

David Low
*Picturing the Ottoman Armenian World.
 Photography in Erzurum, Harput,
 Van and Beyond*

Londres-New York-Dublin, I. B. Tauris
 2022, 250 p., 45 photos.
 ISBN : 9780755600410

Mots-clés : Arméniens, Erzurum, diaspora arménienne, génocide, migrations, missionnaires, photographes, studios photographiques, Harput (Kharpert), Van

Keywords: Armenians, Erzurum, Armenian diaspora, Genocide, Migrations, Missionaries, Photograph, Photographic Studios, Harput (Kharpert), Van

الكلمات المفتاحية: الأرمن، أرضروم، شتات أرمني، إبادة جماعية، الهجرات، مبشرون، مصورون، استوديوهات التصوير، خربوط، وان

Comme l'indique le titre de ce livre, l'historien de la photographie David Low, diplômé du Courtauld Institute of Art, University of London, propose une étude majeure de la photographie arménienne dans l'Empire ottoman, de la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'au génocide de 1915. Son enquête explore non seulement les images elles-mêmes, mais aussi les dynamiques sociales, culturelles et politiques qui leur donnent sens.

Là où l'histoire traditionnelle privilégie Constantinople, l'auteur déplace le regard vers les provinces en se concentrant sur l'activité photographique arménienne de trois villes du plateau arménien : Erzurum, Harput (Kharpert) et Van. Il examine la manière dont les premiers studios se sont enracinés dans les mutations sociales, politiques et culturelles de ces régions au cours des quarante dernières années de l'Empire ottoman. La photographie y apparaît comme un instrument étroitement lié aux initiatives éducatives, aux migrations massives et à l'engagement révolutionnaire des Arméniens.

Picturing the Ottoman Armenian World s'articule en six chapitres. Les deux premiers offrent une introduction générale à l'historiographie de la photographie ottomane, en interrogeant notamment les raisons pour lesquelles la photographie provinciale – qui constitue l'essentiel de la production arménienne sous l'Empire – demeure un sujet largement négligé par la recherche dominante. Les trois chapitres suivants explorent en profondeur trois centres de la présence arménienne en Anatolie orientale : Erzurum, Harput et Van. Le sixième et dernier chapitre retrace le fil des histoires individuelles

des acteurs et des lieux évoqués, au moment même où toute trace de la vie arménienne semble prête à disparaître du paysage anatolien.

L'ouvrage s'ouvre sur une mise en contexte passionnante. Le premier chapitre, *Escaping Constantinople, or a little history of photography in the Ottoman Empire* (p. 1-25), retrace les débuts de la photographie dans l'Empire ottoman, étroitement liés à l'annonce par François Arago, en 1839, du soutien de la France à l'invention du daguerréotype de Louis Daguerre. Très vite, des photographes occidentaux se dirigent vers l'Orient pour réaliser les *Excursions daguerriennes*, offrant au public européen une vision exotique et imaginaire de l'Orient. L'annonce de cette invention dans le journal ottoman *Takvim-Vekayi* la même année, puis l'arrivée à Constantinople de Monsieur Kompa, élève de Daguerre, marquent le début d'une pratique photographique locale.

C'est dans le quartier de Péra, centre européen de la capitale, que s'installent les premiers studios, principalement tenus par des Arméniens, les frères Abdullah, Boghos Tarkulyan (atelier Phébus), mais aussi des Grecs comme Vassilaki Kargopoulo et des Levantins, Pascal Sebah et Polycarpe Joaillier. Ces photographies, souvent destinées aux touristes occidentaux, participent à la construction d'un imaginaire oriental. Sous le règne du sultan Abdülhamid II, la photographie devient également un instrument de propagande, un moyen de montrer la modernité et la puissance de l'Empire. Cependant, cette concentration à Constantinople occulte la production photographique des provinces, aujourd'hui mal connue. L'auteur insiste sur l'oubli dans lequel tombent souvent les provinces. L'histoire officielle, centrée sur les grandes villes, masque la vitalité culturelle et photographique des villes arméniennes de l'Anatolie orientale.

