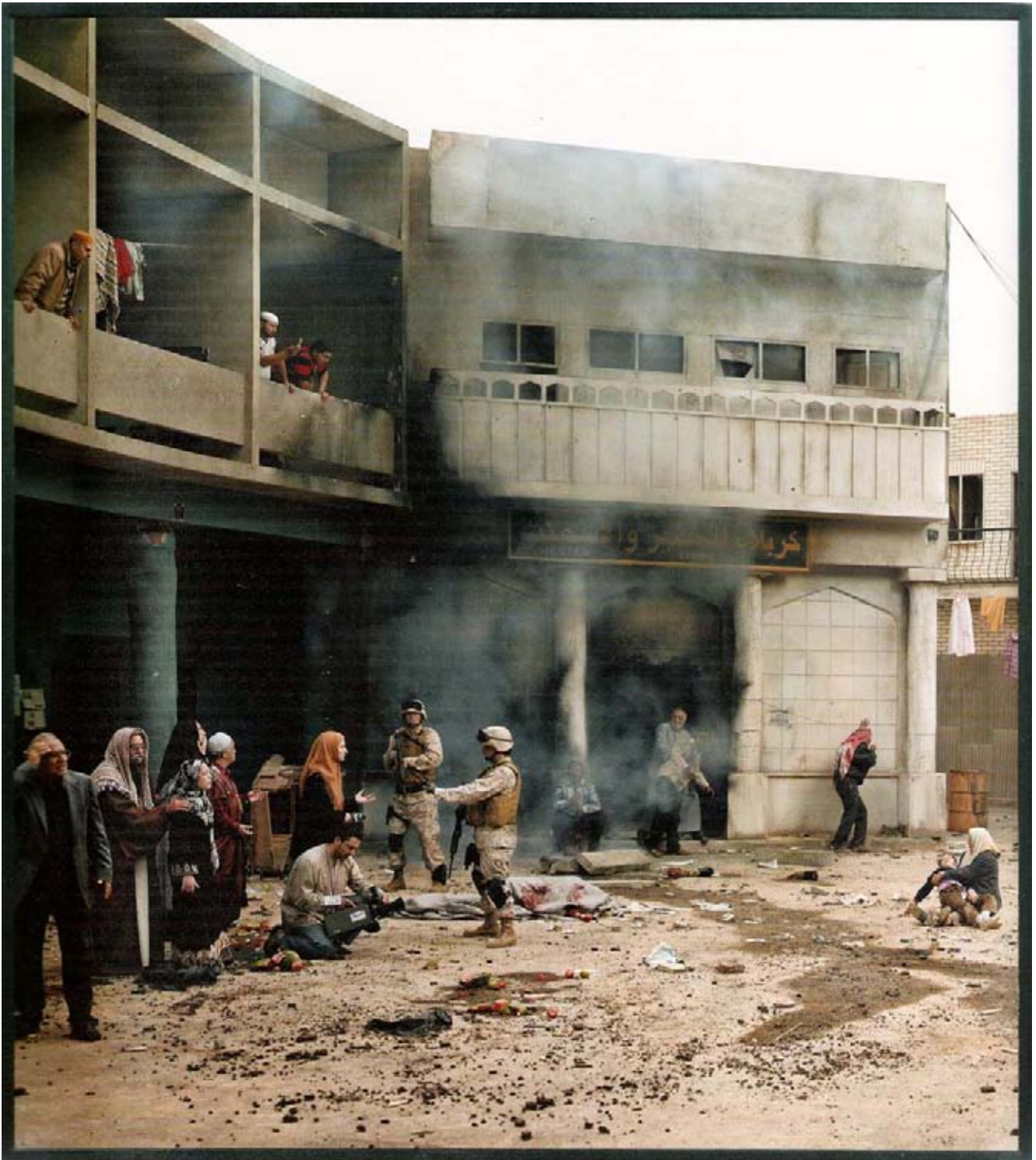


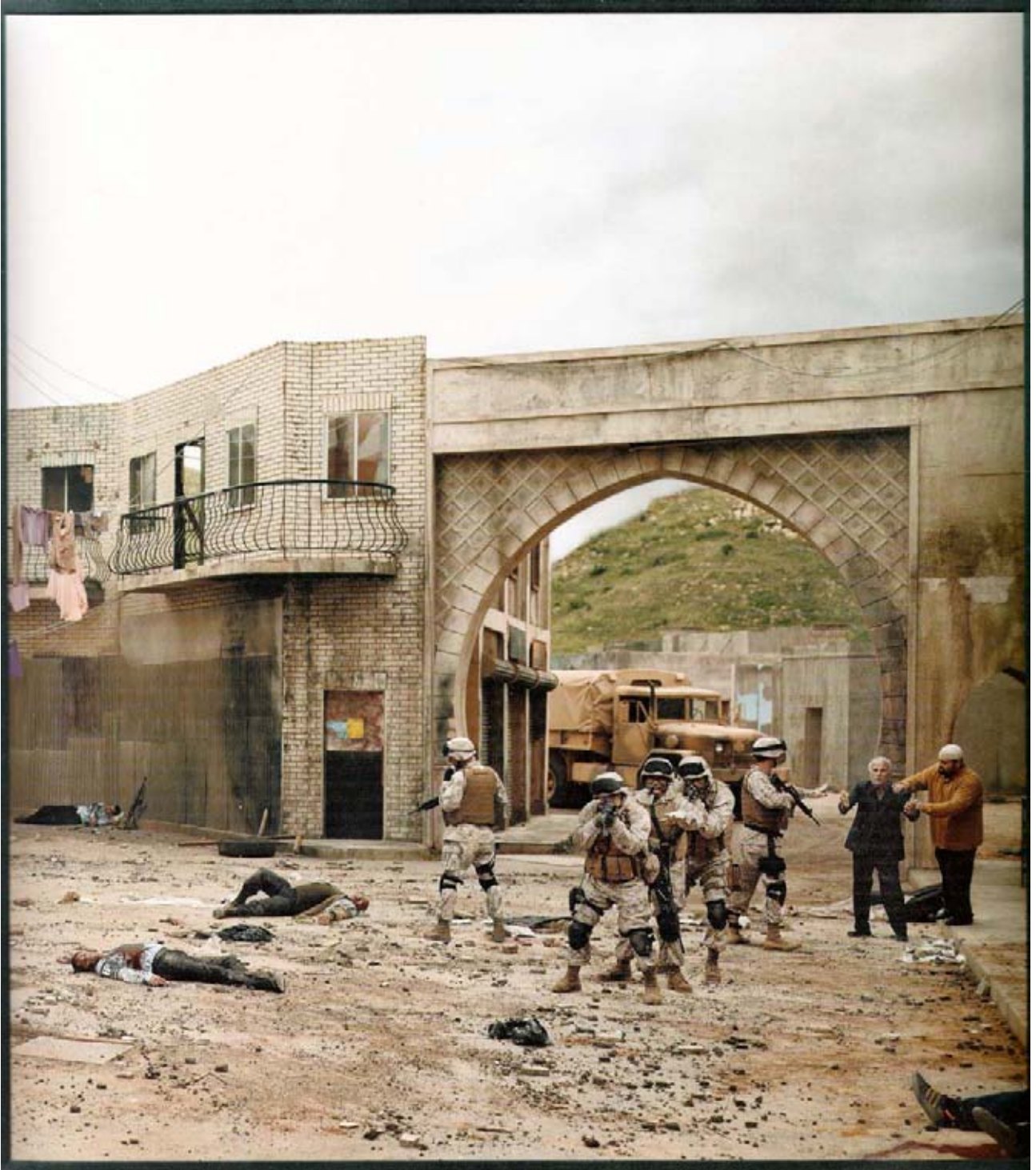


Éric Baudelaire (né à Salt Lake City, USA, en 1973 ; vit à Paris), *The Dreadful Details*, 2006, diptyque, c-print, 209 x 375cm

ÉRIC BAUDELAIRE

Cours de Nassim Daghighian





Images en relation avec *The Dreadful Details*



Timothy O'Sullivan, *A Harvest of Death*, juillet 1863, épreuve à l'albumine, publiée par Alexander Gardner dans : *Gardner's Photographic Sketch Book of the War*, vol.1, Washington, Philp & Solomons, 1865, planche 36

Le commentaire de cette célèbre image de la guerre de Sécession (1861-1865) est généralement attribué à A. Gardner, le voici dans son intégralité, tel qu'il est publié dans l'album *Gardner's Photographic Sketch Book of the War*, 1865 :

" Slowly, over the misty fields of Gettysburg – as all reluctant to expose their ghastly horrors to the light – came the sunless morn, after the retreat by Lee's broken army. Through the shadowy vapors, it was, indeed, a "harvest of death" that was presented ; hundreds and hundreds of torn Union and rebel soldiers – although many of the former were already interred – strewed the now quiet fighting ground, soaked by the rain, which for two days had drenched the country with its fitful showers.

A battle has been often the subject of elaborate description ; but it can be described in one simple word, devilish ! and the distorted dead recall the ancient legends of men torn in pieces by the savage wantonness of fiends. Swept down without preparation, the