

La Fondation arabe pour l'image : une approche historiographique singulière ? Le cas Van Leo

Abstract

This text aims to contribute to the debate concerning the Arab Image Foundation (FAI), one of the most important photographic archive in the Middle East region, which works to preserve and promote the region's photographic heritage. Through an analysis of the cultural productions carried out by the FAI around the work of the Armenian-Egyptian photographer Van Leo (1921-2002), the aim is to show that these creative gestures contribute to the FAI's historiographical ambition and thus to the production of knowledge around photography in a historical and regional perspective.

Keywords

PHOTOGRAPHIC ARCHIVES; MIDDLE EAST; EGYPT; PHOTOGRAPHIC STUDIOS; HISTORY; POST-COLONIALISM

Cet article se propose de contribuer aux débats autour des pratiques de réactivation des fonds photographiques de la Fondation arabe pour l'image (FAI), l'une des archives photographiques les plus importantes du Moyen-Orient. Créée à Beyrouth en 1997, cette fondation a pour mission la collecte, la préservation et la valorisation du patrimoine photographique régional de 1860 à 1960, avec comme objectif de se réappropriier l'écriture de l'histoire de la photographie dans un contexte historique et géographique pendant longtemps soumis au regard orientaliste⁻¹. Par cet article, nous cherchons à interroger la démarche historiographique de la FAI afin d'en esquisser une caractérisation. Le propos est de montrer que l'approche de cette fondation ne se limite pas à la mission patrimoniale et à la pratique archivistique, mais se développe aussi à travers une série de gestes créatifs posés sur les collections dans le but d'alimenter la production du savoir autour de la photographie dans une perspective historique et régionale.

Pour ce faire, nous examinerons la démarche de la FAI à partir d'un cas d'étude : les productions culturelles (expositions, publications, essais vidéo) réalisées autour de l'œuvre du photographe arméno-égyptien Van Leo (1921-2002). Le choix de ce cas d'étude répond essentiellement à deux critères : l'un d'ordre temporel, et l'autre plus qualitatif. D'abord, en débutant à la donation à la FAI de ce fonds de 96 tirages ⁻², qui a eu lieu seulement un an après la création de l'institution en 1997, et en suivant les projets artistiques qui l'ont concerné, dont le dernier date de 2021, cette étude nous permettra de couvrir un spectre temporel assez large. Il faut noter, toutefois, que certains de ces projets impliquent aussi la mobilisation des archives du photographe (tirages, correspondance, coupures de presse, documents personnels et autres pièces liées aux activités du studio) qui ont été déposées à la bibliothèque des livres rares ⁻³ de l'American University in Cairo via l'intervention de Barry Iverson ⁻⁴. Sur le plan qualitatif maintenant, il faut souligner que la variété et la qualité des œuvres réalisées par la réactivation du fonds Van Leo et de ses archives rendent ce corpus particulièrement significatif et riche à étudier. Akram Zaatari a d'ailleurs souligné le rôle important que ce fonds occupe dans l'histoire de la FAI, laquelle a contribué significativement à sa découverte et à sa valorisation, ce qui renforce la pertinence de ce choix.

La première présentation de ce fonds, seulement un an après sa donation ⁻⁵, consiste en l'exposition *Portraits du Caire. Van Leo, Armand, Alban* présentée à Arles en 1999 et au Festival de Beiteddine au Liban. Un ouvrage éponyme (1999) ⁻⁶ garde la trace de ce parcours visuel dédié aux photographes arméniens cairotes d'adoption. Le dernier projet soutenu par la FAI, en collaboration avec l'American University in Cairo, est une étude monographique en trois volumes, *Becoming Van Leo*. L'ouvrage, publié par Karl Bassil avec Negar Azimi et Katia Boyadjian (2021) ⁻⁷, rassemble les archives de Van Leo dans le but de reconstruire la vie, la carrière et l'œuvre du photographe, mais aussi le parcours de son frère Angelo. Entre ces deux parutions, on trouve l'exposition *Studio Fouad, Beyrouth et Van Leo, Le Caire* présentée aux Rencontres d'Arles en 2013 par Zeina Arida et François Hébel, ainsi que l'entretien filmé ⁻⁸ de Van Leo réalisé par Akram Zaatari *On Photography, People and Modern Times* (1998) ⁻⁹. Ce dernier sera suivi, en 2010, par un autre essai documentaire portant le même titre dans lequel on trouve une référence explicite au fonds Van Leo. Bien qu'il s'agisse d'une série de projets indépendants, qui n'ont donc pas été réalisés dans une optique monographique, le choix inédit de les étudier ici dans leur ensemble vise à faire ressortir le parcours qu'ils composent autour de la photographie de Van Leo. Cela nous permet d'avancer que c'est par la "mise au travail" ⁻¹⁰ de ses archives que la FAI devient "fabrique de l'histoire" ⁻¹¹.

C'est donc précisément ce *faire* qui nous intéresse ici, aussi bien du point de vue du savoir produit autour de la photographie que des modalités de sa construction. Quelle conception de la photographie et du processus historiographique émerge de ces pratiques appuyées par la

fondation ? Quelle histoire de la photographie souhaite-t-elle développer ? Toute réponse à cette question devra aussi prendre en compte que cette relecture de l'histoire de la photographie vient inévitablement se frotter avec le cadre politique de la région et les événements qui l'ont traversée. Cela conduit donc à l'élaboration non seulement d'une histoire, mais aussi d'une politique des images, ce qui constitue une autre spécificité de cette institution.

Archiver au Moyen-Orient : la Fondation arabe pour l'image (FAI)

La Fondation arabe pour l'image naît au Liban lors d'un moment particulier de son histoire récente, soit sept ans après la fin du long conflit civil qui a ravagé le pays entre 1975 et 1990. Lors de cette phase de l'après-guerre, une certaine effervescence artistique traverse la capitale avec la mise en place de plusieurs initiatives culturelles qui, à partir des années 2000, attirent l'attention de la scène artistique internationale. D'après l'importante étude de Christine Jungen et Jihane Sfeir *Archiver au Moyen-Orient. Fabriques documentaires contemporaines* qui, en croisant l'approche anthropologique et historique, produit une cartographie de la création d'archives et des pratiques archivistiques dans la région, les années 2000 marquent l'émergence d'une "frénésie archivale" ⁻¹² allant du Golfe à la Méditerranée. Celle-ci se concrétise par l'institution de plusieurs centres d'archives dédiés à la sauvegarde d'un patrimoine dispersé et à risque de disparition.

C'est dans ce contexte qu'en novembre 1997 trois artistes et photographes, Fouad Elkoury, Samer Mohdad et Akram Zaatar, inaugurent à Beyrouth la FAI, un projet archivistique visant la collecte et la promotion du patrimoine photographique du Maghreb et du Moyen-Orient. Aujourd'hui, la FAI possède une collection de plus de 600.000 photographies issues de plusieurs pays de la région et de la diaspora (Liban, Irak, Iran, Palestine, Syrie, Égypte, Jordanie, Maroc, Algérie, mais aussi Mexique, Sénégal et Argentine), datant du milieu du siècle et continue d'œuvrer pour la préservation du patrimoine photographique. En contrepoint à l'image d'un ailleurs exotique évoqué par les photographes français et anglais qui, lors de la période coloniale, ont documenté le mythe du Grand Tour en Orient ⁻¹³,

—
on s'est proposés, explique Elkoury, de livrer l'autre côté, celui du point de vue du monde arabe, où l'on voyait les villes, les crasses, les femmes voilées, des femmes porteuses d'eau, tout ce qui faisait la vie dans toutes ces régions ⁻¹⁴.

—
Le but était non seulement de déconstruire le regard partiel et idéalisé de la culture occidentale et colonialiste, mais aussi de faire émerger la production photographique locale et, par conséquent, de remettre en question une lecture unilatérale de la modernité.

Il est important de noter aussi que l'arabité mentionnée dans l'appellation de la fondation relève d'une dimension géographique et non

pas ethnique. D'après l'anthropologue Jean-Charles Depaule, un des premiers à s'intéresser à la démarche de la FAI, cette dénomination

—
s'applique aux photographes professionnels ou amateurs qui ont résidé dans le monde arabe, (et) elle inclut ainsi les nombreux photographes de studio qui appartenaient à des minorités et qui, au Moyen-Orient, de Krikorian à Jérusalem, à Van Leo au Caire, étaient souvent d'origine arménienne —¹⁵.
—

En ce sens, continue Depaule, la FAI “propose une contribution à la conservation et l'histoire de la photographie *dans* la région” ainsi qu’“une réflexion sur le rapport entre la société et son image” —¹⁶, mais ne souscrit pas à l'idée d'une “photographie arabe” —¹⁷. D'un point de vue historiographique, il s'agit certainement d'une démarche novatrice pour l'époque. En effet, malgré les rares tentatives d'ouvrir l'histoire de la photographie à des corpus non occidentaux – pensons par exemple à *L'Histoire mondiale de la photographie* de Rosenblum (1992) –, en réalité, comme c'est le cas avec ce dernier ouvrage, la perspective reste “très américaine et ouest-occidentale” —¹⁸. Par sa mission, la fondation se propose de participer à l'élargissement des perspectives et met en avant des “histoires-monde” —¹⁹ de la photographie, aussi bien du point de vue du corpus que de l'approche utilisée, et de ce fait inaugure un important espace d'étude et de recherche sur la photographie dans la région moyen-orientale.

