

ERIC BAUDELAIRE
EST REPRÉSENTÉ
PAR LES GALERIES
BARBARA WIEN (BERLIN),
GRETA LEERT
(BRUXELLES),
JUANA DE AIZPURU
(MADRID).

À VOIR

• "ERIC BAUDELAIRE -
THE MUSIC OF
RAMON RAQUELLO
AND HIS ORCHESTRA",
JUSQU'AU 7 MAI,
WITTE DE WITH -
CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN,
WITTE DE WITHSTRAAT 50,
ROTTERDAM,
PAYS-BAS,
WDW.NL

• ERIC BAUDELAIRE,
DU 17 MARS AU 11 JUIN,
WHITNEY BIENNIAL 2017,
WHITNEY MUSEUM
OF AMERICAN ART,
99 GANSEVOORT
St, NEW YORK, NY,
WHITNEY.ORG

Propos recueillis par Yamina Benai

Eric Baudelaire

"A Form That Accommodates the Mess"

De sa pratique initiale de chercheur universitaire en science politique, Eric Baudelaire (Salt Lake City, 1973) a conservé un intérêt prononcé pour le document. Au fur et à mesure de son parcours créatif, il a conquis de nouveaux médiums, offrant ainsi une œuvre où la volonté narrative appelle plusieurs outils (film, photographie, sérigraphie, performance, publication, installation). Exposé au Witte de With de Rotterdam (jusqu'au 7 mai), Baudelaire est l'unique artiste français à être convié à la prestigieuse Whitney Biennial de New York (17 mars-11 juin). Il y présente – notamment – un travail sur l'un de ses champs d'exploration : le phénomène du terrorisme. *L'Officiel Art* l'a rencontré dans son atelier parisien.

PHOTO COURTESY POULET-MALASSIS FILMS. © ADAGP, PARIS 2017.



Eric Baudelaire, *The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi and 27 Years Without Images* (capture d'écran), 2011.

L'OFFICIEL ART : Parmi les œuvres de l'exposition que vous consacrez le Centre d'art Witte de With, à Rotterdam, figure *FRAEMWROK...* réalisée en 2016. Pourquoi vous être penché sur les diagrammes dont vous avez exploré les potentialités esthétiques, au point de les collectionner (413 diagrammes issus d'articles portant sur les problématiques du terrorisme, extraits de 109 publications officielles de chercheurs en sciences sociales) ?

ERIC BAUDELAIRE : Le titre de cette pièce est infini : *FRAEMWROK, FRMAWREOK, FAMREWROK, FRMWRAOEK...* Le mot *framework* est orthographié en conservant les première et dernière lettres mais en modulant à souhait les lettres intermédiaires. Le cerveau humain est capable de reconnaître un mot dès lors que les lettres initiale et finale sont correctes. Ainsi, même si les lettres médianes sont réorganisées suivant une multitude de combinaisons, le cerveau reste en mesure d'identifier le vocable *framework*. Ce mot m'intéresse car, en anglais il désigne, de la manière la plus simple, le cadre d'une fenêtre, d'un tableau, mais également le cadre théorique à l'intérieur duquel les politologues, sociologues et différentes sciences humaines théorisent le monde, c'est-à-dire organisent, à l'intérieur de ce *framework*, leur pensée et les données que leurs disciplines recueillent. Cette pièce est, d'une certaine manière, autobiographique. Je n'ai pas suivi de cursus d'art, ni de cinéma, j'ai étudié les sciences politiques puis exercé en tant que chercheur dans ce domaine, avant de lentement me diriger vers mon activité actuelle. Au départ, les sciences sociales m'ont intéressé comme champ d'expertise : un territoire théorique et une méthodologie de recherche pour tenter de comprendre le monde et le présent. Ce que je fais aujourd'hui relève ainsi de la même démarche, en ce sens que je continue à exercer un métier de chercheur, à emmagasiner des informations et examiner des formes qui me permettront de restituer une expérience de ce présent, une sensation, une pensée ou une histoire. Entre mon travail de politologue il y a vingt ans et mon travail actuel, la matière reste la même, la seule modification porte sur les formes que je restitue. *FRAEMWROK...* est donc une sorte de clin d'œil à cette trajectoire qui est la mienne. Depuis de nombreuses années j'ai accumulé des diagrammes, des tableaux, des graphes : principalement des formes graphiques publiées dans des journaux universitaires, les *Peer-Reviewed Journals*, dont les articles sont soumis à une sélection très rigoureuse, comme dans *The Journal of Conflict Resolution (Le Journal de résolution des conflits)*. Publier des articles dans ce type de journaux permet de se construire une carrière et de constituer un savoir, une pensée universitaire. Ce qui m'intéresse est que les articles remontent aux années 1960-70 et que l'on n'a eu de cesse de tenter de comprendre, d'analyser et de prédire le phénomène du terrorisme. Phénomène qui échappe à toute maîtrise, totalement irrationnel et en même temps absolument réel. Irrationnel car on peut dire que donner volontairement la mort n'est pas une chose rationnelle. Peut-être est-ce une chose très humaine mais elle ne découle pas simplement d'une rationalité indiscutable, ce qui en fait un terrain de recherche passionnant. J'ai ainsi quitté les outils de départ pour recourir à d'autres outils. Dans le cadre de l'exposition, j'ai donc réalisé un papier peint de 87 mètres linéaires à partir de ces graphes, parce que j'aime me rappeler du contexte dont je suis issu et j'ai souhaité confronter les autres œuvres présentées à ces 87 mètres de matière visuelle.



Eric Baudelaire, *Artforum XLVI #10 p.74 [sic]*, Yokohama, 2008, "Of Signs and Senses", 2009.

PHOTO COURTESY THE ARTIST AND GALERIE GRETA MEERT, BRUSSELS. © ADAGP, PARIS 2017.

Qu'est-ce que votre étude poussée du vocabulaire et des outils des experts du terrorisme fait-elle apparaître, à la lumière de votre sensibilité d'artiste et de votre expertise du champ politique ?

Elle démontre tout d'abord que nous avons, collectivement, intensément cherché à travailler cette question. En dehors du champ journalistique, totalement obsédé par la question du terrorisme, c'est également une aire de travail très dense dans des milieux qui s'accordent davantage de temps pour comprendre et chercher les choses. Cela a donné lieu à toutes sortes de formes, intéressantes, surprenantes, complexes. Cela laisse également à penser que nous allons continuer à devoir produire beaucoup de ces formes, parce qu'on n'arrive pas au bout du phénomène. A mes yeux, cela illustre donc l'infini besoin qu'à l'Homme de comprendre les choses, de les maîtriser, de les situer à l'intérieur d'un cadre, pour éventuellement pouvoir agir ; et l'infinie capacité de certains types d'événements à échapper à cette forme de compréhension, de rationalisation et de mise en forme.

