and the story of an Armenian family in Anatolia, 1888-1923 / Dildilyan kardeşler : Kayıp bir Ermeni evinin hatıraları : Anadolu'da bir Ermeni ailenin fotoğrafları ve öyküsü, 1888-1923*, İstanbul, Birzamanlar Yayıncılık, 2015. Marsoobian nous parle aussi de cette exposition – la conception, le choix de narration, la réception- dans son article : Armen T. Marsoobian, « Collective Memory, Memorialization, and Bearing Witness in the Aftermath of the Armenian Genocide » dans Jutta Lindert et Armen T. Marsoobian (eds.), *Multidisciplinary Perspectives on Genocide and Memory*, New York, Springer, 2018, p. 305-320.

³¹² Le panel, « Reimagining a Lost Armenian Past: The Role of Memory in Public Discourse » (« Reimaginer le passé Arménien perdu : le rôle de la mémoire dans le discours public ») avait eu lieu à DEPO, Istanbul le 26 avril 2013 avec la participation d'Armen T. Marsoobian, Arsinée Khanjian, Ayşe Gül Altınay et la moderation de Salpi Ghazarian.

³¹³ Salpi Ghazarian, modératrice du panel en question, avait formulé ses propos ainsi : « This business of trying to understand memory is so hard. [...] Armen, I don't think I have even one picture from this period ». (« Le travail de comprendre la mémoire est tellement difficile. [...] Armen, je ne crois pas que j'aie une seule photo de cette période-là ».) Nous avons utilisé un enregistrement vidéo de cet extrait du panel dans l'exposition sur les archives de Said Bey, « Fragments d'archive : représentation, identité, mémoire dans une famille ottomane » qui a eu lieu à SALT Galata en janvier-mars 2014.

³¹⁴ Il s'agit d'un mémoire sur les archives de Said Bey déjà cité dans le chapitre précédent : Ece Zerman, *Studying an Ottoman « Bourgeois » Family : Said Bey's Family Archive (1900-1930)*, Mémoire de master sous la direction du Prof. Edhem Eldem, Université de Boğaziçi, İstanbul, 2013.

autres. Il y avait aussi une dimension que l'on peut qualifier d'ethnique ou nationale qui divisait d'une part ceux qui avaient la volonté et le « droit » de célébrer le pouvoir politique et le nouveau régime et d'autre part ceux qui en étaient exclus ; ceux qui pouvaient conserver leurs mémoires et ceux qui ne le pouvaient pas, à cause de guerres, des migrations, et, dans le cas arménien, du Génocide. « Le contrôle de la mémoire d'une société conditionne largement la hiérarchie du pouvoir »³¹⁵ écrit ainsi Paul Connerton. Dans ces mêmes années, d'autres recherches ont mis en lumière des photographes peu connus jusqu'alors, en discutant davantage leurs appartenances, comme dans le cas de Maryam Şahinyan ; une photographe femme et arménienne qui a exercé le métier de photographe dans son studio d'Istanbul, de 1935 à 1985. L'artiste Tayfun Serttaş a monté deux expositions à ce sujet³¹⁶ et rédigé un ouvrage³¹⁷ en se basant sur les archives de cette photographe, qui comportent pas moins de 200 000 clichés.

Il est vrai que les recherches sur les narrations personnelles – l'écriture de soi et du for privé – recoupent rarement les recherches sur l'histoire de la photographie ou plus généralement sur les études de la culture visuelle. Chacun de ces types de sources appartient à des champs d'études assez définis qui développent, chacun de leur côté, la maîtrise de leurs sources et leurs compétences méthodologiques. Pour ma part, en cherchant des « documents » du for privé en 2009, j'avais plutôt à l'esprit journaux intimes, mémoires et correspondances ; je ne pensais pas nécessairement me retrouver avec des sources visuelles et matérielles – voire sensorielles³¹⁸ – je ne m'attendais pas à croiser ainsi mon intérêt pour l'écriture de soi et du for

³¹⁵ Paul Connerton, *How societies remember*, Cambridge [England]; New York, Cambridge University Press, 1989, p.1 : « Control of a society's memory largely conditions the hierarchy of power. »

³¹⁶ L'exposition « Foto Galatasaray » a eu lieu du 22 novembre 2011 à 22 janvier 2012 à SALT Galata. Serttaş a monté une deuxième exposition, intitulée « Flashblack » qui a eu lieu de 27 avril à 26 mai 2018 à la *Pilevneli Gallery* d'Istanbul.

²¹ Tayfun Serttaş, *Foto Galatasaray: studio practice by Maryam Şahinyan*, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2011. Du même auteur, voir aussi une histoire d'un autre photographe Arménien, Osep Minasoğlu (1929-2013) : Tayfun Serttaş, *Stüdyo Osep*, İstanbul, Aras Yayıncılık, 2009.

³¹⁸ Sur l'histoire des odeurs, voir l'ouvrage d'Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille: l'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e - XIX^e siècles*, Paris : Aubier Montaigne, 1982. Les souvenirs familiaux de Hatice Gonnet Bağana, descendante de Said Bey, passait aussi par des éléments qui relèvent du goût et de l'odorat, des éléments qui ne nous sont pas immédiatement accessibles par des archives. Hatice Gonnet Bağana raconte ainsi, concernant son arrière-grand-mère, Adviye Hanım : « *Odasına girip reçellerini çalardık. [...] Şekerli kakaolar vardı o zaman, o şekerli kakaoları kaşık kaşık yerdik. Tabii döke saça her şeyi. Ondan sonra inerdik, biz iki uslu çocuk. Tabii Adviye Hanım odasına girer girmez: [...] " benim odaya iki fare musallat", derdi. [...] Yaşlılığında bir inerdi yemeğe. Jabolar, lavanta kokuları içinde böyle...* ». (Nous entrons dans sa chambre et volions ses confitures. [...] Il y avait du cacao sucré à l'époque, nous nous en régaliions. Et évidemment, nous en mettions partout. Puis nous descendions, comme deux enfants sages. Et bien sûr, dès qu'Adviye Hanım rentrait dans sa chambre, elle s'exclamait : [...] « Deux souris rôdent dans ma chambre. » [...] Elle descendait manger. Avec son jabot, son odeur de lavande...). Extrait du vidéo dans le cadre de l'exposition « Fragments d'archive : représentation, identité, mémoire dans une famille ottomane », SALT Galata, janvier-mars 2014. La

privé avec les études sur la culture visuelle et matérielle. Les archives imposent pourtant leurs logiques : en travaillant sur les archives familiales de Said Bey – et plus particulièrement sur les agendas et lettres qui ont fait l’objet de notre deuxième chapitre – je me suis très vite rendue compte du poids que représentaient les documents visuels pour les membres de la famille, dans la période qui s’étend du début du XX^e siècle aux années 1930. Non seulement il y avait une abondance de photographies, mais de plus, la pratique même de la photographie faisait partie des sujets discutés dans les documents écrits. Ces personnages se représentaient aussi bien à l’écrit qu’avec la photographie ; ignorer l’un de ces deux media ne nous donnerait qu’un portrait tronqué de leur représentation de soi.

C’est en suivant cette perspective que nous envisageons nos sources et que nous les plaçons dans l’ensemble de notre étude sur la représentation de soi à travers les egodocuments. Nous utiliserons, dans ce chapitre, deux groupes de sources. Le premier est formé de deux « journaux de famille » écrits au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Il s’agit, dans ces deux cas, de journaux qui avaient comme objectif de conserver le souvenir des enfants. Le premier est un carnet tenu par Memduh Ezine³¹⁹, né en 1871, qui a étudié, tout comme Said Bey, au lycée francophone d’Istanbul, le lycée de *Galatasaray*³²⁰, et qui a ensuite fait des études de droit. Le carnet est adressé à son premier fils, Mehmet Celâleddin, né en 1899 alors que son père se trouvait en mission à Chios. Le père continuera cette pratique par la suite et par intervalles jusqu’en 1935. Le deuxième carnet est celui qu’a tenu Ahmet Nedim Servet Tör, écrivain et fonctionnaire au ministère de la Guerre, né lui aussi en 1871. Il commence, de la même façon qu’Ezine, à rédiger un carnet à partir de la naissance de sa fille Nevhîz et le poursuit de 1912 à 1916³²¹. Dans ces « journaux de famille », la pratique de la photographie est un thème récurrent. On le retrouve notamment à travers les photos qui y sont jointes et les commentaires qui viennent les accompagner.

traduction en français est due à Noémi Lévy. J’ai évoqué la question des sens dans l’histoire dans l’article : Ece Zerman, « Bir Başka Zamanın Kokularının, Seslerinin, Hislerinin İzini Sürmek [A la recherche des odeurs, sons, sens d’autrefois] », *Kitap-lık*, octobre 2016, Yapı Kredi Yayınları, no 187.

³¹⁹ Memduh Ezine, *Aile Günlüğü*, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2011.

³²⁰ Sur le Lycée de Galatasaray et son rôle sur la formation des élites à la fin de l’empire ottoman, voir : François Georgeon, « La formation des élites à la fin de l’Empire ottoman : le cas de Galatasaray », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 1994, n° 72, p. 15-25. Voir aussi la thèse de G. Güvenli : Gülsün Güvenli, *Le lycée de Galatasaray (1868-1923) histoire sociologique d’une institution scolaire*, Thèse de doctorat en Histoire et civilisations, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2007.

³²¹ Ahmet Nedim Servet Tör, *Nevhîz’in Günlüğü “Defter-i Hâtırât”*, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Le deuxième groupe de sources est formé par les albums de photographie de Mehmed Ali et de Nesrin [Bağana]. La route de Mehmed Ali croise celle de la famille de Said Bey, évoqué dans le précédent chapitre, lorsqu'il épouse Nesrin, en 1927, petite-fille de Said Bey et d'Adviye Hanım, fille de Semiramis et Ziya Kocainan. Mehmed Ali lui-même est le fils d'un colonel de l'armée ottomane, Cafer Tayyar Bey et a pour sœur Münevver Ayaşlı (1906-1999), auteure de plusieurs romans et de mémoires dans les années 1960 et 1970. Mehmed Ali et Nesrin Bağana ont eu deux enfants, Bülend et Hatice³²². La trajectoire de Mehmed Ali Bağana s'inscrit, durant sa jeunesse, dans un réseau impérial complexe, allant d'une naissance à Salonique, le faisant passer par Istanbul pour ses études et ensuite par Alep et Beyrouth où son père se trouvait en poste. Parfait germanophone et francophone, son parcours s'inscrit également dans des réseaux transnationaux.

Nous pouvons composer ainsi un petit résumé biographique en suivant la chronologie. Né en 1899 à Salonique, il étudie au Lycée français de Salonique de 1906 à 1912, puis se rend à Istanbul où il suit des cours au Lycée de Galatasaray ; le directeur du Lycée de Galatasaray de l'époque, Salih Arif, signalait dans un certificat que Mehmed Ali était entré au Lycée en l'an 1328 [1913] et y avait suivi les cours de turc et de français jusqu'en 1330 [1914]³²³. Mehmed Ali part ensuite étudier en Allemagne où il va rester d'octobre 1916 à juin 1918 et d'avril 1920 à mars 1921³²⁴. De 1917 à 1918, il étudie à l'École Supérieure d'Agriculture de Hohenheim. En 1918, alors qu'il était en Turquie pour les vacances, il y est retenu du fait de l'Armistice et y reste jusqu'en octobre 1920. Ce n'est qu'alors qu'il retourne en Allemagne et reprend les études supérieures d'agriculture, il obtient le diplôme de l'École Supérieure d'Agriculture de Berlin. En juillet 1922, il retourne en Turquie. Après avoir assuré une poste de professeur d'agriculture, il devient, en 1924, le directeur d'une École régionale d'agriculture dans la province de Balıkesir et commence ainsi sa carrière de fonctionnaire dans la nouvelle Turquie. En 1925, il devient directeur de l'École d'agriculture d'Ankara et en 1927, conseiller technique au ministère de l'agriculture³²⁵. Il épouse, cette même année, Nesrin, la petite-fille de Said Bey³²⁶. En 1948, il

³²² C'est par le biais de Hatice Gonnet Bağana que ses documents familiaux ont été conservés et transmis.

³²³ Certificat d'études, signé par le directeur du Lycée de Galatasaray, Salih Arif : SALT Research / Households and Families / Said Bey / Bağana / Documents / AFMSBBDOC028. Nous allons par la suite référer à ces archives par leur code.

³²⁴ Se trouvent dans les archives ses emplois du temps pour 1916/17 et 1920/21 (AFMSBBDOC032), ses transcripts (AFMSBBDOC044) et ses cartes d'étudiant (AFMSBBDOC031).

³²⁵ Une liste montrant les postes occupés par Mehmet Ali Bağana, les dates, ainsi que ses salaires, AFMSBBDOC070.

³²⁶ Le faire-part de mariage de Mehmed Ali et de Nesrin (AFMSBBDOC003) : « *Ali Ziya Bey ile refikası Semiramis Ziya Hanım, kerimeleri Nesrin Hanım'ın Cafer Tayyar Beyefendi'nin mahdumları Mehmed Ali*

devient président du département des relations extérieures au ministère de l'agriculture. En 1949, il part à Paris en tant que conseiller de la délégation permanente de la Turquie auprès de l'Organisation Européenne de Coopération Économique (OECE ; qui deviendrait plus tard OCDE).

Grand amateur de photographie, Mehmed Ali Bağana a laissé non seulement des récits écrits³²⁷ mais aussi des traces visuelles de sa trajectoire à travers des milliers de photographies qui se trouvent dans ses archives familiales. Les archives de Said Bey dans lesquelles sont incluses les archives de Mehmed Ali Bağana comptent vingt-quatre albums de photographies³²⁸ appartenant pour une grande partie à Mehmed Ali. Avant de nous lancer dans l'analyse de ces deux groupes de sources, il faut revenir sur le développement de la photographie à la fin de l'Empire ottoman. Avec ce nouveau medium s'ouvrait un nouvel « espace visuel »³²⁹ qui était en même temps un nouvel espace de représentation de soi.

II — UN NOUVEL « ESPACE VISUEL »³³⁰ : DEVELOPPEMENT DE LA PHOTOGRAPHIE DANS L'EMPIRE OTTOMAN

Comme nous l'avons noté, l'arrivée de la photographie en Europe et notamment en France, n'avait pas introduit de « rupture fondamentale dans l'ordre des images », dans des milieux qui se passionnaient « pour le portrait dès le XVIII^e siècle. »³³¹. Il y a ici une différence majeure entre les cas européen et ottoman. Avant le XIX^e siècle, la pratique qui consistait à faire réaliser et à accrocher son portrait n'était pas commune dans l'Empire ottoman et, lorsqu'elle existait, elle restait souvent limitée au palais impérial et au sommet des élites ottomanes. L'historienne de l'art Günsel Renda, dans l'introduction de son ouvrage consacré

Tayyar Bey ile akdlerinin Ankara'da, 15 Kanun-i Evvel 927 tarihinde icra edildiğini arz ile kesb-i şeref eylerler ».

³²⁷ En 1976, Mehmed Ali Bağana avait commencé à écrire ses mémoires. Il est aujourd'hui conservé dans les archives seize pages manuscrits en forme de brouillon. (AFMSBBD0C23001-AFMSBBD0C23009)

³²⁸ Outre que les albums, nous nous référerons également à des photographies qui se trouvent dans ces mêmes archives mais qui sont conservées séparément et ne font donc pas partie des albums; ainsi, le cas échéant, qu'à d'autres photographies, publiées ou non, si elles se révèlent pertinentes pour nos analyses.

³²⁹ Nous devons l'expression à Edhem Eldem. Edhem Eldem, « Powerful Images : The Dissemination and Impact of Photography in the Ottoman Empire, 1870-1914 » dans Zeynep Çelik, Edhem Eldem, ed, *Camera Ottomana: photography and modernity in the Ottoman Empire, 1840-1914*, İstanbul, Koç University Press, 2015, p. 120.

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *art. cit.*, p. 147.

aux portraits des sultans³³² évoque la tradition du portrait impérial. Cette pratique aurait débuté sous Mehmed II, qui avait invité à sa cour des peintres italiens comme Gentile Bellini et Costanzo da Ferrara. G. Renda fait par ailleurs du règne de Selim III (1789-1807) un tournant concernant la pratique impériale du portrait. Le sultan avait commandé à l'artiste de cour Konstantin Kapıdağlı, non seulement ses propres portraits, mais aussi une série de portraits des sultans précédents³³³, projetant en un sens cette pratique dans le passé. Un développement considérable eut lieu pendant le règne de Mahmud II (1808-1839) qui diffusait ses propres portraits en les faisant accrocher dans les bâtiments officiels et dans les garnisons militaires³³⁴. Il avait en outre offert ses portraits sous forme de médaillons aux ambassadeurs étrangers et aux dignitaires de l'empire qui les épinglaient à leurs uniformes ou les conservaient chez eux³³⁵. À ce sujet, Hakan Karateke explique comment le sultan devint de plus en plus visible, à partir du règne de Mahmud II ; les Stambouliotes rencontrèrent de plus en plus souvent son image sous forme de photographies accrochées dans les rues ou de cartes postale circulant de main en main³³⁶. À partir des années 1860, pendant le règne d'Abdülaziz, des photographes comme Abdullah Frères et Vasilaki Kargopoulo furent encouragés à photographier les membres de la famille impériale³³⁷.

C'est avec Abdülhamid II qu'on pourrait parler, dans les termes d'Edhem Eldem, d'une « photomania³³⁸ » des sultans. Abdülhamid II avait fait produire une cinquantaine d'albums

³³² Günsel Renda, *Osmanlı padişah portreleri bir 19. yüzyıl albümü: İnan ve Suna Kıraç koleksiyonu / A 19th century album of Ottoman sultans' portraits : İnan and Suna Kıraç collection* : İstanbul, İ. Kıraç ve S. Kıraç, 1992.

³³³ Günsel Renda, *Osmanlı padişah portreleri bir 19. yüzyıl albümü, op. cit.*, p. 27. Sur le même sujet voir aussi Semra Germaner, Zeynep İnankur, *Oryantalistlerin İstanbulu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2002, p.85, et Bahattin Öztuncay, «The origins and development of photography in Istanbul » dans Zeynep Çelik, Edhem Eldem, ed, *Camera Ottomana: photography and modernity in the Ottoman Empire, 1840-1914*, İstanbul: Koç University Press, 2015, p. 37.

³³⁴ *Ibid.*, p.39.

³³⁵ Funda Berksoy, « Heinrich Schlesinger'in II. Mahmud portreleri : Osmanlı İmparatorluğu' nda modernleşme ve hükümdar imgesi », *Tarih ve Toplum*, 7, 2008, p.10.

³³⁶ Hakan T. Karateke, *Padişahım çok yaşa!: Osmanlı devletinin son yüz yılında merasimler*, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2004, p.45. Tous ces détails nous montrent un changement radical au cours du XIX^e siècle dans la conception basée sur la (non-)visibilité du sultan ou, pour le dire comme Karateke, un changement “du souverain divin au monarque moderne”. Hakan T. Karateke, “From Divine Ruler to Modern Monarch: The Ideal of the Ottoman Sultan in the Nineteenth Century” dans *Comparing Empires: Encounters and Transfers in the Long Nineteenth Century*, Jörn Leonhard, Ulrike von Hirschhausen, ed. Göttingen, 2011, pp. 287-301.

³³⁷ Bahattin Öztuncay, « The origins and development of photography in Istanbul » dans Zeynep Çelik, Edhem Eldem, ed, *Camera Ottomana: photography and modernity in the Ottoman Empire, 1840-1914*, İstanbul: Koç University Press, 2015, p. 92.

³³⁸ Edhem Eldem, « Powerful Images : The Dissemination and Impact of Photography in the Ottoman Empire, 1870-1914 » dans Zeynep Çelik, Edhem Eldem, ed, *Camera Ottomana: photography and modernity in the Ottoman Empire, 1840-1914*, İstanbul: Koç University Press, 2015, p. 112.

contenant environ 1 800 photographies, présentés à la *Library of Congress* en 1893 et au *British Museum* en 1894, dans le but de diffuser une certaine image de l'empire. Les 500 albums contenant plus de 33 000 photographies qui étaient conservés à l'époque au palais de Yıldız sont également considérables³³⁹. Paradoxalement, et contrairement aux sultans précédents, Abdülhamid avait interdit la diffusion de ses propres photographies. François Georgeon, dans son article sur la mise en scène du pouvoir à l'époque d'Abdülhamid II (1876-1909) étudie cette interdiction. Si le sultan disposait lui-même de nombreux portraits et photographies, ces images n'étaient pas destinées au public. L'image du sultan disparut donc de l'ensemble des documents publiés. Les journaux illustrés de l'époque – F. Georgeon donne l'exemple de *Musavver Malumât* – offraient pourtant une large galerie de portraits, en allant, pour paraphraser l'historien, des grands-vizirs aux ministres, officiers, gouverneurs des provinces, des oulémas, des patriarches, des ambassadeurs et en incluant aussi des photographies de souverains ou de princes étrangers. « C'est toute la hiérarchie militaire, civile et religieuse de l'État qui défile sous les yeux des lecteurs de *Malumât*, à une exception près – le sultan », affirme F. Georgeon, en désignant ce sultan de « sultan caché »³⁴⁰. Selon E. Eldem, « la conquête – et au cas où la conquête n'était pas possible, le contrôle – de l'espace visuel était d'importance cruciale pour Abdülhamid »³⁴¹. Dans l'empire ottoman de la fin du XIX^e siècle, le pouvoir avait pris la mesure de l'impact politique que pouvaient avoir l'image et la photographie et il cherchait en conséquence à contrôler les images du pouvoir ainsi que leur circulation. À la même époque, la photographie formait, pour les habitants de l'empire, un nouvel espace de représentation.

À partir des années 1880, des studios photographiques se répandent dans la capitale de l'Empire³⁴², ce qui élargit cet « espace visuel » et rend possible l'accès à la photographie d'une partie plus large de la population. Néanmoins, même pour les familles aisées, le nombre de photographies prises jusque dans les années 1920 reste assez limité, en comparaison avec la période suivante. D'après nos observations, les premières photographies figurant dans les archives de la famille de Said Bey (1865-1928), qui était enseignant et haut fonctionnaire

³³⁹ À propos des albums du sultan Abdülhamid II, voir Carney E. S. Gavin, ed., « Imperial Self-Portrait : The Ottoman Empire as Revealed in the Sultan Abdulhamid II's Photographic Albums Presented as Gifts to the Library of Congress (1893) and the British Museum (1894) » special issue, *Journal of Turkish Studies* 12, 1988. Voir aussi Eldem, p.112-116.

³⁴⁰ François Georgeon, « Le sultan caché : réclusion du souverain et mise en pouvoir à l'époque de Abdülhamid II (1876-1909) », *Turcica*, 1997, vol. 29, p. 108.

³⁴¹ Eldem, p.120. « Conquest—and if conquest was not possible, control—of visual space was of crucial importance to Abdülhamid ».

³⁴² Öztuncay, p.101.

ottoman, sont en grande partie limitées à des portraits réalisés dans des studios photographiques. L'une des premières photos qui nous reste de Said Bey est un portrait de 1873. Sur un autre portrait, on voit le jeune Said Bey avec son fez et une rosette attachée à son col qui porte le nom de son école, *Mekteb-i Sultani* ; une photographie qu'il avait donc dû faire faire alors qu'il était étudiant au lycée de Galatasaray. Vient ensuite une autre photographie prise en 1887, lorsque Said Bey avait 22 ans³⁴³ [figure 3.1A-B-C]. Nous relevons par ailleurs une dizaine d'autres portraits réalisés à diverses périodes de sa vie³⁴⁴. Sur trois autres photographies de studio, prises chez les célèbres photographes Abdullah Frères, le jeune Said Bey est accompagné d'autres personnes, probablement des membres de sa famille³⁴⁵. En plus de ces portraits, il faut mentionner les photographies de groupe. La première d'entre elles nous montre, d'après la légende notée par Said Bey, les enseignants et étudiants de l'école de commerce³⁴⁶. Deux autres photos de groupe témoignent de son séjour en Allemagne en 1911 : l'une avec le groupe qui l'accompagne lors de sa visite à Berlin, l'autre qui représente la « visite de la Commission d'études ottomane » à Essen, le 5 juillet 1911³⁴⁷. Ces photographies nous fournissent une image plutôt « officielle » de Said Bey en ce qu'elles relèvent du cadre professionnel. Une troisième catégorie est constituée de ce qu'il est convenu d'appeler des photographies de famille, un ensemble formé des photographies le montrant avec sa femme et ses enfants³⁴⁸.



Figure 3.1A-B-C (de gauche à droite).
SALT Research, AFMSBTH001, AFMSBTH00301, AFMSBTH002
Les premiers portraits se trouvant dans les archives de Said Bey

³⁴³ AFMSBTH002.

³⁴⁴ AFMSBTH007, AFMSBTH008, AFMSBTH010, AFMSBTH011, AFMSBTH012, AFMSBTH013, AFMSBTH014, AFMSBTH015, AFMSBTH016, AFMSBTH00902

³⁴⁵ AFMSBTH017, AFMSBTH018, AFMSBTH019.

³⁴⁶ AFMSBTH005.

³⁴⁷ AFMSBTH004, AFMSBTH006.

³⁴⁸ AFMSBTH020, AFMSBTH028, AFMSBTH033, AFMSBTH034, AFMSBTH039, AFMSBTH040, AFMSBTH02401.

Dans les archives familiales, nous remarquons un plus grand nombre de photographies prises à partir des années 1920. L'écart se dessine alors de manière visible entre l'époque de Said Bey et celle de la génération née à la fin de l'empire ottoman et dont la jeunesse s'est déroulée pendant les premières années de la République de Turquie. Ce fut le cas par exemple de la petite-fille de Said Bey, Nesrin, et de son mari Mehmet Ali [Bağana]. Il existe aujourd'hui, comme nous venons de mentionner, dans les archives de Said Bey, une quinzaine d'albums de famille couvrant une période s'étendant de 1925 à la fin des années 1930 et qui appartiennent au couple Bağana [figure 3.2]. Chacun de ces albums compte d'une cinquantaine à deux cents photos, soit approximativement un total de plus de deux mille photos pour cette seule période de quinze ans, de 1925 à 1940. Les archives conservent en outre de nombreuses enveloppes de pellicules Kodak des années 1930, ainsi qu'une enveloppe de pellicules de la Zeiss Ikon Film de 1939, revendues ou développées par Foto Spor G. Aura sur l'avenue Istiklal à Beyoğlu, Istanbul [figure 3.3A-B]. En 1937, le docteur N. Akca note, au dos d'une photographie qu'il envoie de Prague à Mehmet Ali Bağana, le 18 novembre : « À mon frère Mehmed Ali : l'une des photos que j'ai prises avec le Contax 1,5. Mais, malgré ceci, les tiennes sont bien meilleures »³⁴⁹. Ces quelques exemples témoignent de l'usage de divers matériaux et appareils photographiques par des amateurs qui pratiquent la photographie dans un cadre personnel et familial à partir des années 1930. Ahmet Ersoy, dans son article sur les revues illustrées, explique son choix du titre *Les Ottomans et le galaxie Kodak* par le fait qu'« un tel engagement intensifié avec l'image était rendu possible par l'amélioration de la capacité technique de l'appareil photo, sa légèreté croissante, sa mobilité et l'émancipation graduel du trépied »³⁵⁰. Ainsi, les familles possédant leurs propres appareils devenaient de moins en moins dépendantes des studios professionnels et des poses qui y étaient la norme³⁵¹. Ces nouvelles techniques ouvraient donc une nouvelle possibilité de représentation de soi, qui était parfois accompagnée d'angoisse et d'incertitude.

³⁴⁹ AFMSBBH154.

³⁵⁰ Ahmet A. Ersoy, « Ottomans and the Kodak Galaxy : Archiving Everyday Life and Historical Space in Ottoman Illustrated Journals », *History of Photography*, 2016, 40:3, p.333. Il affirme: « *Such intensified engagement with the image was enabled by the camera's enhanced technical capacity, its increasing lightness, mobility, and gradual emancipation from the tripod, especially after the introduction of the mass-produced Kodak Box in 1888. Hence the phrase Kodak galaxy in my title denotes a changing world touched by cameras and the enhanced movement of images* ». Ersoy note par ailleurs qu'il utilise l'expression « Kodak Galaxy » en hommage au livre de McLuhan qui étudie l'impact de l'imprimerie sur la conscience humaine. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press 1962.

³⁵¹ Sur cet aspect des poses et des mises en scène, voir Edhem Eldem, « The Search for an Ottoman Vernacular Photography », à paraître dans *The Indigenous Lens: Early Photography in the Near and Middle East*, ed. Markus Ritter and Staci Gem Scheiwiller, Berlin : De Gruyter (Studies in Theory and History of Photography : Schriften der Lehr- und Forschungsstelle für Theorie und Geschichte der Fotografie am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich, vol. 8), pp. 4-30.



Figure 3.2. Une partie des albums. Photographie prise en novembre 2010, lors de l'arrivée des archives à Istanbul, au musée de la Banque ottomane (aujourd'hui SALT Research).
Photographie : Ece Zerman

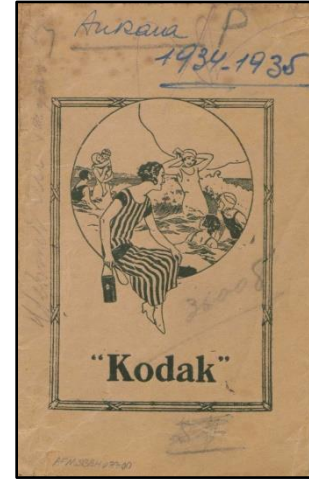
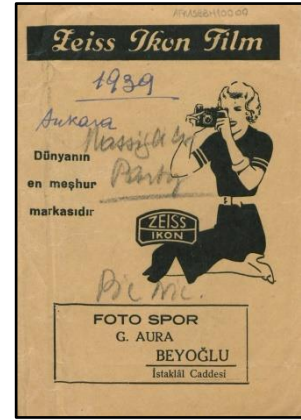


Figure 3.3A-B.
AFMSBBH07700,
AFMSBBH10000

III — LA PRATIQUE PHOTOGRAPHIQUE AMATEUR AU SEIN DE LA FAMILLE

À quel point la possession et l'usage d'un appareil photographique était-elle chose courante dans les familles de la fin de l'Empire ottoman ? Nous ne saurions le dire exactement. Certains témoignages en signalent l'usage dès les années 1910, du moins dans les couches aisées de la population. Nous savons à partir d'une des lettres de Said Bey qu'en 1911 son gendre Ziya Bey possédait déjà son propre appareil photographique. Said Bey notait, dans une lettre adressée à son gendre, en août 1911, que le Major Reşid Bey était venu demander l'appareil possédé par Ziya Bey³⁵². Cela montre que l'appareil photographique était encore suffisamment rare dans ces années pour faire l'objet de ce type d'emprunts.

³⁵² AFMSBTDOC017, Lettre rédigée par Said Bey de Büyükada en date du 22 juillet 1327 (4 août 1911) à son gendre Ziya qui se trouve en France. « *Binbaşı Reşid Bey evdeki senin aldığın fotoğrafı makinasını istemek için dün Sıhhiye'ye gelmişti* ».

Nous savons par ailleurs que dans la même famille, Hakkı, le fils de Said Bey, manifestait un intérêt particulier pour la photographie [figure 3.4A-B-C-D-E]. Le petit-fils de Said Bey, Bülent Arel (1919-1990), qui deviendra connu dans le domaine de la musique électronique, notait dans ses mémoires l'intérêt de son oncle maternel Hakkı pour la photographie :

J'avais depuis mon enfance un intérêt pour l'électricité – à ce moment-là il n'y avait pas encore d'électronique. Il y avait dans la famille un oncle qui était ingénieur en électricité. [...] Ensuite, mon oncle est passé de ce métier à la pratique photographique³⁵³.

Hakkı représente un cas particulier : lorsqu'on prend en considération ses collages, ses mises en scènes, les photos qu'il a fait (faire) de lui-même, nous observons que sa conception de la photographie allait au-delà des conventions de son époque en photographie. Son intérêt pour ce domaine ressurgissait aussi dans les lettres rédigées par son père que nous avons analysées dans le deuxième chapitre. Hakkı avait apparemment joint des photographies à l'une de ses lettres et ces dernières avaient reçu l'appréciation de Said Bey : « Tes photographies m'ont beaucoup plu »³⁵⁴ avait-il écrit à son fils depuis Ankara le 22 septembre 1927. Il développait, plus loin, ses appréciations :

Ton visage et tes traits sur l'image derrière laquelle tu as écrit « marchandage juif » font vraiment voir un garçon juif en train de faire un marchandage³⁵⁵. Les cercles à l'encre que tu as fait autour de l'autre image forment un cadre assez artistique [figure 5]. L'écriture derrière celle-ci, elle aussi, est très belle ! Bravo, mon cher Hakkı. Ça a plu à ton beau-frère et à ton frère³⁵⁶.

³⁵³ Filiz Ali. *Elektronik müziğin öncüsü Bülent Arel*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, p.24. « Çocukluğumdan beri -o zaman elektronik yoktu- elektriğe merakım vardı. Ailede bir elektrik mühendisi dayı vardı. [...] Dayı bey sonraları işi fotoğrafcılığa döktü ».

³⁵⁴ AFMSBTDOC032, 22 septembre 1927, Lettre envoyée par Said Bey à son fils Hakkı depuis Ankara. « Fotoğraflerin çok hoşuma gitti. »

³⁵⁵ Il faut noter que cet extrait date de 1927, d'une période marquée par une circulation accrue des stéréotypes de race.

³⁵⁶ AFMSBTDOC032, 22 septembre 1927, Lettre envoyée par Said Bey à son fils Hakkı depuis Ankara. « Fotoğraflerin çok hoşuma gitti. » « Arkasına "yahudi pazarlığı" diye yazdığın resimdeki siman, trelerin, hakikaten insanın gözü önüne pazarlıkta bir yahudi oğlanı getiriyor. Diğer resmin etrafına yaptığın mürekkepli çemberler gayet artistik bir çerçeve olmuş. Arkasının yazısı da ne güzel! Aferin Hakkı'cığım. Enişten, ağabeyin falan hep beğendiler ».



Figure 3.4A. AFMSBTHo31. Photographie de Hakki Tez prise dans un studio photographique lorsqu'il était petit.



Figure 3.4B. AFMSBDIVHo72. Hakki Tez avec son appareil de photographie.



Figure 3.4C. AFMSBDIVHo75. Hakki Tez montrant l'appareil photographique à Fazıl Kocainan, Güzin Kocabaş et une femme anonyme.



Figure 3.4E. AFMSBTHo28. Adviyeh Hanım et Said Bey. La photographie est signée à gauche « Foto [Photo] Hakki »

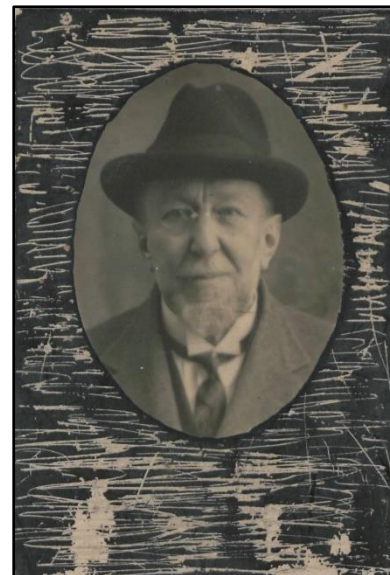


Figure 3.5. AFMSBTHo11. Photographie de Said Bey. S'agissait-il du cadre que Said Bey parlait dans sa lettre ?



Figure 3.4D. AFMSBDIVHo5801. Une page d'album (probablement) composée par Hakki Tez. Soulignez les légendes en français des deux photographies en bas: "Kilios champ.de plongeon" et "Famille Said Bey St.Stefanos 1922".

Said Bey articulait toutefois cette phrase de félicitations et d'encouragements avec la suivante :

Dans la lettre que j'avais envoyée hier à ta mère, je t'avais demandé de voir le frère d'Adil Bey pour ton travail à la cour martiale (*Divan-ı Harb*) et de t'en charger, dans tous les cas, avec Necmi Bey. Tu écris dans ta lettre des informations qui me satisfont à ce sujet. [...] J'ai lu avec fierté que tu te rends à ton travail de bonne heure, que tu en retournes fatigué et que tu te couches tôt après le repas. J'ai récité des prières. C'est comme ça que cela doit être, mon cher enfant. Tant que tu es un enfant sérieux, un bon fonctionnaire, non seulement tu rendras heureux ta mère et ton père et tu seras convenable auprès de tout le monde, mais tu éprouveras aussi plus de plaisir lors des promenades et des loisirs³⁵⁷

³⁵⁷ AFMSBTDOC032, 22 septembre 1927, Lettre envoyée par Said Bey à son fils Hakki depuis Ankara. « Dün annene gönderdiğim mektubda Divan-ı harbdeki işin için Adil Bey'in biraderini görmeni ve behemehal Necmi Bey'lerle meşgul olmanı rica etmişim. Mektubunda bu hususta beni memnun edecek malumat yazıyorsun. [...] Erkenden işine gittiğini, yorgun gelip yemekten sonra erken yattığını pek

Dans ce passage, Said Bey s'éloigne des considérations artistiques. Visiblement, son approbation sur la pratique de la photographie par son fils restait contenue à certaines limites. D'après ce que nous comprenons de ce court passage, Said Bey n'envisageait pas que son fils devienne photographe, il imaginait plutôt pour lui une carrière de fonctionnaire. Il en allait peut-être autrement de ses filles, Said Bey avait lui-même fait inscrire l'une d'entre elles, Müzdan, à l'École de Beaux-Arts. Müzdan Arel deviendrait d'ailleurs, par la suite, l'une des rares peintres femmes de l'époque républicaine. Said Bey, pensait-il que le métier d'artiste était acceptable pour une femme mais pas assez sérieux pour un homme ? Les informations dont nous disposons à ce sujet ne nous permettent pas d'aller plus loin dans nos hypothèses. En regardant un demi-siècle plus tôt, c'était le travail de l'artiste-peintre et l'intérêt pour la peinture qui paraissaient occuper une place similaire. Nous retrouvons ainsi, chez Edhem Paşa, une attitude similaire à celle de Said Bey, concernant la carrière de son fils Osman Hamdi Bey. Ce qu'en dit E. Eldem éclaire bien ce propos :

[Edhem Paşa] voulait qu'ils obtiennent le confort et l'assurance fournis par un poste sûr et stable dans l'administration de l'État ; mais il les avait en même temps élevé avec des valeurs et des croyances qui leur faisaient risquer l'inadaptation et l'exclusion de leur propre société³⁵⁸.

Selon Edhem Eldem, le rêve d'Osman Hamdi Bey d'avoir un poste à l'ambassade ottomane à Florence et de pouvoir satisfaire ainsi son intérêt sur la peinture illustre bien la situation dans laquelle il se trouvait. Nous ne connaissons pas les rêves de Hakkı, ni les probables arbitrages qu'il avait dû faire entre ses aspirations et ses conditions de vie matérielles. Il n'avait finalement pas directement opté pour une carrière de photographe à supposer même qu'il y ait alors songé. Nous apprenons en effet qu'environ trois mois après la lettre de Said Bey que nous venons de citer, Hakkı s'en était allé en Allemagne, pour travailler dans la compagnie d'électricité allemande AEG [*Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*]. Dans une lettre écrite à sa fille, le 31 décembre 1927, Said Bey nous apprend que Hakkı allait recevoir un diplôme d'ingénieur en électricité, d'après ce que lui avait dit le directeur de la compagnie, un certain

iftiharla okudum. Dualar ettim. İşte böyle olmalı yavrucuğum. Sen ne kadar ciddi bir çocuk, iyi bir memur olursan ananı babanı bahtiyar etmek, herkes indinde makbul olmak şöyle dursun, gezmelerin, eğlencelerin zevkini de daha iyi duyarsın ».

³⁵⁸ Edhem Eldem, « Sedad Hakkı Eldem Olunmaz, Doğulur (mu?) Bir aile ve gençlik hikâyesi 1830-1930 » dans Edhem Eldem, Uğur Tanyeli et Bülent Tanju (eds.), *Sedad Hakkı Eldem I Gençlik Yılları*, İstanbul : Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2008, p. 19. « [Edhem Paşa] devletin bürokrasisinde sağlam ve istikrarlı bir mevkiin sağlayacağı rahatlık ve emniyeti elde etmelerini istiyordu; ama aslında aynı zamanda onları kendi topluluklarıyla uyumsuzluk veya dışlanmışlık riski taşıyan değer ve inançlar ile yetiştirmişti ».

Monsieur Hansen. La nuit du départ de Hakkı, ses amis étaient venus, sans doute pour lui dire au revoir, et ils n'avaient pas manqué toutefois de prendre des clichés de cette soirée :

Une nuit avant son départ, c'est-à-dire la nuit de jeudi, après le repas, ses amis sont venus. Ils ont apporté à Hakkı des boîtes et des boîtes de confiseries et du chocolat. Il y avait dix-quinze personnes. Nous, de notre côté, nous avons apportés une variété de liqueurs, du cognac, des gâteaux et des fruits. Tumultes jusqu'à 2h du matin. Ils ont pris des photos. Ils se sont amusés³⁵⁹.

Un collage photographique que nous croisons dans les archives familiales, daté de 1936 à Keçiören, Ankara [Figure 3,6], nous fait en tout cas comprendre que Hakkı avait conservé son intérêt pour la photographie dix années plus tard. Sur ce collage, il avait placé les silhouettes découpées d'une photographie de sa sœur Müzdan, de son beau-frère, de sa nièce Nesrin et de lui-même tirant la langue sur un dessin des montagnes d'Ankara, qu'ils dominent. Ce cliché retravaillé forme, en quelque sorte, un précipité des signes d'une modernité à laquelle la photographie participait. Nous y voyons le tracé de petites maisons et de grandes avenues. Entre autres éléments, les poteaux électriques attirent l'attention. Ici se rejoignent les intérêts de Hakkı pour la photographie et pour l'électricité et le cliché témoigne de la technologie mise en œuvre dans une capitale en construction.

³⁵⁹ AFMSBTDOC050, Lettre envoyée par Said Bey à sa fille Semiramis depuis Istanbul le 31 kanun-i evvel (décembre) 1927; « *Gitmeden bir gece evvel yani perşembe akşamı yemekten sonra arkadaşları geldiler. Hakkı'ya kutu kutu şekerler, çokolalar getirdiler. On on beş kişi vardı. Biz de türlü likörler, konyak, pasta ve meyveler aldık. Gece ikiye kadar patırtı gürültü. Fotoğrafler çıkardılar. Eğlendiler* ».

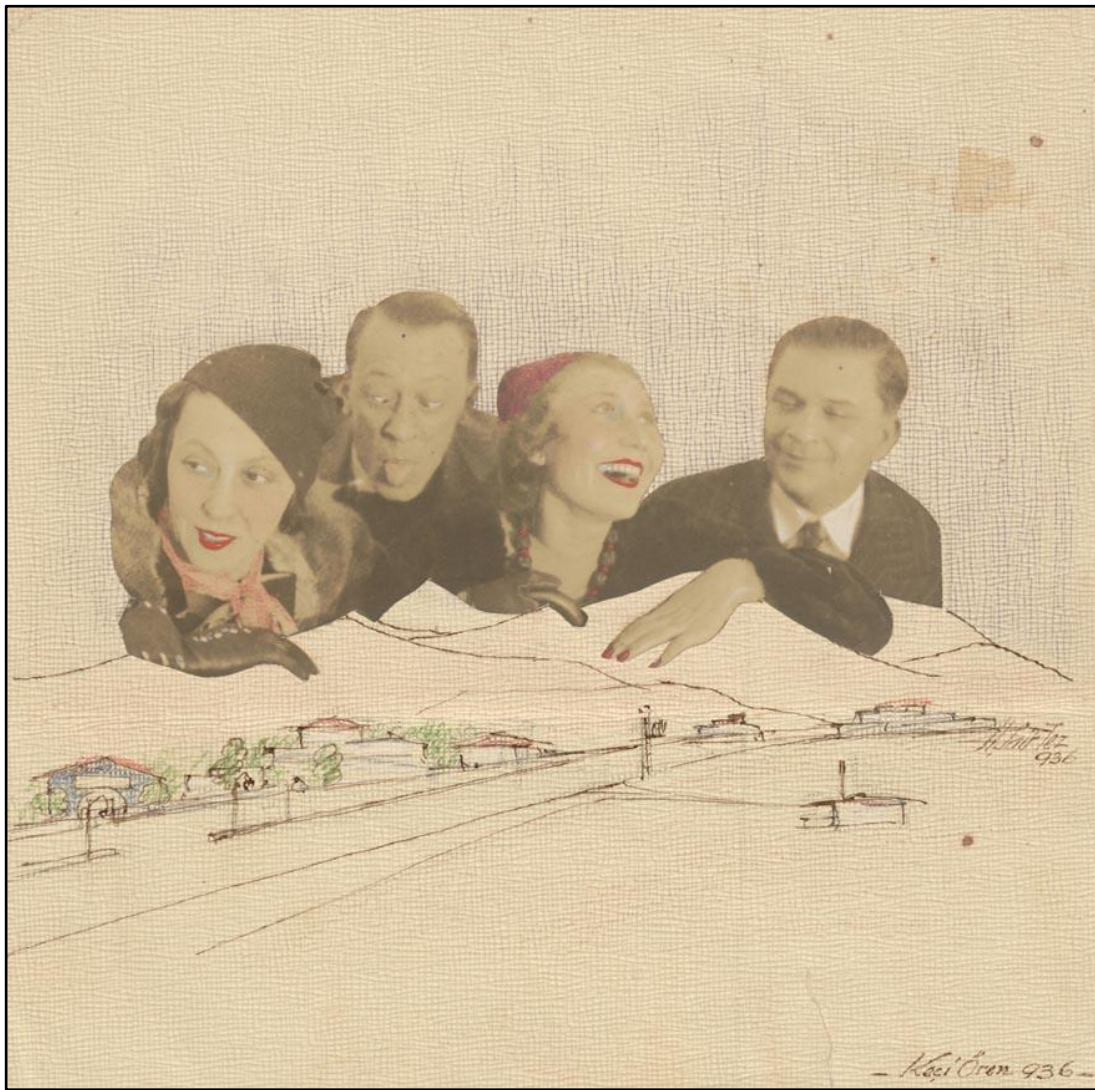


Figure 3.6. AFMSBDIVo6801. Collage de Hakkı Tez, Keçiören

L'usage que Hakkı fait de la photographie est relativement libre pour cette période : il les découpe, il les recompose, en bref, il joue avec le support photographique. Il s'agit, dans son cas, d'un amateur qui semble affranchi des contraintes de la photographie classique ou des pesanteurs qu'on devine dans les photographies de l'époque et plus encore dans les photographies antérieures. Dans les années 1920-30, il y avait donc chez certaines élites turques, des individus qui étaient tout à fait à l'aise avec les photographies. Pour beaucoup d'autres, en revanche, la photographie restait une nouveauté, une technique qu'ils essayaient de maîtriser.

IV — CARNETS DE FAMILLE : CONSTRUCTION D'UN CAPITAL MEMORIEL

De ce qu'on peut comprendre des notes sur la pratique photographique dans les carnets de familles, se faire photographier, au tournant du XX^e siècle, était pour ainsi dire, une « cérémonie ». Chacun des deux « journaux de famille » rédigés par un père pour conserver le souvenir d'un enfant nous fournit des informations précieuses à ce sujet. Il s'agit donc de deux carnets écrits, pour le premier par Memduh Ezine, un ancien étudiant du lycée de Galatasaray, diplômé de droit, et pour le deuxième, par Ahmet Nedim Servet Tör, écrivain et fonctionnaire au ministère de la Guerre, tous deux nés en 1871.

À la fin du XIX^e siècle, se faire prendre en photo dans les studios photographiques était, comme le montrent les archives de Said Bey, une manière courante de se faire photographier. Il était possible, par ailleurs, de faire venir un photographe chez soi pour certaines occasions, pour prendre la famille ou certains de ses membres en photo. Memduh Ezine, auteur du premier carnet, explique ainsi qu'en 1899, il avait choisi de faire photographier son fils chez eux plutôt qu'en studio étant donné que l'enfant était encore petit et qu'il risquait de prendre froid. Le résultat n'avait toutefois pas été satisfaisant selon Ezine, car « le photographe n'était pas si habile dans son art » ; il ajoute toutefois, en s'adressant à son fils, que le cliché « illustre tout de même ton état à cet instant-là »³⁶⁰. Le processus devenait encore plus compliqué quand les photographies étaient prises à domicile, en famille, par les membres de la famille qui possédaient leurs propres appareils. Ils se lançaient alors dans l'usage d'une technique inconnue qu'ils ne maîtrisaient pas totalement et qu'ils essayaient d'apprendre. L'acte photographique était un processus marqué par le doute, suscitant un fond d'inquiétude et des attentes ambiguës. Ahmet Nedim note ainsi en janvier 1913 :

Le matin, j'ai fait trois photos de toi ; deux photos lorsque tu dormais et une à ton réveil. Si l'on ajoute à ce petit et ordinaire appareil photographique de Vedat notre manque d'habileté en photographie, on comprend très aisément comment seront ces images. Voyons, vont-elles ressembler à quelque chose³⁶¹ ?

³⁶⁰ Memduh Ezine, *Aile günlüğü*, Ziver Öktem (ed.), İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2011, p.29. « İlk resmin hem vaziyetinin iyi tayin edilememesinden ve hem de fotoğrafçının sanatında o kadar mahir olmamasından ve Sakız'da bundan daha ustasına tesadüf edilememesinden ve esasen resmin bir fotoğrafhanede aldırılmayıp, küçük bulunmaktan dolayı dışarıya çıkarıp da soğuk giden havalarda üşütülmekliğinin için evde aldırılmasından ancak bu kadar olabildi. Mamafih yine o zamanki halini musavverdir ». À propos de ces réflexions sur la capacité de la photographie à représenter la « réalité », voir Ahmet Ersoy, « Camdaki Hafıza: Ahmed Rasim, Fotoğraf ve Zaman », *e-skop*, 16/5/2015.

³⁶¹ Ahmet Nedim Servet Tör, *Nevhiz'in günlüğü: "Defter-i Hâtırât"*, Kaya Şahin (trans.), M. Sabri Koz (ed.) İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2000 [2008], p.27. « Sabaheyin, ikisi uyurken ve biri uyanırken, üç resmini çıkardım. Ağabey'in Vedat'ın küçük ve âdi makinesine bizim fotoğraftaki acemiliğimiz de inzimâm edince [eklenince], bu resimlerin nasıl bir şey olacağı pek kolay takdîr olunur. Bakalım, bir şeye benzeyecek mi ? »

Dans le journal que Memduh Ezine tenait pour son fils, nous suivons, dès le début du carnet, la volonté d'un père de faire photographe son fils : « J'ai imaginé constituer une collection en te faisant photographe à chacun de tes anniversaires »³⁶², écrit-il. Les photographies collées dans le journal montrent qu'il a ensuite tenu sa promesse. Sur la première photographie du bébé, son prénom, Mehmed Celâleddin, est noté en ottoman et accompagné de la date et de l'heure exactes de sa naissance. La date et le lieu de la prise de vue sont également précisés, ce qui révèle que la photographie a été prise alors que le bébé avait six mois. Nous y voyons l'enfant à demi-nu, probablement pour souligner fièrement qu'il s'agit d'un garçon [Figure 3.7]. Le deuxième cliché le montre à un an : « Mon fils, aujourd'hui tu as un an », écrit son père à la deuxième personne du singulier, s'adressant à son fils, « ta mère t'a embelli pour faire la photographie et moi, je t'ai emmené au studio de photographie et j'ai fait faire une photographie de toi »³⁶³. Pour les deux ans, la description se répète : « Mon fils, tu as maintenant deux ans. [...] Nous sommes allés chez le photographe qui t'avait pris en photo lorsque tu avais six mois et ensuite un an. Cette photo que je colle sur cette page est prise avec [...] notre couvre-chef national, le fez »³⁶⁴. Le même type de commentaires se répète aux anniversaires suivants. L'auteur de l'autre carnet de famille, Ahmet Nedim Servet Tör, explique lui aussi avoir fait prendre des photos de son fils chaque année à partir de ses six mois.

³⁶² M. Ezine, *Aile günlüğü*, op. cit., p. 28. « Her sene-i velâdetinde birer resmini aldırıp o suretle bir koleksiyon tertip etmeyi tasavvur ettim ».

³⁶³ *Ibid.*, p. 35. « Oğlum haza min fazl-ı Rabbi işte bugün bir yaşına girdin. Bu haldeki resmini dahi aldırma üzere seni annen süsledi, ben de aldım fotoğrafhaneye götürerek bu çağdaki resmini aldırma ».

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 50. « Oğlum, çok şükür iki yaşına eriştin. Bugün velâdetinin ikinci sene-i devriyesidir. [...] Altı aylık ve bir yaşlık resimlerini çıkaran fotoğrafçıya gittik. İşte karşiki sayfaya yapıştırdığım şu resmini, büyükbabanın sana gönderdiği kadifeden mamul gemici esvabıyla ve milli serpuşumuz olan fes ile çıkarttım oğlum ».

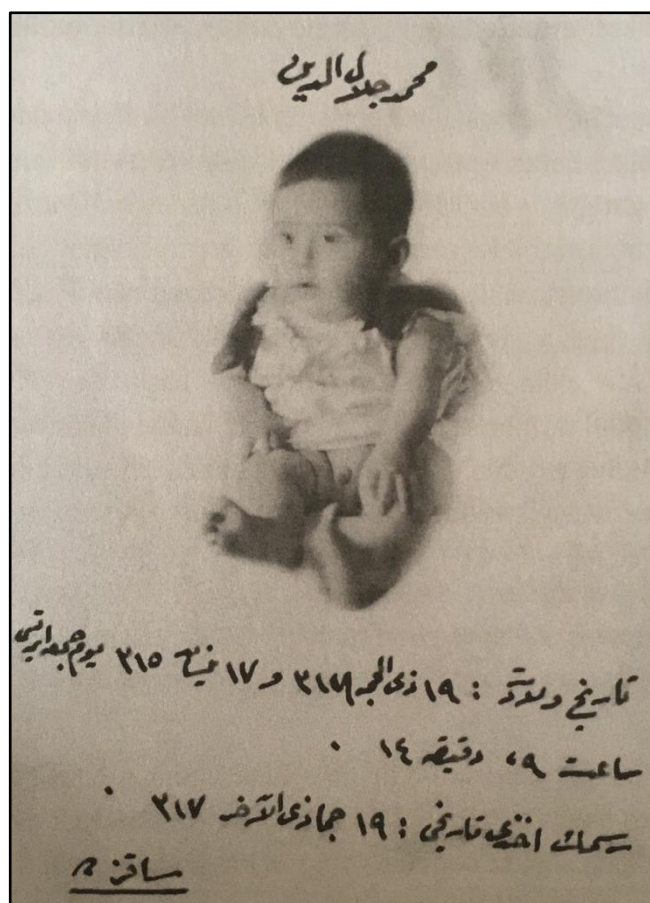


Figure 3.7. Photographie de Mehmed Celâleddin, fils de Memduh Ezine.

Il est noté sur la photographie : « Mehmed Celâleddin ».

Sous la photographie, nous lisons : « *Tarih-i velâdet: 19 Zilhicce 316 ve 17 Nisan 315 yevm-i cumartesi. Saat: 9, dakika: 14. Resmin ahz-ı tarihi : 19 Cemaziyülâhir 317. Sakız'da* »

(« Mehmed Celâleddin / Date de naissance : 29 avril 1899. le jour de samedi. L'heure: 9, minutes : 14. La date de la prise de photo: 25 octobre 1899. A Chios. »)

Memduh Ezine, *Aile günlüğü*, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2011, p.29.