Concernant la collecte des fonds, dès la fondation de l'institution, les recherches des membres fondateurs se sont articulées autour de différents axes : si Samer Mohdad s'est intéressé aux corpus photographiques liés aux voyages effectués au Moyen-Orient au XIX^e siècle (Bonfils, Zangaki, les frères Abdullah), Fouad Elkoury a développé une lecture de la photographie en lien avec la modernité dans le monde arabe et anti-orientaliste ; enfin, Akram Zaatari s'est surtout dédié à la photographie vernaculaire et aux studios photographiques, notamment en Égypte et au Liban —²⁰. Dans le sillage de Baumann —²¹, on tient toutefois à souligner l'importance d'éviter toute lecture de la FAI qui conduirait simplement à opposer la photographie “orientale” à celle “occidentale”. Bien que solidement ancrée dans la région en termes institutionnels et aussi par la valorisation de la production photographique locale, la FAI ne souhaite pas effacer le réseau d'échanges qui relie les deux rives de la Méditerranée et dont la photographie se fait porteuse en termes esthétiques, culturels et matériels. Au contraire, ces croisements se retrouvent au cœur même du processus d'archivage et touchent les modalités de classification des collections et les critères d'indexation adoptés.

À ce propos, Baumann explique que, dans un premier temps, la FAI a opté pour la classification des images par mots-clés et utilisait un système de description maison des photographies établi par les membres. À la suite d'une proposition de Tamara Sawaya, il a ensuite été décidé d'adopter l'indexation élaborée par l'Association française pour la diffusion du

patrimoine photographique, tout en l'adaptant aux images de la collection et donc au contexte ⁻²². Comme l'observe à ce propos Depaule,

—

En l'absence de modalités d'archivage normalisées, y compris, comme c'est le cas en France, dans un même pays, la FAI a été notamment conduite à adapter, pour un référencement précis des images qu'elle devait traiter, des thésaurus en usage ailleurs à des particularités locales; par exemple, les entrées *keffieh*, *saroual*, *tarbouche* sont venues enrichir la rubrique vestimentaire ⁻²³.

—

Il en ressort un croisement intéressant entre “un système classificatoire français et des photographies liées au contexte arabe”, ce qui représente une des spécificités de ces fonds. Cela ne va néanmoins pas sans faire surgir des enjeux quant au frottement entre les critères de classification occidentaux et la culture locale que le processus de description archivistique parvient à “territorialiser” pour emprunter un terme deleuzien. En somme, les questionnements soulevés par la FAI couvrent un spectre assez large qui va de la constitution d'un patrimoine local géré par une institution privée à l'étude de la relation entre image et société, jusqu'au geste de la mise en archives et au système de classification utilisé, incluant l'élaboration d'une réflexion critique sur l'épistémè dont ce “régime de pratiques” est porteur ⁻²⁴.

Ce travail de collecte et d'archivage s'accompagne, enfin, de la “mise au travail” des fonds à travers des projets artistiques, expositions et publications – des “jalons de la fabrique de l'histoire” ⁻²⁵ – dont la réalisation est partie intégrante des activités de la FAI. L'activation des collections et le phénomène de circulation des images qui en découle résonnent, avant tout, avec l'esprit originel de la fondation, née comme un projet d'artistes, mais aussi avec le contexte artistique et culturel dans lequel l'institution évolue (le Liban de l'après-guerre), où les débats autour de l'art comme écriture et réécriture de l'histoire revêtent un rôle central. Dans l'esprit de Siegfried Kracauer ⁻²⁶, les pratiques artistiques assument alors la forme de véritables *écritures* où la photographie occupe une place privilégiée en raison de la relation particulière qu'elle entretient avec le réel – relation qui est cependant aussi constamment questionnée et revisitée par ces pratiques incluant, parfois, la création de fausses archives ⁻²⁷. N'oublions pas à ce propos que l'articulation entre photographie et histoire développée par Kracauer acquiert, spécialement dans le contexte libanais, une portée particulièrement forte. En effet, dans un contexte où l'histoire ne fait pas l'objet d'un consensus, les images, dont le statut est interrogé par les artistes mêmes, jouent un rôle de premier plan dans la transmission de la mémoire et la construction d'une ou des narrations du passé récent.

De manière cohérente avec sa mission, la FAI développe ainsi avec son approche une pratique allant de la collecte à l'élaboration de gestes créatifs qui donnent lieu à des productions culturelles (expositions, installations, publications, vidéos), chacune d'entre elles construisant une

narration autour de la photographie et de son histoire. L'image photographique "contemporaine" des pratiques artistiques ⁻²⁸ s'y retrouve ainsi abordée, selon Olivier Lugon, dans ses nombreuses facettes, par exemple dans

—
un appareillage, une technique de stockage, des modes multiples de diffusion, d'exposition ou de publication. Elle peut en outre prendre des formes très différentes de l'image de papier : film, projection éphémère, fichier sur écran, etc. Parfois mêlée à du texte ou à du son ⁻²⁹.
—

Cet univers hétérogène propre à la photographie se retrouve clairement représenté dans le fonds et les archives de Van Leo, dont la biographie mêle à la fois histoire familiale et collective. Pseudonyme de Leon Boyadjian, né en 1921 à Jihane en Turquie, en 1924, à la suite du génocide arménien, Van Leo s'installe en Égypte avec sa famille, d'abord à Alexandrie, ensuite à Zagazig, et enfin au Caire (1930) ⁻³⁰. Après avoir partagé les débuts de sa carrière avec son frère Angelo, grâce à qui il se rapproche du monde du spectacle, il poursuit son activité de photographe jusqu'en 1998 en traversant, par sa pratique, plus de 50 ans d'histoire de l'Égypte contemporaine. Une particularité de son œuvre est l'existence d'un corpus d'environ 500 autoportraits témoignant de son désir d'apprentissage et d'expérimentation de la technique photographique. Grâce à la nomination proposée par la FAI, il obtient en 2000 le prix Prince Claus en hommage à sa carrière. Il décède deux ans après, âgé de 80 ans. Sa rencontre d'abord, avec Fouad Elkoury ⁻³¹ (1985), et ensuite, avec Akram Zaatari a été le point de départ pour les échanges avec la FAI.

Portraits du Caire cosmopolite : des connexions transnationales

À la suite de la donation des tirages de Van Leo à la FAI en 1998, le premier geste posé par la fondation, et mené par Akram Zaatari, consiste en une exposition présentée en 1999 aux Rencontres d'Arles ⁻³² et ensuite à Beiteddine (Liban), suivie d'une publication : *Portraits du Caire : Van Leo, Armand, Alban* ⁻³³. Cet ouvrage, accompagné de textes en trois langues (français, arabe et arménien), présente une sélection de clichés des trois photographes dont 25 issus du fonds Van Leo, 19 photographies d'Armand (Armenak Arzrouni, 1901-1963) et 28 d'Alban (Aram Arnavoudian, 1883-1961). Cette première mobilisation du fonds Van Leo commence donc par la référence à un contexte culturel précis. La présence des Arméniens au Caire, connue depuis les deux dernières décennies du XIX^e siècle ⁻³⁴, était fortement liée à la photographie commerciale qu'ils pratiquaient déjà largement dans l'Empire Ottoman ⁻³⁵. Après le génocide (1915-1916), les studios photographiques se multiplient en Égypte, ce qui contribua à alimenter la concurrence entre les photographes ⁻³⁶. Par l'évocation de la communauté arménienne et de sa contribution à l'histoire de la photographie, un apport qui est inhérent à des facteurs politiques, culturels et économiques ⁻³⁷, cette



01

Van Leo,

Autoportrait.

Le Caire, 1942

(Collection FAI).

Reproduction

photomécanique dans

Zaatari 1999, p. 22

exposition touche à des enjeux historiques essentiels pour la photographie dans la région et évoque le réseau de connexions qui la traversent.

