

L'Arab Image Foundation d'après Akram Zaatari : ou variations sur le thème de la photographie

The Arab Image Foundation through Akram Zaatari's Eyes: Or, Variations on the Theme of Photography

Claudia Polledri

Numéro 109, printemps 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88366ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Polledri, C. (2018). L'Arab Image Foundation d'après Akram Zaatari : ou variations sur le thème de la photographie / The Arab Image Foundation through Akram Zaatari's Eyes: Or, Variations on the Theme of Photography. *Ciel variable*, (109), 46–55.



L'ARAB IMAGE FOUNDATION D'APRÈS AKRAM ZAATARI:

ou variations sur le thème de la photographie

CLAUDIA POLLEDRI

D'après Akram Zaatari, le terme photographie a plusieurs sens. C'est le message de sa dernière exposition, *Against Photography. An Annotated History of the Arab Image Foundation*, un itinéraire kaléidoscopique d'histoires et d'images qui nous permet d'entrer dans les archives de l'Arab Image Foundation (AIF; Fondation arabe pour l'image en français), une institution à laquelle l'artiste est profondément lié. Par cette exposition, Zaatari se propose de retracer l'histoire de la fondation qu'il documente et paraphrase par son regard artistique. Présentée de juillet à septembre 2017 au Musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA) et de novembre 2017 à février 2018 au K21 de Düsseldorf, *Against Photography* fera sa dernière étape au printemps 2018 au National Museum of Modern and Contemporary Art (MMCA) à Séoul, en Corée.

La Fondation arabe pour l'image. 1997–2017: vingt ans se sont déjà écoulés depuis la création de l'Arab Image Foundation. Établie à Beyrouth, dans un pays encore en reconstruction après un long conflit civil (1975–1990), l'AIF est la réponse heureuse qu'un groupe d'artistes, Akram Zaatari, Fouad Elkoury et Samer Mohdad, apporte à l'absence d'institutions œuvrant dans la région à la

THE ARAB IMAGE FOUNDATION
THROUGH AKRAM ZAATARI'S EYES:

Or, Variations on the Theme of Photography

According to Lebanese artist Akram Zaatari, photography is expressed in many ways. This is the message of his most recent exhibition, *Against Photography: An Annotated History of the Arab Image Foundation*, a kaleidoscopic journey, through stories and images, into the archives of the Arab Image Foundation, an institution with which he has profound connections. Here, he proposes to retrace the history of the foundation, documented and paraphrased from his viewpoint as an artist. Presented from July to September 2017 at the Barcelona Museum of Contemporary Art and from November 2017 to February 2018 at K21 in Düsseldorf, *Against Photography* will make its final stop in spring 2018 at the National Museum of Modern and Contemporary Art in Seoul, South Korea.

conservation et la diffusion du patrimoine culturel. Dirigée par Marc Mouarkech et Clémence Cottard Hashem, directrice des collections, l'AIF dispose aujourd'hui d'environ 600 000 clichés issus majoritairement du Maghreb et du Moyen-Orient (Liban, Syrie, Palestine, Jordanie, Égypte, Iran, Iraq, Maroc). C'est d'ailleurs par l'illustration de l'ancrage géographique de l'AIF que commence ce parcours, de façon à permettre au visiteur de localiser la provenance des collections, mais aussi à indiquer le rapport entre image et territoire comme étant l'un des fils rouges de cette trajectoire visuelle. Depuis sa fondation, l'AIF n'a pas cessé d'évoluer non seulement grâce aux acquisitions, mais grâce aussi au travail de conservation et de numérisation de son fonds photographique et aux activités menées pour sa valorisation. La quinzaine d'expositions réalisées tout au long de ces années en sont d'ailleurs un clair exemple. Après avoir participé à sa fondation et réalisé plusieurs de ses expositions, Zaatari poursuit sa collaboration

The Arab Image Foundation. 1997–2017: It has been twenty years since the Arab Image Foundation (AIF) was founded. Established in Beirut, in a country still in the process of reconstruction after a long civil war (1975–90), the AIF is the successful response of a group of artists – Akram Zaatari, Fouad Elkoury, and Samer Mohdad – to the absence of institutions in the region devoted to the conservation and dissemination of the cultural heritage. Directed by Marc Mouarkech and by Clémence Cottard Hachem, the director of collections, today the AIF has about six hundred thousand pictures, most of them taken in the Maghreb and the Middle East (Lebanon, Syria, Palestine, Jordan, Egypt, Iran, Iraq, Morocco). It is in fact through the illustration of the geographic roots of the AIF that the journey begins; it is a way of enabling visitors to situate the provenance of the collections, but it also indicates the relationship between image and territory as being one of the underlying themes of this visual trajectory. Since its foundation, the AIF has constantly evolved not only through acquisitions, but also through the conservation and digitization of its photographic collection and activities to highlight it. The fifteen exhibitions produced over these years provide a clear example of this. After participating in its foundation and producing many of these exhibitions, today Zaatari continues his collaboration with the AIF through his art practice and remains no doubt one of those most familiar with its photographic heritage.

