

Probative Pictures
Images probantes
Errol Morris, Standard Operating Procedure
Susan Schuppli et Francine Delorme

Numéro 93, hiver 2013

Forensique
Forensics

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68425ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Schuppli, S. & Delorme, F. (2013). Probative Pictures / Images probantes / Errol Morris, *Standard Operating Procedure*. *Ciel variable*, (93), 21–28.



Abu Ghraib, photo collage; PAGES 21 A 27 : Film still / extrait de film *Standard Operating Procedure (STO)*, 2008, courtesy of / permission d'Errol Morris

ERROL MORRIS, *STANDARD OPERATING PROCEDURE* **Probative Pictures**

SUSAN SCHUPPLI

Standard Operating Procedure, directed by Errol Morris, offers a concise example of a methodological shift – what we (in the European Research Council project that I am affiliated with) have elsewhere called a *forensic turn* – within the investigation of human rights violations and war crimes.¹ The film examines the central role of photography in registering the torture and abuse of Iraqi detainees at Abu Ghraib prison (2004) as both a *technical practice* out of which discrete image-objects emerged – the scandalous photos of the hooded man and naked human pyramid – and a *social technology* that produced a series of image-events, which brought U.S. military actors, Iraqi prisoners, and digital technologies into new political configurations organized by various forms of coercive power.

Standard Operating Procedure is structured by a series of interlaced sequences that draw out the tension between two primary forms of witnessing: the human and the machinic. The first features as a form of direct address to the filmmaker's camera. These sequences consist of U.S. Army personnel, many of whom participated in (and were later charged with) acts of prisoner abuse, reflecting upon the incidents at Abu Ghraib. The second mode of witnessing is performed by the operations of the camera itself. These technical witness accounts

Images probantes

Le film documentaire *Standard Operating Procedure*, réalisé par Errol Morris, présente un exemple concis d'un changement méthodologique – ce que nous (au sein du projet du Conseil européen de la recherche auquel je suis affiliée) avons appelé ailleurs un *tournant judiciaire* – dans le cadre de l'enquête sur les violations des droits de l'homme et sur les crimes de guerre.¹ Le film examine le rôle central occupé par la photographie dans l'enregistrement de la torture et des abus infligés aux prisonniers irakiens à la prison d'Abu Ghraib (2004), à la fois en tant que *pratique technique* au moyen de laquelle des images-objets distinctes sont apparues – les photographies scandaleuses de l'homme encagoulé et de la pyramide d'êtres humains nus – et en tant que *technologie sociale* ayant produit une série d'images-événements, mené des militaires américains, des prisonniers irakiens et les technologies numériques à occuper de nouvelles configurations politiques, organisées par diverses formes de pouvoir coercitif.

La structure du film est organisée par une série de séquences entrecroisées qui prolongent la tension entre deux formes principales de

(the ensuing digital archive) were largely regarded as direct evidence of deviant criminality among a handful of low-level “bad apples.” The human subject who, through his or her own – in the case of Abu Ghraib, compromised – experience is able to narrate a sequence of events as an eye-witness is juxtaposed throughout the film against the mimetic regime of the technical object – the photograph – whose capacity for absolute recall seems to dispel the necessity for a human interlocutor to explicate its content. This friction between forms of historical proof within the film signals a paradigm shift between the human witness and the material witness that is fast becoming the hallmark of an emergent forensic sensibility.

The primacy previously accorded to the human witness and to the subjective and linguistic dimensions of testimony, in particular as it concerned post-war trauma, has had such an enormous cultural, aesthetic, and political impact that it prompted literary critic Shoshana Felman to characterize the twentieth century as an “era of testimony.”² However, this primacy is gradually being supplemented by a

The presentation of scientific evidence by experts, exemplified by the “truth-telling” status of the DNA test, has moved beyond the juridical sphere to make its presence felt in the expanded fields of politics and aesthetics. This is a shift in cultural receptivity that *Standard Operating Procedure* negotiates as its structuring polemic.