L'un des diagrammes intitulé "Relationship between causes, ideologies and action" met en relief que les causes économiques, politiques, sociales, sécuritaires portées par des idéologies communistes, nationalistes, religieuses aboutissent à une action violente. C'est donc, d'une certaine manière, une forme d'aveu d'absurdité d'une histoire circulaire en course ininterrompue, autoalimentée.

Je suis entièrement d'accord et, dans le même temps, cela me renvoie à deux paroles. L'une du Premier Ministre sortant, Manuel Valls qui, dans les semaines suivant les attentats du 13 novembre 2015, a déclaré, tout d'abord au Sénat, *"J'en ai assez de ceux qui cherchent en permanence des excuses ou des explications culturelles ou sociologiques à ce qui s'est passé"* ; puis en janvier 2016 lors d'une cérémonie aux Invalides, *"Il ne peut y avoir aucune explication qui vaille. Car expliquer, c'est déjà vouloir un peu excuser."* Tenir de tels propos est à la fois monstrueux et irresponsable car cela laisse entendre que tenter de comprendre équivaut à pardonner. Alain Badiou a, me semble-t-il, assez bien répliqué en avançant l'idée que, justement, abandonner la tentative de comprendre c'est offrir à donner une victoire à l'absurde brutalité mise en œuvre lors des attentats du 13 novembre. Affirmer qu'il ne faut pas ou que l'on ne peut pas essayer de comprendre est une défaite. Je dirais que ma posture d'artiste n'est pas en total accord avec celle de Badiou, dans la mesure où j'accepte la possibilité d'existence de la non-compréhension car, lorsqu'on choisit un travail d'artiste c'est également parce que l'on pense, à l'inverse du travail du politologue, qu'une forme de non-compréhension est compréhensive de notre état, et que les formes que nous fabriquons peuvent exister pleinement à l'extérieur de la compréhension. On ne comprend pas un tableau, on le regarde, on expérimente des sensations. De même, je tente de travailler des formes qui ne sont pas des explications, sinon je serais resté dans mon précédent métier.

De quelle façon avez-vous organisé ce volume de diagrammes ? Comment, au plan formel, restituez-vous cette réalité dans votre travail, et dans l'espace d'exposition ?

Quelle que soit la forme finale de mon travail (film, œuvre sur papier, collage...), elle implique toujours une étape d'accumulation. Au cinéma, c'est la phase de tournage, où l'on collecte des images. Ensuite, il y a le moment du montage où l'on sélectionne,

on explore le ressenti face à la masse d'images recueillies ; on les assemble, on les juxtapose et cela fabrique du sens, des sensations. Lorsque je crée des œuvres qui ne sont pas des films, j'applique un peu le même *modus operandi*, mais la manière dont le matériau est mis en place est différente. Dans *FRAEMWROK...* l'ordre de juxtaposition des figures est entièrement aléatoire. J'ai rassemblé les 413 diagrammes puis les ai regroupés en lien avec l'article dont ils sont issus, afin de les restituer dans leur contexte. Lorsque plusieurs schémas provenaient de la même publication, je les ai inscrits sur un fond d'une même couleur ou d'une même densité car les extraire du texte universitaire qui les accompagne est un geste un peu violent, je les conserve donc entre eux. Il y a une forme de plaisir pour moi dans la notion d'aléatoire car assez peu de choses en relèvent dans le montage d'un film, régi par des décisions délibérées, réfléchies. Travailler un papier peint est aussi l'occasion d'avancer que c'est précisément l'arbitraire, l'accumulation et le volume des informations qu'il convient de mettre en avant afin de laisser au visiteur de l'exposition le soin et la liberté de réaliser son propre montage. Il est, à mon sens, assez beau de proposer un matériau quasi brut, à la manière de rushes.

Peut-il exister un consensus sur les moyens les plus pertinents et efficaces de combattre le phénomène du terrorisme ?

Le terrorisme revêt une multitude de formes différentes. De prime abord, je pense que ce terme pose beaucoup plus de problèmes qu'il n'a d'utilité. J'essaie d'y recourir le moins possible dans la description de mon travail. Car aujourd'hui, tout est désigné sous l'appellation "terrorisme", de nombreuses formes de violences arbitraires sont nommées de la sorte par les dirigeants politiques et les médias. Ainsi, lorsqu'une bombe explose dans un lieu public, on qualifie l'acte de "terrorisme" : c'est probablement une définition juste de ce concept puisqu'il s'agit de fabriquer un sentiment de terreur à l'intérieur d'une population innocente. Mais on n'utilise pas le terme "terrorisme" lorsqu'un avion américain bombarde un mariage au Yémen et tue vingt-trois civils, or ce bombardement fabrique également une forme de terreur. Le terme est utilisé pour recouvrir des réalités différentes selon les locuteurs et les contextes. De tous temps d'ailleurs, usage en a été fait pour décrire des violences politiques : durant l'Occupation, les attentats commis par les réseaux de résistance étaient nommés "terrorisme" par les occupants allemands ; les actions violentes d'un groupuscule palestinien dans les années 1970 étaient appelées "terrorisme" par les uns et "lutte armée" par les autres. Dans toute l'histoire de la violence révolutionnaire, l'usage du mot "terreur" à l'intérieur d'un contexte de soulèvement a de multiples sens. Il est donc essentiel de faire usage du mot de manière extrêmement rigoureuse. J'ignore ce que veut dire "combattre le terrorisme", je sais ce que signifie se soucier de la violence du monde et tenter de trouver des manières de l'amoinrir. Mais je pense que la lutte contre le terrorisme, ou la "guerre contre le terrorisme" – puisque c'est le terme inventé par les Américains après le 11 septembre 2001 –, est une absurdité car on ne peut lutter contre quelque chose qui n'est pas constitué, qui n'est pas incarné par des personnes. Il s'agit de concepts. Aux Etats-Unis, avant "The War on Terror", une expression avait été rendue populaire par Ronald Reagan "The War on Drugs", la guerre contre la drogue. Or, il y a un consensus sur le fait que cette guerre n'est pas gagnée et ne le sera jamais, aussi, pourquoi parler de "guerre" s'il n'y a raisonnablement ni gagnant, ni perdant ? On peut s'intéresser aux causes de certaines violences, et aux manières de les atténuer, mais "combattre" est un vocabulaire inadéquat.

Le "terrorisme" a donné lieu à l'invention d'un certain nombre de concepts, voire de métiers. Il existe ainsi des cellules de "déradicalisation". Comment percevez-vous ces entités nouvelles qui s'agrègent au discours et qui, selon certains observateurs, seraient inefficaces ?