To see this exhibition solely as a depiction of the history of the AIF would, however, not take its full scope into account. Nor is it

PAGE 46

On Photography, Dispossession and Times of Struggle, 2017

extrait d'une vidéo HD / excerpt from HD video

couleur, son / colour, sound, 30 min

permission / courtesy K21, Dusseldorf

PAGE 47

Objects of Study / Studio Scheherazade - Reception Space, 2006

détail/detail, épreuves couleur, images composites /

three colour prints made from composite images

permission / courtesy MACBA, Barcelone



avec l'AIF par son travail artistique et il demeure sans doute un des meilleurs connaisseurs du patrimoine photographique de celle-ci.

Il serait toutefois limitatif de voir dans cette exposition la seule illustration de l'histoire de l'AIF. De même, ce n'est pas non plus d'une rétrospective de l'artiste libanais qu'il s'agit, et ce bien que les œuvres exposées couvrent une période assez large de sa production. C'est plutôt le chevauchement de ces deux parcours, l'un institutionnel et l'autre artistique, qui rend cet itinéraire si riche et stimulant, aussi bien du point de vue des œuvres que des recherches menées par l'artiste dans les archives de la fondation. Mais ce qui rend cette exposition davantage captivante relève notamment de l'hétérogénéité des traitements auxquels Zaatari soumet l'objet photographique dans le but de mettre en valeur son potentiel documentaire et esthétique, sa technique et la variété des usages et des expérimentations auxquels il peut être soumis. En somme, c'est une véritable *réflexion en images* que Zaatari propose, un *discours* sur la photographie qui, comme il l'explique lui-même, « ne figure pas seulement comme *médium*, mais aussi comme *sujet* ». Un sujet, ajoutons-nous, qui se veut aussi clairement localisé. En effet, qu'elle soit considérée d'après ses déclinaisons techniques, du calotype au numérique en passant par l'argentique, ou en tant que pratique sociale, on verra comment le rapport de la photographie aux lieux et aux événements qui l'ont traversée tient un rôle central. Il en ressort ainsi une image riche et stratifiée, où l'histoire de la photographie placée au premier plan dialogue constamment avec l'histoire de la région elle-même.

On peut identifier trois axes majeurs qui font l'objet de la réflexion visuelle de l'artiste : les collections, les studios photographiques et la technique photographique, tous étant articulés dans un parcours fort cohérent et nullement didactique.

« Je définis mon travail principalement comme un travail de collection ». Comment décrire dans son étendue un fonds aussi vaste que celui de l'AIF ? Comment présenter ses collections au public et comment les décrire ? Dans la première salle, *The Book of All Collections* (2017) décrit l'intention de l'artiste de retracer l'histoire des pratiques de collecte de l'AIF et de donner accès au contenu de 300 collections. Pour ce faire, Zaatari s'est appuyé sur

simply a retrospective of Zaatari's work, even though the works on display cover a fairly wide period of his production. Rather, it is the overlapping of his two careers, one institutional and the other artistic, that makes this show so rich and stimulating, from the point of view of both the artworks on display and the research undertaken by Zaatari in the foundation's archives. But what makes it even more captivating is the variety of treatments to which Zaatari submits photographic objects in order to highlight their documentary and aesthetic potential, as well as his technique and the assorted uses and experiments to which it may be subjected. In short, it is a true *reflection in images* that Zaatari proposes, a *discourse* on photography, which, he explains, "figures not only as a *medium*, but also as a *subject*." It is a subject, I might add, that is also clearly situated. Indeed, whether it is considered according to his technical variations – from calotype to gelatine silver to digital – or his social practice, his relationship with the sites and events that took place in them has clearly had a central role. What emerge are rich and stratified images, in which the history of photography, placed in the foreground, is in constant dialogue with the history of the region. Three major axes were the object of Zaatari's visual reflection: the collections, photography studios, and photographic technique. They are articulated in a strongly coherent exhibition that makes no moral judgments.

"I define my work mainly as that of collecting." How can the full extent of an archive as vast as the AIF's be encompassed? How can its collections be presented in public, and how can they be described? In the first gallery, *The Book of All Collections* (2017) is the result of Zaatari's proposal to retrace the history of the AIF's collection practices and to provide access to the content of three hundred collections. To do this, he dug into the foundation's archives to consult institutional files, biographies, acquisition notes, research reports, and more. He pursues this major documentary project in the other galleries by implementing different approaches focused directly on the images.