Portraits du Caire soulève aussi des questions d'ordre esthétique inhérentes à la valeur d'usage de la photographie. Parmi les éléments de continuité qui relient les œuvres de trois portraitistes, on trouve notamment la relation entre la photographie, le cinéma et le théâtre. Comme l'explique à ce propos Mounira Khemir,

—
Les photographies des trois auteurs donnent ainsi l'image d'une mémoire modelée par d'autres graphies, elles sont le miroir de la superposition de deux cultures, orientale et occidentale, et expriment, au-delà de leur intérêt documentaire quant à l'époque et à un lieu, l'amour des trois photographes pour les silhouettes, les costumes et les visages —³⁸.

—
L'image photographique s'avère en effet porteuse d'une relation forte avec le contexte artistique et culturel de l'époque, qui a visiblement orienté le regard des photographes. D'ailleurs, comme le souligne David Company, d'un point de vue théorique,

—
aucune image photographique n'est réalisée dans un isolement complet. Ceux qui créent des images sont influencés par un large éventail d'images situées en dehors de leur champ d'activité immédiat —³⁹.

Van Leo,

Berlenti Abdel Hamid,

Egyptian film star.

Giza, 1961

(Collection de Samer
Mohadad FAI).

Reproduction

photomécanique dans

Bassil / Azimi / Boyadjian

2021, vol. I, *Portraiture*,

p. 80



Cette influence découle certainement de la clientèle des studios : des acteurs et actrices de cinéma ou de théâtre, dont les membres de la troupe du Union Defence Entertainment Group in the Middle East qui fréquentaient le studio Van Leo, ou encore des danseuses orientales et des starlettes des cabarets –⁴⁰. Mais elle se manifeste aussi au niveau des choix esthétiques effectués lors de la prise d'images. Loin de la saisie de l'instant, ce corpus d'images témoigne d'une étude soignée de la pose, du regard et de l'éclairage, mais aussi du montage et de la mise en scène, qui parfois se traduit même par une reprise fidèle de scènes de films égyptiens –⁴¹, notamment pour certains clichés d'Armand. L'ensemble de ces éléments conduit d'ailleurs Zaatari à affirmer que ces clichés "s'apparentent au cinéma plus qu'à tout autre art" –⁴².

À la différence des autres photographes, c'est dans les nombreux autoportraits, réalisés surtout entre 1939 et 1944 –⁴³, véritable terrain d'expérimentation visuelle, que se manifeste le hors-champ cinématographique de la photographie de Van Leo. Le présentant tantôt aviateur, tantôt prisonnier, tantôt gangster pistolet à la main, ces clichés sont une évocation évidente des films noirs hollywoodiens des années 1940, donc contemporains à la réalisation de ces autoportraits (fig. 1). Dans d'autres cas, toujours d'après Zaatari, la dimension cinématographique se double d'une référence au genre touristique. Le cas de la photo de l'actrice Berlenti Abdel-Hamid réalisée en 1961 (fig. 2) offre à ce propos un exemple fort significatif. Parmi les caractéristiques qui appuient cette lecture, on note la représentation de l'actrice à cheval, alors qu'elle observe l'horizon – et non pas la caméra – devant les trois pyramides alignées en arrière-plan, ainsi que l'attention particulière

portée au décor et à la composition. De plus, l'allure occidentale de l'actrice égyptienne brouille les cartes et les frontières entre "Orient" et "Occident", conduisant le spectateur à y voir l'image d'une "touriste étrangère au Caire" ⁻⁴⁴. On pourrait peut-être voir dans ce cliché la réactivation d'un certain regard orientaliste. Certainement, il y a la volonté de jouer avec les références visuelles et les codes culturels, qu'on peut en bonne partie associer à la clientèle de ces studios, qui correspond à l'élite cosmopolite des années 1940 et 1950 ⁻⁴⁵. Cela traduit aussi la posture de Van Leo, qui se sentait plus proche des milieux européens, même pendant la période coloniale. Pour l'artiste, cela revient *de facto* à laisser à l'écart une bonne partie de la société cairote qui, à cette même période, trouve une forme de visibilité, par exemple dans le travail du peintre égyptien Hamed Abdalla (1917-1985), contemporain du photographe. Ce serait donc une erreur de voir dans cette œuvre le portrait du Caire. Ce cas éclaire aussi l'horizon de référence de la pratique de Van Leo et introduit le contexte social qu'elle illustre : celui de la société cairote cosmopolite, fortement marquée par la présence occidentale et saisie à une époque précise. La pratique des studios devient alors le prisme qui permet d'articuler ces différents éléments à l'échelle locale, mais qui en amont s'inscrit dans une perspective régionale et internationale beaucoup plus large.

Donner la parole : pour une histoire orale de la photographie

La deuxième étape de ce parcours historiographique est représentée par un entretien filmé de Van Leo réalisé par Zaatari en 1998 dans le studio du Caire. La version intégrale ⁻⁴⁶ fait partie d'une série d'entretiens intitulée *Van Leo/On Photography, People and Modern Times*. Réalisés par Zaatari et Elkoury entre 1997 et 2002 ⁻⁴⁷. Ces entretiens constituent une trace importante des modes de fonctionnement de la fondation dans les premières années. Notre propos ici est surtout de questionner l'intérêt historiographique de cette pratique en relation à la photographie. Les informations qu'on tire de l'entretien avec Van Leo sont nombreuses et fort intéressantes. Elles concernent l'histoire personnelle et familiale de l'artiste ainsi que sa conception de la photographie, mais aussi les changements politiques, sociaux et urbains traversés par l'Égypte, notamment après la révolution de 1952 qui a porté au pouvoir Gamal Abdel Nasser, et l'impact que ces bouleversements ont eu sur sa pratique ("J'ai brûlé tous les photographies et les négatifs de nus, le pays a changé...", affirmait notamment Van Leo). Les images de cet entretien nous amènent aussi au cœur du studio photographique. On le voit préparer un *shooting* photo, placer l'éclairage et s'asseoir au comptoir comme s'il attendait des clients. Plus qu'un simple décor, le Studio Metro est à la fois le cadre de travail réactivé par les gestes du photographe, et l'interface commerciale et sociale d'une profession. Tout détail ici est signifiant : les outils pour les retouches, l'agrandisseur, les quelques livres de sa bibliothèque dont une "encyclopédie" de la photographie ; chacun de ces éléments participe à la reconstitution

d'une culture photographique et d'un savoir-faire que la FAI vise à sauvegarder.

Sur le plan méthodologique, la pratique de l'entretien filmé, qui sera reconduite aussi avec d'autres photographes et collectionneurs ayant fait des donations à la FAI, est significative essentiellement pour deux raisons. La première relève du fait que cette approche inclut, dans le processus d'écriture de l'histoire de la photographie, la pratique de l'histoire orale. Bien que d'un point de vue théorique et méthodologique les entretiens menés par Zaatari ne remplissent pas tout à fait les exigences établies par la discipline ⁻⁴⁸, ce geste demeure révélateur puisqu'il reconnaît l'existence d'un patrimoine immatériel lié à la photographie qu'il s'agit de reconstituer et de préserver, tout comme les images. De manière générale, il faut souligner que la pratique de l'entretien n'est évidemment pas isolée, mais fait écho au tournant entrepris dans les années 1990 décrit par Florence Deschamps, alors que

—
l'archivage des sources orales dans les institutions favorise l'entrée de la problématique de l'histoire et de la mémoire dans les organisations et enclenche dans certains cas le processus de patrimonialisation des témoignages oraux, désormais perçus par les institutions comme le support et l'expression d'une mémoire collective, culturelle et identitaire ⁻⁴⁹.
—

D'ailleurs, comme le souligne André Gunthert, de manière générale, "la compréhension d'une forme culturelle ne peut se résumer à son histoire matérielle" ⁻⁵⁰. On comprend alors que la collecte de la parole et la documentation visuelle des studios jouent un rôle tout aussi important dans un projet de sauvegarde de la culture photographique d'une région ⁻⁵¹. Cela témoigne, en outre, d'une conception élargie de la photographie, conception que Zaatari assume et explique clairement : "For me the narrative behind the picture *made the picture*" ⁻⁵² – d'où la nécessité de valoriser ces récits en tant que sources pour la construction du savoir et de cesser de leur attribuer un statut accessoire et "périphérique" ⁻⁵³.

Le photographe devient ainsi considéré comme une "archive vivante", sa parole, mais aussi ses gestes, ses postures et ses silences méritant pleinement d'être sauvegardés, car il s'agit des lieux de manifestation d'un savoir incarné.