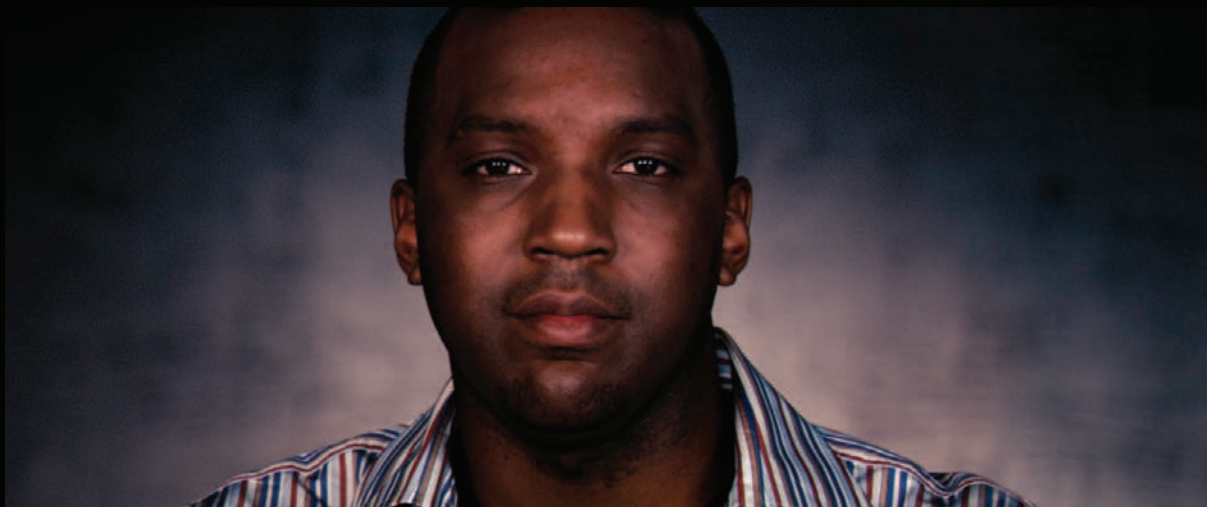
forensic – which is to say, an increasingly techno-scientific – account of history, one that has shifted the emphasis toward an object-oriented juridical culture immersed in matter and code and away from the affective realm of human experience and first-person testimonial. The presentation of scientific evidence by experts, exemplified by the “truth-telling” status of the DNA test, has moved beyond the juridical sphere to make its presence felt in the expanded fields of politics and aesthetics.³ This is a shift in cultural receptivity that *Standard Operating Procedure* negotiates as its structuring polemic.

A pivotal scene occurs early in the documentary, when Brent Pack, Army Special Agent in the Criminal Investigation Division, takes us through the laborious process of correcting time-codes for the thousands of images taken at Abu Ghraib in order to generate a time-line of events that can be synced with the prison logbooks. He does this by examining the metadata of each image, which, in spite of being repeatedly copied and burned to CD, remained intact. By matching similar frames across multiple cameras shooting at different resolutions, each of which registered a different date and time stamp, he is able to produce a media archaeology that locates victims and perpetrators within the various temporal strata of Abu Ghraib. Reorganizing this massive image-dump into a legible sequence of events was crucial in constructing the legal file for the jury. The forensic analysis of metadata encoded in each image file thus transformed seemingly random acts of aberrant behaviour into systematic and repeated practices of prisoner abuse.

témoignage : celle de l’humain et celle de la machine. La première forme consiste en une façon de s’adresser directement à la caméra du cinéaste. Ces séquences consistent en des témoignages du personnel de l’armée américaine – dont une grande partie a directement participé aux mauvais traitements infligés aux prisonniers (et qui a par la suite fait l’objet de mises en accusation) – réfléchissant sur les événements survenus à la prison d’Abu Ghraib. La deuxième forme est prise en charge par la caméra elle-même. Ces témoignages techniques des événements (et les archives numériques qui en ont découlé) ont été pour la plupart considérés comme étant la preuve directe de la criminalité qui régnait parmi une poignée de « mauvais éléments » appartenant à une catégorie hiérarchique relativement basse. Le sujet humain qui, à travers son expérience – compromettante, dans le cas d’Abu Ghraib – est en mesure de narrer une suite de faits à titre de témoin oculaire se trouve juxtaposé tout au long du film au système mimétique de l’objet technique – la photographie – dont la capacité de mémorisation absolue semble écarter la nécessité de recourir à un interlocuteur humain afin d’explicitier son contenu. Cette friction entre des formes de preuves historiques au sein du film signale un changement de paradigme entre les témoins-humains et les témoins-machines qui devient rapidement la marque d’une nouvelle sensibilité judiciaire.