Voici un autre terme qui pose problème. Qu'est-ce que cela signifie être radical ? Il fut un temps où qualifier une personne ou une entité de "radicale" était un compliment. Dans l'histoire politique, la radicalité a ainsi longtemps été considérée comme quelque chose de positif, mais aujourd'hui il conviendrait de "déradicaliser". N'est-ce pas plutôt le contraire qu'il faudrait envisager, à savoir radicaliser le discours, réfléchir à une autre manière d'être radical ? Nous nous trouvons, effectivement, dans une période de l'Histoire où tout donne lieu à de nouveaux métiers, à de nouvelles organisations, à de nouvelles sources de profit, à de nouveaux moyens de fabriquer du discours. Depuis les attentats du 11 septembre 2001, je travaille sur cette question de la représentation de la violence politique des événements, et des événements qui marquent les vies, impactent le paysage médiatique. Cet aspect n'est pas en phase de disparaître ou d'être amoindri, nous nous dirigeons plutôt vers une amplification. Alors, que penser de la manière dont on s'organise, dont on professionnalise ? La violence ne fait que s'accroître, la question de la pertinence des actions pour endiguer ce phénomène est plus que jamais légitime.

Des chercheurs ont étudié les mots de la radicalisation utilisés par les médias – "individus", "islamisme"... – identifiés comme étant une source sémantique fonctionnant à la manière de message subliminal. Une façon de créer la terreur dans la terreur ?

Il y a un rapport direct avec la manière dont on parle des événements : c'est comme une chambre d'échos, le son se propage, se reproduit, se multiplie. Il me semble toutefois que certains hommes politiques, certaines cultures sont un peu plus subtils dans leur gestion de l'information que d'autres. En décembre dernier, après l'attentat perpétré à Berlin les dirigeants politiques ont ainsi été particulièrement attentifs au vocabulaire utilisé, ils ont attendu d'obtenir un nombre d'informations incontestables avant de faire des déclarations publiques. En général, la norme est plutôt l'usage des raccourcis et une forme d'hystérie. En parallèle au travail préparatoire de l'exposition au Witte de With, nous avons entrepris un travail d'archéologie des images d'actualité, en remontant au début du siècle pour examiner les excès des relais médiatiques. C'est le cas avec l'enlèvement en 1932 du bébé Lindbergh, fils du premier pilote à avoir traversé l'Atlantique en solitaire. Ce fait divers, assez inconséquent à l'échelle de l'Histoire de l'humanité, a donné lieu à la première véritable hystérie médiatique. Il démontre la capacité qu'a l'Homme – bien avant Internet, la télévision et la radio – à fabriquer des phénomènes hyper-linguistiques, hyper-médiatiques autour de faits insignifiants.

Du mot *Framework*, vous avez privilégié le sens d'un élément qui circonscrit. En programmation informatique, il désigne un ensemble d'outils et de composants logiciels à la base d'un logiciel ou d'une application : hors la faculté d'identification d'un mot, qu'est-ce que ce brouillage de sens, cette dyslexie volontaire met-elle en lumière ?

En dehors du fonctionnement du cerveau qui me paraît intéressant, il y a une anecdote personnelle qui m'a incité à intituler cette œuvre ainsi. En 1994, après mon diplôme

universitaire aux Etats-Unis, j'ai été tenté par les métiers de l'édition et j'ai postulé à *The New York Review of Books*. Après une série d'entretiens pour un modeste poste d'assistant-rédacteur dans cette très belle revue littéraire, j'ai rencontré le fondateur et directeur de la publication, Bob Silvers, persuadé qu'avoir franchi les précédents obstacles faisait de cet échange une simple formalité. Il m'avait été demandé de fournir un texte pour évaluer ma maîtrise de l'anglais, j'ai donc envoyé le premier chapitre de ma thèse de sciences politiques : "Towards a Theoretical Framework for the Analysis of Intervention" (Pour un cadre théorique d'analyse des interventions), en l'occurrence il s'agissait des actions militaires américaines en Irak lors de la première Guerre du Golfe. Bob Silvers est un intellectuel doté d'une grande autorité naturelle, il m'a fixé et sa première question a été : "Qu'est-ce qu'un framework ?", j'ai commencé à lui expliquer que c'est un appareillage théorique qui permet de... il m'interrompt et répète : "Non, qu'est-ce qu'un framework ?", je reprends : "C'est un filtre théorique à l'intérieur duquel on va pouvoir organiser...", il m'interrompt de nouveau et réitère sa question. Devant ma mine déçue, il me montre la fenêtre et me dit, "c'est cela un framework, ces morceaux de bois encadrant la fenêtre. Ce n'est ni un outil théorique, ni un instrument de pensée, mais du bois autour de vitres." Puis il me rend ma thèse constellée d'annotations en rouge : quasiment chaque phrase comportait des mots barrés. Il avait fait un travail extrêmement précis d'éditeur, une manière de démontrer que mon langage universitaire, ultra-théorique ne valait rien car trop obscur. J'ai repris le train pour Boston, où je résidais alors, et je n'ai pas obtenu le poste... Silvers m'avait fait venir jusqu'à New York pour me faire cette démonstration-là. L'expérience m'a marqué et des années plus tard, j'en suis arrivé à m'intéresser à des formes qui peuvent être ingérées sans langage.