chattered bodies fall in all conceivable positions. The rebels represented in the photograph are without shoes. These were always removed from the feet of the dead on account of the pressing need of the survivors. The pockets turned inside out also show that appropriation did not cease with the coverings of the feet. Around is scattered the litter of the battle-field, accoutrements, ammunition, rags, cups and canteens, crackers, haversacks, &c., and letters that may tell the name of the owner, although the majority will surely be buried unknown by strangers, and in a strange land. Killed in the frantic efforts to break the steady lines of an army or patriots, whose heroism only excelled theirs in motive, they paid with life the price of their treason, and when the wicked strife was finished, found nameless graves, far from home and kindred.

Such a picture conveys a useful moral : It shows the blank horror and reality of war, in opposition to its pageantry. Here are the dreadful details ! Let them aid in preventing such another calamity falling upon the nation. "

Source : <http://rmc.library.cornell.edu/7milVol/index.html>

Images en relation avec *The Dreadful Details*



Steven Bochco, Chris Gerolmo, prod., *Over There*, série de 13 épisodes, une seule saison, 2005, FX Network
 [*Over There*, à l'origine, est le plus célèbre chant entonné par les soldats américains durant la Première Guerre Mondiale. Il fut écrit par George M. Cohan en avril 1917, le jour où les Etats-Unis déclarèrent leur entrée en guerre.]