La primauté antérieurement accordée aux témoignages des êtres humains et aux aspects subjectifs et linguistiques du témoignage, en particulier en ce qui a trait aux traumatismes de la guerre, a eu des incidences sur les plans culturel, esthétique et politique tellement énormes qu’elles ont conduit la critique littéraire Shoshana Felman à caractériser le vingtième siècle d’« ère du témoignage ».² Toutefois, cette primauté est peu à peu remplacée par un compte rendu judiciaire de l’histoire – autrement dit, un compte rendu de plus en plus techno-scientifique – qui met l’accent sur une culture juridique axée sur l’objet et monopolisée par des questions de sujet et de code au détriment d’une culture juridique axée sur l’expérience humaine et le témoignage à la première personne. La présentation de la preuve scientifique par les experts, illustrée par le statut de « révélateur de vérité » des analyses de l’ADN, s’est déplacée au-delà de la sphère juridique pour se manifester dans les domaines plus vastes de la politique et de l’esthétique.³ Ce changement sur le plan de la réceptivité culturelle est utilisé dans le film de Morris comme structure polémique.

Une scène pivot est présentée au début du documentaire, au moment où Brent Pack, agent spécial de la Criminal Investigation Division, nous décrit le lourd processus de correction des codes temporels associés aux milliers d’images captées à la prison d’Abu Ghraib, processus nécessaire pour produire un plan de montage chronologique des événements pouvant être synchronisés avec les journaux de bord de la prison. L’agent en question examine les métadonnées de chacune des images qui, bien qu’elles soient copiées à répétition pour être ensuite gravées sur CD, demeurent intactes. En faisant correspondre des images similaires provenant de prises de vue captées par plusieurs caméras filmant selon différentes résolutions, chacune ayant enregistré une date et une référence temporelle différentes, Pack a pu construire une archéologie médiatique permettant de situer les victimes et auteurs des crimes à l’intérieur des nombreuses couches temporelles sur fond desquelles se déroulaient les événements à la prison Abu Ghraib. La réorganisation de cet énorme ensemble d’images en une série lisible



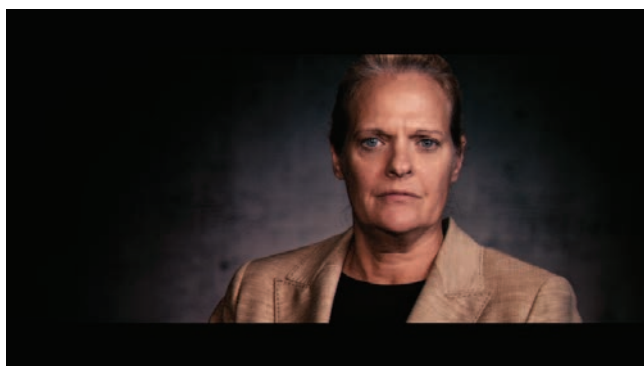
Lynndie England, Private First Class Military Police; Hooded man (Hayder Sabbar Abd), photographed by / photographié par Private Kyle Brown; Javal Davis, Sergeant Military Police

Begin to out TRANSFER to inmates
1000 - M.I. comes to plate
105 - Inmate # 151129 fell to the floor in
Medic arrive to
empty was 11

Logbook Abu Ghraib prison



Soldier with dog caught on camera; Jeremy Sivits, Specialist, Military Police



Sabrina Harman holding camera; Janis Karpinski, Brigadier Military Police

“The pictures spoke a thousand words but unless you know what day and time they were talking [about] you wouldn’t know what the story was. I started lining pictures up based on subject matter. Put these on a timeline so the jury could see when did the incident begin, when did it end, how much time elapsed in between these photographs. How much actual effort did these people put into what they were doing to the prisoners. Who else was there in the room at the time it occurred. How could all this go on without anybody noticing it?”⁴