Les guerres, destructions et massacres effacent une grande partie du patrimoine photographique. Les rares images conservées sont difficiles à dater ou à attribuer, ce qui fausse notre compréhension de la photographie ottomane. Ce chapitre met ainsi en lumière à la fois la naissance d'un art moderne à Constantinople et l'effacement progressif des minorités qui en furent pourtant les pionnières.

Le deuxième chapitre, *Approaching the provinces, via Trebizond* (p. 27-52), s'ouvre sur une photographie énigmatique : une vue de Trébizonde attribuée à Sebah & Joaillier, mais portant sur son tirage le nom d'un autre photographe, K. E. Cacoulis. Ce simple détail déclenche une enquête. Derrière la signature d'atelier se cachent en réalité plusieurs mains, plusieurs histoires superposées : celle d'un photographe grec, d'un modèle arménien, et d'un réseau de studios

provinciaux oubliés. Au dos de la photographie, l'inscription manuscrite de K. Yeghiazarian, né en 1857 à Garin (nom arménien d'Erzurum), « à ma mère bien-aimée », transforme ce cliché en un objet intime, déraciné, porteur de mémoire. Dans cet échange silencieux entre image et écriture, se révèle un monde ignoré des albums officiels du sultan Abdülhamid : celui des provinces, des existences modestes, des visages exclus du grand récit impérial.

Ces photographies provinciales, rares et fragiles, surgissent parfois du silence. Ainsi, un portrait pris à Van vers 1911-1912 montre Shushan et Vostanig Adoian, mère et fils. Ce dernier, devenu artiste aux États-Unis sous le nom d'Arshile Gorky, fit de cette image familiale le noyau de son œuvre, la reprenant dans plusieurs toiles et dessins. Par ce détour, la photographie ottomane rejoint la mémoire de l'exil et la transmission artistique, jusqu'au court-métrage *A Portrait of Arshile* d'Atom Egoyan, sorti en salle en 1995, où le passé arménien s'adresse à la génération suivante sous forme de murmure visuel.

Trébizonde, à cette époque, est une ville portuaire prospère qui s'ouvre à l'Occident. Une bourgeoisie commerçante non musulmane s'y épanouit et adopte les cartes de visite sur le modèle du célèbre photographe parisien André Disdéri. Dans cet élan, la photographie devient un signe de raffinement social, un instrument d'appartenance à une modernité européenne. Les frères Abdullah, figures centrales de cette modernité ottomane, illustrent la circulation du savoir et des hommes : formés auprès du chimiste allemand Rabach, éduqués à Venise et à Paris, ils incarnent l'alliance entre art, science et mobilité. Leur trajectoire croise celle de Yessayi Garabedian, futur patriarche arménien de Jérusalem, qui fonde le premier studio et la première école de photographie de la ville après avoir appris la technique dans leur studio à Constantinople.

À travers ces itinéraires, se dessine un réseau arménien de savoirs et de déplacements reliant les grands centres du monde ottoman – Constantinople, Jérusalem, Smyrne, Tiflis, Bakou – aux capitales européennes comme Paris, Londres ou Manchester. La photographie, dans ce contexte, s'apprend en famille, se transmet de maître à élève, de frère à frère, de père à fils.

Ce réseau humain fait écho à la mobilité plus large du peuple arménien, celle des *bantoukhds*, ces travailleurs migrants qui parcourent les provinces et les ports de l'Empire pour gagner leur vie. Leurs voyages tissent une géographie affective et mouvante, où chaque portrait, chaque carte de visite devient une trace de passage, une preuve d'existence entre départ et retour. Ainsi, la photographie de Cacoulis,

née à Trébizonde mais portant la mémoire d'Erzurum, n'est plus un simple portrait provincial : elle devient le symbole d'un peuple en mouvement, d'une identité dispersée mais persistante, qui se grave dans la lumière fragile des images.