Doit-on voir, dans la constitution même de ces carnets de mémoire et des albums de photographies les symptômes ou les traces d'un nouveau type de relation avec l'enfant ? Anne Martin-Fugier, dans son article sur les rites de la vie privée bourgeoise, affirme la nécessité pour les contemporains de constituer aux enfants « un capital des jours heureux »³⁶⁵. À l'ombre de la guerre, il ne s'agit peut-être pas toujours de la constitution de jours heureux, mais nous observons bien la construction d'un capital mémoriel destiné à l'enfant. Dans leur étude sur le mariage, la famille et la fertilité à Istanbul de 1880 à 1940, Alan Duben et Cem Behar observent ainsi :

³⁶⁵ Anne Martin-Fugier, « Les rites de la vie privée bourgeoise » dans Philippe Ariès et Georges Duby (eds.), *Histoire de la vie privée 4. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1985.

Il existait une orientation évidente vers les forces affectives du couple conjugal, un objectif commun de plus en plus lié aux intérêts du couple au niveau idéologique et un déplacement du point de focale de la famille aux enfants³⁶⁶.

C'est ce déplacement du point de focale que nous constatons à travers ces carnets de souvenirs et les albums de photographies. Notons aussi que dans les deux carnets de famille – et probablement aussi dans les albums de photographies – ce sont les pères qui prennent le soin de constituer à ses enfants ce capital mémoriel. On rejoint ici, encore une fois, l'observation de A. Duben et C. Behar:

Ce n'était pas uniquement les femmes qui étaient chargées de s'occuper des enfants, bien que ce fût à elles que la division traditionnelle du travail à la maison assignât cette tâche. Il fut de plus en plus à la mode pour les hommes, d'abord pour ceux de l'élite, d'avoir un intérêt particulier à l'éducation de leurs enfants – même de leurs filles³⁶⁷.

Grâce aux romans et aux histoires qui diffusaient cette nouvelle mode en tant qu'idéal, et du fait d'autres facteurs sociaux, une présence plus active du père auprès des enfants devint de plus en plus courante au début du XX^e siècle³⁶⁸. Ahmet Nedim Servet Tör avait d'ailleurs affirmé qu'il voulait faire à sa fille, un cadeau « digne de la réputation de paternité »³⁶⁹ (*şan-ı übüvete lâyük*, p.8). Le père considérait son travail de constitution d'un carnet de souvenirs non seulement comme un don précieux fait à sa fille mais aussi comme une activité convenable à la conception qu'il se fait de la paternité.

Cette focalisation sur l'enfant³⁷⁰ s'accompagnait aussi d'une certaine « individualisation » de ce dernier. Dans les carnets de souvenir, nous pouvons constater ce motif par la rédaction du texte à la deuxième personne du singulier, avec l'enfant pour interlocuteur. Dans certains cas, on allait, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, jusqu'à prêter aux bébés des paroles fictives. Un exemple tiré du carnet de souvenirs de Memduh Ezine offre une autre illustration de cette pratique. Sur la photographie d'un

³⁶⁶ Alan Duben et Cem Behar, *Istanbul households: marriage, family, and fertility, 1880-1940*, Cambridge [England]; New York : Cambridge University Press, 1991, pp. 210-211. « *there was a clear turning inward of the affective strengths of the conjugal couple, an increasingly common purpose attributed to its interests at the ideological level, and a shifting of the focal point of the family towards its children* ».

³⁶⁷ A. Duben et C. Behar, *Istanbul households*, op. cit., p. 235. « *It was not just women who were involved in child-rearing, though the traditional division of labour at home allotted them that task. It became increasingly fashionable for men, elite men at first, to take a special interest in the upbringing of their children – even their daughters.* »

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ A.N.S. Tör, *Nevhiz'in günlüğü*, op. cit., p. 8. *İstedim ki, benim hediyem, şân-ı übüvete [babalık şanına] lâyük bir şey olsun !* ».

³⁷⁰ Cela rejoint l'argument de Duben et Behar sur le « déplacement du point focal de la famille vers ses enfants » (A. Duben et C. Behar, *Istanbul households*, op. cit., p. 211). Ils observent les signes d'une « société tournée vers l'enfant » (*child-oriented society*) à Istanbul à partir de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle (*Ibid.*, p. 232) et se demandent si les parents sont devenus plus tournés vers les enfants parce qu'ils avaient de moins en moins d'enfants, ou parce qu'ils devenaient tournés vers les enfants qu'ils avaient de moins en moins d'enfants (*Ibid.*, p. 234).

nouveau-né envoyée par un membre de la famille pour annoncer une naissance, celle de Nâzım³⁷¹, on lit ainsi : « Je présente à mon cher beau-frère et à ma tante Madame Muazzez mon image à l'âge de cinquante-trois jours »³⁷², message signé par Mehmet Nâzım, lui-même [Figure 3.8]. Ce qui attire ici notre attention c'est que la photographie ait été signée au nom du bébé ; comme si lui-même avait prononcé ces paroles et comme si c'était la photographie qui parlait. Ceci nous rappelle la force attribuée à l'image photographique, cette trace qui peut représenter une personne et parler pour elle.

Ce n'était pas uniquement dans le cadre intime des familles qu'une place centrale était accordée à l'enfant et aux nouvelles générations. À la même époque, une littérature place l'enfant au cœur de la construction d'une nouvelle société. Il est ainsi un autre cas où l'on fait parler un enfant, il s'agit cette fois d'un extrait d'un document publié : le livre de puériculture *Çocuk Büyütmek* (« Élever un enfant »³⁷³) publié en 1925 par le docteur Besim Ömer (1862-1940)³⁷⁴ [Figure 3.9]. L'une des pages de ce livre est illustrée par la photographie d'un bébé, sous laquelle est noté : « Ma chère patrie, sois rassurée ». Cette fois-ci le bébé ne s'adresse non pas à un membre de sa famille mais à la patrie. Besim Ömer fait parler le bébé qui doit être accouché et élevé, selon lui, en suivant les méthodes modernes qu'il recommande dans son livre. Le bébé prend donc la parole pour rassurer son pays et annoncer la nouvelle génération qui arrive. L'idée de l'émergence d'une « nouvelle génération »³⁷⁵ était une préoccupation centrale dans le contexte ottomano-turc de la première moitié du XX^e siècle. Comme la désignation même de Jeunes-Turcs le signale, une jeunesse qui voulait se distinguer des générations passées commençait à occuper une place considérable, tandis que les acteurs politiques et sociaux prenaient en compte le fait que « les nouvelles méthodes de traitement des enfants [garantissaient] davantage le changement social dans le futur »³⁷⁶. Dans le processus de formation d'un État-nation turc, les idéologues attribuaient une place particulière à la famille en la considérant comme l'unité de base de la nation.

³⁷¹ Il deviendra plus tard le grand poète Nâzım Hikmet.

³⁷² M. Ezine, *Aile günlüğü*, op. cit., p. 61.

³⁷³ Besim Ömer, *Çocuk Büyütmek*, İstanbul: Kana'at Kitabhanesi, 1341 [1925], p. 2.

³⁷⁴ Besim Ömer est connu en tant que père fondateur de l'obstétrique et de la gynécologie moderne en Turquie. Pour des informations biographiques sur Besim Ömer, voir Yeşim Işıl Ülman, « Besim Ömer Akalın (1862-1940) : ange gardien des femmes et des enfants » dans Mérope Anastassiadou-Dumont, ed., *Médecins et ingénieurs ottomans à l'âge des nationalismes*, Paris-İstanbul : Maisonneuve Larose - IFEA, 2003, p. 101-123 ; İnci Hot, *Besim Ömer Paşa'nın Anne ve Çocuk Sağlığı Açısından Ülkemiz Nüfus Meselesi Hakkındaki Görüşleri*, İstanbul: İ.Ü. Sağlık Bilimleri Enstitüsü, mémoire de master, 1996.

³⁷⁵ Voir sur ce sujet François Georgeon, « Les Jeunes Turcs étaient-ils jeunes ? Sur le phénomène des générations, de l'Empire ottoman à la République turque », in François Georgeon, Klaus Kreiser, ed., *Enfance et jeunesse dans le monde musulman*, Paris : Maisonneuve & Larose, 2007.

³⁷⁶ J.H.Plumb, « The New World of Children », dans Stanley Chodorow, ed., *The other side of Western Civilization: readings in everyday life*, New York : Harcourt, Brace, Jovanovich, 1973, p. 124.

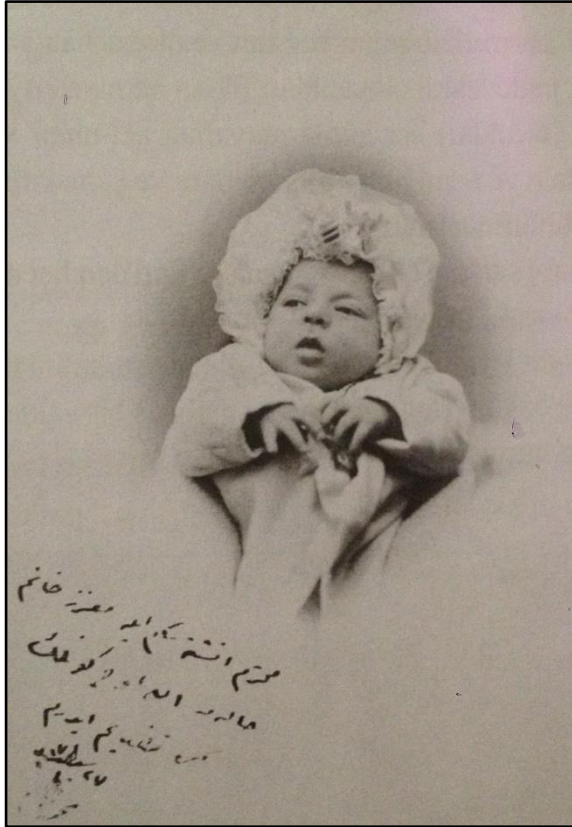


Figure 3.8. Photographie de Mehmed Nâzım.

Il est noté sous la photographie :

« Muhterem enişte beyim ile Muazzez hanım halama elli üç günlük resmimi takdim ederim 27 Şubat 317 Mehmet Nâzım »

(« Je présente à mon cher beau-frère et à ma tante Madame Muazzez mon image à l'âge de cinquante-trois jours »)

(Memduh Ezine, *Aile Günlüğü*, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2011, p.61)



Figure 3.9. Besim Ömer, *Çocuk Büyütmek* (Elever un enfant), İstanbul: Kana'at Kitabhanesi, 1341 [1925].

En dessous de la photographie est noté :

« Sevgili Vatanım, emin ol »
 (« Ma chère patrie, sois rassurée »)

Ces nouveaux rapports entre pères et enfants rejoignent un intérêt sensible dans ces décennies pour ce que l'on peut appeler une nouvelle culture de souvenir. La collection, la conservation ou l'échange de photographies ou d'objets de souvenir s'enlacent alors à de nouvelles pratiques d'écriture qui convergent autour d'un objectif : garder le souvenir des membres de la famille, des amis ou des proches. Le souvenir passe de plus en plus par une culture matérielle, qui apparaît comme l'un des résultats d'une civilisation industrielle multipliant les objets susceptibles de devenir le support de la mémoire. Paradoxalement la multiplication des objets manufacturés, devenus faciles d'accès, suscite aussi en réaction la

volonté de composer soi-même un objet plus personnalisé. C'est le cas pour Ahmed Nedim Servet Tör, qui, ne trouvant pas convenable les objets marchandises qu'il peut obtenir à bas prix comme un cadeau digne de sa fille, avait recours à ce carnet de souvenir qui « n'a aucune valeur matérielle (*kıymet-i maddiye*) [autre qu']un cahier et un crayon qui peuvent être fournis pour quelques piastres ! »³⁷⁷ Il ajoutait qu'il avait tout de même l'espoir que Nevhîz allait « apprécier sa valeur morale (*kıymet-i maneviye*) »³⁷⁸. En plus des photographies, le récit s'appuyait également sur des traces plus directes comme l'empreinte de la main et du pied. [Figure 3.10 A-B] Ahmed Nedim avait ainsi fait figurer sur une page du carnet, l'empreinte du pied de Nevhîz alors que celle-ci avait cinq mois. Il s'en expliquait : « Ça n'a pas été facile de mettre ainsi sur le papier cette toute petite forme qui ressemble à un pied et que toi aussi tu vas regarder avec plaisir plus tard »³⁷⁹.

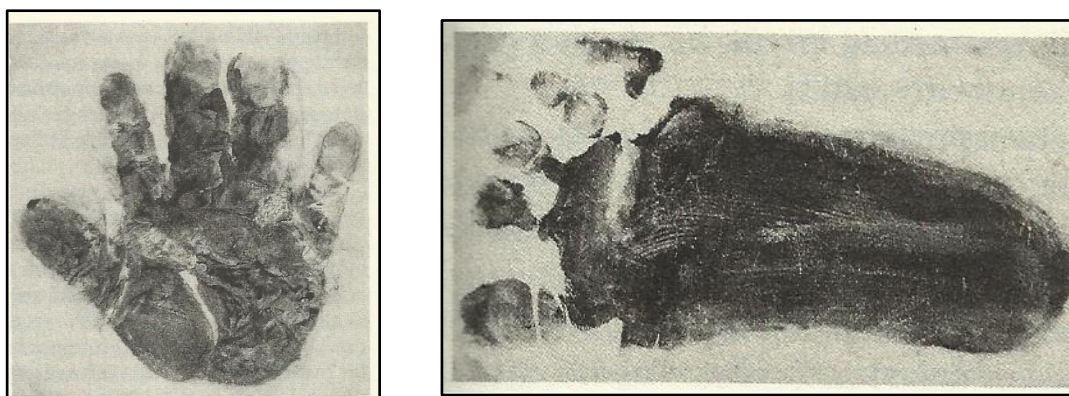


Figure 3.10A-B. L'empreinte de la main et du pied de Nevhîz, figurant dans le carnet composé par son père.
Ahmet Nedim Servet Tör, *Nevhiz'in günlüğü: « Defter-i Hâtırât »*, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2000, p.45, p.55.

Ces passages suscitent plusieurs remarques concernant l'inscription dans le temps de ce récit familial. Il s'agit, en premier lieu, de poursuivre, en un sens, le développement physique de l'enfant, par les photographies, le texte ou des traces matérielles. Qu'il s'agisse de la narration textuelle ou visuelle, chaque moment du développement de l'enfant est ainsi enregistré. La composition du carnet se situe bien dans le temps présent, un moment qu'on essaie de figer par le récit. En deuxième lieu, l'auteur cherche à effectuer une projection vers le futur, c'est-à-dire au moment où la petite Nevhîz, devenue grande, pourra contempler ses

³⁷⁷ A.N.S. Tör, *Nevhiz'in günlüğü*, *op. cit.*, p. 9.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 45. D'autres observations peuvent être faites concernant la répartition genrée : le père s'est lui-même attelé à garder cette trace, la mère quant à elle, d'après la description donnée par son époux, ne paraît ni participer ni approuver cet acte. L'auteur explique ainsi qu'« il a fallu tout d'abord s'opposer aux contestations de ta mère [qui] [...] disait que j'allais mettre de l'encre partout et qu'il allait falloir réchauffer de l'eau pour nettoyer ton pied ».

photographies ou la trace de son pied saisie alors qu'elle n'était qu'un bébé. L'instant présent est alors pensé par anticipation, comme un futur souvenir. L'adresse de ces carnets, à la deuxième personne du singulier, montrait clairement que le carnet était adressé à l'enfant-même qui n'était qu'un nouveau-né au moment de la rédaction. Dans l'esprit d'Ahmed Nedim, la propriétaire déclarée du carnet était bien Nevhîz elle-même et il parlait d'ailleurs souvent de cet objet en écrivant « ton carnet ». Pourtant, il en bloque la consultation jusqu'à ce que sa fille atteigne un certain âge. L'auteur explique ainsi que Nevhîz, qui n'est encore qu'un bébé, essaie d'attraper le carnet dès qu'elle le voit et il lui répond par l'écriture, dans le carnet : « Si le carnet t'appartient en effet, comme tu n'en as pas encore gagné le droit d'usage, on ne pourra, bien sûr pas te le remettre à mains » (p.129). La lecture était donc projetée vers le futur, elle attendait le jour où l'enfant serait adulte, le jour où Nevhîz prendrait en main ce carnet de mémoire soigneusement tenu et retournerait en arrière par l'intermédiaire du texte et des photos qui lui étaient adressés, en se remémorant les souvenirs de son enfance ou seulement en en prenant connaissance. Nous relevons ici un changement des « régimes d'historicité »³⁸⁰, pour reprendre la formule de François Hartog. Dans ce carnet, il est assez clair que l'idée du futur entre de plus en plus en jeu dans le présent, lequel est à son tour transformé par l'écriture en un passé qui sera mobilisé pour le futur. On écrit des « carnets de famille » et l'on reproduit les photographies pour le futur et pour construire une mémoire à l'enfant. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'idée développée par A. Martin-Fugier, dans son article sur les « rites de la vie privée bourgeoise », d'une construction, par les contemporains, d'un « capital des jours heureux ».

Ce ne sont pas seulement les photographies de l'enfant qui remplissent ces carnets, d'autres photographies de famille trouvaient aussi leur place dans ce carnet qui lui était destiné. Plusieurs photographies des membres de la famille, prises en diverses occasions, et notamment celles de l'oncle de Nevhîz à son mariage, celle de son père en tenue militaire ou celle que son frère avait faite faire pour son passeport, trouvaient ainsi leur place dans le journal et formaient cette fois une sorte de « patrimoine familial ». Nevhîz, devenue adulte, pourrait ainsi, à la lecture de son carnet, connaître à la fois les membres de sa famille et ses ancêtres. Pour l'auteur de ce carnet, la cellule familiale n'était pas considérée comme une sphère détachée d'autres réalités. La mise en parallèle de la sphère familiale avec celle du pays mérite ainsi d'être relevée. Ces catégories ne sont pas purement créées par le point de vue du chercheur, mais viennent de l'auteur lui-même qui distingue la vie en différentes sphères :

³⁸⁰ François Hartog, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris : Seuil, 2003.

« aujourd’hui, il y a deux événements importants à inscrire dans le carnet, l’un est sur la vie du pays, l’autre sur la vie de famille » note Ahmed Nedim. Pour lui, la vie de la famille (*hayat-i aile*) et la vie du pays (*hayat-ı memleket*) sont bien deux champs distincts. Nous suivons, à travers ce carnet, le processus par lequel se constituent ces deux patrimoines, dans les deux sens du terme patrimoine. Le premier sens de ce *patrimonium* renvoie à ce qui est relatif au père, à ce qui est hérité du père de famille et qui ici se compose des souvenirs familiaux et la présentation des ancêtres. On rejoint ainsi le deuxième sens de patrimoine, celui qui résulte de la construction et de la transmission par l’écrit d’un héritage national, basé sur une entité territoriale, une unité politique et le registre des événements marquant cette patrie. Dans la narration que propose Ahmed Nedim à sa fille, les faits qui signent l’histoire du pays sont ainsi mis en parallèle avec les grandes dates de la vie familiale. Nous observons un langage similaire dans l’évocation des deux sphères de cette narration : Ahmed Nedim mettait ainsi en parallèle le décès d’İbrahim Paşa, l’oncle de la mère de Nevhîz, le « pilier principal de toute la famille », avec la perte de la ville d’Edirne, une « part fondamentale de notre histoire nationale ». Même si dans tous les cas les liens idéologiques ne sont pas directement fondés, l’unité de la famille était parfois représentée par un discours similaire à celui que l’on portait sur l’unité du pays, de la patrie ou de la nation.

L’auteur ne se contente pas de parler de la famille ou de la patrie mais les rend concrètement manifestes à la vue à travers les photographies ainsi que d’autres matériaux imprimés. Il note ainsi, dans son carnet, à la date du 30 septembre 1913, concernant la « vie de famille », le décès l’arrière-grand-mère de Nevhîz. De cette grand-mère, il écrit qu’on ignorait sa date de naissance mais qu’elle avait dû passer ses cent ans et avait été enterrée au cimetière de Yahya Efendi dans le quartier de Beşiktaş. Il note ensuite une série d’informations sur ce qu’elle aimait faire, ses traits de caractères, il indique qu’elle faisait régulièrement ses prières ; à la manière des obituaires³⁸¹. Il ajoute ensuite au carnet une photographie de l’arrière-grand-mère et précise :

Je savais que l’arrière-grand-mère avait une belle photographie prise trois-quatre années auparavant et je supposais que le verre serait conservé chez Fikri. Aujourd’hui on l’a cherché et trouvé. Pour ma part, je l’ai pris et apporté à la maison.... Demain matin, je vais le développer sur papier et bien sûr tu le verras aussi, ma fille³⁸².

Après avoir développé la photographie, il l’insère dans le carnet et revient dans sa rédaction en ajoutant le commentaire suivant :

³⁸¹ Sur la mort dans l’empire ottoman, voir : Edhem Eldem, *İstanbul’da ölüm: Osmanlı-İslam kültüründe ölüm ve ritüelleri*, İstanbul : Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2005.

³⁸² A.N.S. Tör, *Nevhiz’in günlüğü*, op. cit., p. 106.

Voilà Nevhîz, le corps perdu dont tu vois à côté le visage calme et qui aujourd'hui est cachée au monde est la mère de ton grand-père, Fatma Şerîfe Hanım³⁸³.

La photographie, et plus généralement l'image, sert ainsi à la construction du souvenir et offre à sa fille un élément visuel autour duquel peut se développer la mémoire familiale.

A cette même date où il avait annoncé le décès l'arrière-grand-mère, il note aussi dans son carnet, concernant la « vie du pays », qu'un traité de paix a été signé la veille, le 29 septembre 1913, entre l'empire ottoman et le royaume de Bulgarie. L'auteur développe ensuite les détails du traité et insère également dans son carnet un croquis, pour « donner [à Nevhîz] une idée dans le futur (*sana âtîyen bir fikir verebilir*) »³⁸⁴, de la même manière qu'il avait ajouté la photographie de l'arrière-grand-mère. Il s'agit d'une carte imprimée, tirée sans doute d'un journal, et qui montre les territoires perdus par l'empire ottoman en Roumélie et les territoires qui lui restent. Ahmed Nedim lui-même semble s'être approprié cette carte en y ajoutant les limites qu'avait donné le précédent traité de Londres (30 mai 1913) à l'empire, ainsi que les frontières des autres pays Balkaniques, en ajoutant plus particulièrement le nom de l'Albanie³⁸⁵. Il recourt en d'autres occasions à des procédés similaires, en utilisant des coupures de journaux, des timbres-souvenirs, des rosettes à l'effigie des sultans etc. Ce n'est pas seulement la photographie en tant que telle qui contribue à modifier le rapport à la mémoire et pas elle seulement qui sert à la construction de souvenirs qui peuvent désormais être en quelque sorte accrochés à des supports visuels : la photographie qui capte l'instantané et permet d'en reproduire l'image s'insère dans un processus plus large de diffusion des images. En utilisant cette profusion nouvelle d'images que l'imprimerie et la presse permettent, Ahmed Nedim donne à voir une représentation plus matérielle de la nation de la même manière qu'il s'efforce de donner à voir les membres de la famille par la photographie.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 104.

³⁸⁵ Voir Nathalie Clayer, *Aux origines du nationalisme albanais : la naissance d'une nation majoritairement musulmane en Europe*, Paris : Éditions Karthala, 2007.

La mise en album des photographies nous permet d'observer, dans certains cas, la façon dont les individus contextualisent, classifient et présentent leurs photos et les manières avec lesquelles ils forment leurs propres narrations visuelles. Nous pouvons tout d'abord noter qu'une partie des albums constituent des ensembles thématiques. Nous avons dit, dans notre introduction, que les archives de Said Bey comptent vingt-quatre albums de photographies. Quatre de ces albums ont été consacrés à une période ou un événement spécifique, notamment de nature politique. Le premier album est consacré aux années passées au Liban par Cafer Tayyar Bey, le père de Mehmet Ali Bağana³⁸⁶. Un autre album, non daté et non légendé, est entièrement consacré à une visite (probablement de caractère diplomatique) à Athènes³⁸⁷ ; un autre comporte des photographies prises le 21 juin 1946 durant la visite du Président de la République du Liban à l'Institut Agronomique d'Ankara³⁸⁸ et un quatrième celles prises lors de la visite de Sir Percy Loraine au haras de Karacabey en Turquie³⁸⁹ ; ce diplomate anglais, qui a été l'ambassadeur en Turquie de 1933 à 1939, était d'ailleurs connu pour son intérêt pour les chevaux et le sport hippique. Les trois derniers albums concernent des séjours ou visites à l'étranger dans les années 1940 et 1950³⁹⁰. Les autres albums comportent des photographies plus diverses, prises en général à Ankara, Istanbul, ou encore pendant des séjours à l'étranger et comportent pour une grande partie des photographies de famille qui vont des années 1910 aux années 1940. Nous discernons aussi d'autres entités thématiques parmi ces albums. Les sixième et huitième albums, par exemple, sont entièrement consacrés aux photographies des enfants, de la naissance de Bülent, le fils et le premier enfant de Mehmed Ali et Nesrin Bağana en 1929, jusqu'à 1935, avec différents membres de famille et occupés à diverses activités, à leur domicile, aux bains de mer, pris en train de faire un

³⁸⁶ AFMSBBHAL01.

³⁸⁷ AFMSBBHAL14.

³⁸⁸ AFMSBBHAL21.

³⁸⁹ AFMSBBHAL15.

³⁹⁰ Un de ces albums (AFMSBBHAL22) rassemble des photographies de voyages dans les lieux suivants, selon les légendes de Mehmed Ali Bağana : Washington, New-York, Genève, Paris, Nogent-sur-Marne, Vincennes, Londres, Château du Marais, Rambouillet, Saint-Germain-en-Laye, Beaugency, Chambord, Château de Menars, Blois, Château de Chaumont, Amboise, Tours, Azay-le-Rideau, Chinon, Château de Chenonceau, Vendôme, Reims, Compiègne, Cheverny, Dieppe. L'autre album (AFMSBBHAL23) contient les photographies de Chartres, Trouville, Deauville, Pierrefonds, Fontainebleau, Avignon, Saint Raphaël, Cagnes, Villefranche, Beaulieu, Monaco, Monte-Carlo, Saint Jean Cap Ferrat, Juan Les Pins, Antibes, Cannes, Saint Paul de Vence, Le Pré-du-Lac, Grasse, Saint Paul, Le Lavandou, Saint Maxime, Marseille, Arles, Abbaye de Montmajour, Le Castelet, Fontvieille, Le Moulin, Les Baux, Tarascon, Beaucaire, Saint Michel de Frigolet, Péruges, Col de la Croix Haute, Bourg, Genève. Quant au troisième (AFMSBBHAL24), on y trouve des images de France et de Catalogne.

bonhomme de neige, en pleine cueillette des cerises ou encore occupés par la visite d'un zoo, entre autres activités³⁹¹. Nous retrouvons ici l'idée d'une construction d'un capital des jours heureux, abordée dans la section précédente, qui était mise en œuvre aussi bien dans les albums de photographies que dans les carnets de famille.

Les albums, pour la plupart, ont été soigneusement légendés, en indiquant en général la date et l'endroit de la prise, en ajoutant parfois les prénoms ou noms des personnes apparaissant sur les photographies. Cela nous montre aussi que la préparation d'un album était une tâche élaborée qui devait nécessiter du temps et de l'effort. À partir du sixième album, consacré aux années 1929-1935, les légendes des albums sont en caractères latins. Sauf une exception : le huitième album consacré aux enfants, datant des années 1930. Ce qui est frappant, c'est que les légendes de certains albums qui datent d'avant la réforme de l'alphabet, avant 1928, sont en caractères latins. Cela indiquerait sans doute que certains albums ont été construits au moins quelques années après les prises de vue, le délai avait dû être encore plus long pour ce qui est des photos des années 1910. Toutefois, ce n'est pas systématique, il existe aussi quelques albums légendés en turc ottoman, en caractères arabes³⁹². Tandis que le troisième album³⁹³ (1925-1927) est légendé en caractères latins, le quatrième album, qui est pourtant consacré à une période plus tardive (1927-1928) est ainsi légendé en caractères arabes. Quant au cinquième album, celui-ci commence en 1927 en alphabet arabe et continue, à partir de sa deuxième moitié, en 1928, en caractères latins. Il y a pourtant certaines pages, en 1928, qui sont légendés en caractères arabes. Les légendes de ces quelques pages paraissent être de la même main qu'on trouve sur le quatrième album. En tout cas, comme nous pouvons suivre par les indications de « moi » parmi les légendes, la plupart des albums a été composée par Mehmed Ali Bağana, le père de famille. Pourtant, dans de rares cas où l'écriture manuscrite change, c'était peut-être sa femme, Nesrin, qui était venu les compléter. Notons aussi que le huitième album déjà mentionné, consacré aux enfants, comporte également des doubles des photographies qui se trouvent dans un album précédent. Était-ce Nesrin ou un autre membre de la famille qui avait fabriqué cet album ? C'est probable.

Le premier album comportant un tout différent type de photographies mérite une analyse à part. Cet album de photographie non daté est légendé en caractères arabes, et sort, à

³⁹¹ AFMSBBHAL06.

³⁹² Voir à ce sujet : Emmanuel Szurek, Birol Caymaz, « La révolution au pied de la lettre. L'invention de 'l'alphabet turc' », *European Journal of Turkish studies*, 6, 2007.

³⁹³ AFMSBBHAL03.

ce qu'il apparaît, d'une autre main que celle de l'auteur des autres albums. L'album est composé de vingt pages et de vingt-sept photographies du Liban et présente principalement des militaires et le palais de Beiteddine. Pour mettre cet album dans son contexte historique, nous devons rappeler que le père de Mehmed Ali, Cafer Tayyar Bey était militaire de carrière de l'armée ottomane. Ses fonctions l'avait conduit à vivre dans différentes villes et régions de l'Empire ottoman, dont Salonique, Le Caire, Damas, Beyrouth, Istanbul et Smyrne. Il avait pris sa retraite au début des Guerres Balkaniques, alors qu'il avait atteint le grade de commandant de régiment (*miralay*). Il est ensuite affecté en 1913 au poste de direction de la Régie [des Tabacs] à Alep, et en 1916 à Beyrouth³⁹⁴ où il restera jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale³⁹⁵ (Une photographie paraît d'ailleurs indiquer son retour en bateau, sous la garde d'officiers français). Il existe de fortes probabilités que cet album ait appartenu à Cafer Tayyar Bey. Nous retrouvons des échos de cet album dans un autre album composé ultérieurement par Mehmed Ali Bey. Il reprend treize photographies et les incorpore dans un album qui comportent d'autres photographies de lui, qui vont jusqu'aux années 1920. Cet album est donc composé rétrospectivement et les légendes sont d'ailleurs notées en caractères latins. Ces photographies sont alors datées de 1912 : cela doit représenter la date précédant la retraite du père de Mehmed Ali, Cafer Tayyar, lorsqu'il était commandant au Liban. Une autre série de photographies incluse dans cet album montre les photos de Mehmed Ali avec des membres de sa famille au Liban ; à Beyrouth, Sidon (Saïda) et Tyr (Sur) ; celles-ci doivent dater de l'époque où son père était directeur de la Régie. Deux photographies attirent particulièrement notre attention. Sur l'une des pages, composée de cinq photographies, nous lisons en légende : « Les tristes souvenirs : Salonique » [Figure 3.11], et sur l'autre, qui représente, en une série de six photographies, l'entrée de l'armée française à Beyrouth, nous lisons « Les souvenirs déchirants : l'entrée des français à Beyrouth, octobre 1918 » [Figure 3.12]. Les légendes, comme nous venons de le signaler, sont en caractères latins, ce qui confirme la composition des albums ex-post-facto. Mehmed Ali, par les photographies, regardait donc le passé et se remémorait les territoires perdus de l'Empire ottoman, tout en incluant leur trace

³⁹⁴ Hatice Yıldız, *Münevver Ayaşlı : Hayatı, eserleri ve sanatı*, mémoire de master, Université de Selçuk, Konya, 2009, p.19.

³⁹⁵ S. Deringil, « The Invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908 », art cit, p. 4. Après la guerre, il dirige pendant un moment la régie de Diyarbakır. La famille retourne à Istanbul et Cafer Tayyar Bey loue un köşk à Çengelköy. Ils iront par la suite en Allemagne et retourneront, en 1920, à Istanbul sous l'occupation, où ils n'avaient plus de maison. Ils s'installent chez le frère cadet de Cafer Tayyar Bey, Şevket Bey à Kuzguncuk. Cafer Tayyar Bey est décédé en 1951. (*Ibid.*, pp. 21-22.) Les mémoires de la fille de Cafer Tayyar Bey, la sœur de Mehmed Ali Bağana, fournissent des informations sur cette branche de la famille : Münevver Ayaşlı, *İşittiklerim, Gördüklerim, Bildiklerim*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1990 ; Münevver Ayaşlı, *Dersaadet*, İstanbul : Timaş Yayınları, 2002 ; Münevver Ayaşlı, *Rumeli ve Muhteşem İstanbul*, İstanbul: Timaş Yayınları, 2003.

dans son album de photographies, de la même façon qu'Ahmed Nedim Servet Tör avait joint au carnet adressé à sa fille une carte illustrant les pertes territoriales de l'Empire ottoman.



Figure 3.11. AFMSBBHALo204.
« Hazin Hatıralar Selanik » (« Les tristes souvenirs : Salonique »)



Figure 3.12. AFMSBBHALo236.
« Elim hatıralar : Fransızların Beiruta Girişi Teşrin I 1918 »
(« Les souvenirs déchirants : l'entrée des français à Beyrouth, octobre 1918 »)

Outre les albums consacrés à un événement ou à une thématique en particulier, nous pouvons aussi cerner la succession des photographies en série dans un album incluant diverses thématiques dans sa totalité. Cela est compréhensible lorsqu'on prend en compte le fait que les photographies sont en général disposées dans un ordre chronologique. Les photographies qui montrent les monuments d'Istanbul sont ainsi regroupées en trois albums. Dans le neuvième album, les photos viennent à la suite d'une série de clichés pris à Genève et dans les villes d'Italie datés de 1931. Ce qui peut nous surprendre c'est que nous retrouvons dans les clichés d'Istanbul le même type de présentation et de cadrage que dans les photographies prises en Suisse et Italie. Mehmed Ali Bağana avait déjà passé une partie de sa vie à Istanbul, avant de s'installer à Ankara ; Istanbul n'en semble pas pourtant moins mise sur le même plan que des villes découvertes avec l'œil du touriste. Que voyons-nous sur les photographies d'Istanbul ? D'abord des mosquées : mosquée de Sultan Ahmed ; Süleymaniye ; Mosquée Neuve ; Mosquée de Fatih ; Mosquée de Rüstem Paşa ; Mosquée de Bayezid II ; Mosquée de Nuruosmaniye et Aya Sofia (Sainte Sophie) avant qu'elle soit transformé en musée. Ces photographies sont accompagnées par des clichés des alentours : images de vieux assis dans les cours des mosquées ; hommes portant le *takke* ; femmes voilées ; rues étroites [Figures 3.13A-B] ; des représentations qui évoquent immanquablement des photographies orientalistes. Les personnes inconnues qui apparaissent à l'image font, dans la plupart des cas, presque partie du paysage. Ce que nous voyons ensuite, ce sont des palais, notamment les palais de Topkapı et de Dolmabahçe. Les cimetières de Karacaahmet et Edirnekapı viennent s'ajouter à ces photos. Les musées ne sont pas oubliés : le musée des fondations pieuses (*Evkaf-ı İslâmiye*) et le musée militaire de Sainte Irène. S'ajoutent à ces promenades Prinkipo, l'une des îles de Princes ; Kasımpaşa, le quartier du port qui fait face à la Corne d'Or et Eyüp, un quartier du vieil Istanbul. Les photographies nous font aussi passer par le Bosphore et ses rivages au travers des photographies prises à Ortaköy, Bebek et Emirgan sur la côte européenne ; Çamlıca, Çengelköy et Kanlıca sur la côte asiatique ; avec quelques vues de *yalı*, de bateaux et de caïques. Quelles étaient les fonctions de ces photographies ? Les époux Bağana vivaient essentiellement à Ankara et ne devaient pas avoir le même rapport à l'ancienne capitale que ceux qui y résidaient plus régulièrement. De passage à Istanbul, ils avaient peut-être profité de leur séjour pour visiter les endroits historiques de la ville et les prendre en photo. Peut-être avaient-ils accueilli des visiteurs étrangers et leur avaient-ils fait visiter Istanbul, en prenant en même temps la ville en photo. Dans tous les cas, ce que nous savons de manière certaine c'est que Mehmet Ali Bağana avait jugé ces monuments dignes d'être photographiés et qu'il avait estimé que ces clichés méritaient bien la composition de séries spécifiques. Ces images nous dévoilent

la cartographie de ce qui méritait d'être photographié et conservé, à l'image de ce qu'on aurait trouvé dans un guide touristique³⁹⁶.



Figure 3.13A. AFMSBBHAL1115.



Figure 3.13B. AFMSBBHAL1107.

³⁹⁶ Voir par exemple de guide de Mamboury. Ernest Mamboury, *Constantinople : guide touristique*, Istanbul : Éditeur John A. Rizzo, 1929.

De temps à autre, des occasions telles que les parties de chasse ou des visites à caractère professionnel conduisaient Mehmet Ali Bağana à la campagne. Dans tous les cas, ces séries urbaines ou rurales, composées de clichés dont l'objet principal est la ville ou la campagne, et qui mettent en scène les monuments historiques, les bâtiments, les panoramas ne sont pas moins révélatrices que des photographies de famille. Elles reflètent un nouveau regard sur la ville et la campagne et une relation nouvelle des individus avec ces espaces qui passe par une volonté manifeste de documentation. Habiter dans telle ou telle ville fonctionnait aussi comme un marqueur identitaire : ni Istanbul, ni Ankara ni même quelque village reculé d'Anatolie n'avaient la même connotation et l'évocation de ces lieux ne renvoyait pas au même imaginaire social³⁹⁷. Ces espaces étaient mis en scène par la photographie ; ainsi que les voitures, ce moyen de transport moderne qui emmène Mehmet Ali Bağana, accompagnés de ses amis ou de sa famille, dans les campagnes près d'Ankara et d'Istanbul.

La voiture était mise en valeur par les photographies. [Figure 3.14] Pour donner une idée de la récurrence de cet élément, nous comptons, par exemple, dans le cinquième album, vingt-six clichés où apparaît une automobile³⁹⁸. Parfois la disposition des clichés sur les pages de l'album vient encore renforcer l'accent mis sur cet élément. Nous voyons que des photographies d'automobile sont placées à plusieurs reprises au centre de la page tandis que quatre autres photos sont disposées sur chacun des coins de la même page. Deux exemples méritent d'être particulièrement relevés : dans chacune des pages considérées, la position centrale de la page est occupée par une vue mettant en scène une voiture, tandis qu'un même type de photo se trouve placé dans la partie droite et inférieure de la page. Ces dernières mettent en scène, dans chacun des deux cas, une scène de vie paysanne : dans l'une nous voyons une charrue ou une araire guidée par un paysan accompagné d'un enfant et tirée par deux bœufs [Figure 3.15] ; dans l'autre deux paysans, pris de plus loin, chargeant à la fourche une vaste charrette tirée par deux buffles [Figure 3.16]. Dans l'une de ces pages, la photographie située dans le coin supérieur gauche montre, en offrant un autre contraste avec l'automobile, un groupe de chameliers, vraisemblablement des bédouins dont les bêtes sont au repos ; des figures qui appartiennent au vocabulaire orientaliste. Il pourrait certes s'agir d'une disposition due au hasard, mais la répétition sur deux pages fait plutôt penser que

³⁹⁷ À ce sujet voir Asım Karaömerlioğlu, *Orada bir köy var uzakta: erken cumhuriyet döneminde köycü söylem*, İstanbul : İletişim Yayınları, 2006.

³⁹⁸ Les pages de l'album où figure une photographie de voiture sont: AFMSBBHAL0513, AFMSBBHAL0514, AFMSBBHAL0515, AFMSBBHAL0516, AFMSBBHAL0518, AFMSBBHAL0519, AFMSBBHAL0530, AFMSBBHAL0532, AFMSBBHAL0533, AFMSBBHAL0536, AFMSBBHAL0540, AFMSBBHAL0541, AFMSBBHAL0542, AFMSBBHAL0543, AFMSBBHAL0544, AFMSBBHAL0551 AFMSBBHAL0554.

l'emplacement de ces photographies suit une logique. L'effet que cette mise en page suscite est un effet de contraste entre ce moyen de transport moderne qu'est l'automobile et les autres moyens plus anciens, pour ne pas dire « archaïques ». Nous retrouvons une mise-en-page offrant ce même effet de contraste, dans un album consacré par Mehmed Ali aux diverses destinations qu'il avait visitées dans les années 1910 et 1920. Sur une même page, nous voyons deux clichés de Mehmed Ali en personne, placées côte à côte, prises en 1918 à Beyrouth [Figure 3.17]. Dans l'une, il est vêtu d'un pantalon blanc, d'une veste noire, portant un nœud papillon et une fleur à sa veste, sa main posée sur sa hanche ; il est vêtu à la dernière mode de l'époque. Sur la photographie placée juste à droite de ce cliché, nous le voyons cette fois monté sur un cheval, probablement un pur-sang arabe, et vêtu d'un costume qui fait penser à celui d'un bédouin. Les poses en déguisement ont d'une façon plus générale interpellé les historiens et il en existe différentes interprétations. Ce que l'on peut dire à travers cette page, c'est que la disposition des images faisait bien ressortir le côté ludique du déguisement, en rendant visible, l'une à côté de l'autre, une représentation en homme moderne de Mehmed Ali et une autre le montrant vêtu à la mode des bédouins. Il n'est pas possible de déterminer le caractère conscient de cette mise en page, mais le type de déguisement qui fait écho aux représentations orientalistes et le contraste qui en ressort ne sauraient être négligés.

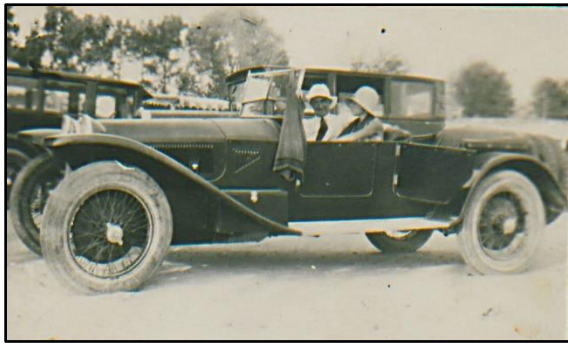


Figure 3.14. Les photographies sont extraites des pages d'albums suivantes :
Première ligne, de gauche à droite : AFMSBBHAL0514 ; AFMSBBHAL0518 ; AFMSBBHAL0536
Deuxième ligne, de gauche à droite : AFMSBBHAL0530 ; AFMSBBHAL0532 ; AFMSBBHAL0519
Troisième ligne, de gauche à droite : AFMSBBHAL0542 ; AFMSBBHAL0724 ; AFMSBBHAL0554
Quatrième ligne, de gauche à droite : AFMSBBHAL1303 ; AFMSBBHAL0648 ; AFMSBBHAL1305



Figure 3.15. AFMSBBHAL0939.



Figure 3.16. AFMSBBHAL0945.



Figure 3.17. AFMSBBHALo221.

Edhem Eldem affirme, dans un ouvrage concernant le séjour d’Osman Hamdi Bey à Bagdad en 1869-1871, pour une période plus reculée, que les « bureaucrates éclairés de l’Administration ottomane [...] en adoptant, en partie ou complètement, les principes de la civilisation occidentale, [...] se voyaient justifiés à rejeter sur leur propre périphérie la plupart des jugements que l’Occident portait sur l’Empire ottoman »³⁹⁹. Une quarantaine d’années plus tard, vers la fin de l’Empire ottoman, et dans les premières années de la République de Turquie, il nous est difficile de connaître les jugements que portait un jeune haut fonctionnaire sur certains territoires de l’empire, qu’il s’agisse des territoires ruraux ou des provinces reculées. Les photographies nous permettent toutefois d’observer l’œil photographique qu’ils projetaient sur ces territoires. Pour ce qui est de la représentation des campagnes à l’époque républicaine, les paysages pittoresques s’ajoutaient à des portraits du peuple local, et celles-ci à des photographies de chameaux, de bœufs ou encore d’ânes. Nous pouvons nous attarder un

³⁹⁹ Edhem Eldem (ed.), *Un Ottoman en Orient: Osman Hamdi Bey en Irak, 1869-1871; textes d’Osman Hamdi Bey, Rudolf Lindau et Marie de Launay*, Arles : Sindbad-Actes Sud, 2010, p.50.

peu plus sur ce dernier élément. C'est sur la représentation de cet animal que Vedat Tör devait écrire un article, en 1936, dans la revue *la Turquie Kémaliste*. Dans cet article intitulé « Les ânes et les photographes étrangers », V. Tör critiquait l'intérêt des photographes étrangers pour les ânes, un animal qu'il définissait comme « un symbole de notre pauvreté ». Il exprimait ainsi ses idées :

Je ne sais pour quelle raison, la plupart des photographes étrangers qui viennent en Turquie témoignent pour nos ânes une prédilection particulière. L'âne n'est pas un animal inconnu en Europe ; il n'est pas non plus une bête exotique ou sauvage comme l'éléphant, la girafe ou le rhinocéros. [...] En effet, ce n'est pas la peine de faire un voyage en Turquie pour photographier un âne⁴⁰⁰ !

Les ânes n'étaient pourtant pas uniquement photographiés par les photographes étrangers, mais aussi par les citoyens de la nouvelle Turquie. [Figure 3.18A-B] Il est fort probable qu'une partie des représentants de la Turquie moderne et modernisatrice aient eux-mêmes véhiculé dans le rapport qu'ils avaient à certains territoires de leur propre pays, le regard orientaliste et soucieux du pittoresque qu'ils dénonçaient volontiers chez les Européens.



Figure 3.18A. AFMSBBHAL1910.

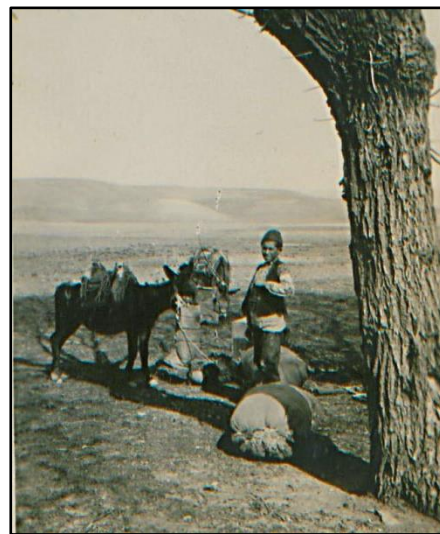


Figure 3.18B. AFMSBBHAL0315.

⁴⁰⁰ Vedat Tör, « Les ânes et les photographes étrangers », *La Turquie Kamâliste*, n°15, octobre 1936, p.1.

VI — MISES-EN-SCENE DE LA MODERNITE ET DE LA NATION DANS LA NOUVELLE TURQUIE

À partir des années 1920 et surtout avec l'avènement de la République, la modernité, exprimée sous ses différentes formes et l'idée de la nation deviennent des thèmes de plus en plus manifestes dans les photographies personnelles ou familiales. Les représentations des activités sportives, de nouveaux espaces de sociabilités autour des compétitions sportives ou dans des bals ou des bains de mer, des voyages touristiques sont des thématiques qui figurent au côté des photographies de statues, de cérémonies nationales ou d'autres lieux de mémoire. En feuilletant les albums photographiques du couple formé par Nesrin et Mehmed Ali Bağana, dans les années 1920 et 1930, ce que nous voyons ce sont les représentations d'individus, de citoyens, de corps, d'une famille idéale et moderne. Celles-ci font écho aux canons esthétiques du « nouvel homme » et de la « nouvelle femme » de l'État kémaliste. C'est une imagerie qui rappelle ainsi celle d'un journal comme *La Turquie Kémaliste*, une revue abondamment illustrée, déjà mentionné ci-dessus, publiée par la Direction générale de la presse du ministère de l'Intérieur entre 1934 et 1948 et qui avait pour objectif de diffuser, à travers des articles rédigés en langues française, anglaise et allemande, une image idéale et moderne de la République de Turquie. Cette « nouvelle base sociale »⁴⁰¹ célébrait et, en un sens, *perforrait*, par les photographies (aussi) la femme et l'homme nouveaux et modernes.

Nous avons parlé, dans le premier chapitre, des nouveaux espaces de sociabilité qui se créèrent à partir des années 1920. Les photographies des albums du couple formé par Mehmed Ali et Nesrin fournissent presque une illustration de ce qu'étaient ces nouvelles formes et ces nouveaux espaces de sociabilité. Il est aisé d'imaginer des jeunes gens comme Bébé ou Sedad Hakkı, mentionnés au premier chapitre, fréquentant certains de ces lieux. Pour en donner un exemple parmi de nombreux clichés, une photographie datée de 1923-1924, prise à Istanbul, montre ainsi une fête entre amis à la maison [Figure 3.19] : de jeunes hommes,

⁴⁰¹ Nous devons cette expression à Selim Deringil. L'historien situe les efforts de créer une « nouvelle base sociale » (*a new social base*) à la fin de l'empire ottoman, où une sorte de citoyenneté ottomane est considérée nécessaire pour la survie de l'empire. Cette base sociale deviendra plus évidente et visible au début de l'époque républicaine. Voir Selim Deringil, « The Invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908 », *Comparative Studies in Society and History*, 1993, vol. 35, n° 1, p. 4. « *This political and intellectual atmosphere had a profound effect on the ruling elite of the Ottoman state, which, from the Sultan down, began to look for a new basis for defining what was increasingly coming to be considered an "Ottoman citizenry." Very disparate elements in Ottoman society, ranging from the bureaucratic elite and the Young Ottoman intelligentsia to the humble popular 'ulama, felt that a new social base was needed if the empire was to survive. From this new social base they hoped to confront the ideological challenges of the era* ».

habillés en costumes et en nœud papillon ou cravate, et de jeunes femmes, en robes et colliers longs, posent devant l'appareil pour garder un souvenir de la soirée. Ils sont en chaussures dans l'intérieur d'une maison, une pratique peu commune dans la maison traditionnelle turque. Seule la façon de s'asseoir de deux hommes, en tailleur, vient peut-être un peu à l'encontre de ces poses « occidentales ». Quoi qu'il en soit, tous sont habillés à la dernière mode, semblables aux acteurs et actrices des films de la même période.



Figure 3.19. AFMSBBHALo246.

Plusieurs photographies de ces albums nous font en outre voir des scènes de sports ; sans doute l'un des pans les plus typiques de la vie d'une jeunesse aisée des années 1920-1930. Les bains de mer⁴⁰², entre pratique de santé et activité sportive ou de loisir, viennent s'ajouter à ces nouveaux espaces de sociabilité [Figure 3.20A-B-C] : plusieurs photographies prises à Kalamış et à Caddebostan en 1927 et 1928 montrent des hommes et des femmes sur la plage, sur des rochers, à la mer ou encore en caïques [3.21A-B-C]. Précisons qu'à la fois dans les fêtes et dans les activités sportives, nous n'observons pas de ségrégation entre les sexes, les espaces que révèlent ces photos sont des lieux de mixité où les femmes et les hommes peuvent se croiser, échanger, s'amuser ensemble. Ces clichés d'activités sportives ou de loisir étaient en même temps l'occasion de représenter des corps sains et forts. Faisons encore une fois un clin d'œil à Sedad Hakki, dont nous avons parlé au premier chapitre, qui ne cessait de souligner dans son journal intime, l'importance qu'il donnait à la pratique des sports, notamment à la gymnastique. Dans les albums de photos, plusieurs sports sont représentés dès la fin de l'époque ottomane et d'une façon plus visible dans les années 1920 et 1930, le tennis, le football, l'escrime, le ski, la natation, les concours hippiques en font notamment partie. Les sports n'étaient pas uniquement une activité corporelle individuelle mais la plupart d'entre eux procuraient aussi des espaces de sociabilités, fréquentés par ces classes aisées. La sociabilité que procure le sport est particulièrement manifeste dans les photographies prises au cours des parties de tennis [Figure 3.22] ou dans celles des concours hippiques [Figure 3.23]. Ces sports et la fréquentation des lieux où ils se pratiquaient s'affirmaient parmi les pratiques courantes de cette « nouvelle base sociale »⁴⁰³.



Figure 3.20A, AFMSBBH026.



Figure 3.20B, AFMSBBHAL1218.



Figure 3.20C, AFMSBBHAL1914.

⁴⁰² À ce sujet voir Zafer Toprak, « Bir Nostaljinin Öyküsü: Deniz Hamamından Plaja », *Toplumsal Tarih*, no. 295, juillet 2018.

⁴⁰³ S. Deringil, « The Invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908 », art cit, p. 4.

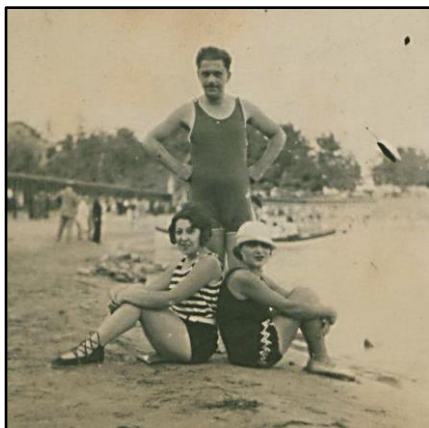


Figure 3.21A, AFMSBBHALo448.
Extrait d'une page d'album.
Caddebostan, 1928



Figure 3.22. AFMSBBHALo703.
Extrait d'une page d'album.



Figure 3.23. AFMSBBHAL1030. Extrait d'une page d'album. Ankara, 1932.



Figure 3.21B, AFMSBBHALo401. Extrait
d'une page d'album. Kalamış, 1927.



Figure 3.21C, AFMSBBHAL1702.
Extrait d'une page d'album.

Apparemment la pratique sportive n'était pas uniquement destinée à ceux qui occupaient le haut de la hiérarchie sociale, du moins pour certains sports comme le football. Sur une photographie tirée cette fois-ci des albums d'une autre famille de classe moyenne, nous voyons Yılmaz Oflas⁴⁰⁴, né en 1913, alors un jeune garçon étudiant à Istanbul [Figure 3.24]. Il pose en uniforme de son équipe de football, les bras en arrière, avec un visage souriant et un corps sain. Il a noté au verso du tirage : « 15-8-1936 Un jeune sportif qui travaille pour le futur ». Notons, tout d'abord, l'accent mis sur la jeunesse. Ceci rejoint, d'une façon presque évidente, l'idée de projection dans le futur que nous avons précédemment discutée dans le cadre de la construction d'une mémoire pour les enfants. Nous relevons, d'autre part, que les photographies peuvent être accompagnées par des notes écrites qui servent à encadrer et définir l'image. Yılmaz Oflas, au moment où il avait enfin accès à sa propre image grâce à la photographie, se regardait et se définissait comme un « jeune sportif qui travaille pour le futur ».

