

## Archiver ailleurs, archiver autrement ?

La Fondation arabe pour l'image

*Archiving Elsewhere, Archiving Differently? : The Arab Image Foundation*

**Stefanie Baumann**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ateliers/9013>

DOI : 10.4000/ateliers.9013

ISBN : 978-2-8218-1322-9

ISSN : 2117-3869

### Éditeur

Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (LESC)

Ce document vous est offert par Bibliothèques de l'Université de Montréal

*les bibliothèques* / UdeM

### Référence électronique

Stefanie Baumann, « Archiver ailleurs, archiver autrement ? », *Ateliers d'anthropologie* [En ligne], 36 | 2012, mis en ligne le 14 mai 2012, consulté le 30 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ateliers/9013> ; DOI : 10.4000/ateliers.9013

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 octobre 2019.



Ateliers d'anthropologie – Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Archiver ailleurs, archiver autrement ?

La Fondation arabe pour l'image

*Archiving Elsewhere, Archiving Differently? : The Arab Image Foundation*

Stefanie Baumann

---



ILL. 1 – Index de portraits du Studio Soussi (Saïda, Liban, 1946), Chafic el Soussi. Collection : Chafic el Soussi

© Arab Image Foundation

- 1 De petits visages de face, tous de la même taille et en noir et blanc, soigneusement arrangés et collés dans un grand livre. Celui-ci ressemble à un manuscrit, comme si chaque photographie était une lettre, leur assemblage formant des phrases et l'ensemble

constituant un texte à lire, ou bien comme s'il s'agissait d'un rébus composé de petites images dont il faudrait encore trouver le sens pour comprendre le tout. On pourrait aussi penser à un dessin montrant un grand bâtiment avec des fenêtres, à travers lesquelles on reconnaîtrait des personnes qui nous regardent. Elles sont de tous âges, hommes, femmes et enfants, les enfants partageant parfois une même image avec leur mère.

- 2 Ce livre insolite est en fait l'un des volumes de l'index conçu par le studio Soussi, à Saïda, pour inventorier les portraits tirés dans le studio en 1946. Ses dimensions sont de 50 x 35 x 9,5 cm, et il comporte, réparties sur dix pages, cent cinquante photographies soigneusement collées sur un papier épais, jauni par le temps. Deux volumes de cet index se trouvent actuellement dans la collection de la Fondation arabe pour l'image (FAI) à Beyrouth. Ils ont aussi été présentés dans l'exposition *Mapping Sitting*<sup>1</sup> – dont le titre se réfère à la fois à une pratique photographique générale qui consiste en une cartographie sociale et géographique (*mapping*), et à la pose que le sujet du portrait est contraint de prendre devant l'appareil photographique (*sitting*)<sup>2</sup>. Ils y étaient exposés dans une vitrine, mode de présentation communément utilisé pour des manuscrits anciens ou des objets fragiles, puis ont été reproduits dans la publication qui s'ensuivit (bien que celle-ci soit plus large que l'exposition et fonctionne aussi de manière autonome).



ILL. 2 – Vue de l'exposition *Mapping Sitting*

© musée Nicéphore Niépce

- 3 Conçue par deux artistes libanais, cette exposition est élaborée à partir et avec des documents de la FAI. Son sous-titre, *Attitudes photographiques au Moyen-Orient. Une interprétation de Walid Raad et Akram Zaatari*, et celui de sa publication, *On Portraiture and Photography* (Bassil, Maasri et Zaatari, 2002), font plus penser à un essai qu'à une exposition classique. Le choix des objets et des photographies montrés, la manière dont ils sont placés dans l'espace et dont ils se côtoient, incitent à un regard, à une « lecture » particulière.



ILL. 3 – Vue de l'exposition *Mapping Sitting*

Antranik Anouchian (1908-1991), *Anouchian 4* 250 portraits, 8,7 x 6,3 cm chacun, Tripoli, des années 1930 aux années 1970. Collection : FAI/M. Yammine

© musée Nicéphore Niépce

- 4 Dans une des salles, des milliers de photographies de petite taille en noir et blanc sont accrochées sur un large pan de mur : il s'agit d'un assemblage de portraits. Les personnes représentées — hommes et femmes de tous âges — y figurent toujours dans la même pose : le buste face à l'appareil, regardant droit dans l'objectif. La plupart du temps, elles sourient. L'ensemble ressemble de loin à une tapisserie, ou bien à une peinture impressionniste, puisque les images, soigneusement posées l'une à côté de l'autre sans se superposer, ne laissent pas transparaître le mur. C'est en s'approchant que l'on découvre sa structure particulière : les photographies ne sont pas complètement collées au mur, mais fixées par leur milieu, ce qui leur donne un relief un peu étrange et accentue matériellement la présence de chacune d'entre elles au sein de la composition d'ensemble. Cet arrangement proposé par les deux artistes produit une qualité plastique particulière qui sort du cadre de la simple documentation d'un sujet (le portrait, par exemple) à l'aide de photographies historiques. C'est non seulement le format de l'exposition photographique qui est repensé dans *Mapping Sitting*, c'est aussi le rapport possible qu'entretient une collection avec ses éléments, un centre d'archives avec les documents qu'il conserve, une série d'images avec les clichés individuels. Donnant à voir tout un corpus d'images organisé sous une nouvelle forme visuelle, cette exposition ne fait pas que montrer des traces d'un passé, mais les organise dans un dispositif à la fois sensible et intelligible.



ILL. 4 – Vue de l'exposition *Mapping Sitting*

Mur montrant des portraits : Antranik Anouchian (1908-1991), Anouchian 4 250 portraits, 8,7 x 6,3 cm chacun, Tripoli, des années 1930 aux années 1970. Collection : FAI/M. Yammine

Vitrines montrant les Albums Soussi 05 et Soussi 13 + Index de portraits du Studio Soussi, Saïda, Liban, Studio Soussi, 100 pages, environ 150 portraits par page, 35 x 50 x 9,5 cm. Collection : FAI

© musée Nicéphore Niépce

- 5 Dans une autre salle se trouvent trois séries de photographies, chacune composée de multiples clichés montés côte à côte de manière à former une nouvelle image (six images à l'horizontale, cinq à la verticale, ou six à l'horizontale, trois à la verticale). Chaque série montre des prises successives d'un même sujet : des garçons nageant dans la mer et regardant la caméra, des garçons posant à la plage, des hommes assis dans un funiculaire. Sur le quatrième mur est accroché un portrait en grand format de l'auteur de ces images : Hashem el Madani, photographié par l'artiste français Jean-Luc Moulène dans les années 2000. Les temps ici s'entrecroisent — une photographie contemporaine s'ajoute aux clichés historiques, datant eux des années 1960 et qui se trouvent actualisés, organisés et réarrangés par les deux artistes curateurs<sup>3</sup>.



