

## Photographes français et locaux en Orient méditerranéen au XIX<sup>e</sup> siècle

Quelques cas de collaboration

**Irini Apostolou**

---



**Éditeur**

Centre de recherche français de Jérusalem

**Édition électronique**

URL : <http://bcrfj.revues.org/7008>

ISSN : 2075-5287

**Référence électronique**

Irini Apostolou, « Photographes français et locaux en Orient méditerranéen au XIX<sup>e</sup> siècle », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 20 juin 2013, Consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://bcrfj.revues.org/7008>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

© Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem

---

# Photographes français et locaux en Orient méditerranéen au XIX<sup>e</sup> siècle

Quelques cas de collaboration

Irini Apostolou

---

- 1 Avant que les photographes locaux apparaissent en Orient méditerranéen, l'art photographique fut l'apanage des photographes étrangers en voyage ou des photographes résidants, qui avaient choisi d'y exercer leur profession<sup>1</sup>. L'introduction du daguerréotype suivie par celle du procédé photographique du calotype fut réalisée essentiellement par l'intermédiaire des photographes-voyageurs, qui se sont initialement intéressés à la représentation des sites et des monuments anciens et modernes avant de porter leur regard sur les populations de l'Orient méditerranéen. Néanmoins, la pénurie d'informations sur l'activité photographique des premiers daguerréotypistes comme le Canadien Henry-Gustave Joly de Lotbinière, Frédéric Goupil-Fesquet et Girault de Prangey ne nous permet pas d'étudier son impact sur les populations locales.
- 2 Première étape du voyage en Orient, la Grèce connut assez rapidement le développement de la technique du daguerréotype, tandis que l'âge des Réformes appelé *Tanzimat* (1839-1878), favorisa sa diffusion dans l'Empire ottoman. Néanmoins, l'introduction du nouveau procédé de reproduction se réalisa en Orient méditerranéen également dans le contexte traditionaliste des sociétés juives et musulmanes, qui étaient marquées, dans certaines régions, par l'aniconisme. Dictés par le commandement « tu ne te feras pas d'image taillée » du Décalogue de l'*Exode*, les interdits ne permettaient pas l'activité photographique aux juifs et aux musulmans durant les premières décennies du développement de l'art photographique. Ainsi les ateliers photographiques étaient-ils tenus essentiellement, jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et même après, soit par des Européens, soit par des membres des communautés chrétiennes de l'Empire ottoman (Grecs, Arméniens, Syriens chrétiens).

## Vers l'Orient par la Grèce

- 3 Indépendante depuis 1830, la Grèce adopta rapidement la nouvelle technique de reproduction. Essentielle pour la diffusion du daguerréotype en Grèce fut la rencontre de Philibert Perraud (1815-après 1863) avec le peintre grec Philippos Margaritis (1810-1892), professeur à l'École des Beaux-Arts d'Athènes, qui avait fait des études de peinture à Rome<sup>2</sup>. Perraud, qui vendait ses daguerréotypes afin de financer ses pérégrinations, enseigna l'art photographique à Margaritis.
- 4 Conservée actuellement au Musée J. Paul Getty, une série d'onze daguerréotypes représentant les monuments athéniens atteste de leur rencontre. En effet, la présence de passe-partout portant la légende « Perraud de Paris » associée à la signature de Margaritis sur le daguerréotype du *Temple de Nikée* pourrait indiquer soit leur collaboration, soit la vente du matériel photographique par Perraud à Margaritis. Dans les années qui suivirent, Margaritis, qui ouvrit le premier atelier photographique à Athènes en 1849, exposa ses daguerréotypes à l'Académie française<sup>3</sup> avant de les présenter à l'exposition universelle de Paris de 1855. Henri Edouard Tresca signala notamment que « Dans la Grèce, M. Philippe Margaritis nous a donné de belles épreuves des beaux monuments d'Athènes et de leurs bas reliefs »<sup>4</sup>. De même, J. M. Herman Hamman, se référa à la reproduction photographique des frises du Parthénon par Margaritis<sup>5</sup>. Outre les vues rapprochées des antiquités athéniennes, Margaritis réalisa, dans son studio, des portraits de l'élite grecque conformément à la mise en scène stéréotypée adoptée par les photographes français, comme dans le cas du cliché de la femme habillée du costume traditionnel d'Amalia dont le visage se reflète dans le miroir<sup>6</sup>. Photographe accompli, Margaritis qui, après quelques années d'activité photographique en Grèce, s'établit à Würzburg<sup>7</sup>, offrit une image vivante de la société grecque du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.
- 5 À l'opposé de Margaritis, qui apprit l'art photographique en Grèce par un photographe français, Athanassios Calphas étudia la photographie à Paris avant de revenir en Grèce. Associé de Petros Moraïtis en 1859, Calphas, qui photographia notamment la statue d'Athéna dans le cabinet de l'éphore de l'Acropole Pittakis en 1859 pour Charles Lenormant<sup>8</sup>, mena une carrière internationale. Installé d'abord en Belgique où pendant une période, Calphas collabora avec Alfons P. Lints<sup>9</sup> avant de s'établir à Paris vers 1875<sup>10</sup>.
- 6 À l'instar de Margaritis et de Calphas, qui poursuivirent leur carrière à l'étranger, Solon Vathis, propriétaire avec son frère Xénophon du premier studio photographique du Pirée, exerça avec succès son métier à Paris<sup>11</sup>. Représentant typique du photographe parisien de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Vathis, qui s'était associé pendant une période avec François dit Émile Graffe, figure parmi les principaux photographes exposants portraitistes français de l'exposition universelle internationale de 1900<sup>12</sup>. Réputé pour ses portraits, Vathis, qui apparaît régulièrement dans l'*Annuaire général de la photographie*, effectuait également des recherches sur la technique photographique validées par l'obtention, en 1902, d'un brevet d'invention<sup>13</sup>. De même, quoique plus modeste, la carrière photographique de Michel Angelidis<sup>14</sup>, est révélatrice des accomplissements des photographes grecs, qui purent rivaliser avec les photographes français en Grèce ou en France.