A similar methodology – the creation of series of images around a topic that has appeared recurrently, independent of the provenance

The Vehicle, 2017

impression au jet d'encre / inkjet print, permission / courtesy MACBA, Barcelone





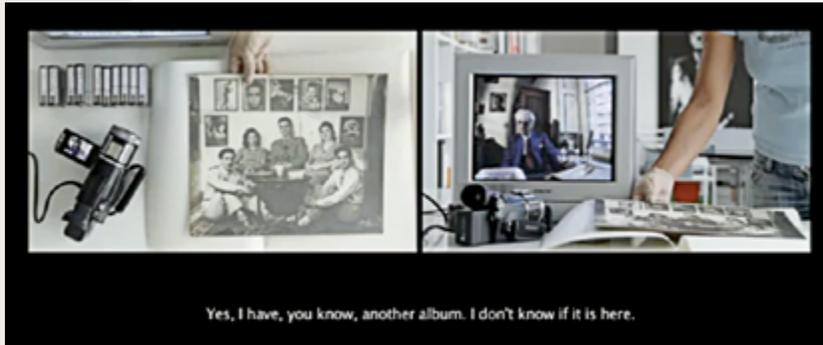
les archives de la fondation en consultant les dossiers institutionnels, les biographies, les notes d'acquisition, les rapports de recherche, etc., un travail important sur le plan documentaire que l'artiste poursuit dans les autres salles en mettant en œuvre des approches différentes, axées directement sur les images.

Parmi celles-ci on retrouve, par exemple, la méthodologie adoptée pour plusieurs expositions de l'AIF et qui consiste à créer des séries d'images autour d'un élément qui est apparu comme récurrent, indépendamment de la provenance des clichés ou de leur datation. C'est le cas de deux séries en particulier, la première *The Vehicle* (2017), en partie reprise de l'exposition *The Vehicle. Picturing Moments of Transition in a Modernizing Society* (1999), et *Men Posing While Crossing Ain el Helweh Bridge* (2007), dont les images sont issues de la collection d'Hashem el Madani. Expressions visuelles des changements d'une société lors de l'avènement de la modernité, ces photos vernaculaires se caractérisent par le rôle central accordé à la représentation de la voiture. Placée au premier plan lors des portraits de famille, le père fièrement au volant, la mère et les enfants installés à l'arrière (1920, collection Tania Balkalian), ou scénographie d'événements festifs (*Mariage Georges Haimari*, années 30, Liban, 1930, collection George Khayat), la voiture représente le véritable sujet de cette série, ainsi qu'un indicateur précieux des costumes de l'époque. De plus, le choix de Zaatari d'exposer le recto et le verso des images a pour effet de mettre en valeur la portée documentaire du cliché en raison des nombreuses informations présentes aussi sur l'endos de l'image (inscriptions éventuelles, dates, langue, lieu, présence de timbres, etc.). Dans la même lignée, la série de portraits pris à Ain el-Hilweh, près de Saïda, au Liban, images de jeunes traversant le pont à pied, en voiture, à vélo constituent, par la représentation qu'elles en donnent, une porte d'accès tout aussi significative à la société de l'époque, ainsi qu'un symbole de la modernité en développement. Réalisée en suivant le même principe méthodologique de l'élément récurrent, la série *A Photographer's Shadow* (2017) porte sur un autre élément plus strictement « photographique », c'est-à-dire la présence dans l'image d'un facteur normalement considéré comme accidentel : l'ombre du photographe. Sans se limiter à son aspect

A Photographer's Imagination, 2017
à partir d'une photographie de la cour d'école de Makassed par Chafiq el Soussi, Saïda, années 1950 / based on a photograph of Makassed schoolyard by Chafiq el Soussi, Saïda, 1950s, impression au jet d'encre / inkjet print permission / courtesy MACBA, Barcelone

or dates of these shots – was adopted for a number of the AIF's exhibitions. Two stand out in this respect: *The Vehicle* (2017), a partial reprise of the exhibition *The Vehicle: Picturing Moments of Transition in a Modernizing Society* (1999), and *Men Posing While Crossing Ain el Helweh Bridge* (2007), the images for which are taken from the collection of Lebanese photographer Hashem el Madani. Visual expressions of the changes in a society with the advent of modernity, the vernacular photographs in these exhibitions are characterized by the central role accorded to representations of the automobile. Whether placed in the foreground in family portraits – the father proudly at the wheel, the mother and children in the back seat (1920, collection of Tania Balkalian) – or used as set dressing for festive events (*The Wedding of George Haimari*, Lebanon, 1930, collection of George Khayat), cars are the true subject of this series, which also offers valuable clues to clothing of the era. In addition, Zaatari's choice to display the recto and verso of images expands the documentary range of the photographs by showing the wealth of information given on their backs (possible inscriptions, dates, language, place, presence of stamps, and more). The series of portraits taken in Ain el Hilweh, near Saïda (or Sidon), Lebanon, of young people crossing the bridge on foot, in cars, or on bikes similarly constitute a significant window onto the society of the time, as well as a symbol of developing modernity. Produced following the same methodological principle of the recurrent element, the series *A Photographer's Shadow* (2017) focuses on another, more strictly "photographic" element: the presence in the image of an element normally considered accidental: the photographer's shadow. Without limiting himself to its banal-looking aspect, Zaatari dwells on this visual intrusion in which he sees an "agent of connection" that makes visible the relationship between the image and its author.