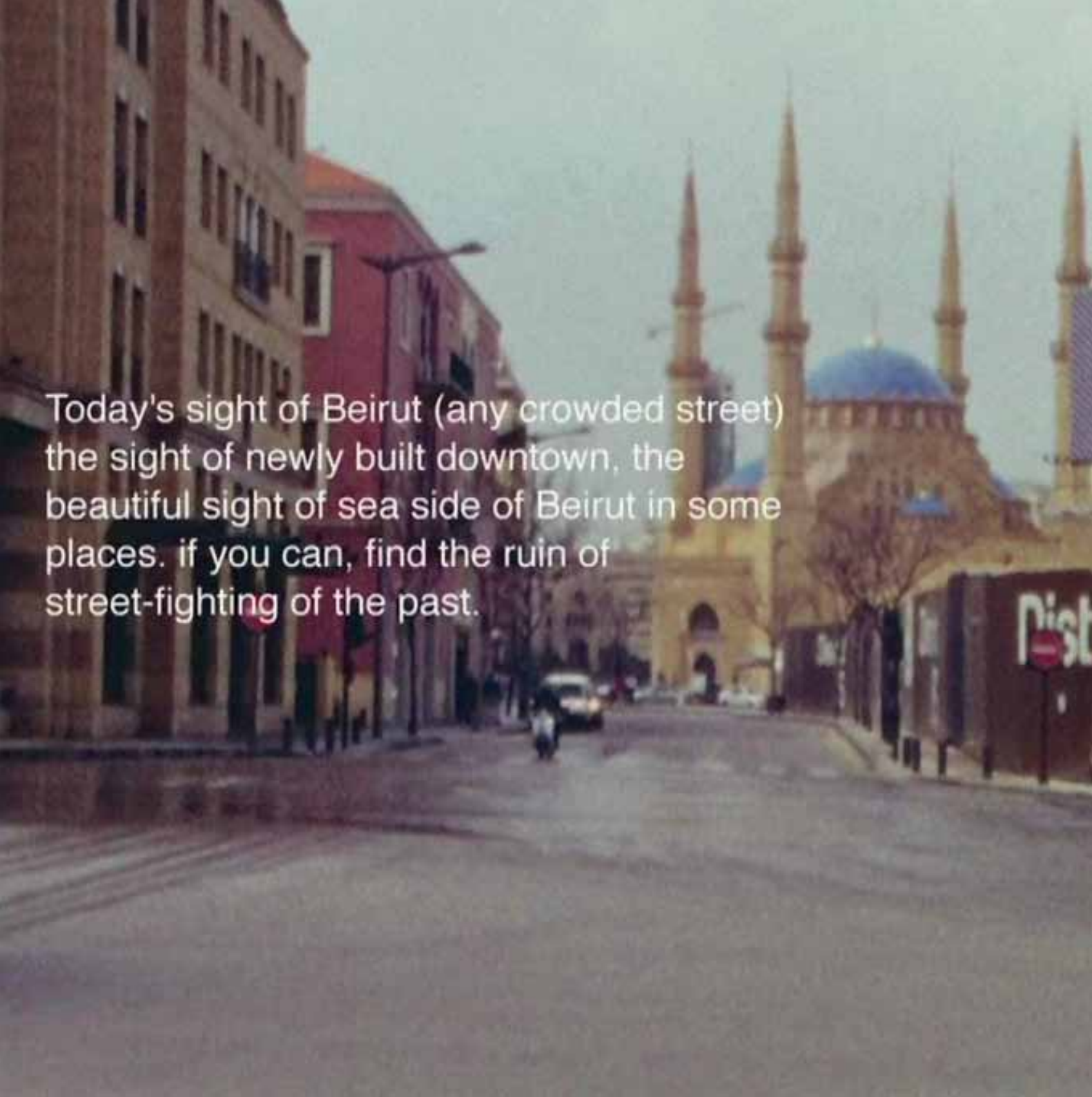
C'est le procédé auquel vous avez eu recours dans votre dernier film, *Also Known as Jihadi*, montré pour la première fois au Witte de With puis à la Whitney Biennial.

Effectivement, le film comporte très peu de langage, j'ai préféré explorer les sensations, tout comme dans *FRAEMWROK...*, c'est une sorte de clin d'œil à Bob Silvers dont j'ai appris une chose essentielle. L'appareillage théorique enseigné par la science politique est-il vraiment le seul moyen d'accéder à une forme de connaissance du monde ? N'y a-t-il pas d'autres manières, moins ancrées dans la complexité du langage, qui permettraient de traduire des sensations beaucoup plus simples ?

Vous décrivez votre œuvre comme "une tentative de rassembler une collection complète des images que la science sociale met au point pour expliquer l'inexplicable". C'est tenter, avec des outils rationnels, d'expliquer une forme d'intangible ?

FRAEMWROK... n'est pas une critique de la communauté des chercheurs en sciences sociales, je continue à me nourrir de leurs travaux, j'observe que leur discours, leur réflexion sont souvent bien plus intéressants que ceux des journalistes ou des hommes politiques. C'est davantage une sorte de constat de l'infini qu'une forme d'ironie bête et méchante. Affirmer que le sujet ne peut pas être circonscrit, qu'on ne peut pas en faire le tour à travers ces méthodologies-là ne signifie pas qu'elles sont inutiles. Cela veut juste dire que l'on vit dans un monde infiniment complexe et que l'on aura besoin non seulement de ces chercheurs-là, mais encore des artistes, des écrivains, des musiciens, des autodidactes et de personnes inscrites hors de ces champs pour pouvoir éventuellement progresser.

PHOTO COURTESY POULET-MALASSIS FILMS. © ADAGP, PARIS 2017.



Today's sight of Beirut (any crowded street) the sight of newly built downtown, the beautiful sight of sea side of Beirut in some places. if you can, find the ruin of street-fighting of the past.

Eric Baudelaire, *The Anabasis of May and Fusako Shigenobu, Masao Adachi and 27 Years Without Images* (capture d'écran), 2011.



ERIC BAUDELAIRE, ALSO KNOWN AS JIHADI (CAPTURE D'ÉCRAN), 2017.



Double-page précédente ; en haut ; ci-dessus, Eric Baudelaire, *Also Known as Jihadi (stills)*, 2017.
Page de droite, Eric Baudelaire, *FRMAWREOK, FAMREAWROK, FRMWRAOEK...*, 2016,
vue d'exposition, "A Form That Accommodates the Mess" à la galerie Barbara Wien, Berlin, 2016-2017.

PHOTOS COURTESY POULET-MALASSIS-FILMS, ROMAN MAERZ/COURTESY THE ARTIST AND GALLERY BARBARA WIEN, BERLIN. © ADAGP, PARIS 2017.

Par sa teneur et sa forme, votre œuvre présente des parentés avec Art and Language, Hans Haacke, Mark Lombardi, artistes qui ont travaillé autour d'archipels d'éléments "techniques" qu'ils restituent via leur prisme esthétique. Dans quelle généalogie artistique vous situez-vous ?

Une chose est sûre, le travail de ces artistes m'intéresse beaucoup et les livres qui leur sont consacrés figurent dans ma bibliothèque. Il me semble avoir de nombreuses affinités différentes. Notamment avec un artiste tel que Mark Lombardi dans sa tentative de créer des diagrammes qui nous permettraient de déchiffrer un certain nombre de relations souterraines. Comme dans son très beau travail sur les liens entre Ben Laden et la famille Bush. J'apprécie beaucoup le travail de Hans Haacke et sa manière de tenter de mettre au jour de la poésie à l'intérieur des données brutes du chercheur. Mais je pense qu'une autre partie de mon travail est en lien avec d'autres pratiques, plus picturales, à l'instar d'une tradition d'artistes qui ont cherché à trouver des formes de représentation de la violence du monde, tout en n'y parvenant pas. Dans l'un de ses textes magnifiques, Léonard de Vinci développe la manière dont il faudrait procéder pour réaliser une peinture de guerre : peindre les chevaux dans la bataille, les traces de sang dans la terre, la poussière qui se répand dans l'air... C'est un texte didactique par lequel il instruit sur la représentation d'une bataille, mais lui-même ne l'a jamais mise en application, son unique tentative étant une fresque, *La Bataille d'Anghiari*, détruite au moment du séchage. Il y a donc à la fois une certitude sur comment il faudrait faire et une impossibilité à faire. L'art pictural pourrait ainsi être raconté comme une longue tentative de représenter l'irreprésentable, y compris l'horreur de la guerre. Une partie de mon travail traite de la relation entre les images et les événements, approches que ne développent pas forcément Mark Lombardi ou Hans Haacke. Aussi, mon travail de cinéaste est-il peut-être en lien avec la possibilité de l'image.