ILL. 5 – Vue de l'exposition *Mapping Sitting*

Hashem el Madani (1930-), Madani swimming, série plage, Saïda, Liban, La nage, 30 épreuves sur bromure, 360 x 200 cm, épreuves 40 x 60 cm. Collection : FAI

Hashem el Madani (1930-), Madani reclining, série plage, Saïda, Liban, Le repos, 30 épreuves sur bromure, 360 x 200 cm, épreuves 40 x 60 cm. Collection : FAI

Hashem el Madani, Ski Lifts (Télésièges), studio Shehrazade (1954-1958, Faraya, Liban

© musée Nicéphore Niépce



ILL. 6 – Vue de l'exposition *Mapping Sitting*

Portrait de Hashem el Madani photographié par Jean-Luc Moulène

Hashem el Madani (1930-), Madani swimming, série plage, Saïda, Liban, La nage, 30 épreuves sur bromure, 360 x 200 cm, épreuves 40 x 60 cm. Collection : FAI

© musée Nicéphore Niépce

- 6 Un autre rythme est introduit dans l'exposition par des images en mouvement, des vidéos projetées sur de très grands écrans. Ces films sont composés à partir d'images fixes que Walid Raad et Akram Zaatari ont montées en série. Deux d'entre eux, intitulés « Tell Square East » et « Tell Square West », montrent un défilage rapide de quarante-cinq secondes de « photos-surprises » dont la superposition recrée la place du Tell, est et ouest, de la ville de Tripoli (Liban). Ces clichés reflètent une pratique commune entre les années 1940 et 1960, celle de photographes appelés « surpriseurs », qui prenaient des clichés des passants dans la rue. Dans les films, ces images sont juxtaposées de manière particulière, créant dans leur succession originale une sorte de portrait de la place sur laquelle elles ont été prises.
- 7 Une autre projection vidéo montre une suite de portraits de groupes pris dans des institutions militaires en Égypte et en Irak entre les années 1920 et 1940, défilant de droite à gauche comme lors de la consultation d'un microfilm. Il y a aussi, dans une vitrine, de vieilles photographies — les tirages originaux, cette fois-ci — représentant des groupes d'infirmières.



ILL. 7 – Vue de l'exposition *Mapping Sitting*

Projection vidéo montrant des défilés de portraits de groupes pris dans des institutions militaires en Égypte et en Irak entre 1920 et 1940

© musée Nicéphore Niépce



ILL. 8 – Vue de l'exposition *Mapping Sitting*  
 Projection vidéo montrant des défilés de portraits de groupes pris dans des institutions militaires en Égypte et en Irak entre 1920 et 1940  
 Tell Square East et Tell Square West  
 © musée Nicéphore Niépce

- 8 Toute l'exposition est conçue à partir d'images photographiques. Or, celles-ci sont arrangées, retravaillées, montées, parfois incluses dans des vidéos. Ce n'est pas leur matérialité « première » qui est mise en avant, même si, comme nous venons de le voir, des épreuves d'époque, collées sur du carton et présentées en vitrine, se trouvent aussi exposées. Considérant la reproductibilité de chaque cliché comme une caractéristique importante — comme l'a déjà fait Walter Benjamin dans son fameux essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* ([1936] 1991), dans lequel il met l'accent non seulement sur les enjeux multiples des photographies selon les formats et les contextes, mais aussi sur les transformations de la perception induites par les nouvelles techniques —, les artistes explorent les matérialités de l'image photographique et ses différents sens possibles dans une exposition qui fonctionne comme plateforme réflexive. Ils ne cherchent pas tant un prétendu sens « originaire » du cliché développé qui sourdrait du temps de sa prise, mais plutôt à montrer, analyser et penser ce que ces images font voir en adaptant la forme matérielle au contenu et en offrant une nouvelle composition visuelle. Les photographies ne sont donc pas traitées comme des « fétiches » ; elles ne sont pas intangibles. Chaque image ou groupe d'images est non seulement mis en rapport avec les autres images de l'exposition, mais aussi adapté à l'espace d'exposition et aux diverses situations. Ainsi, il existe plusieurs jeux de photographies de tailles différentes qui ont été conçus pour les différents lieux d'installation.
- 9 « Ce qui nous intéressait dans le portrait, c'était sa capacité à modeler les notions de citoyenneté, de travail, de loisirs et d'espace public », écrit Akram Zaatari (2005 : 179). Voici comment lui et Walid Raad explicitent leur travail :
- Nous partons du succès rencontré dans le monde arabe de l'aube du xx<sup>e</sup> siècle aux années 1950, par le portrait photographique sous toutes ses formes, — photos de passeport en studio, portraits de corps constitués, photos-surprises, portraits faits

au hasard des rues par des photographes ambulants..., — pour nous interroger sur son rôle comme produit, objet de luxe et ornement, ainsi que sur sa fonction dans la description des individus et des groupes et l'enregistrement des identités sociales. Notre thèse est que ces pratiques photographiques révèlent à la fois l'essor d'une organisation capitaliste du travail et de la production et des conventions bien établies en matière de représentation iconique. Nous suggérons également que ces pratiques non seulement reflétaient, mais produisaient également d'autres notions du travail, des loisirs, du divertissement, de la citoyenneté, de la communauté et de l'individualité<sup>4</sup>.

- 10 On le voit, ces photographies montrées dans le cadre de *Mapping Sitting* sont considérées comme éléments centraux d'une analyse des pratiques sociales, des perceptions et des représentations en transformation, et comme moyens politiques. Zaatari et Raad interrogent la construction d'un regard spécifique sur la personne et sur les différentes communautés, en questionnant aussi bien la mise en série des clichés individuels que leur utilisation dans un quotidien (en tant que photos d'identité, souvenirs ou images constituant une identité collective). Ce qui se donne à voir devient le point de départ d'un examen critique des usages du médium et de ses inscriptions dans la vie de tous les jours, dans un contexte particulier.
- 11 En focalisant ainsi le point de vue sur cette réalité quotidienne spécifique, l'exposition s'oppose aussi à une certaine imagerie orientaliste, à des habitudes de perception et de médiation du monde arabe par les médias occidentaux. Cela est également l'objectif de la Fondation arabe pour l'image, centre d'archives dans le cadre duquel ont été collectées les photographies exposées dans *Mapping Sitting*.