É. Baudelaire, *The Dreadful Details*, 2006, détail de l'image de gauche



Hocine Zaourar / AFP, *Hôpital Zmirli d'El Harrach*, Algérie, 23 septembre 1997 [image dite *La madone algérienne* ou *Madone de Bentalha*, suite au massacre perpétré à Bentalha, banlieue d'Alger, Prix World Press Photo 1997]



Michel-Ange, *Pietà*, 1498, marbre

Choix d'articles sur le diptyque *The Dreadful Details*, 2006 (voir pages suivantes du dossier) :

Zaoui, Pierre, "La fresque aux icônes", *Vacarme*, n°37, automne 2006, pp. 45-48

Poivert, Michel, "Théâtre des dernières guerres", *Vacarme*, n°37, automne 2006, pp. 41-44

Wynants, Jean-Marie, "Le réel réinvente la fiction", *Le Soir*, 25 avril 2007, p. 33

Wolinski, Natacha, "Théâtre de guerre", *Beaux Arts Magazine*, septembre 2006, pp. 22-23

Bodson, Jean-Marc, "Dans la fabrique des mythes", *La Libre Belgique*, 11 septembre 2006, p. 14

Canitrot, Armelle, "La guerre mise en scène à Perpignan", *La Croix*, 8 septembre 2006

Launet, Edouard, "Les faux-semblants de Baudelaire", *Libération*, 7 septembre 2006, p. 28

Dargent, Françoise, "La guerre par-delà les clichés", *Le Figaro*, 7 septembre 2006, p. 30

Source de tous les articles des pages suivantes de ce dossier : <http://baudelaire.net/biblio.html>

Eric Baudelaire, *Etats imaginés*, 2003-2005



Eric Baudelaire, *Wait*, Abkhazie, tiré du livre *États imaginés*, 2005

Le travail d'Eric Baudelaire est regroupé sous le titre d'*Etats imaginés*. Ce photographe s'est rendu en Abkhazie qui était une partie de la Géorgie et qui a fait sécession il y a 10 ans. L'Abkhazie a obtenu son indépendance par les armes et attend depuis sa reconnaissance par la communauté internationale. Ce conflit qui a opposé Azéris et Géorgiens a fait 10'000 morts de part et d'autre. Jadis cette destination touristique de l'ex URSS portait le nom de « perle de la mer Noire ». Eric Baudelaire en rapporte une vision partielle et personnelle qui situe son travail en dehors du reportage ou de la photo documentaire. Tout semble s'être figé depuis 10 ans, les bâtiments détruits par les bombardements n'ont pas été reconstruits, les chantiers de construction qui étaient en cours ont été stoppés, dévastés, les stations balnéaires sont vides mais les palmiers, eux continuent leur croissance. C'est un pays exsangue où le cahot règne, gangrené par une mafia qui use d'un espace de non droit pour développer toutes sortes de trafics. Kofi Annan déclarait le 12 octobre 2005, "Nous n'avons pas réalisé les progrès escomptés mais nos efforts continuent"...

Source au 20110829 : <http://www.photosapiens.com/Etats-imaginés.html>

Voir également le site de l'artiste pour en savoir plus sur ce travail : <http://baudelaire.net/imaginedstates/works/>

Eric Baudelaire, *The Dreadful Details*, 2006

"La Fresque aux Icônes, à propos de *Dreadful Details* d'Éric Baudelaire"

Pierre Zaoui, *Vacarme*, n°37, automne 2006, p.45-48

Que peut une image de guerre ? Proposition de réponse avec le diptyque photographique Dreadful Details composé par Éric Baudelaire. Cette composition, "grande machine" sur la forme moderne des conflits, revisite toutes les images de guerre qui nous hantent. Elle renoue aussi un échange souterrain avec Gilles Deleuze. On comprend alors comment une belle image photographique peut dans un même mouvement réapprendre à voir et réaffirmer la persistance sacrée de l'humain.

Éric Baudelaire est allé photographier la seconde (ou la troisième) guerre d'Irak à Hollywood, dans les décors des séries télévisées qui se tournent actuellement, *Over There* en tête. L'œuvre qui en est ressortie apparaît à la fois comme une critique radicale et comme une apologie feuilletée des clichés qui hantent nos âmes, nos écrans et nos livres. Essayons de comprendre comment l'apologie peut ainsi se tisser dans la critique jusqu'à mettre en abîme et les images de guerre et leurs justifications traditionnelles.

C'est une vaste fresque, de 209 sur 375 cm, emplie de héros et de souffrances, de sang, de fumée, de contrastes saisissants (d'un côté les gravats, les éclats de pastèque, les jambes étales de l'avant-plan ; d'un autre la tranquillité apparente des collines à l'arrière-plan). Son sens obvie saute aux yeux : c'est une fresque symbolisant la forme moderne des guerres, à savoir ni les grandes batailles conventionnelles, ni la guérilla des maquis de partisans ou des *focos* guévaristes, mais la guérilla urbaine où se mêlent troupes conventionnelles, supplétifs locaux et civils. C'est donc apparemment une " grande machine " au sens que pouvait lui donner Delacroix : une grande œuvre, extrêmement composée, valant à la fois par la puissance de son mouvement d'ensemble et le soin apporté aux détails, tentant de restituer le plus fortement possible la grandeur tragique (*La mort de Sardanapale*) ou bestiale mais triomphante (*Attila* de la coupole de l'Assemblée) d'un grand événement.

