



# Revue Science and Video

des écritures multimedia en sciences humaines

ISSN 1775-4143

## ***Citer ce document***

Falestin Naili, « Introduction au numéro. Images hors Cadre ? L'identité entre lieu et mémoire : perspectives moyen-orientales et latino-américaines », *Revue Science and Video*, n° 3, 2011 [En ligne].

URL : <https://scienceandvideo.mmssh.fr/3-o/>

**Creative Commons** **CC-BY-4.0**

**Falestin Naili**

Historienne et anthropologue,  
chercheuse associée au  
Laboratoire de recherche  
historique Rhône-Alpes  
(LARHRA) et membre de l'axe  
« Images et Imaginaires » à  
l'Institut de recherches et  
d'études sur le monde arabe  
et musulman (IREMAM).

## **Introduction au numéro. Images hors Cadre ? L'identité entre lieu et mémoire : perspectives moyen-orientales et latino- américaines**



Bethel excavations in 1954 / by James L. Kelso.

Peasant women carrying baskets of earth from mound, Matson Photo Service, photographer.

Source : Library of Congress.

« **Images hors cadre ?** » pose la question de la gestion des images du point de vue des sciences humaines et sociales, question aux dimensions épistémologiques, éthiques et esthétiques. Dotée d'une puissance universelle dont le texte est dépourvu de par son ancrage dans une langue, l'image est fondamentalement à la portée de tous, ce qui lui confère un caractère démocratique dont le texte ne jouit pas. Cette non-textualité est certainement en partie responsable de la méfiance envers l'image qui dominait jusqu'à récemment les sciences humaines et sociales, à l'exception de l'anthropologie. Cette dernière a adopté la photographie comme outil de terrain avant les autres disciplines malgré un cadrage particulier au début, notamment au sein de l'école comparatiste. L'image a donc trouvé sa place (ou plutôt ses places, car ses utilisations sont multiples) dans les sciences humaines et sociales. L'image est aujourd'hui généralement reconnue comme un objet de recherche, un outil de terrain et une source de réflexion à part entière. Néanmoins, pour les sciences humaines et sociales fortement axées sur l'écriture, le rapport à l'image reste plus compliqué que celui au texte. Comparée au texte, l'image pose évidemment des problèmes heuristiques et sémiotiques qui méritent une attention particulière de la part des chercheurs en sciences humaines et sociales, mais elle est également une source d'informations et d'émotions très riche. C'est sans doute également son lien plus étroit avec le monde « subjectif » des émotions qui a longtemps rendu l'image « suspecte » aux yeux des scientifiques en quête d'objectivité.

Ce numéro de *Science and Video* s'est donné pour objectif de questionner :

- la production des images;
- le rapport que les chercheurs, les photographes, les réalisateurs... et ceux qui les regardent établissent avec elles,
- et leurs liens avec ceux qui figurent sur les images, la façon dont les images sont construites, exploitées, appropriées et cadrées.

Les articles, rassemblés dans ce numéro, abordent la question du lien entre l'image et son cadre à partir de terrains moyen-orientaux et latino-américains et de perspectives disciplinaires diverses.

Des questionnements communs parcourent ce numéro. Ils concernent le rapport entre identité et altérité, absence et présence, intérieur et extérieur.