## La Fondation arabe pour l'image : des images en contrechamp

- 12 La Fondation arabe pour l'image, sise à Beyrouth, est une association créée en 1996 par trois artistes, Fouad el-Khoury, Akram Zaatari et Samir Mohdad. Elle vise à promouvoir la culture photographique au Moyen-Orient et au Maghreb, c'est-à-dire à trouver, à collectionner, à étudier et à conserver des images photographiques, mais aussi à les diffuser et à les faire connaître dans le monde arabe et au delà. Les clichés collectionnés ont été pris dans des pays arabes, la plupart d'entre eux par des photographes locaux. Pour Fouad el-Khoury, cette pratique archivistique est née du constat que l'histoire « officielle » de la photographie — c'est-à-dire celle qui est écrite, illustrée et transmise à travers divers ouvrages de référence — exclut en grande partie les photographies prises dans les pays dits orientaux par des photographes locaux<sup>5</sup>. Ce constat concerne aussi bien les photographies artistiques que les clichés témoignant de la vie quotidienne, et entraîne, sur un autre niveau, une réflexion sur leurs pratiques ainsi que leurs usages politiques.
- 13 Les images produites sur le Moyen-Orient par des photographes originaires de pays comme la France et l'Angleterre ont très tôt connu un succès énorme en Europe — leur diffusion a donné un accès inédit à la représentation visuelle des pays lointains tout en s'inscrivant dans les politiques coloniales : « L'arrivée de l'image photographique au Moyen-Orient s'annonce officiellement comme une nouvelle conquête scientifique de territoires qui font rêver les lecteurs, et les spectateurs du Diorama, depuis l'expédition de Bonaparte » (Bustarret, 1995 : 257). Avec ces photographies, ces lieux ont connu une

nouvelle visibilité imprégnée des perspectives des voyageurs européens, qui sont venus s'ajouter à leurs études et écrits des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. « S'y établit alors le lien entre la photographie et l'orientalisme : non pas celui d'une représentation esthétique, mais bien d'un outil scientifique, une approche au réel, une façon d'accéder à une connaissance » (Tadié, 2005 : 27).

- 14 Ces prises de vue ont vite acquis une grande popularité et bientôt figuré sur de nombreuses cartes postales, participant ainsi à la construction du regard orientaliste, en exhibant, à travers les objectifs occidentaux, un ailleurs exotique, parfois fabuleux, souvent stéréotypé et un peu irréel, parfois même pornographique ou cruel. Les endroits significatifs, comme les lieux saints en Palestine, les pyramides en Égypte et d'autres sites archéologiques sont souvent montrés désertés, dépourvus de tout signe de vie :

Le regard européen sélectionne [...]. Il privilégie toujours la monumentalité, l'énorme, le grand mais aussi l'ancien, c'est-à-dire ce qui fait rêver, les Pyramides par exemple, et donc jamais une femme contemporaine du photographe qui prépare son repas ou qui console son enfant. La fonction, que soulignera Bachelard, de l'image comme créatrice d'irréalités ou comme catalyseur d'images surréalistes n'est nulle part plus visible que dans les sociétés dites orientales. L'image fabrique l'Orient en détournant des sociétés réelles, égyptienne, turque ou algérienne, présentes à quelques centaines de mètres des lieux sur-photographiés mais toujours occultés (Beaugé et Clément, 1995 : 2).

- 15 Ce type d'images correspondait mieux aux représentations occidentales des lieux décrits dans la Bible, m'explique Fouad el-Khoury, et confortait une certaine politique coloniale – par exemple l'idée que la terre de la Palestine était peu peuplée. Quant aux personnes représentées, on trouve souvent dans la photographie orientaliste des images illustrant des typologies tels le juif errant, le paysan, l'arabe, les femmes dans les harems ou bien des « Mauresques »<sup>6</sup> nues, etc. Cette imagerie créée par les reproductions photographiques reflète ainsi des représentations qui circulaient déjà en Europe, confirmant des clichés sous-jacents et contribuant en conséquence à une construction plus ou moins fantasmatique de l'Orient par l'Occident (Said, 1978). En même temps, elle s'inscrit dans une démarche plus large, produite dans le sillage des pratiques occidentales qui se sont développées et répandues au XIX<sup>e</sup> siècle, tels la photographie de portrait, les clichés policiers et l'instauration de la photographie d'identité. Ce double attribut du portrait renvoie, d'après Alan Sekulla (1986 : 6), à « un système de représentation à la fois honorifique et répressif » qui était en train de se développer à l'époque en Europe.
- 16 Les photographes venant d'Europe transportaient au début un matériel très lourd, raison pour laquelle ils ont rapidement formé des photographes locaux qui ont commencé à prendre aussi des clichés pour eux-mêmes. Ce sont ces images-là, celles qui témoignent de la manière dont ce médium a été approprié, manipulé, utilisé, qui intéressent la FAI. « On s'est proposé, raconte Fouad el-Khoury, 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. » Ces clichés sont intimement liés au dispositif à travers lequel ils ont été produits. Ainsi, ces images récupérées et collectionnées par la FAI révèlent aussi l'hétérogénéité des pratiques dans des contextes différents. Évidemment, les pratiques photographiques occidentales ne furent pas reprises telles quelles par les photographes arabes : ceux-ci les ont transformées, repensées, adaptées.
- 17 Au début, ce sont souvent des membres des communautés chrétiennes, en particulier arméniennes, qui ont appris ce métier :

Relativement tôt, les sultans s'entourent d'opérateurs attachés à leur service ; ils les choisissent parmi ceux qui leur paraissent les plus aptes à utiliser cette nouvelle technique de l'image : les membres de la communauté arménienne. Ces chrétiens [...] ne nourrissent aucune prévention à l'encontre de la représentation figurative. Dans le monde ottoman, ils jouent bien souvent le rôle d'intermédiaires entre les milieux cosmopolites des grandes villes, l'élite cultivée et les cercles proches du Sérail, que ce soit à Istanbul ou au Caire ; ce sont eux qui seront choisis pour être les portraitistes de l'Empire et qui auront le quasi-monopole de la photographie de studio (Alaoui, 2007 : 9).

- 18 Les liens complexes qui se sont tissés entre les différents acteurs de la photographie reflètent en même temps l'entremêlement des rencontres : le photographe arménien ou grec orthodoxe, fervent soutien de la modernité occidentale, souvent francophile, devient également un médiateur entre les grandes puissances européennes et les sociétés locales dans lesquelles il évolue ; il « va établir un pont entre les deux mondes, ou plutôt un monde entre représentants et pouvoir » (Cheval, 2009 : 57).
- 19 Il serait donc simpliste, et même erroné, de dessiner une dichotomie simple qui opposerait les photographies occidentales (celles venant du pouvoir colonial) aux photographies orientales (celles qui ont repris le procédé), comme deux pôles opposés, nettement distinguables. En y regardant de près, on se rend vite compte du caractère composite des pratiques qui se sont développées à partir des relations sociales hétérogènes.
- 20 Cela est une des problématiques qu'entend soulever la FAI avec la collection de ces images qui à la fois sont ancrées dans une société particulière, et reprennent les « codes universels de la photographie, de par la détermination technique de cet art, et s'inscrivent donc dans un vocabulaire et une grammaire déjà décryptés » (Cheval, 2005 : 8) : sortir d'une figure de pensée réductrice qui définit d'avance les catégories (telles que l'Occident et l'Orient), les grilles à travers lesquelles les images, les notions et les lieux respectifs seront compréhensibles ; approcher des réalités hétérogènes par le truchement de représentations visuelles ; trouver un regard qui saisit ce que les images montrent, qui rend perceptible l'intelligibilité propre de ce qui se présente à la vue.