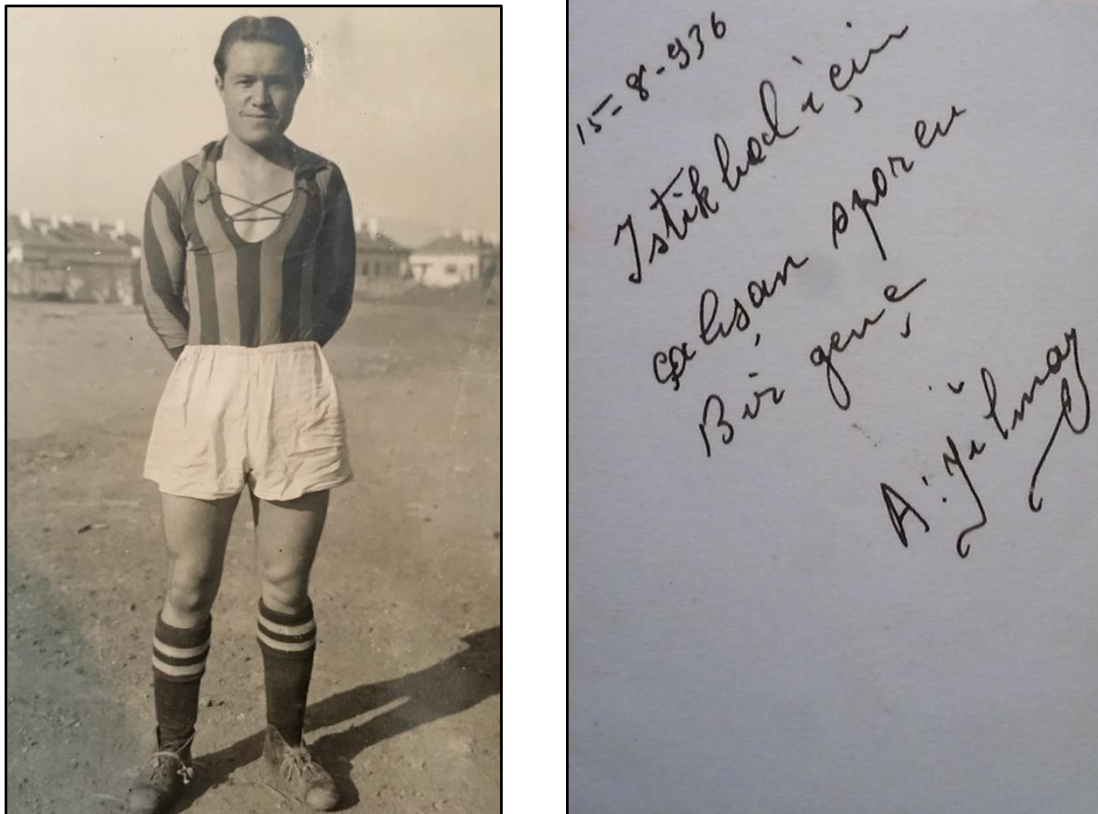


Figure 3.24. Photographie de famille Oflas, en possession de Tarık Oflas. Yılmaz Oflas, un jeune étudiant à Istanbul qui joue au foot. Il pose en uniforme de son équipe. Il a noté au verso de la photographie : « 15-8-1936 İstikbal için çalışan sporcu bir genç » (« 15-8-1936 Un jeune sportif qui travaille pour le futur »).

⁴⁰⁴ Elle se trouve actuellement parmi les albums et photographies de famille de son fils, Tarık Oflas, que je remercie de m'avoir autorisée à la consulter et d'avoir permis sa publication.

La photographie, aussi paradoxal que cela puisse paraître, crée une distance entre le soi et sa représentation, au lieu de la raccourcir. C'est aussi en s'appuyant sur cette fonction qu'elle permet à l'individu de se construire en tant qu'être autonome. C'est sur ce plan que se manifeste l'aspect « performatif » de la photographie. Michelle Perrot affirme dans l'introduction du quatrième volume de *Histoire de la vie privée* :

Correspondances familiales et littérature « personnelle » (journaux intimes, autobiographies, mémoires), irremplaçables témoignages ne constituent pas pour autant les documents « vrais » du privé. Ils obéissent à des règles de savoir-vivre et de mise en scène de soi par soi qui régissent la nature de leur communication et le statut de leur fiction. Rien de moins spontané qu'une lettre⁴⁰⁵.

Cet aspect de « mise en scène de soi par soi » est aussi valable, et peut-être encore plus, en ce qui concerne la photographie. Cette mise en scène, même lorsqu'elle concernait le niveau intime, personnel ou familial, passait parfois par des codes que fournissait, à la même époque une imagerie dominante, parfois officielle, qui offrait à chacun, d'une manière consciente ou inconsciente, une série de modèles auxquels se conformer.

Dans son livre *Becoming Turkish*, Hale Yılmaz explique comment la récitation des poèmes à l'école servait à inscrire des messages dans l'esprit des enfants. « Il y avait aussi une dimension fortement personnelle dans cette pratique », affirme H. Yılmaz, « c'est la performance en elle-même qui rendait ces célébrations mémorables »⁴⁰⁶. La « dimension personnelle » et « la performance en elle-même » constituent, pour notre contexte, deux mots-clés. La photographie et le fait de se faire photographier devenaient dans certains cas un des modes de cette performance, comme la récitation des poèmes évoquée par H. Yılmaz. Nous avons mentionné, dans la précédente section, une sorte de nostalgie des territoires perdus, lorsque Mehmed Ali Bağana évoquait, sur les pages d'un album, les « tristes souvenirs » de Salonique ou de Beyrouth. Ce sentiment même était sans doute un produit de l'idée de l'unité territoriale qui sera par la suite renforcé par la création d'un État-nation. Les cérémonies des fêtes nationales trouvent également leur place dans les albums de famille : les cérémonies de la fête de la République, la fête du chasseur (*Avcı Bayramı*), la fête de la terre (*Toprak Bayramı*), la fête d'Ankara figurent ainsi parmi les photographies du couple formé par Mehmed Ali et Nesrin Bağana. En outre, dès les premières années de la République de Turquie, des statues

⁴⁰⁵ Michelle Perrot, « Introduction » dans Philippe Ariès, Georges Duby, ed., *Histoire de la vie privée*, v.4, De la Révolution à la Grande Guerre. Paris : Le Seuil, 1987, p.11.

⁴⁰⁶ Hale Yılmaz, *Becoming Turkish: nationalist reforms and cultural negotiations in early republican Turkey, 1923-1945*, Syracuse, New York : Syracuse University Press, 2013, p.194.

furent érigées⁴⁰⁷. Elles constituaient des lieux de mémoire publics dans les villes et offraient une scène où chacun pouvait se faire photographier, comme pour établir, renforcer ou montrer les liens que la personne avait avec le nouvel État et avec son fondateur⁴⁰⁸. De nombreuses photographies prises devant les statues, au moment de leur inauguration ou montrant simplement des statues, se trouvent parmi les photographies de famille, témoignant de leurs usages au niveau personnel. Sur une photographie prise le 25 novembre 1927, nous voyons ainsi le jeune couple poser au milieu de la plaine d'Ankara, devant la statue d'Atatürk, qui se trouve sur ce qui est en train de devenir la place de la Victoire (*Zafer Meydanı*) mais qui laisse encore voir la nouvelle capitale en construction [Figure 3.25]. Sous la photographie prise par Hakkı, nous lisons : « Les jeunes fiancés devant le monument du jeune et fort président de notre jeune république. Hakkı. 25.11.1927 ». La photographie, et la légende qui l'accompagne, montrent à quel point le couple mettait en parallèle sa jeunesse avec celle de la nouvelle république.

⁴⁰⁷ En 1926 déjà, la statue de Mustafa Kemal érigée par Krippel à Sarayburnu serait le premier monument de la République qui comporte une figure. Ensuite, de nombreuses statues sont construites successivement dans les grandes villes et les villes de province, parmi lesquelles on peut citer celle de la place d'Ulus à Ankara construite aussi par Krippel ; celle représentant Mustafa Kemal à cheval devant le Musée d'ethnographie à Ankara ; la première statue construite à Ankara en 1927 par le sculpteur italien Pietro Canonica ; et deux autres construites par le même sculpteur, celle à la place de la Victoire (*Zafer Meydanı*) à Ankara, également en 1927, et le monument de la République de la place de Taksim, construit en 1928. Pour une étude sur les statues de Mustafa Kemal Atatürk : Aylin Tekiner, *Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.

⁴⁰⁸ Sur le rôle des photographies de famille dans la construction de l'image publique des figures politiques à l'époque contemporaine, voir Mary Bouquet, « The family photographic condition », *Visual Anthropology Review*, 2000, 16 (1), p. 5-10.



Figure 3.25. AFMSBBH052. Nesrin et Mehmet Ali Bağana à Ankara, devant la statue de Mustafa Kemal Atatürk à *Zafer Meydanı* (Place de la Victoire).

Il est noté sous la photographie :

« *Genç cumhuriyetimizin genç ve dinç reis-i cumhur abidesi altında genç nişanlılar.* » Hakkı. 25.11.1927.

(« Les jeunes fiancés sous le monument du jeune et fort président de notre jeune république. Hakkı. 25.11.1927 »).

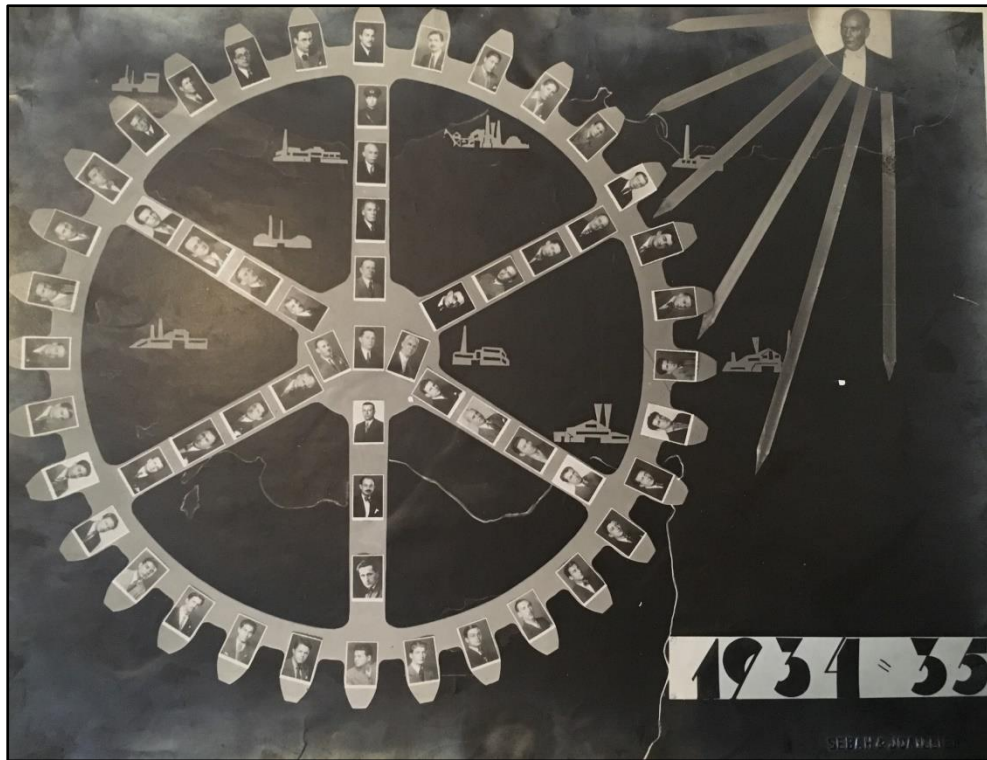


Figure 3.26. Photographie se trouvant dans les albums de photo de la famille Oflas, en possession de Tarik Oflas.
Les employés d'une entreprise de l'année 1934-35.

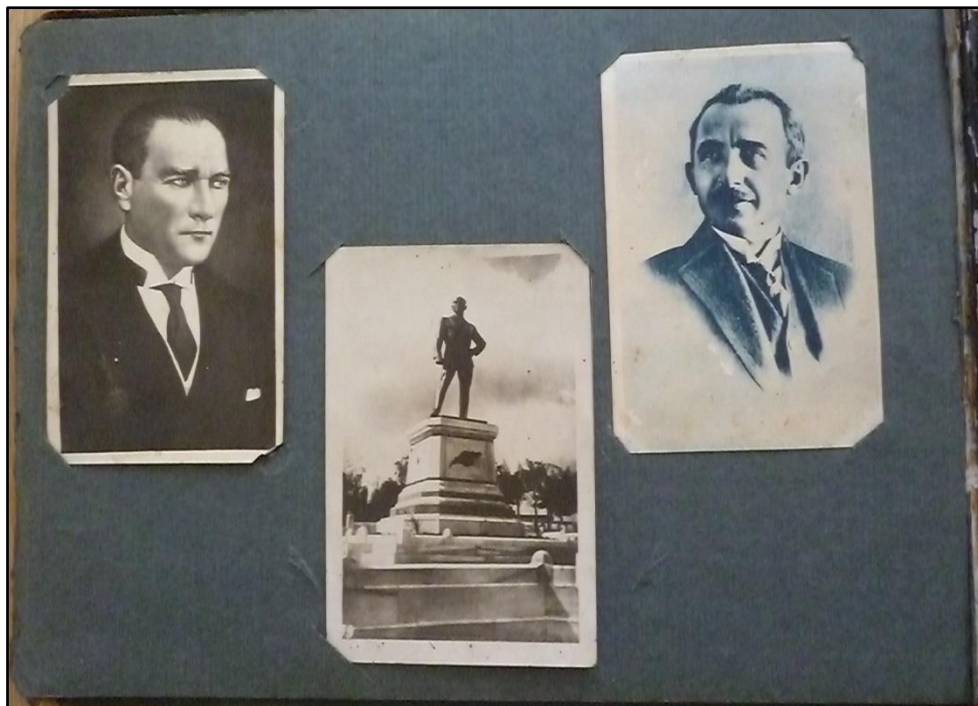


Figure 3.27. Page d'un des albums de photographie de la famille Oflas, en possession de Tarik Oflas.
A gauche, nous voyons une image de Mustafa Kemal Atatürk et à droite İsmet İnönü ; au centre se trouve une photographie de la statue d'Atatürk à

Ce ne sont pas seulement les photographies elles-mêmes, mais leur disposition et l'icônegraphie qui les accompagne et les contextualise qui les relie à l'État. Une photographie conservée dans les albums de la famille Oflas, et que nous venons de mentionner, nous permet d'illustrer ce propos. Il s'agit d'une photographie des employés d'une entreprise durant l'année 1934-35, collée sur la page de couverture d'un album de photographie [Figure 3.26]. Les portraits sont placés sur un fond en forme de roue dentée de façon à constituer les dents et le corps de la roue. Celui de Mustafa Kemal est placé dans un coin de l'image, isolé des autres et les regardant d'en haut. Six flèches sortent de son image et touchent la roue. Ce sont les six flèches du Parti républicain du peuple dont le symbole apparaît en 1931 qui semblent émaner ici de la figure de Mustafa Kemal, lui-même représentant l'État. Ces six flèches semblent faire tourner la roue dentée composée des employés. Le portrait de Mustafa Kemal et les flèches font aussi, d'autre part, allusion au soleil, qui est placé en haut et qui illumine. Ce n'est probablement pas une coïncidence si l'album de la famille Oflas, où cette représentation est placée en dernière page, commence avec une page où sont disposées les photographies de Mustafa Kemal et d'İsmet İnönü, entre lesquelles se trouve la photographie d'une des statues de Mustafa Kemal (la première, érigée par Heinrich Krippel en 1926 à Sarayburnu) [Figure 3.27]. Il faut souligner, ici encore, que tous ces clichés servaient à scander les pages d'un album qui, pour l'essentiel, était composé de photographies de famille et d'images de la vie privée. C'était à cet album familial que venaient s'intégrer les représentations publiques de celui qui prendrait bientôt le nom de « Père des Turcs ».

CHAPITRE 4. PHOTOGRAPHIES D'INTERIEURS COMME SOURCE (AUTO-)BIOGRAPHIQUE

Nous avons défini les sources étudiées comme des documents domestiques dans la mesure où ils sont, généralement, produits et préservés dans l'espace domestique. Nous ne nous sommes toutefois pas attardés jusqu'ici sur ce qui faisait cet espace domestique et sur la façon dont les habitants de cet espace domestique se l'appropriaient et définissaient leur relation avec celui-ci. Dans ce chapitre, nous nous focaliserons sur une partie de l'Histoire qui se passe à la maison, sans exclure toutefois son environnement immédiat ou d'autres intérieurs « personnalisés » comme les cabinets de travail ou les bureaux. Pour spécifier ce que l'on entend par intérieur, nous pouvons nous référer au Larousse qui le définit comme « l'espace compris entre les limites de quelque chose ; la partie de dedans par opposition à ce qui est au-dehors »⁴⁰⁹. La maison, cet espace « intérieur », délimité et défini par les murs qui viendraient ainsi le détacher du monde « extérieur », n'est pas toujours isolée de ce dernier. La maison a longtemps été perçue comme le cœur de la vie privée et intime, l'endroit où la famille peut rester détachée du reste du monde⁴¹⁰. Or, comme nous l'ont montré les sources étudiées jusqu'ici, les documents dits du for intérieur, de l'intime, du privé ou de la vie familiale n'étaient pas eux-mêmes isolés de la vie publique ou politique. Des études relativement nouvelles ont d'ailleurs commencé à reconsidérer la maison dans et avec le monde qui

⁴⁰⁹ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/int%C3%A9rieur/43707?q=int%C3%A9rieur#43628>

⁴¹⁰ Relli Shechter, « Introduction », dans Relli Shechter (ed.), *Transitions in domestic consumption and family life in the modern Middle East: Houses in Motion*, Houndmill, Basingstoke, Hampshire; New York : Palgrave Macmillan, 2003, p.1 « *On first sight, the family is the core of intimate life away from society, where the home constitutes the physical and symbolic private sphere. Conceived as such, domestic life in the Middle East and elsewhere was studied until recently in isolation from broader economic, political and cultural transformations* ». Voir aussi Mona Russell, « Modernity, National Identity, and Consumerism: Visions of the Egyptian Home, 1805-1922 » dans Relli Shechter (ed.), *Transitions in domestic consumption and family life in the modern Middle East : Houses in Motion*, Houndmill, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2003, p.37. « *Although in modern Western society, we tend to equate the home with the private sphere, as this volume demonstrates, the home is connected to state and society* ».

l'entoure⁴¹¹. Lorsque nous considérons la maison avec un autre regard, nous pouvons la voir d'une part comme le microcosme d'un monde socio-politique et d'autre part comme un espace investi par les habitants pour se représenter, construire et exposer leurs identités afin de trouver une place dans le monde qui les entoure.

Henri Lefebvre, dans son étude « La Production de l'espace », pose la question suivante : « comment l'hégémonie laisserait-elle de côté l'espace ? Celui-ci ne serait-il que le lieu passif des rapports sociaux ? ». « Non ! », répond-il, « On montrera plus loin le côté actif (opérateur, instrumental) de l'espace »⁴¹². C'est en s'appuyant sur ce côté actif de l'espace que nous considérons les espaces intérieurs comme des sources (auto-)biographiques, à la manière des egodocuments écrits ou des photographies déjà discutés. Il s'agit, dans tous les cas, d'une mise-en-scène de soi. La construction de l'espace relève donc de la construction de soi. Comment l'intérieur fonctionnait-t-il comme espace de représentation de soi ? Si nous considérons l'intérieur domestique comme un espace qui s'ouvre dans certaines occasions au monde extérieur, observer la façon dont les gens se représentent dans cet espace nous permet d'observer les rapports entre le privé et le public, entre l'intime et le politique, entre l'intérieur et l'extérieur.

Notons d'emblée une différence de degré dans la diffusion par rapport aux autres genres discutés jusqu'ici. Le journal intime de Bébé se situe sûrement à un niveau plus personnel dans la mesure où il était possédé par une seule personne et pouvait être complètement caché aux regards des autres. Nous avons vu, ensuite, la manière dont les agendas, lettres et cartes postales naviguaient entre le personnel et le familial : tout en étant rédigés par un seul individu, Said Bey, ils prenaient très souvent comme sujet la famille, ou plutôt le foyer ; leur conservation par les générations suivantes renforce cet aspect. Quant aux albums de photographies, s'ils avaient parfois un caractère personnel, l'aspect familial l'emportait dans le cas étudié. Les intérieurs et les murs qui entourent une pièce et qui servent d'appui pour exposer des images se situent sur notre échelle à un endroit plus exposé au regard, à un degré de publicisation plus marqué que les autres typologies de documents envisagés jusque-là. Il faut toutefois être prudent pour les situer dans notre échelle pour

⁴¹¹ Voir à ce sujet Leora Auslander, *Taste and power: furnishing modern France*, Berkeley : University of California Press, 1996. Pour une étude qui porte sur le Beirut Ottoman : Toufoul Abou-Hodeib, *A taste for home. The modern middle class in Ottoman Beirut*, Stanford : Stanford University Press, 2017. Voir aussi : Marilyn Booth (ed.), *Harem histories: envisioning places and living spaces*, Durham ; London, Duke University Press, 2010.

⁴¹² Henri Lefebvre, « La production de l'espace », *L'Homme et la société*, 1974, vol. 31, n° 1, p. 22. Voir aussi Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris : Editions Anthropos, 1974.

plusieurs raisons. Malgré leur fixité apparente les intérieurs peuvent toujours être recomposés : un objet ou une image peut toujours être déplacé ou soustrait aux regards des autres dans des circonstances spécifiques. Cependant, une fois le décor établi, nous avons affaire à une mise-en-scène plutôt fixe, que la photographie, qui constitue notre source principale dans ce chapitre, vient renforcer. Cette mise-en-scène est donc destinée au regard d'autrui sans différencier les personnes, à condition que celles-ci pénètrent dans l'intérieur. La limite d'accès n'est donc pas définie par le mur lui-même mais par le seuil de la pièce. Par ailleurs, le degré de publicité pouvait être différent d'une pièce à l'autre : tandis que certains espaces étaient réservés à l'usage de certains membres de la famille, d'autres, comme le salon, pouvaient s'ouvrir aux visiteurs. Une série de règles définissait d'ailleurs ce qu'il était possible d'accrocher dans chacune des pièces de la maison. Ces derniers fonctionnent donc comme un espace de représentation entre le privé et un certain public.

Il y a plusieurs types de sources qui nous permettent de reconstruire des intérieurs des XIX^e et XX^e siècles. Parmi ses sources, nous pouvons mentionner les catalogues de magasins, comme Baker, qui vinrent s'installer dans les quartiers occidentalisés de l'empire à son dernier siècle et qui offraient des meubles typiques d'intérieurs bourgeois. Ces magasins faisaient, pour la plupart, leur publicité dans les journaux et revues illustrées qui rencontraient un grand succès à la fin du XIX^e siècle. Ces publicités nous permettent de suivre ces meubles et objets à la mode et en vente. Les annonces de ventes aux enchères qui sont publiées dans ces mêmes journaux viennent s'ajouter à cette liste de sources relevant, dans leur ensemble, d'une logique commerciale et de consommation. Le problème méthodologique que posent ces sources, c'est qu'elles nous en apprennent plus sur l'existence même de ces meubles et objets sur le marché ottoman, que sur leur circulation et l'usage qui s'en faisait. Les livres d'étiquette (*adab-i muaşeret*) de l'époque, ainsi que les guides consacrés à l'organisation des tâches domestiques et à la gestion du foyer (*rehber-i umur-i beytiyye*) nous apportent aussi des informations sur la culture matérielle et visuelle du foyer domestique. Cette catégorie de sources, quoiqu'elle donne des indications relevant davantage de l'usage et des pratiques, reste néanmoins dans le champ des sources normatives et il est difficile de savoir à quel point ces normes correspondent aux pratiques quotidiennes. Les actes de succession (*tereke*) fournissent, quant à eux, des listes de certains meubles et objets se trouvant réellement dans les maisons. Nous pouvons aussi croiser des descriptions des intérieurs dans les récits des voyageurs étrangers, souvent teintés d'orientalisme. Et enfin les représentations : tandis que l'intérieur devient l'une des thématiques des peintures ottomano-turques ou étrangères, les journaux satiriques publient assez souvent des caricatures représentant des intérieurs ; l'élément humoristique

provenant souvent des conflits entre les modes de vies *alla turca* et *alla franca*. Les romans de l'époque sont riches en descriptions d'intérieurs. Une analyse approfondie embrassant chacun de ces types de sources, entre autres, s'annoncerait nécessaire pour démontrer les pratiques, usages, imaginaires attribués aux intérieurs à l'époque.

Dans notre étude sur les egodocuments, nous nous focalisons, pour notre part, sur un type de source en particulier : les sources photographiques. L'analyse des sources photographiques nous permet de relever les usages personnels qui étaient faits de la maison-même en tant que bâtiment, mais aussi des meubles, objets et images. Nous nous appuyons aussi sur des sources moins directement visuelles, tels que les livres d'étiquette et les romans de l'époque lorsque nous estimons qu'ils apportent en contrepoint un éclairage sur ce que nous voyons sur les photographies. L'un des points qui relie les représentations photographiques est le fait qu'il s'agit, pour la plupart des cas, de photographies intentionnées. Il faut en effet prendre en compte ce qu'était l'acte photographique au début du XX^e siècle. Les équipements étant encore coûteux et le temps d'exposition relativement long, les photographies de l'époque correspondent à une intention bien affirmée de montrer un espace et d'en conserver le souvenir. Il ne s'agit donc pas de clichés pris par hasard et en toute spontanéité, contrairement à l'effet que les photographes avaient parfois recherché. Si les habitants d'une maison prenaient – ou faisaient prendre – en photographie leur maison et leurs espaces intérieurs, c'est aussi parce qu'ils y voyaient quelque chose d'eux-mêmes. Même si la photographie capte l'instant présent, les objets et images qui y figurent font penser à l'accumulation de ces objets qui s'entassent de façon à former plusieurs couches d'histoire dénotant le passage du temps. C'est de ce point de vue que nous pouvons considérer les photographies des espaces personnels comme une source autobiographique : se faire photographier dans un endroit déterminé, c'est un moyen de rendre visible les différentes couches d'une narration de soi qui s'y sont accumulées. En ce sens, ces photographies peuvent être rapprochées de la composition d'un récit de soi.

Afin d'analyser ces récits visuels de soi, autour de la maison et dans les intérieurs, nous organiserons notre réflexion en six sections. En guise d'introduction, nous commencerons par donner i) un aperçu des types de demeures stambouliotes à la fin du XIX^e siècle et parlerons, dans cette section, des transformations des intérieurs au cours du siècle, passant, sans linéarité, d'une structure basée sur une pièce centrale à une organisation marquée par une division de l'espace selon les activités accomplies dans chacune des pièces. Suite à cette section introductive, nous considérerons, en deuxième lieu ii) la dimension reconstruite de l'espace

dans le cas des décors d'intérieurs dans les studios photographiques. Nous nous focaliserons ensuite aux représentations du bâtiment lui-même et analyserons la façon dont les habitants envisageaient et représentaient leur relation avec celui-ci. Nous nous promènerons ainsi, à travers les photos, autour de la maison ; dans le jardin ou sur la cour, en mettant le nez à la fenêtre. Nous nous glisserons ensuite dans les pièces intérieures de la maison, pour nous concentrer, dans les sections suivantes, plus particulièrement sur ce qui était exposé sur les murs d'une pièce, tels que l'objectif a pu les fixer à un moment donné. Dans les sections suivantes, nous observerons l'appropriation – et la personnalisation – de l'espace par les images, en analysant successivement iii) la façon dont la famille est représentée et exposée sur les murs de certains intérieurs, iv) le rôle joué par l'image et notamment la photographie dans l'entretien et le renforcement des réseaux de sociabilité, pour discuter ensuite v) de l'usage, par l'image, d'une « politique symbolique »⁴¹³ qui sert à exposer et construire les liens des individus avec l'État. Nous envisageons, pour finir, le cas particulier vi) des images obscènes, que nous ne rencontrons pas parmi les sources personnelles étudiées mais dans la fiction.

I — UNE NOUVELLE CONCEPTION DE L'ESPACE DOMESTIQUE

Lorsque nous prenons en considération la période qui va de la fin du XIX^e siècle aux trois premières décennies du XX^e siècle dans le monde ottomano-turc, nous nous rendons compte que le choix d'un type et d'un lieu de résidence n'est pas seulement, dans la plupart des cas, le fruit du hasard mais qu'il fonctionne aussi comme un moyen d'affirmer une identité, en jouant sur les connotations de chacun de ces lieux. Déménager d'un *konak* à un appartement reflète en effet une mode typique du tournant du siècle, à Istanbul, comme l'indique une fameuse chanson « *Şişli'de bir apatıman* » (Un appartement à Şişli), tirée d'une opérette turque, *Lüküs Hayat* (La vie luxueuse), écrite en 1933. « Par rapport à l'habitat traditionnel conçu comme une structure introvertie (selon le concept du '*mahrem*'), le nouvel appartement s'adapte à un nouveau mode de vie »⁴¹⁴ affirme Pınar Öğrenci dans son article sur les bâtiments de la famille Sarıca. En ce qui concerne les maisons « traditionnelles », Sedat Hakkı Eldem, l'un des architectes les plus renommés de la Turquie du XX^e siècle (et dont nous avons étudié le journal intime) affirme que la maison « turque » traditionnelle se compose des parties

⁴¹³ Pascal Ory, « L'histoire des politiques symboliques en quatre études de cas », *Hypothèses* 2005/1 (8).

⁴¹⁴ Pınar Öğrenci, « Les Transformations dans l'Architecture des Maisons d'Istanbul au Tournant du Siècle: De la Maison au Grand Immeuble à Travers l'Exemple des Bâtiments de la Famille Sarıca », dans *Anatolia Moderna X*, 2004, Paris, p.185.

suivantes : les pièces, les halls et les escaliers. Il explique qu'en dehors de l'étage principal, cette maison comprend une salle de bain, une cuisine, une buanderie, un garde-manger et un cellier. Selon lui, toutefois, « la pièce turque est en soi équivalente à une maison » et « elle est utilisée pour s'installer, manger et dormir »⁴¹⁵. Dans la même perspective Suraiya Faroqhi souligne « l'absence d'endroits distincts pour s'installer et dormir dans les maisons ottomanes »⁴¹⁶ et décrit toutes les pièces – à l'exception du *selamlık* – comme multi-fonctionnelles⁴¹⁷. Le passage d'une structure faite de pièces multifonctionnelles à une division fonctionnelle de l'espace a créé une transformation radicale dans l'organisation et la perception de l'espace domestique.

Dans les demeures modernes qui sont apparues au cours du XIX^e siècle, les fonctions citées plus haut – s'installer, manger et dormir – qui étaient autrefois concentrées dans une pièce commençaient, dans les plus grandes demeures, à être cantonnées à des endroits distincts et spécifiquement prévus pour chacune d'entre elles⁴¹⁸. Les pièces qui ne remplissent pas la fonction résidentielle, comme la réserve ou l'atelier, étaient placées à l'écart. Les nouvelles résidences étaient organisées selon les activités faites dans chacun des espaces qui les composaient, mais la logique consistait essentiellement à distinguer la salle de séjour et la salle à coucher⁴¹⁹. Roger-Henri Guerrand a écrit, dans le quatrième volume de *l'Histoire de la vie privée*, que la division de l'espace a été conçue « selon un schéma rationnel, et possédait des espaces publics qui se montrent et les espaces privés pour l'intime »⁴²⁰. Ce constat est aussi valable dans le contexte des appartements stambouliotes. Plutôt qu'une division polarisée entre privé et public, nous observons une échelle qui va du privé au public. Il y avait certains endroits, comme le salon, qui s'ouvraient à certains visiteurs dans certaines occasions et qui se refermaient ensuite, et ceux, au contraire, qui étaient plus fermés aux regards des autres, tels que la chambre à coucher, mais qui pouvaient également être ouverts aux visiteurs et exposés

⁴¹⁵ Sedad Hakkı Eldem, « Classical Turkish House (District of Marmara) », dans *Türk Evi: Osmanlar Dönemi/ Turkish Houses: Ottoman Period*. Istanbul: Türkiye Anıt, Çevre, Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, 1984, p.20. Pour une discussion du concept de la "maison turque" voir Deniz Orhun. « "Türk Evi" mi, Yaşamada Tümlüşik Ev mi? », dans Nur Akın, Afife Batur, Selçuk Batur (eds.), *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı : uluslarüstü bir miras*. İstanbul: YEM Yayın, [1999], p.258-265.

⁴¹⁶ Suraiya Faroqhi. *Subjects of the Sultan: culture and daily life in the Ottoman Empire*. London; New York: I.B. Tauris; New York : Palgrave Macmillan, 2005, p.151.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ Michelle Perrot par exemple, pour le contexte européen, affirme dans son *Histoire de chambres* que la salle à coucher était entrée dans les dictionnaires au milieu du XVIII^e siècle. Michelle Perrot. *Histoire de chambres*. Paris: Seuil, 2009, p.53.

⁴¹⁹ Mine Soysal, ed. *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşmenin Öyküsü*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, p.50.

⁴²⁰ Roger-Henri Guerrand, « Private Spaces » dans *A History of Private Life 4 From the Fires of Revolution to the Great War*. Michelle Perrot (ed.), Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1990 [1987], p.366. « In accordance with a rational scheme [...] [and possessed] public areas for show, private areas for intimate family gatherings. »

en certaines occasions. Si cette division consistait principalement en une séparation des espaces consacrés à passer du temps et recevoir, à dormir et à manger (le salon ; la chambre à coucher ; la salle à manger), elle se complexifiait parfois. Ce schéma rationnel ne consistait pas uniquement en une division entre privé et public mais intégrait en outre la fonction dévolue à certaines pièces.

Dans son livre d'étiquette *Avrupa âdâb-ı muaşeretı yahud alafranga*⁴²¹ (Etiquette européenne ou *alla franca*) publié en 1894, Ahmed Midhat Efendi (1844- 1912) mentionne ainsi une série de pièces spécifiques : vestibule, vestiaire, antichambre, boudoir, cabinet de travail, salon, salle à manger, chambre à coucher ; sans oublier les salles d'armes, fumoir, salle de billard et salle de musique. Ne nous attendons pas à retrouver fréquemment cette succession de pièces, même dans de grandes maisons. Ce livre d'étiquette offrait cependant aux lecteurs, qui n'habitait pas forcément ces grandes maisons, le modèle d'une demeure dans laquelle chaque pièce était dotée d'une fonction spécifique. La récurrence des salons, salles à manger et espaces consacrés au travail sur les photographies montre cependant que cette division fonctionnelle de l'espace était appliquée au moins dans une certaine mesure.

La division de l'espace a créé de nouveaux besoins dans la décoration des intérieurs domestiques. Doğan Kuban explique que l'intégration du mobilier de style européen a entraîné la disparition de certains éléments qui faisaient autrefois partie intégrante de l'architecture de la maison tels que le sofa, le placard ou le poêle. En revanche, de nouveaux objets comme les tables, les grands lits, les armoires et les lustres étaient intégrés aux intérieurs⁴²². Pour suivre la trace des changements auxquels nous nous référons, suivons les descriptions d'intérieur que nous donne Rezaizade Mahmud Ekrem, d'une manière caricaturale, dans le roman *Araba Sevdası* (L'amour de la calèche). Le narrateur décrit les mouvements du personnage principal dans son intérieur, en désignant chacun des espaces et des meubles dans la conception qu'il s'en fait. Donnons tout d'abord le passage dans sa langue d'origine : « Bihruz Bey *salle à manger*'den çıktığı gibi doğruca *cabinet de travail*'ına gitti [...]. *Armoire*'ını açtı »⁴²³. Sans qu'il

⁴²¹ Il existe deux éditions de cet ouvrage en caractères latins : Ahmet Mithat, *Avrupa âdâb-ı muâşeretı yahud alafranga*, Ankara, Akçağ, 2001 (édité par İsmail Doğan et Ali Gurbetoğlu) ; Ahmet Mithat, *Avrupa adab-ı muaşeretı yahud alafranga*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016 (édité par Fazıl Gökçek). Nous allons, par la suite, référer à l'ouvrage édité en 2001, tout en vérifiant les passages avec l'édition original.

⁴²² Doğan Kuban, « Konaklar » dans *Dünden bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, vol.5. Ankara : Kültür Bakanlığı, İstanbul : Tarih Vakfı, 1993-1995, p.55.

⁴²³ Rezaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, İstanbul : Özgür Yayınları, p.128. Il existe plusieurs éditions du roman en alphabet latin. Voir aussi l'édition suivante : Rezaizade Mahmut Ekrem, *Araba sevdası : musavver millî hikâye*, İstanbul : İletişim Yayınları, 2014. Le roman a été publié en feuilleton dans le

soit besoin de traduction, les meubles et les espaces cités sont immédiatement identifiables par un lecteur francophone qui ne connaîtrait pas le turc. Traduisons cependant : « Bihruz Bey, aussitôt qu'il est sorti de la salle à manger, est allé directement à son cabinet de travail. Il a ouvert son armoire »⁴²⁴. Le cabinet, comme espace de travail revient dans le roman à plusieurs reprises. Revenons sur l'une de ces occurrences pour comprendre dans quel contexte l'auteur fait intervenir cet espace intérieur : Bihruz Bey, après avoir commandé *un café alla franca* (*alafranga bir kahve*) et de la glace à la pêche à la confiserie Valory (*şekerlemeci Valori*), se plaint du serveur qui ne comprend pas parfaitement ses commandes en français. Il passe ensuite au magasin de chaussures *Heral* [Maison Héral] et chez le tailleur *Mir* [Mir & Cottereau], il y commande une paire de bottines (*potin*), une paire d'escarpins (*iskarpin*), deux ensembles de *costumes*, cinq *pantalons*, deux *redingotes*. C'est ensuite qu'il retourne à la maison et monte au *cabinet de travail*. Ensuite, « il sort une feuille. Il écrit beaucoup avec une plume *frenk* (*frenk kalemi*) »⁴²⁵. Dans sa lettre, il présente une *poésie* qu'il a traduit du *Secrétaire des amants*⁴²⁶. À un autre moment, au matin, « Bihruz Bey s'occupe dans son cabinet de travail de modifier le tableau de ses déplacements journaliers (*esfar-ı yevmiyesinin cetvelini tadil*) »⁴²⁷. Plus loin, Bihruz Bey rentre de nouveau dans son cabinet de travail pour y chercher *Graziella*, un roman de Lamartine. Il se rend en salle de cours avec le livre à la main et trouve la poésie dont lui avait parlé son professeur de français Monsieur Pierre⁴²⁸.

Que représente pour l'auteur de ce roman le cabinet de travail et l'ensemble des objets et des espaces qu'il associe au personnage « super-occidentalisé » de Bihruz Bey ? Attardons-nous sur la terminologie : les mots salle à manger, cabinet de travail, armoire, café *alla franca*, glace à la pêche, bottine, escarpin, costumes, pantalons, redingotes, la plume *frenk* sont notés de façon à restituer les sonorités du français. Si Ahmed Midhat Efendi, dans son livre d'étiquette, faisait l'effort de proposer des traductions du français au turc pour certains objets, l'auteur du roman, Recaizâde Mahmud Ekrem, ne se donnait pas cette peine ; bien au contraire, pour faire voir ce qu'était le monde *alla franca* aux yeux de Bihruz Bey, il jouait volontairement sur l'omniprésence du français dans son texte ottoman. Ce qu'il importe de

journal *Servet-i Fünûn* de février à septembre 1311 (1896). Il a ensuite été re-publié : Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba sevdası*, İstanbul : Alem matbaası, 1314 (1898). Nous nous référons, par la suite, à la première édition citée.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ *Ibid.*, p.153.

⁴²⁸ *Ibid.*, p.201.

noter, c'est que nous retrouvons dans cette description, l'idée d'une division de l'espace selon des fonctions assignées à chacune des pièces : la salle à manger ; le cabinet de travail et la salle de cours. C'étaient les éléments matériels qui servaient à fixer l'image d'une société occidentalisée. À ces éléments matériels s'ajoutaient des activités intellectuelles, la lecture et l'écriture, que nous avons déjà rencontrées à maintes reprises dans nos sources étudiées jusqu'ici. Quant au « tableau des déplacements journaliers » (*esfar-ı yevmiyesinin cetveli*), nous pouvons nous demander s'il s'agissait d'un agenda, semblable à l'un de ceux que tenait Said Bey. Dans tous les cas, il s'agissait bien d'un outil graphique destiné à ordonner les activités quotidiennes et permettre la composition d'un emploi de temps ; quand bien même, au cours du roman, le personnage se perdait dans des promenades dénuées de tout objectif précis. Sa familiarité avec la modernité occidentale passait également par la lecture des romans, un motif que nous avons abondamment relevé dans le cas de la jeune fille nommée Bébé et qui passe ici par *Graziella* de Lamartine. Ce roman, publié à la fin du XIX^e siècle, est l'indice d'une modernisation de l'espace qui passe par l'adoption d'une nouvelle organisation de la maison. Ce court extrait nous donne une idée de la façon dont les romans représentaient les intérieurs domestiques. Si les représentations des intérieurs se trouvaient abondamment dans les romans⁴²⁹ de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, les représentations photographiques de « vrais » intérieurs n'est pas aussi courante. Peut-être est-ce aussi parce que ces intérieurs n'étaient pas si souvent photographiés ou l'étaient à travers des mises-en-scènes bien particulières.

II — PHOTOGRAPHER L'ESPACE DOMESTIQUE : UNE PROMENADE AUTOUR DE LA MAISON

Les sources dont nous disposons – les photographies d'intérieurs – ne nous permettent pas de remonter indéfiniment dans le temps. Pour que les contemporains puissent prendre en photographie un espace intérieur, il faut qu'ils possèdent un appareil photographique ou qu'ils puissent faire venir chez eux un photographe. Il fallait aussi, dans les deux cas, que la technique permît de saisir l'image d'un espace clos. C'est d'ailleurs en ce sens que nous parlons, tout au long de notre étude, de « nouvelles pratiques » de représentation de soi : surtout en ce qui concerne la photographie, il s'agit en effet de maîtriser un instrument technique dont on peut dater l'apparition et la diffusion progressive. Si l'appareil

⁴²⁹ Voir à ce sujet Handan İnci Elçi, *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev*, İstanbul : Arma Yayınları, 2003 ; Aslı Uçar, *Teselliyi eşyada aramak : Türkçe romanda nesnelere*, Thèse de doctorat, Université de Bilkent, Ankara, 2012.

photographique transforme assez rapidement les manières de se représenter, il faut tout de même des décennies pour que la photographie devienne un media familial. Nous pouvons assez largement dater les premières photographies d'intérieurs que nous retrouvons dans les archives du début du XX^e siècle, elles deviennent plus nombreuses dans la deuxième décennie du siècle. Soulevons ici un problème méthodologique : si parfois de rares indications notées sur les photographies ou des détails relevant de la culture matérielle nous permettent de dater, ne serait-ce qu'approximativement, ces photographies d'intérieurs, elles reflètent en général une accumulation d'objets et d'images qui ne permet pas toujours de les dater avec précision.

Avant de passer à la présentation et à l'analyse des photographies de « vrais » intérieurs, il faut indiquer que les contemporains se faisaient parfois représenter dans des intérieurs reconstruits, imaginaires [Figure 4. 1A-B]. Avant que les appareils photographiques transportables permettent de prendre aisément des photographies d'intérieurs, il était d'usage (et cette pratique s'est d'ailleurs perpétuée après le développement des appareils photos à usage privé) de se faire photographier dans les studios photographiques. Il n'était pas rare que certaines parties de ces studios fussent aléatoirement transformés et leur espace réaménagé en utilisant des décors et des arrière-plans qui recréaient une atmosphère domestique. La photographie dans ces espaces reconstruits devait servir aussi à ce que les gens puissent sortir de leur réalité quotidienne et interpréter une identité sociale qui habituellement ne leur était pas reconnue, qui n'était pas la leur ou qui l'était d'une autre manière, à l'instar des acteurs interprétant une pièce de théâtre.



Figure 4.1A. Atatürk Kitaplığı,
Bel_Mtf_003810



Figure 4.1B. Institut Français d'Etudes Anatoliennes (IFEA),
Album 1903

Quelle fonction remplissaient ces « faux » intérieurs, recomposés dans ces véritables intérieurs que sont les studios photographiques ? Bien avant le développement de la mode consistant à se faire prendre en photographie devant un fond blanc, comme si tout était situé dans le vide, les studios photographiques utilisaient des décors qui donnaient un effet de réalité qui allait parfois avec la recherche d'une impression de spontanéité (poses plus naturelles, regards perdus dans le vague). Les sujets photographiés y étaient représentés parfois comme saisis sur le vif, pendant une lecture, comme pour souligner un élément habituel de la vie quotidienne. C'est également le cas de certaines photographies prises en studio, où, un livre, qu'il fût ouvert et tenu dans les mains de la personne photographiée ou posé sur une table, faisait partie des éléments préférés du décor. Ces intérieurs recréés visaient sans doute aussi à donner l'impression du luxe : des arrière-plans montrant des colonnes, des rideaux, des frises, des plantes, de grandes fenêtres et des tableaux ; des éléments de décor comme des tapis, des fauteuils, des consoles renvoyaient à des intérieurs typiques d'un certain statut social. Ne serait-ce pas une manière de jouer sérieusement un jeu que tout le monde connaissait ? Nous pouvons voir, dans ces mise-en-scènes, la mise en œuvre d'une certaine *performativité*, presque à la façon de ce qui se passe lors d'un carnaval : les sujets photographiés avaient certainement quelque plaisir – ou du moins le photographe pensait-il que cela plaisait à ses clients – à se faire représenter dans de tels décors. Ils pouvaient ainsi se trouver, ne serait-ce que pour une prise de vue, dans l'intérieur d'un magnifique *konak*, décoré avec les objets les plus précieux. Du reste, le cliché était destiné à faire perdurer cette image, qui pouvait être orgueilleusement exposée au domicile. Était-ce une pratique réservée aux classes populaires, qui n'avaient pas, en réalité, l'occasion d'évoluer dans de telles atmosphère de luxe ? En réalité, cette mode était tellement liée aux pratiques des studios photographiques qu'elle paraissait dépasser les distinctions entre différentes couches de la société. Pour ce qui est de la photographie d'intérieur, pourtant, nous pouvons certainement lui attribuer une dimension de classe. Il fallait en effet que les propriétaires de ces intérieurs possèdent un appareil photo, ou qu'ils puissent faire venir chez eux un photographe pour le seul objectif de saisir l'intérieur domestique ; il fallait aussi qu'ils possèdent un intérieur qu'ils jugeaient digne d'être photographié ; tout cela relevait d'une dimension économique. Le cas que nous étudions dans ce qui suit nous fait voir plus clairement à quoi pouvaient ressembler ces photographies de maisons.

1. La maison comme marqueur d'identité

Sarah Anne Carter, dans son article sur la photographie d'intérieur de 1870 à 1900, analyse ce qu'elle appelle les livrets de maison (*house book*), il s'agit d'albums photographiques destinés à montrer la maison. Dans le cas qu'elle étudie, quelques photographies d'extérieur de la maison précèdent les photographies d'intérieurs qui mettent en scène les différentes parties de la maison. Selon S. A. Carter, « ouvrir le livre et entrer dans ce monde revenait à entrer dans le monde privé de la maison familiale »⁴³⁰. Même si nous ne disposons pas de ce type de sources dans le contexte ottomano-turc, la présentation sérielle des photographies que nous rencontrons dans certains cas renvoie bien à ce procédé narratif qui, par l'image, nous fait découvrir et visiter une maison. Prenons l'exemple d'une série de photographies d'intérieur qui se trouve aujourd'hui dans les archives de l'Institut Français des Études Anatoliennes (IFEA). Une note écrite sur le couvercle d'une des boîtes des plaques de verres, « Prinkipo 1903 » est le seul élément écrit permettant de situer la date et le lieu où ces photos ont été prises. Il s'agissait donc des photographies prises en 1903 d'une demeure de Büyükada, l'une des îles de Princes, non loin d'Istanbul⁴³¹. La série de photographies en question est composée d'une centaine de clichés comprenant une dizaine de photographies d'une maison et d'intérieurs. Celles-ci nous intéressent plus particulièrement. Nous y rencontrons des photographies prises devant la maison [Figure 4.2A-B], dans la cour ou le jardin et dans différentes parties intérieures de la maison. En observant ces photographies les unes après les autres, nous avons l'impression de nous promener autour de la maison avant que le photographe ne nous y fasse entrer.

⁴³⁰ Sarah Anne Carter, « Picturing Rooms: Interior Photography 1870–1900 », *History of Photography*, 2010, vol. 34, n° 3, p.255. « *Opening and entering the world of the book became analogous to entering the private world of the [...] family home* ».

⁴³¹ Sur les îles des Princes, voir Catherine Pinguet, *Les îles des Princes : un archipel au large d'Istanbul*, Paris: Empreinte temps présent, 2013.



Figure 4.2A. Institut Français d'Etudes Anatoliennes (IFEA), Album 1903



Figure 4.2B. Institut Français d'Etudes Anatoliennes (IFEA), Album 1903

Jean-Louis Bacqué-Grammont, l'ancien directeur de l'Institut Français des Études Anatoliennes (IFEA), raconte qu'un samedi gris de l'hiver de 1984-1985, un jeune couple turc vint le trouver pour lui montrer les boîtes qu'ils avaient achetées chez un brocanteur d'Ankara, en déclarant qu'ils allaient se marier et qu'ils avaient besoin d'argent. C'est alors que J.-L. Bacqué-Grammont découvrit et acquit pour l'Institut cette collection de photographies sur plaques de verre, qui est composée d'une centaine de clichés d'une famille d'Istanbul. Rien d'autre que deux mots notés sur le couvercle d'une des boîtes, « Prinkipo 1903 » ne vient donner d'informations sur la datation de ces photos.

En décembre 1990, lorsque la présidente des anciennes élèves de Notre Dame de Sion rend visite à J.-L. Bacqué-Grammont pour lui demander si l'Institut a dans ses réserves des documents sur l'Istanbul d'autrefois à partir desquels elles pourraient organiser une exposition pour animer la fête de l'École, le 20 janvier, le directeur songe à cette collection. Une exposition intitulée « On recherche famille X, Istanbul, Temps Perdu » a ainsi été organisée en mai 1991 à l'Université de Mimar Sinan à Istanbul avec le concours de l'Université de Mimar Sinan, de l'Institut des Études Françaises d'Istanbul, l'Institut Français des Études Anatoliennes, l'Association Culturelle Turquie-France d'Istanbul et l'Association des Anciennes Élèves de Notre Dame de Sion.

Les organisateurs avaient préparé dans le cadre de l'exposition, un bulletin dans lequel ils demandaient aux visiteurs de l'exposition de les aider à identifier certains lieux qui avaient servi de cadre à la vie de la famille X, en notant leurs réponses sur le registre mis à disposition.

Selon J.-L. Bacqué-Grammont « si la famille X retrouve son nom, elle [peut] légitimement passer enfin de l'évocation littéraire au cas d'histoire sociale ». Cette affirmation fait appel à un débat historiographique : devons-nous donner son nom à la famille X pour qu'on puisse l'analyser en tant qu'objet d'histoire ? Ou bien, à poser la question dans le sens inverse, pouvons-nous prendre les documents de la famille X en tant qu'objets d'études même si nous ne parvenons pas à les identifier ?

Nous ne disposons malheureusement pas d'informations sur les personnages qui apparaissent sur ces photos. Selon Jean-Louis Bacqué-Grammont :

La famille X est prospère, de même que ses parents et amis. Si l'on excepte quelques paravents et guéridons sertis de nacre, le cadre dans lequel elle vit est de modèle européen, d'une netteté et d'une respectabilité très bourgeoises, mais sans rien d'excessivement guindé.

J.-L. Bacqué-Grammont suppose qu'une des personnes apparaissant sur ces clichés, une dame brune, était « Levantine », et imagine Monsieur X comme un personnage « venu d'une aimable Germanie ou d'une Mitteleuropa sympathique et, pour une raison ou une autre, ayant élu résidence dans la capitale ottomane ». Nous nous trouvons devant un puzzle similaire au cas du journal intime de Bébé, à cette différence près que nous disposons ici d'informations visuelles. Les personnes photographiées étaient-ils Levantins, « venus d'une Mitteleuropa »,

comme l'imaginait J.-L. Bacqué-Grammont ? S'agissait-il d'une famille non-musulmane de l'empire ? Rappelons que la famille de Said Bey passait ses vacances dans ce même lieu, sur les îles de Princes, à Büyükada. Leur intérieur domestique était-il profondément différent ? Ces photographies n'auraient-elles pas pu venir d'une famille musulmane « moderne » de la fin de l'Empire ottoman ?

Nous aurions aimé pouvoir répondre à ces questions, si un indice était venu nous donner quelques indications sur une appartenance communautaire, nationale ou religieuse des habitants de cette maison. En l'absence de signes explicites, nous n'avons pas trouvé d'éléments permettant de les identifier. Mais quels éléments auraient pu nous faire deviner leurs identités ? Les meubles de la maison ? Les images affichées sur les murs ? La possession d'un piano ? Les bouteilles d'alcool posées sur une table ? Les vêtements ? Le fait même de se prendre en photo ? Nous pouvons reprendre ici, les observations faites par Edhem Eldem dans son étude sur *la bourgeoisie ottomane fin de siècle*. En analysant une description d'intérieur d'un salon d'une famille grecque vivant à Péra, faite par Ernest Giraud, président de la Chambre de commerce française de Constantinople, E. Eldem observe que « cet intérieur aurait donc pu être français, parisien ou provincial ; il reste qu'il est ottoman et grec. De ce point de vue, il est important de noter qu'il eût pu aussi être arménien, juif, ou musulman ». Quant aux habitants de la maison mentionnée ci-dessus, le fait même que nous ignorions leur identité et que nous n'arrivions pas à les identifier représente certes un défi méthodologique. Ce défi peut en revanche être tourné en une discussion historiographique : des éléments matériels qui pouvaient plus facilement tracer une frontière un siècle auparavant – au moins en théorie et surtout dans les façons de se représenter –, ne fonctionnaient apparemment plus, au début du XX^e siècle, pour distinguer les membres d'une certaine couche de la société. Ce que nous pouvons dire, avec plus d'assurance, dans le cas de Bébé étudiée au premier chapitre et dans celui des personnes apparaissant sur cette série de photographies, c'est qu'ils appartenaient à une couche sociale aisée vivant selon les modes des grandes villes.

Mais retournons maintenant aux photographies de cette série. Ces photographies nous font tout d'abord visiter l'entrée et le jardin de la maison. Restons un peu de ce côté. Dans une photographie, nous voyons quatre femmes en train de poser sur et à côté des marches d'entrée d'une maison qui s'ouvre sur un jardin ou une cour [Figure 4.2A]. Une autre photographie nous montre le même endroit, sous un angle légèrement différent et dans une mise en scène montrant, cette fois, deux femmes : l'une posant depuis l'intérieur, à la fenêtre, et l'autre se tenant à l'extérieur, à côté des marches [Figure 4.2B]. Sur ce deuxième cliché, le cadrage plus

large permet de mieux observer l'entrée de la maison et la fenêtre. Dans une autre photographie de la même série, nous apercevons d'autres personnes – probablement une famille, dont deux femmes et un homme se tiennent avec cinq enfants au premier rang – qui posent devant une autre maison [Figure 4.3]. Avaient-ils des liens avec ces premiers ou s'agissait-il tout simplement de deux clichés sans lien particulier ? Nous ne saurions répondre à cette question. Ce que nous remarquons en revanche, c'est que la photographie avait été prise devant la façade d'une maison en bois qui donnait sur une rue. Il s'agissait d'une prise de vue bien préparée comme nous le montre l'alignement des personnages et les deux chaises sorties de la maison pour servir d'appui aux petits enfants. La porte de la maison est ouverte, cela crée un effet de continuité entre l'intérieur et le devant de la maison. Tout se passe comme si les gens venaient de sortir ou devaient bientôt rentrer ; dans les deux cas, les sujets photographiés ont un lien avec la maison. Ils ne posaient donc pas devant n'importe quelle maison mais devant *leur* maison. Celle-ci ne servait pas seulement d'arrière-plan, ceux qui posaient étaient photographiés *avec, accompagnés de leur maison*⁴³² – c'était apparemment l'objectif même de la photographie dans laquelle la maison occupait une place centrale.