L'article d'**Annelies Moors** analyse les photographies prises par l'anthropologue finlandaise Hilma Granqvist dans un village palestinien à l'époque mandataire dans le contexte de l'écriture ethnographique, les récits de voyage. Ces derniers offraient des témoignages textuels d'une « terre sainte » reflétant la vie biblique dans un « Orient » inchangé, rejoignant ainsi le message visuel des photographies de cartes postales et de magazines comme le *National Geographic* qui montraient la population palestinienne, et notamment les paysans palestiniens, comme des vestiges humains des temps bibliques. Les images des femmes étaient particulièrement chargées en termes sémiotiques : vêtues de longues robes ornées et portant des lourds récipients d'eau sur la tête, elles étaient des objets exotiques et pittoresques tout en incarnant la subordination féminine. Ces images opéraient donc une mise à distance de la population arabe de la Palestine en termes historiques et même évolutionnaires vis-à-vis du public récepteur européen et nord-américain. En revanche, les photographies prises par Granqvist dans le village d'Artas au sud de Bethléem expriment familiarité et proximité : l'anthropologue prenait soin de donner le nom de chaque personne photographiée, ainsi que la date de chaque événement documenté. Les photos montrent les femmes dans leurs habits quotidiens et documentent souvent les tâches qu'elles effectuaient, et ne mettaient pas en scène les costumes à l'instar des photographies des cartes postales de l'époque. Granqvist n'avait publié que trente de ses nombreuses photos dans le cadre de ses publications ; ce n'est qu'à partir du livre de Karen Seger, *Portrait of a Palestinian village*, publié en 1981 que 226 de ses photos sont connues du public. Néanmoins, dans son omission des noms des personnes photographiées et de certaines explications données par Granqvist, ce livre marque une rupture avec l'approche photographique de Granqvist.

L'article de **Cécilia Baeza** analyse le rôle des images pour l'identité des immigrants arabo-musulmans à la frontière sud du Brésil en comparant l'identité présumée par les médias avec celle assumée par les immigrants eux-mêmes. Le contexte de ces questions identitaires est hautement politisé : en effet, depuis les années 1990, et notamment suite aux attentats meurtriers de 1992 et 1994 en Argentine, les immigrants arabo-musulmans font l'objet de soupçons, soupçons exacerbés après les attentats du 11 septembre 2001 à New York. Cela ne les empêche

cependant pas de continuer à afficher leurs affinités politiques dans leurs boutiques, affinités exprimées avec des drapeaux, des autocollants et des affiches liés à la cause palestinienne pour la plupart. Les marqueurs d'identité arabe sont donc politiques et, à moindre degré, religieux, et se trouvent souvent joints à des symboles de « brésilianité » dans les boutiques. C'est ainsi que ces marqueurs de différence deviennent aussi un moyen de s'ancrer dans une identité nationale brésilienne qui se veut fondée sur le syncrétisme et la diversité culturelle.

La mise en scène de l'identité est également une des thématiques soulevées dans l'article de **Sarah Limorté** qui porte sur le documentaire d'un Chilien d'origine palestinienne réalisé dans le village de Bayt Jala en Cisjordanie pour la communauté palestinienne au Chili. Parti avec l'intention de retrouver des traces et de renouveler les liens, il se trouve confronté à la réalité palestinienne de 2007, dominée par la question de la survie face aux répercussions multiples des politiques israéliennes à l'égard des Palestiniens des territoires occupés. Le voyage « à caractère initiatique » de ce réalisateur, qui s'organise d'abord autour des différents lieux de mémoire, devient ainsi également un témoignage sur le présent et sur les difficultés actuelles des gens à Bayt Jala. Néanmoins, dans ses prises de vue, le réalisateur privilégie les plans longs des rues vides, les images des oliviers centenaires ainsi que les « plans fixes sur les visages d'hommes enturbannés du keffieh », tant d'images hors-temps pour nourrir la mémoire d'un paradis perdu et le reconstituer en images. L'analyse que fait Sarah Limorté de ce documentaire montre toute la complexité du lien entre les prises de vue et les prises de position, car si le réalisateur était parti en Palestine pour collectionner des prises de vue au bénéfice de la mémoire collective de sa communauté au Chili, il était finalement amené à une prise de position sur de nombreuses questions qui dépassaient le cadre qu'il avait initialement défini pour son documentaire.