Although mediated by the filmic apparatus, the relationship with the collections that imbues the two-channel video *On Photography*,



On Photography, People and Modern Times, 2010
 extrait d'une vidéo deux canaux HD / excerpt from a two-channel HD video
 couleur, son / colour, sound, 38 min

en apparence banale, Zaatari insiste sur cette intrusion visuelle dans laquelle il voit un « agent de liaison » qui permet de rendre visible la relation entre l'image et son auteur.

Bien que médié par le dispositif filmique, le rapport aux collections qui caractérise la vidéo à deux canaux *On Photography, People and Modern Times* (2010, 38 min), est tout aussi intéressant. Dans ce cas, c'est la caméra qui opère en tant qu'« agent de liaison » en instaurant une relation entre, d'une part, la dimension privée des clichés, leur vie intime faite d'albums de famille et de souvenirs en guise de légendes, et, d'autre part, le statut public qu'elles obtiennent une fois acquises par la Fondation. Le lien que Zaatari crée entre ces deux statuts au moyen des images est aussi simple qu'efficace. À l'instar de deux clichés collés sur la même page d'un

Il serait toutefois limitatif de voir
 dans cette exposition la seule illustration
 de l'histoire de l'AIF. De même, ce n'est pas
 non plus d'une rétrospective de l'artiste libanais
 qu'il s'agit, et ce bien que les œuvres exposées
 couvrent une période assez large de sa
 production. C'est plutôt le chevauchement de
 ces deux parcours, l'un institutionnel et l'autre
 artistique, qui rend cet itinéraire si riche
 et stimulant, aussi bien du point de vue des
 œuvres que des recherches menées par
 l'artiste dans les archives de la fondation.

album, l'image filmique est construite en juxtaposant deux plans sur un fond noir. Dans celui de droite, la caméra filme l'écran d'un ordinateur sur lequel on suit l'entretien mené par l'artiste avec les différents acteurs de l'histoire des images. Qu'il s'agisse du propriétaire du cliché, du photographe ou du collectionneur, nous avons accès par leurs narrations aux couches mémorielles rattachées aux images, mais aussi aux nombreuses anecdotes qui les accompagnent et à beaucoup d'autres informations. À côté de cet écran-parole, on observe les manipulations soigneuses des clichés menées par l'archiviste qui dévoile les images l'une après l'autre

People and Modern Times (2010, 38 min.) is just as interesting. In this case, the camera operates as the “liaison agent” by establishing a relationship between the private dimension of pictures – their intimate existence in family albums and memories in the guise of captions – on the one hand, and the public status that they obtained once acquired by the foundation, on the other. The link that Zaatari creates between these two statuses through the images is both simple and effective. Like two pictures glued into a single page of an album, the filmic image is built by juxtaposing two videos on a black background. In the video on the right, the camera films a computer screen on which we follow interviews that Zaatari conducted with different people involved in the history of the images – the owners of the photograph, the photographers, or the collector. Through their accounts we gain access to the layers of memory attached to the images, the many anecdotes that accompany them, and much more information. To the right of the computer screen, we see the archivist carefully handling the pictures, revealing the images one after another as the narration continues. The camera in the second video, the left-hand one, concentrates on the images that are being revealed by the archivist, so that we can get a better look at them. This mechanism offers spectators the rare opportunity to grasp photographic objects throughout the parabola of their existence, from the instant they were taken to the gestures ensuring their conservation and archiving, as well as the memories that they evoke. “This picture on the left, where was it taken?” “This was taken on the road to the Dead Sea.” “Do you remember this occasion?” “I remember. I was very young. This is Palestine. I don't recall when. I think I was 6 or 7 years old and we were watching the Graf Zeppelin, the German, in the sky.” This was probably in 1929, when the Graf Zeppelin blimp flew around the world. In this work, modernity is conveyed through children gazing at airplanes in the sky, the central train station in Cairo, and the ships sailing up the Suez Canal. It was modernity as synonymous with transportation and with the images, first photographic and then televised, disseminated in public places.

Photography Studios. “People used me to take photographs. I walked with my camera on my shoulder. Someone said, ‘Haschem, take my picture!’” recounted Madani. Zaatari dedicated many years of research to Studio Scheherazade in Saida, Lebanon, and the Cairo studio of Leon Boyadjian, an Armenian photographer better known as Van Leo. To Van Leo and two other photographers, Armand and Alban, the AIF devoted the 1999 exhibition *Portraits of Cairo*, which offered a suggestive, though partial, tableau of Egyptian society of the 1940s and 1950s composed of wedding pictures and portraits of the era's political figures, such as Gamal Abdel-Nasser (Alban, Cairo, 1950–52) and King Faisal II (Alban, Cairo, 1955), and Egyptian and foreign actresses, including Dalida, photographed in stage costumes or with the pyramids in the background. In addition to being significant components of the history of photography in their regions, these studios were the subject of many photographs and videos made by Zaatari.