## Les contacts français des ateliers constantinopolitains

- 7 Le daguerréotype, dont l'invention fut annoncée dans le journal *Takvim i vekayi* le 28 octobre 1839, fut progressivement adopté en tant que moyen de représentation par les minorités chrétiennes de l'Empire ottoman, comme l'architecte arménien Pascal Artin Bilezikdj<sup>15</sup>. Membre fondateur de la Société française de photographie en 1854, Bilezikdj, qui fut élève du Professeur d'architecture Félix Duban, apprit la photographie à Paris. Durant la même période, des articles, comme celui de Georges Norgues sur l'œuvre d'Ernest de Caranza<sup>16</sup>, renseignaient le public ottoman sur l'évolution technique et la production photographiques tandis que des photographes étrangers, installés à Constantinople, proposaient des cours de photographie à une clientèle locale. Néanmoins, malgré l'activité des photographes-voyageurs et des photographes résidants comme James Robertson<sup>17</sup>, il fallut attendre les années 1860, pour que l'art photographique soit enseigné dans les écoles militaires de l'Empire ottoman et qu'il soit largement diffusé auprès des musulmans.
- 8 Les années 1860 furent marquées par l'autonomie progressive des photographes orientaux, qui après avoir reçu une formation auprès des photographes européens, effectuèrent leurs propres recherches perfectionnant les procédés de photographie et de développement. Souvent, après un premier apprentissage de la technique et de l'art photographiques, les Ottomans appartenant aux minorités chrétiennes de l'Empire ottoman parfirent leur formation en Europe.
- 9 Parmi les plus célèbres photographes ottomans figurent les frères arméniens Kevork, Viçen et Hovsep Abdullah<sup>18</sup>, qui tout au long de leur activité photographique, maintinrent des liens durables avec l'Europe. Après avoir reçu pendant six ans une formation artistique à l'école arménienne de Mourad-Rafaelian à Venise, Kevork rentra à Constantinople, où il joignit son frère Viçen, retoucheur des photos au studio photographique du chimiste allemand Rabach qui, fondé en 1856, était situé dans le quartier de Beyazid. Acheté au départ de Rabach en 1858 par la famille Abdullah, l'atelier, appelé initialement « Vincent Abdullah Frères » avant d'être connu sous le nom d'« Abdullah Frères » prospéra pendant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.
- 10 Conscients du progrès rapide de la technique de la photographie, Viçen et Kevork se rendirent à Paris, au début des années 1860, afin d'étudier le procédé photographique au collodion humide. Outre la lettre de recommandation pour le comte Olympe Aguado<sup>19</sup>, élève de Le Gray, que l'ambassadeur de France leur avait donnée, le père Gevont Alisan de la congrégation mekhitariste leur fournit une lettre d'introduction pour le baron Taylor lors de leur arrêt à Venise.
- 11 L'étude des procédés modernes de photographie et de développement à Paris ne fut pas apparemment au niveau de leurs attentes puisque Kevork considéra que les informations fournies par le comte Aguado, quoiqu'elles fussent en grande partie utiles, ne furent pas tout à fait nouvelles<sup>20</sup>.
- 12 De retour à leur atelier constantinopolitain, Abdullah frères poursuivirent leurs recherches photographiques améliorant la qualité de leurs tirages. Outre les clichés représentant les monuments, le paysage et les figures types du pays, ils réalisaient des portraits des dignitaires ottomans et de la haute société constantinopolitaine. La

présentation de leurs photographies à l'exposition internationale de Paris de 1867, où ils reçurent la médaille de bronze, établit leur réputation à l'étranger. Dans le *Coup d'œil sur l'exposition ottomane*, il fut notamment précisé que « la photographie est arrivée en Turquie en haut degré de perfection : MM. Abdullah frères ont exposé deux admirables panoramas de Constantinople et une vue de la *Corne d'Or* »<sup>21</sup> De même, quoiqu'un peu plus critique, S. Devylder se référa à Abdullah frères lors de son exposé des représentants étrangers de la section de la photographie<sup>22</sup> :

MM. Abdullah frères, Constantinople, avaient exposé un magnifique panorama de Constantinople, formé de sept demi feuilles de papier et mesurant environ 2<sup>m</sup>,20 de longueur sur 0<sup>m</sup>,30 de hauteur ; les raccordements des divers feuillets auraient pu être mieux exécutés et quelques clichés avaient sur les bordes des parties moins foncées que les autres faisant tache sur l'ensemble. Malgré ces imperfections, qui étaient dues probablement à l'imperfection de l'instrument employé, ce panorama méritait la médaille de bronze que le jury lui avait décernée.

- 13 Photographes attirés de sa majesté le Sultan Abdül-Aziz, Abdullah frères se formèrent une clientèle étrangère de prestige, qui de passage à Constantinople, se faisait photographier comme Gustave de Beaucorps en 1860, Mark Twain, dont le portrait fut pris le 6 octobre 1867 et Anne de Noailles photographiée quelques années plus tard. En outre, quand l'impératrice Eugénie visita Constantinople en 1869, Abdullah frères la photographièrent et lui offrirent un album intitulé *La Turquie ancienne et moderne*<sup>23</sup>.
- 14 Membres de la Société de photographie de Paris depuis le 4 mars 1870<sup>24</sup>, Abdullah frères, qui étaient souvent mentionnés dans les guides de voyage<sup>25</sup>, réussirent à s'établir une renommée internationale. Photographes du Sultan, ils furent chargés de représenter le visage occidental de l'Empire ottoman<sup>26</sup>. Par ailleurs, leurs photos furent régulièrement reproduites dans les revues et les journaux français illustrés comme *L'Illustration* et *L'Univers illustré*. Néanmoins, la publication de leurs clichés en France ne fut pas toujours sans problème. L'éditeur Stock fut notamment poursuivi en justice pour avoir reproduit dans *Abdülhamid intime* de Georges Dorys des photographies de Yildiz-Kiosk prises par Abdullah frères<sup>27</sup>.
- 15 L'histoire du studio *Abdullah frères* rappelle celle du studio constantinopolitain fondé par Pascal Sébah (1823-1886). Achetés en 1899, les archives des Abdullah frères enrichirent la collection photographique du studio *Sébah & Joaillier*<sup>28</sup>. En 1908, Adolphe Thalasso, précisant l'origine des images agrémentant son article, signala notamment que « toutes les illustrations de cet article proviennent de clichés tirés par les anciens photographes du sultan Abdul Aziz M. M. Abdullah frères dont la maison *Sébah et Joaillier* a pris la succession »<sup>29</sup>.
- 16 Exemple caractéristique de la collaboration entre un photographe local et un photographe étranger, l'atelier constantinopolitain fondé par Pascal Sébah marqua la production photographique ottomane de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>30</sup>. D'origine catholique syrienne et arménienne, Sébah s'associa très tôt à Antoine Laroche, qui avait étudié la photographie à Paris. Signés *P. Sébah*, les clichés, pris en général par Sébah, étaient développés et imprimés par Laroche, par l'intermédiaire duquel, étaient noués des liens avec la Société française de photographie, concrétisés par sa participation à ses expositions de 1869 et de 1870.
- 17 Récompensée régulièrement, l'œuvre de l'atelier, qui était présentée à l'exposition photographique de 1870, fut particulièrement louée dans la revue *Le Rayon bleu*<sup>31</sup> :  
M. Sébah de Constantinople, a de très-belles épreuves instantanées ou presque instantanées : *L'Arrivée du Sultan à la Mosquée, l'Aigle au Bosphore, la Mosquée de Sainte-*

*Sophie* sont remarquables. Le panorama de *Constantinople* est un vaste et bon travail, le *Cimetière turc* est très-intéressant comme difficulté vaincue : ce fouillis serré et disparate offrait un écueil à l'artiste. M. Sébah nous donne de la photographie turque une très-bonne opinion.

- 18 La collaboration de Pascal Sébah avec Osman Hamdi Bey (1842-1910), élève de Gérôme, fut également déterminante pour la réputation internationale du studio. Publiés sous le patronage de la Commission impériale ottomane à l'occasion de l'Exposition universelle de Vienne de 1873, les *Costumes populaires de la Turquie*<sup>32</sup>, dont le texte fut rédigé par Osman Hamdi Bey et Victor-Marie de Launay, présentaient soixante quatorze photographies de Sébah, reproduites par la phototypie. Couronné de la médaille d'or, l'ouvrage fut présenté à Lacan par Antoine Laroche dans une lettre publiée dans le *Moniteur de la photographie*<sup>33</sup>. Soucieux de contribuer au développement de l'art photographique, Laroche joignit à sa lettre des épreuves photographiques, qui furent particulièrement appréciées par Lacan. De plus, Laroche renseigna la Société française de photographie sur la production artistique de l'atelier et ses innovations en matière d'impression présentant notamment un procédé d'impression photochromique qu'il avait conçu<sup>34</sup> :

M. Lacan au nom de M. Laroche, présente à la Société des épreuves aux encres grasses, qui témoignent de l'habileté de cet opérateur, et qui font espérer que M. Laroche aura bientôt surmonté les difficultés matérielles qui l'empêchent aujourd'hui de communiquer à la Société ses épreuves photochimiques.

