

La frappe des images

Entretien avec Cécile Bourne Farrell

Jananne Al-Ani, AVEC L'ASSISTANCE DE **Gaëtane Lamarche-Vadel**
TRADUCTION **Cécile Bourne Farrell**

DANS **MULTITUDES 2015/2 n° 59**, PAGES 28 À 35
ÉDITIONS **ASSOCIATION MULTITUDES**

ISSN 0292-0107

DOI 10.3917/mult.059.0028

Date de mise en ligne : 11/06/2015

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-multitudes-2015-2-page-28?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Jananne Al-Ani

La frappe des images

Entretien avec Cécile Bourne Farrell

Association Multitudes | Téléchargé le 05/06/2026 sur <https://shs.cairn.info> (IP: 216.73.216.89)

La disparition du corps

Cécile Bourne Farrell : Tu sembles très intéressée par la disparition du corps durant la guerre d'Irak et la façon dont certains auteurs comme Paul Virillo dans *Esthétique de la disparition* ou Werner Herzog, en 1991, *Lessons of Darkness*, évoquent chacun la disparition des corps.

Jananne Al-Ani : Un des moments les plus marquants des répercussions immédiates de la guerre d'Irak en 2003 a été la découverte des fosses des personnes disparues durant 35 ans de dictature¹. Si la perte de vies civiles en temps de conflit est un phénomène universel, la guerre d'Irak me renvoyait aux événements de la région où tant de gens ont disparu à une échelle qu'il est difficile d'imaginer. Du génocide arménien de 1915 au dépeuplement de plus de 400 villages palestiniens suite à la formation de l'état d'Israël en 1948, à la subite disparition de plus de mille personnes durant le règne barbare du régime Baathiste en Syrie jusqu'aux victimes non localisées de la guerre civile au Liban, combien de millions de personnes ont péri ? Cela m'interpelle aussi par rapport aux évidences physiques des atrocités et des génocides, de quelle façon pourrait-on commencer à rechercher les traces des disparus et quelle incidence cela aurait-il sur notre compréhension de ces paysages souvent merveilleux dans lesquels les corps de ces victimes ont disparu ?

C.B.F. : Pourrais-tu rappeler ici l'histoire de l'anthropologue médico-légale Margaret Cox qui a travaillé à la fin des années 1990 au Kosovo pour identifier les victimes du génocide mené par les forces de l'armée serbe. L'histoire commence par la recherche de papillons qui se posent exclusivement sur des fleurs bleues pour se nourrir, des fleurs sauvages nommées *Artemisia Vulgaris*. Elles sont les conséquences d'une « anomalie géophysique » et nous savons que cela porte un nom commun : les charniers.

1 Le texte anglais de cet entretien est disponible sur le site www.multitudes.net.

J.A.A. : Margaret Cox en 2004 travaillait sur les charniers en Irak. Ce qui me fascine le plus à propos de son travail au Kosovo, c'est la façon dont la nature a révélé l'évidence des atrocités d'une façon subtile et magnifique, à partir du moment où la décomposition des corps entraîne la modification nutritionnelle de la composition du sol, qui permet de trouver alors en abondance ces fleurs et ces papillons.

Je suis intéressée par la tension qui existe entre la physicalité des corps, les véritables ravages qu'ils subissent, dans les situations de guerre et le traitement virtuel qui les fait disparaître du paysage à travers la technologie des images. C'est pourquoi j'ai été intéressée dans le travail de Virilio par sa façon de mettre en relation la guerre et le cinéma. De même, je trouve que la provocation de Baudrillard en réponse à l'extrême contrôle des médias par les alliés durant la guerre du Golf en 1991 était juste quand il questionnait si la guerre avait bien eu lieu ou si cela était un événement qui avait été écrit par les médias ?

Un des effets les plus frappants qu'offre la vue aérienne, c'est la possibilité d'aplanir et de rendre toute élévation sur le sol abstraite, y compris la personne humaine. Quand elle est utilisée en temps de guerre, la perspective privilégiée de ces effets réduit considérablement la visibilité de ce qui se passe au sol : l'image du paysage ressemble alors à une illustration cartographiée, à deux dimensions.