Figure 4.3. Institut Français d'Etudes Anatoliennes (IFEA), Album 1903

⁴³² De la même manière que les photographies de voitures que nous avons évoquées dans le chapitre sur la photographie, nous pouvons étendre la liste à d'autres objets, notamment des bicyclettes, la radio, les lunettes etc., qui faisaient partie des objets décoratif favoris des photographies.

À l'époque républicaine, les représentations de certaines maisons tendent, encore une fois, à faire écho à une imagerie plus officielle, à l'instar des images que nous connaissons, par exemple, par la revue *La Turquie Kémaliste*. Dans cette revue, une rubrique était consacrée de temps en temps aux photographies des « Villas d'Ankara » [Figure 4.4A-B] en supplément de la rubrique « Ankara construit ». Depuis le 13 octobre 1923, la ville, étant déclarée capitale de la République de Turquie qui venait d'être fondée, était désormais considérée comme le « cœur de la nation » en pleine reconstruction⁴³³. De nombreux fonctionnaires et diplomates étaient ainsi invités à y prendre leur poste et à participer à l'œuvre de reconstruction nationale en s'installant et en faisant construire à Ankara. Mehmet Ali Bağana, dont nous avons étudié les albums de photographies dans le chapitre précédent, était l'un d'entre eux. Ce n'est pas un hasard si deux photographies de ses albums, prises dans les années 1930, montrent la maison familiale dans le quartier de Keçiören à Ankara. Sur l'une de ces photographies, nous voyons Mehmet Ali avec sa femme Nesrin et ses deux enfants, Bülent et Hatice, posant devant leur maison [Figure 4.5A]. Sur une deuxième, datée d'avril 1935, nous voyons les deux enfants posant devant la même maison [Figure 4.5B]. Le cadrage de la photographie permet de montrer l'ensemble de la maison et nous indique qu'un des objectifs était bien de saisir une vue de la maison avec ses habitants.

⁴³³ Sibel Bozdoğan, *Modernism and nation building Turkish architectural culture in the early republic*, Seattle : University of Washington Press, 2001, p.68. « *References to Ankara in the official and popular publications of the time as “the heart of the nation” (ulusun kalbi) point to more than the geographical centrality of its location within the boundaries of modern Turkey.* »

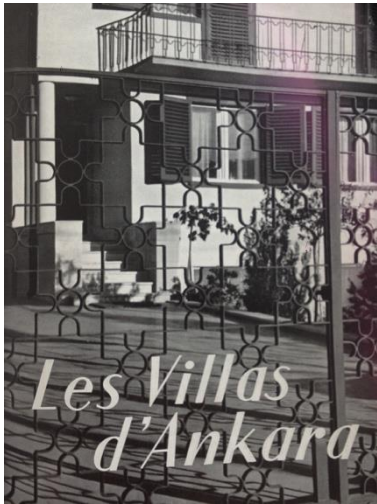


Figure 4.4A-B. Illustrations de la revue « La Turquie Kemaliste », « Les villas d'Ankara »



Figure 4.5A. SALT Research, Said Bey Archive, AFMSBBHAL1338.



Figure 4.5B. SALT Research, Said Bey Archive, AFMSBBHAL1337.

Ces exemples montrent à quel point la maison était considérée comme une part essentielle de la représentation de soi, comme un marqueur d'identité. Said Bey, enseignant et haut-fonctionnaire ottoman dont nous avons analysé les agendas, lettres et cartes-postales au deuxième chapitre, désignait ainsi, dans une lettre adressée à sa fille le 2 octobre 1927, un homme qu'il a rencontré dans un train comme « un avocat qui habite dans une des immeubles qui ont été nouvellement construits à Şişli, dans la rue de l'hôpital Etfal »⁴³⁴. Ce n'est qu'ensuite qu'il ajoutait que cet homme avait été élève au lycée de Galatasaray et au Robert College. Ce passage est révélateur de la fonction qu'occupait la résidence dans la définition d'une identité, au même titre et peut-être plus que le métier pratiqué ou l'éducation suivie. Les photographies prises avec des maisons semblent ainsi jouer un rôle similaire et permettent de situer les personnes photographiées dans un cadre social ; un cadre qu'ils s'étaient appropriés et dans lequel ils avaient bien voulu se faire représenter. Cela devait leur permettre en même temps de constituer un souvenir de leur maison.

2. Par la fenêtre : limites entre intérieur et extérieur

Après avoir discuté des photographies prises devant les maisons, dans l'entrée ou le jardin, il nous faut discuter d'un cas particulier de photographies : celles qui figuraient les membres du foyer posant à la fenêtre. Dans cette situation, l'œil photographique se trouve *dehors*, à l'extérieur, tandis que le sujet photographié est situé *dedans*, à l'intérieur. Dans l'une de ces photographies, un cliché anonyme, nous voyons une femme qui semble regarder au loin, installée à sa fenêtre, les bras croisés et ayant placé un coussin sous ses bras [Figure 4.6A]. Le photographe a pris ce cliché depuis l'extérieur de la maison. Dans un autre exemple, de nouveau anonyme, un groupe composé d'une femme et de trois enfants, regardent l'objectif depuis une fenêtre dont les treilles sont ouvertes vers le haut [Figure 4.6B]. Les figures de cette composition se tiennent plus en retrait que dans le cliché précédent. Comme dans l'image précédente, le photographe se trouve, en revanche, en dehors de la maison. Ces deux photographies ont en commun d'avoir été prises de l'extérieur et de mettre en scène des personnes qui se tiennent à l'intérieur, deux femmes et des enfants. Sans généraliser à partir de ces deux exemples, il est intéressant de noter l'aspect genré de la représentation qui semble associer la femme et les enfants au foyer. D'ailleurs, presque spontanément, en ignorant le

⁴³⁴ AFMSBTDOC035, Lettre de Said Bey à sa fille Semiramis, de Şişli, le 2 teşrin-i evvel [octobre] 1927. « *Trende benim kompartımanımnda üstümdeki yatağa gelen zat meğer bana pek ri'ayeti olan bir tanıdık imiş: Şişli'de Etfal hastahanesi sokağında yeni yapılan apartmanların birinde mukim avukat [...] Bey. Hem de Galatasaray Lisesi'nde ve Rober kolejide [...] imiş* ».

contexte, nous serons tentés d'affirmer que ces femmes ont posé à *leur* fenêtre, d'où elles observent le monde extérieur. Cette situation pourrait aussi s'expliquer par le fait que c'était probablement l'homme qui possédait ou maîtrisait l'usage de l'appareil et qui photographiait les autres membres du foyer une fois sorti de chez lui.

Sur cette ligne de pensée, nous pouvons aussi nous intéresser à une photographie montrant le docteur Ali Refik, son épouse Fatma Nimet et leurs deux enfants dans une composition similaire. Cette photographie, utilisée dans une publication destinée à illustrer les mémoires d'un membre de la famille⁴³⁵ a fait l'objet d'une analyse par Í. C. Schick dans le cadre d'un travail sur la représentation des femmes moyen-orientales⁴³⁶. Le chercheur date cette photographie dans une période comprise entre 1915 et 1920. Cette fois, le groupe ne pose pas dans une maison mais devant un décor. Le décor devant lequel la photographie a été prise représente cependant le mur et la fenêtre (demi-ouverte) d'une maison factice. Tandis qu'Ali Refik et ses deux enfants sont assis devant la maison, la femme, pour sa part, se tient derrière le décor, dans l'encadrement de la fenêtre. [Figure 4.7]. Pour Í. C. Schick, ce décor n'avait pas été fait pour ce seul cliché mais était probablement proposé pour d'autres photographies de famille. Il est tout à fait probable, comme il l'affirme, que l'usage ait consisté à placer les femmes derrière le décor, donc dans l'encadrement de la fenêtre, les représentant ainsi comme faisant « physiquement partie de la maison »⁴³⁷.

⁴³⁵ Ayşe Füsün Öksüzöğlü, « Ümran Dostumoğlu'nun Anıları: Atatürk'ün Tarsus'u Ziyareti, » *Tarih ve Toplum* [İstanbul] 11 (March 1989): 24-28. Les mémoires de leur fille aînée, Ümran Dostumoğlu.

⁴³⁶ İrvin Cemil Schick, « Representing Middle Eastern Women: Feminism and Colonial Discourse », *Feminist Studies*, Vol. 16, No. 2, *Speaking for Others/Speaking for Self: Women of Color* (Summer, 1990), pp. 345-380. La photo et son analyse se trouvent dans l'épilogue de l'article, pp. 374-377.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 376.



Figure 4.6A. Atatürk Kitaplığı,
Bel_Mtf_003869



Figure 4.6B. Atatürk Kitaplığı,
Bel_Mtf_003892

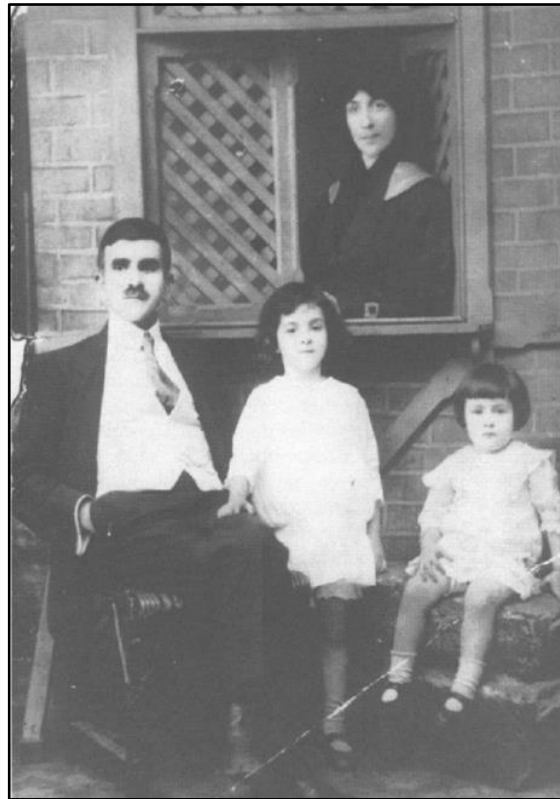


Figure 4.7. İ. C. Schick, « Representing Middle Eastern Women: Feminism and Colonial Discourse », art cit., p. 375.

Nous avons vu, jusqu'ici, que l'intérieur domestique pouvait être reconstruit, comme dans le cas des studios de photographies qui permettaient aux contemporains de se faire représenter dans une atmosphère de luxe. Nous avons observé, deuxièmement, que les individus se liaient à leurs maisons, notamment en la photographiant et que celle-ci devenait ainsi un élément révélateur de leur identité. Enfin, troisièmement, nous avons considéré la maison, plus spécifiquement les limites qui marquent l'intérieur et l'extérieur, comme un élément qui permet de définir la position et le rôle de chacun des membres du foyer. La maison fonctionne comme une frontière ; s'il nous est permis de restituer la division classique genrée, l'homme évolue dans et autour de la maison tandis que l'épouse est fortement associée au foyer. Nous verrons d'ailleurs le même schéma se reproduire dans l'usage des images affichées dans les intérieurs. Mais rentrons justement à l'intérieur des maisons, pour nous focaliser sur l'un des éléments que nous estimons être des plus révélateurs de l'appropriation et de la personnalisation de l'espace ainsi que de la mise en scène de soi : l'imagerie exposée sur les murs. Dans notre introduction nous avons défini les egodocuments comme des espaces vierges que les auteurs « personnalisent ». C'est en nous appuyant sur cette caractéristique que nous envisageons les murs de la même façon que nous nous sommes intéressés aux pages d'un carnet ou d'un album de photographies.

Dans son article sur les photographies d'intérieurs, Sarah Anne Carter, affirmait que « les photographies d'intérieur documentaient un processus de personnalisation à l'intérieur de la maison, en faisant des possessions et des espaces individuels les parties d'une composition unifiée, esthétique »⁴³⁸. Nous pouvons poursuivre l'argument de S. A. Carter et supposer qu'on ne se faisait pas photographier dans n'importe quel endroit d'une maison, mais dans un espace défini par le cadre de la photographie, soigneusement choisi par les habitants ou le photographe. Ce n'est probablement pas un hasard si cet endroit reflétait, dans plusieurs des cas décrits, une imagerie à laquelle les gens se rattachaient personnellement.

⁴³⁸ S.A. Carter, « Picturing Rooms », art cit, p. 252.

III — FAIRE, REFAIRE ET DEFAIRE LA FAMILLE PAR L'IMAGE

Nous avons déjà noté, au cours de notre étude, l'abondance croissante des images dès le tournant des XIX^e et XX^e siècles, que facilitent les nouvelles techniques de reproduction et la diffusion de la photographie. Au niveau personnel et familial, les images circulaient notamment sous la forme de photographies ou de cartes postales, des formes déjà étudiées. Un aperçu des photographies d'intérieur nous dévoile un autre usage des images : des peintures ; des reproductions de peintures ; des photographies de membres de la famille, des proches ou de « grands hommes » paraissent presque envahir certains intérieurs. Les scènes historiques se mêlent aux photographies de familles qui s'ajoutent, quant à elles, aux portraits des grands hommes et aux peintures de toutes sortes. Ces images permettent à ceux qui habitent ces lieux de construire, en quelque sorte, leurs musées personnels qui demeurent en constante évolution dans l'espace domestique.

Les photographies d'intérieur de la poétesse Nigâr Hanım (1856-1918)⁴³⁹ nous fournissent un riche cas d'étude. Sur l'une des photographies, prise dans une sorte de cabinet de travail, la poétesse pose devant son bureau [Figure 4.8A]. Nous y constatons l'accumulation d'images, de peintures et de photographies. Elle s'y montre assise avec l'un de ses bras posé sur le bureau, une pose qui fait écho à celle de la série « Nos contemporains chez eux » publiée dans le journal *Servet-i Fünun* sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant : elle tient un stylo à la main et un carnet est ouvert sur le bureau, son corps est à demi tourné vers nous et la femme regarde l'objectif bien en face. La photographie, soigneusement cadrée et dont la lumière a été finement pensée, semble destinée à montrer la poétesse en son lieu de travail : le bureau est mis en valeur sur le cliché, dans un espace chargé d'images. Sur le bureau et autour de celui-ci se trouvent en effet de nombreux cadres et images. Sur une autre photographie, nous la voyons assise sur un canapé [Figure 4.8B]. Les deux murs que l'on voit en arrière-plan sont couverts de photos et d'autres types d'images, certaines encadrées et accrochées aux murs, d'autres installées de manière plus diverse çà et là, posées sur les meubles ou accrochées aux cadres d'autres images.

Focalisons-nous davantage sur le salon, connu en effet par deux photographies prises au même endroit à différents moments. [Figure 4.8C] Nous pouvons ainsi constater les

⁴³⁹ Les photographies d'intérieurs de Şair Nigâr Hanım sont publiées dans l'ouvrage suivant : Nazan Bekiroğlu, *Şâir Nigâr Hanım*, Istanbul : Timaş Yayınları, 2011. Notons aussi que le père de Nigâr Hanım était d'origine hongroise, qu'elle maîtrisait plusieurs langues dont le français, qu'elle jouait du piano.

évolutions qui y ont eu lieu avec le passage du temps. Tandis que l'image encadrée au centre du mur et au centre de la photographie, qui représente Nigâr Hanım elle-même, n'a pas changé, celles qui l'entourent ont en partie été remplacées. L'une d'entre elles attire particulièrement notre attention : il s'agit de l'image placée sous le portrait de Şair Nigâr elle-même. Tandis que sur la première photographie nous reconnaissons le portrait de son époux, İhsan Bey, sur la deuxième, prise plus tard, c'est désormais le portrait du roi d'Italie Victor-Emmanuel III (1900-1946), offert par le souverain lui-même, qui figure sous le cadre de Nigâr Hanım. Il n'est pas difficile d'expliquer ce changement si l'on sait que la poétesse avait entre-temps divorcé. Susan Sontag parle de la photographie comme d'un outil servant « à commémorer, à réaffirmer symboliquement la continuité »⁴⁴⁰. De ce point de vue, le fait que Nigâr Hanım ait enlevé le portrait de son mari suite à son divorce et l'ait remplacé par celui du roi marque certes une discontinuité qui se trouve cependant atténuée par le fait que l'emplacement n'ait pas été laissé vide. Il n'est sans doute pas exagéré de dire, au vu de ces clichés d'intérieur, que la poétesse utilisait les murs et les images pour offrir à elle-même et aux visiteurs, une narration de soi. Il est probable qu'un individu familier des lieux aurait facilement reconnu, à cet emplacement précis, l'endroit qui avait vu se succéder le portrait d'un ex-mari et celui d'un roi et témoigné ainsi, par l'image aussi, de la rupture des liens sociaux et affectifs.

⁴⁴⁰ Susan Sontag, *On photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973, p. 9 ; La traduction en français de l'ouvrage : Susan Sontag, *Sur la photographie*, traduit par Philippe Blanchard, Paris, C. Bourgois, 2008.



Figure 4.8A-B-C. N. Bekirođlu, *Şâir Nigâr Hanım*, op. cit.

Dans un roman publié en 1928, soit une dizaine d'années après la prise de la dernière de ces photographies, *Sodom ve Gomore*⁴⁴¹ de Yakup Kadri Karaosmanoğlu, le personnage de Necdet avait un rapport similaire aux images lorsqu'il décidait d'oublier son amour pour Leyla :

Ce soir, lorsqu'il rentrerait chez lui et qu'il irait dans sa chambre, il enlèverait toutes les images (*resim*) de Leylâ, au chevet de son lit, sur les murs. Il fermerait ses yeux en regardant le plafond vide et nu et n'aurait pas à dire à Leyla « bonne nuit [...] » tel qu'il le faisait presque tous les soirs depuis deux ans⁴⁴².

En une autre occasion, le narrateur faisait agir ainsi ce même personnage :

Vers le matin, au crépuscule, en entrant dans sa chambre à coucher, il fit tous les gestes de séparation qu'il avait décidés dans la nuit. Toutes les images de Leyla, tous les objets de souvenir restèrent par terre dans un coin de la chambre, enroulés dans un drap de lit, soit qu'il s'agît de les restituer à Leyla ou pour les jeter dans la cheminée⁴⁴³.

Dans les années de prises de ces photographies et encore plus à l'époque de la parution de ce roman, les images avaient commencé à circuler abondamment au niveau domestique et quotidien. Non seulement elles illustrent et accompagnent dès lors les relations sociales, mais elles contribuent aussi à la transformation de ces relations qui passent désormais par ce média. Ce constat était bien entendu valable pour les groupes qui avaient accès de manière privilégiée à la photographie ou à l'image.

Le salon d'une maison présenté sur une photographie non datée, se trouvant dans les archives de Said Bey [Figure 4.9A] illustre un autre élément de la représentation familiale. La photographie représente l'espace en sa profondeur, la perspective montre, encore une fois, que l'objectif principal était bien de saisir l'espace intérieur. Au deuxième plan, devant la fenêtre, on aperçoit deux hommes assis, à peine visibles à cause de la surexposition de la photographie. Était-ce l'ancien *konak* de Said Bey ? Si c'est le cas, la photographie a dû être prise avant 1913, c'est-à-dire avant le déménagement de la famille dans un appartement de Şişli. La qualité de la photographie est certes inférieure à ce à quoi les photographies d'intérieurs plus tardives nous

⁴⁴¹ La première édition de l'ouvrage est : Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, İstanbul, Hamid Matbaası, 1928. Le roman est ensuite traduit en français en 1934 : Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Leïla, fille de Gomorrhe*, traduit par René Marchand, Paris, E. Figuière, 1934. Sans ajouter à la liste plusieurs rééditions en turc, il existe une réédition de l'ouvrage en français : Yakup Kadri Karaosmanoğlu et René Marchand, *Léïla, fille de Gomorrhe*, Levallois-Perret, Turquoise, 2009.

⁴⁴² Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, İstanbul : Birikim Yayınları, 1981, p. 52-53. « *bu gece, evine dönüp de odasına girdiği vakit yatağının başucunda, duvarlarda Leylâ'ya ait ne kadar resim varsa hepsini ortadan kaldıracaktı ve bu resimlerin birinde gülen Leylâ'ya —iki seneden beri hemen her gece yaptığı gibi— 'Geceler hayrolsun [...]' demeden boş ve çıplak tavana bakarak gözlerini kapayacaktı* ».

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 74. « *Sabaha karşı, alacakaranlıkta yatak odasına girince, geceden karar verdiği bütün ayrılma jestlerini yapmıştı. Leylâ'nın bütün resimleri, mektupları, hatıra eşyası hepsi birden ya kendisine geri verilmek veyahut doğruca ocağa atılmak üzere, odanın bir köşesinde, yerde, bir yatak başının içinde sarılmış duruyordu* ».

ont habitué ; nous pouvons donc approximativement situer la photographie dans les années 1910. De petits tapis sont accrochés de chaque côté d'une grande porte ouverte, surmontés chacun d'un cadre rectangulaire, portant probablement une calligraphie sur laquelle il convient de s'arrêter.

Qu'il nous soit en effet permis d'ouvrir une parenthèse concernant l'usage des panneaux de calligraphies dans les intérieurs⁴⁴⁴. Malgré toutes les réserves historiographiques qu'il relève, İrvin Cemil Schick situe l'« âge d'or » de l'art calligraphique ottoman dans un « long XIX^e siècle ». Ce constat s'appuie, entre autres, sur la prise en compte d'éléments technologiques qui ont rendu possible l'utilisation de feuilles et de plaques de verre de grand format. « Le papier, était auparavant très cher », affirme İ. C. Schick et « il n'était pas disponible en grand format. Le verre plat non plus ne pouvait pas être produit en grande format, ce qui fait que les calligraphies rédigées en volumes relativement grands ne pouvaient être exposées qu'en étant collées sur du bois et elles étaient vulnérables »⁴⁴⁵. C'est de cette période qu'on peut dater la pratique consistant à exposer des calligraphies à l'intérieur des maisons. Les calligraphies semblent, dans tous les cas, constituer, avec les tapis accrochés aux murs, l'un des plus anciens éléments de décoration murale dans les intérieurs domestiques⁴⁴⁶. Comme cette photographie le montre bien, ces éléments plus traditionnels, mais dont l'histoire dans les intérieurs domestiques ne remontait qu'au XIX^e siècle, coexistent parfois avec des représentations figuratives. La fiction offre de nouveau un témoignage indirect de ces deux éléments dans les intérieurs domestiques. Dans son roman *Kiralık Konak* (Konak à louer) publié en 1922, Yakup Kadri Karaosmanoğlu décrit ainsi un intérieur domestique : « Sur les murs, il y avait plusieurs panneaux calligraphiques. Un grand tableau situé entre deux fenêtres représentait le père de Naim Efendi, avec son fez arrondi de style *Mahmudiye*, dans une

⁴⁴⁴ En s'appuyant sur une photographie de Mustafa Kemal et d'İsmet İnönü, Edhem Eldem analyse les inscriptions notées sur la tenture accrochée sur le mur, à l'arrière plan de la scène: il s'agit de versets coraniques qui sont selon Eldem, utilisés comme un symbole idéologique. Edhem Eldem, « L'Illustration'dan seçmeler: 27 Temmuz 1920 Mustafa Kemal Paşa », *Toplumsal Tarih*, mai 2016, n° 269, p. 4-8. L'historien discute également, dans une de ses études sur Osman Hamdi Bey, l'inscription qui apparaît au-dessus de la fenêtre dans la fameuse peinture du *Dresseur de tortues* et qui a longtemps été ignorée par les historiens de l'art travaillant sur ce tableau. Edhem Eldem, « Making sense of Osman Hamdi Bey and his paintings », *Muqarnas*, 2012, vol. 29, n° 1, p. 350-351.

⁴⁴⁵ İrvin Cemil Schick, « Hat San'atının "Altın Çağ"ından Söz Edilebilir Mi? », *Sabah Ülkesi | Kültür-Sanat ve Felsefe Dergisi*, octobre 2015, n° 45, p. 76.

⁴⁴⁶ Il faut aussi penser à des fresques ainsi qu'à d'autres types d'images figuratives pouvant décorer des objets comme des coffres ou des plateaux.

zibeline doublée de vert »⁴⁴⁷. Cette description romanesque nous permet de revenir à l'intérieur que nous révèle la photographie mentionnée plus haut.

La similitude entre cette description romanesque et le cliché d'intérieur qui nous intéresse plus particulièrement vaut, de fait, la peine d'être relevé. Ici aussi, se trouvent accrochés au salon à la fois des calligraphies et le portrait d'un ancêtre. Regardons en effet le tableau que l'on voit accroché au mur, au-dessus du tapis et du cadre de calligraphie, à gauche de la photo [Figure 4.9B]. La peinture que l'on voit ici se trouve désormais en possession de l'arrière-petite-fille de Said Bey, Hatice Gonnet Bağana. Selon son témoignage, il s'agit d'un ancêtre de la famille. Nous ignorons son identité, mais la photographie témoigne de la présence de cette représentation, en bonne place dans l'espace domestique familial du début du XX^e siècle. Il n'est pas surprenant de voir un ancêtre accroché au mur, si l'on pense à l'importance que les contemporains attribuaient à l'établissement d'une forme de généalogie et à la constitution d'un patrimoine culturel familial. Si nous nous en tenons au cas de Said Bey, discuté au deuxième chapitre, nous avons vu que ce dernier notait scrupuleusement les naissances, les maladies et les décès des membres de la famille et qu'il avait rempli la page consacrée à la généalogie de son almanach Hachette.

⁴⁴⁷ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*, İstanbul : Evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1922. « *Duvarlarda muhtelif tarzda birçok el yazısı levhalar vardı. İki pencere arasında bir büyük tablo, Naim Efendinin pederini yuvarlak Mahmudiye fesiyle, yeşil kaplı bir samur kürk içinde gösteriyordu.* »



Figure 4.9A. SALT Research, Said Bey Archive, AFMSBT035.



Figure 4.9B. Peinture en possession de l'arrière-petite-fille de Said Bey, Hatice Gonnet Bağana.

Le tableau que l'on voit accroché au mur, sur la photographie figure 4.9A, à gauche, au-dessus du tapis et du cadre de calligraphie paraît être la peinture à côté.

L'accent porté sur les images familiales dans le livre d'étiquette d'Ahmet Midhat Efendi va dans cette même direction d'un « sentiment de famille » qui passe, entre autres moyens, par l'image. Des expressions comme « les images ou les objets de souvenir des membres de famille (*familya azası resimleri ve yâdigârları*)⁴⁴⁸ » reviennent assez souvent dans ses descriptions. La façon dont l'auteur définit les images qu'il juge convenables d'accrocher dans le boudoir indique qu'il privilégie tout ce qui peut évoquer la mémoire familiale : d'une part « toutes sortes de photographies et plus particulièrement les images des membres de famille (*familya halkının resimleri*) » et d'autre part « des tableaux précieux » à condition que ceux-ci soient « des souvenirs de famille (*familya yâdigârları*) »⁴⁴⁹. Ce livre d'étiquette, comme nous l'avons dit, puisait une partie de son inspiration dans des ouvrages français similaires. Voyons ainsi, *Le maître et la maîtresse de maison* de Mme Louise d'Alq, publié en 1887, parmi de nombreux livres d'étiquette. Les souvenirs de famille y trouvaient aussi leur place :

Son ameublement [de la maison] est donc de la plus grande simplicité. Elle n'y enfouit pas des trésors artistiques, quoique cette splendeur-là ne soit pas à blâmer, mais les quelques rares pièces de grande valeur qu'elle conserve en ce genre, comme souvenirs de famille, n'en ressortent que mieux⁴⁵⁰.

Il en va de même des portraits de famille :

Dans une chambre à coucher, des photographies, des portraits de famille, tout ce charmant fouillis des souvenirs du cœur y trouve sa place, quelle que soit la qualité de l'œuvre⁴⁵¹.

Dans les prescriptions d'Ahmet Midhat, qui vont sans doute dans le même sens que celles de Mme d'Alq, c'est le mot « *familya* » qui est utilisé et qui attire notre attention au milieu du texte ottoman. Probablement traduisait-il ainsi le mot français de « famille » par le vocable « *familya* », plus tourné vers le latin ou l'italien, et qui aurait pu être dérivé de la *lingua franca*, à la manière des désignations horaires *alla turca* ou *alla franca*. Difficile de savoir ce que l'auteur cherchait à désigner par ce mot de « *familya* »⁴⁵². Dans d'autres cas pourtant, il parvient sans peine à traduire les concepts rencontrés par des termes appartenant pleinement à la langue ottomane. En ce sens, le mot devait faire référence à un concept dont il n'avait pas d'équivalent en ottoman : le *hane* ou *aile* devaient bien signifier pour lui, autre chose que cette

⁴⁴⁸ Ahmet Mithat, *Avrupa âdâb-ı muâşereti yahut alafranga*, op. cit., p. 159.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁵⁰ Louise d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris, Bureaux des causeries familiales, 1887, p. 35.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁵² C'est ce même mot, « *familya* », qui apparaît dans les écrits personnels du prince Salahaddin Efendi, étudié par Edhem Eldem. Voir Edhem Eldem, « Le harem vu par le prince Salahaddin Efendi (1861-1915). Chercher les femmes dans une documentation masculine », dans Fabio Giomi, Rebecca Rogers, Ece Zerman (eds.), *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 48, Genre et espace (post-)ottoman, Paris : Belin, 2018, sous presse.

familya, qui, de son côté renvoyait à une certaine idée de patrimoine cristallisé en photographies et objets de souvenir.

L'effort consistant à réunir dans la maison un ensemble d'objets évoquant et permettant de construire la mémoire familiale ou la présence des proches ne peut pas être réduit à une simple imitation d'une généalogie aristocratique soucieuse de patrimoine. Il y a peut-être là une tendance consistant à faire du foyer le lieu qui condense les émotions relatives à la vie de famille. Dans son ouvrage de savoir-vivre, Madame d'Alq avait ainsi affirmé :

Dans ces pièces intimes où nous vivons pour nous-même et non pour le monde, il nous est permis de ne pas considérer la valeur intrinsèque de l'objet, mais seulement celle, bien plus précieuse, que lui a acquise, à nos yeux, l'heure de mélancolie ou de joie qu'il nous rappelle⁴⁵³.

Il est permis de rapprocher ce passage de ce qu'Ahmet Midhat dit du boudoir, où la femme dispose d'un espace certes personnel mais dont la décoration se doit d'honorer les membres de la famille ou le souvenir de celle-ci. Cette volonté d'inscrire le foyer et ses composantes sur les murs de la maison et l'accent mis sur les émotions renvoient à ce qui se passe dans d'autres egodocuments produits à la même époque ; ainsi le journal intime discuté à travers le cas de Bébé, nous a permis d'envisager le travail accompli par une jeune femme pour garder ses souvenirs et mener une introspection lui permettant d'atteindre une certaine conscience de ses sentiments. Manuel Charpy affirme, dans ce cadre : « comme on s'écrit dans les journaux intimes, on collecte avec minutie les traces matérielles de son existence »⁴⁵⁴.

Cette mise-en-valeur des émotions et du souvenir à travers l'image peut certes surprendre dans une société à majorité musulmane, connue pour sa frilosité supposée envers les images figuratives⁴⁵⁵. Nous sommes ici confrontés à un écueil historiographique : les photographies d'intérieurs que nous étudions et dans lesquelles s'observent des représentations figurées émanent toutes de milieux qui, d'une manière ou de l'autre, en

⁴⁵³L. d'Alq, *Le maître et la maîtresse de maison*, op. cit., p. 68.

⁴⁵⁴M. Charpy, « L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », art cit, p. 108. Charpy explique ainsi ce qu'il appelle les « objets du sentiment » : « À mi-chemin entre généalogie aristocratique et sentiment familial, les objets qui font figure de reliques rencontrent un véritable succès. C'est par exemple le cas des tableaux de cheveux qui rencontrent un succès foudroyant dès les années 1840. [...] Les objets du sentiment, véritables keepsakes de l'histoire personnelle et familiale, sont partout, et en particulier les boîtes et les coffrets qui contiennent les traces de soi : dents de lait, mèches de cheveux, photographies ou flacons de parfum. »

⁴⁵⁵ Voir à ce sujet Bernard Heyberger, Silvia Naef (éd.), *La multiplication des images en pays d'Islam : de l'estampe à la télévision xviii-xxie siècle*, Actes du colloque « Images : fonctions et langages. L'incursion de l'image moderne dans l'Orient musulman et sa périphérie ». Istanbul, Université du Bosphore 25-27 mars 1999, Istanbul Text und Studien, Band 2, Ergon Verlag, Würzburg, 2003.

acceptaient l'existence. Dans les autres cas, il n'y aurait ni photographies ni témoignages visuels : l'historien se trouve sans document à interpréter. Aussi caricatural qu'il puisse être, un passage du roman de *Yaban* de Yakup Kadri, publié en 1932, est assez révélateur d'une méfiance vis-à-vis des représentations humaines :

Les journaux ont pris la forme d'une petite pyramide dans ma chambre. [...] Ils prennent tant de poussière ! [...] Pourtant, Emeti Kadın s'abstient de les toucher. [...] Car, sur ceci, il y a certaines figures humaines. C'est pour cela d'ailleurs qu'Emeti Kadın n'a pas mis une seule fois le pied dans ma chambre malgré de nombreux mois passés à mon service. Elle croit qu'elle va être possédée si elle entre dans cette chambre où il y a des dessins, des tableaux et quelques bibelots. Elle me regarde avec étonnement, peur et crainte parce que je vis parmi ceux-ci ! Les premiers jours de son arrivée, elle a demandé en indiquant par l'entrebâillement de la porte le buste de Socrate qui est au-dessus du placard juste en face : - Il ne te fait pas peur pendant la nuit ?

Si la crainte de la bonne, issue sans doute d'un milieu populaire, apparaît caricaturale, c'est que le narrateur omniscient établit une distance avec cette dernière. Ce passage reflète un souci de distinction entre un *eux* et *nous*. Le choix que nous avons fait d'étudier des egodocuments qui passent souvent par la représentation de la figure humaine conduit à l'étude d'un milieu – bourgeoisie, classe moyenne, élites occidentalisées ? – en pleine formation et dont les membres se distinguent notamment par l'adoption de formes nouvelles de représentation de soi et des autres. Quel était le rôle de ces images de soi, notamment dans la constitution et le renforcement des liens sociaux ?

IV — RENFORCER LES LIENS SOCIAUX PAR LES PHOTOGRAPHIES ACCROCHEES

L'usage que l'on a des photographies et la façon dont elles s'insèrent dans des interactions sociales répondent à cette époque à des codes parfois assez précis. Une photographie d'intérieur qui se trouve dans les archives de Said Bey témoigne d'un usage bien cadré [Figure 4.10A]. Dans ce portrait d'un jeune homme pris dans son intérieur domestique, l'accent est plus consciemment mis sur les photographies qui apparaissent à l'arrière-plan, accrochées au mur. La partie basse du cliché est floue et il y apparaît une note qui nous apprend que cette prise de vue était destinée à une autre personne. Un homme pose devant un mur où sont accrochées cinq photos. Le cliché n'est pas daté mais la qualité de réalisation (une prise de vue floue et surexposée) ainsi que les détails vestimentaires du personnage (les vêtements et le fez) nous permettent de situer cette photographie dans les années 1910 ou au début des années 1920. L'homme qui figure sur la photographie est bien habillé : il porte une

chemise avec un col amidonné, une veste, une cravate et un fez. Ces vêtements ne correspondent pas à ce qu'on pourrait attendre du confort domestique ; l'homme avait dû s'habiller pour ce cliché. Notons sur ce point que la photographie, censée être partagée avec les autres et créée pour le regard des autres, construit parfois en elle-même un espace public, quand bien même elle avait été prise dans un espace privé. L'homme sur photographie regarde l'objectif droit dans les yeux, comme s'il regardait le destinataire de la photographie. Celle-ci avait bien été prise pour être envoyée à quelqu'un d'autre. Elle se trouve d'ailleurs dans les archives du destinataire et a donc bien été expédiée. Observons la scène de plus près : les photographies accrochées au mur ont été disposées de manière à former une composition soigneusement préparée qui suit une ligne géométrique. La photographie qui se trouve au milieu du mur est entourée d'un tissu qui la met en valeur. Cette dernière et une autre de ces photographies, en bas à gauche, ont été numérotées sur le cliché développé. La note en ottoman située dans la partie basse précise le sens de ces numéros : « La photographie portant le numéro 1 est celle de Nuri en costume militaire. Deux : l'image que tu m'as donnée ».

D'après les informations dont nous disposons, il est possible de reconstituer l'usage social de cette photographie : une fois la photographie d'intérieur prise et développée, l'homme sur la photographie avait apparemment numéroté les photos figurant au mur, photos qui lui avaient été offertes par ses amis. Il avait ensuite envoyé ce cliché à l'une des personnes qui lui avait envoyé sa propre photo pour montrer l'usage qu'il en avait fait. La photographie numéro deux, que l'on peut vaguement distinguer sur la photo, ressemble à l'un des deux portraits (dont l'un est reproduit en deux exemplaires) que Mehmed Ali Bağana avait dédiés et envoyés à sa mère, à son père et à l'un de ses amis, le 5 septembre 1915 et le 16 avril 1916 depuis Berlin [Figure 4.10B]. Nous reconstituons ainsi les faits : Mehmed Ali avait dû envoyer son portrait à un autre de ses amis, celui-là même qui apparaît sur la photographie, et qui lui avait, en retour, fait parvenir ce cliché. Ceci cadre avec notre datation approximative. L'ami de Mehmed Ali Bağana lui avait donc fait l'honneur d'encadrer ce portrait et l'avait accroché au mur en bonne position.

Cette pratique suivait sans doute les conventions de l'étiquette de son époque. Dans un livre d'étiquette déjà mentionné, Ahmed Midhat Efendi recommande de placer les photos dans sa demeure en suivant certaines règles de savoir-vivre. Selon lui, placer chez soi la photo d'un homme annonçait entre le propriétaire des lieux et l'homme figurant sur le cliché une bonne amitié et c'est en prenant ceci en considération qu'une personne devait offrir ses portraits. L'échange de photos était déterminé par la hiérarchie sociale. « Un grand homme », écrit

Midhat, « pourrait refuser et avoir raison de refuser » de donner sa photo à quelqu'un. Il ajoute par ailleurs que « la photo d'un grand homme qui va se trouver dans la salle d'un petit homme doit occuper une place respectable ». Placer la photo d'un homme dans son intérieur est donc une démonstration d'amitié. C'est probablement pour témoigner de cette amitié ainsi que de l'importance et du respect que suscitaient le portrait, que l'ami de Mehmed Ali Bağana s'était fait photographe devant son mur. La photographie d'intérieur devenait alors en elle-même la preuve de ce qu'une personne avait fait d'une photographie offerte et servait à le manifester. Cette pratique avait donc une fonction sociale qui se cristallisait sur les murs et qui visait au renforcement des réseaux d'amitié et des liens sociaux. Aux yeux de l'historien, comme des contemporains, ces photographies accrochées au mur permettaient de manifester concrètement le capital social, c'est-à-dire « l'ensemble de ressources [...] liées à la possession d'un réseau durable de relations »⁴⁵⁶ que s'était acquis un individu.

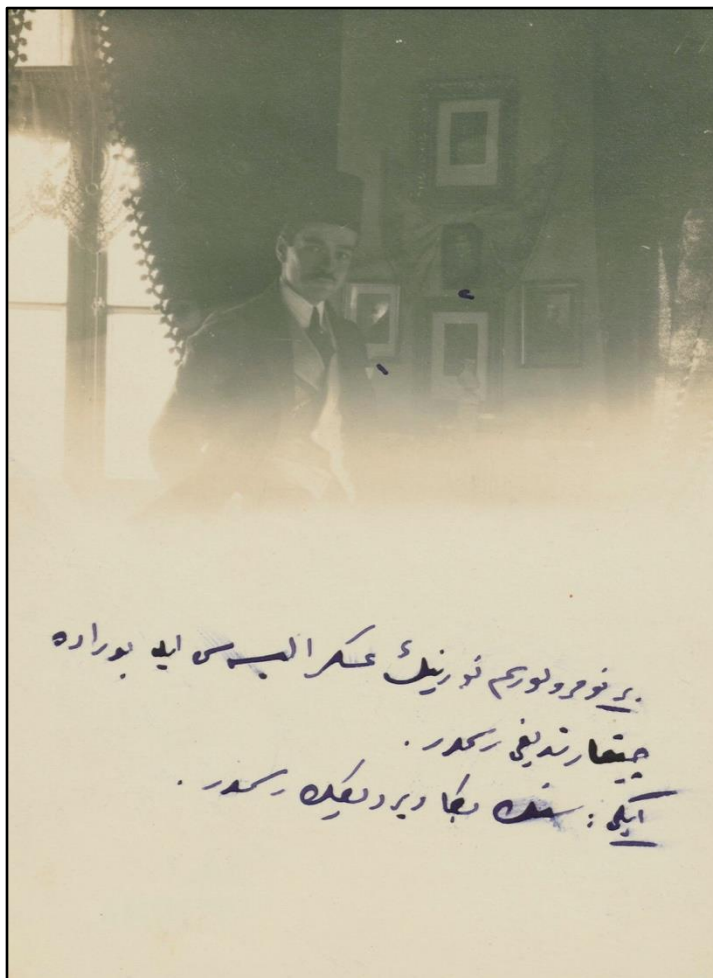


Figure 4.10A. SALT Research, Said Bey Archive, AFMSBH142.



Figure 4.10B. La photographie numéro deux, que l'on peut vaguement distinguer sur la photo, ressemble à l'un des deux portraits (dont l'un est reproduit en deux exemplaires) que Mehmed Ali Bağana avait dédiés et envoyés à sa mère, à son père et à l'un de ses amis, le 5 septembre 1915 et le 16 avril 1916 depuis Berlin.

⁴⁵⁶ Pierre Bourdieu, « Le capital social, notes provisoires », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1980, vol. 31, no 1, p. 2-3.

Nous venons de voir comment les images placées dans les intérieurs servaient à personnaliser ces espaces, à affirmer une continuité avec les ancêtres familiaux, à créer des liens avec des membres de la famille et à mettre en évidence des liens sociaux. À cette époque, ce n'étaient pas seulement les photographies des membres de la famille ou des proches qui décoraient les intérieurs. Des figures de grands hommes ainsi que des symboles du pouvoir politique prenaient également leur place dans ces espaces personnels. Nous pouvons, bien sûr, avancer que la maison en elle-même et les façons de la décorer de telle ou de telle manière ont des résonances politiques : nous avons vu que faire construire une nouvelle maison à Ankara ; habiter un appartement à Şişli ou entretenir un vieux *konak* à Aksaray⁴⁵⁷ ; tous ces actes étaient porteurs de connotations différentes. Nous nous intéressons ici à un usage du politique plus strictement symbolique, qu'il s'agisse des figures de grands hommes, des drapeaux ou d'autres symboles politiques, que nous analysons comme des affirmations plus directes et expressives. Même si nous ne saurions déduire de l'usage de ces symboles une pensée politique personnelle, nous pouvons néanmoins y reconnaître la manifestation d'un certain parti-pris. La politique symbolique est définie par Pascal Ory comme un « usage organisé du symbolique par la société politique »⁴⁵⁸. P. Ory explique que les formes du symbolique se développent en trois catégories : l'emblématique (qui renvoie à l'idée d'ornement) ; le monumental (inscription, statuaire, architecture...) et le rituel. Selon lui :

Le *symbolon* est, en effet, un signe de reconnaissance. En tant que signe, il est condensé, délimité dans une forme, une matérialité sensible, qui vise à l'émotion. En tant que reconnaissance, il renvoie à l'appartenance à une communauté qui, par lui, est montrée comme communauté de valeurs⁴⁵⁹.

Nous avons déjà vu dans le chapitre sur la photographie, quelques usages de cette catégorie du monumental (rappelons-nous les photographies devant les statues) et de celle du rituel (photographies des cérémonies). Ici, il s'agit davantage de poursuivre l'usage de l'emblématique qui inclut surtout, dans notre cas, le drapeau et le *tuğra*, monogramme du sultan. Il faut ajouter à cela l'imagerie des grands hommes. Même si cette imagerie atteint son apogée à l'époque kémaliste, marquée par l'omniprésence de la figure d'Atatürk, nous en trouvons des exemples dès la fin de l'époque ottomane. Une série de photographies également retrouvée dans les archives de Said Bey illustre ces usages.

⁴⁵⁷ Le roman de Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*, publié en 1931, repose sur une telle dichotomie entre deux quartiers socialement bien différenciés : Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*, İstanbul, Sühulet Kütüphanesi, 1931.

⁴⁵⁸ Pascal Ory, « L'histoire des politiques symboliques en quatre études de cas », *Hypothèses* 2005/1 (8), p.71.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p.72.

1. Une collection de photographies : un « Panthéon » privé

Il s'agit, dans ce cas, d'une collection de cent-trente-huit photographies au format carte-de-visites [Figure 4.11A]. La plupart de ces photographies étant non datées, nous ne pouvons déterminer avec exactitude l'identité de la personne qui l'a composée. Trois possibilités, toutefois : il pourrait s'agir du père de Said Bey, de Said Bey lui-même ou d'une collection composée successivement par le père et le fils. Certaines de ces photographies ont été signées et dédicacées par la personne-même qui y était représentée. Ces clichés ont donc circulé, comme dans l'un des cas analysés précédemment, à l'intérieur d'un réseau formé par la famille, les collègues et les personnages dont le collectionneur avait pu faire la connaissance. La collection outrepassa par ailleurs les limites de ce réseau individuel puisqu'elle comprend aussi des photographies d'hommes politiques et d'écrivains turcs ou étrangers qui pour la plupart n'ont été ni signées, ni dédicacées, mais légendées, probablement par le collectionneur lui-même. Ces photographies ont été prises, reproduites ou développées dans les studios photographiques, d'Abdullah Frères, de Sebah, de Kargopoulo, d'Andriomenos, d'Hissarlian et d'autres encore.

Les figures qui y apparaissent peuvent être classées selon les catégories suivantes : i) les membres du réseau familial et les collègues ; ii) les pachas du XIX^e siècle tels qu'Hakkı Paşa, Hüseyin Avni Paşa, Ahmed Vefik Paşa ou bien Halil Şerif Paşa. Ce deuxième corpus constitue la catégorie qui compte le plus grand nombre de photos et qui forme un peu plus de la moitié de la collection. Viennent ensuite iii) douze photos de figures politiques étrangères : la reine d'Angleterre (Victoria), Bismarck, Gambetta, Napoléon III, Adolphe Thiers, le général Agnatof, le *Shah* d'Iran, Muzaffereddin Han (lors de sa visite à Istanbul), le Roi de Grèce Georges I^{er}, *Lord Beaconsfield*, *Lord Salisbury*, l'empereur russe, Alexandre III, et son épouse. La collection compte d'autre part iv) des photographies d'hommes de lettres, d'intellectuels et d'écrivains ottomans, tels que Namık Kemal, Beşir Fuad, Ahmed Midhat, Falih Rıfkı, Ebuziyya Tevfik, Şemsaddin Sami et Ahmed Cevdet Paşa, légendées avec leurs noms. Nous y trouvons encore v) les photographies de trois écrivains français, Victor Hugo et Alexandre Dumas père et fils. La collection comporte enfin v) une seule photo de Sultan, celle d'Abdülaziz. La série est certes très éclectique mais tous ces clichés ont pour point commun de représenter des hommes illustres, qu'il s'agisse d'hommes politiques ou d'écrivains turcs et étrangers qui ont vécu, pour la plupart, dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

La plupart de ces photographies portent en surface des traces de perforation qui témoignent de leur probable accrochage sur un mur ou un autre support. L'usage devient plus clair lorsqu'on suit une description donnée par Bahattin Öztuncay dans son livre *Hâtıra-i Uhuvvet : Portre Fotoğraflarının Cazibesi 1846-1950 (Souvenir de fraternité: L'attrait des photos de portrait 1846-1950)* [Figure 4.11B] :

De nombreux portraits photographiques, datant de l'époque ottomane et portant les traces de marques d'accrochage nous sont parvenus. Souvent, ils étaient fixés au mur par du tissu, ou montés sur des panneaux en bois avec une aiguille, une agrafe ou même des clous. Parfois, cette pratique se muait en collection et des dizaines de portraits, les uns à côté des autres, recouvraient les murs d'une pièce. De Pierre Loti à Tevfik Fikret, de nombreux écrivains et artistes turcs et étrangers se firent prendre en photo en posant devant ces portraits qu'ils avaient rassemblés dans leur « chambre à souvenirs »⁴⁶⁰.

Il s'agissait, d'après ce qu'on peut déduire des photos collectionnées et de leur usage, de se fabriquer une sorte de « Panthéon privé »⁴⁶¹ de grands hommes, illustrant le réseau relationnel dans lequel le collectionneur voulait se situer, et d'exposer ses sensibilités idéologiques et politiques par le truchement des photographies de personnalités jugées dignes d'être exposées.

Dans cette collection, ce qui semble remarquable, c'est la composition d'un patrimoine proprement ottoman. Tout d'abord, la présence des pachas prend le pas sur celle des sultans. Cela pourrait certes être lié au milieu fréquenté par le collectionneur, mais cette collection témoigne, dans tous les cas, d'une volonté de conserver la trace d'un cercle de dirigeants. À côté de cette série, nous retrouvons une même attention à l'affirmation d'un milieu de *literati* ottoman. Les trois seuls romanciers étrangers, plus particulièrement français, sont intégrés à une liste beaucoup plus exhaustive d'écrivains ottomans. Nous relevons d'ailleurs, sur certaines de ces photographies, comme celles de Namık Kemal, Beşir Fuad Bey et Ahmed Midhat Efendi, la mention « parmi les écrivains ottomans » (*Muharririn-i Osmaniye'den*) qui fait écho avec le type de légende utilisé par le journal *Servet-i Fünun*, qui avait légendé ainsi une photographie d'Halil Bey « parmi les peintres Ottomans » (*ressaman-ı Osmaniye'den*). Cette collection qui était sans doute affichée et qui disposait sur un même espace le réseau familial et celui de

⁴⁶⁰ Bahattin Öztuncay, *Hâtıra-i Uhuvvet (Portre Fotoğraflarının Cazibesi: 1846-1950)*, Aygaz Yayınları, 2005. La traduction en français est due à Noémi Lévy-Aksu dans le cadre de l'exposition à SALT Galata en 2014, *Dismantling the Archive: Representation, Identity, Memory in an Ottoman Family / Fragments d'archives: représentation, identité et mémoire d'une famille ottomane*.

⁴⁶¹ Cette acception du terme dans ce contexte sur le privé est empruntée à une étude de Manuel Charpy sur une grande famille bourgeoise française de la seconde moitié du XIXe siècle : Manuel Charpy, « Matières et mémoires. Usages des traces de soi et des siens dans une grande famille bourgeoise lilloise de la seconde moitié du XXe siècle », *Revue du Nord*, tome 93, avril-juin 2011, n° 390, p. 397-432.

personnalités notables, témoigne de l'inscription du collectionneur dans une imagerie ottomane des grands hommes.



Figure 4.11A. Photographies se trouvant parmi la collection de cent-trente-huit photographies au format carte-de-visites, archives de Said Bey. Les traces de perforation sur la surface des photographies témoignent de leur probable accrochage sur un mur ou un autre support.



Figure 4.11B. Photographie d'une « chambre à souvenirs ».
Bahattin Öztuncay, *Hâtıra-i Uhuvvet : Portre Fotoğraflarının Cazibesi 1846-1950*, op. cit.

2. Produire des « lieux de mémoire » dans l'intérieur

La collection que nous venons d'évoquer n'est sans doute pas unique. Les photographies de grands hommes ainsi que les symboles et emblèmes politiques (le drapeau, le *tuğra*) circulaient dès la fin du XIX^e siècle. Certains clichés illustrent l'usage de ces photographies et de ces symboles dans l'espace intérieur. Sur une photographie prise dans le cabinet de travail de Mehmed Ali Bağana, l'ingénieur agronome dont nous avons déjà étudié les albums, nous le voyons assis à sa table de travail [Figure 4.12]. Intéressons-nous au mur qui sert d'arrière-plan à cette photographie. Il s'agit d'un décor soigneusement composé : le drapeau ottoman est placé au milieu, encadré par deux images, celle d'Enver Pacha et une autre figure qui n'a pu être identifiée. Une photographie de plus petit format est surimposée au drapeau. Une baïonnette – de type allemand, ou ottoman – est suspendue sous le portrait d'Enver Pacha et du drapeau turc. Une photo du père de Mehmed Ali Bey est également accrochée au mur, légèrement à l'écart du reste. La photographie a probablement été prise entre 1915 et 1917, alors que Mehmed Ali Bey étudiait en Allemagne. Enver Pacha avait alors sa place dans la construction des représentations politiques, dans cette période précédant la fondation de la république turque, avant que ne se développe le culte d'Atatürk. En nous intéressant à la figure non-identifiée, nous devinons grâce à son couvre-chef qu'il s'agit vraisemblablement d'une de ces figures des « ancêtres turcs », un « ancien Turc » comme on les réinvente à l'époque. S'agirait-il de Tamerlan ou de Gengis Khan ? Cette imagerie des « Grands Turcs » (*Türk Büyükleri*⁴⁶²) – les grands hommes de la patrie – se développait en parallèle au nationalisme turc, dans les recherches d'origines pré-ottomanes. Ce mur est remarquable par la place qu'il accorde aux figures politiques contemporaines, à celles du passé et aux nouveaux symboles de l'État.

Attardons-nous encore sur la baïonnette. Sur une photographie d'intérieur de Kazım Karabekir (1882-1948), officier militaire et homme d'État, nous voyons également une arme, cette fois-ci un sabre, accroché d'une manière similaire sur le mur [Figure 4.13]. Voyons ce qu'Ahmed Midhat Efendi affirme dans son ouvrage *Avrupa âdâb-ı muaşeretî yahud alafranga* (Etiquette européenne ou *alla franca*) publié en 1894, concernant l'exposition des armes précieuses :

⁴⁶² Nous pouvons voir une cristallisation de cette imagerie dans les années 1930, dans les ouvrages d'İbrahim Alâettin Gövsa. Cf. notamment İbrahim Alâettin Gövsa, *50 Türk Büyüğü*, İstanbul, Yedigün Neşriyatı, 1939.

Si le maître de maison ne possède pas d'autre salle d'armes (*silâh salonu*) mais qu'il a des armes précieuses qui valent d'être exposées (*teşhire şâyân*), il les exposera dans le cabinet de travail en les accrochant aux endroits convenables.

Il s'agit donc bien d'une mode de son temps, dont la demande avait poussé jusqu'à la fabrication des armes truquées. Bien entendu, la baïonnette était une arme sans doute moins prestigieuse et moins décorative qu'un sabre ou une arme à feu ancienne. Elle semble, en France du moins, avoir été valorisée par la propagande guerrière et correspondait peut-être à l'idée que les civils se faisaient du conflit, à l'arrière⁴⁶³. Manuel Charpy, dans son article sur la culture matérielle bourgeoise parisienne, raconte ainsi l'autre facette de cette histoire, du côté des Européens⁴⁶⁴ :

De Constantinople, ce sont les armes anciennes et légendaires qui arrivent à Paris dès les années 1860. Évocation des salles d'armes de la noblesse, ces compositions d'armes savamment disposées dans les salons et les cabinets dépaysent violemment dans le Paris haussmannien. Cependant, là encore, Eudel note que dès les années 1860, le truquage répond à la demande. Les armes anciennes – yatagan, sabre bulgare, pistolet albanais, carquois mongols, bref toutes les armes 'historiques et légendaires [...] que l'Occident met en trophée le long des murs' – sont produites 'par les armuriers turcs'.

Il y a sans doute toujours une histoire croisée des objets et des images à faire. Mais retournons maintenant aux mise-en-scènes politiques construits dans les cabinets de travail.