- 19 Encouragé apparemment par le succès de l'ouvrage, Pascal Sébah décida d'agrandir son entreprise et d'enrichir sa collection photographique. Propriétaire d'un nouveau studio au Caire, il proposa l'échange de clichés au photographe français Henri Béchard<sup>35</sup> et l'achat et la reproduction des photographies à [L.] Rombau, photographe à Damas<sup>36</sup>.
- 20 À la mort de Pascal Sébah, il paraît que Laroche s'établit au Caire où il collabora avec le photographe J. Heymann<sup>37</sup>, tandis que le studio constantinopolitain passa entre les mains de son frère Cosmi Sébah, qui s'associa avec Polycarpe Joailler (1838-1904) en 1885. Particulièrement fructueuse, leur collaboration fut à l'origine d'une riche production photographique signée *Sébah & Joailler* à partir de 1888. L'atelier, dont la direction fut ensuite assurée par Jean Sébah, fils de Pascal, poursuivit sa production commerciale destinée aux touristes. Il proposait notamment des vues du paysage et des monuments du pays ainsi que des clichés reproduisant des scènes de rue et des figures types de l'Empire ottoman, qui, malgré leur caractère pittoresque, témoignent d'un art photographique élaboré. Ses clichés, reproduits sous forme de cartes postales et dont certains illustraient des publications françaises comme *Constantinople aux derniers jours d'Abdul Hamid*<sup>38</sup>, satisfaisaient la demande des étrangers et alimentaient leur imaginaire.
- 21 Si depuis sa fondation par Pascal Sébah, le studio exprima un point de vue européen, qui accentuait la dichotomie entre l'Orient et l'Occident, il développa néanmoins sa propre stratégie de représentation, qui combinait une approche traditionnelle de la société ottomane locale avec des signes visuels du changement social et économique qui était en train de se réaliser dans le pays. Ses clichés montrant des Ottomans dans des espaces publics, qui posent devant la caméra, sont révélateurs du progrès réalisé dans le domaine de la représentation photographique des populations locales. En effet, à l'opposé des studios commerciaux tenus par des étrangers comme celui de Félix Bonfils, qui mettait en scène des Orientaux en train d'exécuter un travail, l'atelier de Sébah les représentait poser naturellement devant l'objectif<sup>39</sup>.

- 22 Outre la production des clichés touristiques, l'atelier se spécialisait dans la prise des portraits de la haute société constantinopolitaine et des étrangers parmi lesquels figurent des images moins traditionnelles comme celle de *Madame G. A., bal costumé donné à l'Ambassade d'Angleterre à Constantinople* parue dans la revue *Les Modes*<sup>40</sup>. Par ailleurs, l'atelier participa à la propagande visuelle de l'Empire ottoman, réalisant des clichés focalisés sur la modernisation de l'Empire ottoman comme la série photographique des élèves des écoles comprise dans les Albums d'Abdül-Hamid II<sup>41</sup>.
- 23 Le départ de Polycarpe Joaillier pour la France en 1900 laissant son fils Gustave Joaillier assurer avec Jean P. Sébah la direction de l'atelier jusqu'au départ de celui-ci pour la France en 1904<sup>42</sup> semble néanmoins signaler le début d'une production plus modeste. Dans les années qui suivirent, Jean P. Sébah s'associa avec les photographes locaux Agop Iskender et Leo Perpignani.

## Le développement de la photographie au Proche-Orient et la présence française

- 24 Loin d'avoir un parcours traditionnel, Yessayi Garabedian (1825-1885), se partagea entre ses fonctions patriarcales et sa passion pour la photographie. En contact avec Abdullah frères<sup>43</sup> en 1859, avec qui il échangea des informations sur les procédés photographiques, Garabedian fut également un proche de Hagop Pascal, consul d'Autriche à Constantinople. Grâce à son réseau européen, Pascal, qui était au courant de nouvelles techniques comme celle du négatif au collodion, lui fournissait du papier, des produits chimiques et des appareils nécessaires pour la prise et le développement des photographies.
- 25 Sa rencontre avec Hovahannes Spartalian à Jérusalem, fut décisive pour le perfectionnement de sa technique et de son art photographiques. Originaire de Smyrne, Spartalian, qui était en pèlerinage en Terre sainte, finança le tour européen du futur patriarche afin qu'il complétât sa formation photographique<sup>44</sup>. Après avoir visité Manchester, Londres et Paris en 1863, Garabedian fut de retour à Jérusalem où il fut élu patriarche en 1865. Étonné de son intérêt pour la photographie, Eugène Melchior de Vogué, qui traça un portrait flatteur du patriarche, mentionna sa formation photographique à Paris<sup>45</sup> :
- Le patriarche de Jérusalem est un homme tout jeune encore, d'une stature de géant, d'une physionomie noble et intelligente. Il a été, le croirait-on ? étudiant en droit à Paris, où il a appris la photographie, qu'il pratique avec succès.
- 26 Installé au couvent de Saint Jacques de Jérusalem, le studio photographique du patriarche, qui fut particulièrement actif jusqu'à sa mort en 1885, se spécialisait dans les portraits de pèlerins et dans les vues du paysage et des monuments de la Terre sainte, au verso desquels était imprimée la légende « Photographie du Couvent Arménien. Jérusalem ». Adoptant le style conventionnel de l'époque malgré une certaine sensibilité, ses clichés révèlent la maîtrise technique de la photographie de son atelier, qui sut s'adapter aux exigences des touristes.
- 27 Soucieux d'assurer l'expansion de l'art photographique au Proche-Orient, Garabedian s'intéressa activement à la formation de jeunes séminaristes à la photographie. En effet, son studio photographique fonctionnait également comme école de photographie assurant l'apprentissage de jeunes arméniens<sup>46</sup> :

Au studio du patriarcat arménien, Isay Garabédian enseigne la science de la photographie à un groupe de jeunes arméniens venus de toutes les régions de l'Empire.

