



# Éric Baudelaire, le partage du réel

Si le cinéma est le lieu « d'un certain partage de la lumière » (Jacques Rancière), celui d'Éric Baudelaire s'ingénie à y faire exister des récits qu'on aurait pu voir condamnés à l'absence. Celui d'un ministre des Affaires étrangères d'un pays non reconnu, celui d'un réalisateur japonais passé par le terrorisme ou celui d'un djihadiste dont le visage nous reste inconnu, mais aussi celui qu'il a coécrit avec des collégiens de Saint-Denis ces quatre dernières années. Au Centre Pompidou, le visiteur de l'exposition du prix Marcel Duchamp sera peut-être surpris d'y trouver ce dernier projet, tant son ambition tranche avec celles des œuvres des autres lauréats. Dans le même temps, le CRAC de Sète réunit plusieurs de ses projets, permettant d'en saisir la pleine portée. **PAR TOM LAURENT**

---

### **Éric Baudelaire. Faire avec**

CRAC Occitanie / Pyrénées-Méditerranée, Sète  
Du 9 novembre 2019 au 2 février 2020  
Commissariat : Marie Cozette

### **Éric Baudelaire. Prix Marcel Duchamp 2019**

Centre Pompidou, Paris  
Du 9 octobre 2019 au 6 janvier 2020

---

« Aujourd'hui, les mots « désordre » et « réel » semblent quasi-interchangeables », écrivait récemment Éric Baudelaire. En effet, que faire de la divergence de récits dont aucun ne peut être totalement écarté ? Prenant appui sur ce que l'enregistrement sans conscience de la caméra offre de latitude, Chris Marker tentait d'y répondre en ramenant en 1957 les plans de son fameux triple-commentaire de *Lettre*

*de Sibérie* : les mêmes images commentées en suivant la doctrine soviétique, celle des vues occidentales et la sienne. « Aucune n'est tout à fait juste », concluait-il.