“I found a photograph of my grandmother signed Van Leo, Cairo, 1959,” says the first voice we hear in the video *Her + Him* (34 min., 2001–12), a filmed interview that Zaatari conducted with Van Leo during their encounter in Cairo in 1998. Through their conversation, we learn the story of Van Leo, who was born in Turkey, emigrated

au rythme de la narration. En revanche, c'est seulement sur les images révélées par l'archiviste que se concentre la caméra dans le deuxième plan, celui de gauche, afin de nous permettre de mieux les saisir. Ce dispositif a pour effet d'offrir au spectateur la rare possibilité de saisir l'objet photographique d'après la parabole de son existence : de l'instant de sa réalisation jusqu'aux gestes qui veillent à sa conservation et son archivage, en passant par les souvenirs qu'il évoque. « *L'image sur la gauche, où est-ce qu'elle a été prise ? Sur la route pour la mer Morte* ». « *Vous souvenez-vous de cette occasion ? Oui, j'étais très jeune. C'était en Palestine, je ne me souviens pas quand. Je pense que j'avais six ou sept ans. On regardait le dirigeable Graf Zeppelin dans le ciel* ». Il s'agit probablement de 1929, l'année pendant laquelle le dirigeable Graf Zeppelin a réalisé le tour du monde. Dans ce cas, la modernité passe par le regard des enfants qui observent les avions dans le ciel, la gare centrale du Caire ou encore les bateaux qui parcourent le canal de Suez. Modernité comme synonyme de transports et d'images, photographiques d'abord et télévisées ensuite, que l'on diffusait dans les lieux publics.

Les studios photographiques. « *Les gens se servaient de moi pour prendre des photos. Je marchais la caméra à l'épaule. Quelqu'un disait : Hashem, prends-moi en photo !* », raconte le photographe libanais Hashem el Madani. C'est au Studio Scheherazade situé à Saïda, au Liban, et à celui de Leon Boyadjian, photographe d'origine arménienne plus connu sous le nom de Van Leo, au Caire, que Zaatari a consacré plusieurs années de recherches. L'AIF avait d'ailleurs dédié l'exposition *Portraits du Caire* réalisée en 1999 aux portraits

to Egypt, and, like many other Armenians, decided to devote himself to photography and opened a studio. This was Cairo in the late 1950s, when the city was a multicultural metropolis and the epicentre of incredible musical and artistic creativity. Although Van Leo's story takes us back to the bygone times of an entire region – that of the Nasser era – and to a geography that now exists only in the imagination, his images are amazing for their modernity, the striking use of light, and the cinematographic poses of his subjects, a sign of the cross-fertilization of Egyptian and Hollywood cinema. "I have loved photography since I was young," Van Leo tells us. "I collected magazines and photographs of Hollywood actors, and I studied how the photographs were taken." And then he reveals his science of portraiture: the use of light, the angle of the camera, the expressions on the face at the decisive moment, the retouches. It is quite surprising to discover among his pictures numerous shots of nudes, black-and-white images taken by request in the discretion of his studio, where vulgarity gave way to sensuality of the female body, heightened by subdued lighting effects.

A similar concern with exhibition of the body – this time, young Lebanese men who want to display their masculinity – is also found in the pictures by Madani. Zaatari devoted his video *Twenty-Eight Nights and a Poem* (2015, 100 min.), commissioned by the Musée Nicéphore Niépce, to Madani's practice. It is a moving tribute to the photographer, whose work was also the subject of two shows at the AIF: *Haschem el Madani: Studio Practices* (2004) and *Haschem el Madani: Promenades* (2006). The video camera lingers on Madani's pictures taken in the city, near stores, in souks, and on the beach. His lens always offered a powerful opportunity for exhibition – sometimes in posed positions, others candid. In fact, it is in relation to the photographs taken by Madani on the beach that one of the most poetic sequences in the film is built. From negatives of the time examined under a magnifying glass by Madani, there is a

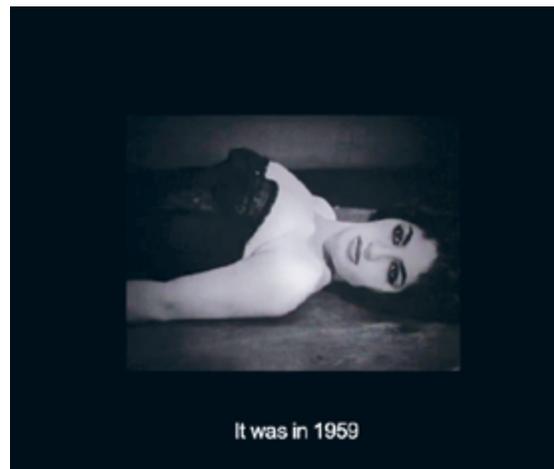
Objects of Study / Studio Scheherazade - Reception Space, 2006
vue d'exposition au MACBA / exhibition view at MACBA, trois épreuves couleur
images composites / three colour prints made from composite images
permission / courtesy MACBA, Barcelone, photo : Miquel Coll



de Van Leo et à ceux de deux autres photographes, Armand et Alban : c'était un tableau suggestif, bien que partiel, de la société égyptienne des années 1940 et 1950 composé de photos de mariages, de portraits de personnalités politiques de l'époque, comme Gamal Abdel-Nasser (Alban, Le Caire, 1950–1952) ou le roi Fayçal II (Alban, Le Caire, 1955), mais aussi d'actrices égyptiennes ou étrangères comme Dalida, photographiées en costume de scène ou avec les pyramides en arrière-plan. En plus de représenter une composante fort significative de l'histoire de la photographie, ces studios ont fait l'objet de plusieurs œuvres de l'artiste libanais, tant en photographie qu'en vidéo.