- 28 Révélateur de l'émancipation de la photographie orientale, l'atelier photographique du patriarche forma des séminaristes comme Garabed Krikorian (1847-1920), qui, après avoir quitté le séminaire, s'installa, pour son propre compte, à Jérusalem<sup>47</sup>. Sa réputation établie, Krikorian, qui avait réalisé les albums photographiques sur la Palestine pour Abdül-Hamid II, fut également chargé d'immortaliser la visite de l'Empereur Guillaume II en Terre sainte en 1898.
- 29 Parallèlement à la formation des photographes orientaux à Constantinople et en Europe, l'installation des photographes occidentaux au Proche-Orient contribua de manière déterminante à la diffusion de l'art photographique auprès des minorités chrétiennes de l'Empire ottoman. Considérée comme le studio le plus prolifique du Proche-Orient, la maison Bonfils, fondée par Félix Bonfils (1831-1885), qui s'était installé avec sa famille à Beyrouth en 1867<sup>48</sup>, est un cas typique de l'évolution du statut du photographe local, de l'assistant à celui du propriétaire du studio photographique.
- 30 Aidé initialement par son épouse Lydie Cabanis, qui réalisait des portraits et des scènes types et puis par son fils Adrien (1861-1929), Félix Bonfils collabora également avec des photographes qui pourraient être les figurants apparaissant dans des photos comme l'*Arc de Triomphe de Damas* et la *Colonne inclinée dans la salle hypostyle* à Karnak<sup>49</sup> et des auteurs des clichés signés *Bonfils*<sup>50</sup>. Par ailleurs, les fréquentes expéditions photographiques de Félix Bonfils et son long séjour en France en 1876 pour l'installation à Alès d'une annexe de son studio, destinée à la reproduction des clichés pris en Orient, renforce l'opinion que le rôle des assistants fut important et qu'ils pourraient être les auteurs de certains clichés. En outre, le recensement d'Alès de 1876 révèle que Bonfils fut assisté par « deux ouvriers photographiques de nationalité turque »<sup>51</sup>. Restés anonymes, les deux photographes-techniciens pourraient appartenir aux minorités de l'Empire ottoman.
- 31 Parmi les collaborateurs identifiés de la maison Bonfils, figure notamment Henri Rombau, ancien professeur de mathématiques à l'école des pères Jésuites de Ghazir. Ancien drogman, Rombau avec qui Bonfils avait des démêlés judiciaires<sup>52</sup>, s'installa finalement à Damas en 1874 afin de gérer le studio Bonfils<sup>53</sup>. De plus, Bonfils avait à son service comme opérateur Qayssar Hakim à qui fut cédé, probablement à sa mort, une grande partie des plaques du deuxième catalogue de la maison Bonfils, qu'il essaya de commercialiser à Marseille<sup>54</sup>.
- 32 Notons néanmoins que le plus important des photographes locaux avec qui Félix Bonfils travailla fut Georges Sabounji [Jurji ou Girgis Sabounji] (1840-1910), qui l'accompagna lors de ses campagnes photographiques en Égypte et en Palestine. En effet, c'est après une étude attentive des clichés égyptiens de Bonfils, que Fouad Debbas repéra sur le temple de Dendérah l'inscription récente de *musawwir* c'est-à-dire « Georges le photographe 1875 », qui lui permit d'identifier l'assistant anonyme de Bonfils à Georges Sabounji<sup>55</sup>. Peu d'éléments sont connus sur leur collaboration. Dans les années qui suivirent, Georges Sabounji, qui avait appris la photographie par son frère Louis, poursuivit son activité photographique avec succès à son studio à Jérusalem<sup>56</sup>. De plus, il produisit des photographies pour Garabed Krikorian tandis qu'en 1879, il réalisa pour l'expédition d'Eduard Sachau des photographies qui furent par la suite comprises dans le catalogue de la maison Bonfils<sup>57</sup>. À l'instar de son frère Louis, qui avait publié des études sur la technique photographique<sup>58</sup>, Georges Sabounji s'intéressa à la diffusion de l'art



photographique dans la région présentant notamment le 20 août 1895 un projet pour la formation d'une société photographique afin de procurer toutes les facilités nécessaires au public et de favoriser cette industrie<sup>59</sup>.

- 33 Adressé à un public étranger, le studio Bonfils reprenait la thématique stéréotypée des monuments antiques, des portraits types et des scènes des genres. Pris dans des rôles stéréotypés, ses Orientaux, qui étaient souvent des modèles payés, semblaient ne pas s'apercevoir de la présence du photographe. Dans le même esprit commercial, furent conçus les photographies réalisées par Adrien Bonfils et ses assistants dont l'identification s'avère également difficile. En effet, après avoir complété ses études en France, Adrien géra la maison Bonfils jusqu'à son départ en 1882 pour effectuer son service militaire. De retour à la mort de son père en 1885, il assura la direction du studio proposant à sa clientèle des « Vues photographiques de tout l'Orient » et réalisa pour la société des Batignolles une documentation photographique sur la construction de la ligne ferroviaire Beyrouth-Damas. Au départ d'Adrien en 1901 pour se consacrer à son entreprise hôtelière, Lydie Bonfils se chargea de la direction du studio et procéda à la publication du catalogue des photos du studio à l'imprimerie catholique des pères Jésuites de Beyrouth<sup>60</sup>.
- 34 En 1909, elle s'associa à Abraham Guiragossian (1871-1956), qui avait déjà réalisé des travaux photographiques pour Adrien<sup>61</sup>. Originaire de la Palestine, Guiragossian, qui s'était installé à Beyrouth en 1888, fut formé chez Garabed Krikorian. La pénurie d'éléments concernant cette période du fonctionnement du studio ne nous permet pas de se prononcer sur la nature exacte de leur collaboration. Néanmoins, après l'évacuation de Lydie au Caire en 1916, Guiragossian acheta, probablement en 1918, l'entreprise qu'il géra jusqu'en 1932.
- 35 La reproduction des clichés Bonfils, avec la mention *Photographie Bonfils, successeur A. Guiragossian, Beyrouth*, comme dans le cas de trente-deux *Vues de Damas*, atteste du succès ininterrompu de la production photographique de l'entreprise. Parallèlement à la réédition des clichés Bonfils, Guiragossian poursuivit sa propre production spécialisée également dans la représentation photographique de la société et de la vie économique de la région. Particulièrement intéressants, surtout du point de vue documentaire, les clichés de Guiragossian pris sur le vif, accentuent la fonction mémorielle de la photographie du Proche-Orient. Néanmoins, malgré son effort, l'atelier, qui maintint le nom de son fondateur, n'avait plus la même réputation. Georges Giraudon considérait notamment que le successeur de Bonfils [Guiragossian] « n'est pas dans la même veine ». Ainsi préférait-il cesser les rapports d'affaires avec Guiragossian et travailler désormais avec Tunis<sup>62</sup>. Outre la réédition des clichés Bonfils, Guiragossian, qui ne procéda pas à la rupture de la vision subjective européen-centrée de l'atelier, se consacra à la prise de photos d'actualité dont certaines étaient reproduites dans les journaux français comme *L'Illustration* de 1924<sup>63</sup>.
- 36 L'ouverture des studios par des photographes locaux au Proche-Orient dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle ainsi que la prise de la direction de la plus prestigieuse maison photographique de la région par Abraham Guiragossian, qui appartenait aux minorités chrétiennes de l'Empire ottoman, révèle leurs capacités techniques et artistiques ainsi que l'intérêt croissant de la population pour la photographie.