Celle-ci semble toutefois produite pour fonctionner à l'envers. L'image est d'abord fracturée en son centre : il n'y a qu'un seul photogramme mais il est présenté en diptyque, brisant ainsi d'avance toute promesse d'unité et de mouvement d'ensemble. Plus encore, ce mouvement apparaît vite à la fois figé et découpé en zones de visibilité et de sens presque hermétiques les unes aux autres. Très vite on s'aperçoit qu'il n'y a *en fait* pas d'action ni de mouvement d'ensemble spontané ; les personnages sont des acteurs qui prennent la pose, hiératique ou faussement naturelle. Et un peu moins vite, on comprend que chaque zone de visibilité ne vaut primordialement que pour elle-même et ne se compose avec les autres que par un double artifice : l'unité de carton-pâte des décors et la prise unique de la photographie. Enfin, cette fresque s'intitule *Dreadful Details*, mais à y regarder de près, on n'observe précisément aucun détail " effroyable " ou " insupportable " : l'enfant dans les bras de sa mère, vraisemblablement mort, ne porte nulle trace de sang, les autres morts, quand ils ne sont pas dissimulés sous une couverture, ne portent ni mutilation, ni blessure éprouvante, on n'entend nul cri de désespoir, on ne voit aucune bestialité en acte. En vérité, il n'y a pas davantage d'effets de réel des détails que de la composition d'ensemble. Sa vérité est à mi-chemin, dans des motifs ou des saynètes juxtaposés. C'est une anti-fresque.

C'est quand l'on parvient à un tel regard que commence véritablement la mise en abîme. Celle des clichés sur la guerre et de leur justification. Il faut prendre au sérieux ici cette notion de cliché, c'est-à-dire d'images toute faites, sans affect car toujours bien connues et digérées d'avance, présentes autant en nous (sous forme de souvenirs à la fois flous et envahissants) que hors de nous (sous forme d'illustrations éculées de magazines ou de publicité), et rendant donc essentiellement obsolète toute distinction entre intérieur et extérieur, esprit et monde, comme entre eux et nous, acteurs et spectateurs. C'est notamment là une notion essentielle de l'esthétique moderniste deleuzienne : dans un monde submergé d'images, il n'y aura encore des images d'art dignes de ce nom que par une lutte sans pitié avec les clichés. Plus précisément, si l'on croyait pleinement dans la valeur intempestive de sa philosophie, on pourrait dire que Deleuze a consacré au moins deux textes à *Dreadful Details* d'Éric Baudelaire. Le premier porte sur la crise de ce que Deleuze appelle " l'image-action ", c'est-à-dire l'image capable d'incarner sous une " grande forme " des rapports entre des milieux et des comportements. Il y écrit notamment ceci s'inspirant de Godard (in *L'Image-mouvement*, chap. 12, p. 289) :

" Si les images sont devenues des clichés, à l'intérieur comme à l'extérieur, comment dégager de tous ces clichés une image, " juste une image ", une image mentale autonome ? De l'ensemble des clichés, doit sortir une image... Avec quelle politique et quelles conséquences ? Qu'est-ce qu'une image qui ne serait pas un cliché ? Où finit le cliché et où commence l'image ? "

Difficile de ne pas lire ici le programme même que s'est donné Éric Baudelaire : exprimer d'abord la crise de l'image-action, souligner combien l'image de guerre ne parvient plus à restituer la moindre " grande forme " mais seulement à multiplier des clichés empoisonnants ; et ensuite devoir " dégager de tous ces clichés une image ". Car tout ici est cliché ou référence aux clichés. Cliché du cadavre de *sniper*, à qui l'on a fait prendre la pose avant de le photographier, comme l'avait fait Alexander Gardner avec sa photo *Home of a Rebel Sharpshooter* lors de la guerre de Sécession. Le mort, en arrière-plan et contre le mur, à gauche du panneau droit, en est une quasi-citation et le titre même, *Dreadful Details*, provient de la légende d'une photographie du livre publié par Timothy O'Sullivan et Mathew Brady sur cette guerre, *Gardner's Photography Sketchbook of the war, 1865-1866* [NON, le livre est publié par Alexander Gardner lui-même]. Cliché du photo-journalisme plus récent : comment ne pas se sentir au Vietnam à la gauche du panneau de gauche, entre cette femme qui ouvre les bras face au soldat qui la met en joue et cet homme accroupi, fusil posé au sol, derrière un écran de fumée ? Cliché encore de la peinture de guerre elle-même : à droite du panneau de droite, avec ces soldats prêts à faire feu et ce suppliant qui ouvre les bras, comment ne pas se sentir en Espagne, le 3 mai 1808, sous le regard de Goya ? Plus encore, avec cet officier à l'air indifférent qui se tient légèrement à l'écart, on n'est plus seulement chez Goya et en Espagne, mais tout autant chez Manet et au Mexique, à propos de l'exécution de Maximilien. Dans sa dernière version, Manet avait prêté à l'officier les traits de Napoléon : ici, on ne reconnaît personne, même l'ultime dénonciation s'efface dans l'indifférence. Et clichés derechef, cette fois au sens le plus commun, que ceux que prennent les deux civils au balcon. Ils les prennent avec leur téléphone portable, comme en une référence implicite aux images " amateurs " d'Abou Ghraïb ; et ils les prennent en surplomb d'un journaliste télé qui est encore en train de régler sa caméra, comme en une allusion tout aussi implicite à l'explosion des images d'anonymes, notamment grâce à Internet. Bref, toute image de guerre fait résonner temporellement toutes les guerres passées, et on est effectivement bien proche de cette " image mentale " que recherchait Deleuze chez Welles ou chez Godard, au-delà de la crise de l'image-action, c'est-à-dire de l'image qui prétendait encore exprimer un rapport cohérent entre un milieu et des comportements ; image mentale qui ne serait donc plus une " image-mouvement " mais une " image-temps ", superposant des strates de temps à l'état pur et donnant ainsi autant à penser qu'à voir, pour échapper aux clichés qui eux ne se jouent qu'au présent et effacent donc toute idée sous leur affect mort, neutre, anesthésiant.