Quels sont les créateurs de votre galaxie ?

Samuel Beckett, dans son affirmation "To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now" (1961), le travail de l'artiste aujourd'hui est trouver une forme qui s'accommode du désordre du monde. J'ai une affinité naturelle avec les artistes dont le travail est en rapport avec le réel, à la manière de Robert Filliou, économiste de formation qui s'est engagé dans la voie de la poésie avant de devenir membre de Fluxus. La formule de Filliou est brillante car elle reflète l'impossibilité de définir le geste de l'artiste, de dire simplement que l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. Il existe un rapport entre l'art et le réel, mais ce rapport est complexe, or ce qui m'intéresse fondamentalement, c'est précisément le réel. L'art non pas pour laisser le réel de côté, mais pour penser et voir le réel, tout en ayant bien conscience que l'art n'est pas le réel. Tous ces paramètres doivent coexister dans une équation très belle que la phrase de Beckett traduit parfaitement. La plupart des problématiques qui m'intéressent, une fois dans mon atelier, se trouvent de l'autre côté, dans le réel. Je ne fais pas partie des artistes qui se sont intéressés à la surface de la toile ou à la question du monochrome. Néanmoins, je peux m'interroger sur la théorie des couleurs parce que restituer des images du réel dans un film va m'amener à travailler cette question, mais cela ne fait pas de moi un coloriste. Ce qui est magnifique et quasiment infini dans le métier d'artiste, est que tous ces problèmes-là nous appartiennent, la question de la couleur, du son, des informations, des données... Qu'en faire, comment les restituer ? L'artiste s'autorise à explorer ces champs.

Dans les dernières lignes de son roman *La Tache (The Human Stain)*, Philip Roth décrit une marque sur la neige qui ressemblerait à la signature d'un alphabète, c'est-à-dire une croix. Dans cette image, restituée en quelques mots, est renfermée une incroyable puissance de compréhension de la réalité du monde.

C'est une magnifique métaphore. Mes influences littéraires les plus fortes sont les écrivains américains de la génération de Philip Roth. Tel Don DeLillo. C'est dans la lecture de ses livres que j'ai trouvé l'envie d'opérer la transition vers ce que je fais actuellement. A l'époque, je travaillais dans un centre de recherche à Harvard sur la crise des missiles de Cuba (octobre 1962). Nous menions un travail minutieux de décryptage d'archives et d'enregistrements secrets réalisés à la Maison Blanche, pour tenter de comprendre ce qu'il s'était passé durant les quinze jours qu'a duré la Crise. J'ai débuté la lecture de *Libra* de Don DeLillo sur l'assassinat de Kennedy et le rapport entre l'Amérique et Cuba. C'est un ouvrage impressionnant, ancré dans le réel, dans le sens où il met en scène des personnages issus de recherches historiques très



Eric Baudelaire, *FRAEMWROK...* vue d'exposition au Witte de With, (février-mai 2017).

précises et factuelles, et dans le même temps il se détache complètement de cette réalité. Une manière pour Don DeLillo d'affirmer que la distinction entre véracité historique et invention romanesque ne l'intéresse pas. Ce n'est pas un roman historique, c'est un roman avant tout : la formule de Beckett s'applique parfaitement à la solution trouvée par DeLillo.

Comment, avec cet objectif de scruter la réalité, naviguez-vous dans la multitude de vos pratiques artistiques ?

Pendant longtemps, j'ai réalisé des pièces dans de nouveaux médiums, en partie pour apprendre un nouveau médium, la pièce était ainsi un quasi-alibi pour m'intéresser à la gravure, par exemple.

J'ai réalisé des recherches sur l'histoire de la censure au Japon et pourquoi les pages de magazines font apparaître des traces de sexes grattés à la lame – forme à la fois belle, mystérieuse et très violente. Pour cacher ce que la Cour Suprême japonaise décrit comme *“ce qui suscite, de manière inutile, le désir”*. Cela renvoie à la question de l'utilité ou de la non-utilité du désir, et cela confère à un endroit précis dans l'image la responsabilité de susciter ce désir. Comment restituer cela dans une pièce ? La gravure faisant elle-même appel au grattage de la surface, j'ai recouru à l'héliogravure dont j'ai appris le procédé. J'ai collectionné des images grattées dans les magazines achetés en kiosques au Japon, je les ai agrandies pour en faire des gravures puis je m'en suis servi pour inspirer un film qui met en scène un personnage qui gratte des images. Pas seulement des images en lien avec le désir, mais avec toutes sortes d'autres formes de représentations de choses immatérielles : le temps, le lieu, la mort.

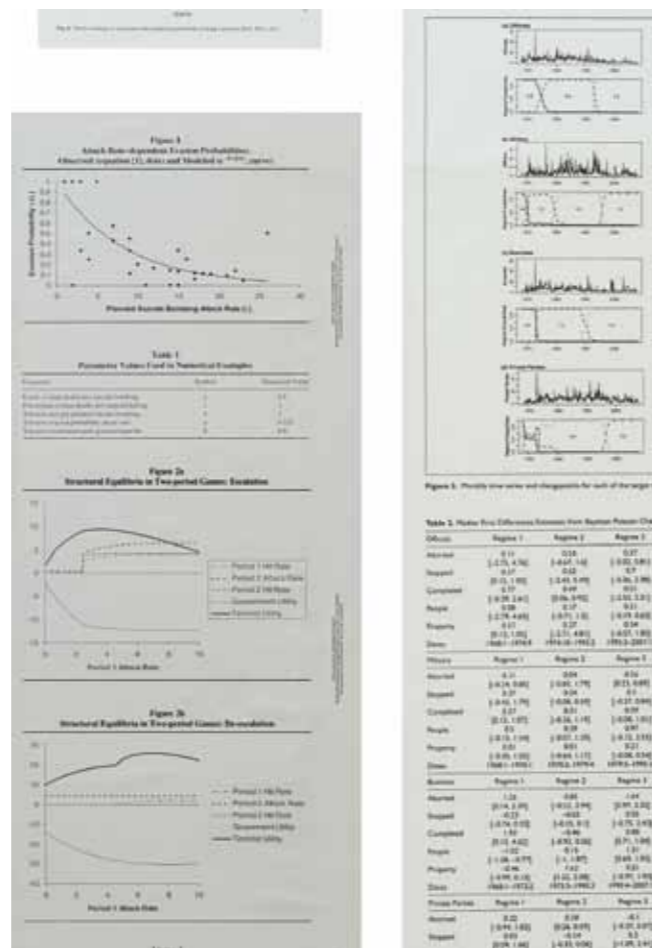
En tant qu'autodidacte, vous n'avez pas de pratique d'origine dans l'art.