« J'ai retrouvé une photo de ma grand-mère signée Van Leo, Le Caire, 1959 ». C'est ainsi que débute la vidéo *Her + Him* (34 min, 2001–2012), un entretien filmé que Zaatari réalise avec Van Leo lors de leur rencontre au Caire en 1998. La conversation entre les deux nous permet de connaître l'histoire de ce photographe né en Turquie, émigré en Égypte et qui, comme beaucoup d'autres Arméniens, choisit de se vouer à la photographie et d'ouvrir son studio. Nous sommes au Caire à la fin des années 1950, à l'époque où la capitale égyptienne est une métropole multiculturelle et l'épicentre d'une incroyable créativité musicale et artistique. Bien que l'histoire de Van Leo nous plonge dans le passé révolu de toute une région, celle de l'époque nassérienne, et dans une géographie désormais devenue imaginaire, ses images nous frappent par leur

Twenty-Eight Nights and a Poem, 2010
deux extraits d'une vidéo faisant partie d'une installation multi-médias /
two excerpts from a video that is part of a mixed-media installation



Her + Him, 2001-2012
extrait d'une vidéo HD / excerpt from HD video
couleur, son / colour, sound, 34 min

sudden transition to images shot in slow motion and negative colours on the beaches of Beirut. Beyond the enchanting effect of the colour palette, which ranges from blue to ochre to purple, the association of the movement with the images in negative creates a highly disorienting temporal suspension, as if the negatives themselves were beginning to move. Only when the video returns to the black-and-white pictures are the images and the spectator brought back into their respective timeframes, and back to the narration. Madani sold his photographs in the studio: "Twenty-five piasters for the photograph alone, fifty with retouches." The pictures in the series *Objects of Study/Studio Scheherazade – Reception Space* (2006),

But what makes it even more captivating is the variety of treatments to which Zaatari submits photographic objects in order to highlight their documentary and aesthetic potential, as well as his technique and the assorted uses and experiments to which it may be subjected. In short, it is a true *reflection in images* that Zaatari proposes, a *discourse* on photography, which, he explains, "figures not only as a *medium*, but also as a *subject*."

three large (110 × 600 cm) frontal shots, capture the studio's atmosphere. They immerse us in its antiquated ambience, the pink walls covered with black-and-white pictures, a desk and a wardrobe filled with all sorts of objects and cameras and tools of the trade. The exhibition layout for display of these images strengthens this archival effect: pieces of furniture with half-open drawers from which emerge other images, reproductions of period photographs, retouching tools, cameras. And here, suddenly the photograph becomes a place.

modernité, l'usage saisissant de la lumière et les poses cinématographiques de ses sujets, signe de l'influence croisée du cinéma égyptien et hollywoodien. « J'ai aimé la photo depuis que j'étais jeune, je recueillais des magazines, les photos des acteurs d'Hollywood et j'étudiai comment la photographie était prise. » Puis, Van Leo nous dévoile sa science du portrait : l'utilisation de la lumière, l'angle de l'appareil, les expressions du visage au moment décisif, les retouches. On sera peut-être étonnés de découvrir parmi ses clichés de nombreuses photos de nus, images en noir et blanc réalisées sur demande dans la discrétion du studio, où la vulgarité fait place à sensualité du corps féminin exalté par les effets tamisés de la lumière.

Relevant de ce même rapport à la monstration du corps, les clichés du photographe libanais Hashem el Madani exposent cette fois-ci de jeunes Libanais soucieux d'exhiber leur masculinité. À la pratique photographique de ce dernier, Zaatari dédie la vidéo *Twenty-Eight Nights and a Poem* (2015, 100 min) commandée par le musée Nicéphore Niépce. Un hommage émouvant que l'artiste libanais offre au photographe dont le travail a aussi fait l'objet de deux expositions de l'AIF : *Hashem el Madani : Studio Practices* (2004) et *Hashem el Madani : Promenades* (2006). Et voici la caméra s'attardant sur ces clichés pris dans la ville, près de boutiques, dans les souks, ou encore sur la plage, parfois en pose, d'autres par surprise, l'objectif étant toujours une occasion puissante de monstration. C'est d'ailleurs en relation aux photos prises par Hashem el Madani sur la plage que l'on retrouve une des séquences parmi les plus poétiques du film. Des négatifs de l'époque parcourus à la loupe par l'artiste, on passe soudain aux images tournées au ralenti et en négatif-couleur sur les plages beyrouthines. Au-delà de l'effet envoûtant lié à la palette des couleurs, du bleu à l'ocre au pourpre, l'association du mouvement et des images en négatif produit chez le spectateur une suspension temporelle fort déroutante, comme si les négatifs eux-mêmes avaient commencé à « bouger ». Ce sera seulement le retour de la caméra sur les clichés