Une telle disposition de symboles aux murs d'un bureau de travail n'est pas inédite dans notre documentation. Sur une photographie non datée, mais que l'on peut approximativement situer au tout début du XX^e siècle, nous voyons ainsi Aziz Bey, l'oncle de Mehmed Ali Bey, qui pose assis à sa table de travail, sans doute chez lui [Figure 4.14]. La pose adoptée fait encore une fois songer aux poses classiques de la série de clichés « Nos contemporains chez eux » publiée par *Servet-i Fünun* à partir des années 1890. En regardant plus attentivement le mur, nous y observons, bien en évidence, la *tuğra* encadrée d'Abdülhamid II. Selon Selim Deringil, les armoiries (*arma-i Osmani*) constituaient l'un des symboles les plus remarquables de la nouvelle conception du pouvoir et du cérémoniel impérial de la fin du XIX^e siècle. À l'époque d'Abdülhamid II, elles se composaient de motifs

⁴⁶³ Sans entrer dans la question de la place des armes blanches dans ce conflit, on peut voir, entre autres Benoist Couliou, « Osciller au bord de l'abîme : la crise de l'été 1914 vue par La Dépêche (1er mai-3 août 1914) », *Annales du Midi*, 2008, vol. 120, no 262, p. 198-199 ; Antoine Prost, « Les limites de la brutalisation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2004, no 81, no 1, paragr. 29. Sur cette question précise, un ouvrage vient d'être publié : Cédric Marty, *À l'assaut ! La baïonnette dans la Première Guerre mondiale*, Paris : Vendémiaire, 2018.

⁴⁶⁴ Voir Manuel Charpy, « L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, 1 juin 2007, no 34, p. 114.

turcs et islamiques, d'armements et d'autres objets symboliques, au sommet desquels se trouvait la *tuğra* du Sultan régnant et elles pouvaient être installées sur les bâtiments officiels⁴⁶⁵. Comme nous le voyons ici, ce n'était pas seulement sur les bâtiments, mais aussi dans les intérieurs que cette *tuğra* d'Abdülhamid II trouvait sa place, sans les armoiries officielles. La *tuğra* encadrée surmonte un objet destiné à recueillir des papiers, peut-être des papiers importants ou de la correspondance, qui est orné des symboles de l'Empire ottoman, à savoir un croissant de lune et une étoile à cinq branches, ainsi que de pompons. Ces deux éléments la *tuğra* et le drapeau, l'un en-dessous de l'autre, seraient-ils des témoignages d'une loyauté au sultan ou manifesteraient-ils du moins un sentiment d'appartenance à l'identité ottomane ? Ce qui est certain, en tout cas, c'est que nous observons, à travers ces symboles, l'émergence d'une nouvelle relation au pouvoir étatique et la revendication de liens avec l'État et ses représentants par des particuliers. La circulation des symboles contribuait à la mise en rapport des individus avec l'État et la photographie, en ce sens, venait figer et exposer ce rapport en des moments précis de la vie de ces individus.

⁴⁶⁵ Selim Deringil, « The Invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908 », *Comparative Studies in Society and History*, 1993, vol. 35, n° 1, pp. 6-8.



Figure 4.12. SALT Research, Archives de Said Bey, AFMSBH019.



Figure 4.14. SALT Research, Archives de Said Bey.



Figure 4.13. Kazım Karabekir. Kazım Karabekir Vakfı, http://www.kazimkarabekirvakfi.org.tr/images/muze/4_b.jpg

Benedict Anderson, dans son livre *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*⁴⁶⁶ introduit le concept de « capitalisme d'imprimerie » (« *print capitalism* ») par le biais duquel il explique la formation d'une conscience nationale. À « l'époque de la reproductibilité technique »⁴⁶⁷, pour reprendre la formule de Walter Benjamin, toutes sortes d'images dont la multiplication et la diffusion étaient devenues plus faciles grâce à de nouvelles techniques, venaient s'ajouter aux textes imprimés pour la construction des nationalismes. Les images et les symboles multipliés, ainsi que la photographie procuraient les moyens de participer d'une façon plus active au projet nationaliste, en permettant de se lier d'une façon plus directe au politique. Nathalie Clayer, dans son ouvrage sur les origines du nationalisme albanais, dans la partie dédiée à la production d'imprimés, discute le rôle des livres et journaux comme des « instruments pour la construction d'une nation »⁴⁶⁸. Elle fait, par ailleurs, la constatation suivante :

S'agissant des techniques de diffusion, l'usage de[s] figures emblématiques ne se faisait plus seulement par l'écrit. Désormais, on publiait des portraits dans les périodiques et les livres. Mais surtout on distribuait des cartes postales. [...] dans cette phase de mobilisation, une telle méthode permettait évidemment de toucher également les larges franges de la population illettrée, et de les pousser à s'identifier à des héros ou à des leaders. [...] Un autre marqueur visuel fit son apparition, qui fut utilisé dans le même sens. Il s'agit du drapeau « national »⁴⁶⁹.

À travers la circulation des signes et d'une imagerie étatique, la politique entraînait ainsi plus que jamais dans les espaces intérieurs, domestiques ou professionnels. Au tournant du siècle, cette construction nationale a été marquée par la revendication d'identités parfois concurrentes, par des ambiguïtés et les acteurs ont souvent navigué entre différents marqueurs d'appartenance. Les années 1930 ne laisseront plus autant de place à l'ambiguïté, surtout en ce qui concerne la figure centrale d'Atatürk.

Dans ces années, ce sont même les images des statues que nous voyons s'installer à la maison. De même qu'on retrouvait des statues d'Atatürk dans les albums de photographies, sous formes de prises de vues ou de cartes postales insérées dans l'album familial, de même l'image de ces statues s'affichaient-elles sur les murs. Une photographie conservée dans les

⁴⁶⁶ Benedict Anderson, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London, Verso, 1983. La traduction en français de l'ouvrage : Benedict Anderson, *L'imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 1996.

⁴⁶⁷ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit par Frédéric Joly, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013 [1939].

⁴⁶⁸ Nathalie Clayer, *Aux origines du nationalisme albanais : la naissance d'une nation majoritairement musulmane en Europe*, Paris : Éditions Karthala, 2007, p.433.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.443

archives de la maison du calligraphe Yahya Hilmi (1833-1907) illustre cet usage : nous y voyons son gendre, le peintre Feyhaman Duran (1886-1970) assis sur un canapé, devant un mur recouvert de tapis et sur lequel nous distinguons une peinture [Figure 4.15A]. Celle-ci représente l'une des statues équestres de Mustafa Kemal Atatürk, réalisée en 1927 et qui se trouve à Ankara, devant le Musée de l'Ethnographie. Nous savons que Feyhaman Duran avait lui-même peint ce tableau [Figure 4.15B], mais il est remarquable qu'il ait voulu l'accrocher chez lui et voulu par la suite être pris en photo avec ce dernier. Ne serait-ce pas une sorte d'intériorisation de la statue, en termes concrets et symboliques ? Une façon de reproduire cette statuaire chez soi ?

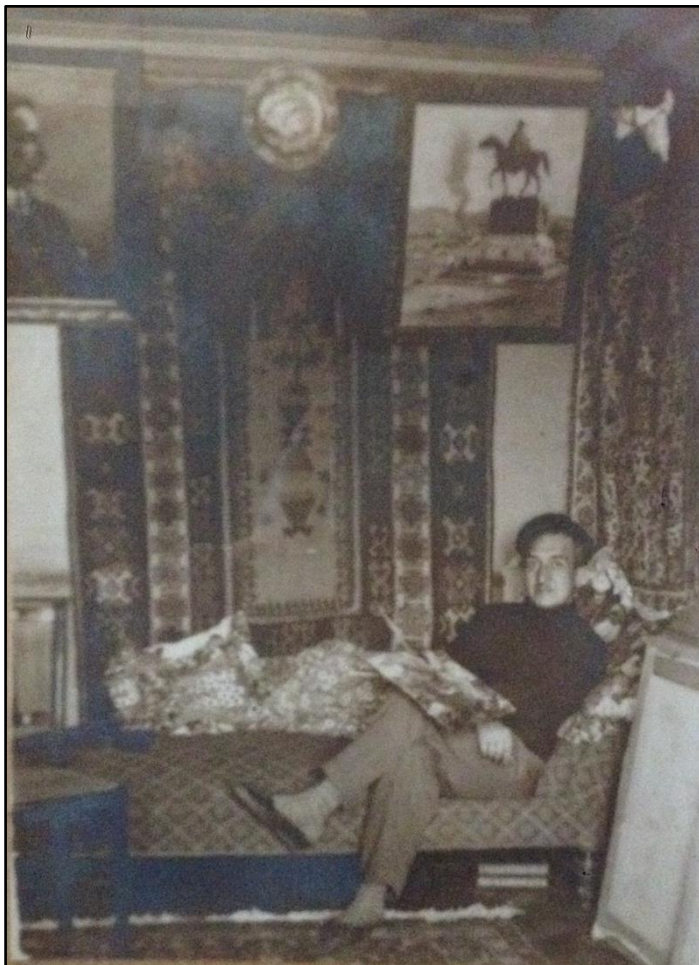


Figure 4.15A. Le peintre Feyhaman Duran.
Archives de la maison du calligraphe Yahya Hilmi.

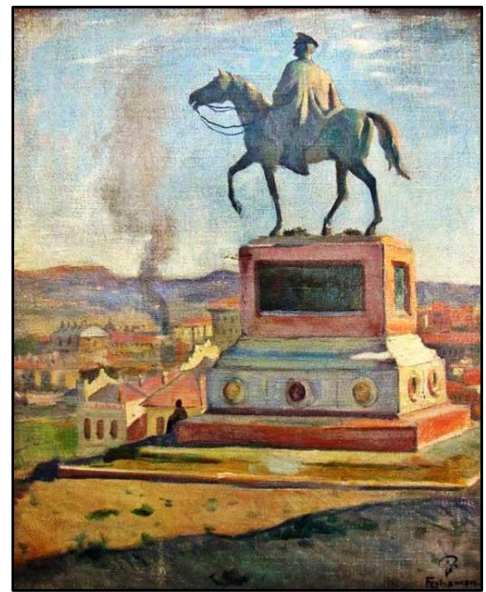


Figure 4.15B. Peinture de Feyhaman Duran. La peinture représente la statue équestre de Mustafa Kemal Atatürk qui se trouve à Ankara, devant le Musée de l'Ethnographie. L'image correspond à la peinture accroché à droite sur le mur, sur la photographie figure 4.15A à côté.

On retrouve un exemple de ce genre dans la description d'une salle imaginaire : un intérieur décrit par Fehmi Razi en 1931 dans la revue *Resimli Şark*. L'article intitulé « Ay Hanımefendi »⁴⁷⁰ (Madame Ay) décrit ce que Madame Ay, une femme moderne, et sans doute modèle, nomme la « chambre turque » (*Türk odası*), où selon l'auteur, « tout est turc », des couleurs aux objets, du tapis jusqu'à l'ensemble de la décoration. Sans compter le mot national (*milli*), le mot turc apparaît une douzaine de fois dans la seule première page de cet article ; ceci donne l'idée du discours et du lexique utilisés. Sur les murs de cette salle, il y a, selon les mots de l'auteur, « quelques images des Turcs distingués (*Türk güzideleri*⁴⁷¹) » accrochés en divers endroits. On y trouve : « une photographie du guide national Ziya Gök Alp [...] ; une peinture à l'huile d'Attila, qui se trouve en face de la photo du Gazi [Mustafa Kemal Atatürk] et qui le contemple avec admiration ». Dans le coin se trouve une image « du jeune Aka Gündüz, l'auteur de *Dikmen Yıldızı*, qui a été prise pendant la guerre Balkanique ». Très modestement, l'auteur précise qu'au coin gauche est accroché « une grandissime photo de moi-même ». Un peu plus loin, on y trouve encore un « élégant portait de Namık Kemal ».

Nous croisons à d'autres reprises la figure de Namık Kemal, un écrivain ayant influencé la pensée jeune-turque. Sur une carte postale, son image accompagne ainsi celle du Sultan Mehmed II à cheval avec, en légende, les vers composés par l'auteur : « *Vatan Mahzun Ben Mahzun* » (La patrie est triste, je suis triste) [Figure 4.16]. Il est intéressant de noter l'association sur une même représentation d'une figure emblématique de l'Empire ottoman, le Sultan Mehmed II, avec celle d'un intellectuel réformateur. Pour les lecteurs de la revue *Resimli Şark*, il n'était pas difficile de comprendre qu'être Turc, en 1931, signifiait aussi manifester chez soi, et par l'image, l'adoption des symboles multiples de la nation. L'appartenance à la nation n'était pas donnée, c'était autour des pratiques qu'il fallait construire son identité nationale et, si possible, décorer son intérieur.

⁴⁷⁰ Fehmi Razi, « Ay Hanımefendi, » *Resimli Şark*, No. 11, Teşrin-i sani [novembre] 1931, pp. 19–21. Pour une discussion de cette article, voir aussi rel Bertram, *Imagining the Turkish house: collective visions of home*, Austin, University of Texas Press, 2008, p. 71-74.

⁴⁷¹ Notons l'usage de la même désignation, « *güzide* » que l'on peut traduire par le mot distingué, dans le titre d'une série d'enquêtes publié dans le journal *Cumhuriyet* en 1931 : « *30 güzideyle anket* », « une enquête parmi 30 [personnes] distinguées ». La série d'enquêtes est publiée en trente jours et chaque fois dix questions sont posées à chacun des trente personnes « distinguées » (*güzide*). À ce sujet, voir le chapitre suivant.



Figure 4.16.

A gauche, nous voyons la figure de Namık Kemal. Sur la légende, nous lisons les vers composés par le même auteur : « Vatan Mahzun Ben Mahzun » (La patrie est triste, je suis triste)

De la fin de l'Empire ottoman aux premières années de la république de Turquie, la relation à l'héritage ottoman s'est révélée très complexe. Tandis que certaines figures se sont retrouvées expulsées de la mémoire collective, d'autres ont fait l'objet d'une réinvention, d'une réécriture et d'une réincorporation dans de nouveaux discours. Comme nous venons de le voir, la manière dont a été utilisé le portrait du Sultan Mehmed II, connu sous le nom de *Fâtih* [le Conquérant] pour avoir conquis Constantinople en 1453, est significative à cet égard. Nous retrouvons son portrait dans deux autres intérieurs : dans celui du dernier calife Abdülmeçid II qui avait placé dans son cabinet de travail une toile représentant cet ancêtre [Figure 4.17] ; on le retrouvait également dans la maison du calligraphe stambouliote Yahya Hilmi Efendi, à Istanbul, dans le quartier de Süleymaniye. Dans cet intérieur, le portrait du Sultan Mehmed II faisait partie d'une série formée par les portraits de Bayezid II, Selim I^{er} et Süleyman I^{er} [Figure 4.18]. On voit donc se composer sur les murs de cette maison une représentation de « l'âge d'or » ottoman, bâtie sans doute sur la diffusion d'une historiographie faisant de la période d'expansion de l'empire, l'apogée de l'histoire ottomane. Davantage que la figure isolée de tel ou tel sultan ou de tel ou tel écrivain, ce qui importe ici, c'est la mise en relation de ces

portraits qui agissent comme des symboles pour construire un récit personnel basé sur des gloires de l'empire ou sur l'idée de nation.



Figure 4.17. Musavver Muhit. Abdülmeçid Efendi dans son cabinet de travail.

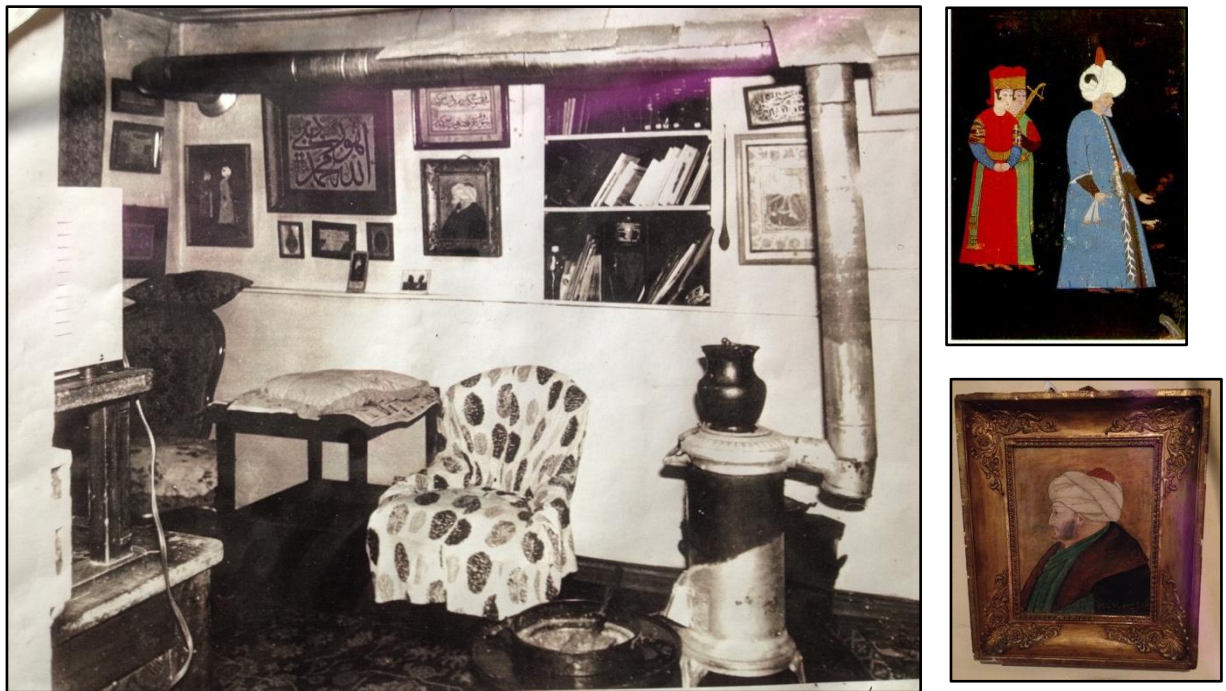


Figure 4.18. Archives de la maison du calligraphe Yahya Hilmi. Nous voyons à gauche les deux images figurant sur le mur de la pièce.

C'est un autre type de narration que permettent de reconstituer deux photographies d'intérieur dont nous ignorons, du reste, le contexte de production. Ces deux clichés anonymes qui font voir un intérieur bourgeois fournissent la matière d'une étude de cas riche dans ce qu'elles dévoilent d'un récit visuel qui se développe sur les murs d'une pièce. Sur l'une de ces photographies [Figure 4.19], trois images attirent le regard dans l'abondance des tableaux et photographies accrochés aux murs de la salle à manger, par leur appartenance à un même contexte historique. Il s'agit de deux portraits, celui de Mustafa Reşid Paşa (1800-1858), en position centrale dans la pièce, et celui du Sultan Abdülmecid. Ces derniers sont entourés d'autres portraits auxquels il faut ajouter une gravure relatant un épisode de la guerre de Crimée. Pour bien comprendre le contexte qu'évoquent ces figures, laissons tout d'abord à Olivier Bouquet le soin de décrire Mustafa Reşid Pacha :

Si quelqu'un occupe le sommet de l'échelle, c'est bien lui. Né en 1800, formé dans les bureaux de la Sublime Porte, il est envoyé comme ambassadeur à Paris en 1836. Nommé ministre des Affaires étrangères l'année suivante, il devient grand vizir en 1846. À sa mort en 1858, il a occupé ce poste à cinq reprises. Il incarne par excellence la figure du « grand homme » (*büyük adam*) : j'en veux pour preuve son *lakab* « *koca* » ou « *büyük* » (le grand). Il arrive assurément en tête des bureaucrates du XIX^e siècle. À l'avant-garde de la modernité, « la figure de proue des Tanzîmât » est sans nul doute « le véritable architecte des réformes ottomanes du XIX^e siècle », l'incarnation de l'homme d'État volontariste, face aux masses de la conservation. Midhat Paşa, qui se place à son école, l'appelle « notre grand réformateur », « sur les épaules duquel repose toute la responsabilité de la réforme »⁴⁷².

Quant au Sultan Abdülmecid I (1823-1861), rappelons qu'il est connu pour avoir proclamé le décret des *Tanzimat* (en turc, *Gülhane Hatt-ı Hümayunu* connu aussi sous le nom de *Tanzimat Fermanı*), le 3 novembre 1839. Ce n'est sans doute pas un hasard si nous notons aussi la présence d'un portrait de Keçecizade Fuad Paşa (1814-1868), qui n'apparaît pas dans la salle à manger mais se trouve pour sa part dans le salon, dans un cadre, posé sur un buffet [Figure 4.20]. Ce dernier a été présenté par Olivier Bouquet comme l'un des membres de ce qu'il appelle le « trio des Tanzîmât », avec Mustafa Reşid et Âli Pacha. Il semble donc que nous soyons face à une mise-en-scène qui célèbre le souvenir des *Tanzimat*. Ces éléments semblent d'ailleurs participer dans leur ensemble à la remémoration du réformisme ottoman et de ses figures marquantes. La guerre de Crimée, enfin, est un événement central du règne d'Abdülmecid, survenue en 1853 alors que Mustafa Reşid Pacha était ministre des affaires étrangères. L'estampe encadrée et accrochée juste au-dessus du portrait du sultan met en scène ce dernier, à cheval, au centre, entouré des commandants des forces armées alliées, à

⁴⁷² Olivier Bouquet, *Les pachas du sultan: essai sur les agents supérieurs de l'État ottoman (1839-1909)*, Paris ; Louvain; Dudley, MA, Peeters, 2007, p. 22.

savoir les Français à droite du tableau et les Britanniques à gauche. Notons aussi la présence de l'armée ottomane représentée ici par Ömer Pasha, son commandant-en-chef. L'estampe est intitulée « Le Sultan Abdul-Medjid entouré des défenseurs de la Turquie »⁴⁷³. S'agirait-il d'une représentation un peu nostalgique, qui se rapporterait en quelque sorte à un réformisme heureux ? La dernière image pourrait évoquer une époque où les Occidentaux ne semblaient pas encore représenter une menace, mais venaient au contraire appuyer les efforts du sultan et de son pacha. Quoi qu'il en soit, cet intérieur bourgeois – que nous ne connaissons qu'à travers ces deux photographies – et dont la décoration semblait à première vue composée de représentations hétéroclites, forme ainsi un récit cohérent avec sa propre affirmation politique par le biais d'une imagerie. Les éléments que nous venons de citer n'apparaissent plus immédiatement lisibles aujourd'hui ; ils devaient en revanche l'être davantage pour les contemporains qui disposaient probablement de plus de références pour donner un sens à de telles images. Nous ignorons l'identité des propriétaires de cette maison, mais nous ne nous hasardons guère en affirmant qu'il s'agissait de représentants d'une certaine élite, intéressés à l'histoire récente de l'empire, favorables aux réformes.

Nous ne disposons malheureusement pas d'information sur ce que ces images accrochées aux murs représentaient pour les personnes qui avaient décidé de les exposer. Nous ne savons pas non plus comment l'ensemble a été formé, en passant par quelles étapes ou si certaines images ont parfois été enlevées ou remplacées par d'autres. Les photographies d'intérieur figent cependant un instant d'existence d'une mise-en-scène murale que la photographie fait apparaître comme un produit fini. Nous pouvons ainsi soutenir l'hypothèse que les images, par leur seule disposition, forment un récit. Mieke Bal, dans un article où elle considère les collections comme un mode narratif, met ainsi en cause la focalisation sur le langage qu'on retrouve généralement dans l'étude des récits et étend le concept aux objets matériels en se demandant si « les choses peuvent être des histoires, ou en raconter »⁴⁷⁴. Selon elle, le moment où s'observe une accumulation d'objets est celui où « un narrateur conscient commence à raconter son histoire, apportant une sémiotique à un récit d'identité, d'histoire et

⁴⁷³ Nous devons le titre « Le Sultan Abdul-Medjid entouré des défenseurs de la Turquie » à *Gallica*. L'exemplaire auquel nous référons est décrite comme une lithographie en camaïeu (42 x 60 cm) et appartient à la collection de Vinck : *un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1870*, Vol. 141, pièce 16943 du département estampes et photographie de la Bibliothèque nationale de France.

⁴⁷⁴ Mieke Bal, « Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting » dans John Elsner et Roger Cardinal (eds.), *The cultures of collecting*, London, Reaktion Books, 1994, p. 99. « *can things be, or tell, stories?* »

de situation »⁴⁷⁵. C'est en nous appuyant sur cette caractéristique que l'on peut voir dans l'accumulation d'images disposées sur un mur, une représentation intentionnelle de soi, une représentation figée par un cliché photographique, ce qui souligne en outre davantage le fait que quelqu'un a bien voulu en conserver la trace.



Figure 4.19. Photographie d'une salle à manger.
Photographie en possession de l'auteur.

⁴⁷⁵ Ibid. « A selfconscious narrator begins to "tell" its story, bringing about a semiotics for a narrative of identity, history and situation ».



Figure 4.20. Photographie d'une salle à manger.
Photographie en possession de l'auteur.

Nous avons fait plus haut l'analyse de quatre représentations murales, d'une nature politique : celle du jeune Mehmet Ali Bağana avec le portrait d'Enver Pacha et un drapeau turc ; son oncle Aziz Bey avec les insignes du Sultan et un drapeau ; la description fictive parue dans un journal d'une paroi décorée par une nationaliste turque ; enfin la photographie anonyme d'une salle à manger évoquant Abdülmeçid et les pachas des *Tanzimat*. Même si nous saisissons ces documents dans un instantané, hors contexte précis, ils nous permettent de saisir de courts récits que des gens ont bien voulu conserver d'eux-mêmes, et qui parlent à chaque fois de la relation d'un individu avec un cadre plus large, politique et ceci à travers des figures ou des symboles. Nous pouvons ainsi interpréter ces murs comme des récits conscients d'un soi qui est ici saisi dans sa relation à l'État.

VI — LES IMAGES OBSCENES

Nous avons vu qu'une certaine modernité passait aussi par les images et leur usage dans les intérieurs. Nous savons pourtant que le contexte de la fin de l'empire ottoman et du début de la République de Turquie rend complexe l'intégration de la question de la modernisation dans une narration homogène. Comment se moderniser sans perdre les valeurs ottomanes, tout en conservant une essence nationale – et dans la plupart des cas religieuse ? Cette question était centrale dans les débats intellectuels de l'époque. Il existait bien une tension entre une volonté d'« atteindre le niveau des civilisations contemporaines », pour reprendre l'une des formules utilisée par Atatürk et le souci de conserver à la modernité un caractère qui fût propre à la nation. De ce point de vue, on ne manque pas de trouver dans la littérature de l'époque de nombreuses critiques à l'égard des représentants de la civilisation occidentale ainsi que des critiques à l'égard des figures trop occidentalisées. Depuis au moins l'analyse livrée par Şerif Mardin⁴⁷⁶, cette littérature et la figure de l'Ottoman super-occidentalisé sont familières aux historiens. Ce qui nous intéresse ici, c'est plus particulièrement l'association qui s'opère entre cette figure et une certaine imagerie. Pour discuter cet aspect, voyons d'abord un passage du roman *Kiralık Konak* de Yakup Kadri Karaosmanoğlu :

Le gendre de Naim Efendi, Servet Bey, figure parmi les inspecteurs de l'Administration de la dette publique ottomane (*Düyûn-ı Umûmiye*). Il est le fils d'un *kazasker* et déteste tout ce qui est musulman et turc. [...] Pour avoir appris le français depuis qu'il était petit, pour avoir été un moment à l'école de *Galatasaray*, pour avoir fréquenté un moment les Francs dans le quartier de Beyoğlu, il avait gagné le droit de disposer d'un lieu de retraite (*halvet*) peuplée d'images de femmes nues, de séries et de séries de livres en français, de vases et de bibelots, à l'intérieur d'une maison d'étudiant. Dans cette chambre, il s'allongeait sur une chaise-longue et passait des heures, les yeux au plafond, les pieds en l'air, tirant tantôt sur son cigare hollandais et tantôt fredonnant d'une voix rauque et misérable des airs d'opéra. Il avait toujours une valise préparée pour un séjour imaginaire en Europe, à côté de laquelle il y avait une boîte à chapeau. Pendant ses heures d'ennui, il se mettait devant un miroir et essayait les chapeaux qu'il sortait de cette boîte un par un ; lorsqu'il se voyait la tête recouverte de ce couvre-chef, il s'extasiait. Il possède d'ailleurs plusieurs images de lui-même en chapeau, costumes de voyages ou habits de soirée. Et ces images sont encore accrochées à côté des images de femmes nues qui ornent sa chambre de jeunesse. Personne, parmi les Turcs, n'a été aussi épris que Servet Bey de la vie *alla franca* avec tant d'acharnement et de débordement⁴⁷⁷.

⁴⁷⁶ Şerif Mardin, « Super Westernization in Urban Life in the Ottoman Empire in the Last Quarter of the Nineteenth Century » dans Peter Benedict, Erol Tümertekin et Fatma Mansur (eds.), *Turkey: Geographic and Social Perspectives*, Leiden, Brill, 1974, p. 403-446.

⁴⁷⁷ Y.K. Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*, *op. cit.*

Ce passage peut être mis en parallèle avec l'extrait précédemment cité de *Yaban* dans lequel le même auteur décrit la bonne effrayée par des images. Si dans le cas de la bonne on devine une peur démesurée des images fruit du conservatisme, dans le cas du *dandy* décrit ci-dessus, on peut parler, en reprenant le point de vue du narrateur, d'un sur-usage de l'image et des modèles occidentaux. Reprenons les éléments qui font de ce Servet Bey l'un de ses personnages super-occidentalisés décrits par Şerif Mardin. Il y a d'un côté les éléments qui relèvent de la formation intellectuelle et des comportements sociaux : parler français ; étudier au lycée de Galatasaray ; fréquenter le quartier de Beyoğlu ; être en possession de livres en français ; vivre avec l'idée d'un séjour en Europe ; connaître des airs d'opéra. De l'autre, on retrouve ce qui appartient à la culture matérielle : les vases ; les bibelots ; une chaise-longue ; des chapeaux ; des cigares ; une valise. Notons enfin et surtout que ce jeune homme vit au milieu des images : images [sans doute photographiques] de lui-même en chapeau ; en costumes de voyages ou en habits de soirée ainsi que des images de femmes nues ! L'auteur juxtapose ainsi les représentations de soi aux images obscènes qui ornent une chambre de jeunesse. Sans aller jusqu'à l'analyse psychanalytique, il est possible de souligner que l'auteur dessine le portrait d'un personnage passif, plongé dans des plaisirs solitaires et se perdant dans la contemplation de lui-même. Le portrait qui ressort est celui d'un être improductif et ces éléments font écho à la dégénérescence et à la décadence d'un certain modèle occidental.

Ce passage permet également de soulever un problème historiographique. Il nous rappelle que ces images légères ou obscènes constituaient en même temps un objet dont l'œil des contemporains, des hommes en tout cas, devait être familier. Pourtant, nous n'avons pas beaucoup de traces de l'usage de ces images qui, si elles connaissaient une circulation considérable, n'apparaissent pas dans les photographies d'intérieurs, du moins parmi celles dont nous disposons. Cette absence peut s'expliquer : il ne s'agissait sûrement pas d'images avec lesquelles les contemporains voulaient se faire représenter ; elles n'étaient pas montrables. Aussi l'auteur pouvait-il utiliser ce motif bien connu de ses lecteurs pour dresser le portrait critique d'un de ses personnages.

Si dans ce cas la critique est dirigée vers un personnage ottoman, dans d'autres cas, elle vise directement les Européens. Voyons deux autres extraits de Yakup Kadri, tirés du roman *Sodom ve Gomore*, publié en 1928. Le premier de ces extraits est la description qu'il livre de l'intérieur de la maison du Major Will, un Anglais durant l'occupation d'Istanbul. Cette description est révélatrice de ce que l'auteur projetait sur un personnage occidental. Observons ainsi la façon dont le narrateur décrit ce qu'on voit sur les murs de la maison de ce

personnage : « on ne pouvait compter les images pornographiques sur les murs. Elles couvraient tous les murs d'un bout à l'autre, au lieu des papiers peints et des tapis de prière »⁴⁷⁸. D'un côté l'auteur dévoile ce qu'il estime être la norme pour l'habillement des murs d'une pièce : du papier peint (*kağıt*) ou des tapis de prière (*seccade*). D'un autre côté, il manifeste son étonnement en signalant la présence de nombreuses images pornographiques (*pornografik resimler*). Que désignait-il en parlant d'images pornographiques ? Nous ne saurions répondre à cette question mais nous savons toutefois qu'à cette époque la diffusion des images obscènes était considérée comme un problème moral et social par les autorités politiques qui essayaient d'en limiter et d'en contrôler la circulation.

Ce n'est pas une coïncidence si, dans le même roman, nous retrouvons une description d'intérieur similaire, de nouveau associée à une figure d'occidental. Il s'agit cette fois d'un certain docteur Jean Prade, apparemment un psychiatre, qu'un des personnages du roman, Sami Bey, consulte à cause des crises de nerfs de sa fille Leyla. Son cabinet de consultation se trouve à Beyoğlu, le même quartier que fréquentait Servet Bey, la figure du super-occidentalisé. C'était l'un des quartiers d'Istanbul, marqué à l'époque par la présence d'une forte communauté non-musulmane et par des aspects occidentaux (souvenons-nous que Bébé se rendait assez souvent à Pera). Ce cabinet se trouvait, nous dit l'auteur, « au troisième étage d'un immeuble majestueux ». Ce faisant, il décrivait probablement l'un des nouveaux immeubles qui passaient pour constructions modernes par excellence, en comparaison des maisons traditionnelles stambouliotes (souvenons-nous aussi du déménagement de Said Bey d'un *konak* à un nouvel appartement). L'appartement où se trouvait le cabinet de consultation du docteur « faisait penser », nous dit le narrateur, « à l'appartement d'une vieille cocotte » (*yaşlı bir kokotun dairesi*, en turc) plus qu'à un cabinet de consultation : on y voyait des divans, des paravents décorés et d'énormes pots avec des fleurs exotiques. La manière dont les murs sont décrits nous intéresse particulièrement : on y voyait en effet « des images de femmes nues au lieu de dessins médicaux et de croquis »⁴⁷⁹.

Nous pouvons renvoyer ici, encore une fois, à une série discutée dans le chapitre sur les albums de photographies illustrant une école d'agronomie à Balıkesir. Sur un cliché montrant la laiterie de l'école, nous avons souligné, la présence, sur l'un des murs, d'une vue en coupe de l'écrémeuse expliquant son fonctionnement et d'une affiche présentant la machine. Il

⁴⁷⁸ Y.K. Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, op. cit.

⁴⁷⁹ Y.K. Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, op. cit., p. 279. « duvarlarda tıbbî resimler ve krokiler yerine birtakım çıplak kadın resimleri »

s'agissait d'une entreprise presque encyclopédique, en tout cas didactique, comme on en voyait à l'époque sur les murs des écoles primaires. Les « dessins médicaux et croquis » attendus par le narrateur sur les murs d'un cabinet de consultation pourraient être rapprochés de ces images. Il existait donc de bonnes et de mauvaises images ; des images instructives et des images décadentes. Les passages critiques de Yakup Kadri peuvent être situés dans cette dualité. Dans le cas de l'intérieur du Major Wills, des images pornographiques étaient accrochées aux murs « au lieu des papiers peints et des tapis de prière » ; « des images de femmes nues au lieu de dessins médicaux et de croquis » dans le cabinet de consultation du docteur Jean Prade. *Kiralık Konak* avait été écrit en 1922, juste à la sortie de la guerre, et *Sodom ve Gomora* en 1928, alors que s'affirmait la nouvelle République de Turquie. Ces critiques visant à ridiculiser les Européens annonçaient-elles que le modèle européen avait, pour l'auteur, atteint son terme ? Dans ces mêmes années la nouvelle Turquie allait développer son vocabulaire visuel qui atteignit peut-être son sommet avec la revue *La Turquie Kémaliste*, publiée de 1934 à 1948 et à laquelle Yakup Kadri lui-même allait participer. Dans cette imagerie nouvelle et en construction, les images se devaient d'être didactiques, éducatives, techniques, illustratives ; en rejetant tout ce qui renvoyait d'un côté à la religion, au conservatisme et à la tradition, et de l'autre au plaisir ou à l'indolence. En réaction à ce que l'auteur considérait comme une dégénérescence ou décadence des Européens, les architectes de la nouvelle Turquie s'ingéniaient à poser les bases d'une régénération qui passait aussi par la production et la diffusion d'une nouvelle imagerie.

CHAPITRE 5. LE SOI PUBLIC : MÉDIATISATION DE L'ESPACE ET DU FOR PRIVÉ

Pour finir notre étude, revenons à notre point de départ, c'est-à-dire au cadre que nous avons tracé concernant les egodocuments analysés: il s'agissait, dans les cas étudiés jusqu'ici – journal intime, agendas, lettres, cartes postales, photographies ou murs – d'espaces blancs et vides que les auteurs avaient personnalisés. Nous avons défini ces documents comme des documents du quotidien au sens où ils s'inscrivent dans le présent ou le passé immédiat. Ils sont produits et conservés dans l'espace domestique. Ce sont en outre des documents composés intentionnellement, avec une certaine volonté. Enfin – et c'est ce qui est plus significatif pour ce dernier chapitre – les egodocuments étudiés jusqu'ici ne visaient pas à être publiés, du moins au moment de leur production. Les sources que nous traitons ici sont en revanche bel et bien des sources publiées. Au-delà des egodocuments qui rentrent au sens strict dans le cadre de notre définition, nous abordons ici des sources qui relèvent certes d'un autre type mais qui appartiennent tout de même à un univers de représentation du soi. Dans ce dernier chapitre, notre objectif est double : nous visons d'une part à mettre davantage en regard des photographies personnelles avec celles que la presse diffuse à la même époque. Nous envisageons ainsi de nous interroger sur les circulations entre différentes formes de représentation. D'autre part, l'histoire que nous avons jusqu'ici pu suivre à travers les egodocuments sera cette fois considérée dans une perspective inversée. C'est-à-dire que nous observerons, à travers des sources publiées, la façon dont le soi, le for privé, les goûts individuels étaient parfois publicisés et médiatisés dans la presse.

Précédemment, nous avons déjà eu recours à des sources publiées, dans la mesure où ces dernières – notamment les livres d'étiquette et extraits de romans – offraient un éclairage sur le sens que revêtaient des pratiques perceptibles dans les egodocuments. Tout au long de notre étude, nous nous sommes également référés plusieurs fois à la presse lorsque les formes de représentations personnelles rencontrées offraient un écho à celles utilisées par la presse de

la même époque. Ce chapitre est suscité par cette interpellation et nous avons voulu suivre ces échos afin d'en approfondir le sens. Il vise à démontrer d'une part que les egodocuments en question ne se sont pas formés dans une bulle isolée mais faisaient partie intégrante de tendances plus globales et diffuses. Nous montrerons d'autre part que la représentation de soi, la mise en scène de la vie privée et d'une certaine intériorité, ne se limitaient pas aux sources du for privé. Mais qu'avaient donc à faire les lecteurs ottomans et turcs de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle des intérieurs d'hommes illustres ou des informations sur les goûts personnels de ces derniers ? Pourquoi s'introduisait-on dans l'espace et le for privé des « célébrités », ou plutôt des personnes « distinguées » (*güzide*) pour reprendre l'expression utilisée par *Cumhuriyet* ? C'est cette question de la « médiatisation du soi » que nous allons poser dans ce chapitre à travers un corpus de sources formé par quatre séries qui marquent les deux extrémités temporelles de notre étude : il s'agit de i) la série « Nos contemporains chez eux » publiée dans *Servet-i Fünun* à partir des années 1890 ; après avoir analysé quelques caractéristiques de cette série nous nous focaliserions sur ii) les illustrations de romans publiés dans ce même journal pour discuter les circulations entre différentes formes de représentation, pour ensuite analyser iii) des extraits de la revue *la Turquie Kémaliste*, des années 1930, mis en regard avec des photographies personnelles et enfin iv) une série d'enquêtes parue dans *Cumhuriyet* en 1931, que nous analyserons successivement dans les sections qui suivent.

I — S'INTRODUIRE DANS L'ESPACE INTÉRIEUR : « NOS CONTEMPORAINS CHEZ EUX »

À la fin des années 1890, l'hebdomadaire ottoman *Servet-i Fünun* avait coutume de publier de temps à autre, généralement en première page du numéro, des photographies d'intérieurs d'hommes illustres, intitulée « Nos contemporains chez eux ». Les lecteurs avaient ainsi la possibilité de s'introduire dans les intérieurs, ou plutôt les espaces de travail – cabinet de travail, bibliothèque, cabinet de consultation ou atelier – d'hommes célèbres de l'époque⁴⁸⁰. Les textes qui accompagnent ces photographies nous font voir les coulisses de ces visites, nous révèlent l'ordre et le désordre. Nous voyons ainsi le coin de travail du docteur Besim Ömer Akalın (1862-1940), le cabinet de consultation du docteur Cemil Paşa Topuzlu (1866-1958), l'atelier⁴⁸¹ du peintre Halil Paşa (1857-1939), le cabinet de travail de l'écrivain Tevfik Fikret

⁴⁸⁰ Sur l'invention de « célébrité » dans le contexte Européen, voir l'ouvrage d'Antoine Lilti : Antoine Lilti, *Figures publiques : l'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris : Fayard, 2014.

⁴⁸¹ Sur ce sujet voir : Heather McPherson, « The Artist in his studio : dress, milieu and masculine identity » dans Heather Belnap Jensen, Pamela J. Warner et Temma Balducci (eds.), *Interior*

(1867-1915) et d'autres encore. Le point commun de ces lieux est d'être, pour chacun d'entre eux, des espaces de production (intellectuelle, artistique) ou d'exercice professionnel ; qu'il s'agisse d'un coin d'une habitation ou d'un espace professionnel distinct. Nous trouvons aussi, dans chacun de ces clichés, des éléments personnels tels que des photographies, des statues ou des outils de travail ; ce sont, en ce sens, des espaces « personnalisés » tels que nous les avons découverts dans le chapitre précédent. Enfin, les sujets photographiés ont pour caractéristique d'être considérés comme des hommes illustres de leur époque. Sous la photographie de l'atelier du peintre Halil Bey, on lisait la brève légende « Halil Bey, parmi les peintres Ottomans » (*ressaman-ı Osmaniye'den*), qui situait ainsi l'artiste à l'intérieur d'un patrimoine artistique ottoman. Quant à Osman Hamdi Bey, il était décrit comme « le directeur du Musée Impérial ». Un autre journal, *Musavver Muhit*, avait par ailleurs publié une photographie d'Ahmed Rıza accompagnée de la légende : « Le grand patriote Ahmed Rıza Bey dans son cabinet de travail à Paris ». Les photographies publiées contribuaient ainsi à la constitution de ce qu'on peut appeler un patrimoine ottoman des hommes illustres ; de « grands hommes », exerçant différents métiers et participant, chacun à leur manière, à l'enrichissement de l'empire. *Servet-i Fünun* poursuivit cette série au moins jusqu'aux années 1920, tandis que d'autres journaux, reprirent, eux aussi, cette formule éditoriale.

La série publiée par *Servet-i Fünun* correspondait de façon explicite à une appropriation de la série photographique exécutée dans ces mêmes années par le photographe français Dornac (1858-1941). Sous le pseudonyme de Dornac, Paul Cardon avait réalisé, entre 1887 et 1917, une série de 400 clichés en photographiant des hommes « célèbres » de son époque – dans la plupart des cas des artistes, littéraires ou scientifiques – tels qu'Alphonse Daudet, Stéphane Mallarmé, Louis Pasteur, Pierre Loti, etc. – dans leurs espaces privés, généralement chez eux ou dans leur espace de travail. La source d'inspiration était d'ailleurs bien mise en évidence par *Servet-i Fünun* qui avait repris le titre de Dornac, « Nos contemporains chez eux » en français en l'accompagnant de sa traduction en turc. Dans un article sur les maisons d'écrivain en France, « Le spectacle de l'homme de lettres au quotidien : de l'intérieur bourgeois à l'intérieur artiste (1840-1903) », Marie-Clémence Régnier met en évidence le goût des élites de la seconde partie du XIX^e siècle pour la personnalisation de leurs demeures sur le plan de l'architecture extérieure et intérieure. Elle s'intéresse en outre à ce qu'elle définit

Portraiture and Masculine Identity in France, 1789-1914, London, Taylor and Francis, 2016, p. 83-101 ; Manuel Charpy, « Les ateliers d'artistes et leurs voisinages. Espaces et scènes urbaines des modes bourgeoises à Paris entre 1830-1914 », *Histoire urbaine*, 2009, n° 26, p. 43-68.

comme une « intrusion médiatique dans la vie privée », c'est-à-dire à l'intérêt et à la curiosité du public pour :

l'intimité des célébrités mais aussi le milieu de vie des individus et des groupes humains, reflet métonymique supposé révéler leur nature profonde, à une époque où le naturalisme et les premières théories psychologiques triomphent⁴⁸².

En révélant l'intérieur des célébrités, le journaliste exposait au public une part de leur personnalité.

Voyons quelques-unes de ces représentations photographiques en nous intéressant plus particulièrement aux clichés pris dans les intérieurs du peintre Halil Bey, du docteur Cemil Pacha et de l'écrivain Tevfik Fikret. Chacun d'entre eux posaient comme saisi au milieu de l'exécution d'une tâche que le photographe avait jugé typique de leur profession. Tandis que Cemil Pacha semblait se concentrer sur un instrument chirurgical moderne dans une tenue relativement décontractée, le peintre Halil Bey posait face à l'objectif en tenant à la main une palette et un pinceau⁴⁸³. En plaçant le peintre devant un tableau achevé et encadré, le photographe avait toutefois trahi la forte mise-en-scène de la prise de vue. Tout aussi caractéristique était l'attitude de l'écrivain, tenant son visage penché dans l'une de ses mains, comme s'il était perdu dans ses pensées, le regard au loin, dans un cabinet surchargé d'ouvrages. Les figures choisies se démarquent, dans le contexte de l'Empire ottoman de la fin du XIX^e siècle, par l'exercice d'arts nouveaux : médecine moderne ; formes narratives ou poétiques inédites ; peinture figurative de style européen. Et ce que la photographie semble en partie, mais en partie seulement, dévoiler, c'est le mystère de la création artistique, littéraire ou de l'exploit technique. Il y a bien une intrusion du photographe dans ce qui est normalement caché au regard, non public, en quelque sorte les coulisses.

La photographie privilégie un cadre qui permet de situer chacun de ces « créateurs » dans leur espace de création et dans un monde matériel qui sert à les caractériser et définir. Regardons de plus près le cliché consacré au docteur Cemil Pacha [Figure 5.1]. Le chirurgien

⁴⁸² Marie-Clémence Régnier, « Le spectacle de l'homme de lettres au quotidien : de l'intérieur bourgeois à l'intérieur artiste (1840-1903) », *Romantisme*, 2015, vol. 168, n° 2, p. 75.

⁴⁸³ Il serait sans doute intéressant d'établir une typologie des différentes poses adoptées par les sujets photographiés, ainsi que de documenter les objets et images apparaissant sur chacun des photographies. Pascal Durand souligne aussi l'intérêt d'une telle entreprise dans son article sur la figuration photographique de l'écrivain, de Nadar à Dornac, où il affirme : « Impossible de détailler ici ces dispositions, dont il serait bien utile d'établir la grammaire et la rhétorique visuelles ». Pascal Durand, « De Nadar à Dornac: Hexis corporelle et figuration photographique de l'écrivain », *CONTEXTES*, 1 janvier 2014, n° 14, p. 27.

apparaît dans un espace soigneusement aménagé, un vrai cabinet médical⁴⁸⁴. La photographie montre un meuble avec une vitrine laissant voir les instruments chirurgicaux. Au pied de ce meuble sont posés des bassins probablement destinés aux opérations chirurgicales. Il n’y apparaît surtout pas de pots, d’onguents, de crèmes ou d’herbes médicinales ; aucun élément qui peut évoquer une médecine traditionnelle. Au mur sont accrochées des vues en coupe du corps humain. Nous sommes, en tout cas, face à un décor fonctionnel, et en ce sens moderne. Le seul élément de décoration qui est visible est un large tapis de facture classique, composé de motifs géométriques. Cet intérieur renvoie en effet à un certain modèle de la modernité. Rappelons-nous du cabinet de consultation du psychiatre décrit par le narrateur du roman *Sodom ve Gomore* de Yakup Kadri que nous avons discuté dans le chapitre précédent. L’auteur y avait placé, sans doute pour ridiculiser le caractère de docteur Européen « des images de femmes nues au lieu de dessins médicaux et de croquis ». Ici, bien au contraire, ce que nous voyons à travers la photographie du docteur Cemil Pacha, c’est le visage souhaité de la modernité.



Figure 5.1. *Servet-i Fünun*, 28 Mayıs 1314 (9 juin 1898), n°. 378.

⁴⁸⁴ Sur la médecine dans l’Empire ottoman, voir : Méropi Anastassiadou-Dumont, *Médecins et ingénieurs ottomans à l’âge des nationalismes*, Paris; İstanbul : Maisonneuve et Larose ; Institut français d’études anatoliennes, 2003.

C'est un tout autre modèle que nous fait découvrir la photographie d'intérieur du poète Tevfik Fikret [Figure 5.2]. Ce dernier est installé devant un petit bureau sur lequel sont disposés quelques papiers et une photographie encadrée. La pièce apparaît dans l'ensemble surchargée ; si la bibliothèque surmontée de poignards ornementaux (souvenons-nous, ici encore, que nous avons croisé des éléments similaires au chapitre précédent sur les intérieurs) est relativement ordonnée. Le mur servant de fond à l'image est en revanche abondamment décoré : nous y voyons deux peintures protégées par de petits rideaux ; de petits meubles portant des lampes à pétrole et de petits services en faïence ; une peinture représentant un chat endormi sur un coussin ; la bibliothèque elle-même est décorée avec des images. Le sol est jonché de documents, de livres et de revues illustrées. La photographie, par contraste avec l'intérieur du docteur, donne l'idée d'un chaos relativement ordonné, bien propice, dans l'idée qu'on s'en faisait alors, à la création artistique. Cette révélation d'espaces dévolus à la vie privée ne se faisait pas seulement par les photographies ou les descriptions mais quelques fois dans ces lieux de vie eux-mêmes qui s'ouvraient aux visiteurs. Suite à la mort du poète Tevfik Fikret⁴⁸⁵, des visites à caractère commémoratif furent organisées chaque année, à partir de 1916, dans la maison de l'écrivain à Aşiyan⁴⁸⁶. À sa mort, l'artiste et peintre Mihri Müşfik (1886-1954), une amie du poète, avait aussi réalisé le masque mortuaire du défunt, ce qui constitue l'un des rares exemples connus de cette pratique dans le contexte ottomano-turc. Du même poète, nous conservons enfin une photo *post mortem*⁴⁸⁷ ; une pratique tout aussi rare chez les Ottomans. Le cas de Tevfik Fikret est remarquable car il fait se croiser diverses formes de commémoration (visites de la maison et objets de mémoire conservés après sa mort) qui intègrent un dévoilement de l'espace privé.

⁴⁸⁵ La maison de Tevfik Fikret qui se trouve à Aşiyan, Istanbul, dans laquelle il vécut de 1906 à sa mort en 1915 est, de nos jours, ouverte aux visiteurs en tant qu'un des rares musées d'écrivains à Istanbul. L'institutionnalisation du musée a eu lieu en 1945, sous le nom d'« *Edebiyat-ı Cedide Müzesi* » (Musée de la nouvelle littérature). Il s'y trouve aujourd'hui deux salles qui sont dédiées respectivement à l'écrivain Abdülhak Hamid Tarhan et à la poétesse Nigâr Hanım. Il s'y trouve les meubles, les livres, peintures et objets du quotidien de Tevfik Fikret ainsi que des souvenirs plus personnels, telle qu'une mèche de cheveux de Lucienne, la femme d'Abdülhak Hamid Tarhan.

⁴⁸⁶ À ce sujet voir Zeki Arıkan, « Tevfik Fikret'in Ölümü ve Aşiyan Ziyaretleri », *Bir muhalif kimlik: Tevfik Fikret*, Bengisu Rona, Zafer Toprak, Kaan Özkan (eds.), Istanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2007, pp.185-218.

⁴⁸⁷ Notons aussi que le fameux photographe Nadar avait ainsi pris en photographie Victor Hugo le 22 mai 1885 : « Félix Nadar le fixe post mortem en gisant auréolé, sur fond noir, d'une lumière qui semblera comme émaner du corps non tant d'un poète que du Poète – celui-là même qui, déposé le 1^{er} juin 1885 dans la crypte du Panthéon à l'occasion de funérailles nationales, 'était le vers personnellement', ainsi que l'écrira Mallarmé ». P. Durand, « De Nadar à Dornac », art cit, p. 25-26.



Figure 5.2. *Servet-i Fünun*, 27 Kanun-i sani 1315 (8 février 1900), n°. 465.

II — CIRCULATIONS ENTRE DIFFÉRENTS TYPES DE REPRÉSENTATIONS

Les représentations des intérieurs, et plus particulièrement des cabinets de travail dans les journaux, ne se limitaient pas à des photographies. Les romans publiés dans ces mêmes quotidiens, sous forme de feuilletons, offraient également de telles représentations, cette fois-ci dans leur dimension fictive. En 1896, *Servet-i Fünun* publia ainsi le célèbre roman *Araba Sevdası* (L'amour de calèche) de Rezaizâde Mahmud Ekrem, évoqué dans un précédent chapitre. Les illustrations⁴⁸⁸ qui accompagnent ce roman offrent des éléments qui permettent

⁴⁸⁸ Les illustrations d'un autre roman, *Mai ve Siyah* de Halid Ziya Uşaklıgil, ont fait l'objet d'un mémoire de master : Yağmur Başak Selimoğlu, *An analysis of Mai ve Siyah as a serial illustrated novel in the Servet-i Fünun journal*, Mémoire de master, Université de Boğaziçi, Istanbul, 2016.

de mieux comprendre la fluidité entre les différents types de sources. Le personnage principal du roman, Bihruz Bey, est ainsi représenté dans son cabinet de travail, dans une illustration du 22 février 1311 (le 5 mars 1896) [Figure 5.3]. Le dessin est signé par le célèbre illustrateur Halil Bey et légendé en turc ottoman et en français : « [Araba-Sevdassi], roman d'Ekrem Bey, illustration de Halil Bey : Behrouz da[ns] son cabinet » (dans la version ottomane de la légende, le mot « *oda* », pièce, remplace le mot « cabinet »). Les éléments que nous distinguons sur ce dessin font fortement écho aux éléments d'intérieurs que nous avons discutés au chapitre précédent : un miroir, des tableaux, une horloge, des chandeliers, une plante verte, des rideaux épais et une chaise-longue sur laquelle Bihruz Bey est confortablement assis. Si ce dessin représente un intérieur fictif, nous avons vu que le même journal s'était aussi intéressé aux intérieurs réels à travers la série de photographies « Nos contemporains chez eux ». Un détail est révélateur de la circulation entre ces représentations fictives et ce que nous pouvons savoir des intérieurs réels : alors même que le roman *Araba Sevdası* était publié en feuilleton dans *Servet-i Fünun*, le romancier lui-même, Rezaîde Mahmud Ekrem y avait fait paraître deux photographies de son propre intérieur [Figure 5.4]. Les deux photographies publiées le 8 février 1311 (20 février 1896) montrent son bureau et sa bibliothèque avec la légende suivante en français : « Nos contemporains chez eux : Le cabinet de travail d'Ekrem Bey, d'après les phot[ographies] de notre rédacteur en chef ». Quant à Halil Bey, qui avait illustré le roman pour le compte du même journal, il avait eu droit à la publication d'une photographie de son atelier à la une du *Servet-i Fünûn* du 19 mars 1314 (25 mars 1898), avec cette fois en légende : « Nos contemporains chez eux : Halil Bey dans son atelier ».



Figure 5.3. *Servet-i Fünun*, 22 Şubat 1311 (le 5 mars 1896).



Figure 5.4. *Servet-i Fünun*, 8 Şubat 1311 (le 20 février 1896), n°.258.