Ma première approche s'est opérée via la photographie, outil le plus simple à aborder. Aujourd'hui, ce sont des histoires qui m'intéressent : la narration est souvent le point de départ, même s'il s'agit d'histoires politiques. L'histoire me mène à un important travail de recherche d'archives puis vers l'écriture d'un scénario qui deviendra un long-métrage dont la fabrication nécessitera dix-huit mois et mobilisera énormément de ressources et de moyens. Parfois, la même histoire peut prendre une tangente et être résolue à l'intérieur de mon atelier, via une correspondance : ces courriers constituant, à mon sens, une approche satisfaisante, la forme ayant résolu mon intérêt pour cette histoire-là. Parfois, je suis happé par le processus très long qu'est le film, simplement parce que je n'ai pas trouvé de formes plus immédiates et économiques pour cerner l'élément qui m'intéressait dans l'histoire. Mais faire un film représente un énorme travail, cela pour une raison très simple : on requiert des spectateurs 1h40 de leur temps, cent minutes de leur vie, assis sur un fauteuil. Or, à l'époque actuelle fragmentée par les téléphones, les interruptions permanentes, on fait très peu de choses d'une durée de cent minutes nécessitant une concentration absolue... Pour mériter cette attention-là, il va falloir fournir une somme de travail. C'est peut-être aussi cela qui me plaît beaucoup dans ce médium. Même s'il a évolué et que certaines formes sont aujourd'hui plus difficiles à défendre, à financer ou à diffuser, le cinéma reste l'un des derniers lieux où le pacte avec le regardeur est vraiment très intime.

Vos films présentent un lien avec le genre du film-essai, bâti sur un réel travail de chercheur et une dimension artistique. Il évoque certes Chris Marker, mais aussi Jean-Luc Godard.

Je pense qu'il y a une fulgurance et une liberté chez Godard qui a eu un impact extrêmement libérateur : lorsqu'on regarde un film de Godard on se dit que tout est possible, c'est une sensation extrêmement puissante. En même temps, Godard est inimitable, la seule personne à pouvoir faire du Godard, c'est Godard. Il y a donc quelque chose de très désinhibant à aimer Godard puisque aucun risque de faire du Godard. Par ailleurs, ce que j'aime chez Godard est la liberté avec laquelle il s'affranchit de la reproduction des mêmes formes, de toute obligation de creuser le même sillon. Entre *A bout de souffle* et *Adieu au langage* en 3D, il a développé une pluralité de vocabulaires, son œuvre est à la fois parfaitement cohérente et absolument polymorphe. Pour ma part, l'évolution du processus

de construction de mes films est extrêmement simple : j'ai fait les films que j'étais capable de faire au moment où je les ai faits, n'ayant pas de savoirs antérieurs sur le domaine. Mes deux premiers films sont ainsi des plans sans montage, parce que j'ignorais tout du montage. Le premier s'intitule *Circumambulation* : j'ai fait deux fois le tour de la cavité laissée par les attentats du 11 septembre une petite caméra DV à la main : la première fois en filmant le bord du trou et la deuxième fois en filmant le ciel tel qu'il n'aurait pas été visible si la tour avait été encore présente. C'est juste cela, deux fois le tour d'un trou difficile à comprendre : le pourquoi de ce trou et ses conséquences dans le monde... éminemment compliqué. Dans



Eric Baudelaire, *FRMAWREOK, FAMREAWROK, FRMWRAOEK...*, 2016.

les films qui ont suivi, sont agrégés progressivement des éléments supplémentaires du langage cinématographique. *L'Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi, et 27 années sans images* est un film sur la parole et avec des images Super 8 : j'ai réalisé des interviews puis je me suis posé la question de savoir quelle image poser sur cette histoire orale. Masao Adachi avait évoqué ses films perdus pendant la guerre au Liban, il m'a semblé intéressant de refaire des images usant du même médium que les siennes, détruites pendant l'histoire qu'il me racontait : mes images se substituant aux siennes.

“DANS TOUTE L'HISTOIRE DE LA VIOLENCE RÉVOLUTIONNAIRE, L'USAGE DU MOT ‘TERREUR’ – À L'INTÉRIEUR D'UN CONTEXTE DE SOULÈVEMENT – A DE MULTIPLES SENS.” EB

Comment avez-vous construit *Also Known as Jihadi* ?

J'ai pris la décision de faire ce film peu après les attentats parisiens du 13 novembre. Pour la première fois, j'ai eu envie de travailler sur le ici et le maintenant. Je me suis longuement interrogé sur la nature du film potentiel et j'ai opté pour une réflexion en lien avec les citations de Valls et de Badiou, un film qui chercherait à (ne pas) comprendre. J'ai emprunté la formule avec les parenthèses à Pierre Zaoui qui a écrit un texte magnifique sur *L'Anabase*, intitulé *Vouloir (ne pas) comprendre*. Cela m'a permis de réaliser que c'était vraiment ce dont j'avais envie : (ne pas) comprendre l'itinéraire de ces jeunes Français qui font le voyage vers l'ailleurs qu'est la Syrie.

Volontairement, vous n'utilisez pas le terme de “décision” pour qualifier leur démarche, ces jeunes sont “amenés” à se rendre en Syrie.

Oui, peut-être y a-t-il, à un moment donné, des décisions prises, mais elles sont compliquées, aussi j'utilise le mot avec précaution car beaucoup de ces jeunes estiment qu'ils n'ont pas leur place dans le ici et le maintenant. Or, partir car on juge ne pas avoir sa place est une démarche différente de partir lorsque l'on a une place et que l'on choisit d'en trouver une autre. Il faut évidemment être prudent à ne pas parler de “déterminisme”, dire que ces personnes ne font pas de choix puisque tout être humain fait des choix et doit les assumer.

Vous film aborde la délicate notion de responsabilité. A partir de quel matériau avez-vous travaillé ?

Il me semble que le sujet du film ce sont des itinéraires. Le cheminement d'une personne née en France, et le parcours qui la mène de l'autre côté de la frontière turco-syrienne. J'ai puisé dans différents documents, notamment en lien avec les dossiers judiciaires. Je me suis arrêté sur l'itinéraire d'une personne en particulier – et de certains de ses amis –, partie en 2012. Ce jeune homme a séjourné entre six mois et un an en Syrie, puis il est revenu. Il m'a intéressé car son itinéraire est particulièrement indéterminé : on ne sait pas très bien pourquoi il est parti, ni pourquoi il est revenu. Mon attention s'est portée sur une personne partie pour des raisons que l'on peut, ou ne peut pas comprendre, raisons qui sont à la fois compréhensibles et difficiles à comprendre, il fallait également que son retour soit, lui aussi, ouvert à interprétation. A partir de cette histoire-là, j'ai fictionnalisé, c'est-à-dire que j'ai modifié les noms, les dates, les lieux mais j'ai tourné dans les endroits où les personnages du film ont réellement vécu. En filmant le paysage et en utilisant des extraits des documents obtenus, j'ai tenté de raconter une histoire, celle de cette trajectoire. Le titre, *Also Known as Jihadi*, est inspiré du titre d'un film de Masao Adachi, *AKA Serial Killer* (1969) sur l'itinéraire d'un jeune homme qui durant une semaine, en 1968, a tué plusieurs personnes sans trop savoir pourquoi, et sans pouvoir expliquer son geste.