## D'un projet artistique à de « vraies » archives ?

- 21 Depuis sa création en 1996, la Fondation arabe pour l'image ne s'est pas seulement agrandie (actuellement, sa collection inclut plus de 300 000 photographies) ; elle a aussi changé structurellement. Ces transformations portent sur l'organisation interne des fonds et sur la dynamique des activités de ses membres. Au départ, il s'agissait d'une initiative lancée par un petit groupe d'artistes devant l'urgence de rassembler des photographies de la région menacées de disparition, comme l'explique Zeina Arida, entre temps devenue directrice de la Fondation :

Le monde arabe n'a pas un rapport aux archives tel qu'il existe en Europe. Il y a vraiment un problème... Je ne sais pas à quoi c'est dû, en tous les cas, je ne pense pas que ce soit une question de culture, c'est peut-être une question d'histoire. Le monde arabe a connu un siècle tourmenté politiquement, avec de nombreux mouvements de population, d'exodes, d'émigration, et la guerre. Au Liban, toutes les archives civiles ont été détruites et bien évidemment les photos aussi. Ce qui fait qu'au résultat, personne ne s'est soucié de préserver le matériau photographique du monde arabe. L'idée était donc d'essayer de collectionner et par la suite d'étudier ces matériaux, d'étudier les pratiques que les photographes avaient et de

les confronter à des mouvements photographiques mondiaux, d'essayer de situer la pratique de la photographie arabe dans l'histoire de la photographie mondiale et pas uniquement dans une pratique locale<sup>7</sup>.

- 22 Au Liban, la question des archives historiques reste jusqu'à ce jour traversée par des enjeux politiques et symboliques la rendant hautement conflictuelle (Raymond, à paraître). L'instauration d'un centre d'archives officiel centralisé a été un processus long et difficile, étant donné l'hétérogénéité des acteurs politiques, l'instabilité et la faiblesse de l'État. Le Centre des archives nationales, créé en 1979, n'a ainsi jamais été en mesure de pleinement assurer son mandat, qui porte en théorie à la fois sur les archives des administrations publiques et sur « tout autre document ou élément qui constituent une expression authentique du patrimoine de la société »<sup>8</sup>. Les fractures issues de la guerre et l'incertitude générale concernant l'avenir du pays préviennent toute initiative significative de constitution d'archives, alors que les lois d'amnistie adoptées aux lendemains du conflit tendent à instaurer un régime mémoriel d'amnésie volontaire<sup>9</sup>.
- 23 L'enjeu pour la FAI était donc de trouver, de récupérer et de collectionner des photographies pour plusieurs raisons : pour les protéger et les rassembler dans une collection, mais aussi pour les faire exister au travers de projets d'exposition et d'édition spécifiques.
- 24 À la Fondation arabe pour l'image, depuis ses débuts et encore aujourd'hui, l'acquisition des photographies relève du geste du collectionneur. Ce qui entre ou non dans la collection ne dépend pas d'une décision d'archiver de manière exhaustive toutes les photographies d'une époque, région, photographe, style, genre, etc., mais de la sélection individuelle d'un artiste ou d'un autre membre de la FAI en vue de ses projets. Trouver et récupérer les photographies à inclure dans le corpus est un travail spécifique et souvent laborieux.
- 25 On ne reçoit pas de collection, c'est nous qui allons vers les collections. Quand on va vers une collection, on est déjà obligé de concevoir une sélection. D'abord, parce qu'on va chez des familles, donc on ne peut pas tout prendre et ensuite parce que le coût de préservation de chaque image est à prendre en considération. Donc depuis le début, on reste très sévère sur la sélection des images. Lorsqu'il s'agit de collections de studio, c'est un peu différent parce qu'idéalement il est plus intéressant de préserver une collection entière plutôt que d'opérer une sélection. C'est plus intéressant parce que ça permet d'étudier le travail d'un photographe dans son ensemble (Arida, 2005).
- 26 La FAI se procure, si possible, des négatifs aussi bien que des tirages : ils sont gardés dans une chambre froide qui permet de les protéger et de les conserver dans les meilleures conditions. De plus, dans leur base de données accessible sur internet, un grand nombre d'images scannées sont également consultables<sup>10</sup>. Lequel de ces supports constitue le document de référence pour la FAI ? Ce n'est pas toujours le « cliché original » qui l'intéresse, bien que celui-ci soit également conservé lorsqu'il a été cédé à la Fondation par ses propriétaires. Mais ce qui est montré, diffusé, transmis, est souvent l'image numérique ou des impressions faites à partir d'elle. *Mapping Sitting*, nous l'avons vu, thématise et problématise à travers son accrochage particulier les différents formats et matérialisations possibles des images. L'accent est ainsi mis sur le caractère iconique des images, sur leur référent, plutôt que sur l'objet photographique : ce qui compte est ce qui s'y fait voir, l'image construite. L'image se trouve ici, pour ainsi dire, déjà actualisée par sa transformation en image numérique qui peut du coup être placée dans des contextes

différents, se matérialiser dans des formats et sur des supports variés et s'insérer dans des environnements multiples.

- 27 Le choix des images qui entrent dans le fond de la FAI repose sur des critères artistiques et esthétiques ainsi que sur des critères d'originalité : sont collectées des photographies qui ont attiré l'attention d'un des membres, qui éveillent la curiosité et qui déconcertent la perception. Le fond est donc intimement lié aux artistes ou aux chercheurs qui ont contribué à sa constitution. C'est pour cette raison notamment que les photographies sont très diversifiées en style et en genre : clichés amateurs ou professionnels, signés ou anonymes, utilisés à des fins multiples tels l'identification, le portrait, le documentaire ou le reportage, la publicité, le cadre familial ou privé, l'art, la mode, etc. En l'absence de critère exclusif qui déterminerait ce qui entre dans les fonds, ceux-ci se redéfinissent avec chaque nouvelle entrée ; la collection de la Fondation arabe pour l'image constitue de la sorte une forme d'archive ouverte, se transformant avec les regards critiques de ceux qui y contribuent.
- 28 Or, la FAI s'est beaucoup transformée depuis son lancement au milieu des années 1990. Dans les premières années, les trois membres fondateurs ont invité d'autres artistes, tels que Walid Raad et Yto Barrada, à les rejoindre dans la Fondation<sup>11</sup>. Ce collectif d'artistes autogéré fonctionnait sur la base de réunions au cours desquelles les artistes débattaient des projets à réaliser, ainsi que des centres d'intérêt de la Fondation : chaque membre s'engageait à travailler avec les images et à les diffuser à travers des initiatives telles que l'exposition *Mapping Sitting* déjà citée. Il y a eu plusieurs autres expositions<sup>12</sup> — *Liban intime, 1900-1960* (par Samir Mohdad et Fouad el-Khoury) en 1998 et présentée à l'Institut du Monde arabe à Paris, *Portraits du Caire* (par Akram Zaatari) en 1999 et *Album marocain 1900-1960* (par Yto Barrada) en 1999 — de même que des films comme *Jours tranquilles en Palestine*, réalisé par Fouad el-Khoury à partir de vieilles photographies montrant la vie quotidienne en Palestine avant la création de l'État d'Israël, ou *Aujourd'hui*, un film d'Akram Zaatari qui propose une réflexion à partir et au travers de photographies de la FAI, de leur temporalité propre et de leur archivage<sup>13</sup>.
- 29 Aujourd'hui, bien que quelques artistes continuent, en leur qualité de membre, de déterminer des projets à réaliser, la FAI est devenue une « vraie » institution employant des salariés et des stagiaires, avec une organisation structurée et un fonctionnement professionnel. Et si les transformations intérieures ont été mises en place petit à petit, la fondation a changé radicalement : alors que pendant les premières années, les collections ont principalement été caractérisées comme matériaux pour des projets artistiques, elles ont entre temps constitué un fonds d'archives photographiques important et institutionnalisé. Tandis qu'aux débuts, l'intérêt des artistes était surtout de construire des regards critiques sur les sujets représentés, les pratiques photographiques et les manières dont les images s'inséraient dans la vie, à travers des œuvres individuelles et des expositions, l'enjeu d'aujourd'hui ressemble de plus en plus à celui d'un centre d'archives « classique », à savoir la collecte et la mise à disposition de leurs fonds au public, ainsi que la mise en place d'un centre de recherche avec une bibliothèque et l'organisation de *workshops* portant sur le métier d'archiviste dans un centre d'archives photographiques<sup>14</sup>. Ces évolutions de la structure interne touchent à beaucoup d'aspects — non seulement l'organisation des fonds, mais aussi la manière dont se constituent les archives et l'établissement de mots-clés permettant de les classer. En conséquence de cette institutionnalisation de la fondation, qui a entraîné un changement profond de sa nature, certains anciens membres ont pris leurs distances. Akram Zaatari et Walid Raad,