Cela nous conduit à prendre en considération plus précisément la relation entre photographie et oralité. Dans le cadre de l'entretien avec Van Leo, les photographies de famille, comme le cliché qui le représente enfant avec son frère Angelo en train de répéter pour une pièce de théâtre sur la Nativité à l'école de Zagazig (1927), deviennent l'occasion de retracer l'histoire de la famille et de s'intéresser aux traces d'une communauté dispersée et fortement marquée par l'histoire du XX^e siècle. D'après Martha Langford, les liens entre photographie et performance orale sont nombreux. Dans son ouvrage *Suspended Conversations* ⁻⁵⁴

elle souligne, avec l'archiviste Lorraine O'Donnell, l'existence d'un lien direct entre la photographie de famille et la narration, et fait de la structure orale inhérente à l'album photographique une clé de lecture originale. En élargissant cette approche, on pourrait avancer que toute photographie, et notamment les photographies de famille, contribue à la réactivation de la mémoire orale en plus d'offrir une meilleure compréhension de l'image et de la pratique photographique :

—

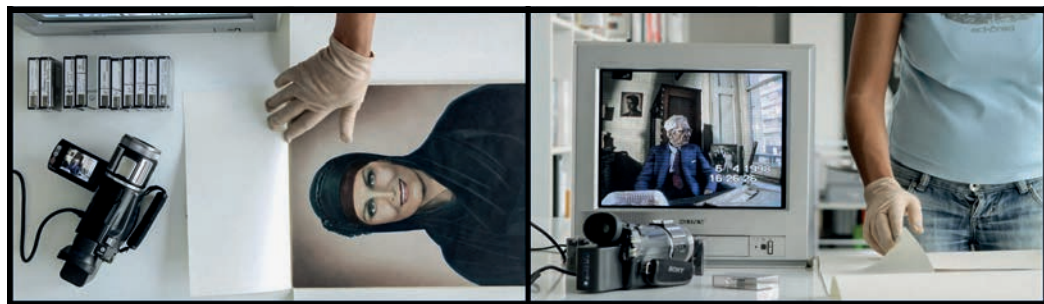
Family photography makes people loquacious – dit Langford –. It engenders a text from the oral tradition, collective and sustained by successive contribution –⁵⁵.

—

À travers la pratique de l'entretien filmé, l'histoire de la photographie s'entrelace avec l'histoire personnelle et collective de la région qui émerge de ces récits de vie et de ces images. Cela participe à l'évocation d'une condition dormante dans la culture occidentale, celle de l'écoute, de la tradition orale et du rôle du conteur (*hakawati*) –⁵⁶, des aspects que l'hégémonie de l'écrit et de la vision a souvent effacés. L'oralité apparaît alors comme le moyen le plus efficace pour donner forme à une histoire fragmentée dont la photographie a été témoin. Déplacements, disparitions, pertes surgissent ainsi des paroles et des silences des protagonistes qui trouvent leur place dans ces entretiens en dialogue avec les images. Ce sont précisément ces traces en lien avec l'histoire de la région que la FAI cherche à préserver à travers la photographie en les considérant comme une partie intégrante de la mémoire collective.

La double vie des images : du cadre privé à l'institution

Le troisième passage significatif de ce parcours historiographique est représenté par une installation vidéo réalisée par Zaatari et portant le même titre que l'entretien filmé avec Van Leo : *On Photography, People and Modern Times* –⁵⁷ (2010). Dans ce documentaire on retrouve, entre autres, des extraits de l'entretien de Zaatari avec Van Leo, ainsi que la présentation de certains de ses clichés : par exemple celui de la chanteuse Dalida ou d'autres plus personnels qui représentent le photographe avec son frère. L'enjeu de cette vidéo est d'évoquer, à travers deux images juxtaposées, des moments différents de la vie de la photographie : dans l'image de droite, l'entretien avec Van Leo incarne la vie intime des photos ; à gauche, les gestes posés par l'archiviste sur les mêmes images décrites par le photographe lors de l'entretien illustrent son intégration dans les collections de la fondation (fig. 3). Le message que cette juxtaposition visuelle transmet s'avère assez clair. En effet, si d'une part le passage vers l'institution constitue un gain quant à la préservation et à la valorisation du patrimoine, d'autre part cela implique une séparation du cadre intime de l'image, et donc aussi la perte des récits qui l'accompagnent. À ce propos, il peut être utile d'évoquer les mots de Langford concernant l'album photographique :



03

Akram Zaatari,
On Photography, People
and Modern Times, 2010.
 Capture d'écran

—
 The very act of preservation – the entrusting of an album in a public museum – suspends its sustaining conversation, stripping the album of its functional meaning –⁵⁸.
 —

Bien que, dans ce cas, il soit question d'un corpus de photographies plus large et non seulement d'un album, les entretiens menés par Zaatari visent en quelque sorte à combler la perte inhérente à cette transition du privé vers le public :

—
 [the film] juxtaposes these two lives one next two the other, also giving a voice to the owners of the pictures, giving them space, so they can appear while they are talking about their pictures. In other terms, it's rooting the pictures back in their original context after they have been taken away into this new preservation institution –⁵⁹.
 —

Cette approche s'inscrit certainement dans le volet relatif à la sauvegarde du patrimoine immatériel de la photographie mentionné plus haut, mais elle suscite également de nombreuses autres questions liées aux enjeux de la préservation matérielle du patrimoine et des évolutions technologiques qui ont caractérisé l'histoire de la photographie. Comme l'explique à ce propos Berndt,

—
 The video installation [*On Photography, People and Modern Times*] gives an overview of the advancement of image-generating technology, spanning from the black-and-white photographs taken between 1860 and 1960, to the Mini-DV clips filmed in the late 1990s and the high-definition digital photography and post-production technology of the stop-motion montage –⁶⁰.
 —

De toute évidence, note Michel Poivert, une

—
 histoire des appareils et des machines est impossible à envisager sans la contrepartie des images (et réciproquement), mais aussi celle des structures sociales, des discours et de tant d'autres facteurs déterminants –⁶¹.
 —

Basil / Azimi / Boyadjian
2021, vol. III, *Self*, p. 100
(Van Leo : exemple de
colorisation et portraits de
femmes italiennes autour
de 1950-1952)



L'intention de cette installation vidéo est précisément de créer une connexion par une construction de l'image articulant ces différents éléments. La référence à l'évolution des appareils est en effet accompagnée par les images, mais aussi par les récits des donateurs des fonds et enfin par la représentation du processus de mise en archives. Sans être exhaustive, cette vidéo parvient à mettre en lien éléments matériels et immatériels, pratiques et discours, appareils et images, dans le but d'inscrire la pensée technique de la photographie dans un réseau de relations plus large qui prenne en compte ces différents facteurs. Par ces pratiques visuelles, la FAI vise ainsi à prendre ses distances de toute approche segmentée et crée plutôt une narration autour de la photographie, conçue non seulement comme un médium, mais aussi comme un noyau de relations qu'il s'agit de faire émerger.

Derrière l'image

L'exposition *Studio Fouad, Beyrouth et Van Leo, Le Caire*, présentée à Arles en 2013 par Zeina Arida et François Hébel, marque un nouveau

passage dans ce parcours. Le but de cette exposition, réalisée en collaboration avec la bibliothèque des livres rares de l'American University in Cairo ⁻⁶², est de valoriser les activités des studios photographiques entre 1920 et 1960 en mettant en miroir deux pratiques photographiques : celle de Van Leo au Caire, et celle d'Adib Ghorab Fouad, photographe d'origine palestinienne installé à Beyrouth, où il ouvre son studio en 1955. Cette lecture contribue à faire émerger les liens existant entre les studios de la région dès la fin du XIX^e siècle. En effet, explique Thomas Cazentre, il existait

—
entre Le Caire, Alexandrie, Port-Saïd, Beyrouth et Damas, un milieu photographique marqué par un réseau complexe de relations et d'interactions mutuelles (concurrence, association, collaboration, succession...) qu'il est parfois difficile de démêler. ⁻⁶³
—

Afin de rendre compte de ce milieu, l'exposition privilégie un axe bien précis : la technique de colorisation des tirages (fig. 4). Elle présente une sélection de portraits colorisés à la main, un procédé pour lequel le Studio Fouad était particulièrement reconnu. Quant à Van Leo, malgré sa préférence déclarée pour les clichés noir et blanc ("paint with the light" était sa devise), son corpus comprend plusieurs portraits colorisés, que dans l'entretien avec Zaatari il affirme avoir réalisés lui-même, bien que cette thèse soulève plusieurs doutes. Parmi ses portraits les plus connus, on retrouve celui du musicien (auteur, compositeur et oudiste) syro-égyptien Farid El Atrache, de la célèbre actrice Sherihane habillée en cowgirl, de la star du cinéma égyptien Mirvat Amin ou encore de la chanteuse Dalida. Quant à la technique adoptée pour le processus de colorisation, d'après Katia Boyadjian, nièce de Van Leo et photographe, le procédé le plus commun chez les photographes arméniens du Caire ⁻⁶⁴, qu'elle affirme par ailleurs continuer d'utiliser sans pour autant en donner les détails, est celui de la peinture à huile sur tirages noir et blanc.