Vous avez adopté le *fûkeiron* d'Adachi, sa théorie du paysage.

Adachi choisit non pas de filmer l'homme en question – il est emprisonné, sa parole n'est pas accessible – mais les lieux dans lesquels il a vécu, pour évaluer la possibilité de ces images à éventuellement nous éclairer sur le contexte de cet itinéraire.

J'ai adopté ce protocole, tout simplement. Parfois on choisit un principe de fabrication d'un objet, qui est une manière d'éliure une contrainte qui nous force à briser la contrainte, à contredire la contrainte. En l'occurrence, la contrainte était de faire un film qui utiliserait cette même théorie du paysage. Il en résulte 100 minutes qui montrent ce paysage vécu, de même que le paysage judiciaire traversé, à travers des extraits de documents.

Qu'est-ce qui vous a incité à capter les destinées de Masao Adachi et Fusako Shigenobu (fondateurs de l'Armée Rouge japonaise) qui sont, d'une certaine manière, incompréhensibles ?

Je dirais qu'elles sont à la fois incompréhensibles et très compréhensibles. Je fais partie de la génération post-68, ma compréhension de la montée vers 68 en France est rigoureusement la même au Japon : un mouvement d'étudiants, de travailleurs accompagnés d'un désir pour une réorganisation de la société autour de principes neufs, et un puissant élan collectif qui rencontre une fin relativement violente – particulièrement au Japon. Une forme de répression très forte de l'Etat fait que ce mouvement s'éteint sans même aller à sa fin révolutionnaire souhaitée. En 1968, la société ne sera pas réinventée, l'ordre social ne sera pas renversé. Dans les décombres de 1968, et ce dans plusieurs pays – Italie, Allemagne, France, Japon... – des personnes particulièrement radicales décident de prendre les armes et de poursuivre la lutte en plus petit nombre, mais de manière plus violente. Elles affirment que le monopole de la violence n'appartient pas à l'Etat et que la violence révolutionnaire, la lutte armée sont légitimes. Je comprends ce cheminement-là, c'est pourquoi je considère qu'il y a quelque chose que l'on peut absolument comprendre dans de tels parcours. Je peux également comprendre le désir de lutter, peut-être même de manière violente, en solidarité avec le peuple palestinien en 1968, 1969 ou 1970. Le cheminement de l'Armée Rouge japonaise, évidemment, pose question, parce que très rapidement ses membres basculent vers une forme de violence meurtrière particulièrement brutale et problématique d'un point de vue politique. Que ce soit en s'entretenant dans un chalet de montagne au Japon lors de rituels étranges où les cadres de l'Armée Rouge se sont mutuellement décimés dans des exercices de purification révolutionnaire absolument abjects ; ou que ce soit par le biais du premier attentat-suicide de l'histoire du Moyen-Orient, qui intervient à l'aéroport de Tel-Aviv en 1971, où trois Japonais commettent un massacre, tuant 27 touristes – pour la plupart Portoricains. Mon propos a été de mener une recherche qui aboutirait à une forme retraçant à la fois tout ce que l'on peut comprendre et tout ce que l'on ne peut pas comprendre de cet itinéraire de solidarité révolutionnaire qui mute en folie meurtrière. Les protagonistes de cette histoire sont souvent intéressants, brillants, érudits. A l'image d'Adachi : vraie personnalité aux plans artistique, politique, il fabrique une pensée : artistique, politique, cinématographique. Le travail a pris plusieurs années pour tenter de trouver une forme juste car c'est une histoire redoutablement complexe et je pense que l'on n'a pas le droit de se tromper lorsque l'on travaille avec une matière aussi dangereuse.

ERIC BAUDELAIRE

FROM HIS INITIAL PRACTICE AS A UNIVERSITY RESEARCHER IN POLITICAL SCIENCE, ERIC BAUDELAIRE (SALT LAKE CITY, 1973) HAS ALWAYS HAD A DEEP INTEREST IN DOCUMENTS. THROUGHOUT HIS CREATIVE JOURNEY, HE HAS TACKLED NEW MEDIUMS, CREATING AN OEUVRE WHOSE NARRATIVE DESIRE REQUIRES SEVERAL TOOLS (FILM, PHOTOGRAPHY, SCREEN PRINTING, PERFORMANCE, PUBLICATION, INSTALLATION). EXHIBITED AT WITTE DE WITH IN ROTTERDAM (UNTIL MAY 7), BAUDELAIRE IS THE ONLY FRENCH ARTIST TO BE INVITED TO THE PRESTIGIOUS WHITNEY BIENNIAL (MARCH 17-JUNE 11). HE IS EXHIBITING THERE, IN PARTICULAR, WORK ON ONE OF HIS FIELDS OF EXPLORATION: THE PHENOMENON OF TERRORISM. L'OFFICIEL ART MET WITH THE ARTIST IN HIS PARIS STUDIO.

INTERVIEW BY YAMINA BENAÏ

L'OFFICIEL ART: Among the works of the exhibition that the Witte de With is devoting to you figures FRAEMWROK..., created in 2016. Pourquoi vous être penché sur les diagrammes dont vous avez exploré les potentialités esthétiques, au point de les collectionner (au total, 413 diagrammes issus de 109 publications officielles de chercheurs en sciences sociales dans des articles sur les problématiques du terrorisme) ?

Why did you chose to study diagrams, whose aesthetic potentialities you explore, to the point of collecting them (413 diagrams in total from 109 official publications of social scientists in articles devoted to the problem of terrorism) ?

ERIC BAUDELAIRE : The title of this piece is infinite: FRAEMWROK, FRMAWROEK, FAMREWROK, FRMWROEK ... The word Framework is spelled by keeping the first and last letters but by modulating at will all the letters in between. The human brain is able to recognize a word once the first and last letters are correct. Even if the middle letters are reorganized then according to a multitude of combinations, the brain remains able to identify the word framework. This word interests me because in English it designates, in its simplest form, the framework of a window, a picture, but also the theoretical framework within which political scientists, sociologists and various human sciences theorize the world, that is to say organize, within this framework, their thinking and the data that their different disciplines collect. This piece is, in a way, autobiographical. I didn't have any official training in art or cinema, I studied political science and worked as a researcher in this field, before slowly moving towards what I am doing now. But initially, social science interested me as a field of expertise, a

theoretical territory and a research methodology in order to try to understand the world and the present. Between my work as a political scientist twenty years ago and my current work, the material remains the same, the only thing that has changed are the forms which I restore.

What did your extended study of the vocabulary and the tools of terrorism experts reveal for you?