les deux commissaires de l'exposition *Mapping Sitting*, ont quitté le conseil de la FAI en 2011<sup>15</sup>.

- 30 La constitution de ces archives par la FAI peut être interrogée à la lumière des conceptualisations de l'archive popularisées en France par des penseurs tels que Michel Foucault et Jacques Derrida. C'est dans un contexte très différent du contexte libanais ou arabe qui, comme l'a souligné Zeina Arida, ne dispose pas — à l'exception de l'Égypte et de la Turquie — d'une tradition archivistique à l'instar de celle élaborée en France que Derrida propose de penser l'archive à partir de son étymologie, laquelle renvoie à son lieu géographique et politique, et donc au monopole que constitue cette institution. Dans ce cadre, l'archive est pensée comme lieu stable qui héberge des éléments prêts à être actualisés, mais aussi comme lieu de pouvoir, qui fait exister des choses et qui donne la loi. Ce lieu est constitué par un centre, établissant un monopole centralisé — comme c'est le cas en France, avec l'institution lourde, puissante, des « Archives nationales ». Il n'est donc pas anodin, au regard des objectifs que se sont donnés les artistes, que la Fondation arabe pour l'image revendique un concept d'archive qui emprunte largement au modèle archivistique occidental.
- 31 Il n'y a pas d'archive sans trace, mais toute trace n'est pas une archive dans la mesure où l'archive suppose non seulement une trace, mais que la trace soit appropriée, contrôlée, organisée, politiquement sous contrôle. Il n'y a pas d'archive sans un pouvoir de capitalisation ou de monopole, de quasi-monopole, de rassemblement de traces statuaire reconnues comme traces. Autrement dit, il n'y a pas d'archive sans pouvoir politique (Derrida, 2002).
- 32 Le geste d'instauration d'un centre d'archives collectionnant des images venant des pays arabes, des images autres que celles qui circulent largement dans les milieux occidentaux, est bien un acte politique. Les archives dans leur acception occidentale sont dotées d'une certaine crédibilité institutionnelle, liée à la structure de l'établissement, à l'organisation des documents et à l'authenticité qui s'y rattache. Mais la Fondation arabe pour l'image ne s'empare pas seulement de cette connotation de par ses similitudes structurelles, elle renvoie aussi, en raison de sa manière singulière de collecter et d'organiser ses collections, à une appropriation du concept d'archive qui le transforme dans le même temps. Le simple constat que ces images qui étaient jadis exclues, oubliées, existent et ont dorénavant un lieu — un lieu particulier qui fonctionne indépendamment des grandes archives occidentales, un lieu où elles peuvent être consultées — bouleverse une certaine « géographie » historique et politique. À une imagerie coloniale, orientaliste et extérieure s'ajoute et s'oppose une autre, témoignant de pratiques et d'une esthétique particulière qui ressemble pourtant à celles que l'on connaît en Occident, donnant une visibilité à ces manières de faire et ouvrant ainsi un accès à un autre regard, un autre discours, un autre angle de vue. Dès lors, la révision d'une certaine version dominante de l'histoire s'imisce. La Fondation arabe pour l'image constitue ainsi un ailleurs, un lieu autre, un élément nouveau à prendre en considération afin de refaire l'inventaire des imageries divergentes ; un lieu depuis lequel il devient possible de revoir et d'étudier autrement les documents et archives établis, mais aussi un lieu depuis lequel le concept d'archive est revisité, transformé, actualisé.
- 33 Depuis l'invention de la photographie, des initiatives très diverses de constitution d'archives ont résulté de la recherche d'une connaissance spécifique à travers des images techniquement produites et mises en série — pensons par exemple aux images de sites considérés comme patrimoine essentiel produites par la mission héliographique au XIX<sup>e</sup>

siècle en France, les recherches de Marey et de Muybridge fondées sur la décomposition du mouvement par des photographies, les clichés faits par des médecins comme Charcot qui essayait ainsi de saisir et classifier les états de crises de ses patientes hystériques, les tentatives d'identification de criminels par leur physiognomonie par Francis Galton, etc. De même, plusieurs photographes, comme August Sander ou Walker Evans, exerçaient leur métier dans une perspective plus large d'acquisition de connaissances sociales s'inscrivant dans une logique politique. Au sujet des portraits de Sander par exemple, montrant des « personnes ordinaires » dans leur environnement, Walter Benjamin parle de la constitution d'un « atlas d'exercices » [*Übungsatlas*] à utiliser comme outil de travail pour repenser la société, les classes sociales et l'individuation de ses membres. Alfred Döblin, que Benjamin cite à cet égard et qui a écrit l'introduction au livre de Sander, les décrit quant à lui comme constituant « une photographie comparée, une photographie dépassant le détail pour se placer dans une perspective scientifique » (Döblin, [1929] 1997 : 192).