Quelle serait alors l'idée ? Justement la mise en abîme des justifications de l'image de guerre après la mort du héros et des grandes fresques censées lui rendre justice. On peut en effet en retrouver au moins quatre : *héroïser*, à la manière de Goya, non plus le combattant en action mais la victime, le civil ou l'occupé, dût-il être membre des troupes auxiliaires de l'occupant (et l'on remarquera que l'on ne voit aucun soldat américain mort sinon, et encore peut-être, celui sous la couverture) ; ou *dénoncer*, à la manière justement de Gardner et O'Sullivan (" *Such a picture conveys a useful moral : it shows the blank horror and reality of war, in opposition of its pageantry. Here are the Dreadful Details ! Let them aid in preventing such another calamity falling upon the nation* " ¹ dit la légende entière d'une photo de Gardner, *A Harvest of Death*) [ATTENTION, la photographie intitulée *A Harvest of Death* est de T.O'Sullivan, bien que le commentaire soit certainement de Gardner], ou encore à la manière de Picasso ou des films sur la guerre du Vietnam (et les deux y sont), l'horreur brutale de la guerre ; ou, à la manière d'un art plus directement militant, inquiéter le spectateur, l'impliquer dans l'image ou la scène, " *makes something happen* " comme ne disait pas Auden, ou briser le " quatrième mur " comme disait Brecht (et, à droite, les soldats comme leur victime le font deux fois : les uns nous visent, l'autre nous implore) ; ou encore *s'y retrouver*, offrir dans l'image même de la guerre le reflet de nos plus intimes désastres ou de nos doutes les plus criants (et l'on remarquera, tout à gauche, l'homme plutôt occidental et intellectuel, qui regarde et semble ne rien comprendre ; et symétriquement, tout à droite, l'homme calme, sceptique, qui semble retenir le suppliant comme pour lui dire : " à quoi bon ? "). Bref, la première réponse de *Dreadful Details* à l'apogée d'une immense mise en abîme s'apparente à la fois à une synthèse et à un renversement de toutes nos questions spontanées sur la guerre : après avoir si longtemps tenté de justifier l'image par le discours ne *devons*-nous pas encore tenter de justifier les discours par l'image, de justifier les justifications et ainsi d'apprendre à revoir en image ce qui ne peut plus s'entendre ? C'est une sorte de réponse éthique : c'est justement là où il y a trop d'images aveuglantes, de clichés, que nous devons faire advenir une image capable de nous réapprendre à voir.

Le second texte de Deleuze sur Éric Baudelaire est celui qui, au chapitre XI de *Logique de la sensation*, tente de montrer combien, dans la lutte contre les clichés, la peinture sera à jamais irremplaçable par la photographie. Il écrit notamment ceci à propos des photos :

" Elles peuvent donc faire valoir des prétentions esthétiques et rivaliser avec la peinture : Bacon n'y croit guère, parce qu'il pense que la photo tend à écraser la sensation sur un seul niveau, et reste impuissante à mettre dans la sensation la différence de niveau constitutive. Mais y arriverait-elle, comme dans les images-cinéma d'Eisenstein ou dans les images-photo de Muybridge, ce ne serait qu'à force de transformer le cliché, ou, comme disait Lawrence, de malmener l'image. Cela ne ferait pas une déformation comme l'art en produit (sauf dans des miracles comme celui d'Eisenstein). Bref, même quand la photo cesse d'être figurative, elle cesse d'être figurative à titre de donnée, à titre de " chose vue " - le contraire de la peinture. "

À l'aune de ce texte, ce n'est plus de congruence programmatique qu'il s'agit, mais d'un défi à relever. Si, la photo peut rivaliser avec la peinture, semble promettre la fresque d'Éric Baudelaire ; ou au moins, elle peut tout particulièrement rivaliser avec la peinture sur la question de la guerre. Et ce, pour une raison précise : parce que sur ce terrain, il y a une indéniable précellence visuelle de la photographie - la peinture n'a jamais su peindre la guerre, mais seulement des batailles, des triomphes ou des défaites (sauf, pour parodier Deleuze, dans des miracles comme celui de Goya) ; seule la photographie a su la saisir pour ce qu'elle est : toujours hors-champ, toujours en préparatifs ou en bilans, toujours multiple et décomposée dans ses motifs (le soldat apeuré, le soldat cruel, le soldat hébété, le mort, le vaincu, le témoin hagard), toujours inscrite dans des images qui l'ont préparée, accompagnée, réalisée mais sans jamais la saisir complètement, sans jamais permettre d'en ériger une essence ou " un " art (aux deux sens du terme). Autrement dit, la photographie peut aussi bien, sinon mieux, que la peinture exprimer la vérité non de la guerre, mais de notre relation à la guerre, parce qu'elle seule, à la fois par son réalisme technique et par son caractère résolument commun (tout le monde peut prendre des photos), exprime spontanément la transcendance radicale de son expérience : la guerre ne peut pas être ressentie par ceux qui ne l'ont pas vécue, et ne peut pas être nommée par ceux qui l'ont vécue.