C.B.F. : Cette perfection est aussi très séduisante n'est-ce pas ?

J.A.A. : Absolument. Cela rend l'image d'une guerre propre, efficace et précise. Cela devient comme un jeu, réduit à des cibles sur un écran. Donc, cela n'a plus d'importance où cela tombe, c'est juste un jeu. Je ne suis pas surprise que nos enfants jouent à des jeux qui impliquent de tuer virtuellement. J'ai été élevée en Irak et ai quitté le pays en 1980, à mon adolescence. Comme la plupart des gens vivant en Occident, j'ai suivi la guerre en Irak à distance. Ça a été pour moi un choc de voir cet endroit que je connaissais si bien, dans toute sa géographie, son histoire et sa richesse sociale, si facilement mis à plat et réduit à un « quelque part » sans plus aucune complexité, ni détail. C'est une vieille ritournelle orientaliste qui, dans le monde moderne, aide à donner l'impression que la guerre se passe dans un endroit très lointain, dans un environnement complètement stérile, sans Histoire, ni population à qui s'adresser. Comme des espaces qui n'incluent pas l'environnement réel.

C.B.F. : Dirais-tu que ta méthodologie de travail reprend ce dispositif qui abstrait les images tout en gardant les narrations qui leur sont associées ?

J.A.A. : Si les images de la guerre du Golf étaient si fortes, la narration qui était associée était outrageusement banale. Si on prend en considération le niveau de démolition des infrastructures en Irak qui ont été la cible de la campagne intitulée « Desert Storm » : l'effondrement des systèmes de télécommunications, la destruction des routes, des chemins de fer, des ponts, la démolition des barrages et des centres de traitement des eaux, la ruine des plantations. Les effets sur la vie courante étaient énormes ; pourtant il n'était même pas question qu'un débat puisse avoir lieu, dans le monde occidental ou dans la presse, sur l'impact que cela pouvait avoir sur les populations civiles.

C.B.F.: À de nombreuses reprises, tu as mentionné l'usage qui était fait des caméras de large format durant la Première Guerre mondiale pour photographier les champs de bataille du ciel. Finalement lorsque tu as filmé *Shadow Sites I and II*, tu as procédé de la même façon ?

J.A.A.: Je pense que les discussions actuelles sur les caméras de surveillance et l'usage des drones doivent être replacées dans un contexte historique plus large. Personnellement, je cherchais à comprendre plus en profondeur les circonstances qui ont favorisé simultanément le développement des technologies de la photographie et de l'aviation du début du siècle. Mais les discussions actuelles sur les caméras de surveillance et de l'usage des drones doivent être replacées dans un contexte historique plus large. J'ai conduit mes recherches dans de nombreuses institutions, qui ont été décisives dans ma relation à la forme et au contenu de mes films. J'ai visité un certain nombre d'archives photographiques, parmi celles-ci le Musée de l'air et de l'espace de Washington DC où j'ai découvert des photographies de reconnaissance non-publiées du front de l'ouest prises par Edward Steichen lorsqu'il travaillait pour les forces d'expéditions aériennes durant la Première Guerre mondiale. C'était la première fois qu'un usage de la photographie aérienne avait été si systématiquement et stratégiquement utilisé. Il en résultait que ces images aériennes de paysages anéantis par les tirs d'obus et le système zigzag des tranchées atteignaient un degré d'abstraction tel qu'elles ressemblaient à de magnifiques œuvres d'art minimalistes. Cette nouvelle perspective a eu un véritable impact sur notre relation au paysage et d'une certaine mesure aussi sur l'usage qu'on fait de Google Earth et des drones omniprésents, qui ne sont pas un phénomène nouveau, mais le perfectionnement logique de cette technologie ancienne.

C.B.F.: La Première Guerre mondiale a eu un impact dramatique au Moyen-Orient autant à cause des forces alliées que des forces allemandes qui avaient établi leurs avant-postes dans la région. Dans ton travail, tu rends cette réalité visible. Peux-tu en parler ?