Dans le troisième chapitre, *Beginning in Erzerum* (p. 53-92), la photographie prend une dimension presque poétique. D. Low consacre un long chapitre à cette ville austère, jugée sans éclat par les voyageurs européens, mais qui recèle une intensité insoupçonnée. Au tournant du XIX^e siècle, Erzurum se transforme : ses murailles byzantines se fissurent, laissant place à une cité moderne qui s'étend vers ses faubourgs. Au nord, dans les anciens quartiers arméniens où s'élèvent les églises, les écoles et les marchés, se joue une histoire discrète mais fondatrice, celle d'une modernité ottomane façonnée par les minorités, par les échanges, et par la lumière photographique.

C'est là, dans cette petite « Péra » provinciale, que s'installe Movses Papazian, l'un des premiers photographes connus d'Erzurum. Ses portraits de militaires, étudiants, médecins, témoignent d'un monde composite, d'une société partagée entre loyauté impériale et aspirations nouvelles. Dans ses clichés, les décors standardisés – tables, livres, tentures peintes – deviennent les signes d'un langage visuel commun à tout l'Empire. Même dans les albums officiels du sultan Abdülhamid, cette grammaire du studio provincial s'impose, révélant que la modernité impériale s'est nourrie des pratiques locales avant de se les approprier.

Mais ne nous y trompons pas, la photographie est à la fois curiosité ethnographique et également instrument de contrôle. Sous cette surface polie, la tension grandit. Les écoles missionnaires et arméniennes, tel le prestigieux Sanasarian Varzharan (fondé en 1881), sont soupçonnées de semer l'esprit de sédition. Les élèves, instruits, curieux, parfois idéalistes, deviennent suspects. Alors qu'il est arrêté, Abraham Seklemian, directeur du lycée protestant américain pour garçons d'Erzurum, le Masyats Varzharan, conserve dans sa poche comme un talisman la photo de sa fiancée Magdaline. Cet épisode traduit la fragilité d'une existence vécue sous la surveillance du pouvoir. Même l'acte de photographier devient périlleux : un rapport officiel dénonce un photographe chrétien surpris à prendre des clichés d'un bâtiment militaire. Désormais, capturer une image, c'est risquer d'être accusé d'espionnage.

Et pourtant, la photographie continue de circuler. Dans les années 1890, le voyageur anglais H.F.B. Lynch immortalise la salle de classe du collège Sanasarian, symbole de l'éducation arménienne.

Autour d'une table encombrée de globes, de violons et de livres, la jeunesse d'Erzurum pose, confiante, devant l'objectif. Cette scène, anodine en apparence, deviendra un témoignage d'un monde bientôt effacé. Car peu après, les massacres d'octobre 1895 ensanglantent Erzurum et ses environs. Des photographes anonymes – sans doute arméniens – fixent les traces de la tragédie. Le consul de France Fernand Roqueferrier expédie ces images à Constantinople; le journal *The Graphic* les publie à Londres dès le 7 décembre. L'Europe s'émeut un instant, mais la compassion se dissipe vite, comme la lueur vacillante d'une lanterne magique.

Après la tempête, la vie intellectuelle reprend. Le Sanasarian renaît comme un foyer artistique: ses élèves peignent, sculptent, photographient. George Djerdjian, ancien élève devenu professeur, documente les églises en ruine, les paysans des collines, les traces d'un monde en voie d'effacement. Ses clichés, retrouvés plus tard à la bibliothèque Nubar de Paris, portent la même mélancolie que les portraits d'antan: celle d'un regard qui sait qu'il doit sauver la mémoire avant qu'elle ne disparaisse.

Mais la fin approche. L'exode arménien, d'abord clandestin puis toléré, vide peu à peu les quartiers du nord. En 1906, Satenig et sa sœur Ardemis quittent Erzurum pour les États-Unis, abandonnant leur nationalité ottomane. Alexandre Papazian les photographie avant le départ: une dernière image, simple et grave, d'un monde évanescant.