The "Negative" of History. Jerusalem, 1948, the year of the Israel-Arab conflict: Antranick Bakerdjian photographs his destroyed house in the Armenian neighbourhood of Jerusalem and the fortification walls of the St. James Armenian convent that served as a refuge during the war. When he exposed this film, on which we note the signs of erosion and the brand of the film used – "DuPont," "Nitrate," "Panchromatic," "Safety Film" – Zaatari chose, in *The Body of Film* (2017), to assign the film itself the role of witness to the conflict, these images having been produced when the photographer was deprived of his darkroom and had to move to another one. Yet, could this not be one way to use film to represent the "negative" of history – the "missing picture," as Cambodian filmmaker Rithy Panh would say, displayed in the empty pages of family albums? This is the subject of the video *On Photography Dispossession and Times of Struggle* (2017, 30 min.). "I've lost all the photographs. All the photographs I have are reprints, my sister in Egypt made them for me. I asked her, as I didn't have pictures of the children. I lost all the photographs. Those who found them scattered them in the street." "Yes, I lost my house in Jerusalem. I couldn't take anything with me." From Jerusalem to Damascus, from Damascus to Beirut: sometimes, only the dates remain, the images having been lost, left in houses that the occupants were forced to abandon, strewn along a path with an unknown destination, and sometimes the temporary became permanent.

In the last part of the exhibition is another of the major themes addressed by Zaatari; his emphasis on the "corporality" of the image is a way of dealing with the question of the photographic matter and the processes of erosion, in which "accidents" that may occur to the film due to poor conservation become the metaphor for "accidents" of history that appear implicitly. The conception of the

The Body of Film, 2017
 onze impressions UV sur tissu avec rétroéclairage / eleven backlit UV prints on cloth
 vue d'exposition au MACBA / exhibition view at MACBA
 permission / courtesy MACBA, Barcelone, photo : Miquel Coll





en noir et blanc de l'époque qui réussira à replacer les images et le spectateur dans leurs tiroirs temporels respectifs, en nous ramenant à la narration. Une fois les photos prises, Madani les vendait au studio : « 25 piastres pour la photo simple, 50 avec retouche ». Les clichés de la série *Objects of Study/Studio Scheherazade – Reception Space* (2006), trois gros plans frontaux (110 × 600 cm), saisissent bien l'atmosphère de ce lieu. Ils nous plongent dans son décor vétuste, les murs roses couverts de clichés en noir et blanc, un bureau et un placard rempli par toutes sortes d'objets, d'appareils et d'outils du métier. Un effet-archivé que la scénographie accompagnant ces images vise à renforcer : des meubles aux tiroirs entrouverts d'où émergent d'autres images, reproduction des photos de l'époque, des outils pour les retouches, des appareils photographiques. Et soudain la photographie devient un lieu.

Le « négatif » de l'histoire. Jérusalem, 1948, l'année du conflit israélo-arabe : Antranick Bakerdjian photographie sa maison détruite dans le quartier arménien de la ville et les fortifications du couvent arménien Saint-Jacques qui a servi de refuge pendant la guerre. En exposant ces pellicules, sur lesquelles on repère les signes d'érosion, mais aussi la marque du film utilisé, « DuPont », « Nitrate », « Panchromatic », « Safety Film », Zaatari choisit d'accorder au « corps du film » (*The Body of Film*, 2017) le rôle de témoin du conflit, ces images ayant été réalisées lorsque le photographe a été privé de sa chambre noire et a dû se déplacer vers une autre. Ne serait-ce pas là une manière de représenter, par l'utilisation de la pellicule, « le négatif » de l'histoire, cette « image manquante » comme dirait le cinéaste cambodgien Rithy Panh, qui s'affiche dans les pages vides des albums de famille ? C'est le sujet sur lequel porte la vidéo *On Photography Dispossession and Times of Struggle* (2017, 30 min). « J'ai perdu toutes les photographies. Toutes les photos que j'ai sont des réimpressions, ma sœur en Égypte les a faites pour moi. Je le lui ai demandé, car je n'avais pas de photos des enfants. J'ai perdu toutes les photos. Ceux qui les ont retrouvées les ont dispersées dans la rue. » « Oui, j'ai perdu ma maison à Jérusalem. Je ne pouvais rien prendre avec moi ». De Jérusalem à Damas, de Damas à Beyrouth : parfois, ce sont seulement les dates qui restent, les images ayant été perdues, laissées dans les maisons abandonnées



The Body of Film, 2017
onze impressions UV sur tissu avec rétroéclairage / eleven backlit UV prints on cloth
vues d'exposition au MACBA / exhibition views at MACBA, permission / courtesy
MACBA, Barcelone, photo : Miquel Coll



Archeology, 2017
impression jet d'encre pigmentaire / pigment inkjet print
permission / courtesy K21, Dusseldorf

de force, disséminées le long d'un parcours dont la destination était méconnue, et le provisoire est parfois devenu définitif.