J.A.A.: Tout le monde sait que la fin de la Première Guerre mondiale et la chute de l'Empire ottoman ont marqué la naissance du Moyen-Orient moderne, avec des nations établies et conduites sous les mandats français puis anglais qui ont laissé des traces jusqu'à aujourd'hui. Il y a un système de tranchées qui apparaît dans *Shadow Sites I*, au sud de la Jordanie ; il a été creusé par une garnison basée autour de la ville de Ma'an, qui avait une importance stratégique à cause de la ligne de chemin de fer de Hejaz qui la traverse. Les pouvoirs centraux utilisaient les lignes de chemins de fer pour transporter des biens : elles étaient soumises à des attaques constantes des forces britanniques et des forces arabes, donc les tranchées avaient été creusées en surplomb de la ville pour les défendre.

Quand je faisais des recherches à l'Imperial War Museum, j'ai eu le plaisir de croiser une peinture de Richard Carline datant de 1918, une vue aérienne de la Somme, une mer de boue et une scène de destruction totale, qui ressemble étrangement aux tranchées autour de Ma'an. À la fin de la guerre, Carline s'est rendu au Moyen-

Orient avec son frère, Sydney, qui était aussi un artiste qui réalisait des peintures. Je suis presque certaine que les observateurs contemporains pourraient se méprendre en regardant les paysages du Moyen-Orient et ceux d'Europe et vice et versa. Les peintures de Carline déstabilisent nos perceptions de ce à quoi ressemble un paysage européen ou un paysage moyen-oriental et c'est cet ébranlement des conventions visuelles que j'essaie d'atteindre dans mon travail. Qu'il s'agisse de montrer comment le désert a été si densément peuplé ou qu'il y a plus de ressemblances entre les paysages du Moyen-Orient et les paysages américains ou qu'on revienne sur la façon dont nous pensons l'impact de la Première Guerre mondiale à une échelle globale plutôt qu'europpéenne.

Archéologies/Paysages

C.B.F.: Dans ton travail, il semble que tu intègres volontiers l'archéologie, comme un géologue pourrait le faire pour révéler le potentiel de l'image, de 3000 ans avant J.C. ou des images du Moyen-Orient aujourd'hui.

J.A.A.: L'histoire de l'archéologie au Moyen-Orient est très intéressante car elle renvoie comme par miroir la pression politique, économique et idéologique croissante entre l'administration ottomane et les pouvoirs européens dans la course à la Première Guerre mondiale. Je voulais regarder les différences entre les images prises par les archéologues travaillant à même le sol et celles prises de façon aérienne. Alors que je faisais mes recherches à la bibliothèque de la Fondation pour l'image de Beirut, j'ai trouvé nombre de publications sur le travail des pionniers de la photographie aérienne dans la région, dont l'archéologue français et jésuite, Antoine Poidebard ; il a réalisé des photographies aériennes étonnantes de sites romains en Syrie au milieu des années 1930, et elles sont similaires aux images contemporaines réalisées dans des villes qui ont souffert de bombardements aériens.

Lorsque j'étais à Washington, j'ai aussi eu l'opportunité de faire des recherches dans les archives de Freer and Sackler Galleries où j'ai pu être au contact des extraordinaires photographies de paysages de l'archéologue allemand Ernst Herzfeld. De 1903 à 1934, il a conduit son travail de terrain dans le Moyen-Orient et ses tirages panoramiques sépia montrent l'immensité des paysages, souvent lugubres, des sites où il était en train de conduire des fouilles.

Dans un premier tirage, les ombres de Herzfeld apparaissent très clairement au premier plan mais dans une deuxième impression, il a retouché et enlevé toute trace de sa présence. J'ai été étonnée de constater combien cette simple intervention a pu transformer notre compréhension de l'image en soustrayant l'évidence de la présence du photographe. Du coup, me revenait à l'esprit ce dont parle Virilio dans son essai sur *The Aesthetics of Disappearance* (titre que je lui ai emprunté pour ma série d'œuvres) à propos du film pionnier de George Méliès. Tandis qu'il filmait dans la rue un jour, la caméra de Méliès s'est bloquée durant un court instant et grâce à cet heureux hasard, il a découvert comment on peut faire disparaître les personnes d'une image.