Quels échos ces représentations photographiques – réelles – ou ces illustrations – fictives – avaient-elles dans les egodocuments ? Ce qui nous intéresse, c'est plus particulièrement la circulation que nous relevons entre toutes ces formes de représentation. Il convient de définir plus précisément ces formes. Au-delà des egodocuments dont nous avons donné une définition plus stricte en introduction, nous avons également rencontré d'autres types de sources qui appartiennent au même univers de la représentation. Nous pouvons les classer en différentes catégories. Il y a tout d'abord des représentations fictives (textuelles ou picturales) qui paraissent dans des productions littéraires, plus particulièrement des romans. Nous relevons ensuite des représentations normatives, signalées par des livres d'étiquette et des manuels de savoir-vivre. D'autres représentations, celles qui paraissent dans les journaux, peuvent plutôt être qualifiées d'informatives. Les publicités, quant à elles, sont des représentations qui visent à susciter des aspirations, il s'agit des représentations incitatives. Ces catégories, représentations fictives, normatives, informatives et incitatives, ne sont pas étanches et ne sauraient être complètement distinguées les unes des autres. C'est une affaire de degré : une fonction peut parfois l'emporter sur les autres sans les faire disparaître pour autant. Les représentations d'intérieurs paraissant dans les journaux, par exemple, peuvent très bien affecter ou former des normes de décoration et influencer les manières avec lesquelles les gens se représentent.

Si les egodocuments que nous avons abordés dans les chapitres précédents trouvaient leurs sources d'inspiration ou des influences dans différents média, comme les romans, les livres d'étiquette, les journaux, les pièces de théâtre et les films de l'époque, ces productions artistiques et culturelles étaient – même si elles nous offrent parfois une image fortement contrastée et caricaturale – bien ancrées dans les réalités de leur époque ou encore s'alimentaient à celles-ci. Mais qui donc inspire qui ? Nous sommes ici face au paradoxe de l'œuf et de la poule que nous n'allons pas essayer de résoudre mais que nous nous efforçons en revanche de révéler tel qu'il se présente à nous. Dans le cas plus particulier de la série de photographies d'intérieurs publiée dans *Servet-i Fünun* et de l'illustration du roman *Araba Sevdası*, une source d'inspiration peut être plus précisément identifiée : la série des photographies réalisées par Dornac. Il s'agit ici d'une évidente démarche d'adaptation d'un concept photographique français au contexte ottoman, la circulation des formes étant presque simultanée. En effet, si *Servet-i Funûn* reprenait la forme initiée par Dornac avec dix ans d'écart, la publication de la série se poursuivait en concomitance avec le travail du photographe français qui continuait à publier sa série. Dès lors qu'on élargit la focale et qu'on envisage la question des circulations entre différents types de sources, il devient difficile de déterminer si

précisément le sens des circulations. Nous avons vu dans les chapitres précédents plusieurs photographies de « cabinet de travail » où les sujets photographiés avaient adopté des poses très similaires à celles que l'on voit sur les photographies de Dornac ou encore dans *Servet-i Fünûn*. Ils allaient parfois jusqu'à reproduire les postures du corps, les manières de poser le bras ou de tenir une plume à la main. Ceux-ci prenaient-ils modèle des photographies d'intérieurs publiés dans les journaux ou s'inspiraient-ils des illustrations de romans ? À moins que la réalité de leurs intérieurs ou de leurs poses ne se soit reflétée dans les romans ? Mais, encore une fois, faut-il vraiment chercher un sens à ces circulations ?

Les documents qui sont parfois situés en position haute d'un schéma de diffusion des modèles et des normes – comme l'exemple de *Servet-i Fünûn* ou plus tard celui de la *Turquie kémaliste* – et ceux qui sont au contraire situés au bas de ce schéma ne sont peut-être pas si distincts l'un de l'autre et appartiennent, en fin de compte, à un même univers de représentations. Il est donc parfois inapproprié ou artificiel de postuler une distinction tranchée de type « haut et bas » lorsqu'il s'agit de la circulation des modèles. Comme nous venons de le relever, il arrivait qu'un romancier, comme c'était le cas de Rezaîde Mahmud Ekrem, eût son intérieur photographié et publié. Il arrivait aussi que cette même personne recréât ou imaginât un tel intérieur dans l'un de ses romans. Un autre écrivain, comme Ahmed Midhat, pouvait utiliser des éléments similaires dans son livre d'étiquette et en même temps dans ses romans. Si nous avons accès à leurs archives privées, les verrions-nous poser de la même façon que dans certains de ces représentations ? La réponse relève de la spéculation. Nous notons pourtant l'existence de formes similaires dans les archives privées que nous avons étudiées. Plutôt que de chercher des modèles, nous pouvons parler de tendances. Ce que la documentation nous montre, ce sont les indices de la formation d'une nouvelle « base sociale »⁴⁸⁹, celle que constituent certains *litterati*, écrivains, peintres, médecins, ingénieurs, enseignants, fonctionnaires... Pratiquaient-ils des formes similaires de représentation d'eux-mêmes, convenables avec les codes de représentation du nouveau régime ? A l'époque kémaliste, « l'image publique de l'État » correspondait-il enfin à celle d'une « nouvelle base sociale » ?

⁴⁸⁹ Selim Deringil, « The Invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908 », *Comparative Studies in Society and History*, 1993, vol. 35, no 1, p. 4.

III — LA REPRÉSENTATION DE LA « NOUVELLE BASE SOCIALE » EN COMPARAISON À « L'IMAGE PUBLIQUE DE L'ÉTAT »

Nous avons évoqué plusieurs fois dans notre étude une imagerie personnelle ou familiale qui faisait écho à celle d'un journal comme *La Turquie Kémaliste*. Cette dernière, publiée par la Direction générale de la presse du ministère de l'Intérieur entre 1934 et 1948, avait pour objectif de diffuser, par des articles rédigés en langues française, anglaise et allemande, une image idéale et moderne de la République de Turquie⁴⁹⁰. La revue, abondamment illustrée nous donne une idée du vocabulaire visuel de la nouvelle État. Voyons de plus près un des articles de la revue *La Turquie Kémaliste*. L'un des premiers articles de la revue avait été rédigé par Şevket Süreyya, alors directeur du lycée de commerce d'Ankara. Il s'agissait de mettre en avant, comme le titre le signalait, « le développement de l'instruction publique en Turquie »⁴⁹¹. En parcourant cet article, et surtout les photographies qui l'illustraient, nous avons été frappés par la similitude que présentait cette série de clichés publiés avec une autre série, à notre connaissance non publiée, croisée cette fois dans un album familial, l'un de ceux de Mehmed Ali Bağana. Ce dernier appartenait, tout comme Şevket Süreyya au monde des fonctionnaires de la nouvelle République. Nous avons expliqué dans le troisième chapitre que Mehmed Ali Bağana était rentré en Turquie en 1922, après avoir fait des études en Allemagne. Dans les années suivantes, il allait devenir l'un des membres de cette classe professionnelle fonctionnant comme l'un des piliers du régime kémaliste. À son arrivée, il occupa un poste de professeur d'agronomie et devint le directeur de l'École régionale d'agriculture de la province de Balıkesir en 1924. En 1925, il monta en grade en devenant directeur de l'École d'agriculture d'Ankara, une fonction similaire à celle que Şevket Süreyya devait assurer dix ans plus tard au lycée de commerce. Ce qui relie ces deux hommes, s'ils ne se sont pas connus de leur vivant, c'est une imagerie commune qu'ils ont utilisée dans divers media.

Voyons d'abord cet article sur l'histoire de l'instruction publique en Turquie. Selon Ş. Süreyya, cette histoire se divisait en deux périodes bien distinctes : « celle qui précède la République et celle qui suit l'instauration de la République »⁴⁹², affirmait-t-il dès le début de

⁴⁹⁰ Sur la revue *La Turquie Kémaliste*, voir : Tanju Inal et Mümtaz Kaya, « La Turquie Kamâliste : voie/voix francophone(s) pour une Turquie kémaliste », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 38/39 | 2007.

⁴⁹¹ Şevket Süreyya, « Le développement de l'instruction publique en Turquie », *La Turquie Kémaliste*, No.1, Juin 1934.

⁴⁹² *Ibid.*, p.4.

l'article. Il consacrait ensuite ses efforts à mettre en lumière le « déclin » des *medrese* (écoles de formation des spécialistes religieux) ottomanes pour mieux mettre en valeur les progrès de l'enseignement de la République. Le texte est accompagné de photographies montrant divers instituts. Ş. Süreyya y fait plus spécifiquement référence en écrivant : « Les clichés que nous reproduisons ici donnent une idée de nos grands établissements d'enseignement »⁴⁹³ [Figure 5.5A-B]. Nous retrouvons un caractère documentaire très similaire dans certaines séries qui se trouvent dans les albums de photographies de Mehmed Ali Bağana. Dans l'une de ces séries, des années 1924-25, nous suivons ainsi le voyage effectué par Mehmed Ali Bey à Kepsut, dans les environs de Balıkesir, sans doute pour prendre ses fonctions. La série commence avec le cliché d'une charrette attelée dans laquelle nous voyons Mehmed Ali prendre la route de Balıkesir ; la photo avait d'ailleurs été légendée « départ pour Balıkesir ». La page suivante nous montre les photographies d'un champ, d'une montagne et d'une étable. Nous suivons ensuite les différentes étapes de la visite de l'École d'agronomie, qui sera le siège des fonctions de Mehmed Ali Bey dans ces mêmes années. Le photographe avait pris soin de bien montrer les bâtiments formant l'école, en les photographiant tout d'abord en vue rapprochée [Figure 5.6] et en prenant ensuite un panorama plus large qui les montrait au milieu d'une plaine. Deux autres photographies font ensuite voir le bâtiment de la direction et des enseignants et ce qu'il appelle, en turc, les « pavillons » ; un long bâtiment abritant probablement des ateliers ou des classes [Figure 5.7]. Nous voyons sur une autre photographie l'une des salles de ce bâtiment : il s'agit, selon la légende de Mehmed Ali, d'un atelier de réparation (*tamirhane*). Les photos nous font également visiter le hangar des machines agricoles (*makina hangarı*), l'observatoire météorologique (*rasathane*), la grange et le dépôt à provisions (*samanlık ve zahire ambarı*) ainsi que la laiterie (*süthane*). Ces photographies très didactiques nous font penser, si ce n'est aux photographies des fameux albums d'Abdülhamid, aux illustrations de la *Turquie Kémaliste*. Observons ces photographies en parallèle :

⁴⁹³ *Ibid.*, p.9.

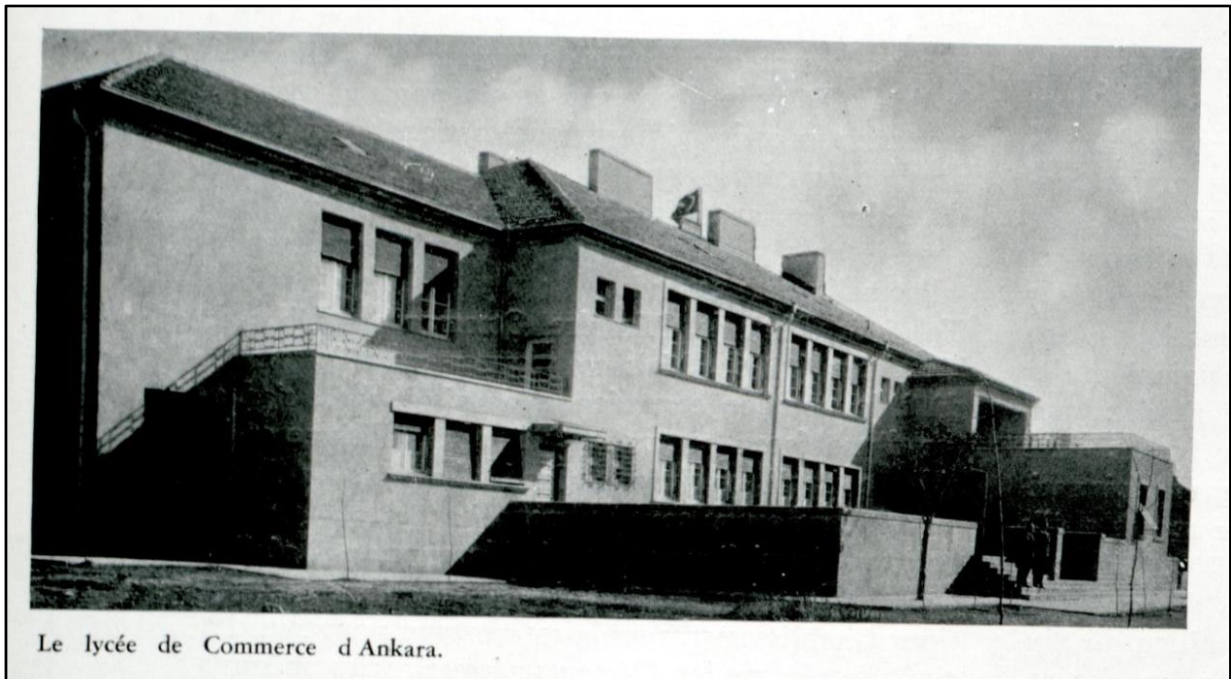


Figure 5.5A. Illustration de la revue « La Turquie Kemaliste », « Le lycée de commerce d'Ankara ». Şevket Süreyya, « Le développement de l'instruction publique en Turquie », *La Turquie Kémaliste*, No.1, Juin 1934, p.6.



Figure 5.6. AFMSBBHALo248. Extrait d'une page d'album de photographies de Mehmed Ali Bağana. Kepsut, 1924-1925. « Karasu Ziraat Mektebi - Kepsut » (« L'Ecole d'Agriculture de Karasu - Kepsut »).

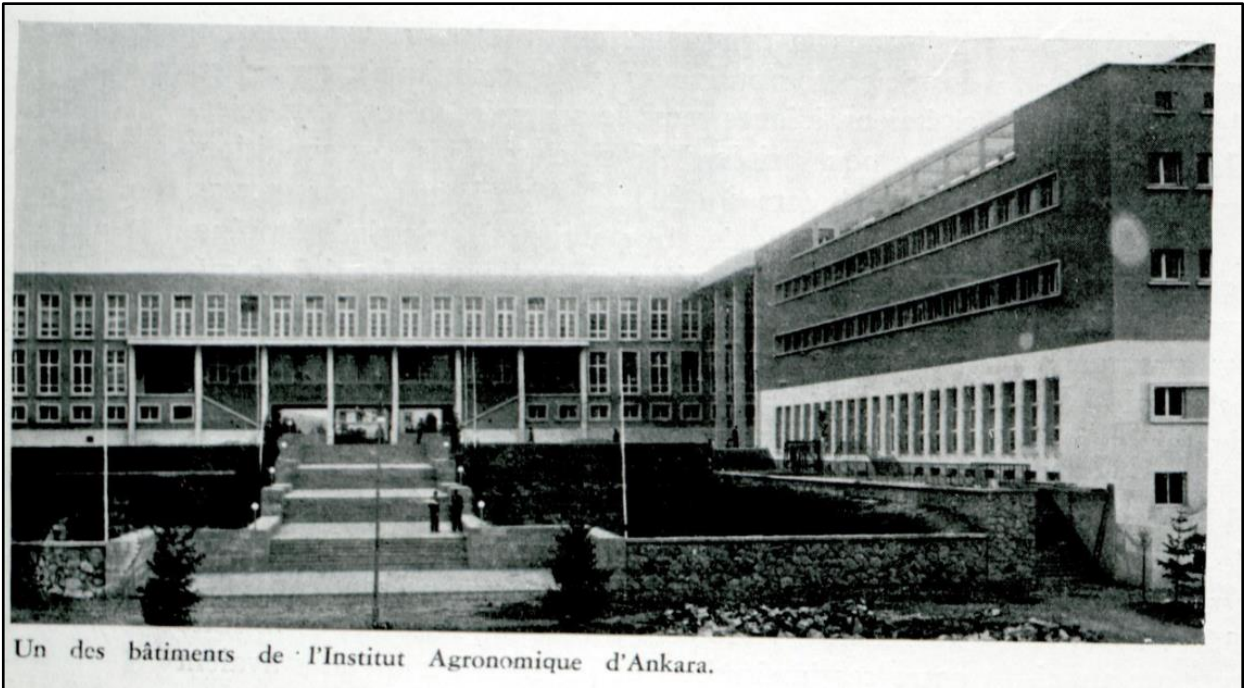


Figure 5.5B. Illustration de la revue « La Turquie Kemaliste », « Un des bâtiments de l'Institut Agronomique d'Ankara ».
 Şevket Süreyya, « Le développement de l'instruction publique en Turquie », *La Turquie Kémaliste*, No.1, Juin 1934, p.6.



Figure 5.7. AFMSBBHALo249. Extrait d'une page d'album de photographies de Mehmed Ali Bağana. Kepsut, 1924-1925.
 « P[a]vyonlar » (« Les Pavillons »).

Dans la suite de cette série, Mehmed Ali Bağana nous conduit à l'intérieur de l'École d'agronomie. Nous retrouvons ce procédé qui nous conduit de l'extérieur du bâtiment jusqu'à l'intérieur d'une classe au lycée de commerce d'Ankara dans l'article de la *Turquie Kémaliste*. Dans l'école d'agriculture, le photographe nous montre plusieurs salles avec, à chaque fois, une personne – probablement un étudiant – exécutant une tâche typique de ces lieux. Une personne se livre à des mesures météorologiques devant l'observatoire [Figure 5.8], tandis qu'un étudiant fait fonctionner une écrémeuse dans la laiterie [Figure 5.9]. Le cliché pris à la laiterie illustre bien l'esprit de cet ensemble : le cadrage permet de montrer plusieurs instruments dont une baratte ; deux écrémeuses et un autre instrument dont nous ignorons la fonction. Sur l'un des murs, une vue en coupe de l'écrémeuse dévoile son fonctionnement, tandis qu'une affiche – peut-être une publicité – présente la machine. Il s'agit d'ailleurs d'une machine française : il est noté sur l'affiche « l'écrémeuse centrifuge ». L'homme sur la photo, en blouse blanche, nous est montré en train de manipuler l'instrument. Revenons maintenant à la façon dont le système d'enseignement est décrit par Şevket Süreyya dans son article :

L'école de commerce d'Ankara, créée en 1925 dans deux salles d'une medressé délabrée, fonctionne aujourd'hui dans un édifice des plus modernes, muni de l'outillage le plus perfectionné. Elle est devenue une institution de premier ordre, où se trouvent appliqués les systèmes d'enseignement les plus avancés. Tous les cours professionnels y sont pratiqués selon le système qui s'appelle « méthode de laboratoire » et qui est basé sur les recherches et les études personnelles de l'élève. Les élèves jouissent librement de tout l'outillage dont dispose l'école et s'en servent à leur convenance⁴⁹⁴.

Même si Mehmed Ali Bağana n'a laissé aucun commentaire autre que des légendes laconiques, nous devinons dans sa série, comme dans l'article de Şevket Süreyya une volonté d'illustrer le fonctionnement moderne de l'institution scolaire. Dans les deux cas, l'accent est mis sur l'élève mis en situation d'expérimentateur, auquel on offre, du moins en théorie, les moyens d'un enseignement pratique et actif.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p.9.



Figure 5.8. AFMSBBHALo251. Extrait de la page d'album. *Tamirhane* (atelier de réparation), *makina hangarı* (hangar des machines agricoles), *rasathane* (observatoire météorologique).



Figure 5.9. AFMSBBHALo250. Extrait de la page d'album. *Süthane* (Laiterie).

Cette série de photographies qui fait partie des albums personnels de Mehmed Ali Bağana nous dévoile par ailleurs plusieurs caractéristiques d'une conception de la modernité. Nous observons, premièrement, une façon de mettre en ordre l'espace, de l'organiser et de le diviser à l'échelle d'une institution où chacune des parties est destinée à une fonction déterminée : réparation des machines ; production laitière ; conservation des provisions ; mesures météorologiques etc. Nous avons d'ailleurs noté un fonctionnement similaire dans les espaces domestiques discutés précédemment. Deuxièmement, les images accrochées sur les murs de la laiterie font écho à une entreprise encyclopédique, dans l'esprit contemporain du *Larousse illustré*. Souvenons-nous qu'à peu près à la même époque, en 1927, le personnage principal de notre premier chapitre, Bébé pour reprendre ses propres termes, avait commandé l'encyclopédie Larousse et espérait pouvoir la lire. Les murs de la pièce offrent un équivalent aux pages du *Larousse illustré*. Troisièmement, la mécanisation de la production agricole est un élément qui mérite d'être souligné. C'est une thématique que l'on retrouve également dans les romans de l'époque comme le *Yaban*⁴⁹⁵ [Sauvage] de Yakup Kadri Karaosmanoğlu⁴⁹⁶, qui fait d'ailleurs partie des auteurs de *la Turquie Kémaliste*. En quatrième lieu, nous y relevons une volonté de documenter cette modernité par le truchement de cet autre nouvel instrument qu'est l'appareil photographique. S'agissait-il, pour Mehmed Ali Bağana, d'organiser ses souvenirs de directeur ? S'agissait-il plutôt de documenter ses efforts en vue d'une éventuelle publication ou pour des raisons professionnelles ? Nous ignorons le contexte dans lequel ont été prises ces photographies. Souvenons-nous toutefois, dans tous les cas, que ces photographies qui auraient pu servir d'illustration à un article ou un petit reportage ne nous sont pas connues par une quelconque publication comme *La Turquie Kémaliste*, mais figurent dans un album de photographies qui a toutes les caractéristiques des albums personnels ou familiaux.

La similitude que révèle la comparaison entre certaines photographies des albums personnels de Mehmed Ali Bağana, un haut fonctionnaire de l'État turc, et les photographies qui illustrent un organe officiel comme *La Turquie Kémaliste* pourrait être considérée comme le fruit du hasard si elle restait cantonnée à la série que nous venons de mentionner. Or, cette similitude des thématiques et des perspectives – des formes de la représentation – est aussi manifeste sur d'autres photographies. [Figure 5.10A-B] C'est notamment le cas des photographies d'Ankara et de ses campagnes que nous retrouvons dans la revue et dans les

⁴⁹⁵ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, İstanbul : Muallim Ahmed Halid Kitabhanesi, 1932.

⁴⁹⁶ En plus d'être un des contributeurs de la revue *La Turquie Kémaliste*, Yakup Kadri [Karaosmanoğlu] (1889–1974) a collaboré dans les années 1930 avec des intellectuels comme Şevket Süreyya [Aydemir], Vedat Nedim [Tör], Burhan Asaf [Belge] et İsmail Hüsrev [Tökin] dans la publication du journal *Kadro*, qui a paru de 1932 à 1934 et qui a formé la base du mouvement de *Kadro*.

albums ; ces dernières offrent une vision très similaire de la nouvelle capitale et de ses alentours. Notons tout d'abord que la capitale occupe une place centrale dans *La Turquie kémaliste* ; une rubrique intitulée « Ankara construit » et qui inclut diverses photographies de la capitale apparaît d'une manière récurrente dans plusieurs numéros de la revue⁴⁹⁷. Un article rédigé par Falih Rifki, intitulé « Il faut venir à Ankara » met bien en évidence cette centralité⁴⁹⁸. Falih Rifki était pourtant bien conscient des défauts de la nouvelle capitale :

Vous pourriez trouver matière à critique pour certaines maladresses dans l'aménagement de notre Cité. Vous regretteriez que toutes nos rues ne soient pas macadamisées, que les édifices ne soient pas plus grands ni plus riches. Pourquoi, dans ce cas, viendriez-vous à Ankara⁴⁹⁹?

Comment la propagande allait-elle faire pour rendre la nouvelle capitale attractive ? S'il n'était pas possible de le faire par le biais de sa matérialité, il ne restait alors qu'à projeter un imaginaire d'Ankara, à travers des idéaux. La suite de l'article de Falih Rifki est ainsi consacrée à la présentation de ces éléments. Les visiteurs devaient trouver à Ankara une illustration de la façon dont « dans l'ardeur d'un idéal jeune, se redresse une nation »⁵⁰⁰. Il énumérait, dans les pages suivantes, une série de notions que nous restituons ici avec ses propres mots : vie, espoir, courage, idéal, foi, optimisme, création, naissance, réveil, cure d'âme, beauté, noblesse, force humaine, volonté⁵⁰¹, et surtout avenir. Si l'auteur devait bien admettre qu'il n'y avait pas encore grand-chose à voir à Ankara, il était possible d'y voir l'avenir :

Le passé, à Ankara, est moins riche que partout ailleurs. Quant au présent, nos bâtisses sont insuffisantes, nos arbres sont âgés de quelques années à peine. En venant à Ankara, vous verrez une chose toute nouvelle : vous verrez l'Invisible qui s'appelle *avenir*⁵⁰².

Les étrangers aussi participaient à un tel discours. Walter L. Wright Jr., président du Collège Américain pour les filles et du *Robert College* d'Istanbul, avait lui aussi écrit un article de la Turquie kémaliste :

Si un Américain souhaite trouver la vraie fable de la Turquie [...] il faut qu'il aille à Ankara. [...] Aucun Américain ne peut visiter Ankara sans éprouver ce frisson d'admiration qui naît inévitablement lorsqu'on réalise l'immensité du courage, la force de la vision, l'habileté de la pratique de ceux qui ont créé cette nouvelle capitale en un lieu où, quelques années auparavant, n'existait rien d'autre qu'une ville de province sans

⁴⁹⁷ Sur les représentations d'Ankara dans la revue *La Turquie Kémaliste*, voir Sibel Bozdoğan, *Modernism and nation building Turkish architectural culture in the early republic*, Seattle : University of Washington Press, 2001, p.68-69.

⁴⁹⁸ Falih Rifki, « Il faut venir à Ankara », *La Turquie Kémaliste*, No.1, Juin 1934, pp.10-15.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p.12.

⁵⁰⁰ *Ibid.*

⁵⁰¹ *Ibid.*, p.12-14.

⁵⁰² *Ibid.*, p.12.

importance⁵⁰³.

S'il fallait chercher une *romance*, il fallait donc la chercher à Ankara. Les campagnes environnant la ville fournissaient de la matière aux regards curieux du pittoresque. Dans la revue *La Turquie Kémaliste*, nous pouvons observer de nombreuses représentations visuelles et textuelles des campagnes et de paysans, dans des articles tels que « *Anatolische Dorfkind* » (Des enfants de villages d'Anatolie)⁵⁰⁴ ou « *Anatolische Reiseerinnerungen* » (Souvenirs de voyages en Anatolie)⁵⁰⁵. Il faut comprendre ce romantisme envers la campagne dans le contexte d'une relation ambiguë des élites kémalistes avec la paysannerie⁵⁰⁶, dans laquelle ils cherchaient en même temps l'essence conservée pure de la nation et une catégorie sociale à encadrer et moderniser. Dans tous les cas, c'était une époque où l'on commençait à considérer la campagne et la paysannerie avec un autre regard. Edhem Eldem résume ainsi ce nouveau regard :

Il était clair pour la plupart que si une transition était à faire de l'Orient vers l'Occident, de larges pans de la population étaient encore dans une phase « orientale » et attendaient toujours leur promotion au rang de Turcs modernes. Il était donc crucial de trouver un moyen de représenter ces populations de façon à éviter de tomber dans le piège d'un aveu d'archaïsme et d'un aveu de certaines résiliences orientales. Les représentations folkloriques et la manière de décrire le paysan anatolien ou les nomades comme un oriental « national » semblent avoir été le moyen principal à travers lequel le régime a abordé cette question délicate⁵⁰⁷.

Nous observons des représentations de ce genre dans la revue *La Turquie Kémaliste* et dans des albums de photographies personnelles. Sur plusieurs de ces photographies, on avait ainsi fait poser des paysannes ou de jeunes paysans souriants, fiers de leurs produits. Ces clichés ne donnaient pas à voir la dureté du travail, ni les difficultés des conditions de vie. Des images de paysans, des chariots tirés par des bœufs, des produits agricoles, du bétail, des champs de blé ; un ensemble de scènes pastorales prennent ainsi place dans le vocabulaire visuel de la nouvelle

⁵⁰³ Walter L. Wright Jr, « Romance and Revolution », *La Turquie Kémaliste*, n°. 14, août 1936, p.1.

⁵⁰⁴ Albert Ecstein, « Anatolische Dorfkind », *La Turquie Kémaliste*, No. 23-4, April 1938, pp. 10-14

⁵⁰⁵ Gunnar Jarring, « Anatolische Reiseerinnerungen », *La Turquie Kémaliste*, No. 28, December 1938, pp. 6-13.

⁵⁰⁶ Voir à ce sujet Asım Karaömerlioğlu, *Orada bir Köy var Uzakta : Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*, İstanbul : İletişim Yayınları, 2006. Pour une étude concernant la fin de l'Empire ottoman, voir Donald Quataert, *Ottoman Reform and Agriculture in Anatolia, 1876-1908*, Ph.D. dissertation, University of California, Los Angeles, 1973. Donald Quataert, *Anadolu'da Osmanlı Reformu ve Tarım, 1876-1908*, İstanbul : İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.

⁵⁰⁷ Edhem Eldem, *Consuming the Orient*, İstanbul : Ottoman Bank Archives and Research Centre, 2007, p. 224. Pour des illustrations des femmes paysannes avec des costumes folkloriques, voir p. 240-3. « It was clear to most that if a transition was being made from Orient to Occident, large sections of the population were still in an 'oriental' stage and still awaited their promotion to the ranks of modern Turks. It was therefore crucial to find a way to depict these people in such a way as to avoid falling into the trap of self-admission of backwardness and forms of oriental resilience. Folkloric representations and the depiction of the Anatolian peasant or nomad as a 'national' Oriental seem to have been the principal means through which the regime tackled this delicate issue ».

nation, ce qui permet de souligner la fertilité et la beauté de la patrie. Les légendes accompagnant ces images soulignent, dans les deux cas, la démarche presque documentaire des photographes, une approche qui fait écho aux représentations anthropologiques ou folkloristes.



Figure 5.10A. A gauche nous voyons les illustrations de la revue la Turquie Kémaliste. Les photographies à droites sont tirées des albums de photographies de Mehmed Ali Bağana.

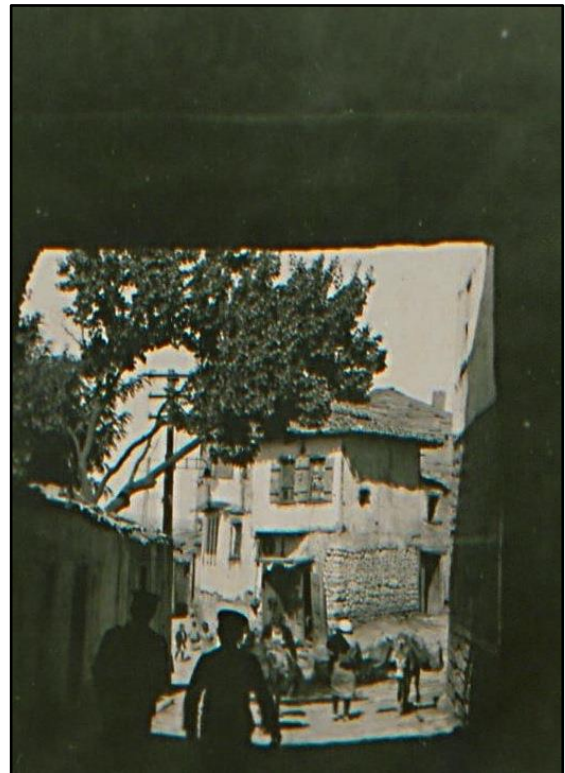
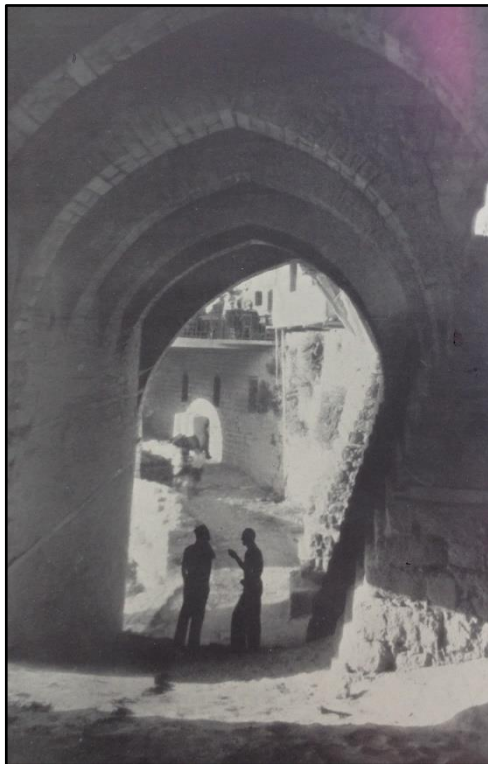
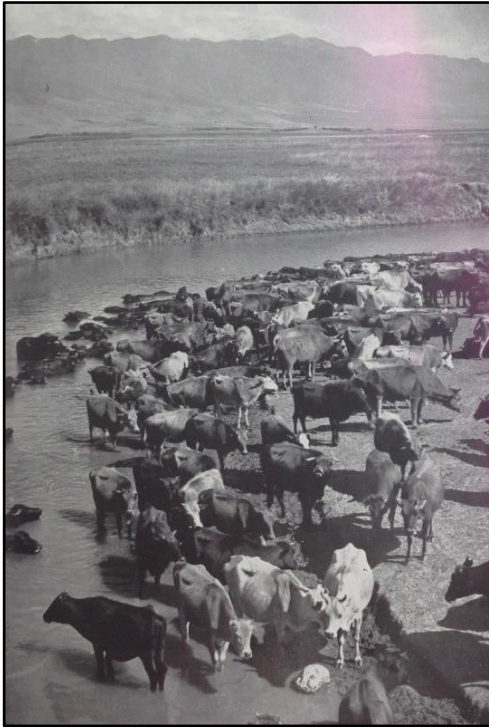
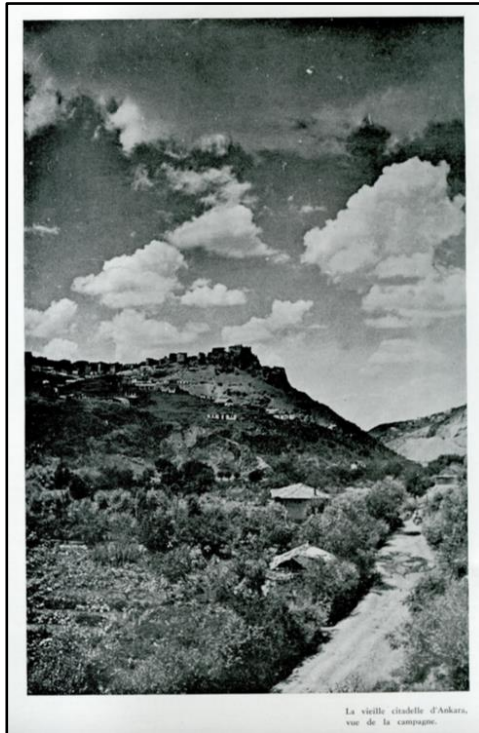


Figure 5.10B. A gauche nous voyons les illustrations de la revue la Turquie Kémaliste.
Les photographies à droites sont tirées des albums de photographies de Mehmed Ali Bağana.

Qu'il s'agisse des albums de photographies ou de la revue *La Turquie kémaliste*, nous pouvons classer les représentations d'Ankara en trois catégories. La première de ces catégories est constituée par des images des bâtiments modernes, officiels, par les statues, par les voies ferrées etc. ; tout ce qui est censé constituer, en somme, le tissu urbain de la nouvelle capitale en construction. La deuxième catégorie montre au contraire la structure traditionnelle de la ville, celle à laquelle les administrateurs kémalistes font face, c'est-à-dire, les éléments provinciaux et ruraux qu'il leur faut apprivoiser. Nous avons vu plus haut la façon dont le nouvel État s'appropriait ces éléments traditionnels dans son discours. Les images de la forteresse d'Ankara constituent en elles-mêmes une troisième catégorie dans la topographie politique de la ville. Dans cette ville qui oscillait entre volonté de modernisation et mise en valeur des campagnes de l'ancienne Turquie représentées sous un jour folklorique, il fallait bien recréer une racine historique. La forteresse d'Ankara venait alors combler cette soif d'héritage culturel. Ce n'était pas par hasard si l'article de Falih Rifki publié dans *La Turquie Kémaliste*, mentionné plus haut, se terminait avec une photographie de la vieille citadelle d'Ankara [Figure 5.11]. Cet article s'ouvrait d'ailleurs sur une allusion à la forteresse : « De très loin, vous verrez la silhouette d'une forteresse médiévale. Le plaisir que dispense ce spectacle peut être également puisé dans une belle photographie obtenue à contre-jour »⁵⁰⁸. Dans les albums de Mehmed Ali Bağana, nous retrouvons de nouveau une photographie de la forteresse d'Ankara prise depuis la plaine et montrant l'édifice qui surplombe le massif [Figure 5.12]. La prise de vue est très similaire à celles de *La Turquie Kémaliste*. Un autre numéro incluait en outre une peinture de la forteresse réalisée par le peintre Namık İsmail [Figure 5.13]. Il s'agissait ici d'une petite société d'interconnaissance car Namık İsmail était l'un des amis de la famille Bağana et figurait dans les photographies de la famille. Mehmed Ali Bağana lui-même avait peint la forteresse [Figure 5.14]. Cette attention à la vieille citadelle d'Ankara est révélatrice, chez ces individus, d'un intérêt sélectif pour le passé et d'une volonté de constituer un patrimoine national.

⁵⁰⁸ Falih Rifki, « Il faut venir à Ankara », *La Turquie Kémaliste*, No.1, Juin 1934, p.11.



La vieille citadelle d'Ankara,
vue de la campagne.

Figure 5.11. Illustration de la revue
« La Turquie Kemaliste ».

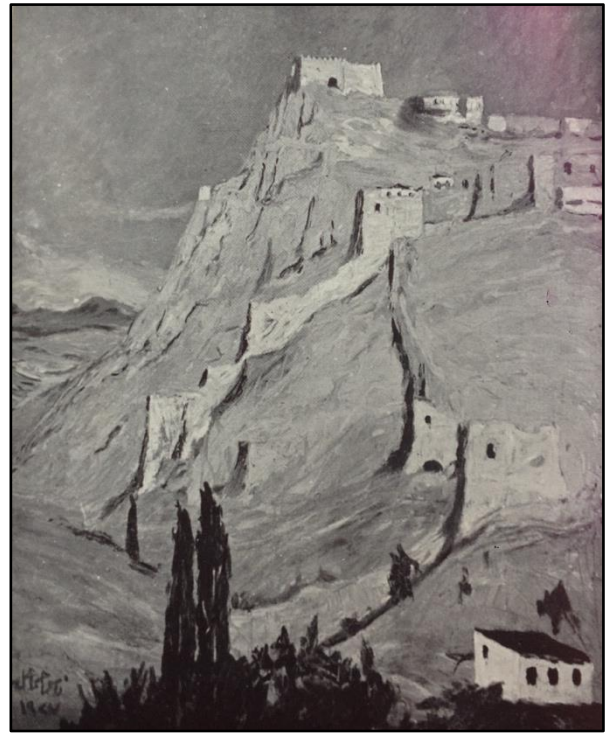


Figure 5.13. Illustration de la revue « La
Turquie Kemaliste ». Peinture de la forteresse
d'Ankara par Namık İsmail.



Figure 5.12. AFMSBBHAL1037. Extrait
de la page d'album de photographie de
Mehmed Ali Bağana

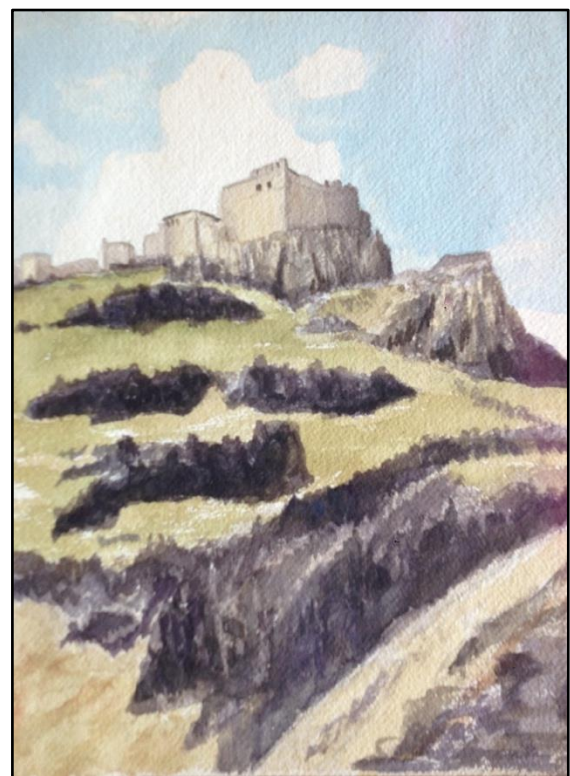


Figure 5.14. Peinture de la forteresse
d'Ankara par Mehmed Ali Bağana.

C'est au milieu des années 1930 que les archéologues turcs avaient initié les fouilles de la forteresse d'Ankara et c'est dans ces mêmes années que l'archéologie commençait à devenir la source d'une fierté nationale⁵⁰⁹. Thomas Whittemore (1871-1950), un archéologue américain connu en Turquie pour son travail sur les mosaïques de Sainte Sophie, a souligné cet aspect en affirmant que « l'histoire, l'archéologie et l'étude de langues ont été promues par les injonctions [de Mustafa Kemal Atatürk]. Les Turcs sont devenus largement conscients de la richesse de leur héritage »⁵¹⁰. Pourquoi trouvait-on, dans un album de famille, la photographie de la forteresse d'Ankara ? Ceci n'est pas [seulement] une forteresse d'Ankara. Cette représentation, comme beaucoup d'autres, ne peut être se comprendre que dans le contexte plus large des politiques culturelles de la République de Turquie. Ce qui semble être situé dans une dimension purement personnelle ou familiale peut ainsi relever, aux yeux des historiens, d'un horizon plus large de politiques culturelles nationales.

Que nous montrent ces représentations textuelles, picturales et photographiques étudiées en parallèle, dans une source publiée (la revue *La Turquie Kémaliste*) et dans un egodocument (des albums de photographies) ? L'interprétation la plus simple en apparence consisterait à faire du document publié une source d'inspiration du travail personnel. La circulation des modèles se ferait alors du haut vers le bas. Mais, ce n'est pas le cas. D'ailleurs les photographies de Mehmed Ali Bağana sont antérieures d'une dizaine d'années, pour la plupart d'entre elles, à la publication de la revue *La Turquie Kémaliste*. Ce qui est remarquable, c'est la récurrence des motifs que nous retrouvons aussi bien dans les écrits et visuels du for privé que dans les sources publiées. Nous pouvons ici cerner deux niveaux, en retournant à notre argumentation sur la circulation des motifs entre les formes fictives et d'autres formes de représentation. En premier lieu, il s'agissait, dans le cas de la « nouvelle base sociale » de la république de Turquie, d'un réseau étroit d'interconnaissances, qui pratiquaient, à ce qu'il semble, des manières similaires de représentation. Dans un deuxième lieu, les façons de représentation, les formes de sociabilités et les goûts de ce réseau social qui se mettait en scène, devait parfois gagner une audience plus large par le biais de la presse et des photographies.

⁵⁰⁹ Tuğba Tanyeri-Erdemir. « Archaeology as a Source of National Pride in the Early Years of the Turkish Republic », *Journal of Field Archaeology*, Vol. 31, No. 4 (Winter, 2006), pp. 381-393.

⁵¹⁰ Cité dans Tuğba Tanyeri-Erdemir, *Ibid.*

IV — AFFIRMATION PUBLIQUE DU GOÛT : ENQUÊTES SUR TRENTE PERSONNES « DISTINGUÉES »

Nous avons cité, dans notre introduction, la réponse qu'avait donnée l'écrivaine et traductrice Şaziye Berin Hanım à la question d'un journaliste, Cevat Fehmi, qui lui avait demandé quelle couleur, quelle odeur, quel temps et quelle saison elle aimait. Elle avait répondu qu'elle aimait « le bleu clair parmi les couleurs, l'odeur des lilas, du clou de girofle et de la violette parmi les odeurs, le vent du soir d'une chaude journée d'été parmi les temps, le printemps parmi les saisons ». Cet échange de questions et réponses n'aurait pas particulièrement attiré notre attention s'il était resté dans les limites d'une conversation personnelle, tenue dans une scène de la vie quotidienne. Il s'agissait pourtant, ici d'une affirmation publique, extraite d'un entretien publié dans un journal à grand tirage. L'article appartenait à une série d'enquêtes publiées en 1931, sur trente jours et consacrées à trente personnalités. À chaque fois, le journaliste avait posé dix questions à une figure jugée remarquable, « distinguée » (*güzide*) pour reprendre l'expression qu'il avait utilisée dans le titre de la série : « une enquête sur 30 [personnes] distinguées ». Cette enquête informait un public assez large sur les dispositions intimes, les sentiments ou les jugements de valeurs d'individus qu'un journaliste avait estimé dignes d'intérêt. Dans cette section, nous allons nous focaliser sur cette série pour discuter la façon dont ces personnes « distinguées » s'étaient mises en scène en nous intéressant aux attitudes qu'elles avaient adoptées par rapport aux questions posées.

1. Enquête : forme, pratiques et personnages

Ce genre d'enquête est à rapprocher des questionnaires courants en Europe, à commencer par le fameux questionnaire de Marcel Proust (1871-1922) à la fin du XIX^e siècle. Il faudrait aller très loin dans le temps pour retrouver l'origine supposée de cette pratique qui pourrait remonter à la longue tradition chrétienne de la confession auriculaire. Nous ne savons pas quand exactement la mode de ces questionnaires est apparue dans l'Empire ottoman ou dans la Turquie républicaine. De tels documents pourraient avoir circulé dans leur forme non-publiée, sans que nous les connaissions. Nous revenons ici sur une problématique que nous avons relevée dans notre introduction et qui reste propre à l'étude des egodocuments : lorsque ces documents demeurent dans le cercle privé ou dans l'intimité, ils échappent le plus souvent à l'archivage et ceci rend la connaissance de ces pratiques difficile. Il existait en revanche des enquêtes, ou plutôt des interviews, auxquels les lecteurs des journaux étaient davantage

habitués : « Mon interview (*mülâkat*) avec Hüseyin Rahmi Bey n'a pas suivi la forme classique des enquêteurs fameux (*anket muharrirleri*) de la Sublime Porte »⁵¹¹ affirmait ainsi l'enquêteur au début de sa série. Ceci nous indique que la forme spécifique de l'enquête était assez familière, dans la presse des années 1930, pour qu'on eût des « enquêteurs fameux » et une façon « classique » de mener les enquêtes.

La série d'entretiens conduite par le journaliste Cevat Fehmi pour le compte de *Cumhuriyet* se situait au croisement de pratiques d'introspection privées et de questionnaires journalistiques plus usuels. Le journaliste lui-même avait qualifié ses entretiens d'« enquête parmi les figures connues du pays »⁵¹². De la même manière que dans la série « Nos contemporains chez eux », chaque figure était présentée avec son métier, ou plus généralement, par ses compétences ou qualifications. Le pilote Vecihi Bey est ainsi présenté comme « notre pilote le plus distingué »⁵¹³ tandis que M. Zekeriyya Bey est placé « parmi nos plus précieux journalistes »⁵¹⁴. Ali Sami Bey était « notre plus grand peintre qui a réussi à avoir une place dans le monde artistique international »⁵¹⁵. Şadi Bey, quant à lui, « s'est retiré de la vie du théâtre mais il est la figure la plus connue et sympathique du monde artistique »⁵¹⁶, tandis que Abdülfeyyaz Tevfik Bey est présenté comme « notre précieux homme de sciences naturelles, parmi nos principaux scientifiques »⁵¹⁷. La qualification « notre/nos », qui apparaît dans la désignation de la plus grande partie des personnages est à souligner. Les accomplissements individuels, dans ce contexte, ne sont plus considérés comme des réussites personnelles ; les hommes et les femmes, par leurs actions, contribuent à une œuvre nationale à laquelle ils ou elles sont attachés. Ils deviennent ainsi l'artiste, le peintre, l'écrivain, le scientifique de l'ensemble de la nation ; les « notre/nos » se réfèrent ici au patrimoine turc. Le journaliste, Cevat Fehmi avait fait en sorte d'inclure des personnages de différents métiers et de divers domaines, tous contribuant, d'une façon ou de l'autre à l'édification de la nouvelle nation dont les contours étaient en cours de définition dans les années 1930. Il avait finalement

⁵¹¹ « Hüseyin Rahmi Bey'le mülâkatım Babıali'ni meşhur anket muharrirlerinin klâsik tarzlarına uygun olmadı ».

⁵¹² « Tayyareci Vecihi Bey, 30 güzide arasında bir anket : 18 », *Cumhuriyet*, 22 Teşrinisani 1931. « Memleketin tanınmış simaları arasında bir anket yapmağı düşündüğüm ilk günlerde »

⁵¹³ *Ibid.*, « Tayyareci Vecihi Bey en güzide tayyarecimizdir ».

⁵¹⁴ « M.Zekeriyya Bey, 30 güzide arasında bir anket : 19 », *Cumhuriyet*, 23 Teşrinisani 1931. « M.Zekeriyya Bey bizim en kıymetli gazetecilerimizden biridir ».

⁵¹⁵ « Ressam Ali Sami Bey, 30 güzide arasında bir anket : 7 », *Cumhuriyet*, 11 Teşrinisani 1931. « beynelmilel san'at âleminde mevki almak mazhariyetine kavuşmuş en büyük bir ressamımızdır. »

⁵¹⁶ « Sanatkâr Şadi Bey, 30 güzide arasında bir anket : 13 », *Cumhuriyet*, 17 Teşrinisani 1931. « tiyatro hayatından çekilmiştir amma, san'at aleminin en tanınmış ve sevimli simasıdır ».

⁵¹⁷ « Abdülfeyyaz Tevfik Bey, 30 güzide arasında bir anket : 12 », *Cumhuriyet*, 16 Teşrinisani 1931. « Kıymetli tabiiyatçımız, sayılı ilim adamlarımızdan »

inclus des écrivains (Hüseyin Rahmi, Halid Ziya, Nazım Hikmet, Reşat Nuri), un pilote (Vecihi Bey), un journaliste (M. Zekeriyya Bey), un peintre (Ali Sami Bey), un artiste (Şadi Bey), un scientifique (Abdülfeyyaz Tefvik Bey), un sous-préfet (Fazlı Bey), un psychiatre (Mazhar Osman Bey), une « reine du chant » (Hüdadat Şakir Hanım), une reine de beauté (Naşide Saffet Hanım). Pour vingt-cinq hommes célèbres, le journaliste avait retenu cinq femmes. Sans que la religion fût présente dans les enquêtes, il s'agissait vraisemblablement tous de citoyens turcs musulmans : une manière d'exclure les non-musulmans de la nation.

Ce même journaliste, Cevat Fehmi avait travaillé dans divers journaux de son époque, comme *Vakit*, *Son Saat*, *Cumhuriyet* et il devait par la suite, à partir des années 1940, écrire des pièces de théâtre. En tant que journaliste et enquêteur, il est lui-même très présent dans sa série d'enquêtes. D'abord, nous comprenons que c'est lui-même qui sélectionne et constitue le panel des personnages enquêtés. Il note par exemple : « lorsque j'ai déterminé les trente noms qui allaient être inclus dans mon enquête, j'avais pensé qu'il fallait qu'il y figurât aussi un administrateur. J'ai d'emblée pensé au sous-préfet Fazlı Bey »⁵¹⁸. Cette déclaration de la part du journaliste nous signale aussi sa recherche d'équilibre parmi les représentants de différents métiers. Par ailleurs, au fil de sa rédaction, le journaliste partage assez souvent des jugements de valeurs personnels. Au début de certains entretiens, le personnage interviewé est présenté en quelques mots subjectifs : « Sabiha Zekeriyya Hanım est une écrivaine dont j'aime l'écriture, j'apprécie le point de vue et respecte le savoir » notait ainsi Cevat Fehmi pour ouvrir son entretien avec Sabiha Hanım. Dans un autre entretien, pour montrer que Selim Sırrı Bey est un homme occupé, il nous explique que ce dernier peut « pendant vingt-quatre heures de la journée, être en vingt-quatre lieux différents et s'occuper de vingt-quatre affaires ». Dans ses entrées en matière, le journaliste énonce le plus souvent ses impressions et ses idées plutôt qu'il n'apporte de détails biographiques ; c'est-à-dire des détails plus objectifs comme la date de naissance, la carrière etc. Il rapporte aussi parfois une anecdote révélant un trait de caractère de l'enquêté ou explique la façon dont a commencé l'entretien. Dans certains cas, il lui arrivait aussi de commencer directement par sa première question sans passer par ses idées sur la personne en question. En renonçant à la distance et l'objectivité journalistiques, Cevat Fehmi s'efforçait, par son style, de créer un sentiment de connivence avec son lecteur. En abolissant cette distance, il créait une impression d'intimité.

⁵¹⁸ « Vali Muavini Fazlı Bey, 30 güzide arasında bir anket : 29 », *Cumhuriyet*, 3 Kanunuevvel 1931. « Anketime dahil olacak 30 ismi tesbit ederken bunlar arasında bir idarecinin de bulunması lâzım geleceğini düşünmüştüm. Aklıma ilk evvel Vali Muavini Fazlı Bey geldi ».

La présence de l'enquêteur est aussi soulignée par des interventions à la première personne du singulier. Ses descriptions prennent alors un aspect plus théâtral. « Elle avait du travail. Tandis que moi j'étais libre », note-t-il lorsqu'une de ses enquêtées, Şükûfe Nihal, rédige les réponses à ses questions. Il explique alors la façon dont il occupe le temps mis par l'enquêtée à répondre aux questions : « Pendant un moment, j'ai contemplé l'extérieur par la fenêtre, la neige qui tombait »⁵¹⁹. La figure enquêtée nous est en outre montrée à travers les yeux de l'enquêteur : « Şükûfe Nihal avait commencé à écrire. Elle réfléchissait aux réponses aux questions, et moi je pensais au plaisir de la paresse ». Ainsi rapporte-t-il la remarque qui sort de la bouche de son enquêtée : « C'est une situation très étrange, n'est-ce pas, dit-elle. Vous me faites suer devant ces questions difficiles comme une élève. Et vous, vous êtes comme un examinateur ! ». Il ajoute la description des gestes, « Tout d'un coup, elle a levé sa tête », et relève les manifestations de joie, « nous avons ri ». Tous ces éléments permettent au journaliste de construire une mise-en-scène qui vise à restituer l'ambiance authentique dans laquelle l'enquête est censée s'être déroulée et il paraît, ici encore, rechercher un effet de réel, de proximité et de familiarité. Il introduit parfois des dialogues qu'il rapporte au style direct. Au début de son entretien avec Mazhar Osman Bey, le journaliste remet, par exemple en scène la conversation qui a eu lieu entre lui-même et le gardien de l'immeuble sous forme de dialogue. Il s'agit d'un dialogue tout à fait quotidien : « -Monsieur le docteur est à la maison ? - Oui. -Pourrais-je le voir ? -Non ! -Pourquoi ? -Il n'est pas ici. -Comment ? Ce n'est pas sa maison ici ? -Ce n'est pas sa maison, c'est son cabinet de consultation. -Où est sa maison ? -À l'étage en dessus »⁵²⁰. Ces petits dialogues servent à construire des effets dramatiques qui apportent une touche d'humour. Quand on sait que le journaliste a signé plusieurs pièces de théâtre dans la décennie suivante, cette recherche de style paraît plus compréhensible. Ces façons d'introduire l'enquête ajoutent un niveau de transparence au produit final qu'est le texte publié. Non seulement les réponses aux questions révèlent les éléments de la vie et du for privé mais les lecteurs ont ainsi accès à ce qui se passe derrière la scène, dans les coulisses de l'enquête.