This shows first of all that we have collectively intensified our efforts regarding this issue. Outside of the journalistic field, which is totally obsessed with the question of terrorism, it is also a very dense field of work in circles that give more time to attempt to understand things. This has given rise to all sorts of interesting, surprising and complex forms. This also suggests that we will continue to need to produce many of these forms, because we are not getting close to the end of the phenomenon.

One of the diagrams entitled «Relationship between causes, ideologies and action» highlights that the economic, political, social and security causes of communist, nationalist, and religious ideologies lead to violent action. It is thus, in a certain way, a form of confession of the absurdity of a circular history.

I entirely agree and, at the same time, it makes me think of two discourses. One of by the outgoing French Prime Minister, Manuel Valls, who, in the weeks following the attacks of 13 November 2015, declared, first of all in the Senate, "I have had enough of those who are constantly looking for cultural and social apologies or explanations to what happened"; then in January 2016, during a ceremony at the Invalides, Valls stated: "There can be no valid explanation. For to explain is already to want to excuse it somewhat." To make such a statement is both monstrous and irresponsible, because it implies that trying to understand is equivalent to forgiving. Alain Badiou seems to me to have responded fairly well to the idea that abandoning the attempt to understand is tantamount to declaring a victory for the absurd brutality of the 13 November attacks. To say that we should not or cannot try to understand is a defeat. I would say that my posture as an artist is not entirely in accord with Badiou's, insofar as I accept the possibility of the existence of non-comprehension.

Can there be a consensus on the most pertinent and efficient means to combat the phenomenon of terrorism? Terrorism takes on a multitude of forms. At first glance, I think that term is much more problematic than useful. I try to use it as little as possible in the description of my

work. Because today, everything is referred to as "terrorism", so many forms of arbitrary violence are named terrorism by political leaders and the media. When a bomb explodes in a public place, the act is described as "terrorism": this is probably a fair definition of this concept, since it is a matter of creating a feeling of terror within an innocent population. But the term "terrorism" is not used when an American plane bombs a marriage in Yemen and kills twenty-three civilians, though this bombardment also produces a form of terror. The term is used to cover different realities depending on the speakers and contexts.

"Terrorism" has given rise to the invention of a certain number of concepts, and even professions. There are thus "deradicalisation" teams. How do you perceive these new entities?

This is another problem. What does it mean to be radical? There was a time when to qualify a person or an entity as "radical" was a compliment. In political history, radicalism has long been regarded as something positive, but today it would rather be appropriate to "de-radicalize". Isn't it rather the opposite that should be envisaged, namely to radicalize discourse, to reflect on another way of being radical? We find ourselves, indeed, in a period of history when everything gives rise to new professions, new organizations, new sources of profit, new ways of making speech. Since the attacks of 11 September 2001, I have been working on the representation of the political violence of events. This aspect is not in the process of diminishing or disappearing, but is on the contrary constantly growing: the question of the relevance of concrete actions in order to stem this phenomenon is more legitimate than ever.

You describe your work as "an effort to assemble a complete collection of images that the social sciences are developing in order to explain the unexplainable". Is this to try, with rational tools, to explain something which is intangible?

FRAEMWROK... is not a criticism of the community of social scientists. I continue to be nourished by their work, and their discourse, language, and reflections are often far more interesting than those of journalists or politicians. It is more about recognising the infinite than expressing a simplistic or cruel irony. To assert that the subject cannot be circumscribed, that one cannot exhaust it through these methodologies does not mean that they are useless. It just means that we live in an infinitely complex world, and that we will need not only these particular researchers, but also artists, writers, musicians, self-taught people, and people outside these fields in order to be able to potentially progress.



Vue d'exposition "Eric Baudelaire, The Music of Ramón Raquello and his Orchestra", Witte de With (février-mai 2017).

In what artistic genealogy do you situate yourself?

I think I have many different affinities. Notably with an artist such as Mark Lombardi in his attempt to create diagrams that would allow us to decipher a number of hidden relationships, as in his beautiful work on the links between Bin Laden and the Bush family. I greatly appreciate the work of Hans Haacke and his efforts to bring poetry into the researcher's raw data.

Who are the creators in your personal galaxy?

As Samuel Beckett put it, "To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now" (1961). I have a natural affinity with artists whose work is related to reality, like Robert Filliou, an economist by training who embarked on the path of poetry before becoming a member of Fluxus. Filliou's approach is brilliant because it reflects the impossibility of defining the artist's gesture, to say simply that art is what makes life more interesting than art. There is a relationship between art and reality, but this relationship is complex, and what interests me fundamentally is reality. Art is not to leave the real to one side, but to think and see the real, all the while remaining well aware that art is not real. All these parameters must coexist in a very beautiful equation that Beckett's phrase translates perfectly. Most of the problems that interest me are on the other side, in the real. What is magnificent and almost infinite in the artistic profession is that all

these problems belong to us: color, sound, information, data... What to do with them, how to restore them? The artist allows him or herself to explore these fields.

How, with this objective of analysing reality, do you navigate among the various modes of your artistic practices?

Being self-taught, my first approach was through photography, which is the easiest tool to approach. Today, it's the stories that interest me: narration is often the starting point, even if it is political stories. The story leads me to important archival research, and then to writing a script that will become a feature film that will take eighteen months to produce and will require a lot of resources.

How did you construct Also Known as Jihadi ?

I made the decision to make this film shortly after the Paris attacks of November 13. I was in Korea then, working on another film, that I interrupted in order to return to France. For the first time, I wanted to work on the here and now. I thought extensively about the nature of the potential film, and I opted for a reflection in connection with the quotations from Valls and Badiou, a film that would try to (not) understand. I borrowed the formula with the parentheses from my friend Pierre Zaoui, who wrote a magnificent text on L'Anabase, entitled Vouloir (ne pas) comprendre, Wanting (not) to understand. This allowed me to realize that this

was really what I wanted: to (not) understand the itinerary of these young French people who make the trip to the "elsewhere" that is Syria.

Your film tackles the delicate notion of responsibility. From what material did you work?

It seems to me that the subject of the film is these itineraries. The journey of a person born in France, and the journey that leads that person elsewhere, to the other side of the Turkish-Syrian border. I drew on all sorts of documents circulating among journalists, particularly in relation to court cases. I decided to concentrate on the itinerary of one particular person – and some of his friends – who left in 2012. This young man stayed between six months and a year in Syria, and then he came back. He interested me because his itinerary is particularly indeterminate: we don't know very well why he left, nor why he came back. My attention came to be focused on a person who left for reasons that can or cannot be understood, reasons both comprehensible and difficult to understand. It was also necessary that his return should be open to interpretation. From this story, I fictionalized. The title, Also Known as Jihadi, was inspired by the title of a film by Masao Adachi, AKA Serial Killer (1969), on the itinerary of a young man who, during one week in 1968, killed several people without knowing why, and without being able to explain his actions.