Forensics, if traced back to its etymological origins in Latin – *forensis* – refers to the proficiency and rhetorical competency in the presentation of evidence before a forum such as the gathering of a public in a court. Forensic science, by contrast, although defined as a “science in service to the courts,” emphasizes inscriptive processes, whereby minute details can be technically conjured from within the material substrates of trace-evidence, rather than elocutionary ones. Whether such forensic evidence is directed toward the resolution of a dispute over the meaning of things or clarifying a chain of events in relation to an accident or a crime, the entry of evidentiary matter into the juridical process as a material witness is still determined by a series of negotiations around what claims can actually be made in its name. Evidence is less about the truth-telling status of an object than about its semantic capacities as defined by the institutions in which public witnessing can take place. Errol Morris, in both this film and his recently published book *Believing is Seeing: Observations on the Mysteries of Photography*, argues likewise that what we see in an image is ultimately governed by what we believe to be true rather than any epistemological certainty. He uses the example of Sabrina Harman’s

de faits a été cruciale pour la mise sur pied de la documentation juridique destinée au jury. L’analyse judiciaire des métadonnées encodées dans chaque fichier image a ainsi transformé des actes aberrants, en apparence aléatoires, en pratiques systématiques et répétitives de mauvais traitements infligés aux prisonniers.

« Les images valaient mille mots, mais à moins de savoir de quel jour et de quel temps elles parlaient, on ne pouvait comprendre de quoi il s’agissait. J’ai commencé à aligner des images en fonction de leur sujet. Puis je les ai organisées selon un montage chronologique de façon à ce que le jury puisse voir quand tel incident a commencé, quand il a pris fin et combien de temps s’était écoulé entre ces photographies. Combien d’efforts ces personnes ont-elles réellement mis dans ce qu’elles infligeaient aux prisonniers. Qui, à part elles, se trouvait dans la pièce quand cela s’est déroulé? Comment cela a-t-il pu survenir sans que personne ne s’en aperçoive? »⁴

La criminalistique, ou science judiciaire, si on remonte à ses origines étymologiques latines – *forensis* – renvoie à la compétence et à l’habileté rhétoriques dans la présentation de la preuve devant une tribune publique telle qu’une cour de justice. Par opposition, la criminalistique (tel qu’on l’entend aujourd’hui), bien que définie comme « une science au service des tribunaux », met l’accent sur les procédés d’inscription par lequel les détails les plus infimes peuvent être extraits, par des moyens techniques, de substrats matériels d’éléments de preuve très fragmentaires plutôt que de l’élocution. Que cette preuve médico-légale soit dirigée vers la résolution d’un différend portant sur la signification des choses ou sur la clarification d’une suite d’événements relatifs à un accident ou à un crime, l’admissibilité d’éléments de preuve dans le processus judiciaire comme témoin clé est toujours décidée à l’issue d’une série de négociations portant sur les allégations qui peuvent être effectivement faites en son nom. La preuve a moins à voir avec le statut de révélateur de vérité d’un objet qu’avec ses capacités sémantiques telles qu’elles sont définies par les institutions aux procédures desquelles le public est admis. Errol Morris tant dans *Standard Operating Procedure* que dans son ouvrage récent intitulé *Believing Is Seeing: Observations on the Mysteries of Photography*, soutient également que ce que nous voyons dans une image est ultimement régi par ce que nous croyons être la vérité plutôt que par une quelconque certitude épistémologique. Il cite à titre d’exemple le signe du pouce levé de Sabrina

Cette friction entre des formes de preuves historiques au sein du film signale un changement de paradigme entre les témoins-humains et les témoins-machines qui devient rapidement la marque d’une nouvelle sensibilité judiciaire.

Harman et son sourire indiquant que tout va bien alors qu’elle se fait photographe au-dessus du cadavre de Manadel al-Jamadi, geste qui a scellé son sort sur le plan juridique puisqu’elle a été jugée coupable d’avoir infligé des mauvais traitements aux prisonniers.