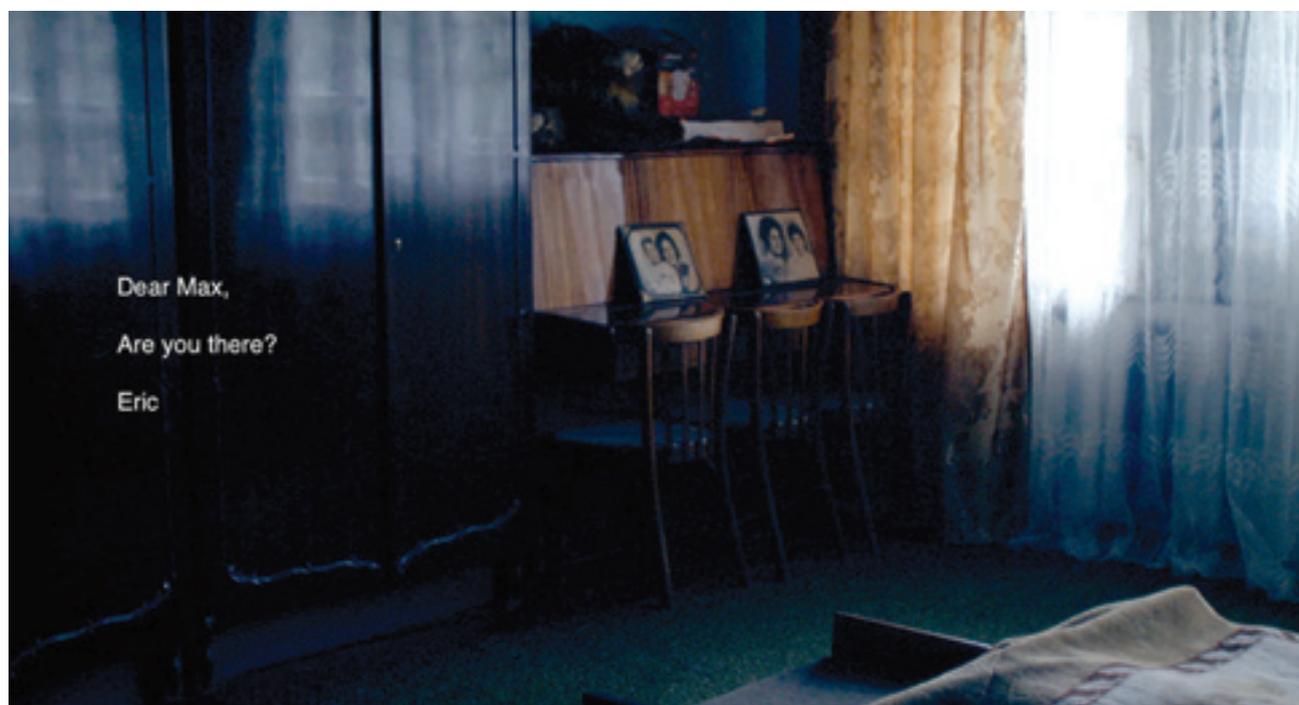
## R comme réel, R comme récits

Baudelaire fait quant à lui intervenir plusieurs voix dans chacun de ses projets. Pour *L'Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi, et 27 années sans images* (2011), il a enregistré celles livrées par la fille de la cheffe de l'Armée rouge japonaise, restée dans la clandestinité au Liban jusqu'à ses 27 ans, et par un cinéaste lui aussi engagé dans ce groupe révolutionnaire ayant pris fait et cause pour le Front populaire de Libération de la Palestine, dont l'attentat à l'aé-

Vue de l'exposition d'Éric Baudelaire,  
Prix Marcel Duchamp, Centre Pompidou, Paris, 2019.  
*Un film dramatique.*  
Courtesy de l'artiste et galeries Greta Meert,  
Bruxelles, Barbara Wien, Berlin et Juana de Aizpuru, Madrid.

roport de Lod en Israël en 1972 constitue le fait le plus meurtrier. «Ce sont deux récits différents mais pas antagonistes», résume Baudelaire, car les propos de May Shigenobu et de Masao Adachi, s'ils s'imbriquent partiellement, ne produisent pas de lien de causalité qui légitime les uns ou les autres. Pour autant, *L'Anabase* acte le fait qu'une histoire puisse les inclure tous deux. En échange d'images tournées par Baudelaire au Liban où il est interdit de séjour, le cinéaste japonais raconte comment, jeune assistant réalisateur et militant, la nouvelle d'une attaque d'un jeune homme sans histoires qui a ouvert le feu après avoir volé un pistolet dans une base américaine l'a poussé avec des amis à en faire un film. Partis repérer les lieux où l'assaillant a vécu, il suggère de faire un film des seules images de repérage. «On a décidé de filmer combien ce Japon aux paysages magnifiques oppresse l'esprit des gens», explique sa voix calme, précisant à propos du film *AKA Serial Killer* (1969) en découlant : «L'image du pouvoir de l'époque s'est révélée.» Si *L'Anabase* n'est le film d'aucun procès, c'est lors d'*Après*, son projet au Centre Pompidou à la suite des attentats du 13 novembre 2015, qu'Éric Baudelaire a le mieux expliqué son parti pris en faisant dialoguer les propos du Premier ministre d'alors et ceux du philosophe Alain Badiou. À Manuel Valls déclarant qu'«il ne peut y avoir aucune explication qui vaille. Car expliquer, c'est déjà vouloir

un peu excuser», Badiou avait répondu : «La déclaration de l'impensable, c'est toujours une défaite de la pensée, et la défaite de la pensée, c'est toujours la victoire précisément des comportements irrationnels et criminels.» D'Adachi, Baudelaire reprend néanmoins la théorie filmique du *fûkeiron*, notant que cette manière d'utiliser les images de paysages comme révélateur «opère plus fortement comme question que comme réponse», pour *Also Known As Jihadi* (2017), projeté lors d'*Après*. Parti de la retranscription des écoutes téléphoniques mises au procès-verbal d'un jeune Français parti en Syrie, deux modes de description s'y conjuguent sans pour autant rendre rationnel ce parcours. Celui des lieux où est passé le djihadiste, depuis Vitry-sur-Seine jusqu'au Proche-Orient, comme celui du langage judiciaire échouent sur une aporie, qui est aussi celle du cinéma, «une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence» (Manoel de Oliveira). Pour y remédier, la plupart des films de Baudelaire s'inscrivent dans des dispositifs plus larges. Pour *L'Anabase*, c'est une publication que l'artiste voit comme un «livret d'opéra», format repris dans *Après* en plus d'une exposition d'œuvres et de documents comme autant de pistes sur ce que peut être une commémoration, une communauté nationale ou une représentation des banlieues, sans pour autant en devenir l'argument qui permettrait de les faire tenir ensemble.