La question de la colorisation mise en avant par cette exposition suscite plusieurs éléments de réflexion. Le premier concerne le processus considéré d'un point de vue technique et historique. Nous savons que les retouches et la colorisation des images étaient pratiquées dès les années 1850. En 1858 Casimir Lefebvre publiait son *Guide du peintre-coloriste* dans lequel plusieurs pages sont dédiées précisément à la retouche à l'huile qui, d'après l'auteur, possède plusieurs qualités dont la "solidité, la possibilité de se passer de la mise sous verre et la durée" ⁻⁶⁵. À cette même époque, la retouche de tirages était aussi pratiquée par les photographes et les peintres qui voyageaient en Orient, dans le but de créer un effet pittoresque, ou encore de "corriger et rehausser une image" ⁻⁶⁶, ce qui a sans doute contribué à façonner le regard orientaliste ⁻⁶⁷. Il est cependant difficile de trouver des informations précises au sujet de la manière dont les photographes arméniens du Caire ont développé la technique de la colorisation. Quant à Van Leo, pendant les entretiens avec

Zaatari, ses explications restent sommaires. A-t-il bénéficié de l'œuvre de collaborateurs ou de collaboratrices pour la pratique des retouches (fig. 4)? L'absence de réponses précises à ces questions nous conduit, dans le sillage de Marie-Eve Bouillont et Laureile Meizel, plutôt à regarder "derrière l'image", c'est-à-dire à considérer la pratique de colorisation du point de vue de l'"histoire sociale et culturelle des productrices et des producteurs de photographies" –⁶⁸. Cela revient à considérer cette pratique hybride entre la photographie et la peinture non pas sur le plan technique et esthétique, mais du point de vue du réseau de professionnels, notamment des coloristes et des retoucheurs, souvent des femmes –⁶⁹, qui contribuèrent au développement de la pratique photographique. Il nous semble que l'attention envers le savoir-faire artisanal relié aux studios, trop souvent resté dans l'ombre, mais valorisé par la FAI grâce à la contribution de Zaatari –⁷⁰, représente une porte d'entrée très intéressante ouvrant aussi, indirectement, sur une histoire économique de la photographie, également très négligée.

L'histoire comme montage. Un livre, des archives : *Becoming Van Leo*

La dernière étape de ce parcours autour de Van Leo est représentée par l'étude *Becoming Van Leo* éditée en 2021 par Karl Bassil avec Negar Azimi et Katia Boyadjian –⁷¹. Il s'agit d'une œuvre imposante en trois volumes qui réunit plus de 3.000 documents photographiques et textuels dans le but de reconstruire la vie et l'œuvre du photographe arméno-égyptien, ici mise en relation avec celle de son frère Angelo (d'où l'appellation employée par Bassil de "duographie") à travers les collections de la FAI et les archives déposées à l'American University in Cairo. Cet ouvrage, d'ailleurs aussi précédé par l'exposition *Becoming Van Leo. A Work in Progress* –⁷², se caractérise par son caractère hybride. Le premier et le deuxième volume prennent en effet la forme de livres photographiques consacrés respectivement à la présentation du travail mené par les deux frères entre 1940 et 1947 (*Portraiture*), ainsi qu'à celle des autoportraits de Van Leo réalisés entre 1937 et 1995 (*Self-Portraiture*) –⁷³. Le troisième et dernier volume (*Self*), noyau de l'ouvrage, se compose d'une masse importante de documents d'archives (manuscrits, documents administratifs, coupures de presse, correspondance, affiches, cartes postales, etc.), accompagnés de textes critiques et de témoignages qui offrent au lecteur de nombreuses clés de lecture pour s'orienter dans l'œuvre du photographe, dans le contexte historique et dans la culture visuelle de l'époque. Enfin, l'histoire personnelle et familiale de Van Leo, son rapport avec la photographie, son désir de reconnaissance, son amour pour le Caire et son projet avorté d'émigration font ressortir, en arrière-plan, l'histoire du pays et les nombreux changements politiques qui l'ont traversé entre les années 1940 et 1990. Par rapport aux étapes précédentes, cet ouvrage représente sans doute la manifestation la plus complète et ambitieuse par l'ampleur de son programme et par la quantité de matériel présenté, mais aussi par la volonté de rendre compte de la vie de Van Leo en lien avec celle de son

frère Angelo, des réseaux culturels dans lequel son œuvre s'inscrit et des modalités de sa transmission jusqu'à aujourd'hui –⁷⁴.

Du point de vue de la structure de l'ouvrage, il est possible de remarquer deux éléments distinctifs. Tout d'abord, il faut noter que l'ensemble des documents (textes et images) qui composent notamment le troisième volume ne constituent pas seulement une reproduction des archives du photographe : ils jouent aussi un rôle de premier plan dans le développement du récit. Page après page, chaque document contribue à construire la narration et invite le lecteur à s'y immerger, au lieu de se limiter à la lecture de l'apparat textuel. Cette construction, sciemment choisie par Karl Bassil qui, avec Negar Azimi, a longtemps fréquenté l'œuvre et les archives de Van Leo, évoque clairement la notion de montage telle que décrite par Georges Didi-Huberman. Nous voyons très bien illustré ici le critère selon lequel "la lisibilité des images ne peut se construire qu'à les mettre en résonance avec d'autres sources, d'autres images ou d'autres témoignages" –⁷⁵. Par exemple, le fait de juxtaposer les photographies de Van Leo à la correspondance du photographe, aux affiches publicitaires du studio et aux notes manuscrites concernant les dépenses permet de lire les clichés au prisme d'un réseau de contacts, de les inscrire dans un lieu de production qui exige une gestion financière et de saisir leur statut symbolique. Au lieu d'offrir un récit imposé, l'écriture prend ici la forme d'un chantier qui se développe par les documents présentés, et devient ainsi un espace ouvert dans lequel le lecteur peut circuler librement et choisir sa porte d'entrée (iconographique, documentaire, textuelle, etc.), et ce aussi selon le volume (fig. 5).

L'autre caractéristique concerne la dimension temporelle. Si l'axe principal suit un ordre chronologique que l'on déduit par l'enchaînement des documents, ce qui en ressort, toutefois, n'est pas une construction linéaire. L'insertion ponctuelle de plusieurs éléments visuels et textuels, comme la transcription des échanges entre Karl Bassil, Katia Boyadjian (la fille d'Angelo) et son compagnon Daniel Juré, la correspondance de Van Leo, la transcription de la presse de l'époque, ou la reproduction de films de famille en 16 mm génère de nombreux sauts temporels entre le passé – la vie et l'œuvre des deux frères – et le présent – à partir duquel la narration se construit –, tout en dialoguant avec les documents présentés. Par exemple, la juxtaposition sur la même page des images de l'entretien entre Zaatari et Van Leo, sa transcription et la reproduction des tirages montrés par le photographe lors de l'entretien (fig. 6) est un exemple très clair de la circulation du savoir photographique que l'ouvrage vise à créer. Ce mode de construction s'avère intéressant à plusieurs égards. D'abord, il réintroduit dans un texte écrit la composante orale en tant que source, encore une fois dans le but de la sauvegarder. Ensuite, il produit une forme de documentation du processus de transmission de l'œuvre de Van Leo, de sa diffusion, de sa remédiation et de son archivage. D'ailleurs, le titre *Becoming Van Leo* évoque précisément un devenir dans le temps, envisagé autant comme la construction de la figure et de l'œuvre du photographe que comme leur transmission

Metro Studio

In 1947, the brothers part ways. Twenty-five-year-old Leon leaves Angelo Studio and purchases Metro Photo Studio from Kourken Yegorian who migrates to Armenia. Leon starts operating under the trade name Metro Studio or Studio Metro before coming up with the pseudonym he gradually shifts to "Van Leo" – an approximate anagram of Levon, the Armenian equivalent of Leon. In 1998, as the story goes, he is no longer able to raise his enlarger and permanently closes the studio.