Tandis que je faisais mes recherches, j'ai trouvé un livre qui a eu un grand impact sur ma pensée. Il s'agit de *Shadow Sites: Photography, Archaeology & the British Landscape 1927–1955*. L'historienne Kitty Hauser rend compte magnifiquement du développement de la photographie aérienne, de l'impact qu'elle a eu sur l'archéologie et de la façon dont cela a influencé les artistes et leurs relations au paysage. Dans ce livre, elle explique que la photographie aérienne, en tant que spécialité, s'est développée à la suite des découvertes de sites inconnus, durant la Première et la Deuxième Guerre mondiale. Hauser décrit comment les pilotes qui volaient à l'aube ou au coucher du soleil ont découvert des sites archéologiques méconnus auparavant dans ce court laps de temps où le soleil étant à son plus bas niveau, les ombres projetées par les ondulations les plus légères du sol créent des apparitions fugaces uniquement visibles du dessus.

Pour Hauser, l'archéologie aérienne ainsi que le film et la photographie reposent sur l'idée que le passé peut être retrouvé. Elle se réfère au livre de Freud *Moïse et le mono-théisme* (1939), dans lequel il compare les premières expériences incrustées dans l'inconscient à une épreuve photographique, qui pourra être traitée à un moment donné dans l'avenir, probablement en faisant une psychanalyse. Pour moi, Hauser reprend cette analogie par un biais encore plus intéressant en suggérant que le sol lui-même pourrait opérer comme une plaque photographique où l'image latente (comme les fondations d'un bâtiment par exemple) est périodiquement révélée quand le soleil se lève et passe au-dessus du site.

C. B. F.: Est ce ainsi que tu as choisi le titre de tes films *Shadow Sites I et II*?

J.A.A.: Oui, c'est cela. Le terme « shadow site » est la définition technique de l'archéologie aérienne pour un site qui apparaît uniquement quand le soleil est bas dans le ciel et projette d'immenses ombres. En 2010, j'ai contacté un caméraman spécialisé dans la réalisation de films aériens ainsi qu'un avion léger pour filmer seulement aux premières heures du matin et le soir. J'ai choisi de travailler en Jordanie parce que ce pays se trouve au centre de nombreux lieux conflictuels – juste à l'Est d'Israël et de la Palestine occupée et qui partage sa frontière avec l'Irak, l'Arabie Saoudite et la Syrie.

Shadow Sites I (2010) a été tourné en 16mm et il est fait d'une succession de prises de vues verticales, qui se fondent l'une dans l'autre de façon hypnotique. Reproduisant le point de vue d'un avion militaire ou d'un drone de surveillance anonyme, il scanne les traces riches et variées imprimées dans le paysage par l'agriculture, l'industrie et l'activité militaires, allant de l'Antiquité au monde contemporain. Les sites apparaissent dans un ordre chronologique, reflétant la façon dont le territoire a été occupé et usé, en prenant en compte les mines de bronze et de cuivre, les campements nabatéens, les forts romains et les tranchées, déjà mentionnées auparavant qui ont été creusées par les troupes ottomanes pour défendre les rails de chemin de fer de Hejaz.

En se focalisant sur un éventail de sites similaires, tout en intégrant des images plus ambiguës et abstraites, *Shadow Sites II* (2011) est constitué d'une série d'images aériennes de haute-résolution qui se fondent les unes dans les autres dans un long zoom continu. Le film suggère le point de vue supérieur d'un drone Prédator ou d'un missile

balistique et il reproduit l'action de verrouillage sur la cible, avant la frappe. Son point de vue pénètre plus qu'il ne traverse le plan de l'image, opérant des zooms avant comme si la caméra elle-même forait le paysage.

C.B.F.: Plus récemment, dans un travail intitulé *Groundworks*, tu associes le projet des zones industrielles des États-Unis avec celui des zones de guerre du Moyen-Orient. Peux-tu nous parler de cela ?