Le quatrième chapitre, *Leaving Harput* (p. 53-92), s'ouvre sur une photo de famille, figée dans un instant de transition: les Vaznaian, posant devant l'objectif de A. & H. Sourourian, célèbrent la dernière image prise avant que Mgerditch, le fils, ne parte pour New York. Déjà debout, vêtu pour l'Occident, il semble sur le seuil d'un autre monde, tandis que la photographie capte la tension fragile entre départ et attache.

Harput, sur le plateau arménien, entre Diyarbakir et Erzurum, est une ville en mutation. Rebaptisée Mamuret-ül Aziz en 1867 en l'honneur du défunt sultan Abdülaziz, elle devient un centre textile prospère et un lieu de passage pour les missionnaires. Les studios photographiques s'y implantent pour immortaliser ceux qui s'en vont. Les frères Hovhannes et Mardiros Sourourian, formés à Tiflis, ouvrent leur atelier dans les années 1870, créant des cartes de visite ornées de la colombe de Noé, symbole d'espoir et de départ. Leurs images témoignent de la « fièvre américaine » qui s'empare de la région: dans les années 1890, une majorité des Arméniens d'Harput émigre vers les États-Unis, envoyant photos et magazines pour maintenir les liens familiaux et nourrir l'imaginaire d'un monde meilleur.

Le rôle des écoles missionnaires, comme l'Armenia College (1878) ou le Red College (1887), est crucial. Elles forment des intellectuels et des artistes, inspirent des carrières, et introduisent la culture et les pratiques américaines. Les portraits de migrants – souvent des hommes portant gants, canne et montre, symboles de réussite – deviennent autant de messages visuels de mobilité, d'ascension et d'espoir. Les photographies domestiquent le rêve américain, le rendent tangible, et encouragent ceux qui restent à suivre le chemin tracé.

Pourtant, l'ombre de l'État plane sur ces images. Après 1878, les autorités surveillent étroitement les Arméniens, et certaines photographies, anonymes ou sans cachet, révèlent la tension entre désir de liberté et contrôle impérial. L'exemple de Jamgochian, poursuivi pour avoir écrit « liberté », montre combien la migration et la photographie deviennent des instruments de résistance subtile, des points de réconfort dans un monde fragile.

Le cinquième chapitre, *Returning to Van* (p. 123-150), s'ouvre sur une photo de famille: les Khisarji Kevork, figés devant l'objectif de Hovhannes Avedaghayan vers 1910. Les chefs de famille, assis, contemplatifs, encadrent des enfants debout, offrant des fleurs avec un geste cérémonieux. Le décor, entre tapis de joncs et motifs peints de cloître, s'ouvre sur les montagnes de Van et le Varakavank, monastère historique perché sur le mont Varak, comme un symbole silencieux de la mémoire et de la continuité arménienne.

Van, longtemps dépourvue de studios, est devenue un foyer de photographie au tournant du xx^e siècle grâce à Avedaghayan. Après des années d'errance et d'exil à Sakhaline pour ses activités révolutionnaires, il revient à Van en 1903. La ville, marquée par les incendies, les famines et les massacres, est désormais un centre actif de la vie politique arménienne: les organisations révolutionnaires Hntchaks et Dashnaks s'y organisent, et la photographie devient un instrument de visibilité et de légitimation pour les activistes et figures locales. Avedaghayan immortalise ces héros et héroïnes, jouant sur les costumes, les titres et les poses, comme autant de tableaux de propagande et de mémoire.

La photographie à Van ne se limite pas aux studios: les appareils portatifs, notamment les Kodak, introduits pour la première fois en terre ottomane par Onig Diradorian en 1888, libèrent l'image de l'atelier et permettent aux activistes de documenter leurs actions. Le vice-consul britannique à Van, Bertram Dickson, immortalise ainsi des armées et des femmes révolutionnaires.

Van apparaît ainsi comme un espace en tension : lieu de perte et de violence, mais aussi de résistance, d'éducation et de mémoire. La photographie devient ici un moyen de survie symbolique, un outil de visibilité pour une communauté qui cherche à préserver son identité et à inscrire ses héros dans l'histoire, tout en maintenant des liens avec la diaspora et le monde extérieur.