La lecture des trente enquêtes permet de se faire une idée de la façon dont se déroulaient les interviews. Au cours de ces entretiens, le journaliste livre parfois des détails qui permettent de restituer les formes et pratiques qui sous-tendent ces témoignages. En quoi consistait sa méthode ? Dans la plupart des cas, il laissait ses enquêtés écrire leurs réponses.

⁵¹⁹ N'est-ce pas un ton similaire à celui de Bébé lorsqu'elle décrivait dans son journal intime à plusieurs reprises la neige qui tombait ?

⁵²⁰ « Mazhar Osman, 30 güzide arasında bir anket : 22 », *Cumhuriyet*, 26 Teşrinisani 1931.

Dans certains cas, il écrivait lui-même les réponses données. Quand la personne en question est un peu loin, il procède par correspondance. Nous apprenons ainsi qu'avec Vecihi Bey, le pilote, qui lui se trouvait à Ankara, le journaliste avait fait l'entretien par correspondance⁵²¹. Dans un autre entretien, cette fois avec Mahmut Yesari Bey, le journaliste indique s'être méfié lorsque ce dernier lui avait demandé de lui laisser son questionnaire pour y répondre plus tard et l'avait, au contraire, convaincu d'y répondre sur le champ. Il précisait alors qu'il s'agissait d'un bon ami autant que d'un bon romancier mais que le personnage était connu pour sa négligence. Quant à Şükûfe Nihal, elle avait préféré écrire ses réponses elle-même, assise sur un fauteuil, un bloc-notes à la main. De même, dans l'entretien avec Nazım Hikmet, l'enquêteur précise qu'il « a mis les questions devant lui [et que ce dernier] a commencé à écrire sans dire un mot »⁵²². Ces deux cas où les enquêtés écrivent eux-mêmes leurs réponses font écho à une forme d'écriture réflexive : il s'agit d'un processus d'écriture dans lequel les auteurs restent un moment seul et face à une page vierge, tout en sachant, contrairement aux autres sources étudiées, que leurs réponses seront par la suite publiées.

Dans d'autres enquêtes, le journaliste s'attarde sur la description de l'environnement dans lequel se tient la conversation. De la même manière que dans la série « Nos contemporains chez eux », les descriptions des intérieurs personnels, qu'il s'agisse d'intérieurs domestiques ou de bureaux, participent d'une forme d'exposition et de médiatisation de l'intimité. Le regard de l'enquêteur se promène ainsi parfois à l'intérieur de la pièce : « J'ai regardé la rougeur du grand poêle qui étincelait d'une manière évanescence. Ensuite j'ai examiné les tapis au sol, les dessins sur les murs ». Le poêle, comme élément central de l'espace personnel revient aussi dans un autre entretien : « Nous avons commencé à discuter installés dans une large pièce chauffée par un grand poêle en faïence qui crépite d'une manière plaisante »⁵²³. Cette introduction du regard d'autrui dans une pièce domestique offre un parallèle avec l'intrusion que produit le jeu des questions dans l'intimité de l'enquêté. En somme, nous relevons dans les deux cas, un intérêt certain pour ce qui se passe « à l'intérieur », qu'il s'agisse du monde intérieur dans le sens le plus abstrait ou des intérieurs domestiques.

⁵²¹ « Tayyareci Vecihi Bey, 30 güzide arasında bir anket : 18 », *Cumhuriyet*, 22 Teşrinisani 1931.

⁵²² « Nazım Hikmet, 30 güzide arasında bir anket : 24 », *Cumhuriyet*, 28 Teşrinisani 1931. « *Sualleri önüne koydum. Tek kelime söylemeden yazmağa başladı* ».

⁵²³ « Vali Muavini Fazlı Bey, 30 güzide arasında bir anket : 29 », *Cumhuriyet*, 3 Kanunuevvel 1931. « *Keyifli keyifli çitirdiyan büyük bir çini sobanın ısıttığı geniş odada konuşmağa başladık* ».

2. « Se prononcer sur de nouveaux sujets difficiles à digérer » : s'affirmer sur les nouveautés

L'idée de nouveauté se situe au cœur de ces enquêtes, elle paraît être le moteur et le fil conducteur de la série. C'est justement parce qu'il y avait de nouvelles formes qu'une certaine curiosité était éveillée. Il devenait nécessaire de prendre position et de créer de nouveaux repères dans un *terra incognita*. Christophe Charle, dans *Discordance des Temps*, dit de la modernité qu'elle est « fille du XIX^e siècle [qui] cherche d'abord à penser cette époque en tant que siècle à part »⁵²⁴. Il explique ainsi un changement radical dans les « régimes d'historicité » par le fait qu'« écrivains, penseurs, savants et artistes ont aussi voulu résolument penser l'avenir, ce que leurs prédécesseurs des autres siècles (hormis au XVIII^e siècle) ont le plus souvent évité »⁵²⁵. Il y avait donc une « nouvelle perception et conception du temps historique »⁵²⁶. Nous avons constaté cet aspect d'une manière récurrente dans l'étude de nos sources. Dans le demi-siècle qui s'étend de 1880 à 1930, mais surtout, pour reprendre une formule de l'écrivain Ahmet Hamdi Tanpınar, « pendant les quinze ans qui vont de 1908 à 1923 »⁵²⁷, la société ottomano-turque passe par des transformations radicales. Les individus qui composaient cette société en étaient bien conscients. Nous avons vu à plusieurs reprises la place centrale qu'occupait la notion d'avenir dans les récits de soi. Dans cette série d'enquête, la préoccupation que suscite l'avenir se traduit par une série de prises de position sur les nouveautés. Certes, les nouveautés en question sont très souvent des produits de la fin du XIX^e siècle, mais dans la « nouvelle Turquie » cette focalisation sur quelques éléments phares de la modernité n'a rien de surprenant.

La première question porte sur ce que l'enquêteur appelle en effet « les courants de la nouveauté de ces derniers temps » :

Que pensez-vous des nouvelles maisons, des nouveaux poèmes, du nouveau style en peinture, du théâtre sans décor, du mariage libre en Russie, des nus en Allemagne et en résumé des courants de la nouveauté de ces derniers temps ?⁵²⁸

⁵²⁴ Christophe Charle, *Discordance des temps: une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 17.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁵²⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, Istanbul: 2006 [1946], p.122. « *La Révolution des Jeunes-Turcs, trois grandes guerres, les incendies qui se répètent, les crises économiques, la liquidation de l'empire... ont complètement changé son identité [d'Istanbul]* ».

⁵²⁸ « *Yeni evler, yeni şiirler, yeni resim tarzı, dekorsuz oynanan tiyatro, Rusya'daki serbest izdivaç, Almanya'daki çıplaklar, hulâsa son zamanlardaki yenilik cereyanları hakkında ne düşünüyorsunuz?* »

« Un des mythes de la modernité est qu'elle constitue une rupture radicale avec le passé »⁵²⁹ affirme David Harvey dans l'introduction de l'ouvrage *Paris, capitale de la modernité*. C'est dans ce cadre que nous pouvons relire cette question introductive. Le journaliste, en complicité avec les figures enquêtées, tenait à souligner l'ampleur des changements qui marquait alors la société. Cette idée de « nouveauté » et de modernité comme rupture avec le passé marque d'ailleurs les autres questions de cette série d'enquêtes. Il fallait ainsi se prononcer entre le cinéma et le théâtre, énoncer ses idées sur les relations de genre. Le point commun de ces questions c'est qu'elles relèvent du jamais vu, de l'inconnu, de l'inédit qu'il s'agisse d'innovations techniques ou d'évolution des relations sociales. Cet espace d'inconnu et d'ambiguïté suscitait donc la curiosité. La plupart des questions de cette enquête, en conduisant chacun à expliciter sa position vis-à-vis de ces « courants de la nouveauté », illustraient des approches possibles de la modernité permettant de s'en saisir ou d'en rejeter certains aspects. Face aux innovations, il devenait nécessaire de se positionner et les enquêtes offraient aux lecteurs de *Cumhuriyet* un point de référence devant les évolutions nécessaires et celles qui ne l'étaient pas. L'un des enquêtés affirmait ainsi :

J'ai trouvé [cette enquête] utile dans le sens où elle permet de se prononcer sur certains nouveaux sujets dont la digestion est encore difficile chez nous ; [c'est pour cela que] j'ai accepté d'être mis en examen devant l'opinion publique (*efkâr-ı umumiye*)⁵³⁰.

L'entretien permettait aux enquêtés de réfléchir pour eux-mêmes sur les innovations, mais il leur offrait en outre une tribune pour affirmer publiquement leur position. Le journaliste et les personnes qu'il avait choisies pour ces enquêtes se pensaient probablement comme les guides d'une société en pleine évolution. Tout un lexique se construit en effet autour de l'expérience du temps : les mots et expressions comme nouveauté (*yenilik*)⁵³¹, civilisation (*medeniyet, medeni ihtiyaçlar*)⁵³², génération d'aujourd'hui (*bugünün nesli*)⁵³³ sont ainsi utilisés à plusieurs reprises. Le mot d'évolution (*tekamül, mütekâmil*) qui revient souvent, s'ajoute aussi à cette liste :

Je trouve que le mariage libre en Russie est la forme dernière et plus évoluée de la vie de famille. Ceux qui suivent l'histoire et le péripète de l'évolution de la famille savent

⁵²⁹ David Harvey, « One of the myths of modernity is that it constitutes a radical break with the past. »

⁵³⁰ « M.Zekeriyya Bey, 30 güzide arasında bir anket : 19 », *Cumhuriyet*, 23 Teşrinisani 1931. « [Bu anket] bizde henüz hazmi güç bazı yeni mes'eleler hakkında söz söylemeğe imkân verdiği için, faydalı buldum, efkârı umumiye önünde imtihan edilmeğe razı oldum ».

⁵³¹ « Tayyareci Vecihi Bey, 30 güzide arasında bir anket : 18 », *Cumhuriyet*, 22 Teşrinisani 1931.

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ *Ibid.*

que la forme la plus naturelle de la famille à l'époque des machines est le mariage libre⁵³⁴.

La ligne de démarcation entre ce qui est considéré comme civilisé ou primitif, ancien ou nouveau se fait dès lors plus nette. Dans ces enquêtes, une dichotomie s'établit entre ces deux catégories. Quelle que soit la position de la personne interviewée, le format de la question pousse la personne à demeurer à l'intérieur de cette dichotomie qui oppose ancien et nouveau, moderne et primitif. Même lorsqu'une nouveauté est critiquée, l'enquêté cherche à défendre sa position en affirmant qu'il s'agit, en quelque sorte, d'une fausse nouveauté :

La monstruosité qu'ils appellent art moderne n'est pas la peinture nouvelle. C'est même un style de peinture qui appartient à des temps plus anciens que l'âge de pierre et du fer. Car les peintures que les humains faisaient avant même de savoir parler étaient plus correctes que ces peintures tordues. Quant au théâtre sans décor, il consiste à faire revivre les théâtres en plein air de la Grèce ancienne et de Rome ou encore les pièces d'improvisation de chez nous. Je ne sais pas si c'est de l'ancien ou du nouveau⁵³⁵

Attardons-nous enfin sur l'une des questions dans laquelle le journaliste demande aux enquêtés de choisir entre le cinéma et le théâtre ; entre les films sonores ou muets⁵³⁶. Ici, nous observons une logique qui va dans le sens du « ceci tuera cela »⁵³⁷. Certains des auteurs pensent en effet que l'un est la forme plus élaborée, plus aboutie de l'autre : « cinéma et films sonores remplacent d'un jour à l'autre le théâtre. Le théâtre perd chaque jour du terrain. [...] Pourquoi faire du théâtre à l'époque du cinéma ? »⁵³⁸.

3. Les rapports de genre remis en question : femmes, famille, corps et beauté

Ce ton progressiste va parfois plus loin, jusqu'à un discours dans lequel l'homme est considéré comme la forme « aboutie » de la femme. Le même enquêté, M. Zekerriya Bey, affirme ainsi :

⁵³⁴ « M.Zekerriya Bey, 30 güzide arasında bir anket : 19 », *Cumhuriyet*, 23 Teşrinisani 1931. « Rusya'daki serbest izdivacı, aile hayatının en son ve en mütekâmil şekli buluyorum. Ailenin tarihini ve tekâmül seyrini takip edenler bilirler ki, makine devrinin en tabii aile şekli serbest izdivaçtır. Sanayileşmiş kapitalist memleketlerde de aile oraya doğru gidiyor. »

⁵³⁵ « Ressam Ali Sami Bey, 30 güzide arasında bir anket : 7 », *Cumhuriyet*, 11 Teşrinisani 1931. « (Art Moderne) dedikleri ucube yeni resim değildir. O hatta demir ve taş devrinden de eski zamanlara ait bir resim tarzıdır. Çünkü insanların henüz konuşamadıkları zamanlarda bile yaptıkları resimler, bu çarpık resimlerden daha doğrudur. Dekorsuz tiyatro, kadim Yunan ve Romen açık hava tiyatrolarını ve bizdeki zuhuri oyunlarını tekrar yaşatmaktadır. Eskilik midir, yenilik midir bilmem? ».

⁵³⁶ *Cumhuriyet*, 1931, « Sinema mı, tiyatro mu, sesli filim mi, sessiz filim mi? »

⁵³⁷ C. Charle, *Discordance des temps*, op. cit.

⁵³⁸ « M.Zekerriya Bey, 30 güzide arasında bir anket : 19 », *Cumhuriyet*, 23 Teşrinisani 1931. « Sinema ve sesli film günden güne tiyatronun yerine kaim oluyor. Tiyatro her gün biraz daha sahadan çekiliyor. [...] Sinema devrinde tiyatro yapılır mı? »

La femme prend un état abouti au fur et à mesure qu'elle ressemble à l'homme. La femme uniquement féminine est la femme de l'époque où seule les concubines étaient appréciées. La femme de nos jours va vers la masculinisation et plus elle s'avance dans cette route, plus elle aura accompli de progrès⁵³⁹.

L'enquêteur avait en effet demandé une prise de position sur une question de mœurs, la justification de la réponse ne passe pas par la tradition ou l'intérêt public mais par l'invocation de la notion de progrès. Pour ce dernier la masculinisation est un progrès : si les femmes se masculinisent, c'est un progrès et c'est visiblement une évolution qu'il approuve.

D'autres questions portaient davantage sur les relations sociales, et posaient plus particulièrement la question de la répartition genrée des rôles autour de sujets comme la famille, la beauté, les corps ou encore le travail des femmes. Le journaliste demandait ainsi : « selon vous comment se décrit un bel homme et une belle femme ? Les qualités des deux sont-elles les mêmes ? Appréciez-vous que l'homme ressemble à la femme et la femme à l'homme ? »⁵⁴⁰. Il demandait encore : « la femme doit-elle travailler au bureau ou chez elle ? Femme avec ou sans maquillage ? Femme avec des cheveux courts ou longs ? Femme très éduquée ou peu éduquée ? »⁵⁴¹. Dans une troisième question, enfin, il se focalisait davantage sur les relations conjugales : « selon vous, comment doit être un bon époux et une bonne épouse ? Selon vous quelle réponse mérite un homme qui trahit sa femme, une femme qui trahit son mari ? ». Dans leur ensemble, ces questions renvoyaient à des débats qui étaient vifs depuis la fin du XIX^e siècle et qui concernaient des sujets comme le travail, l'éducation et le mariage. Depuis ses cheveux jusqu'à son niveau d'éducation, la femme était objet du débat public.

Ces changements ne sont pas sans causer des inquiétudes, voire des angoisses sociales, qui se manifestent dans les réponses à la question des ressemblances entre l'homme et la femme. C'était l'une des questions à laquelle les enquêtés avaient été les plus nombreux à vouloir répondre : deux tiers des trente enquêtés avaient fourni une réponse à cette question (car toutes les questions n'obtenaient pas de réponse). Le consensus était assez évident. Selon ces personnalités, il convenait de conserver les distinctions genrées qui avaient cours à

⁵³⁹ « M.Zekeriyya Bey, 30 güzide arasında bir anket : 19 », *Cumhuriyet*, 23 Teşrinisani 1931. « Kadın erkeğe benzedikçe mütekâmil bir hal alır. Yalnız dişi kadın, cariyelerin makbul olduğu devrin kadınıdır. Bugünün kadını erkekleşmeğe doğru gidiyor ve bu yolda ne kadar ilerlerse, o kadar tekâmül etmiş bulunuyor ».

⁵⁴⁰ *Cumhuriyet*, 1931, « Güzel erkek ve güzel kadın size göre nasıl tarif edilir? İkisinin vasıfları da bir midir? Erkeğin kadına, kadının erkeğe benzemesini beğeniyor musunuz? »

⁵⁴¹ *Cumhuriyet*, 1931, « Kadın yazıhanede mi, evinde mi çalışmalı? Boyalı kadın mı, boyasız kadın mı? Kısa saçlı kadın mı, uzun saçlı kadın mı? Çok okumuş kadın mı, az okumuş kadın mı? »

l'époque. Vecihi Bey, pilote, affirme par exemple : « l'homme est toujours l'homme, la femme est toujours femme et doit rester ainsi »⁵⁴². « Je ne suis pas pour qu'un homme ressemble à une femme, ni qu'une femme ressemble à l'homme »⁵⁴³ affirme Sabiha Hanım. Quant à l'artiste Şadi Bey, il « ne trouve pas correct qu'un homme ressemble à une femme, et une femme à un homme. C'est une imitation ratée. Un homme ne pourra pas être une femme autant qu'il y aspire, il en va de même pour une femme ! »⁵⁴⁴. Si l'idée de nouveauté est généralement accueillie avec bienveillance, dès qu'il s'agit, en revanche, de remettre en cause les comportements propres à chacun des sexes, un accord se fait pour défendre le *status quo*. De la modernité, les élites accueillent volontiers les progrès techniques sans accepter pour autant les implications que certaines de ces transformations peuvent avoir dans la définition des normes morales.

« La femme et l'homme doivent toujours représenter leurs sexes. Le fait qu'une femme ressemble à un homme et qu'un homme imite une femme est complètement dégoûtant »⁵⁴⁵ va même jusqu'à affirmer Hüdadat Şakir Hanım, déclarée la « reine du chant ». Dans la mise en page de cet entretien, l'expression « un homme comme une femme : chose dégoûtante ! »⁵⁴⁶ sert d'ailleurs de sous-titre. Naşide Saffet Hanım, la « reine de beauté », reprend, pour sa part, une formule similaire. Nous ne savons pas combien de temps s'était écoulé entre la réalisation des enquêtes et leur publication et nous ne savons pas non plus si certains enquêtés avaient eu l'occasion de lire certaines réponses et avaient pu être influencés par celles-ci. Qu'il s'agisse ou non d'inspiration, nous cernons les contours d'un discours similaire sur ce sujet. Voyons dans les détails la réponse fournie par Naşide Saffet Hanım :

Il y a certains hommes qui ont le désir d'imiter les femmes. Ce sont les hommes que je déteste le plus. Le fait qu'une femme ressemble à un homme n'est pas non plus quelque chose qui peut être considéré bon. Toute femme doit rester femme, et les hommes ne doivent jamais avoir le désir de se féminiser⁵⁴⁷.

⁵⁴² « Tayyareci Vecihi Bey, 30 güzide arasında bir anket: 18 », Cumhuriyet, 22 Teşrinisani 1931, « Erkek her zaman erkek, kadın da her zaman kadındır ve öyle kalmalıdır ».

⁵⁴³ « Sabiha Hanım, 30 güzide arasında bir anket : 9 », Cumhuriyet, 13 Teşrinisani 1931. « Ne erkeğin kadına, ne de kadının erkeğe benzemesine taraftar değilim ».

⁵⁴⁴ « Sanatkâr Şadi Bey, 30 güzide arasında bir anket : 13 », Cumhuriyet, 17 Teşrinisani 1931. « Erkeğin kadına, kadının erkeğe benzemesini doğru bulmam. Bu muvaffakiyetsiz biz taklittir. Bir erkek ne kadar özenirse özensin kadın olamaz, bir kadın da keza ! »

⁵⁴⁵ Cumhuriyet, Cuma 27 Teşrinisani 1931. « Kadın ve erkek daima cinsini temsil etmelidir. Bir kadının erkeğe benzemesi ve bir erkeğin kadını taklit etmesi tam manasile iğrenç bir haldir. »

⁵⁴⁶ Cumhuriyet, Cuma 27 Teşrinisani 1931. « Kadın gibi erkek : İğrenç şey ! »

⁵⁴⁷ Naşide Saffet Hanım, Cumhuriyet, 29 Teşrinisani 1931. « Bazı erkekler vardır ki kadınları taklit etmek arzusunu duyarlar. En nefret ettiğim erkekler bunlardır. Bir kadının da erkeğe benzemesi hiç güzel görülecek bir şey değildir. Her kadın kadın olarak kalmalı, erkekler de hiç bir zaman kadınlaşmağa heves etmemelidirler ».

Quand Hüdadat Şakir Hanım utilisait le mot « dégoûtant », Naşide Saffet Hanım employait quant à elle le verbe « détester » ; dans les deux cas, elles affirmaient leur mépris. Si ces enquêtes servent à établir des valeurs, des normes morales, il est intéressant de relever la façon dont se construit le rejet de certains comportements. Le mépris sert à disqualifier immédiatement et n'a besoin d'aucune autre justification. Dans aucune de ces réponses, les enquêtés ne font appel à une véritable argumentation mais s'en tiennent à des énoncés tautologiques (la femme est femme, l'homme est homme). Le seul à esquisser une justification est le peintre Ali Sami Bey, qui explique ainsi : « l'homme ne ressemble pas et ne saurait ressembler à la femme, ni la femme à l'homme ; des formes contraires à la nature causent des dommages plutôt qu'elles n'apportent des bienfaits »⁵⁴⁸. De la même manière que la notion de progrès déjà évoquée, la nature vient ici au secours de l'argumentation et il est frappant de noter que la religion et les textes sacrés ne sont jamais invoqués.

4. Les choix et goûts personnels

Les questions que nous avons analysées jusqu'ici consistent à l'affirmation d'opinions sur des sujets publics ou des sujets qui, bien que concernant la vie privée, commencent à susciter l'intérêt de l'opinion publique. Une série de questions concerne davantage le niveau individuel, le for intérieur, les choix et les goûts personnels. Ces questions touchent aux thématiques de l'amour, du mensonge et de la mort. Le journaliste demande ainsi : « qu'est-ce que l'amour selon vous ? N'avez-vous jamais été amoureux/euse ? ». À ces questions, presque sentimentales et qui relèvent de l'intime, il ajoute immédiatement une question de portée plus générale : « faut-il de l'amour pour le mariage ? »⁵⁴⁹ Ici, le journaliste fait se succéder l'affirmation des sentiments personnels et un propos concernant la construction de l'ordre social. Cette question a le mérite de rendre manifeste aux yeux de l'historien, le lien entre la construction des représentations personnelles et l'évolution des institutions. Dans une autre question, le journaliste demande : « Avez-vous jamais menti dans votre vie ? Quand, comment ? Y-aurait-il quelqu'un qui ne ment pas du tout ? ». Il s'agit ici des considérations plus strictement morales. Le journaliste cherche à connaître les goûts de ses enquêtés. Il leur demande ainsi : « quel écrivain, quel acteur, quel peintre, quel poète, quel journal aimez-vous ? Quelles sont les couleurs, odeurs, temps, saison, repas qui vous plaisent ? »⁵⁵⁰. A ces questions

⁵⁴⁸ « Ressam Ali Sami Bey, 30 güzide arasında bir anket : 7 », *Cumhuriyet*, 11 Teşrinisani 1931. « Erkek kadına, kadın erkeğe şimdilik benzemez ve benziyemez, tabiata zıt teşekküllerden faide yeride zarar gelir ».

⁵⁴⁹ « Size göre aşk nedir? Hiç âşık oldunuz mu? İzdivaca aşk lâzım mı? »

⁵⁵⁰ « Hangi muharriri, hangi aktörü, hangi ressamı, hangi şairi, hangi gazeteyi seversiniz ? Hoşlandığınız renk, koku, hava, mevsim, yemek hangileridir? ».

qui relèvent de l'affirmation d'un goût personnel mais qui servent en même temps à la définition du bon goût pour les lecteurs de *Cumhuriyet*, s'ajoute enfin une question d'allure authentiquement sentimentale : « quels sont les moments le plus heureux, celui où vous avez été le plus ému, le plus triste de votre vie ? ». Une telle question n'en permet pas moins d'établir une hiérarchie de sentiments.

Mais c'est sur une autre question sur le choix de l'enterrement ou de l'incinération que nous aimerions nous attarder ici, car elle démontre les limites de ce qui pouvait être considéré comme un choix personnel. Cette question mérite, en ce sens, une analyse plus poussée. « Voudriez-vous être incinéré après votre mort ? Pourquoi ? », la question était assez radicale dans la mesure où elle remettait en question un rituel, l'enterrement, qui suivait jusque-là des règles définies par la religion. Assistait-on à un affranchissement des normes religieuses ou du moins au développement de nouvelles possibilités ? Il devenait alors possible d'imaginer des options plus personnelles que celles dictées par la religion. Dans son article, « Sur la naissance de l'individu », Jean-Marie Baldner note qu'une série de changements accompagnent « la valorisation de l'individu »⁵⁵¹. L'accent est alors mis sur la diversification des prénoms, le développement d'un nouvel art de vivre concernant aussi bien la cuisine que la décoration des intérieurs, ainsi que sur des romans mettant en avant l'introspection. Selon lui en Europe, à partir du XVIII^e siècle et plus encore au XIX^e siècle, « à travers ses choix, ses actions, ses sentiments, l'individu prend une dimension laïque nouvelle »⁵⁵². Ce processus de laïcisation nous aide à envisager ce qui se passe dans la Turquie des années 1930 autour de la question des choix entre enterrement et incinération. J.-M. Baldner explique, plus particulièrement, à propos de la mort :

La mort, rituel public, se privatise. Elle prend des formes plus familiales et plus sentimentales. Et même si la religion continue d'en être le passage obligé, la perspective eschatologique s'estompe devant la vie du défunt. La vie et la mort, humanisées et individualisées, deviennent objet d'études statistiques⁵⁵³.

La dimension statistique et démographique qu'il nous dévoile marquera les années 1930 dans les démarches relatives aux politiques de population. Ce qui nous intéresse plus particulièrement, c'est la dimension personnelle de ce rituel. Rappelons à ce propos, l'obituaire qui commémorait la carrière de Said Bey, écrit, comme nous l'avons vu au deuxième chapitre, d'une manière très personnalisée.

⁵⁵¹ Jean-Marie Baldner, « Sur la naissance de l'individu », *Espaces Temps*, 1988, vol. 37, n° 1, p. 27.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 28.

⁵⁵³ *Ibid.*

Dans les enquêtes, les préparatifs après décès étaient présentés comme une affaire personnelle. Nous avons noté, dans notre introduction, l'approche adoptée par les *Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé*, ouvrage dans lequel les auteurs insistaient sur leur volonté d'aborder les egodocuments « comme un lieu d'observation des possibles qu'offraient l'espace social à un ou plusieurs individus »⁵⁵⁴. Ce que cette question nous révèle, c'est un élargissement de cet espace des possibles. Non seulement l'être humain est maître de sa vie, mais sa capacité d'agir peut aller jusqu'au contrôle du corps après la mort. Contrairement aux questions sur la ressemblance de l'homme et de la femme sur laquelle les réponses formaient un consensus, cette question des options *post-mortem* suscitait une plus grande variété de réponses. Voyons-en quelques-unes. Selim Sırrı se situait parmi ceux qui choisissaient l'incinération : « Il est difficile d'empêcher que la terre à laquelle mon cadavre s'est mêlé ne soit piétinée sous les pieds. Pourtant, ceux qui m'aiment pourront conserver une poignée de cendres plus simplement »⁵⁵⁵. Il ajoute être « prêt à intégrer la société qui défend ce courant »⁵⁵⁶. Nakiye Hanım, quant à elle, répond d'une manière opposée :

Je ne veux certainement pas [être incinérée]. Pour ceux qui sont décédés, les tombes sont l'unique existence. Tandis qu'il y a la possibilité de représenter cette existence sous forme de versets, d'une fleur, d'une rose ; je ne désire pas me transformer en un amas de cendres⁵⁵⁷.

La réponse d'İsmail Müştak Bey va dans le même sens :

Peu importe que l'incinération soit le produit d'une quelconque mentalité civilisée, je n'abandonnerai jamais les idées de terre et de cimetière. [...] Conduire un être cher décédé au feu de ma propre main est une action qui ressemble davantage à une atrocité⁵⁵⁸.

Notons que nous retrouvons ici l'opposition entre le prétendu « produit d'une mentalité civilisée » et une action qui se révélerait une « atrocité ». La réponse de Hüdadat Şakir Hanım est plus confuse : « Je ne veux pas mourir »⁵⁵⁹, dit-elle. « Surtout, je n'aime absolument pas nos cimetières obscurs qui donnent de la tristesse à l'âme. Si nous avions de beaux cimetières ornés

⁵⁵⁴ Jean-Pierre Bardet et François-Joseph Ruggiu (eds.), *Au plus près du secret des cœurs ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé en Europe du XVIIe au XVIIIe siècle*, Paris: PUPS, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 12.

⁵⁵⁵ « Öldükten sonra yakılmak isterim. Cesedimin karıştığı toprağı ayak altında çiğnenmekten korumak güçtür. Halbuki bir avuç külü beni sevenler daha kolay muhafaza edebilirler ».

⁵⁵⁶ « Bu cereyana taraftar olan cemiyete girmeğe hazırım ».

⁵⁵⁷ « Kat'ıyyen istemem. Ölenler için mezar yegâne varlıktır. Bu varlığı bir mısra, bir çiçek, bir gül halinde temsil etmek imkânı varken bir yığın kül haline inkılâp etmeği arzu etmem ».

⁵⁵⁸ « Öldükten sonra yakılmak nasıl medenî bir zihniyetin mahsulü olursa olsun ben asrın mirasi tahassüsü olan toprak ve mezar mefhumlarından ayrılamam. Bir ölüyü örten toprak yığını, bir faniliği yazan mezartaşı önünde duyduğum hisleri bir avuç külde bulamayacağımı zannediyorum. Doğrusunu isterseniz aziz bir ölüyü kendi elimle ateşe götürmek daha çok vahşete benzeyen bir harekettir ».

⁵⁵⁹ *Cumhuriyet*, Cuma 27 Teşrinisani 1931. « Ölmeği istemiyorum ».

de fleurs, j'aurais préféré me coucher là-bas plutôt que d'être incinérée. Mais je n'apprécie pas non plus l'incinération »⁵⁶⁰. Il y avait aussi ceux que la question n'intéressait pas : « Ils peuvent faire ce qu'ils veulent de mon cadavre après la mort, je m'en moque ! »⁵⁶¹ affirme l'artiste Şadi Bey. La réponse du psychiatre Mazhar Osman va dans le même sens : « Ça ne m'intéresse pas du tout... Après mon décès, ils peuvent, s'ils le veulent, m'incinérer, ou me jeter à la mer »⁵⁶². Il y en avait enfin qui justifiaient leur position en se référant à la nature. Abdülfeyyaz Tevfik Bey affirmait ainsi :

La nature, en décomposant les éléments des corps qui ont perdu le contact avec la vie, veut au plus tôt, les réutiliser en nouveaux assemblages. Faire produire nos statues à partir des cendres de cadavres incinérés et les garder signifie retarder plus longtemps les éléments de la tâche qui est la leur et nous n'avons pas le droit de faire ceci⁵⁶³.

Ici encore, dans le panel sélectionné par le journaliste pour les lecteurs de *Cumhuriyet*, la dimension religieuse est complètement absente alors même qu'il s'agit ici d'évoquer l'un des moments les plus profondément associés aux rituels religieux.

Quelques années plus tard, Nurullah Ataç, écrivain et critique littéraire, affirmerait dans un article publié dans le journal *Yedigün* en 1934 :

Je me fâche contre ceux qui écrivent leurs mémoires. Bien sûr que je n'ai rien à dire à ceux qui ont participé à de grands événements, soit en accomplissant un travail, soit en étant témoins ; on risquerait de lire leurs [textes] – même s'ils les ont intitulés « mémoires » – en les considérant comme des livres d'histoire. Je me fâche contre ceux-ci et celles-là qui veulent susciter notre intérêt en ne racontant que ce qui leur est arrivé⁵⁶⁴.

Ces nouvelles manières de représentation de soi et du for privé avaient désormais commencé à prendre une telle ampleur qu'elles faisaient débat et attiraient la critique des contemporains. À partir des années 1930, nous assistons en effet à la multiplication de formes similaires à celles que nous avons abordées ici, des formes publiques d'exposition de la vie privée qui s'ajoutent à l'écriture d'autobiographies et de mémoires ; c'est sur cette période que nous souhaitons conclure notre étude.

⁵⁶⁰ *Cumhuriyet*, Cuma 27 Teşrinisani 1931. « *Hele o karanlık, ruha kasvet veren mezarlıklarımızı hiç sevmiyorum. Eğer çiçeklerle bezenmiş güzel mezarlıklarımız olsaydı burada yatmağı yakılmağa tercih ederdim. Fakat yakılmağı da beğenmiyorum* ».

⁵⁶¹ Sanatkâr Şadi Bey, « 30 güzide arasında bir anket : 13 », *Cumhuriyet*, 17 Teşrinisani 1931. « *Öldükten sonra cesedimi ne isterlerse yapsınlar, umurumda değil !* ».

⁵⁶² Mazhar Osman, « 30 güzide arasında bir anket : 22 », *Cumhuriyet*, 26 Teşrinisani 1931. « *Umrumda bile değil... Ben öldükten sonra ister yaksınlar, isterlerse denize atsınlar* ».

⁵⁶³ « *Tabiat hayatla rabıtası kesilmiş vücutleri bir an evvel anasıra ayırıp yeni teşekkülâtta kullanmak ister. Yakılmış cesetlerin küllerinden heykellerimizi yaptırıp saklamak, bazı anasırı vazifelerinden uzun müddet alıkoymak demektir ki bunu yapmağa hakkımız yoktur* ».

⁵⁶⁴ C'est sur cette citation que s'ouvre l'introduction du livre d'Olçay Akyıldız, Halim Kara, Börte Sagaster, ed. *Autobiographical themes in Turkish literature: theoretical and comparative perspectives*. Würzburg : Ergon Verlag in Kommission, 2007.

CONCLUSION

« Le vieux monde se meurt, le nouveau monde tarde à apparaître et dans ce clair-obscur surgissent les monstres », disait Antonio Gramsci, dans un passage d'un de ses écrits abondamment cités de nos jours. C'est dans un de ces clairs obscurs que se situe cette étude : tandis qu'un grand empire se dissolvait, des États-nations se formaient dont la République de Turquie. Dans un passage cité à plusieurs reprises dans notre étude, Ahmet Hamdi Tanpınar affirmait qu'Istanbul avait perdu toute son identité pendant les quinze ans qui s'étaient écoulés de 1908 à 1923, une période marquée par la Révolution Jeune-Turque, des guerres, des incendies, des crises économiques, la dissolution de l'empire... L'auteur traduisait en turc les vers que Baudelaire avait écrits au siècle précédent, en 1861, sur la capitale française : « la forme d'une ville change plus vite, hélas ! / Que le cœur d'un mortel »... Nous avons analysé une série d'egodocuments qui se situent plus largement entre les années 1890 et 1930 et dont la plus grande partie ont justement été composés dans la période décrite par A. H. Tanpınar, les années 1910 et 1920. Les acteurs historiques auxquels nous nous sommes intéressés dans cette étude à travers les représentations (textuelles, visuelles ou matérielles) qu'ils se faisaient d'eux ou d'elles-mêmes ont, en effet, vu le monde qu'ils connaissaient se transformer drastiquement.

Je qualifierai ces deux décennies de l'histoire ottomane et turque d'« années fluides ». C'est en effet une période d'incertitudes et d'ambiguïtés, où de multiples transformations ont lieu et où s'accélère le rythme du temps. Un haut fonctionnaire ottoman, ancien haut gradé, et qui avait obtenu un poste prestigieux à Beyrouth en 1917, pouvait se retrouver l'année suivante, en 1918, embarqué sur un navire militaire, escorté par des officiers français et obligé de retourner à Istanbul. Un monogramme impérial dans lequel figurait la photographie d'Enver Pacha servant orgueilleusement à la décoration des murs d'une pièce devait être ôté et remplacé quelques années plus tard. Les gens se retrouvaient contraints de s'adapter, de naviguer... C'est en même temps une période de transition, où, pendant que plusieurs figures rentrent en compétition pour le pouvoir, de relatifs espaces de libertés s'ouvrent à l'intérieur de zones grises peu définies. En outre, la diffusion de la presse, la circulation des informations

qu'elle entraîne, l'accessibilité plus grande des œuvres littéraires, la production de nouveaux objets de consommation : tous ces éléments du quotidien forment un terrain fertile à l'expression des individualités. L'étendue des espaces des possibles paraît s'élargir. Comme nous l'avons vu dans les enquêtes, de l'amour aux couleurs, du mariage au choix du défunt, tout devient l'objet d'un choix personnel. Les choses commenceront à changer à partir de la fin des années 1920 et surtout dans les années 1930, avec la consolidation du régime kémaliste, lorsque ses discours deviennent plus cadrés, lorsque les institutions se multiplient, lorsque la figure de Mustafa Kemal Atatürk commence à dominer le Panthéon et la polyphonie des grands hommes. C'est la survenue de cette nouvelle phase qui détermine d'ailleurs la fin de notre enquête.

L'une des principales caractéristiques qui peut qualifier ces deux décennies, c'est un changement d'attitude par rapport au temps que nous pouvons décrire en suivant les perspectives ouvertes par Pierre Nora, François Hartog et Christophe Charle. Il y a, chez les contemporains, un sentiment que rien ne sera pareil, que « ceci tuera cela ». En étudiant mes sources, je me suis rendue compte que les personnes étudiées étaient pleinement conscientes de ce que je pensais n'observer que du point de vue de la chercheuse, d'une manière presque rétrospective : les idées de changement, de transformation et de nouveauté gagnaient une place centrale dans les narrations personnelles, surtout à partir des années 1920. Pour la jeune femme et le jeune homme dont nous avons étudié les journaux intimes, il s'agissait plutôt de leur futur personnel ; leurs rêves, souhaits et horizons étaient formés à travers les romans qu'ils lisaient, les pièces de théâtre ou les films qu'ils voyaient. Dans d'autres exemples, nous avons vu comment ces discours se mettaient en parallèle avec celui du nouveau régime : lorsque l'auteur d'un album décrivait un jeune couple posant devant la statue de Mustafa Kemal Atatürk, il écrivait ainsi « les jeunes fiancés sous le monument du jeune et fort président de notre jeune république » ; un jeune étudiant se qualifiait pour sa part comme « un jeune sportif qui travaillait pour le futur ». Dans la série d'enquêtes que nous avons étudiée, l'enquêteur demandait aux interviewés ce qu'ils pensaient des courants de nouveautés, des nouvelles maisons, de nouveaux poèmes, des nouveaux styles de peinture. Un des interviewés parlait alors de « se prononcer sur certains nouveaux sujets dont la digestion est encore difficile chez nous [eux] ». Cette phrase résume bien le long effort d'assimilation, d'adaptation et, pour reprendre cette métaphore, de digestion qui marque cette période de transformations et de nouveautés.

La plupart des formes de représentation de soi que nous avons étudiées contribuent, pour leur part, à cet effort de « digestion ». Qu'il nous soit permis ici de glisser une référence qui ne soit pas celle d'une historienne ; Susan Sontag, dans son ouvrage sur la photographie que nous avons déjà cité, affirme que les photographies ont, entre autres fonctions, celle de permettre la prise de possession d'un espace dans lequel on ne se sent pas à l'aise. Ce sentiment de ne pas être à son aise, d'ambiguïté ou parfois d'anxiété, comme nous venons de le dire, était profondément ressenti dans la période envisagée. Les formes de représentation que nous avons analysées servaient alors comme des lieux d'ancrage pour permettre aux sujets de déterminer leur place dans ce monde en transformation. Si un journal intime donnait l'occasion de rêver voire de planifier son avenir, et servait dans un sens à se construire, la photographie d'un ancêtre familial, d'un ami ou d'un « grand homme » affiché dans le salon définissait la personne en établissant des liens avec d'autres unités d'appartenance, qu'il s'agisse du couple, de la famille, d'un réseau de sociabilité ou de la nation. Nous pouvons également situer la mode nouvelle du souvenir dans ce contexte : le présent étant porteur d'un grand nombre d'incertitudes et d'ambiguïtés, tout s'y transformant à grande vitesse, la tendance inverse consistait à conserver le moment présent, pour ainsi dire, à le figer, afin de produire une mémoire pour le futur. Ceci est visible d'une manière évidente dans les carnets de famille qui sont justement écrits pour le futur de l'enfant, à la deuxième personne, en s'adressant directement à lui dans le futur.

Les enfants – le futur de la famille et de la nation – occupent une place centrale dans les récits que se font les gens de cette période. Nous l'avons vu à travers plusieurs sources. Dans les années 1920, Said Bey prenait le soin d'envoyer une carte postale avec un motif « enfantin » à son petit-fils et composait une lettre miniature comme sortie de la bouche d'un de ses petits-fils pour un autre de ses petits-fils. Apparemment il n'était pas le seul à attribuer des paroles fictives à un enfant. Tandis que Namık Kemal avait aussi écrit une lettre similaire presque un demi-siècle plus tôt, Memduh Ezine, l'auteur d'un deuxième carnet de famille, devait lui aussi faire parler un enfant, un procédé narratif que nous retrouvons à la même époque dans un livre de puériculture. C'était aussi autour de la figure de l'enfant que se construisait et se gardait le souvenir. Les carnets de famille que nous venons d'évoquer en fournissent la preuve, mais d'autres formes aussi contribuaient elles-aussi à cette mode du souvenir de l'enfant. Les photographies des enfants se trouvaient en abondance dans les albums de photographies. Said Bey avait également accompagné sa lettre miniature d'une photographie de son petit-fils, ainsi que d'un brin de ses cheveux et de son empreinte digitale. Ahmed Nedim Tör devait, lui aussi, soigneusement prendre l'empreinte de la main et du pied de sa fille. Les contemporains,

en prenant des notes écrites ou en faisant photographier l'enfant à chaque anniversaire suivaient et enregistraient le développement de ce dernier en gardant aussi toute sorte de traces, du cheveu à l'empreinte. Il est aussi intéressant d'observer que dans les cas que nous avons observé, qu'il s'agisse de Said Bey, de Mehmed Ali Bağana, de Memduh Ezine ou d'Ahmed Nedim Tör, ce sont les pères qui assurent cette tâche de conservation des souvenirs. Cette constatation peut surprendre dans la mesure où la tendance consistait, traditionnellement, à associer le travail de transmission de la mémoire familiale à la femme, à la mère. Ce travail de transmission passait désormais de formes orales à des formes écrites et figuratives ; était-ce donc parce qu'ils avaient davantage accès à la culture écrite et aux techniques photographiques que des hommes prenaient le relais ou du moins contribuaient eux aussi désormais à cette transmission ?

Nous avons parlé des *pratiques* de représentation de soi. Philippe Lejeune affirme que le journal est une *pratique* et le texte n'est que son produit. Par pratique, nous entendons la relation active entre un individu et un support de représentation ; l'application, l'usage qu'elle ou il en fait. Autour des nouvelles modalités de représentation de soi se tissait toute une série de nouvelles pratiques. Celles-ci n'étaient pas toujours compatibles, comme nous l'avons vu dans le cas de Bébé, avec un mode de vie traditionnel. Nous avons ainsi pu suivre la recherche, par la jeune fille, d'un espace privé où pouvoir tranquillement se consacrer à l'écriture de son journal intime et à la lecture. Dans le cas de Said Bey, les agendas Hachette arrivaient avec une forme prédéfinie que le haut-fonctionnaire ottoman s'appropriait en adaptant les dates. Ces carnets devenaient aussi une manière de constituer et préserver la mémoire familiale, en recourant aux rubriques destinées à la généalogie ou à la chronique familiale mais aussi en notant les comptes du foyer ainsi que les naissances, les décès ou les événements importants qui marquaient l'unité familiale. Nous avons aussi noté un changement de main dans le carnet de Said Bey, lorsque sa fille prenait la plume pour annoncer, cette fois-ci, le décès de son père : les agendas destinés aux fonctions que nous venons de décrire devenaient dès lors un objet de la mémoire familiale. Si les pratiques sont manifestes dans les écrits, elles laissent moins de traces dans les sources visuelles. Nous nous sommes efforcés de suivre, dans des documents écrits, ce que les contemporains attendaient de la photographie et les usages qu'ils en faisaient, notamment dans les lettres et les carnets de famille. Les photographies d'intérieurs apportent quelques éléments à ce sujet. Les livres d'étiquette et les romans ont également fourni des informations que nous n'aurions pas pu trouver dans notre corpus d'objet-sources principaux.

Nous avons qualifié ces pratiques de *nouvelles* dans la mesure où il s'agissait pour la plupart – almanachs Hachette, transformations des intérieurs, apparition et diffusion de la photographie ainsi que des appareils de photo transportables – d'outils matériel et techniques dont nous pouvons dater l'apparition au XIX^e siècle ou encore au début du XX^e siècle. Même s'il est vrai qu'il existe des formes plus anciennes de journaux personnels – dont nous avons vu des exemples en nous référant aux études de Cemal Kafadar pour les XVI^e et XVII^e siècles – ou encore des recueils personnels de poésies et d'extraits, connus en turc sous le nom de *mecmua*. Pour ce qui est des formes propres aux XIX^e-XX^e siècles, il faudrait placer nos objets-sources dans un paysage plus large d'egodocuments. Si dans cette étude nous nous sommes concentrés sur une série spécifique de formes – journal intime, agendas, lettres, cartes postales, album de photographies, photographie d'intérieurs, murs – celles-ci se situent dans un panorama plus riche où se trouvent également des carnets de célébrités (*defter-i meşahir*), des livres d'or ou des carnets de souvenirs (*hatıra defteri*) composés par les camarades de classe...

L'étude de ces formes particulières nous a sans doute conduit à aborder, au cours de notre étude, un milieu social très restreint. Nous avons qualifié ce milieu en utilisant plusieurs désignations, en commençant par le terme de bourgeoisie, la notion d'élites occidentalisées ou encore, très souvent, en référence à l'article de Selim Deringil, en parlant d'une « *nouvelle base sociale* ». Mais nous avons surtout distingué ses membres précisément en les caractérisant par l'adoption de « nouvelles pratiques », y compris les formes de représentation d'eux-mêmes ou d'elles-mêmes qui ont constitué l'objet de notre étude. Nous pourrions presque dessiner une cartographie de ces pratiques, du moins pour les premières années de la Turquie. Au cours de cette recherche, j'avais souvent le sentiment que les personnages étudiés auraient pu s'être croisés à un moment de leur vie : dans un bal, chez quelqu'un, lors d'un bain de mer à Kalamış, dans une salle de cinéma, dans un magasin ou dans les rues de Péra... J'avais aussi le sentiment que chacun d'entre eux aurait pu produire les documents évoqués dans un autre cas : les filles de Said Bey ne tenaient-elles pas un journal intime ? Bébé n'avait-elle pas des albums de photographies ? Avaient-ils tous un appareil de photographie ? Leurs intérieurs domestiques se ressemblaient-ils ? Les personnes que nous avons étudiées, et qui ont toutes traversé, à un certain âge, la période de dissolution d'un grand empire ont vécu les premières années de la république de Turquie et appartenaient sans doute à un « milieu » similaire.

Ils disposaient sûrement de ressources considérables qui leur permettaient de vivre avec aisance, bien qu'ils eussent pu passer certaines périodes avec plus de difficultés. La famille de Bébé avait une bonne à la maison. Il en allait de même chez Said Bey qui mentionnait à la

fin de ses lettres plusieurs personnes vivant dans le foyer familial et dont une partie devait assurer des tâches domestiques, entre autres une bonne et une cuisinière. La même famille pouvait assurer l'achat d'un piano, il en allait de même pour la famille de Bébé. La jeune femme parlait parfois des objets de valeurs qui se trouvaient chez elle : l'argenterie et les cristaux. Elle allait très souvent faire des emplettes, allait également chez le coiffeur. Mehmed Ali Bağana habitait dans une grande maison et possédait une voiture. Ahmet Nedim Servet Tör et Memduh Ezine, les auteurs des carnets de famille possédaient un appareil de photographie dès les années 1910. Il s'agissait enfin de tout un monde qui se construisait autour d'une culture matérielle qui nécessiterait d'ailleurs plus d'attention en soi. À ce capital matériel s'ajoutait un capital culturel dont faisait partie le cinéma, le théâtre, les concerts, la littérature et l'apprentissage des langues. Ce capital dit « culturel » n'était pourtant pas indépendant du premier : ces activités culturelles avaient bien un coût, il convenait de payer une perceptrice de français ou le professeur de piano, un coût que tout le monde ne pouvait pas assurer. À ces deux formes de capital s'ajoutait le capital social qui comptait aussi beaucoup. Les connaissances se retrouvaient dans des lieux de sociabilités, discutaient, échangeaient des livres, dédicaçaient et s'offraient les uns aux autres des photographies ; ces photographies, comme nous l'avons vu dans notre chapitre sur les intérieurs, pouvaient même être exposés dans les murs d'une pièce : les acteurs ne se contentaient pas de vivre et d'entretenir ces réseaux de sociabilité mais cherchaient aussi à les matérialiser et les mettre en valeur les réseaux de sociabilités.

Ces espaces de sociabilités méritent une attention particulière. Si Bébé se plaignait de ne pouvoir rencontrer des hommes qui pouvaient lui plaire, le jeune Sedad Hakkı Eldem mentionnait, dans son journal intime, les filles qu'il rencontrait dans des bals ou à l'occasion des bains de mer. Ces mêmes bains de mers sont l'objet de nombreuses photographies dans les albums des années 1920. La fréquentation de lieux dédiés à l'exercice sportif, aux parties de tennis ou aux concours hippiques avaient bien d'autres fonctions que de permettre l'exercice ou la contemplation du sport mais permettaient, à ce que l'on peut observer, de se sociabiliser dans un réseau assez défini. Il s'agit, en effet, en ce qui concerne les élites kémalistes, d'une petite communauté d'interconnaissance. Les nouveaux outils d'humanités numériques rendent désormais envisageable une entreprise plus élaborée de reconstruction des réseaux de ces élites visant à déterminer les cercles de leurs fréquentations ou les logiques des alliances matrimoniales. Il serait de même intéressant de documenter, voire de géo-localiser, leurs lieux de sociabilités, de mener, en somme, une étude géo-prosopographique de cette nouvelle base sociale républicaine.

Car, si nous avons insisté sur la relation au temps, il convient de se pencher plus généralement sur la relation à l'espace. J'étais partie avec l'idée d'étudier les membres d'une bourgeoisie musulmane émergente d'Istanbul, sans ambition de dépasser la dimension Stamboulio-centrique des études ottomanes et turques. Mes sources, pourtant, m'ont conduite à me décentrer. Il est vrai que Said Bey constituait le portrait d'un parfait Stambouliote. Il en va de même pour Bébé dont la vie paraît se dérouler, au moins dans l'année où nous avons pu l'observer, autour de Péra, à l'exception des brèves évocations de quelques autres villes. Les sources sont vite venues ajouter Ankara au tableau ; la route de l'élite républicaine ne pouvait en effet que croiser, d'une manière ou de l'autre, le chantier de la nouvelle capitale de la République de Turquie. Les visites à caractère professionnel ou de loisir conduisaient aussi ces membres d'un réseau urbain vers la campagne. Si ce phénomène n'est pour nous visible qu'à partir des albums de photographies de Mehmed Ali Bağana, les dizaines de personnes qui apparaissent dans ces mêmes albums de photographies et qui constituent son réseau de collègues et d'amis, permet d'étendre notre propos : si nous avons accès aux albums de photographies de ces personnes, ne verrions-nous pas des clichés similaires ? Ce qui est remarquable, dans ces visites à la campagne, c'est qu'elles nous ont ouvert une discussion sur la relation ambiguë qu'entretenaient les élites républicaines avec la paysannerie dont la représentation passait par un regard folklorique.

Les horizons de ce milieu dépassaient l'opposition entre villes et campagnes. Plusieurs des personnes étudiées évoluaient, en outre, dans des réseaux impériaux ou transnationaux plus complexes. La trajectoire de Mehmed Ali Bağana était par exemple passée par Salonique, Istanbul, Beyrouth, Alep ; c'est-à-dire les grandes villes de l'Empire. Dans les années 1910 et 1920, c'est en Allemagne qu'il avait fait ses études. Il en avait été de même pour Sedad Hakkı Eldem qui avait passé ces mêmes années en Suisse et en Allemagne. Dans ces années, ce passage en Europe était devenu une règle presque générale pour la couche sociale que nous décrivons. Le monde des auteurs de nos egodocuments était en outre un monde « cosmopolite » ; Bébé elle-même faisait l'usage de ce mot. Elle faisait partie, du moins dans certaines occasions, d'un monde interconfessionnel, et parfois, à ce qu'il semble, international.

Au reste, il convient de noter la centralité qu'avaient la langue et culture françaises dans ce milieu : ce n'était sans doute pas une coïncidence si Said Bey était diplômé du lycée francophone de Galatasaray et enseignait dans ce même lycée. Le fils d'Ahmed Nedim Servet Tör, dont nous avons évoqué le carnet de famille, était diplômé de ce même lycée.

Mehmed Ali Bağana avait fait ses études au lycée français de Salonique et il avait poursuivi sa formation au lycée de Galatasaray lors de son séjour à Istanbul. Une partie des agendas de Said Bey étaient des almanachs Hachette. Le journal *Servet-i Fünûn* publiait, une adaptation de la série du photographe français Dornac, « Nos contemporains chez eux ». Bébé, de son côté, prenait des cours de français et rédigeait son journal intime en français. L'héroïne du roman que Reşat Nuri Güntekin avait écrit sous forme de journal intime, *Çalığışu*, était étudiante d'une autre école francophone, le lycée Notre Dame de Sion. Une étude sur les journaux intimes en Russie nous a montré qu'il existait aussi de journaux intimes de jeunes filles russes écrits en langue française au milieu du XIX^e siècle. En existait-il de similaires dans d'autres États post-ottomans ou dans d'autres États faisant l'expérience de bouleversements comparables, comme le Japon ? Une histoire des expériences de la modernisation menée de manière comparative et transnationale reste à faire.

Reflets des larges horizons de ce milieu et de nouvelles manières de se représenter dans un monde en transformation, quel éclairage apportent les egodocuments à la compréhension de l'Histoire ? Songeons à l'œuvre d'une artiste turque, Gülsüm Karamustafa, qui, dans une de ses installations vidéo, *Meydanın belleği* (Mémoire de la place), montrait en parallèle les événements qui s'étaient déroulés sur une place en plein mouvement – la place Taksim d'Istanbul – et ceux qui avaient eu lieu au même moment à l'intérieur d'une maison, près de la même place. Le parallèle est familier dans les grandes œuvres littéraires, à commencer par le *Guerre et Paix* de Tolstoï. La relation entre ces mondes parfois parallèles, parfois enchevêtrés et parfois imprégnés l'un de l'autre demande encore à être traitée avec l'attention qu'elle mérite dans la discipline et l'aire culturelle qui nous intéressent ici, c'est-à-dire dans le cadre de l'histoire de l'Empire ottoman. Si au début de mon travail, j'avais craint d'imposer artificiellement aux acteurs historiques les catégories de politique et de privé, certains d'entre eux se sont eux-mêmes caractérisés par l'effort qu'ils mettaient, à distinguer leur vie en différentes sphères. Ahmed Nedim Servet Tör, évoqué au troisième chapitre à travers son carnet de famille, distinguait ainsi, dans ses écrits, la vie de la famille (*hayat-ı aile*) et la vie du pays (*hayat-ı memleket*). La narration de l'un ne suivait pas nécessairement la narration de l'autre. Un événement que nous considérons aujourd'hui comme un événement majeur, une rupture, comme un repère historique, pouvait passer dans la vie d'une personne sans vraiment l'influencer, la transformer ou l'affecter. Aussi, si nous avons eu tendance à construire une chronologie qui incluait de grands repères de l'histoire ottomane et turque, de la Révolution des Jeunes-Turcs de 1908 à la proclamation de la République en 1923, à l'échelle individuelle les événements tout à fait personnels comme le mariage, un décès ou la venue d'un enfant ont pu

compter davantage que ces grands faits historiques. Dans d'autres cas, ces mêmes événements finissaient parfois par affecter les individus dans la mesure où ils subissaient les conséquences immédiates comme la perte du travail, un bouleversement dans les moyens économiques ou une rupture dans la vie quotidienne.