## La photographie commerciale en Égypte : un cas de différend judiciaire

- 37 L'avènement du voyage touristique en Égypte et la forte demande des clichés-souvenirs photographiques favorisèrent l'installation des photographes étrangers en Égypte et le développement de la photographie commerciale.
- 38 Malgré une importante production photographique des ateliers égyptiens, les rapports entre les photographes français et les photographes locaux restent obscurs comme dans le cas de Gustave Le Gray (1820-1884). Instructeur de dessin à l'école militaire d'Égypte<sup>64</sup>, maître du dessin des fils du khédive et propriétaire d'un atelier photographique, se limita-t-il à l'instruction du dessin ou enseigna-t-il également la photographie à ses élèves ?
- 39 De même, les liens unissant Hippolyte Arnoux<sup>65</sup> avec les frères Georges et Constantin (Costis) Zangaki<sup>66</sup> ne sont pas clairs. À priori, la présentation de leurs photographies au pavillon de la compagnie de Suez à l'exposition universelle de 1889 suggérerait une collaboration entre les photographes, dont l'objectif saisit l'aménagement et le transit du canal<sup>67</sup> :
- 324 photographies dont 9 panoramas de MM Arnoux et Zangaki frères, photographes à Port-Saïd. Ces peintures et ces photographies représentaient l'aspect général ou des vues partielles des villes de l'Isthme, des gares du Canal, de navires en transit, d'appareils employés.
- 40 Par ailleurs, la présence des clichés signés Arnoux et Zangaki, dans les albums des Archives du canal de Suez<sup>68</sup>, dont certains pourraient correspondre à ceux exposés en 1889, laisse penser qu'ils auraient pu travailler ensemble pour la compagnie universelle du canal maritime de Suez.
- 41 Considérées comme une importante source documentaire du progrès des travaux et de la physionomie de la région, leurs photos montrent son aspect général, les gares et les appareils employés pour le percement du canal ainsi que les navires en transit.
- 42 La présentation de leurs photographies à l'exposition internationale universelle en 1889 et la présence de deux signatures sur les clichés incitèrent souvent les historiens de la photographie à suggérer une association entre eux. Cependant, la vérité fut toute différente. En 1874, Arnoux se retourna contre les photographes Constantin (Costis) Zangaki et Spiridion Antippa les accusant d'usurpation de sa propriété intellectuelle. Malgré l'absence de « toute loi spéciale en vigueur en Égypte en ayant pour objet de déterminer les conditions de protection et de garantie de la propriété artistique », le 29 juin 1876, le Tribunal d'Ismaïlia, les reconnut comme « coupables d'usurpation de propriété artistique et industrielle et de concurrence déloyale ». Vu qu'ils avaient reproduit « servilement ou en réduction divers plans et vues que le demandeur avait fait exécuter par les procédés de la photographie à ses frais et par ses soins ou ses directions et que les défendeurs ont vendu tant à Port Saïd que dans les autres villes du canal de Suez une plus ou moins grande quantité d'exemplaires des dites reproductions », le tribunal les condamna à payer à Arnoux la somme de huit cent francs<sup>69</sup>.
- 43 Dans les années qui suivirent, Constantin Zangaki, qui s'associa avec son frère Georges<sup>70</sup> poursuivit avec succès son activité photographique à Port-Saïd, en Alexandrie et en Grèce comme en témoigne l'album de l'anniversaire de 25 ans du règne du roi Georges I<sup>er</sup><sup>71</sup>.

Installés à Port-Saïd, les frères Constantin et Georges Zangaki réalisèrent également des clichés représentant les monuments égyptiens, des portraits ethniques et des scènes de rue dont certains sont conservés, malgré leur caractère commercial, à la Société de Géographie de Paris<sup>72</sup>. Adressées essentiellement à une clientèle étrangère, leurs photographies, dont certaines révèlent leurs dons d'artiste, ont une valeur documentaire importante.

## Conclusion

- 44 Caractérisées par leur complexité, les relations des photographes de l'Orient méditerranéen avec les photographes français furent à l'origine d'une production, qui marqua la culture visuelle de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Formés soit en France soit par des photographes français résidents ou en voyage en Méditerranée orientale, les photographes locaux, devinrent progressivement autonomes grâce au rachat des ateliers des Européens ou à l'ouverture de leurs propres studios.
- 45 Malgré certaines difficultés, les photographes locaux, informés du progrès technique réalisé dans le domaine de la photographie, réussirent à rivaliser techniquement et artistiquement avec leurs collègues français au point que certains s'installèrent en France. Néanmoins, quoi qu'on ait attendu une approche plus authentique de l'Orient et de ses populations, les photographes orientaux, qui avaient plus facilement accès aux populations du pays, au lieu de présenter un contre-orientalisme, reprirent, avec quelques variations de style, une thématique, qui contribuait à l'orientalisation de l'Orient dans l'imaginaire européen.
- 46 Conçus initialement dans un processus de continuité, les rapports entre les photographes français et les photographes locaux reflétèrent l'émancipation progressive de la société de l'Orient méditerranéen. Adressés aux touristes, mais également à une clientèle locale, les clichés des photographes orientaux révèle un Orient créé par l'Orient ainsi qu'un Orient créé par l'Occident pour reprendre le terme d'Edward Saïd.

---

## BIBLIOGRAPHIE

Allen W.

1984 « The Abdul Hamid II Collection », *History of Photography*, n° 8, pp. 119-145.

Apostolou I.

2012 « La famille d'Orléans et le voyage en Méditerranée orientale au XIX<sup>e</sup> siècle : du dessin à la photographie », dans *Image & Voyage. Représentations iconographiques du voyage de la Méditerranée aux Indes orientales et occidentales de la fin du Moyen-Âge au XIX<sup>e</sup> siècle*, Sylvie Requemora, Loïc Guyon (dir.), PU Provence, pp. 274-278, 311.

2013 « La présence de l'Empire ottoman dans le fonds photographique de la Société de Géographie de Paris » à paraître en 2013 dans les actes du congrès :14<sup>e</sup> Congrès international d'art turc, Collège de France, 19-21 septembre 2011.

Aubenas S.

**2002** *Gustave Le Gray, 1820-1884*, [Paris], Bibliothèque nationale de France, Gallimard.

Aubenas S., Lacarrière J.

**2001** *Voyage en Orient*, Paris, Hazan.

Badr El-Hage

**2000** *Des photographes à Damas, 1840-1918*, Paris, Marval.

Boisjoly F.

**2009** *Répertoire des photographes parisiens du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Éditions de l'Amateur.

Chevedden P. E.

**1981** *The Photographic Heritage of the Middle East: an Exhibition of Early Photographs of Egypt, Palestine, Syria, Turkey, Greece & Iran 1849-1893*, Malibu, Undena Publications.

**1889** Compagnie universelle, Canal maritime de Suez, Exposition universelle de Paris, Notice sur la participation de la Compagnie, Paris, Imprimerie de la Compagnie.

Constantinou F., Tsirgialou A. (dir.)

**2004** *Athens 1839-1900: A Photographic Record*, Athènes, Benaki Museum.

Carney G. E. S.

**1982** *The Image of the East: Nineteenth Century Near Eastern Photographs by Bonfils: From the Collections of the Harvard Semitic Museum*, Chicago/London, University of Chicago press.

Carney G., Carella E., O'Reilly I.

**1981** « The photographers Bonfils of Beyrouth and Alès 1867-1916 », *Camera*, n° 3, pp. 4-36.

Debbas F. C.

**2001** *Des photographes à Beyrouth 1840-1918*, Paris, Marval.

Devyllder S.

**1867** Exposition universelle de 1867 : coup d'œil sur l'exposition ottomane, Paris, Imp.

A. E. Rochette.

**1868** Exposition Universelle de Paris. Rapport sur les produits de la classe IX, Épreuves et appareils de photographie, Bruxelles, E. Guyot.

Fani M.

**2005** *Une histoire de la photographie au Liban 1840-1944*, Paris, L'Escalier.

Fesch P.

[1907] *Constantinople aux derniers jours d'Abdul Hamid*, Paris, M. Rivière.

Haller D. M.

**2000** *In Arab Lands: The Bonfils collection of the University of Pennsylvania Museum*, Cairo, American University in Cairo Press.

Hamdy Bey O, Launay Marie de

**1873** *Les Costumes populaires de la Turquie en 1873*, ouvrage publ. sous le patronage de la Commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne, Constantinople, impr. du Levant Times & Shipping gazette.

Herman Hammann J. M.

**1857** *Des arts graphiques destinés à multiplier par impression*, Genève, Joël Cherbuliez.

Hoche J.

**1884** *Le Pays des croisades*, Paris, Librairie Illustrée.

1996, Hippolyte Arnoux : *photographe de l'union des mers*, [exposition Paris], Centre historique des

archives nationales, Hôtel de Soubise, 6 novembre 1996-3 février 1997, Paris, Centre historique des archives nationales.

Joanne A.

