

③.⑤.② Fouiller la photographie

En tant qu'artiste, j'utilise la «photographie existante», produite principalement pour des raisons commerciales, dans un système bien particulier. La relation que je veux créer entre ces photographies et le public de mes expositions est une relation de «découverte»: sans mon intervention, le public ne verrait pas ces images. Hormis les photos de famille et d'actualité et les clichés des missions photographiques européennes du XIX^e siècle au Proche-Orient et en Afrique du Nord, peu de photographies circulent encore. Dans le monde arabe, les gens regardent rarement les photographies par intérêt pour l'art photographique.

Autrement dit, ils regardent les photographies parce qu'ils veulent se voir ou voir leurs amis et leurs familles. A l'époque où je préparais l'exposition «Mapping Sitting» à Beiteddine (Liban), le musée était ouvert au public et les gens entraient et sortaient à leur guise de la salle d'exposition. Pendant huit jours, le temps de mettre l'exposition sur pied, tous ceux qui nous voyaient accrocher aux murs les quelque 3000 photographies des archives Anouchian ne posaient qu'une seule question: «Qui sont ces gens?». Et je les entendais se perdre en conjectures: c'étaient sûrement des martyrs, des chanteurs, des acteurs et actrices, ou les couples qui s'étaient mariés au cours de noces collectives à Tyr!

C'est pourquoi je préfère travailler sur la photographie comme matière et l'exposer dans un cadre artistique. En définitive, je suis un artiste attiré par la recherche et la conception d'expositions; c'est un peu comme si je révélais des fossiles en brisant une pierre. En l'occurrence, mon travail est la force disruptive qui révèle la photographie et la présente sous un jour nouveau. Je commence par rechercher des images ou des collections pour les faire sortir des circuits privés et les amener au public.

Je prends des notes sur tous les détails liés à une certaine situation, je fais souvent des enregistrements vidéo de mes entretiens avec les propriétaires des collections. Pour moi, les photographies existantes sont autant d'artefacts porteurs d'informations sur leur époque. Elles possèdent la capacité de témoigner de l'artisanat, de l'économie, des individus, de la production, de la mode, de la politique, etc. Face à une



Portraits
studio Anouchian

Tripoli,
Liban 1935-1970
photographe:
Antranik ANOUCHIAN
Collection FAI/
Mohsen Yammine ©

photographie, il faut se montrer généreux. J'estime qu'il faut consacrer du temps et envisager plusieurs perspectives sans objectif préconçu. Je note les banalités et j'essaie de rencontrer les gens qui étaient là ou qui ont quelque information sur une certaine photographie. Il m'arrive d'avoir moi-même une intuition particulière, un soupçon, un faible pour une certaine interprétation, mais je ne dois pas pour autant en tirer des conclusions hâtives. Ce que j'acquies dans cette phase, c'est une plate-forme de production, c'est-à-dire un matériel de base qui me servira à construire un travail de production autour de ces collections photographiques.

Ce qui motive mes recherches, ce n'est pas l'intérêt de l'historien, mais celui de l'artiste féru d'histoire. Ce n'est pas l'intérêt du sociologue ou de l'urbaniste, mais celui de l'artiste passionné par ce type de questions. Il s'agit ainsi de la même motivation qui se manifeste sous différentes formes, dont certaines sont matérielles — les publications ou les expositions — et d'autres ne le sont pas — la recherche, la gestion des œuvres, l'archivage ou l'enseignement. Et aucune de ces activités n'est à mes yeux supérieure aux autres. C'est une manière de témoigner d'une certaine complexité de mon environnement, comme la construction des identités politique, nationale ou religieuse en période de guerre, la sexualité, les médias, etc.

Série plage,
se reposant

Saïda, Liban 1949-1955
Photographe:
Hashem EL MADANI
Collection
FAI/Madani ©



En ce qui concerne la Fondation Arabe pour l'Image, j'aimerais rappeler qu'il s'agissait — qu'il s'agit toujours — d'un projet de conservation. Notre but premier est donc de disposer, dans cette région, d'un endroit où entreposer et préserver correctement les photographies. Ce n'est que dans un deuxième temps que surgissent notre réflexion et la réflexion de ceux qui nous succéderont. En fin de compte, les archives de la Fondation constituent un fond inestimable de renseignements sur de nombreux aspects de la vie au xx^e siècle tout autant qu'un registre de pratiques photographiques inconnues en dehors du cercle des clients, parents et amis des photographes.

Ayant commencé avec la vidéo et le cinéma documentaire, je me suis progressivement heurté aux limites de ces disciplines. Le genre documentaire a cessé de me satisfaire car il se réduisait de plus en plus à certains standards imposés par les monopoles et les circuits de la télévision. Parallèlement je me suis moins intéressé aux aspects technique et poétique de l'art vidéo car j'avais l'impression qu'il était complètement coupé de la réalité sociopolitique ambiante. Certains documentaires débutent par une recherche approfondie et ambitieuse pour finir par un produit télévisuel standard. Il était donc naturel que j'emprunte au documentaire les instruments de la recherche et du travail sur le terrain et que je cherche à en élargir l'usage en empruntant d'autres

instruments à l'art, notamment la vidéo. Il s'agit véritablement d'une production de sens à partir des collections de photographies existantes, un sens porteur de savoir sur certains domaines de la production photographique dans cette région du monde.

«Mapping Sitting» (2002) a été une exposition unique dans l'histoire de la Fondation Arabe pour l'Image. D'abord, elle impliquait une collaboration avec Walid Raad, un artiste pour lequel j'éprouve beaucoup de respect et qui a fortement contribué à imposer l'idée d'une réflexion fondamentale sur les archives. Ensuite, c'était la première fois qu'à l'intérieur de la Fondation Arabe pour l'Image, nous organisons une exposition sur les techniques du portrait plutôt que de concevoir une exposition thématique utilisant ces techniques. Il existe une fine ligne de démarcation entre ces deux pôles dont aucun n'est supérieur à l'autre. Ce qui nous intéressait dans le portrait, c'était sa capacité à modéliser les notions de citoyenneté, de travail, de loisirs et d'espace public. Forts de ces idées, nous étions très libres dans l'utilisation de nos outils artistiques — supports et vocabulaire — pour présenter cet ensemble d'œuvres existant, sélectionner les images et les exposer sur une seule surface — comme, par exemple, pour les hommes photographiés sur la plage par Hachem Madani — ou dans une vidéo — comme c'est le cas de Photo Surprise et des portraits de groupes militaires.