Dans la dernière partie de l'exposition de Zaatari, on retrouve ainsi un autre des thèmes majeurs abordés par l'artiste, soit l'insistance sur la « corporéité » de l'image comme façon de traiter la question de la matière photographique et des processus d'érosion, où « les accidents » dont la pellicule peut faire l'objet, suite à une mauvaise conservation, deviennent la métaphore des « accidents » de l'histoire qui apparaissent en filigrane. La conception de la photographie qui émerge souligne aussi le potentiel esthétique de la pellicule et sa similarité avec les artefacts archéologiques. C'est le cas de l'image intitulée *Archeology* (2017), l'agrandissement d'un négatif issu de la collection de Moshen Yammine représentant le corps d'un athlète qui semble émerger d'une strate de poussière. En plus d'exprimer la dimension haptique de l'image, cet effet, issu de la détérioration du support, vise à conférer à celle-ci une temporalité stratifiée, une façon d'attribuer une forme visuelle à l'histoire de la région et de « matérialiser » sa portée testimoniale. C'est le cas aussi du projet *Face to Face* (2017) auquel Zaatari travaille cette fois à partir des clichés d'Antranik Anouchian réalisés au début des années 1940. Les images en question, toujours sur pellicule, ont été réalisées en superposant et en agrandissant deux négatifs reproduisant l'un, un soldat français, et l'autre, un membre de la communauté de Tripoli. En plus de mettre en valeur le support filmique, c'est au niveau du référent que Zaatari cherche à produire une image signifiante, en évoquant la présence française sur le sol libanais depuis 1920 et qui ne quittera le pays que deux ou trois ans après l'indépendance obtenue en 1943.

« Vous souvenez-vous de Jérusalem ? Vous souvenez-vous de quand vous êtes partie ? » À ce questionnement qui encore aujourd'hui résume la complexité de l'histoire de toute une région, Zaatari répond non pas en niant le sentiment de perte, mais en revenant par l'image à l'époque où l'histoire était encore « indivisée » (*Un-dividing History*, 2017). C'est ce qui évoque la série de huit calotypes illustrant le dôme du Rocher et le mont du Temple de Jérusalem. L'artiste les réalise en fusionnant les images du photographe palestinien Khalil Raad (1854–1957) et celles du réalisateur juif ukrainien Ben-Dov (1882–1968) émigré en Israël en 1907. Deux images différentes, certes, mais dont les points en commun restent encore visibles. À condition d'essayer de les regarder.

Postdoctorante et chargée de cours au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, **Claudia Polledri** assure aussi la coordination scientifique du CRIalt (Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques, UdeM). Elle est titulaire d'un doctorat en littérature comparée de l'Université de Montréal portant sur les représentations photographiques de Beyrouth (1982–2011) et sur le rapport entre photographie et histoire.



Faces to Faces, 2017
six impressions UV sur tissu avec rétroéclairage / six backlit UV prints on cloth
vue d'exposition / exhibition view, permission / courtesy MACBA, Barcelone

photograph that emerges underlines the aesthetic potential of film and its resemblance to archaeological artefact. One example is the image titled *Archeology* (2017), an enlargement of a negative from the collection of Moshen Yammine portraying the body of an athlete that seems to emerge from a stratum of dust. Aside from expressing the haptic dimension of the image, this effect, the result of deterioration of the medium, also aims to confer upon it a stratified temporality – a way of attributing a visual form to the history of the region and “materializing” the testimonial scope of the image. This is also the case for the project *Face to Face* (2017), for which Zaatari worked yet again from pictures taken by Antranik Anouchian in the early 1940s. These images, still on film, were made by superimposing and enlarging two negatives, one portraying a French soldier and the other, a member of the Tripoli community. In addition to highlighting the film support, Zaatari produces a image that is a significant referent, evoking the French presence in Lebanon since 1920; the French would leave the country only two or three years after independence, obtained in 1943.

“Do you remember Jerusalem? Do you remember when you left?” To this question, which even today summarizes the complex history of an entire region, Zaatari responds not by denying the sense of loss, but by returning to images taken at a time when history was still “undivided” (*Un-dividing History*, 2017). That is what is evoked in the series of eight calotypes showing the Dome of the Rock and the Temple Mount in Jerusalem. He made them by merging images by the Palestinian photographer Khalil Raad (1854–1957) and the Ukrainian Jewish director Ben-Dov (1882–1968), who immigrated to Israel in 1907. Two different images, certainly, but their points in common are still visible. If we try to see them. *Translated by Käthe Roth*

Claudia Polledri is a post-doctoral student and lecturer in the Department of Art History and Film Studies at the Université de Montréal. She is also the academic coordinator of the university's Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques. She holds a doctorate in comparative literature from the Université de Montréal; her subject is photographic representations of Beirut (1982–2011) and the relationship between photography and history.