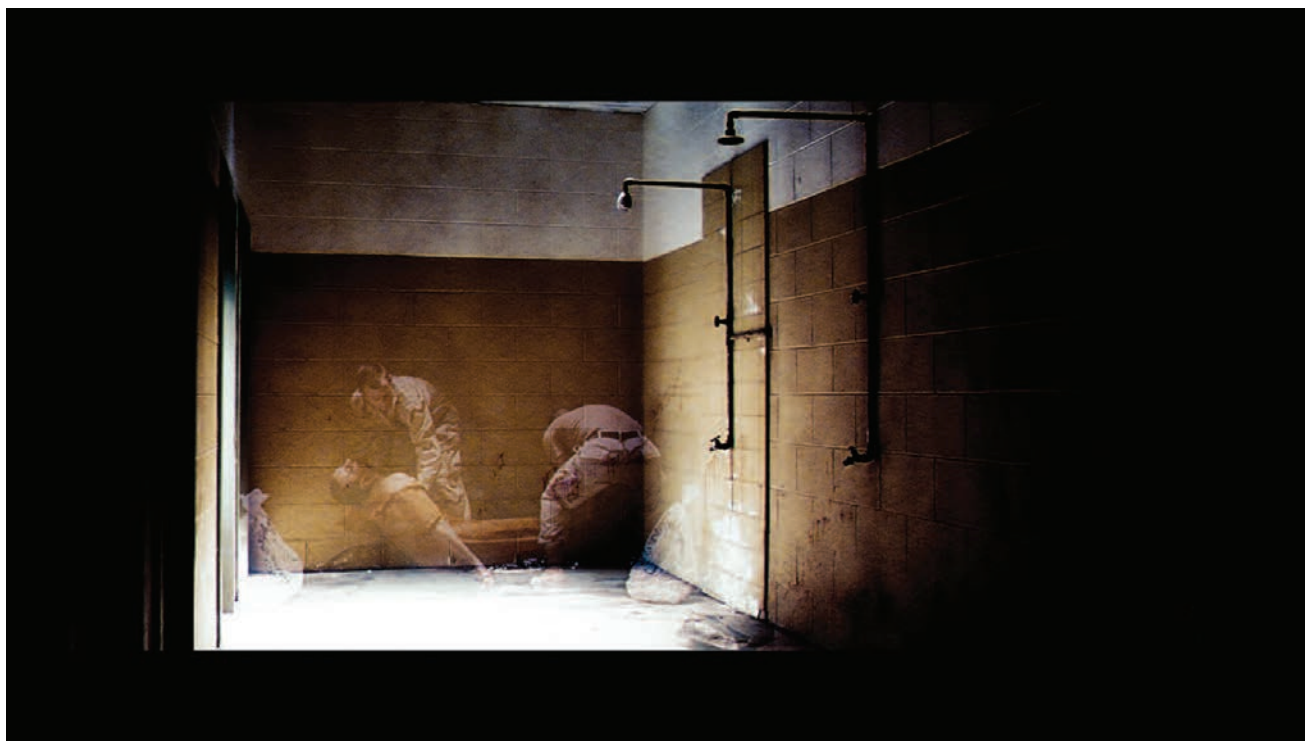
Selon Morris, l’expression amoral de plaisir d’Harman consiste, en fait, en un geste mécanique en réaction au fait d’être prise en photo et, effectivement, un examen approfondi des images où Harman apparaît



Brent Pack syncs the timeline of images taken by three different cameras



Temporal gap between photos taken by Kyle Brown



Taking a picture of Gilligan's (Manadel al-Jamadi's) body on ice

thumbs-up gesture and smile as she poses over the dead body of Manadel al-Jamadi, an act that sealed her legal fate as guilty of prisoner abuse.

Morris argues that Harman's amoral expression of pleasure is in fact a rote response to being photographed, and, indeed, further examination of pictures in which she appears always depict the same thumbs-up pose regardless of context. In fact, says Morris, what Harman is *actually* doing is providing important documentary evidence of criminal behaviour by U.S. Military Intelligence (MI), whose interrogative methods resulted in al-Jamadi's death. Rather than immediately convert the image into a ghoulish indictment of her character, we ought to see it for what it is – witness to a brutal homicide by MI that otherwise would have gone unreported. By focusing on Harman's deviance, we don't see what is really at stake in the image. Forensics is ultimately a mode of negotiation whereby objects become the agents of translation between differing versions of events or contestations between stakeholders. The ability of an artefact to speak its embedded histories is not simply a question of the kinds of scientific advances that can be brought to bear upon things, but is a consequence of the conditions that govern the limits of what may be thought and spoken at any given time. Morris complicates the witness regimes operative at Abu Ghraib in suggesting that acts performed expressly for the camera were, in certain instances, misread because of the pre-emptive narratives brought to bear upon them. Their capacity to testify to the real horrors of Abu Ghraib, which might have implicated the entire U.S. chain of command, was diverted to indicting minor players. He makes this argument by turning his own camera back onto the protagonists so that they might enlarge the frame of

la montre toujours faisant ce signe, pouce levé, que tout va bien, indépendamment du contexte de la photographie.