Ce que je voudrais suggérer, ce n'est évidemment pas un retour à un modèle où les sphères politique et privée sont considérées d'une manière cloisonnée, séparées l'une de l'autre d'une manière tranchée, les egodocuments étudiés montrent d'ailleurs que ce n'est pas le cas. mais plutôt de revisiter les narrations historiques de l'Histoire avec grand « H » en les considérant à l'aune de l'éclairage que nous fournissent les narrations personnelles. Le cas de la jeune femme qui se donne pour nom de plume Bébé nous fournit un bon exemple. La sphère politique, dans le sens strict du terme, semble être complètement absente de la narration de soi que fait la jeune femme en 1928, en plein essor de la Turquie kémaliste. Pas un seul événement de nature politique ou publique ne figure dans son journal intime et nous n'y trouvons, inversement, pas un seul événement que l'on aurait pu lire dans les premières pages d'un journal ou qui aurait été débattu au Parlement. Pourtant le fait qu'elle pût faire des promenades toute seule sous la neige, qu'elle allât au cinéma, qu'elle lût des romans, qu'elle jouât des limites dont elle disposait dans le choix de son mari ne pourrait se comprendre sans envisager l'histoire de la modernisation de l'Empire ottoman au XIX^e siècle et ne pourrait non plus se comprendre sans considérer les espaces d'une relative liberté que les réformes kémalistes ouvraient aux femmes dans l'espace public. D'autre part, s'il est possible d'écrire l'histoire de l'idéal que représentait Ankara, conçue comme le cœur de la nouvelle nation, l'expérience qu'en fit Sedad Hakkı Eldem en 1926 était dominée par les punaises de lit, l'air de la ville qui lui semblait mauvais, le manque de lumière et d'eau. Dans les expériences personnelles, il y avait toute un monde matériel qui l'emportait parfois sur des idéaux. L'expérience de la modernité, cette notion si abstraite passait aussi, à l'échelle individuelle, par ses manifestations matérielles : les divisions rationnelles de l'espace, l'ordre des rues, ainsi que des nouveautés techniques incluant l'appareil photographique et le cinéma s'ajoutaient à l'éblouissement personnel de la lumière des villes.

Ces dimensions mentionnées ainsi que le mot clé d'« expérience » nous amènent à introduire ici la question des sens et des émotions, un domaine qui reste encore en grande partie inexploré dans les études ottomanes et turques. Rappelons-nous de l'inquiétude de Bébé lors d'un concert ou de la déception de Sedad Hakkı lorsqu'il voyait les jeunes femmes en maillot lors d'un bain de mer. Le jeune Sedad Hakkı mettait aussi à l'écrit, suite à un bal, la

sensation qu'avait suscité chez lui la proximité des femmes, en mentionnant l'odeur de leurs cheveux qui sentaient très bon et le sentiment que cela lui procurait lorsqu'il sentait son visage caressé comme par de la plume. Les nouvelles formes de sociabilités et de nouveaux objets de consommation créaient sans doute de nouvelles émotions et de nouvelles sensations. La rareté du recours aux émotions chez Said Bey pourrait quant à elle révéler une relation à l'écriture qui en faisait pour lui un moyen de rationaliser le quotidien. L'un des rares moments où il mentionnait les émotions était lorsqu'il parlait de leur contrôle, au moment d'un départ en voyage. Il insistait alors sur des notions comme la fermeté (*metanet*), la tristesse, le soulagement, le fait d'avoir l'esprit léger, celui d'être affectée (*müteessir*), le contrôle de son âme (*nefs*), la gaieté, etc. Notons aussi qu'une des questions de la série des enquêtes étudiée dans le dernier chapitre relevait du domaine des émotions. Le journaliste avait en effet demandé aux enquêtés quel moment avait été le plus heureux, quand ils avaient été les plus émus, les plus tristes au cours de leur vie. Pouvons-nous documenter les sens et les émotions de ces premières décennies du XX^e siècle, une période pleine de bouleversements et de transformations ? Comment celles-ci étaient-elles identifiées, désignées, contrôlées ; quel vocabulaire utilisait-on ? Comment les sentiments étaient-ils mobilisés et incorporés dans les discours national/istes ?

« C'est dommage qu'on n'écrive pas une thèse comme on écrirait un livre dont vous êtes le héros », me disait un collègue, en se référant à ces livres-jeux qui ont connu un grand succès dans les années 1980 et dans lesquels les lecteurs pouvaient suivre et conduire plusieurs histoires. Et pourtant la démarche historiographique ne consiste-t-elle pas aussi, un peu, en une tentative, de la part de l'historien ou de l'historienne, de poursuivre différentes histoires que l'on peut reconstituer, parfois de différentes manières, sous différents angles. J'ai choisi de m'interroger, sur les espaces des possibles et les limites qu'offre et impose un certain type de source dont j'ai en même temps fait un objet d'étude. Ces sources permettent de se livrer à des lectures transversales si l'on considère les sujets sur lesquelles ces sources-objets apportent un éclairage particulier et c'est une partie de ces sujets que j'ai voulu parcourir dans cette conclusion : l'émergence d'une mode de vie bourgeois ; les dynamiques familiales ; l'apparition d'une nouvelle culture de souvenir ; l'histoire des sens et des émotions... Si nous sommes revenus, au cours de notre étude et dans cette conclusion, sur les questions que nous avons posées en introduction, l'approfondissement qui en résulte nous poussent ainsi vers de nouvelles explorations.

ARCHIVES ET SOURCES

ARCHIVES ET DOCUMENTS PERSONNELS ET FAMILIAUX :

Archives de Said Bey

SALT Research, Households and Families / Said Bey / Tez

- Lettres de Said Bey (1911-1928)
- Agendas de Said Bey (1901-1928)
- Photographies
- Documents officiels

Archives de Mehmed Ali Bağana

SALT Research, Households and Families / Said Bey / Bağana

- 24 albums de photographies de Mehmed Ali Bağana (AFMSBBHAL01- AFMSBBHAL24)
- Documents officiels

Journal intime de « Bébé », 1928

En possession d'Ece Zerman

Album de photographie de la famille de Yılmaz Oflas (les années 1930)

En possession de son fils, Tarık Oflas

Album de photographie anonyme, Prinkipo [Büyükkada], 1903.

Institut Français d'Etudes Anatoliennes (IFEA)

Archives de la maison du calligraphe Yahya Hilmi

JOURNAUX :

Servet-i Fünûn

Cumhuriyet

La Turquie Kémaliste

SOURCES EDITÉES ET PUBLIÉES :

Le journal intime de Sedad Hakkı Eldem, Mai 1925- Octobre 1926.

Publié dans Eldem Edhem, Tanyeli Uğur et Tanju Bülent (eds.), *Sedad Hakkı Eldem I : Gençlik Yılları*, Istanbul : Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2008, p. 144-152.

EZİNE Memduh, *Aile Günlüğü* [1899-1937], İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2011.

TÖR Ahmet Nedim Servet, *Nevhîz'in Günlüğü "Defter-i Hâtîrât"* [1912-1916], İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2008.

AUTRES SOURCES PUBLIÉES :

AHMED Mithat, *Avrupa âdâb-ı muâşereti yahut alafranga*, Doğan İsmail et Gurbetoğlu Ali (ed.), Ankara : Akçağ, 2001 [1894].

AHMED Mithat, *Avrupa âdâb-ı muâşereti yahut alafranga*, Gökçek Fazıl (ed.), İstanbul : Dergâh Yayınları, 2016 [1894].

AKALIN Besim Ömer, *Çocuk Büyütmek*, İstanbul : Kana'at Kitabhanesi, 1925.

ALUS Sermet Muhtar, « 1905'te Galatasaray Lisesi'ndeki Talebe ve Şayan-ı Dikkat Bazı Simalar », *Akşam*, 22 juin 1931, republié dans ILIKAN Faruk (ed), Sermet Muhtar Alus, *30 sene evvel İstanbul : 1900'lü yılların başlarında şehir hayatı*, İstanbul : İletişim Yayınları, 2005.

AUGE Paul (ed.), *Larousse du XX^e siècle en 6 volumes*, Paris : Librairie Larousse, 1928-1933.

ALQ Louise (d'), *Le maître et la maîtresse de maison*, Paris : Bureaux des causeries familiares, 1887.

AYAŞLI Münevver, *Dersaadet*, İstanbul : Timaş Yayınları, 2002.

AYAŞLI Münevver, *İşittiklerim, Gördüklerim, Bildiklerim*, İstanbul : Boğaziçi Yayınları, 1990.

AYAŞLI Münevver, *Rumeli ve Muhteşem İstanbul*, İstanbul : Timaş Yayınları, 2003.

CİHAN Ahmet (ed.), *Ahmet Cevdet Paşa'nın Aile Mektupları*, İstanbul : Gökkuşbu, 2007.

DEMİREL Yücel (ed.), *Kâzım Karabekir, Günlükler, 1906-1948*, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2009.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris : Michel Lévy frères, 1857.

GÖVSA İbrahim Alâettin, *50 Türk Büyüğü*, İstanbul : Yedigün Neşriyatı, 1939.

GÜNTEKİN Reşat Nuri, *Acımak*, İstanbul : Suhulet Kütüphanesi, 1928.

SAFA Peyami, *Fatih-Harbiye*, İstanbul : Suhulet Kütüphanesi, 1931.

KARAOSMANOĞLU Yakup Kadri , *Kıralık Konak*, İstanbul : Evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1922.

KARAOSMANOĞLU Yakup Kadri, *Leïla, fille de Gomorrhe*, trad. Marchand René, Paris : E. Figuière, 1934 [première éd. İstanbul : 1928 ; republication Levallois-Perret, Turquoise, 2009]

KARAOSMANOĞLU Yakup Kadri, *Sodom ve Gomore*, İstanbul : Hamid Matbaası, 1928.

KARAOSMANOĞLU Yakup Kadri, *Yaban*, İstanbul : Muallim Ahmed Halid Kitabhanesi, 1932.

MAMBOURY Ernest, *Constantinople : guide touristique*, Istanbul : Éditeur John A. Rizzo, 1929.

MÜMTAZ Ahmet Semih, « Said Bey'in İftarı, İftardan Sonra Çaycı ve Ortaoyunu » dans *Evvel Zaman İçinde İstanbul Ramazanları*, Istanbul : Kurtuba Kitap, 2009.

RAZİ Fehmi, « Ay Hanımefendi », *Resimli Şark*, n° 11, Teşrin-i sani (novembre) 1931, p. 19–21.

MAHMUT EKREM Rezaizade, *Araba Sevdası*, Istanbul : Özgür Yayınları.

RECAIZADE Mahmut Ekrem, *Araba sevdası: musavver millî hikâye*, Istanbul : İletişim Yayınları, 2014.

RECAIZADE Mahmut Ekrem, *Araba sevdası*, Istanbul : Alem matbaası, 1314 (1898).

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Genève : sans nom d'éditeur, 1782.

WOOLF Virginia, *A room of one's own*, Londres : Hogarth Press, 1929.

BIBLIOGRAPHIE

- ABOU-HODEIB Toufoul, *A taste for home. The modern middle class in Ottoman*, Beyrouth ; Stanford : Stanford University Press, 2017.
- AKBAYAR Nuri (ed.), *Pek sevgili beybabacığım: Yahya Kemal'den babasına kartpostallar*, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- AKER Jülide, *Sight-seeing : photography of the Middle East and its audiences, 1840-1940*, Cambridge : Mass., Harvard University Art Museums, 2000.
- AKGÖNÜL Samim, *De la nomination en turc actuel : appartenances, perceptions, croyances*, İstanbul : Isis, 2007.
- AKIBA Jun, « Bir Osmanlı Bürokrati ve Özel Yaşamı », *Tarih ve Toplum*, avril 2000, vol. 33, no 196, p. 23-34.
- AKŞİT Elif , « Being a Girl in Ottoman Novels » dans Fortna Benjamin C. (ed.), *Childhood in the Late Ottoman Empire and After*, Leiden ; Boston : Brill, 2016, p. 93-114.
- AKŞİT Elif Ekin, *Kızların sessizliği : Kız enstitülerinin uzun tarihi*, İstanbul : İletişim Yayınları, 2005.
- AKYILDIZ Ali et ÖZCAN Azmi (eds.), *Namık Kemal'den mektup var*, İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- ALI Filiz, *Elektronik müziğin öncüsü Bülent Arel*, İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- ALLEN William, « The Abdul Hamid II collection », *History of Photography*, 1 avril 1984, vol. 8, n° 2, p. 119-145.
- ANDERSON Benedict, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres : Verso, 1983.
- ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. DAUZAT Pierre-Emmanuel, Paris : La Découverte, 1996 [Londres : 1993].
- APOSTOLOU Irini, « Photographes français et locaux en Orient méditerranéen au XIX^e siècle. Quelques cas de collaboration », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, 20 juin 2013, n° 24.
- ARTIERES Philippe, *Rêves d'histoire. Pour une histoire de l'ordinaire*, Paris : Les prairies ordinaires, 2006.
- ATASOY Nurhan, *Souvenir of Istanbul: photographs from the Yıldız Palace albums*, İstanbul : Akkök Publications, 2007.

- ATAY Oğuz, *Günlük*, Istanbul : İletişim Yayınları, 1990.
- AUSLANDER Leora, ROGERS Rebecca, ZANCARINI-FOURNEL Michelle (eds.), *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 40, *Objets et fabrication du genre*, 2014.
- AUSLANDER Leora, *Taste and power: furnishing modern France*, Berkeley : University of California Press, 1996.
- BAL Mieke, « Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting » dans ELSNER John et CARDINAL Roger (eds.), *The cultures of collecting*, Londres, Reaktion Books, 1994.
- BARDET Jean-Pierre et RUGGIU François-Joseph (eds.), *Au plus près du secret des cœurs ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris : PUPS, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.
- BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*, Paris : Librairie générale française, 1999 [première éd. Paris, 1857].
- BAUER Thomas, *La sportive dans la littérature française des Années folles*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2011.
- BAYDAR Oya et ÇİÇEKOĞLU Feride (eds.), *Cumhuriyet'in aile albümleri*, Istanbul : Tarih Vakfı Yayınları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.
- BEAUVOIR Simone (de), *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris : Gallimard, 1958.
- BEHDAD Ali, *Camera Orientalis : Reflections on Photography of the Middle East*, Chicago ; Londres : University of Chicago Press, 2016.
- BEKİROĞLU Nazan, *Şâir Nigâr Hanım : Güftesi Garplı Bestesi Şarklı*, Istanbul : Timaş Yayınları, 2011.
- BENJAMIN Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. JOLY Frédéric, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2013 [1939].
- BERGER John, *Ways of seeing*, Londres : Penguin, 1972.
- BERKSOY Funda, « Heinrich Schlesinger'in II. Mahmud portreleri : Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme ve hükümdar imgesi », *Tarih ve Toplum*, 7, 2008, p. 7-21.
- BERKTAY Fatmagül, « Cumhuriyet'in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak » dans BERKTAY Hacımirzaoğlu Ayşe (ed.), *75 yılda kadınlar ve erkekler*, Istanbul : Tarih Vakfı Yayınları, 1998, p. 1-11.
- BERNARD Tristan, *Mémoires d'un jeune homme rangé*, Paris : Éditions de la Revue blanche, 1899.
- BERTRAM Carel, *Imagining the Turkish house : collective visions of home*, Austin : University of Texas Press, 2008, p. 71-74.
- BOOTH Marilyn (ed.), *Harem histories : envisioning places and living spaces*, Durham ; London : Duke University Press, 2010.
- BOUQUET Mary, « The family photographic condition », *Visual Anthropology Review*, 2000, n° 16/1, p. 5-10.
- BOUQUET Olivier, « Comment les grandes familles ottomanes ont découvert la généalogie », *Cahiers de la Méditerranée*, 15 juin 2011, n° 82, p. 297-324.
- BOUQUET Olivier, « Famille, familles, grandes familles : une introduction », *Cahiers de la Méditerranée*, 15 juin 2011, n° 82, p. 189-211.

- BOUQUET Olivier, « Onomasticon Ottomanicum : identification administrative et désignation sociale dans l'État ottoman du XIX^e siècle », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 15 juillet 2010, n° 127.
- BOUQUET Olivier, 2006, « L'autobiographie par l'État sous les derniers Ottomans », *Turcica, Revue d'études turques*, 2006, XXXVIII, p. 251-279.
- BOUQUET Olivier, 2007, *Les pachas du sultan: essai sur les agents supérieurs de l'État ottoman (1839-1909)*, Paris; Louvain; Dudley, MA, Peeters.
- BOUQUET Olivier, 2008, « Maintien et reconversion des noblesses ottomanes aux débuts de la République turque », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 19 août 2008, vol. 3, n° 99, p. 129-142.
- BOUQUET Olivier, *Familles, élites et pouvoir de l'empire à la république : Les grandes familles ottomanes (Seconde moitié du XIX^e siècle-Première moitié du XX^e siècle)*, Paris : EHESS, Mémoire de DEA en sciences sociales, 1997.
- BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1986, vol. 62, n° 1, p. 69-72.
- BOURDIEU Pierre, « Le capital social, notes provisoires », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1980, vol. 31, n° 1, p. 2-3.
- BOZDOĞAN Sibel, *Modernism and nation building Turkish architectural culture in the early republic*, Seattle : University of Washington Press, 2001.
- BRAUDEL Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II. 1. La part du milieu*, Paris : Armand Colin, 1990 [première édition 1949].
- BUDAK Ali, *Batılılaşma sürecinde çok yönlü bir Osmanlı aydını : Münif Paşa*, Istanbul : Kitabevi, 2004.
- BURGUIERE André, « La mémoire familiale du bourgeois gentilhomme : généalogies domestiques en France aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Annales*, 1991, vol. 46, n° 4, p. 771-788.
- BURKE Peter, « Representations of the Self from Petrarch to Descartes » dans PORTER Roy (ed.), *Rewriting the self: histories from the Renaissance to the present*, Londres ; New-York, Routledge, 1997.
- BURKE Peter, *Varieties of cultural history*, New-York : Cornell University Press, 1997.
- CARABOTT Philip, HAMILAKIS Yannis et PAPARGYRIOU Eleni (eds.), *Camera Graeca : Photographs, Narratives, Materialities*, Farnham ; Burlington : Ashgate, 2015.
- CARTER Sarah Anne, « Picturing Rooms: Interior Photography 1870-1900 », *History of Photography*, 2010, vol. 34, n° 3, p. 251-267.
- ÇELİK Bilgin, « Önsöz/ İsmail Kemal Bey (16 Ocak 1844-24 Ocak 1919) », STORY Sommerville (ed.) *İsmail Kemal bey'in hatıratı*, trad. İslamoğulları Adnan, Hoxha Rubin, Istanbul : Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2009.
- ÇELİK Zeynep et ELDEM Edhem (eds.), *Camera Ottomana: Photography and Modernity in the Ottoman Empire, 1840-1914*, trad. EAGLE Hande, Istanbul : Koç University Press, 2015.
- CHARPY Manuel, « Impossible quotidien ? Les photographies de Paris au XIX^e siècle », *Histoire urbaine*, 7 décembre 2016, n° 46, p. 31-64.
- CHARPY Manuel, « L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, 1 juin 2007, n° 34, p. 105-128.

- CHARPY Manuel, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 2007, n° 34, p. 147-163.
- CHARPY Manuel, « Matières et mémoires. Usages des traces de soi et des siens dans une grande famille bourgeoise lilloise de la seconde moitié du XX^e siècle », *Revue du Nord*, tome 93, avril-juin 2011, n° 390, p. 397-432.
- CHARTIER Roger (ed.), 1991, *La correspondance: les usages de la lettre au XIX^e siècle*, Paris, Fayard.
- CHARTIER Roger (ed.), *La correspondance : les usages de la lettre au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1991.
- CHARTIER Roger (ed.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985.
- ÇIZGEN Engin, *Photographer Ali Sami 1866-1936 / Fotoğrafçı Ali Sami 1866-1936*, Istanbul : Haşet Kitabevi, 1989.
- ÇIZGEN Engin, *Photography in the Ottoman Empire, 1839-1919*, Istanbul : Haşet Kitabevi, 1987.
- CLAYER Nathalie, *Aux origines du nationalisme albanais : la naissance d'une nation majoritairement musulmane en Europe*, Paris : Éditions Karthala, 2007.
- CONNERTON Paul, *How societies remember*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1989.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges (eds.), *Histoire des émotions*, 3 vol., Paris : Seuil, 2016.
- CORBIN Alain, *Le miasme et la jonquille: l'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris : Aubier Montaigne, 1982.
- CORBIN Alain, *Les cloches de la terre : paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris : Albin Michel, 1994.
- COULIOU Benoist, « Osciller au bord de l'abîme : la crise de l'été 1914 vue par La Dépêche (1er mai-3 août 1914) », *Annales du Midi*, 2008, vol. 120, n° 262, p. 198-199.
- DAUPHIN Cécile et POUBLAN Danièle, « De l'amour et du mariage. Une correspondance familiale au XIX^e siècle », *Clio*, 31 décembre 2011, n° 34, p. 125-136.
- DAUPHIN Cécile, 2002, « Les correspondances comme objet historique : Un travail sur les limites », *Sociétés & Représentations*, 2002, vol. 13, n° 1, p. 43.
- DAUPHIN Cécile, 2003, « Écriture de l'intime dans une correspondance familiale du XIX^e siècle », *Le Divan familial*, 2003, vol. 11, n° 2, p. 63.
- DAUPHIN Cécile, LEBRUN-PEZERAT Pierrette et POUBLAN Danièle, *Ces bonnes lettres: une correspondance familiale au XIX^e siècle*, Paris : A. Michel, 1995.
- DEKKER Rudolf, « Jacques Presser's Heritage : Egodocuments in the Study of History », *Memoria y Civilización (MyC)*, 2002, vol. 5, p. 13-37.
- DELUERMOZ Quentin, FUREIX Emmanuel, CHARPY Manuel, JOSCHKE Christian, LE MEN Ségolène, MCWILLIAM Neil et SCHWARTZ Vanessa, « Le XIX^e siècle au prisme des visual studies », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 2014, n° 49, p. 139-175.
- DERINGIL Selim, « The Invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908 », *Comparative Studies in Society and History*, 1993, vol. 35, n° 1, p. 3-29.
- DUBEN Alan et BEHAR Cem, *Istanbul households : marriage, family, and fertility, 1880-1940*, New York : Cambridge University Press, 1991.

- DUBY Georges et ARIES Philippe, *Amour et sexualité en Occident*, Paris, Seuil, 1991.
- DUBY Georges, « Introduction » dans DUBY Georges et Ariès Philippe, *Amour et sexualité en Occident*, Paris : Seuil, 1991.
- DUMONT Paul, « Said Bey - The Everyday Life of and Istanbul Townsman at the Beginning of the Twentieth Century » dans HOURANI Albert, KHOURY Philip et WILSON Mary C. (eds.), *The Modern Middle East : A reader*, London : I.B. Tauris, 1992, p. 271-288.
- ELÇI Handan İnci, *Roman ve Mekân : Türk Romanında Ev*, Istanbul : Arma Yayınları, 2003.
- ELDEM Edhem , « Le harem vu par le prince Salahaddin Efendi (1861-1915). Chercher les femmes dans une documentation masculine », dans GIOMI Fabio, ROGERS Rebecca, ZERMAN Ece (eds.), *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 48, *Genre et espace (post-)ottoman*, Paris : Belin, 2018, sous presse.
- ELDEM Edhem (ed.), *Un Ottoman en Orient: Osman Hamdi Bey en Irak, 1869-1871*, Arles, Actes Sud, 2010.
- ELDEM Edhem, « Batılılaşma, Modernleşme ve Kozmopolitizm : 19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl Başında İstanbul » dans RONA Zeynep (ed.), *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, Istanbul : Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, p. 12-26.
- ELDEM Edhem, « Istanbul as a Cosmopolitan City. Myths and Realities » dans QUAYSON Ato et DASWANI Girish (eds.), *A Companion to Diaspora and Transnationalism*, Chichester ; Wiley : Blackwell, 2013, pp. 212-230.
- ELDEM Edhem, « L'illustration'dan seçmeler : 27 Temmuz 1920 Mustafa Kemal Paşa », *Toplumsal Tarih*, mai 2016, n° 269, p. 4-8.
- ELDEM Edhem, « Making sense of Osman Hamdi Bey and his paintings », *Muqarnas*, 2012, vol. 29, n° 1, p. 350-351.
- ELDEM Edhem, « Orientalist Reality » dans ÇELİK Zeynep et ELDEM Edhem (eds.), *Camera Ottomana : Photography and Modernity in the Ottoman Empire, 1840-1914*, Istanbul : Koç University Press, 2015, pp. 228-229.
- ELDEM Edhem, « Powerful Images: The Dissemination and Impact of Photography in the Ottoman Empire, 1870-1914 » dans ÇELİK Zeynep et ELDEM Edhem (eds.), *Camera Ottomana : Photography and Modernity in the Ottoman Empire, 1840-1914*, Istanbul : Koç University Press, 2015, p. 106-153.
- ELDEM Edhem, « The Search for an Ottoman Vernacular Photography », dans RITTER Markus et SCHEIWILLER Staci Gem (eds.), *The Indigenous Lens: Early Photography in the Near and Middle East*, ed. Markus Ritter and Staci Gem Scheiwiller, Berlin : De Gruyter , p. 4-30.
- ELDEM Edhem, « Un bourgeois d'Istanbul au milieu du XIX^e siècle. Le livre de raison de Mehmed Cemal bey, 1855-1864 » dans CLAYER Nathalie et KAYNAR Erdal (eds.), *Penser, agir et vivre dans l'Empire ottoman et en Turquie: études réunies pour François Georgeon*, Paris ; Louvain ; Walpole ; Peeters, 2013, p. 406.
- ELDEM Edhem, 1996, « Filatelinin hazin yüzü: I. Dünya Harbi sonunda bir harp esiri kartı », *Toplumsal Tarih*, février 1996, n° 26, p. 12-13.
- ELDEM Edhem, 2008, « Sedat Hakkı Eldem Olunmaz, Doğulur (mu ?) Bir aile ve gençlik hikâyesi 1830-1930 » dans ELDEM Edhem , TANYELİ Uğur et TANJU Bülent (eds.), *Sedat Hakkı Eldem I Gençlik Yılları*, Istanbul : Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, p. 10-41.
- ELDEM Edhem, *İstanbul'da ölüm : Osmanlı-İslam kültüründe ölüm ve ritüelleri*, Istanbul : Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, 2005.

- ELDEM Sedad Hakkı, « Classical Turkish House (District of Marmara) », dans *Türk Evi : Osmanlar Dönemi/ Turkish Houses : Ottoman Period*, Istanbul : Türkiye Anıt, Çevre, Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, 1984.
- ENGİNÜN İnci et KERMAN Zeynep (eds.), *Günlüklerin ışığında Tanınar'la başbaşa*, Istanbul : Dergâh Yayınları, 2007.
- ERDOĞDU Ayshe, « The Victorian market for Ottoman types », *History of Photography*, 1 septembre 1999, vol. 23, n° 3, p. 269-273.
- EROĞLU Nazmi, *İttihatçıların ünlü maliye nazırı Cavid Bey*, Istanbul : Ötüken, 2008.
- ERSOY Ahmet A., « Ottomans and the Kodak Galaxy : Archiving Everyday Life and Historical Space in Ottoman Illustrated Journals », *History of Photography*, 2 juillet 2016, vol. 40, n° 3, p. 330-357.
- ERSOY Ahmet, « Camdaki Hafıza : Ahmed Rasim, Fotoğraf ve Zaman », *e-skop*, 16/5/2015.
- EZINE Memduh, *Aile Günlüğü*, Istanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- FAROQHI Suraiya, *Subjects of the Sultan : culture and daily life in the Ottoman Empire*, Londres ; New-York : I.B. Tauris/New-York : Palgrave Macmillan, 2005.
- FINDLEY Carter Vaughn, 1998, « An Ottoman Occidental in Europe : Ahmed Midhat Meets Madame Gülnar, 1889 », *The American Historical Review*, 1998, vol. 103, n° 1, p. 15-49.
- FLEISCHER Cornell H., *Bureaucrat and Intellectual in the Ottoman Empire : The Historian Mustafa Ali (1541-1600)*, Princeton : Princeton University Press, 1986.
- FOISIL Madeleine, « L'écriture du for privé », dans ARIES Philippe et DUBY Georges (eds.), *Histoire de la vie privée 3. De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Seuil, 1986.
- FORTIN Damien, « Individuum est ineffabile... », *Acta Fabula*, 13 septembre 2010, vol. 11, n° 8, en ligne.
- GAVIN Carney E. S., *Imperial self-portrait: the Ottoman Empire as revealed in the Sultan Abdul Hamid II's photographic albums, presented as gifts to the Library of Congress (1893) and the British Museum (1894) : a pictorial selection with catalogue, concordance, indices, and brief essays*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1988.
- GEORGEON François et DUMONT Paul, « Un bourgeois d'Istanbul au début du XX^e siècle », *Turcica*, 1985, XVII, p. 127-182.
- GEORGEON François, « Entre l'aisance et la gêne, le train de vie d'un bourgeois d'Istanbul pendant la Première Guerre mondiale » dans PASCUAL Jean-Paul (ed.), *Pauvreté et richesse dans le monde musulman méditerranéen / Poverty and wealth in the Muslim Mediterranean world*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p. 147-169.
- GEORGEON François, « La formation des élites à la fin de l'Empire ottoman : le cas de Galatasaray », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 1994, n° 72, p. 15-25.
- GEORGEON François, « Les Jeunes Turcs étaient-ils jeunes ? Sur le phénomène des générations, de l'Empire ottoman à la République turque », dans GEORGEON François, KREISER Klaus (eds.), *Enfance et jeunesse dans le monde musulman*, Paris : Maisonneuve & Larose, 2007, p. 146-173.
- GEORGEON François, « Temps de la réforme, réforme du temps. Les avatars de l'heure et du calendrier à la fin de l'Empire ottoman » dans GEORGEON François et HITZEL Frédéric (eds.), *Les Ottomans et le temps*, Leiden ; Boston : Brill, 2012, p. 241-280.
- GEORGEON François, « XX. Yüzyılın Başlarında Bir Osmanlı Ailesinin Bütçesi üzerine Notlar », *Tarih ve Toplum*, 1985, IV, n° 23, p. 331-334.

- GEORGEON François, 1997, « Le sultan caché : réclusion du souverain et mise en pouvoir à l'époque de Abdülhamid II (1876-1909) », *Turcica*, 1997, vol. 29, p. 93-124.
- GEORGEON François, *Le mois le plus long : Ramadan à Istanbul*, Paris : CNRS éditions, 2017.
- GINZBURG Carlo, *Clues, myths, and the historical method*, trad. TEDESCHI John et TEDESCHI Anna C., Baltimore : Md., Johns Hopkins University Press, 1989.
- GOFFMAN Erving, *The presentation of self in everyday life*, Edinburgh : University of Edinburgh, Social Sciences research centre, 1956.
- GÖKPINAR Bahar, *Müphem bir kadının feminist biyografi ile kurgulanışı: Ayşe Leman Karaosmanoğlu. Bir sefirenin özel arşivine yolculuk*, Istanbul : İletişim Yayınları, 2015.
- GUERRAND Roger-Henri, « Private Spaces » dans PERROT Michelle (ed.), *A History of Private Life 4 From the Fires of Revolution to the Great War*, Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press, 1990 [édition française 1987].
- GÜVENLİ Gülsün, « Le temps de l'école, le temps à l'école » dans GEORGEON François et HITZEL Frédéric (eds.), *Les Ottomans et le temps*, Leiden ; Boston : Brill, 2012, p. 317-330.
- GÜVENLİ Gülsün, *Le lycée de Galatasaray (1868-1923) histoire sociologique d'une institution scolaire*, Thèse de doctorat en Histoire et civilisations, Paris : EHESS, 2007.
- HARTOG François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris : Éditions du Seuil, 2003.
- HATEMI Nilüfer (ed.), *Mareşal Fevzi Çakmak ve günlükleri*, Istanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- HEYBERGER Bernard, NAEF Silvia (ed.), *La multiplication des images en pays d'Islam : de l'estampe à la télévision XVIII^e-XXI^e siècle*, Actes du colloque « Images : fonctions et langages. L'incursion de l'image moderne dans l'Orient musulman et sa périphérie », Istanbul : Université du Bosphore 25-27 mars 1999, Istanbul Texte und Studien, Band 2, Ergon Verlag, Würzburg, 2003.
- HOT İnci, *Besim Ömer Paşa'nın Anne ve Çocuk Sağlığı Açısından Ülkemiz Nüfus Meselesi Hakkındaki Görüşleri*, mémoire de master, Istanbul : İ.Ü. Sağlık Bilimleri Enstitüsü, 1996.
- IGGERS Georg G., *Historiography in the twentieth century : from scientific objectivity to the postmodern challenge*, Middletown, Con : Wesleyan University Press, 2005.
- İLİNERİ Nurçin , « The History of Illumination with City Gas in Late Ottoman Istanbul » dans KARAHASANOĞLU Selim et DEMİR Deniz Cenk (eds.), *History from below : a tribute in memory of Donald Quataert*, Istanbul : İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2016.
- İLİNERİ Nurçin, « Geç Dönem Osmanlı İstanbul'unda Kent ve Sokak Işıkları », *Toplumsal Tarih*, février 2015, n° 254, p. 30-37.
- IUSO Anna, « Europa autobiographica », *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)*, 2001, vol. 16, n° 1, p. 221-231.
- JOLLY Margaretta, *In love and struggle: letters in contemporary feminism*, New-York ; Chichester : Columbia University Press, 2010, p. 205-223.
- KADIOĞLU Ayşe, « Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları » dans BERKTAY HACIMIRZAOĞLU Ayşe (ed.), *75 yılda kadınlar ve erkekler*, Istanbul : Tarih Vakfı Yayınları, 1998, p. 89-100
- KAFADAR Cemal, « Self and Others: The Diary of a Dervish in Seventeenth Century Istanbul and First-Person Narratives in Ottoman Literature », *Studia Islamica*, 1989, n° 69, p. 121-150.

- KAFADAR Cemal, *Kim var imiş biz burada yoğ iken. Dört Osmanlı : Yeniçeri, Tüccar, Derviş ve Hatun*, İstanbul : Metis, 2009.
- KAHRAMAN Cengiz, *İstanbul kış günlüğü 1929 ve 1954*, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- KARAKOÇ İrfan(ed.), *Bir elde iğne bir elde kitap : Şemseddin Sâmî ve Osmanlı kadınları*, İstanbul : Kitap Yayınevi, 2008.
- KARAÖMERLIOĞLU Asım, *Orada bir köy var uzakta : erken cumhuriyet döneminde köycü söylem*, İstanbul : İletişim Yayınları, 2006.
- KARATEKE Hakan T. et REINKOWSKI Maurus (eds.), *Legitimizing the order : the Ottoman rhetoric of state power*, Leiden ; Boston : Brill, 2005.
- KARATEKE Hakan T., *“Padişahım çok yaşa !” : Osmanlı devletinin son yüz yılında merasimler*, İstanbul : Kitap Yayınevi, 2004.
- KARATEKE Hakan T., « From Divine Ruler to Modern Monarch: The Ideal of the Ottoman Sultan in the Nineteenth Century » dans LEONHARD Jörn, HIRSCHHAUSEN Ulrike (von) (eds.), *Comparing Empires : Encounters and Transfers in the Long Nineteenth Century*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2011, p. 287-301.
- KARATEKE Hakan T., *Padişahım çok yaşa! : Osmanlı Devletinin son yüz yılında merasimler*, İstanbul : Kitap Yayınevi, 2004.
- KAYAALP Levent, « L’histoire d’un rendez-vous manqué : l’exemple de la Turquie », *Topique*, 2004, vol. 89, n° 4, p. 119-127.
- KERMAN Zeynep (ed.), *Tanpınar’ın mektupları*, İstanbul : Dergah Yayınları, 2007.
- KILIÇ Rüya, *Deliler ve doktorları : Osmanlı’dan Cumhuriyet’e delilik*, İstanbul : Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014.
- KOÇ Murat, « Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay’ın günlükleri üzerine karşılaştırmalı bir okuma denemesi », *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, v. 1, n° 1, 2014, p. 161-177.
- KÖKSAL Duygu et FALIEROU Anastasia (eds.), *A social history of late Ottoman women : new perspectives*, Leiden ; Boston : Brill, 2013.
- KUBAN Doğan, « Konaklar » dans *Dünden bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 5 vol., Ankara : Kültür Bakanlığı/İstanbul : Tarih Vakfı, 1993-1995.
- LEFEBVRE Henri, « La production de l’espace », *L’Homme et la société*, 1974, vol. 31, n° 1, p. 15-32.
- LEFEBVRE Henri, *La production de l’espace*, Paris : Éditions Anthropos, 1974.
- LEJEUNE Philippe (ed.), « *Cher cahier* » : *Témoignages sur le journal personnel*, Paris : Gallimard, 1990.
- LEJEUNE Philippe et BOGAERT Catherine, *Le journal intime : histoire et anthologie*, Paris : Éditions Textuel, 2006.
- LEJEUNE Philippe et BOGAERT Catherine, *Un journal à soi : histoire d’une pratique*, Paris : Éditions Textuel, 2003.
- LEJEUNE Philippe, « Préface », Allam Malik, *Journaux intimes : une sociologie de l’écriture personnelle*, Paris : L’Harmattan, 1996.
- LEJEUNE Philippe, *Ariane ou le prix du journal intime*, Paris : Éditions des Cendres, 2004.
- LEJEUNE Philippe, *Le moi des demoiselles : enquête sur le journal de jeune fille*, Paris : Éditions du Seuil, 1993.

- LEJEUNE Philippe, *Un journal à soi ou la passion des journaux intimes*, Lyon : Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique : Bibliothèque municipale de Lyon, 1997.
- LEMAITRE Nicole, « Les livres de raison en France (fin XIII^e-XIX^e siècles) », *Testo & Senso*, n° 7, 2006.
- LEVI Giovanni, *Inheriting power : the story of an exorcist*, Chicago : University of Chicago Press, 1988.
- MARDIN Şerif, « Super Westernization in Urban Life in the Ottoman Empire in the Last Quarter of the Nineteenth Century » dans BENEDICT Peter, TÜMERTEKİN Erol et MANSUR Fatma (eds.), Leiden : Brill, 1974, p. 403-446.
- MARSOOBIAN Armen, *Dildilian brothers: memories of a lost Armenian home : photography and the story of an Armenian family in Anatolia, 1888-1923 / Dildilyan kardeşler : Kayıp bir Ermeni evinin hatıraları : Anadolu'da bir Ermeni ailenin fotoğrafları ve öyküsü, 1888-1923*, Istanbul : Birzamanlar Yayıncılık, 2015.
- MARSOOBIAN Armen, *Reimagining a lost Armenian home : the Dildilian photography collection*, Londres : I.B. Tauris, 2017.
- MARSOOBIAN Armen, « Collective Memory, Memorialization, and Bearing Witness in the Aftermath of the Armenian Genocide » dans LINDERT Jutta et MARSOOBIAN Armen T. (eds.), *Multidisciplinary Perspectives on Genocide and Memory*, New York : Springer, 2018, p. 305-320.
- MARTIN-FUGIER Anne, « Les rites de la vie privée bourgeoise » dans ARIËS Philippe et Duby Georges (eds.), *Histoire de la vie privée 4. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris : Seuil, 1985.
- MARTY Cédric, *À l'assaut ! La baïonnette dans la Première Guerre mondiale*, Paris : Vendémiaire, 2018.
- MATARACI Aliye, « A Comparative History of Commercial Correspondence: European and Ottoman Practices », *Journal of Turkish Literature*, n° 8, 2011, p. 67-95
- MATARACI Aliye, *Trade Letters as Instances of Economy, Ideology and Subjectivity*, Istanbul : Ottoman Bank Archives and Research Center, 2005.
- MATARACI Aliye, *Trading in Wartime: The Business Correspondence of an Ottoman Muslim Merchant Family*, Istanbul : Libra Yayınevi, 2016
- MICKLEWRIGHT Nancy, « An Ottoman Portrait », *International Journal of Middle East Studies*, août 2008, vol. 40, n° 3, p. 372-373.
- MONTAIGNE Michel (de), *Essais I*, Paris : Éditions Gallimard, 1965.
- MOUYSSSET Sylvie, « De mémoire, d'action et d'amour : les relations hommes/femmes dans les écrits du for privé au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, 2009, avril-juin, n° 244, p. 393-408.
- MOUYSSSET Sylvie, *Papiers de famille : introduction à l'étude des livres de raison France, XV^e-XIX^e siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007
- MULLER Caroline, « “Je crois que je l'aimerai de tout mon cœur” : Le rôle du journal de jeune fille dans la préparation des mariages (XIX^e siècle, France) », 2013, en ligne <halshs-01287244>.
- ÖĞRENCİ Pınar, « Les Transformations dans l'Architecture des Maisons d'Istanbul au Tournant du Siècle : de la Maison au Grand Immeuble à Travers l'Exemple des Bâtiments de la Famille Sarıca », dans *Anatolia Moderna*, 2004, n° X.

- ÖKSÜZOĞLU Ayşe Füsün, « Ümran Dostumoğlu'nun Anıları: Atatürk'ün Tarsus'u Ziyareti », *Tarih ve Toplum*, mars 1989, n° 11, p. 24-28.
- ORHUN Deniz, « 'Türk Evi' mi, Yaşamada Tümüleşik Ev mi? », dans AKIN Nur, BATUR Afife, BATUR Selçuk (eds.), *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı : uluslarüstü bir miras*, İstanbul : YEM Yayın, 1999, p. 258-265.
- ORTAYLI İlber, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul : İletişim Yayınları, 2005.
- ORY Pascal, « L'histoire des politiques symboliques en quatre études de cas », *Hypothèses* 2005/1, n° 8, p. 525-536.
- ÖZEL Oktay et YÜKSEL Mehtap, « Gözlerinden Öperim: Mektebden en samimî çiftçi selâmları », *Kebikeç*, 2011, n° 32, p. 125-130.
- ÖZEL Oktay, « Eğer ki kâbil ise bizleri kat'iyen merak itmeyin! », *Kebikeç*, 2012, n° 33, p. 311-321.
- ÖZEN Saadet, *Yüz elli yılın tanığı : Notre Dame de Sion*, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- ÖZENDES Engin, *Abdullah Frères : Osmanlı sarayının fotoğrafçıları*, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- ÖZENDES Engin, *Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğrafçılık : 1839-1923*, İstanbul : YEM Yayın, 2013.
- ÖZENDES Engin, *Osmanlı İmparatorluğu'nda fotoğrafçılık, 1839-1919 - Photography in the Ottoman Empire, 1839-1919*, İstanbul : İletişim Yayınları, 1995.
- ÖZENDES Engin, *Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a: fotoğrafta oryantalizm*, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- ÖZTUNCAY Bahattin, « The origins and development of photography in Istanbul » dans ÇELİK Zeynep, ELDEM Edhem (eds.), *Camera Ottomana : photography and modernity in the Ottoman Empire, 1840-1914*, İstanbul : Koç University Press, 2015, p. 66-105.
- ÖZTUNCAY Bahattin, *James Robertson : pioneer of photography in the Ottoman Empire*, İstanbul : Eren, 1992.
- ÖZTUNCAY Bahattin, *Robertson : Osmanlı başkentinde fotoğrafçı ve hakkâk / Photographer and engraver in the Ottoman capital*, İstanbul : Koç Üniversitesi Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi ; Vehbi Koç Vakfı, 2013.
- ÖZTUNCAY Bahattin, *Vassilaki Kargopoulo: photographer to His Majesty the Sultan*, İstanbul : BOS, 2000.
- PERROT Michelle, « Introduction », dans ARIES Philippe et DUBY Georges (eds.), *Histoire de la vie privée 4. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris : Seuil, 1985.
- PERROT Michelle, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, 2009.
- PINGUET Catherine, *Istanbul, photographes et sultans, 1840-1900*, Paris, CNRS, 2011.
- PINGUET Catherine, *Les îles des Princes : un archipel au large d'Istanbul*, Paris : Empreinte temps présent, 2013.
- PLUMB J.H., « The New World of Children », dans CHODOROW Stanley (ed.), *The other side of Western Civilization : readings in everyday life*, New-York : Harcourt, Brace, Jovanovich, 1973.
- POLLOCK Linda A. , *Forgotten children : parent-child relations from 1500 to 1900*, Cambridge : Cambridge University Press, 1983.

- POUBLAN Danièle, « Qui pour toi se souvient ? Les histoires de famille au XIX^e siècle, une mémoire revisitée », *Sociétés & Représentations*, 2002, n° 13, p. 51-68.
- PROST Antoine, « Les limites de la brutalisation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2004, vol. 81, n° 1, p. 5-20.
- RANDOLPH John, « On the Biography of the Bakunin Family Archive », BURTON Antoinette (ed.), *Archive Stories : Facts, Fictions, and the Writing of History*, Durham : Duke UP, 2005.
- RAOUL Valerie, « Women and Diaries: Gender and Genre », *Mosaic : A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 1989, vol. 22, n° 3, p. 57-58.
- RAPPER Gilles (de) (éd.), *Science and Video, des écritures multimedia en sciences humaines, de l'intime au politique*, n° 6, 2017, *La photographie de famille en Méditerranée*.
- REDA Günel, *Osmanlı padişah portreleri bir 19. yüzyıl albümü : İnan ve Suna Kıraç koleksiyonu/A 19th century album of Ottoman sultans' portraits : İnan and Suna Kıraç collection*, Istanbul : İ. Kıraç ve S. Kıraç, 1992.
- ROGERS Rebecca et THEBAUD Françoise, *La fabrique des filles. L'éducation des filles de Jules Ferry à la pilule*, Paris : Éditions Textuel, 2010.
- ROGERS Rebecca, *From the Salon to the Schoolroom : Educating Bourgeois Girls in Nineteenth-Century France*, University Park : Penn State University Press, 2005.
- ROGERS Rebecca, *Les bourgeoises au pensionnat. L'éducation féminine au XIX^e siècle*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.
- RUSSELL Mona, « Modernity, National Identity, and Consumerism : Visions of the Egyptian Home, 1805-1922 » dans SHECHTER Relli (ed.), *Transitions in domestic consumption and family life in the modern Middle East : Houses in Motion*, Houndmill, Basingstoke, Hampshire; New York : Palgrave Macmillan, 2003.
- ŞAHİN Elmas, « Ahmet Nedim Servet Tör: Türkün Destanı », *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 2013, 2/2, p. 203-218.
- SANDALCI Mert, *The postcards of Max Fruchtermann*, Istanbul : Koçbank, 2000.
- SCHICK İrvin Cemil , « Bedensel Hafıza, Zihinsel Hafıza, Yazılı Kaynak Hat San'atının Günümüze İntikalinin Bazı Boyutları », NEYZİ Leyla (ed.), *Nasıl Hatırlıyoruz ? Türkiye'de Bellek Çalışmaları*, Istanbul : İş Bankası Kültür Yayınları, 2009.
- SCHICK İrvin Cemil, « Hat San'atının "Altın Çağ"ından Söz Edilebilir Mi ? », *Sabah Ülkesi|Kültür-Sanat ve Felsefe Dergisi*, octobre 2015, n° 45, p. 74-77.
- SCHICK İrvin Cemil, « Print Capitalism and Women's Sexual Agency in the Late Ottoman Empire », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 1 mai 2011, vol. 31, n° 1, p. 196-216.
- SCHICK İrvin Cemil, « Representing Middle Eastern Women: Feminism and Colonial Discourse », *Feminist Studies*, vol. 16, n° 2, 1990, *Speaking for Others/Speaking for Self: Women of Color*, p. 345-380.
- SERTTAŞ Tayfun, *Foto Galatasaray: studio practice by Maryam Şahinyan*, Istanbul : Aras Yayıncılık, 2011.
- SERTTAŞ Tayfun, *Stüdyo Osep*, Istanbul : Aras Yayıncılık, 2009.
- ŞEYHUN Ahmet, *Said Halim Pasha : Ottoman statesman and Islamist thinker (1865-1921)*, Istanbul : Isis Press, 2003.

- SHECHTER Relli (ed.), *Transitions in domestic consumption and family life in the modern Middle East : Houses in Motion*, Houndmill, Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan, 2003.
- SHISSLER A. Holly, *Between two empires : Ahmet Ağaoğlu and the new Turkey*, Londres : I.B. Tauris, 2003.
- SITKI İLHAN Ayşe et AKIN Doğan (eds.), *Sabahattin Ali'nin özel mektupları : « İki gözüm Ayşe »*, İstanbul : Bilgi Yayınevi, 1997 [première publication, İstanbul : 1991].
- SOMEL Selçuk Akşin, *Osmanlı'da eğitimin modernleşmesi (1839-1908)*, İstanbul : İletişim Yayınları, 2010.
- SONTAG Susan, *On photography*, New-York ; Farrar : Straus and Giroux, 1973.
- SONTAG Susan, *Sur la photographie*, trad. BLANCHARD Philippe, Paris : C. Bourgois, 2008.
- SOYSAL Mine (ed.), *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşmenin Öyküsü*, İstanbul : Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- SZUREK Emmanuel et CAYMAZ Birol, « La révolution au pied de la lettre. L'invention de 'l'alphabet turc' », *European Journal of Turkish Studies*, 6, 2007.
- SZUREK Emmanuel, « Appeler les Turcs par leur nom. Le nationalisme patronymique dans la Turquie des années 1930 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 60-2, 2013, p. 18-37.
- TANPINAR Ahmet Hamdi, *Beş şehir*, İstanbul : 2006 [première éd. Ankara : Ülkü, 1946].
- TEKİNER Ü. Aylin, *Atatürk heykelleri: kült, estetik, siyaset*, İstanbul : İletişim, 2010
- TERZİOĞLU Derin, « Tarihi İnsanlı Yazmak : Bir Tarih Anlatı Türü Olarak Biyografi ve Osmanlı Tarihçiliği », *Cogito, Yapı Kredi Yayınları*, 2001, no 29, p.284-296.
- TOLASA Harun (ed.), *Kendi kalemikle Temeşvarlı Osman Ağa : Bir Osmanlı Türk sipâhisinin hayatı ve esirlik hatıraları*, Konya : Selçuk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi yayınları, 1986.
- TOPRAK Zafer, « Bir Nostaljinin Öyküsü: Deniz Hamamından Plaja », *Toplumsal Tarih*, no 295, juillet 2018.
- TOPRAK Zafer, « Cumhuriyet Arifesi Evlilik Üzerine Bir Anket: Görücülük mü ? Görüsücülük mü ? », *Tarih ve Toplum*, no 50, février 1988, p. 32-34.
- TÜRESAY Özgür, « An Almanac for Ottoman Women: Notes on Ebüzziya Tevfik's Takvîmü'n-nisâ (1317/1899) » dans KÖKSAL Duygu et FALIEROU Anastasia (eds.), *A social history of late Ottoman women: new perspectives*, Leiden ; Boston : Brill , 2013, p. 225-245.
- TÜRESAY Özgür, « Contribution à l'histoire de l'édition ottomane : les almanachs Ebüzziya (1880-1899) » dans Philip Sadgrove (ed.), *Printing and publishing in the Middle East: papers from the Second Symposium on the History of Printing and Publishing in the Languages and Countries of the Middle East, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2-4 November 2005*, Oxford : Oxford University Press, 2008, p. 129-154.
- TÜRESAY Özgür, « L'Imprimerie Ebüzziya et l'art d'imprimer dans l'Empire ottoman à la fin du XIX^e siècle » dans ROPER Geoffrey (ed.), *Historical aspects of printing and publishing in languages of the Middle East: papers from the third Symposium on the History of Printing and Publishing in the Languages and Countries of the Middle East, University of Leipzig, September 2008*, Leiden ; Boston : Brill, p. 193-229.
- TÜRESAY Özgür, « Le temps des almanachs ottomans : usage des calendriers et temps de l'histoire (1873-1914) » dans François Geogon et Frédéric Hitzel (eds.), *Les ottomans et le temps*, Leiden ; Boston : Brill, 2012, p. 129-158.

- TÜRKÖZ Meltem, « Narratives and the State—Society Boundary : Memories of Turkey's Family Name Law of 1934 », *Middle Eastern Studies*, vol. 43, n° 6, novembre 2007, p. 893-908.
- UÇAR Aslı, *Teselliyi eşyada aramak : Türkçe romanda nesnelere*, Thèse de doctorat, Ankara : Université de Bilkent, 2012.
- ÜLMAN Yeşim Işıl, « Besim Ömer Akalın (1862-1940) : ange gardien des femmes et des enfants » dans ANASTASSIADOU-DUMONT Méropi (ed.), *Médecins et ingénieurs ottomans à l'âge des nationalismes*, Paris ; Istanbul : Maisonneuve Larose - IFEA, 2003, p. 101-123.
- ULRICH Laurel Thatcher, « Of Pens and Needles : Sources in Early American Women's History », *The Journal of American History*, 1990, vol. 77, no 1, p. 200-207.
- ULU Meltem, *Değişen İstanbul'un tanıkları : düğün ve aile fotoğrafları*, Istanbul : Kitap yayınevi, 2013.
- VIGARELLO Georges, *Le sentiment de soi: histoire de la perception du corps: XVI^e-XX^e siècle*, Paris : Seuil, 2014.
- VIOLLET Catherine, « À la rencontre des journaux personnels », *Cahiers du monde russe – Écrits personnels. Russie XVIII^e-XX^e siècles*, 31 mars 2009, vol. 50, 50/1, p. 9-16.
- VIOLLET Catherine, « Écritures parallèles. Journaux de voyage rédigés en français par de jeunes aristocrates russes, 1841-1847 », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, 39, Toronto.
- WOODWARD Michelle L., « Between orientalist clichés and images of modernization : Photographic practice in the late Ottoman Era », *History of Photography*, 1 décembre 2003, vol. 27, n° 4, p. 363-374.
- YILDIZ Hatice, *Münevver Ayaşlı : Hayatı, eserleri ve sanatı*, mémoire de master, Konya : Université de Selçuk, 2009.
- YILMAZ Hale, *Becoming Turkish : nationalist reforms and cultural negotiations in early republican Turkey, 1923- 1945*, Syracuse ; New York : Syracuse University Press, 2013.
- ZERMAN Ece, « Bir Başka Zamanın Kokularının, Seslerinin, Hislerinin İzini Sürmek », *Kitap-lık*, octobre 2016, Yapı Kredi Yayınları, n° 187.
- ZERMAN Ece, « Représenter la famille, la modernité et la nation. Pratiques et usages des photographies de famille de la fin de l'Empire ottoman au début de la Turquie républicaine », *Revue Science and Video*, 2017, n° 6.
- ZERMAN Ece, *Studying an Ottoman « Bourgeois » Family : Said Bey's Family Archive (1900-1930)*, Mémoire de master sous la direction du prof. ELDEM Edhem, Istanbul : Université de Boğaziçi, 2013.