- 34 Les photographies dans la collection de la Fondation arabe pour l'image, bien qu'elles ne soient pas originellement produites à cette fin, se prêtent aussi à l'étude, à la comparaison, à la mise en perspective. Telles les micropolitiques qu'analyse Michel Foucault (1975), qui s'inscrivent discrètement dans les grandes stratégies politiques en les transformant lentement de l'intérieur, ces images, mais aussi l'appropriation même du concept d'archive, connoté d'un certain pouvoir de désigner un réel historique, de donner accès à des documents capables de confirmer ou de modifier ce qui est considéré comme signifiant, permettent de changer les représentations visuelles dominantes. « L'archivage produit autant qu'elle enregistre l'événement », nous dit Jacques Derrida (1995 : 34). Les images de la Fondation arabe pour l'image, surtout quand elles sont données à voir dans des formats différents et montées de manière particulière dans le cadre de projets artistiques qui incitent une lecture inédite, se joignent aussi à celles qui circulent déjà depuis longtemps dans les albums orientalistes et dans d'autres initiatives, s'opposant ainsi aux stéréotypes en vampirisant un imaginaire commun.

## L'indexation par mots-clés : une *épistémè* singulière face à la standardisation

- 35 Or, l'enjeu soulevé par la Fondation arabe pour l'image va encore plus loin : ce ne sont pas seulement les images mêmes qui s'ajoutent à notre perception ; c'est aussi la manière de faire, la façon de classifier, d'ordonner, de penser des ensembles dans le cadre d'un projet d'archivage qui est interrogée.
- 36 Foucault le montre à l'aide d'« une certaine encyclopédie chinoise » empruntée à Borges (1966 : 18 *et sqq.*) : toutes les classifications ne sont pas pensables par tous, bien qu'on puisse les écrire (ou les dire). Qu'il y ait « de l'ordre » au sous-sol de la perception est indispensable pour la saisie des choses ainsi que pour toute classification. Ce sous-sol relevant d'un « inconscient » est, pour ainsi dire, une sorte de méta-inventaire. Il relève de la sphère du « on », à la fois impersonnel et tout de même personnalisé en de nombreuses occasions, qui laisse transparaître l'*épistémè*, la condition de possibilité de cet ordre-là ainsi que sa compréhensibilité dans une socialité. L'acte d'inventorier, d'accorder des mots-clés à des photographies afin de les répertorier et de les inclure dans le corpus, relève donc déjà d'une *épistémè*, productrice d'une *manière de faire* particulière.

Et cette *épistémè* sur laquelle repose le travail de la FAI s'est transformée au cours de son existence.

- 37 Dans ses premières années, l'indexation dans les fonds de la FAI a été établie par les premiers membres-artistes. La mise en archives des photographies, leur classification et l'attribution des mots-clés permettant de les retrouver reposaient sur leur description personnelle. Sur la fiche n'apparaissent pas seulement les éléments visibles discernés par l'observateur (par exemple, un homme, une femme, un cheval, un bâtiment spécifique) et des verbes désignant une action identifiée comme telle, mais aussi, raconte Fouad el-Khoury, des « états d'âme » et des commentaires de l'artiste qui l'a introduite dans le fonds. Il s'agissait donc de perceptions et d'interprétations personnelles qui devenaient ensuite des catégories généralisées. Au fur et à mesure, le catalogue de ces catégories s'est enrichi et transformé. Au début des années 2000, lors d'un processus de réorganisation de la Fondation, le système d'indexation a été modifié afin de le rendre, selon les termes de Tamara Sawaya, une des anciennes employées de la Fondation, « plus simple ». En cela, il a aussi changé de caractère : intimement lié auparavant à l'acte d'acquisition (c'était celui qui avait trouvé une photographie qui la décrivait et qui, s'il était le premier à utiliser un tel mot-clé, inventait aussi la catégorie qui désormais figurait dans l'index), la classification était censée devenir plus générale, « objective ».
- 38 C'est en France que Tamara Sawaya a cherché le modèle correspondant le mieux aux besoins de la Fondation. Elle a effectué un voyage en France, mais s'est vite rendu compte qu'il n'y existait pas non plus de système standardisé. Elle a alors trouvé l'indexation utilisée par l'Association française pour la diffusion du patrimoine photographique, qui l'a le plus inspirée puisque leur collection d'images, dit-elle, ressemblait le plus à celles de la FAI. Les enjeux relatifs à ce changement de système d'indexation sont abordés par l'exposition *Not Given*<sup>16</sup>, dont l'organisation des mots-clés par la Fondation arabe pour l'image était le thème principal. Cette exposition sous forme d'une installation multimédia est une vue de l'extérieur sur les fonds et l'organisation de la FAI par l'historienne d'art Dore Bowen et l'artiste Isabelle Massu — toutes les deux étrangères à la fondation, problématisant ainsi le processus d'adaptation des mots-clés en rapport avec les images et les récits les accompagnant :

En exposant les images de la fondation en relation avec ses mots-clés, *Not given* présente la logique qui consolide le système de classification — un système que la Fondation tente non sans mal de redéfinir à travers l'ajout et la suppression de termes. Activité Culturelle, Activité Productrice, Genre Humain, Milieu de Vie, Milieu Naturel, Termes Généraux, Vie Quotidienne, Vie Sociale. [...] Cet ensemble de termes était utilisé par *Le Patrimoine Photographique* afin d'entreprendre une classification de soi-même et de ses autres. Des « personnes africaines » et des « personnes asiatiques » sont ici les seules « personnes » classifiables, et la « religion » figure comme sous-catégorie de vie sociale. Clairement, ce système reflète la collection laïque dans laquelle il était utilisé — des photographies du Paris du xx<sup>e</sup> siècle avec ses pigeons, ses places publiques et ses bancs. En fait, la plupart des mots-clés semblent dater de la période d'après la deuxième guerre mondiale, avec des termes comme « industrie » mais aussi « pauvreté », « prisonnier », et « ruines » — évoquant la modernisation de la vie en ville, mais aussi la dévastation urbaine. « Animaux » et « campagne » sont des sous-catégories d'environnement naturel, comme s'il s'agissait d'exceptions à la règle. Regardant depuis Paris vers un extérieur, le système de classification répartit le monde selon une vision occidentale : il n'y a pas de Moyen-Orient (ni de Maghreb ou de Levant) listé sous « régions ». [...] Pour actualiser et prendre en compte des différences culturelles,

quels mots la fondation va-t-elle garder ? Lesquels doivent sauter ? (Bowen, 2008 ; ma traduction)

Depuis, la FAI a de plus en plus appliqué cette classification-là, en adaptant peu à peu les mots-clés à leur contexte, mais en gardant sa structure initiale.

Dans ce procédé d'ajouter et de réinterpréter des mots-clés, les photographies deviennent un terrain contesté sur lequel des notions de genre, d'individualité, de collectivité, de famille et de valeur culturelle sont négociées à travers les mots utilisés pour les décrire. Les mots-clés introduisent ces abstractions culturelles dans un système qui ordonne et donne accès à ces photographies, tout en opérant aussi comme des fruits lourds ajoutés à la fine branche généalogique fournie par le système de classification français (Bowen, *ibid.*).