Plus précisément, Éric Baudelaire semble relever de deux manières le défi posé par Deleuze. Premièrement, en prenant la notion deleuzienne de clichés en son sens précis, c'est-à-dire en rappelant que le véritable cliché qu'il s'agit de déformer et de traverser n'est pas le cliché photographique comme chez Bacon, mais l'image éteinte indistinctement en soi et hors de soi. Dès lors, tout l'enjeu n'est pas de " malmener l'image " pour parvenir coûte que coûte à " ne pas écraser la sensation sur un seul niveau ", mais à l'opposé de la rallumer, de la redresser dans sa force initiale, pour montrer combien d'emblée se jouent en elle au moins deux niveaux de sensations radicalement transcendants ou incommunicables : la sensation de celui qui a connu la guerre dans son corps par-delà toute image et tout discours, et la sensation de celui qui ne l'a connue que par des images. De ce point de vue, la photographie d'art conserve intacte toute sa puissance de déformation afin, non pas d'étager la sensation, mais de montrer combien, quoi que l'on ressente, il y aura toujours une sensation qui nous échappera, celle justement des protagonistes. Par exemple, à droite du panneau droit, les soldats du 3 mai 1808 et leur victime solaire ont pivoté de 90 degrés. Ce n'est plus celle-ci que ceux-là menacent, ce ne sont plus ceux-là que celle-ci supplie, mais nous-mêmes. La sensation du spectateur est donc entièrement différente. Mais celles des protagonistes ont-elles changé ? Peut-être que non : on y voit les mêmes gestes, la même concentration terrible des soldats, la même peine sur le visage de la victime. Mais peut-être que oui : la victime héroïque n'est plus centrale et solaire mais décentrée, assombrie, et peut-être devenue folle (ce n'est plus elle qui est menacée, un autre civil semble le lui rappeler) ; et les soldats ne portent plus les uniformes bigarrés des armées napoléoniennes et semblent autrement plus professionnalisés, homogénéisés, sans affect sinon la peur. On ne sait pas, on ne pourra jamais savoir : les sensations du réel passeront à jamais sous l'image.

De ce point de vue, c'est moins du côté de Muybridge et de ses décompositions photographiques qu'il faudrait chercher les sources d'Éric Baudelaire, mais du côté de Jeff Wall, et notamment de sa grande fresque sur la guerre en Afghanistan de 1992, *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a red army patrol near Moqor, Afghanistan, 1986)*. On y voit alors des soldats russes morts en train de se parler, mais qui ne nous disent absolument rien. À nous, ils n'ont rien à dire, on ne peut que les peindre. La guerre, dans ses souffrances et ses morts, ne se raconte pas, elle se tait et s'oublie sous l'image qui ne peut plus prétendre qu'à un hommage inaudible, figé et inquiet à leur jeunesse défaite. Éric Baudelaire semble reprendre sur ce point précis la démarche même de Jeff Wall : ce que l'image peut restituer de la guerre ne sera jamais la vérité de ses sensations, mais seulement le tremblement hiératique de leur transcendance, à la manière des icônes byzantines. Ce faisant, il

semble toutefois pousser une telle logique beaucoup plus loin, et c'est sa seconde façon de relever le défi posé par Deleuze. Il s'agit d'assumer jusqu'au bout ce caractère irréductiblement iconique des images de guerre, de faire de la photographie d'art non seulement une fantaisie vaudou et picturale du réel, mais un espace sacré et un lieu d'accueil pour ses grandes icônes : les morts, les destructions et la souffrance comme l'anesthésie indicibles de tous ses protagonistes. *Faire des clichés des icônes*, au sens propre du terme : des variations indéfinies sur un même thème sacré, c'est-à-dire à jamais transcendant, à jamais par-delà tout jugement sinon celui, négatif, qui énonce l'impossibilité de le sentir et de le comprendre depuis la vie d'ici-bas ; et des variations ici en charge de relever l'effroyable, commune et stupéfiante beauté de cette part d'humanité qui échappe on ne sait comment aux désastres de la guerre. Remarquable à cet égard est tout le travail sur la *pietà* qui occupe seule presque le centre du photogramme original. C'est à la fois la *pietà* de Michel-Ange où la femme voilée si petite, si menue comparée aux autres personnages, semble, elle aussi, devenir la fille de son fils ; mais c'est autant la *pietà* de Guernica (elle était à gauche chez Picasso, elle passe à droite du panneau gauche ici) ; et c'est aussi, sans doute, la Madone de Bentalha de Hocine Zaourardu [attention, son nom est Zaourar] qui a fait le tour du monde, et peut-être encore autre chose. Mais déjà celles-là, une sculpture, une peinture et une photographie de reporter : tous les arts de l'image, des plus grands aux plus communs et aux plus mercenaires, tournent toujours autour de la même icône que présente seule la photographie d'art pour ce qu'elle est, une icône dont la Figure transcendera toujours toutes ses incarnations plastiques.