Le sixième et dernier chapitre, *Looking forward, looking back* (p. 151-186), déroule un panorama où la photographie devient mémoire et témoin d'un monde en pleine mutation. La révolution des Jeunes Turcs en 1908 souffle un vent de liberté, que traduisent les images de joailliers arméniens posant fièrement devant drapeaux et panneaux proclamant *Liberté, égalité, justice, fraternité*. À Erzurum comme à Van, la photographie professionnelle se développe : Dikran Voskertchian et ses frères, ainsi que d'autres photographes, fixent la vie urbaine, tandis que les images cinématographiques du Caucase viennent compléter cette mémoire visuelle. Les portraits d'ouvriers, de commerçants ou de participants aux meetings montrent la vie arménienne ordinaire et politique avant l'orage.

Le chapitre décrit le fil tragique de l'histoire : massacres d'Adana en 1909, tensions à Erzurum, puis 1915, année du génocide. Des familles entières sont déportées, assassinées ou dispersées. Les photographies deviennent alors des témoins silencieux de la disparition, mais aussi des instruments de mémoire et de commémoration. Les portraits emportés dans les valises ou transportés à travers les déportations survivent là où les villes et les studios sont détruits. Chaque image garde trace d'une communauté effacée, révélant l'extraordinaire pouvoir de la photographie à fixer la mémoire collective.

La guerre et le génocide n'éteignent pas la pratique photographique arménienne : les survivants s'installent dans de nouvelles villes, en Syrie, au Liban, en Égypte ou dans le Caucase, recréant studios et ateliers, et transmettant savoir-faire et traditions. Les photographes continuent à documenter, à raconter, à relier le passé et le présent : à Worcester, à Hama, à Erevan ou Bakou, ils refont surface, transportant parfois avec eux une partie de leurs studios et surtout leurs images.

Les photographies deviennent ainsi des ponts entre lieux et générations, entre les disparus et les survivants. Elles témoignent de la continuité malgré la rupture, de la résilience d'une communauté arrachée à ses terres mais déterminée à préserver sa mémoire. Chaque portrait, chaque estampe transportée, chaque studio recréé raconte une double histoire : celle d'un monde perdu et celle d'un avenir recomposé, où la photographie, malgré les exils et les massacres, reste le fil fragile et tenace qui relie l'Arménie à sa diaspora.

Le livre de David Low occupe une place essentielle dans l'histoire culturelle de l'Empire ottoman. L'auteur ne se contente pas de relater des faits ou de compiler 45 photographies en noir et blanc : il redonne voix et visage à des communautés arméniennes dont la présence, longtemps méconnue, semblait vouée à s'effacer. À travers la photographie, il ouvre une fenêtre sur un monde en pleine transformation, où l'éducation, la migration et l'activité révolutionnaire façonnent la vie quotidienne et la mémoire collective.

En explorant les studios d'Erzurum, de Harput et de Van, ce livre révèle des récits ignorés, des histoires de vies confrontées à la famine, aux massacres, à la persécution, mais aussi des histoires de créativité, de courage et de résilience. Il restitue la force d'un regard arménien porté sur le monde, transformant la photographie en instrument de mémoire et de témoignage, mais aussi en preuve d'un monde vécu et actif.

L'importance de ce livre tient aussi à sa manière de penser la photographie : non comme simple vestige d'un monde perdu, mais comme produit de vies, de gestes et de gestes conscients, capables de traverser le temps. Il nous apprend à lire les images, à dialoguer avec elles, à faire naître des histoires à partir de ce qu'elles nous disent, à percevoir l'histoire à travers les visages, les gestes et les lieux qu'elles capturent. En cela, *Picturing the Ottoman Armenian World* est un ouvrage indispensable, une lumière dans les zones d'ombre de l'histoire ottomane, et un hommage aux Arméniens qui ont, par leur art et leur regard, laissé des traces indélébiles d'un monde à la fois fragile et lumineux.

Frédéric Hitzel
CNRS-EHESS, Paris