- 39 Cette tâche difficile de juxtaposition d'un système classificatoire français et de photographies arabes révèle en même temps un trait spécifique de ces fonds qui à la fois répondent à des codes généralisables, en faisant voir des éléments reconnaissables, et qui en même temps ont été conçus de façon à susciter un questionnement plus large de ce que l'on voit : comment regarder, comment nommer ce qui est présenté au regard ? Comment se construit le rapport entre une perception sensible et son interprétation ? La question posée ici ne concerne donc pas seulement ce que l'on voit et comment, mais aussi comment on le traduit en mots, en termes et en concepts, comment ces concepts se rapportent les uns aux autres dans un système de pensée.
- 40 Les mots-clés relèvent donc d'une *épistémè* spécifique, qui reflète le lieu où ils sont utilisés, compréhensibles et associés à des images. En cela, les transformations internes de la FAI se répercutent sur les mots-clés décrivant leurs images : tandis que, dans les premières années, les classifications étaient intimement liées aux artistes qui les établissaient, qui notaient ce qu'ils voyaient en fonction de leurs propres problématiques, la FAI cherche aujourd'hui à standardiser sa structure, en en venant à ressembler de plus en plus à d'autres archives photographiques occidentales.
- 41 Comment organiser des archives, comment attribuer des mots à des choses ? Comment saisir des documents dans un cadre qui n'est pas stable, mais se transforme avec eux ? Ces questions que pose l'institutionnalisation de la FAI sont au fond celles que posaient déjà l'exposition *Mapping Sitting* et, plus largement, l'ensemble des travaux des membres-artistes de la fondation. En collectant des photographies, mais aussi en les exposant, en les faisant circuler sous différentes formes matérielles (cliché original, scan, négatif), ces derniers interrogent ainsi non seulement les images, mais aussi leur mise en archives, leurs inscriptions respectives ainsi que les regards posés sur elles. Ils entendent proposer une réflexion critique sur les images, mais aussi sur la politique et sur l'histoire en forme de contre-récit, ou contre-lecture en direction de la scène internationale — l'exposition *Mapping Sitting* a été montrée principalement en Europe et aux États-Unis, donc dans un *ailleurs* du monde arabe. Le fonds de la Fondation arabe pour l'image et l'usage qui en est fait par ses membres relève ainsi d'un double statut : en tant qu'archive alternative par rapport à d'autres archives photographiques, orientalistes en particulier, mais aussi en tant que lieu à partir duquel s'élabore, à travers les jeux de montage et de manipulation matérielle, un questionnement de l'objet même « image d'archive ».

---

## BIBLIOGRAPHIE

### **ALAOUI, Brahim**

2007 Préface, in M. Khazindar et D. Chakour (éd.), *L'Orient des photographes arméniens* (Paris, Institut du monde arabe/Éditions Cercle d'art) : 9-10.

### **BASSIL, Karl, MAASRI, Zeina et ZAATARI, Akram** en collaboration avec Walid Raad

2002 *Mapping sitting. On portraiture and photography* (Beyrouth, Mind the Gap).

### **BEAUGÉ, Gilbert et CLÉMENT, Jean-François** (éd.)

1995 *L'image dans le monde arabe* (Paris, CNRS Éditions).

### **BELLMENOUAR, Safia, GUICHETEAU, Gérard et COMBIER, Marc**

2007 *Rêves Mauresques. De la peinture orientaliste à la photographie coloniale* (Paris, Hors Collection).

### **BENJAMIN, Walter**

[1936] 1991 *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, in *Écrits français* (Paris, Gallimard) : 149-248.

### **BOWEN, Dore E.**

2008 This bridge called imagination : On reading the Arab Image Foundation and its collection, *Invisible Culture*, 12, en ligne : [http://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/Issue\\_12/bowen/index.htm](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_12/bowen/index.htm), consulté le 10/10/2011 [n° thématique : A. Anable, A. Dove-Viebahn et A. Miller (éd.), *The archive of the future/The future of the archive*].

### **BUSTARRET, Claire**

1995 Le grand tour photographique au Moyen Orient : 1850-1880, de l'utopie au stéréotype, in G. Beaugé et J.-F. Clément (éd.), *L'image dans le monde arabe* (Paris, CNRS Éditions) : 257-273.

### **CHEVAL, François**

2005 Préface, in A. Leccia et al., *Syrie Liban Palestine. Le grand tour* (Paris/Chalon-sur-Saône, Isthme éditions/Musée Nicéphore Niépce) : 7-12.

2009 Sur l'Orient. La photographie, territoire intermédiaire entre la domination et l'échange, in A. Tapié, R. Cotentin, S. Guégan et al., *Miroirs d'Orient. Dessins, photographies, autochromes, vidéo* (Paris/Lille, Somogy/Palais des Beaux arts) : 7-12.

### **DERRIDA, Jacques**

1995 *Mal d'archive* (Paris, Éditions Galilée).

2002 Collège iconique. Trace et archive, image et art, conférence donnée à l'INA le 25/06/2002, en ligne : [http://www.ina-entreprise.com/sites/ina/medias/upload/actes-et-paroles/colleges/2002/25-06-02\\_derrida.pdf](http://www.ina-entreprise.com/sites/ina/medias/upload/actes-et-paroles/colleges/2002/25-06-02_derrida.pdf), consulté le 10/05/2010.

### **DÖBLIN, Alfred**

[1929] 1997 Des visages, des images et de leur vérité, in O. Lugon, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)* (Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon) : 188-192.

### **FOUCAULT, Michel**

1966 *Les mots et les choses* (Paris, Gallimard).

1975 *Surveiller et punir* (Paris, Gallimard).

**RAYMOND, Candice**

(à paraître) Au cœur des guerres libanaises. Les archives du Liban ottoman à la Direction générale des Antiquités, in C. Jungen et J. Sfeir (éd.), *Archiver au Moyen-Orient* (Paris, Khartala).

**SAID, Edward**

1978 *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (Paris, Éditions du Seuil).

**SEKULLA, Alan**

1986 The body and the archive, *October*, 39 : 3-64.

**TADIÉ, Alexis**

2005 Le grand tour, in A. Leccia et al., *Syrie Liban Palestine. Le grand tour* (Paris/Chalon-sur-Saône, Isthme éditions/Musée Nicéphore Niépce) : 23-55.

**ZAATARI, Akram**

2005 Fouiller la photographie, in C. Redalié, A. Laufer et M. Farré (éd.), *Territoire Méditerranée* (Genève, Labor et Fides) : 176-183.