Qui plus est, ajoute Morris, le geste d'Harman fournit une preuve documentaire importante du comportement criminel de la U.S. Military Intelligence (MI), dont les méthodes d'interrogation ont conduit à la mort de al-Jamadi. Plutôt que de considérer immédiatement cette image comme une condamnation du caractère morbide du personnage, nous devrions considérer l'image pour ce qu'elle est : le témoignage d'un homicide brutal par le MI qui, autrement, n'aurait pas été signalé. En mettant l'accent sur la déviance d'Harman, nous ne sommes pas en mesure de voir ce qui constitue réellement l'enjeu dans l'image. La science judiciaire ou criminalistique représente finalement un mode de négociation dans le cadre duquel les objets deviennent des agents de traduction entre des versions divergentes d'événements ou des contestations entre des parties impliquées. La capacité d'un artefact de dévoiler les histoires qui y sont imbriquées ne se réduit pas simplement à la question de types d'avancées scientifiques pouvant avoir une incidence sur les choses, mais résulte des conditions qui régissent les limites de ce qui peut être pensé et énoncé en tout temps. Morris embrouille les processus des témoignages se déroulant à Abu Ghraib en suggérant que les actes accomplis expressément pour la caméra ont été, dans certains cas, mal interprétés en raison de récits anticipés. Leur capacité de témoigner des vraies horreurs survenues à la prison d'Abu Ghraib et qui auraient pu impliquer l'ensemble de la chaîne de commandement américaine a été détournée afin de mettre en accusation des acteurs mineurs. Le cinéaste présente cet argument en choisissant de filmer les protagonistes de façon que ceux-ci puissent élargir le cadre de compréhension. C'est à la croisée des chemins entre le fardeau de la

understanding. It is at this crossroads between the burden of proof carried by the image – its probative value as direct legal evidence – and the image burdened by the search for an explicative proof – the need to account for the events pictured – that I would locate the forensic turn in *Standard Operating Procedure*.

1 The 2008 film is based on the book published in the same year by Philip Gourevitch and Errol Morris, *Standard Operating Procedure* (New York: Penguin Press, 2008). Currently, I work alongside Eyal Weizman on a European Research Council project, *Forensic Architecture* that refers to the presentation of spatial analysis within contemporary legal and political forums. In our research, we map, image, and model sites of violence within the framework of international humanitarian law and human rights. Through its public activities, the project aims to situate forensic architecture within broader historical and theoretical contexts. See www.forensic-architecture.org. 2 See Shoshana Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century* (London: Harvard University Press, 2002). See also Eyal Weizman on forensic aesthetics, a term that was separately explored by Thomas Keenan, Hito Steyerl, and Eyal Weizman in the exhibition “Mengele’s Skull: The Advent of Forensic Aesthetics” at the Portikus gallery Frankfurt in 2012. staedelschule.de/forensic.aesthetics.d.html. 3 These ideas draw on a text written jointly by Eyal Weizman and me for a grant. 4 Brent Pack, Army Special Agent in the Criminal Investigation Division, speaking in the film *Standard Operating Procedure*, dir. Errol Morris, Sony Pictures Classics, 2008.

Susan Schuppli is a media artist and cultural theorist who is a Senior Research Fellow in Forensic Architecture at Goldsmiths University of London, where she also received her doctorate. Previously, she participated in the Whitney Independent Study Program and completed her MFA at the University of California San Diego. Her research on the “material as witness” is the subject of a documentary film and book project.