Avec et contre Deleuze, contre aussi tout un certain mouvement de l'art contemporain qui ne voudrait plus entendre parler de beauté au nom justement du réel ou de la " vie nue ", Éric Baudelaire rappelle ainsi que, au moins à la guerre, il y a une transcendance irréductible de tous les marqueurs de réalité (la sensation, la parole, la résistance, la surprise) qui oblige à ne jamais pouvoir la saisir qu'à travers le semblant des beautés iconiques, des beautés de clichés relevés en icônes, qu'on lui a toujours prêtées extérieurement. En ce sens, qu'on la pense comme témoignage, dénonciation, ou question, par-delà l'effroi, l'aveuglement, le dégoût, le scandale ou la honte, par-devers toute catharsis, jouissance ou naïve espérance pédagogique, une image de guerre nous obligera peut-être toujours à reconnaître ce même constat pénible : l'odieuse mais indéniable beauté et son pouvoir indivisible de fascination et de répulsion qui surnagent, ou ressurgissent sans cesse comme une hantise, des ruines, des gravats, des morts, des suppliciés et des suppliants. Éthiquement et politiquement, il y a quelque chose de presque insupportable à devoir reconnaître de telles beautés de la guerre et par la guerre, même si elles se montrent aussi malgré la guerre, et même si Éric Baudelaire prend garde de laisser hors champ toute allusion au point aveugle des guerres génocidaires (nulle citation des camps ici, nulle citation de ce qui est en un sens le photogramme de guerre le plus célèbre : ce jeune enfant du ghetto de Varsovie levant les bras en 1943). Mais il y a peut-être aussi là un pouvoir de consolation et de relève comparable à celui que l'on prêtait autrefois aux icônes religieuses. On pourrait l'appeler : l'affirmation de la persistance sacrée de l'humain.

¹ " Une telle image porte une morale utile : elle montre l'horreur et la réalité crues de la guerre, et non son spectacle. Voici les détails effroyables ! Puissent-ils contribuer à empêcher qu'une telle catastrophe s'abatte à nouveau sur la nation. "

Source 20110829 : <http://baudelaire.net/circum/texts/#french>



théâtre des dernières guerres

par Michel Poivert

Les guerres contemporaines ont investi la circulation médiatique des images et, dans le même temps, échappé aux cadres juridiques et politiques définissant jusque là l'affrontement des puissances : aussi deviennent-elles d'autant moins pensables qu'elles sont plus visibles. Jouer, alors, l'excès de la représentation pour restituer une guerre qui a rompu les digues : gros plans sur des artistes qui théâtralistent la photographie lorsque deviennent indiscernables les acteurs du conflit.

L'expression commune « théâtre de la guerre » ou « théâtre des opérations » caractérise une conception obsolète des conflits, car cette terminologie décrit une unité de temps et de lieu où se concentre l'opposition de forces en présence, et plus précisément les représentants des forces armées de deux États-nations belligérants. Théâtre signifie alors clairement qu'il se joue là quelque chose, un face-à-face, un jeu cruel mais réglé, l'accomplissement violent mais accepté d'un différend : un art de la guerre. Cette théâtralité a pris fin avec la guerre moderne et son asymétrie (un État contre un ennemi, et non un État contre un autre État), mais elle ressurgit non sans paradoxe dans sa représentation, comme pour mieux en marquer l'obsolescence. Les médias forment depuis près d'un siècle un pan entier de l'arsenal militaire. La guerre produit elle-même ses images qui ne sont donc pas des images *de la* guerre mais des images *de* guerre. User des médias, produire de l'information ou communiquer – quels que soient les termes employés aujourd'hui pour remplacer celui de « propagande » –, tout cela forme le reliquat « théâtral » de la guerre détériorée. Si l'on ne se combat plus en rangs serrés sur des champs de bataille, si plus aucune loi ne gouverne les actes, une économie de l'image se donne comme représentation des conflits. Qu'il s'agisse de la manipulation des journalistes, de l'usage des chaînes de télévision comme relais de pression ou toute autre « guerre des images », ce qu'il reste d'un art de la guerre réside en cela. Pauvres ou riches, les ennemis sont toujours à même de s'opposer par symboles interposés pour se concilier l'opinion. La guerre asymétrique conserve donc quelque chose de profondément théâtral dans sa *praxis* iconographique. Mais d'un théâtral qui recherche l'efficacité, celui des méthodes de Stanislavski plus que de Brecht, serait-on tenté de dire ; la rhétorique des combattants reflétée par le journalisme prône le goût de l'effet, les attitudes outrées, les sentiments vécus comme par des acteurs de l'*Actors Studio* : rien que du véritable auquel il est possible de s'identifier.

A l'opposé du naturalisme criant des images de guerre, certains artistes nous proposent des images dont le quotient de théâtralité est tout aussi important, mais dont le ressort principal consiste à affirmer le primat de la représentation sur la réalité des faits. Non pour mystifier l'événement ou bien encore faire croire que tout n'est plus qu'image dans ce monde, mais au contraire pour recomposer des images à partir de l'asymétrie de la guerre moderne. C'est-à-dire réfléchir la guerre moderne dans une forme, celle-ci fût-elle en contradiction apparente avec l'actualité des méthodes guerrières, mais bien en accord avec l'excès de représentation qui gouverne notre sensibilité au drame. Dès lors, comment certains artistes parviennent-ils aujourd'hui à produire des images de la guerre qui interrogent cette dialectique d'une théâtralité perdue des combats et d'une théâtralité survivante des médias ? Probablement en affirmant le primat d'une théâtralité de la distance, seule susceptible de traduire l'expérience même que nous faisons de la représentation, en faisant du renoncement à tout illusionnisme une marque de fabrique.