TOP ROW OF SPREAD, FROM LEFT TO RIGHT
Metro Photo Studio, located on the first floor of L'Union-Vie building, 7 Fouad I Street, at the corner with Enad Eddin Street, Cairo, Egypt, undated.
Metro Photo Studio (possibly prior to its acquisition by Leon Boyadjian)
Self-portrait with unidentified women, Cairo, Egypt, Sunday, October 12, 1947.
Leon Boyadjian

Self-portrait, Cairo, Egypt, Sunday, December 28, 1947.
Leon Boyadjian
Unidentified women, Cairo, Egypt, ca. 1948.
Metro Studio



Bassil / Azimi / Boyadjian
2021, vol. III, *Self*, p. 404
(Studio Metro situé au premier étage de L'Union-Vie Building, 7, Avenue Fouad, Le Caire, s.d. ; Autoportrait de Val Leo avec femmes non identifiées. Studio Metro, 1946 ; affiches publicitaires du Studio Metro, s.d.)

dans le temps. On comprend alors que dans ce contexte la photographie représente non seulement une image, un objet d'étude ou une pratique en relation avec un cadre culturel et historique donné, mais aussi le réseau de relations qui se créent dans le temps autour de ces images et de ces documents – des récits qui les accompagnent et qui contribuent à en écrire l'histoire. À la linéarité de la narration et à l'établissement d'un récit se substitue ici une démarche qui opte plutôt pour la stratification, les croisements temporels et la pluralité de voix. Une approche qui s'ailleurs semble aussi décrire la série de pratiques qu'on vient d'examiner.

Conclusion : une approche historiographique singulière

Par ce parcours, nous avons retracé l'ensemble des projets menés par la FAI autour de la photographie de Van Leo entre 1998 et 2021, dont certains réalisés en collaboration avec les archives du photographe déposées à l'American University in Cairo. À noter que si le cas Van

Bassil / Azimi / Boyadjian
2021, vol. III, *Self*, p. 299
(captures d'écran de
l'entretien entre Zaatari et
Van Leo et retranscription
d'un passage;
photographies de famille
du photographe égyptien)



Van Leo: These things are valuable. My brother and sister left without asking about them. Because I take pictures and I know the value of these things, I kept them. Neither my sister, nor my brother wanted to take those old pictures.

See this. Which one am I? This is in Zagazig. Which one am I? I was 5x or seven years old.

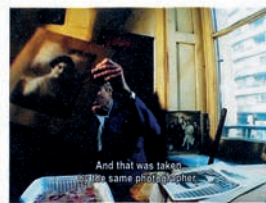
Akram Zaatari: This one?

No.

This one?

Yes. And the one on the far right is my brother. The profile. This is my brother, who lives in Paris. Do you see what I was wearing? That was at school.

And that was taken by the same photographer. This picture is from seventy years ago. It was taken in 1928 or 1929. Seventy years ago.



Is this your mother?

Yes.

There are many pictures like them, which belonged to people who left. They ended up thrown away. Many people lost so many things. They didn't take anything with them when they left.

The photographer was a friend of my father. This man didn't know any English, and he was involved in an inheritance case in Zagazig. So my father promised him to finalize the case. My father spoke English very well. He helped him win the case and get his money. So he invited my father to bring his family to photograph us for free. His studio didn't have lighting like this. It was a top floor. He used to move the curtains. He moved curtains to change the lighting. When it was foggy, or when there was little light, he told you, "Sorry I can't take a picture." Curtains were up on the ceiling.



PREVIOUS SPREAD AND FACING
Leon Boyadjian's photo album.

Facing, top and bottom left:
Penous Boyadjian (1901-1969),
Leon's mother.
Alexander Boyadjian (1896-1956),
Leon's father.
Penous and Alexander Boyadjian
with their three children,
from left to right:
Leon (1921-2002),
Angelo (1917-2003), and
Alice (1920-2004).
Zagazig, Egypt, 1928.
Photo Varjabedian
Facing, bottom right:
Leon Boyadjian,
Cairo, Egypt, ca. 1930.
A.S. Antipia

TOP
Van Leo during an interview
with Akram Zaatari,
Arabic Image Foundation,
Cairo, Egypt, Monday, April 6, 1998.
Video stills from *Hay + Hay* by Van Leo
(2000).
Akram Zaatari
Continued on the next page

LEFT
Leon Boyadjian (center),
and his brother Angelo (far right)
rehearsing for a school nativity play.
Zagazig, Egypt, late 1927.
Photo Varjabedian
Van Leo collection, at J&J

ABOVE
Van Leo collection, at J&J

Leo' représente un exemple particulièrement riche en ce qui concerne la réactivation de fonds, des pratiques similaires ont été déployées par la fondation tantôt au sujet d'autres photographes, tantôt en croisant plusieurs collections autour d'un thème. Les analyses de Christine Jungen et Jihane Sfeir sur le rôle et des archives dans la région nous ont permis de saisir les nombreuses implications liées aux pratiques de réactivations de documents d'archives. Car mettre au travail un fonds photographique signifie non seulement "mobiliser des hommes et des machines, des institutions et des techniques", mais aussi "produire ce faisant des relations à l'État, à l'identité, au savoir, au vrai, à l'histoire" ⁻⁷⁶. À partir de ce cadre, notre propos était d'esquisser une première caractérisation de l'approche historiographique de la FAI.

Nous pouvons noter, avant tout, que ces pratiques poursuivent une tendance déjà bien établie dans le domaine visant à privilégier une pluralité d'histoires à la construction d'une histoire ⁻⁷⁷, que ce soit au

niveau régional ou autour de l'œuvre d'un photographe. Cela est à relier en partie à la composition et à la constitution des archives de la FAI. Dans le cas de Van Leo, le fait de procéder par écritures successives, chacune abordant des aspects différents de sa pratique, est une autre illustration de cette démarche. Cette pluralité de récits s'articule, en plus, sur une double échelle (locale, régionale et même transnationale), dans le but de faire émerger non seulement un milieu photographique, mais aussi le réseau de connexions qui le traverse, comme dans le cas des studios photographiques des Arméniens au Caire et de leur pratique. Cela illustre bien la volonté de la FAI de construire une histoire de la photographie *dans* la région aussi bien au niveau institutionnel, par la création d'une archive transnationale, qu'à celui de ses collections.

L'attention particulière portée aux studios représente l'élément qui combine ces deux aspects : d'une part, le rapport au territoire (local et régional) et, de l'autre, le développement d'une pluralité de récits autour des studios en suivant une approche micro-historique. À noter que l'enjeu ici n'est pas l'étude d'un studio photographique dans le temps, mais plutôt l'exploration de la pratique photographique d'un studio d'après différents points de vue (esthétique, culturel, technique, etc.) sur une période donnée. Ces observations nous permettent aussi de remarquer que le rapport au territoire par la (re)construction de trajectoires photographiques s'avère prioritaire par rapport à toute exigence de périodisation – laquelle, en revanche, ne semble pas constituer un véritable enjeu. Il en ressort une conception de la photographie où la notion de production culturelle prime sur celle d'artefact ou de pratique artistique, d'où l'importance accordée à la photographie vernaculaire. L'insistance sur les aspects sociaux, économiques et matériels de la photographie l'emporte d'ailleurs sur les réflexions concernant les propriétés artistiques du médium, et c'est d'ailleurs davantage en ce sens que l'œuvre de Van Leo est traitée. Si l'on voulait transposer cela en termes historiographiques, on dirait que les pratiques de la fondation concourent à élaborer une histoire sociale, politique, voire économique du médium en s'éloignant des références propres au domaine de l'histoire de l'art.

Un autre élément caractéristique de l'approche de la FAI consiste en l'attention portée aux composantes matérielles et immatérielles de la photographie. La mise en avant de la relation entre photographie et oralité, aussi bien du point de vue du rapport intime à l'image, comme dans le cas des photographies de famille, que de la collecte de témoignages, mérite d'être soulignée. L'élargissement qui en découle, du point de vue de la construction du savoir par le lien entre histoire de la photographie et histoire orale, mérite d'être pris en compte. Enfin, cette double relation au territoire et à l'oralité crée les conditions pour qu'émerge de ces pratiques un autre rapport à l'histoire de la région, dont la photographie a été le témoin. Il est aussi important de remarquer que ces prises de paroles décrivent la portée politique de ces images, qui se situe notamment dans l'articulation entre histoire

personnelle et histoire collective, dans la narration des déplacements ou des bouleversements politiques. En tenir compte nous offre une clé de lecture tout aussi importante pour comprendre ces images ainsi que la démarche de la fondation que nous nous proposons d'approfondir. Ce croisement entre histoire de la photographie et histoire politique, illustré par la notion de contre-récit, constitue certainement un autre trait distinctif de la pratique de la FAI et témoigne une fois de plus du rôle essentiel joué par cette institution au Moyen-Orient ainsi que du besoin d'histoire qui caractérise cette région.