J.A.A.: *Groundworks I-V* (2013) est une installation constituée de quatre canaux vidéo focalisée sur les paysages du sud des États-Unis. Le travail consiste en quatre photographies aériennes subtilement animées du désert Sonoran en Arizona en 2008, comprenant des mines à ciel ouvert, des fermes industrielles et des bases aériennes abandonnées depuis la Deuxième Guerre mondiale. Le cinquième élément est un film 16mm qui montre une colonie de fourmis qui construisent leur nid dans le sable. Contrastant avec les projections à grande échelle de *Shadow Sites I and II*, chacun de ces 5 *Groundworks* est projeté à toute petite échelle dans une série de cadres faits sur mesure, retailés en formes géométriques, incluant un carré, un cercle et un triangle, qui reflètent le contour des sites présents dans les films, créant ainsi un certain niveau d'abstraction. Je souhaitais aussi créer une tension dans l'installation entre une vue « microscopique » au sol et la longue mise à distance de la vue cavalière cartographique qui rappelle ce type de séquences prises par des pilotes de chasse en action qui déshumanisent les cibles en les réduisant au sol à la taille d'un insecte.

En déplaçant le focus du Moyen-Orient sur celui du paysage américain dans *Groundworks I-V*, je souhaitais attirer l'attention sur les similarités plutôt que sur les différences entre ces territoires. Au XX^e siècle, les sites du Sonora Désert font écho à d'autres sites anciens qui apparaissent dans *Shadow Sites I* et *Shadow Sites II*, comme les mines de cuivre, les systèmes de fertilisation des terres et des sites militaires, d'autres reviennent et disparaissent tandis que d'autres sont encore en activité. Ainsi, en les liant par des activités similaires dans le paysage, mon intention était celle de rapprocher à la fois littéralement et métaphoriquement l'Amérique du Nord et le Moyen-Orient.

Je suis actuellement en train de travailler au troisième et dernier chapitre de ce travail, qui se concentrera sur le paysage britannique et par conséquent sur le rôle de la Grande Bretagne dans la formation des États-Unis d'Amérique et du Moyen-Orient.

Objets déplacés

C.B.F.: Récemment, Sussan Babiak, premier conservateur nommé pour le département oriental du Courtauld Institute, a sollicité ton avis sur un des chefs d'œuvre de la collection, le fameux « sac » en métal du Courtauld.

J.A.A.: Le sac du Courtauld est unique. Fait en cuivre et laiton, il est incrusté de façon complexe d'or et d'argent, il a été réalisé au XIV^e siècle ans la cité de Mossoul, au nord de l'Irak moderne, sous la dynastie mongole Ilkhanide. En 1966, il a été donné à la collection du Courtauld par le petit-fils du collectionneur Victorien Thomas Gambier

Parry qui avait acheté ce sac en 1858 à Venise. Le plus intéressant est la nature spéculative du débat sur la nature et l'origine du sac. La reconstitution de l'histoire de cette pièce comprend une série de conjectures subjectives qui sont vraiment fascinantes. J'ai été aussi témoin de la façon dont le sac a été nettoyé par le conservateur en vue de l'exposition, un processus qui implique de travailler sous microscope. À travers ce brusque changement d'échelle, le sac est passé d'un objet qui fonctionnait à trois dimensions à une représentation topographique abstraite d'un nouveau type de « paysage ». Les motifs répétés sur la superficie du sac, se transformaient soudainement en quelque chose qui ressemblait plus à une photographie aérienne du Grand Canyon ! Cela m'a renvoyé au film iconique de Chris Marker *La Jetée*, un travail qui a beaucoup influencé mon usage des images fixes en relation avec les images en mouvement, tout particulièrement à ce moment particulier à la fin du film, quand le protagoniste est finalement propulsé dans le futur. Le film se déroule dans une séquence très courte de trois images fixes, qui se fondent l'une après l'autre (un mouvement que j'ai utilisé quand j'ai édité *Shadow Sites II*). Les deux premières images paraissent des structures cellulaires sous le microscope, comme si nous étions à l'intérieur de son corps, tandis qu'il voyage dans le temps et l'espace jusqu'à ce qu'il atteigne la troisième image qui ressemble à l'image satellite d'une immense cité. La voix off dit que ce qu'on voit c'est Paris dans le futur, une mégalopole construite sur un immense système de grille. *La Jetée* est scénarisée dans un moment post apocalyptique, un temps près du futur après que le monde civilisé a été détruit. Le sac du Courtauld lui-même a été réalisé à l'aube d'un monde de violence et d'agitation du monde islamique, après les vagues d'attaques des forces mongoles, qui ont débuté avec le sac de Bagdad en 1258 et qui se sont terminées par ce qui est devenu l'âge d'or de l'Islam.