## NOTES

1. L'exposition *Mapping Sitting* a été présentée dans de nombreuses villes du monde : à Bruxelles en 2002, à Oslo, Berlin, Amsterdam, Sao Paulo, Tolède et Athènes en 2003, au musée Nicéphore Niépce à Chalon-sur-Saône (France), à Beiteddine (Liban) et à Singapour en 2004, à New York, en Illinois et à Portland en 2005.
2. Propos d'Akram Zaatari tels qu'ils m'ont été rapportés par Tamara Sawaya, ancienne employée de la FAI.
3. Jean-Luc Moulène a rencontré Hashem el Madani par l'intermédiaire d'Akram Zaatari, après avoir travaillé avec ce dernier dans le cadre du projet « Le Grand Tour » organisé par François Cheval au musée Nicéphore Niépce, projet consistant en un « rapprochement entre le fonds "oriental" du musée Nicéphore Niépce et leurs travaux, réalisés lors de leurs voyages respectifs en Syrie, Liban et Palestine : trois lieux du Moyen-Orient liés à l'histoire de la photographie ». Cf. [http://www.museeniepce.com/expositions/expositions\\_right.php?code\\_expo=legrandtour&lang=fr](http://www.museeniepce.com/expositions/expositions_right.php?code_expo=legrandtour&lang=fr), consulté le 10/10/2010.
4. Présentation de *Mapping Sitting* par Walid Raad et Akram Zaatari, consultable sur le site du musée Niépce : [http://www.museeniepce.com/expositions/expositions.php?code\\_expo=mappingsitting](http://www.museeniepce.com/expositions/expositions.php?code_expo=mappingsitting), consulté le 15/05/2010.
5. Fouad el-Khoury dans un entretien avec l'auteure, avril 2010.
6. Sur les « Mauresques » comme ethnie virtuelle, cf. par exemple BELLMENOUAR, GUICHETEAU et C OMBIER, 2007.
7. Zeina Arida dans un entretien réalisé en juin 2005 par Isabelle Massu : [http://www.la-compagnie.org/xune.php3?id\\_article=122](http://www.la-compagnie.org/xune.php3?id_article=122), consulté le 12/05/2010.
8. Art. 2 du règlement intérieur du Centre d'archives nationales, publié dans le Journal officiel libanais n° 21 du 24 mai 1979.
9. Cette question constitue aussi le point de départ d'un autre projet archivistique, UMAM. Ce centre de recherches et documentation a été créé en 2004 par Monika Borgmann et Lokman Slim à la suite du tournage de leur film *Massaker* pendant lequel ils ont constaté la quasi-impossibilité d'accéder à des documents relatifs aux guerres civiles libanaises. Aujourd'hui, UMAM héberge un grand fonds d'archives imprimées et audiovisuelles se rapportant à la période des guerres, à partir duquel différents projets ont été montés et sur lequel des artistes et des chercheurs sont invités à travailler.
10. <http://fai.cyberia.net.lb>, consulté le 10/10/2010.

11. Cf. la liste des membres sur le site web de la FAI <http://www.fai.org.lb/Template.aspx?id=4>, consulté le 30/04/2012.
12. La liste exhaustive des projets de la FAI est disponible sur leur site web <http://www.fai.org.lb/ListofProjects.aspx?ParentCatId=2&CatId=0>, consulté le 18/02/2012.
13. Dans *Aujourd'hui*, différents types d'images, de regards posés sur elles et de sons sont exposés. On y voit des photographies anciennes (du fonds de la FAI) d'un désert arabe et de femmes porteuses d'eau posant devant l'objectif. L'artiste zoome sur ces anciennes images à l'aide d'une machine qui permet de parcourir l'image, de s'arrêter devant des détails et de l'examiner de près. On dirait qu'il essaie d'entrer en elle, de la déplier afin d'accéder au plus proche de ce qu'elle donne à voir, pour comprendre non seulement la photographie, mais aussi la pratique qui l'a fait naître. En même temps, on entend une voix féminine qui décrit ce qu'elle voit, relate la photographie avec une histoire, avec le personnage du photographe et son monde, sa compréhension du monde arabe. Par moments, l'image devient mobile, comme un traveling en voiture, montrant, à travers la fenêtre, un paysage et des détails de la photographie défilent, puis elle s'arrête sur quelque chose. Dans le montage d'Akram Zaatari, ces images fixes et leur mise en mouvement sont juxtaposées avec des films tournés à la recherche de ce réel d'antan, dans le désert, à travers des interviews avec un bédouin et ses chameaux, puis avec des enregistrements d'autres temps — des extraits de films et des enregistrements sonores faits par l'artiste à différents moments de sa vie — des images de Beyrouth d'après-guerre, mais aussi de sa jeunesse à Saïda au sud du Liban lors des invasions israéliennes — ainsi qu'avec des enregistrements sonores de chansons militantes de l'époque. Il y a aussi des extraits du journal de l'artiste, dans lequel les batailles sont énumérées à côté des films que l'auteur a vus au cinéma et des petits événements quotidiens. Il s'agit d'un amalgame de différentes sortes d'images et de sons enregistrés qui créent l'environnement audiovisuel d'un temps. Ce film est une sorte de dépliage d'un moment, d'un aujourd'hui potentiel composé de toutes ces couches d'images et de sons, un essai de rendre perceptible et intelligible la production d'images qui coexistent dans leur construction d'un réel.
14. Cf. par exemple l'initiative « meppi » (Middle East Photograph Preservation Initiative) : <http://www.fai.org.lb/meppi.aspx>, consulté le 10/10/2011.
15. Akram Zaatari, cependant, continue à travailler à partir des fonds de la FAI.
16. L'exposition *Not Given : Talking of and Around Photographs of Arab Women* a été présentée à La Compagnie à Marseille (décembre 2005-janvier 2006), puis dans le cadre de San Francisco Camerawork au printemps 2007.

---

## RÉSUMÉS

La « Fondation arabe pour l'image » est un projet archivistique dont le siège est à Beyrouth, et qui est dédié à la collection de photographies du Moyen-Orient prises par des photographes arabes entre 1860 et 1960. Elle a été lancée par un groupe d'artistes en vue d'instaurer une sorte d'histoire alternative de la photographie — qui contrerait les manuels d'histoire de la photographie européens ou américains dans lesquels les représentations photographiques du monde arabe sont souvent construites à partir d'un point de vue orientaliste. La structure et le fonctionnement de ce centre d'archives suivent des logiques hétérogènes remettant en question non seulement le concept d'archive et ses pratiques institutionnelles, mais aussi l'image photographique dans différents contextes, et selon ses différentes propriétés et connotations.

The “Arab Image Foundation” is an archival project based in Beirut, dedicated to collecting photographs of the Middle East taken by Arab photographers between 1860 and 1960. It was founded by a group of artists who wanted to establish a kind of alternative history of photography—which would counter European and American textbooks on the history of photography, in which photographic representations of the Arab world are often constructed from an orientalist point of view. The structure and operation of this archive centre follow heterogeneous rationales, calling into question not only the concept of archives and their institutional practices, but also that of the photographic image in different contexts, and according to its different properties and connotations.

## INDEX

**Index géographique :** Moyen-Orient

**Keywords :** Arab Image Foundation, archives, contemporary art, Hashem el Madani, photography, portrait

**Mots-clés :** archives, art contemporain, Fondation arabe pour l’image, Hashem el Madani, photographie, portrait

## AUTEUR

**STEFANIE BAUMANN**

Doctorante, Laboratoire d’études et de recherches sur les logiques contemporaines de la philosophie, université Paris 8