**1867** Guide du voyageur en Europe : France, Belgique, Hollande, Suisse, Italie, Espagne, Portugal, Îles britanniques, Allemagne, Danemark, Suède, Norvège, Russie, Grèce, Turquie d'Europe, Paris, L. Hachette.

Khazindar M., Chakour D. (dir.)

**2007** *L'Orient des photographes arméniens*, Paris, Institut du monde arabe, Éditions Cercle d'Art.

Ken J.

**1901** Le Droit d'auteur, organe officiel du Bureau international pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (15 août).

**2007** *Odaliques & arabesques : Orientalist photography, 1839-1925*.

Le Pelley Fonteny M., Maroteaux V. (dir.)

**2005** *Adolphe et Georges Giraudon : une bibliothèque photographique*, exposition présentée à Bourges aux archives départementales du Cher, du 15 avril au 13 juillet 2005, Paris, Somogy, Bourges, Archives départementales du Cher.

Lyon-Caen C., Delalain P.

**1889-1896** *Lois françaises et étrangères sur la propriété littéraire et artistique : suivies des conventions internationales conclues par la France pour la protection des oeuvres de littérature et d'art*, recueillies par, Paris, Cercle de la librairie, F. Pichon.

Nassar I.

**2006** « Familial Snapshot: Representing Palestine in the Work of the First Local Photographer », *History & Memory*, Vol. 18, n° 2, 2006, pp. 139-155.

Öztuncay B.,

**2006** *The Photographers of Constantinople: Pioneers, Studios and Artists from 19<sup>th</sup> Century Istanbul*, Istanbul, Aygaz, 2 vol.

Özendeş E.

**1998** *Abdullah Frères : Ottoman court photographers*, Istanbul, Yapi kredi.

**1999** *From Sébah & Joaillier to Foto Sabah: orientalism in photography*, Istanbul, Yapi kredi.

Peltre C.,

**1997** *Retour en Arcadie : le voyage des artistes français en Grèce au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck.

Perez N.

**1988** *Focus East: Early Photography in the Near East 1839-1885*, New York, Harry Abrams.

Poffandi S. G.

**1896** *Indicateur égyptien administratif et commercial*, 1897, Alexandrie Imprimerie générale.

Rapetti R. et alii

**1997** *Olympe Aguado (1827-1894) photographe*, Éd. Bernard Marbot, Strasbourg, Musées de Strasbourg, Éd. Scheuer.

Richard P.-M.

**1986** *Romantic Lebanon : The European view, 1700-1900* : Leighton House, 10 février-8 mars 1986, London, British Lebanese Association.

**1990** *La Société française de photographie : membres, correspondants, amateurs, exposants : index 1854-1876*, Paris, Éd. du Palmier en zinc.

Rousset L.

**1892** *De Paris à Constantinople*, Librairie Hachette.

Thalasso A.

**1908** « Le Trésor impérial ottoman », *L'Art et les Artistes*, t. VII, pp. 251-261.

Tresca H. (dir.)

**1855** Visite à l'Exposition universelle de Paris, en 1855, contenant l'énumération des objets sur lesquels doit se porter principalement l'attention des visiteurs, classe XXVI, Paris, L. Hachette et Cie.

Victor-Hummel R.

**1995** « Culture and image: Christians and the Beginning of Local Photography in 19<sup>th</sup> Century Ottoman Palestine », dans Anthony O'Mahony *et alii*, *The Christian heritage in the Holy Land*, London, Scorpion Cavendish, pp. 181-196.

Vidal L.

**1901** *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du Jury International, classe 12 : photographie*, Paris, Imprimerie nationale.

Vogüé E. M. de

**1887** *Syrie, Palestine Mont Athos : Voyage aux pays du passé*, Paris, Plon.

Vries-Brouwers C. de (dir.) Joseph Steven F. *et alii*,

**1997** *Directory of photographers in Belgium, 1839-1905*, Antwerp, Museum voor fotografie.

Woodward M.

**2003** « Between Orientalist Clichés and Images of Modernization. Photographic Practices in the Late Ottoman Era. » *History of Photography* 27, 2003 pp. 363-374.

Xanthakis A.

**1988** *History of Greek Photography, 1839-1960*, Hellenic Literary & Historical Archives Society, Athens.

**1990** *Philippos Margaritis, le premier photographe grec*, Athènes, Éd. Photographos (en grec).

Yeshayahu N.

**1985** *The Bible and the Image, the History of Photography in the Holy Land 1839-1899*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Zannier I.

**1999** *L'Egitto del Grand Tour nella fotografia degli Zangaki*, Milano, Motta Craf.

## NOTES

1. Pour plus d'informations sur l'œuvre des photographes voyageurs et résidents en Orient méditerranéen consulter Nissan Perez, *Focus East: Early Photography in the Near East 1839-1885*, New York, Harry Abrams, 1988, Alkis Xanthakis, *History of Greek Photography, 1839-1960*, Hellenic literary & Historical Archives Society, Athens 1988, Sylvie Aubenas, Jacques Lacarrière, *Voyage en Orient*, Paris, Hazan, 2001, Bahattin Öztuncay, *The Photographers of Constantinople: Pioneers, Studios and Artists from 19<sup>th</sup> Century Istanbul*, Istanbul, Aygaz, 2006, 2 vol. et Ken Jacobson, *Odaliques & arabesques: Orientalist photography, 1839-1925*, London, 2007.
2. Alkis Xanthakis, *Philippos Margaritis, le premier photographe grec*, Athènes, Éd. Photographos, 1990 (en grec).