C.B.F. : Tu as été également sollicitée pour le plateau de cuivre de la collection du V&A museum ?

J.A.A. : Oui, par chance à l'occasion d'une conférence que j'ai donnée au V&A juste après avoir évoqué le sac du Courtauld j'ai montré le matériel de recherches dont j'ai déjà parlé en relation avec la photographie aérienne et avec la notion de conflit. À l'issue de la conférence, j'ai été approchée par le curateur Tim Stanley, qui travaille au musée. Il m'a parlé d'un plateau de la collection qui a été donné par un garde du musée à la retraite il y a longtemps, et sur lequel il est tombé en survolant les réserves du musée. Comme le sac du Courtauld, le plateau est en cuivre finement gravé de décorations illustrant les événements du jour de l'Armistice, 1918, dans la ville irakienne d'Al-Hindiyyah. La ville est montrée, d'une vue à vol d'oiseau, de chaque côté des rives de la rivière Euphrate qui coupe horizontalement le plateau. Au milieu de la représentation des corps écrasés, incluant des hommes et des femmes arabes fortement stylisés et des soldats britanniques en uniforme, il y a l'exécution par pendaison d'un homme appelé Sadiq Efendi, pour le meurtre apparemment d'un major de l'armée britannique. Il y a aussi deux biplans RAF qui volent au dessus de la scène et une inscription sur le plateau, décrivant crument, en écriture arabe les événements illustrés.

C.B.F. : Penses-tu que ce plateau était une pièce de propagande ?

J.A.A. : En fait il n'y a pas d'informations sur qui l'a fait et pourquoi, mais je crois que c'est un propagandiste dans le sens où ça ressemble à une peinture ou à une photographie folklorique qui documente un événement historique. Le plateau a une qualité hybride, comme le sac du Courtauld, ce qui rend sa fonction difficile à saisir. Peut-être cela avait été fait pour un usage local, comme une célébration de la révolte arabe au moment de la défaite des armées britanniques ou peut-être cela avait été réalisé pour le marché britannique dans l'idée de célébrer la défaite des Allemands et l'anéantissement de la rébellion arabe. Personnellement, je pense que la dernière version est plus vraisemblable parce que je ne crois pas que la qualité calligraphique aurait beaucoup impressionné les lecteurs arabes !

Donc, comme le sac du Courtauld c'est un objet réalisé dans des temps de grande violence et changement. La production du sac porte les marques des affrontements entre les empires Mongol et Islamique et le plateau qui est réalisé à la fin de la première guerre mondiale, illustre les derniers jours de l'empire Ottoman au début de l'établissement des lois Européennes au Moyen-Orient. Réalisés dans le même matériau et faits au même endroit mais avec 600 ans d'écart, les deux, le sac et le plateau, montrent un extraordinaire aperçu du moment de leur production.

Ce qui est vraiment intéressant pour moi en tant qu'artiste c'est de voir que les curateurs de ces collections invitent d'autres personnes à se confronter aux objets dont ils ont la charge, parce qu'ils sont sincèrement intéressés par l'apport de nouvelles façons de penser la fonction et la valeur des objets. Et je ne parle pas de l'aspect monétaire. Si le sac du Courtauld n'a pas de prix, le plateau du V&A est plus une curiosité qui, comme le reconnaît Tim Stanley je crois, a potentiel de nous dire quelque chose d'important sur la situation contemporaine au Moyen-Orient.

C.B.F. : Tu prévois une série de nouveaux films qui vont utiliser ces objets comme point de départ ?

J.A.A. : Oui, j'ai commencé à chercher d'autres « Capsule temporelles », des objets qui sont originaires du Moyen-Orient mais qui ont trouvé leurs places dans des collections occidentales importantes. Donc, comme les protagonistes de *La Jetée*, ils sont arrivés à nous de façon inattendue et on a besoin de comprendre ce qu'ils essaient de nous dire à propos du temps qu'ils ont mis depuis et comment ils peuvent avoir une incidence sur notre futur.

Traduit par Cécile Bourne Farrell
 (avec l'assistance de Gaëtane Lamarche-Vadel)