Notes

-
- ¹ Wilson-Goldie 2018.
- ² Le format des tirages est de 30×40 cm. La sélection des tirages qui constituent ce fonds déposé à la FAI a été effectuée par Van Leo.
- ³ Arida 2021, p. 588.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ Pour retracer l'histoire de cette donation, voir notamment le texte de Zeina Arida daté du 30 mars 2012, auquel aucun titre n'a été attribué, dans *Becoming Van Leo*, pp. 588-589.
- ⁶ Zaatari 1999.
- ⁷ Bassil / Azimi / Boyadjian 2021.
- ⁸ Une transcription partielle de cet entretien a été publiée dans Zaatari 2002.
- ⁹ Il est ici question de l'essai vidéo réalisé par Zaatari, *Him + Her* (2001), dans lequel on trouve plusieurs extraits de l'entretien avec Van Leo.
- ¹⁰ Jungen / Sfeir 2019, p. 19.
- ¹¹ Challine / Roubert 2020, p. 11.
- ¹² Jungen / Sfeir 2019, p. 18.
- ¹³ Cheval / Sanbar / Tadié 2005, p. 7. Comme l'explique François Cheval, "Le Grand Tour, ce voyage romantique, l'itinéraire idéal qui menait le voyageur d'Alexandrie à Constantinople par la haute Égypte et le Sinaï, rythmé par les étapes obligées de Jérusalem, Damas, Beyrouth ne s'accomplit pleinement que dans l'acte photographique", p. 7. À ce propos, voir aussi Bustarret 1996.
- ¹⁴ Baumann 2012, p. 9.
- ¹⁵ Depaule 2019b.
- ¹⁶ Jungen / Sfeir 2019, p. 160.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ Rosenblum 1992 [1984] ; Challine / Roubert 2021, p. 11.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ Zaatari 2021, p. 582.
- ²¹ Baumann 2012.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ Depaule 2019a, p. 161.
- ²⁴ À ce propos, voir Serena 2015, p. 70.
- ²⁵ Challine / Roubert 2020, p. 11.
- ²⁶ *L'histoire des avant-dernières choses, l'art comme écriture de l'histoire*, colloque organisé à Beyrouth les 30 novembre et 1er décembre 2012 par Clément Chéroux et Akram Zaatari pour le Centre Pompidou et la Fondation arabe pour l'image, avec le soutien de l'Institut français et de la Fondation Saradar.
- ²⁷ On se réfère ici au travail de Walid Raad et à la création de *The Atlas Group* (1989-2004), projet mettant en avant des archives de la guerre civile libanaise qui mélangent réalité et fiction : <<https://www.theatlasgroup1989.org/>>.
- ²⁸ Poivert 2018.
- ²⁹ Campany *et al.* 2013, p. 122.
- ³⁰ Golia 2010.
- ³¹ Elkoury, 2021, pp. 570-571.
- ³² L'exposition *Portraits du Caire*, commissariée par Akram Zaatari, a été présentée aux Rencontres de la photographie d'Arles du 1er avril au 31 mai 1999. Elle présentait 77 clichés dont 28 de Van Leo, les autres étant d'Armand et d'Alban.
- ³³ Zaatari 1999.
- ³⁴ Cazentre 2013, p. 11.
- ³⁵ À ce propos, voir notamment l'étude proposée par Stephen Sheehi, "An Empire of Photographs", au sujet des frères Abdullah, photographes arméniens également présents au Caire : Sheehi 2016, pp. 1-26.
- ³⁶ Khemir 1999, p. 12. D'après la liste des studios photographiques proposée dans Boraïé 2021, on peut compter environ 45 studios gérés par des Arméniens au Caire entre 1860 et 1939.
- ³⁷ Khazindar 2007, p. 2.
- ³⁸ Khemir 1999, p. 17.
- ³⁹ Campany *et al.* 2013, p. 120.

– 40 Leurs portraits et leur passage au studio sont d'ailleurs largement documentés dans l'ouvrage *Becoming Van Leo*.

– 41 Zaatari 1999, p. 5.

– 42 *Ivi*, p. 4.

– 43 Azimi 2021 et Azimi 2023.

– 44 Zaatari 1999, p. 4.

– 45 Zaatari 2021, p. 581.

À ce propos, voir aussi Cheval 2021, p. 15.

– 46 *Van Leo/On Photography, People and Modern Times* (2010) : <<https://vimeo.com/499096153>>. Une première version de cet entretien est parue en 2001 sous la forme d'un essai vidéo de Zaatari intitulé *Him + Her* où le photographe et vidéaste libanais retrace en la fictionnalisant sa rencontre avec Van Leo au Caire tout en nous donnant accès à de longs extraits de son entretien ainsi qu'à des nombreux clichés. Il va sans dire que l'entretien a été réalisé après plusieurs rencontres entre Zaatari et Van Leo.

– 47 Il est important de signaler à ce propos le descriptif qui accompagne cet entretien sur Vimeo : "Between 1997 and 2002, Akram Zaatari travelled with Fouad Elkoury in Syria, Jordan, Egypt and Lebanon to conduct research for the newly created Arab Image Foundation in Beirut. These recordings represent part of the interviews he made around the subjects of photography family history and Modern Times". Cela montre bien que l'entretien n'est pas un cas isolé, mais témoigne d'une pratique adoptée par la FAI à plusieurs reprises.

– 48 D'après Abrams 2010, p. 2 : "Oral history is a practice, a method of

research. It is the act of recording the speech of people with something interesting to say and the analyzing their memories of the past". L'histoire orale comme méthode s'appuie sur un protocole précis pour la réalisation d'entretiens filmés, protocole que Zaatari n'a pas mis en œuvre. L'analyse des entretiens n'est pas non plus pratiquée. Il reste que ces entretiens produisent une documentation fort intéressante qui, malgré ses limites méthodologiques, doit être prise en compte.

– 49 Deschamps 2019, p. 72.

– 50 Company et al. 2013, p. 122.

– 51 Je tiens à préciser à ce propos que c'est bien au nom de l'institution que ces entretiens sont menés par Zaatari et que cette posture ressort clairement lors des échanges, même si cela n'efface pas l'intérêt artistique que l'artiste a envers la pratique de Van Leo.

– 52 Zaatari 2021, p. 582.

– 53 La référence ici va à André Rouillé et à "tout un savoir périphérique aux images et inaccessible à la photographie, que sont capables de réactiver les commentaires et anecdotes" : Rouillé 1990, dans Depaule 2019a, p. 167.

– 54 Langford 2021.

– 55 *Ivi*, p. 20.

– 56 D'après Sheehi 2018, p. 361 : "La photographie peut également devenir une scène sur laquelle le *hakawati* (conteur) local tisse des histoires tragiques, héroïques, comiques, absurdes, barbares et mystérieuses d'un 'pays perdu'".

– 57 Installation vidéo, 38 minutes, 2010. Elle fait partie de *Told, Untold,*

Retold, une exposition montée par Till Fellrath et Sam Bardaouil au Mathaf – Arab Museum of Modern Art, à Doha du 30 décembre 2010 au 28 mai 2011.

– 58 Langford 2021, p. 5.

– 59 Akran Zaatari, *Contra la fotografia. Historia anotada de l'Arab Image Foundation*, <<https://www.youtube.com/watch?v=I7tDs8GnLY>>.

– 60 Berndt 2017, p. 8.

– 61 Poivert 2008, p. 772.

– 62 Voir Rare Books and Special Collections Library, <<https://library.aucegypt.edu/libraries/rbscl/photographs/van-leo>>.

– 63 Cazentre 2013, en ligne.

– 64 Khazindar / Chakour 2007.

– 65 Lefebvre 1858, p. 46.

– 66 Hudgins 2022, en ligne.

– 67 C'est le cas, par exemple, des photographies peintes de Willem de Famars Testas qui, avec le photographe Édouard Jarrot, a voyagé en Égypte à la suite de l'égyptologue Émile Prisse d'Avenne (1858-1860). À ce propos voir de Hond 2013.

– 68 Bouillont / Meizel 2022.

– 69 Hudgins 2022.

– 70 À ce propos des studios photographiques voir le projet mené par Zaatari au sujet du studio Shéhérazade du photographe libanais Hashem El Madani (2007).

– 71 Bassil / Azimi / Boyadjian 2021. Cette œuvre rassemble 2.400 photographies, 250 photogrammes et plus de 300 documents issus des archives du photographe.

– 72 Cette exposition a été commissariée par Karl Bassil et Negar Azimi, et s'est tenue du 7 juillet au 14 octobre 2011 à la Prince Claus Fond, à Amsterdam.

– ⁷³ Un ensemble de 412 clichés avec de multiples variations.
 – ⁷⁴ Nous tenons à signaler que les archives et les photographies de Van Leo ont aussi fait l’objet d’une exposition récente en lien avec la publication de Bassil, Negari et Boyadjian (2021) et intitulée également

Becoming Van Leo. L’exposition (15 juillet-5 novembre 2023) a été organisée par Negar Azimi, commissaire indépendante, et le Hammer Museum (Los Angeles) en collaboration avec la Bibliothèque des livres rares et des collection spéciales de l’American University in

Cairo et le soutien de la FAI.
 – ⁷⁵ Didi-Huberman 2003, p. 151.
 – ⁷⁶ Jungen / Sfeir 2019, p. 19.
 – ⁷⁷ Campany et al. 2013, p. 120.