3. Archives de l'Institut, « Procès verbal I. B. L. du Vendredi 23 mars 1855, E. 85 » cité par Christine Peltre, *Retour en Arcadie : le voyage des artistes français en Grèce au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 144.
4. Henri Tresca (dir.), *Visite à l'Exposition universelle de Paris, en 1855, contenant l'énumération des objets sur lesquels doit se porter principalement l'attention des visiteurs*, classe XXVI, Paris, L. Hachette et cie, p. 766.
5. J. M. Herman Hammann, *Des arts graphiques destinés à multiplier par impression*, Genève, Joël Cherbuliez, 1857, p. 440.
6. Certains clichés du recueil, conservé actuellement dans une collection privée, sont reproduits dans Fani Constantinou, Aliki Tsirgiadou (dir.), *Athens 1839-1900: A Photographic Record*, Athènes, Benaki Museum, 2004, p. 199.
7. Alkis Xanthakis, *op. cit.*, 1988, p. 80.
8. Commandés par Charles Lenormant, les clichés étaient par la suite remis à son fils François à son départ d'Athènes : François Lenormant, « La Minerve du Parthénon », *Gazette des Beaux-Arts*, 1860, n° 8, p. 142.
9. C. de Vries-Brouwers (dir.), Steven F. Joseph et alii, *Directory of photographers in Belgium, 1839-1905*, Antwerp, Museum voor fotografie, 1997, vol. I, p. 87.
10. Dans le *Répertoire des photographes parisiens du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2009, p. 59, François Boisjoly signale comme adresses successives de son atelier parisien les 43, avenue des Gobelins, 31, Boulevard Arago et comme succursales 15, rue Brézin et 178, avenue du Maine.
11. Vathis s'installe au 23, rue du Château d'eau avant de déménager au 42, rue Vivienne à Paris, François Boisjoly, *op. cit.*, 2009, p. 284.
12. Léon Vidal, *Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du Jury International, classe 12 : photographie*, Paris, Imprimerie nationale, 1901.
13. « Procédé d'obtention d'épreuves photographiques multicolores dénommé pyrochromographie », *L'Information photographique, revue mensuelle du commerce et de l'industrie photographiques en France et à l'étranger*, janvier 1902, p. 305.
14. D'une mise en scène très traditionnelle, ses portraits, pris dans son studio du 21, rue Vauquelin, portaient au verso l'inscription : *photographie artistique d'Athènes*.
15. Pierre-Marc Richard, *La Société française de photographie : membres, correspondants, amateurs, exposants : index 1854-1876*, Paris, Éd. du Palmier en zinc, 1990, p. 18.
16. L'article « Variétés de Constantinople » de Georges Norgues parut dans le *Journal de Constantinople* le 19 avril 1853. Sur ce sujet consulter Bahattin Öztuncay, *The Photographers of Constantinople: Pioneers, Studios and Artists from 19<sup>th</sup> Century Istanbul*, Istanbul, Aygaz, vol. I, 2006, p. 160.
17. Pour plus d'information sur les recueils photographiques composés des clichés pris par des photographes résidents voir Irini Apostolou, « La famille d'Orléans et le voyage en Méditerranée orientale au XIX<sup>e</sup> siècle : du dessin à la photographie », dans *Image & Voyage. Représentations iconographiques du voyage de la Méditerranée aux Indes orientales et occidentales de la fin du Moyen-Âge au XIX<sup>e</sup> siècles*, Sylvie Requemora, Loïc Guyon (dir.), PU Provence, 2012, p. 274-278, 311.
18. Voir notamment le catalogue de l'exposition tenue à l'Institut du Monde arabe entre le 21 février et le 1<sup>er</sup> avril 2007 : Mona Khazindar, Djamilia Chakour (dir.), *L'Orient des photographes arméniens*, Paris, Institut du monde arabe, Éditions Cercle d'Art, 2007.
19. Sur son œuvre photographique voir le catalogue d'exposition tenue au Palais Rohan en 1998 : Rapetti R. et alii, *Olympe Aguado (1827-1894) photographe*, Éd. Bernard Marbot, Strasbourg, Musée de Strasbourg, Éd. Scheuer, 1997.
20. Engin Özendeş, *Abdullah Frères: Ottoman court photographers*, Istanbul, Yapi kredi, 1998, p. 33.
21. *Exposition universelle de 1867 : coup d'œil sur l'exposition ottomane*, Paris, Imp. A. E. Rochette, 1867, p. 14.

22. S. Devylder, *Exposition Universelle de Paris. Rapport sur les produits de la classe IX, Épreuves et appareils de photographie*, Bruxelles, E. Guyot, 1868, p. 95.
23. Özendeş, *op. cit.*, 1998, p. 64, 99.
24. Pierre-Marc Richard, *La Société française de photographie : membres, correspondants, amateurs, exposants : index 1854-1876*, Paris, Éd. du Palmier, 1990, p. 9.
25. Adolphe Joanne, *Guide du voyageur en Europe : France, Belgique, Hollande, Suisse, Italie, Espagne, Portugal, Îles britanniques, Allemagne, Danemark, Suède, Norvège, Russie, Grèce, Turquie d'Europe*, Paris, L. Hachette, 1867, p. 907, signale « Abdullah frères, Portraits, vues costumes etc. » tandis que Léon Rousset indique que le studio était situé dans la « Grande rue de Péra 452 vis à vis l'hôtel d'Angleterre », *De Paris à Constantinople*, Librairie Hachette, 1892, p. 121
26. La majorité des recueils qui composent l'album offert par Abdül-Hamid II à la Bibliothèque nationale des États-Unis fut réalisée par Abdullah Frères. Pour plus d'informations sur l'album consulter William Allen, « The Abdul Hamid II Collection », *History of Photography*, n° 8, 1984, pp. 119-145.
27. *Le Droit d'auteur, organe officiel du Bureau international pour la protection des œuvres littéraires et artistiques* du 15 août 1901, p. 91.
28. En 1890, Abdullah frères achetèrent les négatifs de Cosmi Sébah, Engin Özendeş, *op. cit.*, 1998, p. 223.
29. Adolphe Thalasso, « Le Trésor impérial ottoman », *L'Art et les Artistes*, t. VII, 1908, p. 261.
30. Sur l'histoire du studio fondé par Sébah voir Engin Özendeş, *From Sébah & Joaillier to Foto Sabah : orientalism in photography*, Istanbul, Yapı kredi, 1999.
31. *Le Rayon bleu*, juin 1870, p. 214.
32. *Les Costumes populaires de la Turquie en 1873* : ouvrage publ. sous le patronage de la Commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne, texte par son excellence O. Hamdy Bey commissaire général et Marie de Launay membre de la Commission impériale et du jury international, phototypie de Sébah, Constantinople, impr. du Levant Times & Shipping gazette, 1873.
33. Des extraits du *Moniteur photographique* furent présentés par Özendeş, *op. cit.*, 1998, p. 190.
34. Séance du 1<sup>er</sup> novembre 1873, *Bulletin de la Société française de photographie*, 1873, pp. 342-344.
35. Certains négatifs signés Sébah sont des variantes des clichés de Béchard. Sur ce sujet voir Ken Jacobson, *op. cit.*, 2007, p. 46.
36. Voir la lettre écrite par Sébah le 23 juin 1876 et envoyée à Rombau à Damas que Fouad Debbas communiqua à Özendeş, *op. cit.*, 1998, p. 203.
37. Le guide Baedeker de 1885 indique notamment le studio Heymann, Laroche & Co.
38. Paul Fesch, *Constantinople aux derniers jours d'Abdul Hamid*, Paris, M. Rivière, [1907].
39. Michelle Woodward, "Between Orientalist Clichés and Images of Modernization. Photographic Practices in the Late Ottoman Era." *History of Photography* 27, 2003 pp. 363-374.
40. « À travers le monde », *Les Modes*, mai 1902, p. 7.
41. William Allen, *art. cit.*, *History of Photography*, 1984, p. 143.
42. Bahattin Öztuncay, *op. cit.*, 2006, vol. I, p. 280.
43. Paul E. Chevedden, *The Photographic Heritage of the Middle East: an Exhibition of Early Photographs of Egypt, Palestine, Syria, Turkey, Greece & Iran 1849-1893*, Malibu, Undena Publications, 1981, p. 2.
44. Ruth Victor-Hummel, « Culture and image: Christians and the Beginning of Local Photography in 19<sup>th</sup> Century Ottoman Palestine », dans Anthony O'Mahony et alii, *The Christian heritage in the Holy Land*, London, Scorpion Cavendish, 1995, p. 186.
45. Eugène Melchior de Vogüé, *Syrie, Palestine Mont Athos : Voyage aux pays du passé*, Paris, Plon, 1887, p. 182.
46. Jules Hoche, *Le Pays des croisades*, Paris, Librairie Illustrée, 1884, p. 221.
47. Sur la représentation de la Palestine par les photographes locaux consulter Yeshayahu Nir, *The Bible and the Image, the History of Photography in the Holy Land 1839-1899*, Philadelphia, University



of Pennsylvania Press, 1985, pp. 111-161 et Issam Nassar, « Familial Snapshot: Representing Palestine in the Work of the First Local Photographer », *History & Memory*, Vol. 18, n° 2, 2006, p. 139-155.

48. Gavin E. S., Carney, *The Image of the East: Nineteenth Century Near Eastern Photographs by Bonfils: From the Collections of the Harvard Semitic Museum*, Chicago/London, University of Chicago press, 1982.

49. Douglas M. Haller, *In Arab Lands: The Bonfils collection of the University of Pennsylvania Museum*, Cairo, American University in Cairo Press, 2000, pl. 4 et pl. 43.