La question du cadre et du cadrage est fondamentale dans l'article de **Ramla Kronfol** sur le cinéma d'Elia Suleiman. Dans ses trois longs métrages *Chronique d'une disparition* (1996), *Intervention divine* (2002) et *Le temps qu'il reste* (2009), ce réalisateur palestinien de nationalité israélienne, utilise la fragmentation du temps et de l'espace comme cadre à la trame narrative. Les films se présentent en fragments, sous forme de scénettes de la vie quotidienne, qui ne sont souvent liées que par la présence d'un personnage central, et dont la chronologie est

divisée avec des images d'écran donnant des indications sur le temps et le lieu. Mais la technique la plus typique du cinéma de Suleiman, et celle qui caractérise le plus la réalité qu'il veut mettre en scène, est celle du surcadrage ou du double cadrage. Moyen d'une distanciation vis-à-vis de la scène, le surcadrage permet aussi de montrer le contexte d'une action ou bien de mettre en scène l'enfermement des personnages et le cloisonnement de leur espace de vie, et, par extension, celui de la Palestine. « Le réalisateur invite ainsi explicitement au dépassement des frontières de l'image afin de donner sens à la situation mais aussi implicitement à la transgression des frontières dans une volonté de redéfinir une identité en dehors de l'image, en dehors du lieu. »

Dans ses films, Suleiman réussit ainsi à mettre en images la dialectique de la présence qui implique l'absence, de l'identité qui implique l'altérité et de l'intérieur qui implique l'extérieur.

L'article de **Romain Bonvoisin** sur la construction d'un extérieur de cinéma en Jordanie propose une autre perspective sur la cinématographie, une perspective qui s'attarde davantage sur les matériaux bruts et sur les processus de sélection d'images pour un projet de film. Pour la cinématographie, l'extérieur dénote un cadre spatial dans un lieu dehors qui nécessite un travail avant d'être exploitable en tant qu'images. La collecte d'images du lieu exploitables lors du tournage est donc un « processus de construction d'images ». L'étude de cas, au centre de cet article, concerne une équipe de cinéma française à la recherche d'un « désert oriental », cadre pour une histoire de gangsters qui se passerait au début du 20<sup>e</sup> siècle. Le choix du désert jordanien se fait pour des raisons de budget, de facilité et de familiarité non pas avec les lieux réels mais avec leurs représentations dans des films tels que *Lawrence of Arabia* de David Leach. L'interlocuteur jordanien de l'équipe française, la *Royal Film Commission* (RFC), partage cette référence et l'exploite dans le but d'attirer des équipes cinématographiques. Néanmoins, au cours des excursions dans le désert de Wadi Ram, les guides de la RFC contribue à élargir le répertoire initial de l'équipe française. Ils fonctionnent ainsi comme des intermédiaires et même comme des médiateurs des paysages réels et des images exploitables dans un projet de film.

L'article de **Véronique Bontemps** analyse le geste de photographier dans le cadre d'un travail de terrain anthropologique qu'elle a effectué dans les savonneries de Naplouse en Cisjordanie. La signification de ce geste

pour la chercheuse mais aussi, et surtout, pour les « enquêtés » – dans ce cas, les ouvriers des savonneries – est au centre de ses préoccupations. Elle montre de quelle manière la signification des images, prises par elle, a évolué avec le temps : conçues par la chercheuse comme des illustrations des gestes techniques effectués par les ouvriers, ces derniers les voyaient d’abord comme des représentations de leur métier certes traditionnel mais non-valorisant avant de se les réapproprier comme des images de leur savoir-faire artisanal. Les photos étaient ainsi « partie prenante de l’interaction » entre chercheuse et « enquêtés » et, en quelque sorte, une manière pour l’anthropologue d’intervenir dans leur vie. Les photos, extension technique du regard de la chercheuse, ont donc fonctionné comme un miroir valorisant, aidant les ouvriers à développer une fierté pour leur métier.

## Bibliographie

Hatzfeld J., 2002, *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*, Paris, Éditions du Seuil, 235 p.

## Notes

1. MacLean, “Evolutionary Psychiatry and the triune brain “, 1984.