Mais cette théorie du paysage est prégnante dès ses premiers travaux artistiques, alors qu'il met de côté une carrière dans les sciences politiques. Après avoir photographié le Grand Ouest américain dans lequel s'est projetée une conquête devenue ferment de la nation à la bannière étoilée, *États imaginés* (2004-05) et ses vues meurtries de l'Abkhazie en prenait déjà la mesure. Ce bout de terre, qui a gagné par les armes son indépendance vis-à-vis de la Géorgie en 1993, n'est alors reconnu comme souverain par aucun pays. « Travail sur l'imaginaire de l'État » (Michel Poivert), il prend corps dans un territoire bien réel, dont la ruine qu'a causée le conflit n'a que peu d'échos médiatiques. Sur place, Baudelaire cherche, plus qu'à décrire, à mettre à l'épreuve la possibilité d'un imaginaire et dans ses photographies se croisent le cinéma d'Andreï Tarkovski comme le désir d'une souveraineté. Dans le protocole « étatique » d'une inauguration officielle comme dans la projection devant les flots de la mer Noire d'eaux « territoriales », les liens potentiels qui animent la relation entre un paysage et un pays se font et se défont. Dans le cadre des images d'*États imaginés* se jouait déjà l'oscillation permanente entre document – preuve intentionnelle pour officialiser une mémoire – et monument – « ce qui garde une mémoire par son être même, ce qui parle directement, par le fait que cela n'est pas destiné à parler » (Rancière).



Vue de l'exposition d'Éric Baudelaire, *Faire avec*, Crac Occitanie, Sète, 2019. *L'Anabase de May et Fusako Shigenobu*, Masao Adachi et 27 années sans images. 2011, série de 9 sérigraphies.

## Sur, Par, Avec

« Chacun de mes projets tente de résoudre un problème qu'a pu amener un précédent », explique l'artiste quant à la résonance et aux remises en jeu qui prévalent entre ses différents travaux. Pour *Where are you going?*, entamé en 2018, il a envoyé cette question éponyme par courrier à l'ensemble des membres des deux chambres du Parlement britannique – et obtenu une cinquantaine de réponses –, reprenant une forme épistolaire dont il avait fait usage pour *The Secession Sessions*, présenté en 2014 à Bétonsalon. Adressée à « Max Gvinjia, ex-ministre des Affaires étrangères, Sukhum, République d'Abkhazie » sans grand espoir qu'elle arrive à destination, la réponse dudit Max, rencontré lors des séjours dans le Caucase pour *États imaginés*, réenclencha un processus d'échanges sur ce que peut vouloir dire appartenir à un État qui n'en est pas un – rappelant le destin de May Shigenobu,

sans identité légale dans les 27 premières années de sa vie. Alors que dans *L'Anabase*, Masao Adachi intervenait par sa parole et des fragments de ses films, la présence de Max Gvinjia passait dans l'espace de Bétonsalon par les lettres en forme de questions que lui avait adressées l'artiste, les réponses de sa voix sur les vues de son pays filmées par Baudelaire et la possibilité de discussions avec lui, recevant sur place à heure fixe derrière un bureau d'« anambassadeur ». De même, son dernier projet en date, *When There Is No More Music to Write*, est né d'une rencontre, qui en a provoqué une autre. C'est par Maxime Guitton, historien de la musique consacrant ses recherches à Alvin Curran, qu'il va rentrer en contact avec ce pionnier américain de la musique participative installé à Rome dans les années 1960. À Sète, plusieurs régimes narratifs viennent là encore se compléter pour étendre son portrait. D'une part, un protocole établi par Alvin Curran pour être joué sur place, appelant des étudiants à aller chercher des objets pour en faire leurs propres instruments. D'autre part, des vitrines



rassemblant les archives du musicien organisées par Guitton où se lit sur un mode exclusivement visuel une chronologie de cette aventure musicale. Entre la performance du musicien et la classification de l'historien, le témoignage d'Alvin Curran filmé par Baudelaire questionne en miroir l'utopie en jeu dans sa propre pratique. Invitant alors tout membre du public à venir se mêler aux musiciens et à jouer ce qu'il voulait – selon le principe « *Bring a sound, cast it into the pool* » –, Curran se souvient aussi que « les autoriser à faire partie de la musique était un défi énorme », pointant le danger d'un débordement total, où « la musique était caractérisée avant tout par une absence choquante d'autorité ou de direction, qui nous choquait parfois nous-mêmes ».