50. Contrairement aux clichés signés F. Bonfils ou Bonfils en noir, qui furent pris par Félix Bonfils, les clichés signés Bonfils en blanc pourrait être également l'œuvre de ses collaborateurs, Carney, *op. cit.*, p. 8.

51. *Ibid.*, p. 24.

52. Badr El-Hage, *Des photographes à Damas, 1840-1918*, Paris, Marval, 2000, p. 37.

53. Fouad C. Debbas, *Des photographes à Beyrouth 1840-1918*, Paris, Marval, 2001, p. 43

54. Michel Fani, *Une histoire de la photographie au Liban 1840-1944*, Paris, L'Escalier, 2005, p. 292.

55. Gavin Carney, *op. cit.*, pp. 25-26.

56. D'après le vicomte Philippe de Tarrazi, c'était son frère Louis Sabounji, qui, de retour du séminaire à Rome, introduisit la photographie au Liban. Sur ce sujet voir le catalogue de l'exposition *Romantic Lebanon: The European view, 1700-1900*, Leighton House, 10 février-8 mars 1986, London, British Lebanese Association, 1986.

57. Badr El-Hage, *op. cit.*, p. 39.

58. Le procès verbal de la séance du 4 février 1876 mentionne notamment la présentation d'un appareil photographique destiné à opérer en pleine campagne soit au collodion humide, soit au collodion sec, *Bulletin de la société française de photographie*, n° 22, 1876, p. 32.

59. Le projet fut publié dans le *Moniteur oriental* de 1895. Sur ce sujet voir Badr El Hage, *op. cit.*, p. 39.

60. *Catalogue général des vues photographiques de l'Orient, Basse et Haute Égypte, Nubie, Palestine, [...] : choix de plus de 300 costumes, scènes et types d'Égypte, de Palestine et de Syrie*, Beyrouth, Vve L. Bonfils, 1907.

61. D'après le témoignage de son fils, ce fut Abraham Guiragossian qui produisit une série de clichés, signés Bonfils, représentant la visite de Guillaume II : Gavin Carney, Elizabeth Carella, Ingeborg O'Reilly, « The photographers Bonfils of Beyrouth and Alès 1867-1916 », *Camera*, n° 3, 1981, p. 263.

62. Monique Le Pelley Fonteny, Vincent Maroteaux (dir.), *Adolphe et Georges Giraudon : une bibliothèque photographique*, exposition présentée à Bourges aux archives départementales du Cher, du 15 avril au 13 juillet 2005, Paris, Somogy, Bourges, Archives départementales du Cher, 2005, pp. 82, 150.

63. Voir notamment la reproduction du cliché à Beyrouth : *L'avenue des Français au moment de la cérémonie (le monument est à droite face à la mer). L'Armée française du Levant et de la Division navale de Syrie*, *L'illustration*, 1924, p. 49.

64. Voir notamment « Le journal de voyage de Willem de Famars Testas, 1868 », dans le catalogue de l'exposition *Album de voyage : des artistes en expédition au pays du Levant*, Paris, Association Française d'Action Artistique, Réunion des Musées Nationaux, 1993, cité par Sylvie Aubenas, *Gustave Le Gray, 1820-1884*, [Paris], Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2002, p. 199, note 67.

65. *Hippolyte Arnoux : photographe de l'union des mers*, [exposition Paris], Centre historique des archives nationales, Hôtel de Soubise, 6 novembre 1996-3 février 1997, Paris, Centre historique des archives nationales, 1996.

66. Un recueil de clichés des frères Zangaki fut présenté par Italo Zannier, *L'Egitto del Grand Tour nella fotografia degli Zangaki*, Milano, Motta Craf, 1999.

67. Compagnie universelle, Canal maritime de Suez, Exposition universelle de Paris (1889), *Notice sur la participation de la Compagnie*, Paris, Imprimerie de la Compagnie, 1890.
68. Déposés à l'Association du souvenir de Ferdinand de Lesseps, les clichés du Canal de Suez sont actuellement conservés à la Bibliothèque Alexandrina.
69. L'arrêt du Tribunal d'Ismaïlia ainsi que l'arrêt du Tribunal d'Alexandrie du 1<sup>er</sup> mars 1877 à l'appel de Zangaki sont reproduits dans les *Lois françaises et étrangères sur la propriété littéraire et artistique : suivies des conventions internationales conclues par la France pour la protection des oeuvres de littérature et d'art*, recueillies par Charles Lyon-Caen et Paul Delalain, Paris, Cercle de la librairie, F. Pichon, 1889-1896.
70. Dressé par Stéfano G. Poffandi l'*Indicateur égyptien administratif et commercial*, 1897, Alexandrie Imprimerie générale, novembre 1896, p. 289 signale notamment la présence des « Zangaki frères, Photographie orientale, rue de la Division » à Port Saïd.
71. Certains clichés du recueil, conservé actuellement dans une collection privée, sont reproduits dans Fani Constantinou, Aliki Tsirgiadou (dir.), *op. cit.*, 2004, pp. 224, 238, 247.
72. Des photos prises par Hippolyte Arnoux furent offertes à la Société de géographie par le vicomte Méhier de Mathuisieulx en 1893. Pour plus d'informations sur son fonds géographique voir Irini Apostolou, « La présence de l'Empire ottoman dans le fonds photographique de la Société de Géographie de Paris » communication présentée au 14<sup>e</sup> Congrès international d'art turc, Collège de France, 19-21 septembre 2011 à paraître dans les actes du congrès.
- 

## RÉSUMÉS

Introduite initialement par les photographes voyageurs et les photographes résidents, la photographie fut adoptée progressivement comme moyen de représentation par les artistes locaux de l'Orient méditerranéen. Formés en France ou associés aux photographes français, les photographes Orientaux devinrent progressivement autonomes, réussissant à rivaliser techniquement et artistiquement avec leurs collègues européens. De plus, présentés aux expositions internationales de Paris, les clichés des photographes comme Philippos Margaritis, Abdullah frères, Paul Sébah établit leur réputation en France. En outre, l'installation des photographes comme Bonfils au Proche-Orient contribua à la diffusion de l'art photographique dans la région.

Initially introduced by traveler photographers and local photographers, photography was gradually adopted by local artists in the Mediterranean Orient. Trained in France or associated to French photographers, Oriental photographers became progressively independent, even able to compete technically and artistically with their European colleagues. Moreover, clichés by photographers such as Philippos Margaritis, Abdullah frères, Paul Sébah were exposed at international exhibitions and gained their authors reputation. And installation of photographers such as Bonfils in the Middle-East contributed to the diffusion of the photographic art in the region.

## INDEX

**Keywords** : daguerreotype, commercial photography, traveler photographers, local photographers, Greece, Middle-East, Egypt, Ottoman Empire, Orientalism

**Mots-clés** : photographie commerciale, photographes-voyageurs, photographes locaux Grèce, Constantinople, Proche-Orient, Égypte, Empire ottoman, orientalisme

## AUTEUR

### IRINI APOSTOLOU

Irini Apostolou est Professeur assistante au Département de Langue et de Littérature françaises de l'Université nationale d'Athènes. Docteur de l'Université Paris-Sorbonne, elle a publié *L'Orientalisme des voyageurs français au XVIII<sup>e</sup> siècle : une iconographie de l'Orient méditerranéen*, PUPS, 2009. Spécialiste de la littérature et l'iconographie des voyages, elle travaille actuellement sur la photographie au Proche-Orient au XIX<sup>e</sup> siècle.