Errol Morris is a writer and filmmaker. His movie *The Fog of War: Eleven Lessons From the Life of Robert S. McNamara* won the Academy Award for best documentary feature in 2004. *Gates of Heaven*, his first film, has for many years been on Roger Ebert’s list of the ten best movies ever made. *The Thin Blue Line* helped to establish Morris as one of the leading figures in American documentary film making, and pioneered the use of re-creations in documentaries in film and on television. *Believing is Seeing: Observations on the Mysteries of Photography*, a book of his essays, is a New York Times best seller. Morris’s new film, *Tabloid*, the story of Joyce McKinney, the “manacled Mormon,” and her five pit-bull clones, is on DVD. His book, *A Wilderness of Error: The Trials of Jeffrey MacDonald*, was published in September 2012. He is a fellow of the American Academy of Arts and Sciences and lives in Cambridge, Massachusetts. errolmorris.com

preuve porté par l’image – sa valeur probante en tant que preuve légale directe – et l’image alourdie par la recherche d’une preuve explicite – la nécessité de rendre compte des événements qui sont montrés – que je situerais le tournant judiciaire de *Standard Operating Procedure*. Traduit par Francine Delorme

1 Le film de 2008 se fonde sur le livre *Standard Operating Procedure*, publié la même année par Philip Gourevitch et Errol Morris aux éditions Penguin Press à New York. Je travaille actuellement en collaboration avec Eyal Weizman sur un projet du Conseil européen de la recherche, *Forensic Architecture*, qui a trait à la présentation de l’analyse spatiale au sein des tribunes juridiques et politiques contemporaines. Notre recherche porte sur la cartographie, l’imagerie et la modélisation des sites de violence dans le cadre du droit international humanitaire et des droits de la personne. Par le truchement d’activités publiques, le projet vise à situer également l’architecture judiciaire dans des contextes historiques et théoriques plus vastes. Voir le site Internet à www.forensic-architecture.org. 2 Voir Shoshana Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Londres, Harvard University Press, 2002. Voir aussi Eyal Weizman sur l’expression « esthétique judiciaire » un terme qui a été examiné par Thomas Keenan, Hito Steyerl et Eyal Weizman dans l’exposition *Mengele’s Skull: The Advent of Forensic Aesthetics* à la Portikus Gallery de Francfort, en 2012. Voir le site Internet à www.staedelschule.de/forensic.aesthetics.d.html. 3 Ces idées s’appuient sur un texte que j’ai écrit en collaboration avec Eyal Weizman en vue de l’obtention d’une subvention. 4 Brent Pack, agent spécial de l’armée à la Criminal Investigation Division, témoignant dans le film *Standard Operating Procedure*, réalisé par Errol Morris en 2008 (Sony Pictures Classics).

Susan Schuppli pratique les arts médiatiques et est théoricienne de la culture. Elle est agrégée supérieure de recherche dans le cadre du projet de recherche intitulé *Forensic Architecture* du Centre for Research Architecture de la Goldsmiths University of London, où elle a obtenu son doctorat. Auparavant, elle a participé au programme d’études Whitney Independent Study Program et a terminé sa maîtrise à l’université de Californie à San Diego. Sa recherche sur le « matériel en tant que témoin » fait l’objet de deux projets : un documentaire et un livre.

Errol Morris est écrivain et cinéaste. Son film *The Fog of War: Eleven Lessons From the Life of Robert S. McNamara* a obtenu l’Oscar du meilleur documentaire en 2004. *Gates of Heaven*, son premier long métrage, a figuré durant nombre d’années sur la liste de Roger Ebert des 10 meilleurs films jamais réalisés. En outre, *The Thin Blue Line* a contribué à établir Morris comme figure marquante du cinéma documentaire américain et a été à l’origine de la re-création de documentaires tant au cinéma qu’à la télévision. *Believing Is Seeing: Observations on the Mysteries of Photography* regroupe les essais de Morris et paraît sur la liste des livres à succès du New York Times. Son nouveau film *Tabloid* (qu’on trouve sur DVD) porte sur l’histoire de Joyce McKinney, ses cinq pitbulls clonés et le « Mormon-menotté ». Son ouvrage intitulé *A Wilderness of Error: The Trials of Jeffrey MacDonald* a été publié en septembre 2012. Morris est membre de l’American Academy of Arts and Sciences et vit à Cambridge, au Massachusetts. errolmorris.com