Bibliographie

- Abrams 2010** Lynn Abrams, *Oral History Theory*, London/New York, Routledge, 2010.
- Arida 2021** Zeina Arida, [Beirut, Friday March 30, 2012], dans Bassil / Azimi / Boyadjian 2021, vol. III, *Self*, pp. 588-591.
- Azimi 2021** Negar Azimi, *Looking for Van Leo*, dans Bassil / Azimi / Boyadjian 2021, vol. 3, *Self*, pp. 558-563.
- Azimi 2023** Negar Azimi, *The Cairo Photographer Whose Studio Became a Dream Machine*, “Aperture”, 19 janvier 2023, en ligne <<https://aperture.org/editorial/the-cairo-photographer-whose-studio-became-a-dream-machine/>> (31.05.2025)
- Bassil / Azimi / Boyadjian 2021** Karl Bassil / Negar Azimi / Katia Boyadjian, *Becoming Van Leo*, 3 voll., Paris, Presses du réel/Arab Image Foundation, 2021.
- Baumann 2012** Stefanie Baumann, *Archiver ailleurs, archiver autrement ? La Fondation arabe pour l’image*, “Ateliers d’anthropologie”, n. 36, 2012, en ligne <<https://doi.org/10.4000/ateliers.9013>> (31.05.2025).
- Berndt 2017** Daniel Berndt, *New Exposure: The Arab Image Foundation and the Curatorial*, “Stedelijk Studies Journal”, n. 5, 2017, en ligne <<https://doi.org/10.54533/StedStud.vol005.art09>> (31.05.2025).
- Boraïe 2021** Sherif Boraïe (sous la dir. de), *A Face in Time: Egypt Photo Studios (1865-1939)*, Cairo, Zeituna Editions, 2021.
- Bouillon / Meizel 2022** Marie-Ève Bouillon / Laureline Meizel, *Introduction. Derrière l’image : pour une histoire sociale et culturelle des productrices et producteurs de photographies*, “Photographica”, n. 4, 2022, en ligne <<https://doi.org/10.54390/photographica.719>> (31.05.2025).
- Bustarret 1996** Claire Bustarret, *Le grand tour photographique au Moyen-Orient: 1850-1880, de l’utopie au stéréotype*, dans Gilbert Beaugé / Jean-François Clément (sous la dir. de), *L’image dans le monde arabe*, Paris, CNRS éditions, 1996, pp. 257-273.
- Campany et al. 2013** David Campany / André Gunthert / Matthew S. Witkovsky / Olivier Lugon, *Histoire(s) de la photographie*, “Perspective”, n. 1, 2013, en ligne <<https://doi.org/10.4000/perspective.1925>> (31.05.2025).
- Cazentre 2013** Thomas Cazentre, *Photographes du Caire dans le dernier tiers du XIXe siècle: les ateliers commerciaux*, dans Volait 2023, en ligne <<https://doi.org/10.4000/books.inha.4888>> (31.05.2025).

- Challine / Roubert 2020** Eleonore Challine / Paul Louis Roubert, *Introduction. Patrimoines photographiques, matière d'histoire*, "Photographica", n. 1, 2020, pp. 11-17, en ligne <<https://doi.org/10.54390/photographica.145>> (31.05.2025).
- Challine / Roubert 2021** Eleonore Challine / Paul Louis Roubert, *La loi de l'instrument*, "Photographica", n. 3, 2021, pp. 6-8, en ligne <<https://doi.org/10.54390/photographica.563>> (31.05.2025).
- Cheval 2021** François Cheval, *The Mute Supplications of Van Leo*, dans Bassil / Azimi / Boyadjian 2021, vol. I, *Portraiture*, pp. 15-16.
- Cheval / Sanbar / Tadié 2005** François Cheval / Élias Sanbar / Alexis Tadié, *Syrie Liban Palestine : le grand tour*, Paris/Chalon-sur-Saône, Isthme éditions/Musée Nicéphore Niépce, 2005.
- Cottard-Hachem / Salamé 2018** Clémence Cottard-Hachem / Nour Salamé (sous la dir. de), *Sur la photographie au Liban. Récits et essais*, Beyrouth, Kaph Books, 2018.
- de Hond 2013** Jan de Hond, *Ceci aura néanmoins probablement son utilité. Willem de Farnas Testas au Caire, 1858-1860*, dans Volait 2013, en ligne <<https://doi.org/10.4000/books.inha.4873>> (31.05.2025).
- Depaule 2019a** Jean-Charles Depaule, *Archiver des photographies au Proche-Orient*, dans Jungen / Sfeir 2019, pp. 157-190.
- Depaule 2019b** Jean-Charles Depaule, *De quoi s'agit-il ? Supplément à "Archiver des photographies au Proche-Orient"*, dans Jungen / Sfeir 2019, pp. 191-206.
- Deschamps 2019** Florence Deschamps, *Archiver la mémoire. De l'histoire orale au patrimoine immatériel*, Paris, EHESS, 2019.
- Didi-Huberman 2003** Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- Elkhoury 2021** Fouad Elkhoury, *[Beirut, Thursday May 19 and Friday May 20, 2011]*, dans Bassil / Azimi / Boyadjian 2021, vol. III, *Self*, pp. 570-571.
- Golia 2010** Maria Golia, *Photography and Egypt*, Chicago, Chicago University Press, 2010.
- Hudgins 2022** Nicole Hudgins, *Le gendre de la coloration*, "Photographica", n. 4, 2022, <<https://doi.org/10.54390/photographica.720>>.
- Jungen / Sfeir 2019** Christine Jungen / Jihane Sfeir (sous la dir. de), *Archiver au Moyen-Orient*, Paris, Khertala, 2019.
- Khazindar / Chakour 2007** Mouna Khazindar / Djamila Chakour (sous la dir. de), *L'Orient des photographes arméniens*, Paris, Institut du monde arabe/Éditions Cercle d'art, 2007.
- Khemir 1999** Mounira Khemir, *Trois portraitistes du Caire*, dans Zaatari / Khemir 1999, pp. 11-19.
- Langford 2021** Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2021.
- Lefebvre 1858** Casimir Lefebvre, *Guide du peintre-coloriste : comprenant l'enluminage des gravures et lithographies, le coloris du daguerréotype, des vues sur verre pour stéréoscope et la retouche de la photographie à l'aquarelle et à l'huile*, Paris, Desloges, libraire, 4, rue Croix-des-Petits-Champs, 1858.
- Poivert 2008** Michel Poivert, *Pluriel des temps en histoire de la photographie : périodes, régimes d'historicité, fonctions du récit*, "Perspective", n. 4, 2008, pp. 772-776, en ligne <<https://journals.openedition.org/perspective/2720>> (31.05.2025).

- Poivert 2018** Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2018.
- Roseblum 1992 [1984]** Naomi Rosenblum, *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris, Éditions Abbeville, 1992 [éd. orig. en anglais 1984].
- Rouillé 1990** André Rouillé, *Une photo hasardeuse*, "La recherche photographique", n. 8, 1990, pp. 3-5.
- Serena 2015** Tiziana Serena, *The Words of the Photo Archive*, dans Costanza Caraffa / Tiziana Serena (sous la dir. de), *Photo Archives and the Idea of Nation*, Berlin / München/Boston, De Gruyter, 2015, pp. 57-73.
- Sheehi 2016** Stephen Sheehi, *The Arab Imago: A Social History of Portrait Photography, 1860-1910*, Princeton, Princeton University Press, 2016.
- Sheehi 2018** Stephen Sheehi, *Peut-on écrire l'histoire de la photographie libanaise*, in Cottard-Hachem / Salamé 2018, pp. 361-367.
- Volait 2013** Mercedes Volait (sous la direction de), *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*, Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2013, <<https://doi.org/10.4000/books.inha.4853>>.
- Wilson-Goldie 2018** Kaelen Wilson-Goldie, *Jeux de mémoire, la Fondation arabe pour l'image*, in Cottard-Hachem / Salamé 2018, pp. 147-151.
- Zaatari 2002** Akram Zaatari, *The Third Citizen*, "Transition", n. 91, 2002, pp. 106-139.
- Zaatari 2021** Akram Zaatari, *[Beirut, April 5 and April 7, 2012]*, in Bassil / Azimi / Boyadjian 2021, vol. III, *Self*, pp. 580-583.
- Zaatari 1999** Akram Zaatari / Mounir Khemir, *Portraits du Caire: Van Leo, Armand, Alban*, Beyrouth, Fondation arabe pour l'image / Arles, Actes Sud, 1999.