S'il n'est pas explicite, le questionnement quant à ce « danger » n'en est pas moins latent dans *Un film dramatique*, initié en 2015 avec une dizaine d'élèves de 6<sup>e</sup> du collège Dora Maar à Saint-Denis. Pour celui-ci, tourné pendant quatre ans, les collégiens sont devenus tour à tour sujets, acteurs, preneurs d'images et co-scénaristes mais l'assemblage final a incombé à Éric Baudelaire et Claire Atherton, qui a notamment monté les films de Chantal Akerman. Dans leur choix, le film – obturant en partie la présence des parents et des professeurs – se concentre donc sur « eux ». Sur la manière dont ils s'envisagent également : « C'est quoi un film ? » entend-on. « Fiction » répond l'un, « Sur notre vie » répond l'autre, « Un film, ça peut être tout et n'importe quoi », dit un troisième, tandis qu'un autre encore s'y projette par sa description d'un journal télévisé – « Il faut une pub, un titre », résume-t-il. Une suite de références accompagne le principe filmique d'*Un film dramatique* : celle des ciné-tracts anonymes invitant toute personne pouvant se procurer une caméra 16 mm à réaliser des films courts constitués d'images fixes sur les événements de 1968, initiée notamment par Chris Marker. Ou celle du ciné-train soviétique lancé en 1932 par Alexandre Medvedkine pour sillonner l'URSS, filmer les ouvriers et les paysans sur leur lieu de travail et leur montrer sur-le-champ leur propre travail. Une autre, contemporaine, l'invoque également : *Selfie*, où Agostino Ferrente

livre les moyens du film à deux adolescents d'un quartier sinistré de Naples. Commentant son travail, Baudelaire explique qu'« à chacun de ses projets, il y a un élément qui intervient en plus », prenant pour exemples le rôle de la voix off dans *L'Anabase* ou la musique dans *When There Is No More Music to Write*. Suivant ce principe, *Un film dramatique* est sans doute celui où intervient le corps. Aux plans déserts du Japon ou de Beyrouth comme à ceux de *Also Known As Jihadi*, vides de leur protagoniste, le film oppose la caméra retournée par ses opérateurs sur eux-mêmes, emplissant le cadre des visages, des mains, des postures gauchies des collégiens. Cette chorégraphie non écrite fait aussi corps avec l'appareil d'enregistrement, à l'instar d'une scène où une collégienne fait bouger ses camarades en les invectivant à rentrer dans le cadre. Et lorsque la vue des images du carrefour Pleyel prises par l'une d'eux depuis son domicile évoque le spectre du *fûkeiron*, son commentaire en montre une lecture divergente de celle du cinéaste radical japonais.

« Dans mes films, je m'intéresse souvent à des personnages en lutte avec le réel », écrivait encore Éric Baudelaire. Les collégiens de Dora Maar ne sont a priori ni des « révolutionnaires », ni des « terroristes », ni des « sécessionnistes », mais est-ce à dire que le réel ne peut pas être l'objet d'une lutte pour eux ? La proximité de leur quartier avec le stade de France, où trois kamikazes faisaient détonner leurs ceintures explosives le 13 novembre 2015, rappelle dans le film commencé un peu avant que les fracas de celle-ci n'est jamais loin. Dans les pactes qui le lient aux protagonistes de ces projets, Éric Baudelaire souhaite peut-être, comme il le dit en citant Beckett, « trouver une forme qui accommode le gâchis et le désordre ».

---

## Éric Baudelaire en quelques dates

Né en 1973 à Salt Lake City. Vit et travaille à Paris. Représenté par les galeries Barbara Wien, Berlin, Juana De Aízpuru, Madrid et Greta Meert, Bruxelles.

### Dernières expositions personnelles (sélection)

- 2018 | *Walked the Way Home*, Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin
- 2017 | *Après*, Centre Pompidou, Paris
  - | *The Music of Ramón Raquello and his Orchestra*, Witte de With, Rotterdam
- 2014 | *FRMAEOWRK*, Fridericianum, Kassel
  - | *The Secession Sessions*, Bétonsalon

Vue de l'exposition d'Éric Baudelaire, *Faire avec*, Crac Occitanie, Sète, 2019. *L'Anabase de May et Fusako Shigenobu*, Masao Adachi et 27 années sans images, 2011, film Super 8 mm numérisé, 66 min.

Vue de l'exposition d'Éric Baudelaire, *Faire avec*, Crac Occitanie, Sète, 2019. *When There Is No More Music to Write (Chap. 2)*, 2019, films Super 8 mm numérisés, vitrines composées de documents et d'archives d'Alvin Curran.