Au premier abord, le diptyque intitulé *Dreadful Details* d'Éric Baudelaire peut faire hésiter. L'artiste propose une image d'en-

Comment parvenir aujourd'hui à produire des images de la guerre qui interrogent cette dialectique d'une théâtralité perdue des combats ?

vergure montrant une scène en deux volets – mais sans réelle narration ou succession d'actions, plutôt une sorte de grande image fracturée – dans laquelle on reconnaît d'emblée des soldats américains investissant le quartier d'une ville arabe. Les tenues, les types et quelques détails d'architecture font ainsi écho aux images d'actualité de la guerre en Irak ou plutôt aux séries télévisées de « docu-fiction » très prisées. On peut hésiter en effet sur la réalité traduite par cette image en scrutant les bâtiments qui, par les percées, laissent deviner qu'il s'agit là d'un décor ; ou bien en s'interrogeant sur l'action de la partie droite, où les soldats avancent armes pointées peu ou prou dans la direction du spectateur (et partant de l'opérateur), position qui semble fort singulière (le reporter placé en ligne de mire reste quelque chose d'éminemment rare). Ces éléments, ainsi que le caractère symbolique de certaines attitudes dans la partie gauche (femme implorant, cameraman au travail) semblent peu à peu renvoyer aux standards même du photojournalisme et des fameuses « icônes » de l'information avec leur cortège de citations bibliques. Il reste à s'accorder sur un fait : Baudelaire a bel et bien composé avec minutie une scène de guérilla urbaine contenant à la fois l'action et la représentation de cette action dans son propos archétypal. Il s'agit d'un décor réalisé à Hollywood et d'acteurs de séries télévisées. Et c'est sans doute là le facteur de réussite de cette œuvre, d'être tout à la fois l'action et son corrélat, c'est-à-dire sa représentation : une dialectique théâtralisée de l'événement¹ donc, le fait et sa représentation, compressés. Et l'on comprend tout le sens qu'a pris alors la nécessité de scinder en deux l'image.

La série *29 Palms* de An-My Lê est constituée de prises de vue effectuées lors des manœuvres de l'armée américaine (sur le sol américain et dans une région topographiquement comparable aux véritables zones de conflit) destinées à préparer les troupes aux combats en Irak. L'action enregistrée est ici réellement jouée (et non posée comme chez Baudelaire) : vrais mouvements de troupes, vraies explosions, vraie la nature de l'opération militaire elle-même. Vraies manœuvres comme est vraie une reconstitution judiciaire. Ce réalisme est traduit par l'excellence descriptive des prises de vue. Mais celles-ci ne cherchent aucunement à être une parodie de photographie de guerre, c'est-à-dire un simulacre de photojournalisme avec ses effets attendus (signalétique expressive de l'action : flou, angle



Bertolt Brecht, *Kriegsfiibel* (*ABC de la guerre*, montage photographique), 1955.

brisé, etc.) ; au contraire, les poses, les distances, la précision des détails permettent de comprendre, dans le souci illusionniste même, l'artifice qui gouverne les scènes. Et pour bien dire en image que ces scènes, aussi bien mimées qu'elles puissent l'être par l'exercice militaire, ne sont pas le témoignage d'une « vraie guerre », Lê recourt au noir et blanc. Dès lors, aucun temps ne fige l'action dans l'actualité. Ce noir et blanc renvoie au temps indistinct de l'histoire du reportage de guerre au point que l'on est troublé par la similitude de style qu'entretient l'imagerie de Lê avec certains clichés atypiques de Robert Capa, comme la scène de repos de Djebel El Guettar (Tunisie) de mars 1943. Même précision dans le rendu des détails, même sentiment d'une disposition raisonnée et harmonieuse des hommes, même fascination pour la confusion des corps et du terrain (la fascination de Lê pour le mimétisme est souvent présente et prend valeur de métaphore de l'illusionnisme), même traitement « paysagesque » d'une scène militaire. Ce n'est donc que par l'exception que Lê touche à la photographie *de* guerre. L'ensemble de son art est bien plus inspiré par le paysage moderniste américain hérité d'Ansel Adams (1902-1984), mais dont l'idéalisme se verrait contaminé par la trivialité des engins et des troupes.

Baudelaire et Lê ont recours à un théâtre photographique qui, pour l'un comme pour l'autre, déplace le genre et la *praxis* photojournalistique soit vers l'image ou la série télévisuelle (Baudelaire), soit vers un paysagisme documentaire hérité du modernisme photographique américain (Lê). Mais dans les deux cas, les artistes dont on pourrait d'abord croire qu'ils adoptent une posture post-moderniste, s'attellent au travail

Jean-Luc Godard, *Les Carabiniers*, 1963

qui consiste à réfléchir, par les dispositifs formels, la « détérioration » de la guerre, c'est-à-dire la faillite de son art. Ce qui est perdu dans la détérioration de la guerre telle que l'analyse et la nomme Paul Ricœur, c'est la symétrie². Le désordre règne désormais par le remplacement de la bataille par l'attentat. Et finalement, que montrent les œuvres de Baudelaire et Lè? Pour le premier, une théâtralisation qui n'est pas celle du terrain mais celle des reconstitutions télévisuelles elles-mêmes marquées par la photogénie prisée par le photojournalisme, et pour Lè une armée en action sans réel adversaire si ce n'est celui, fantasmé et à venir, d'une présence hostile incomparable dans sa forme avec les moyens militaires engagés. Ces images d'artistes ne sont pas de l'ordre du simulacre, répétons-le, mais elles disent une théâtralité qui gouverne la représentation des faits, l'excès de la représentation sur les faits³.

Culturellement, le photojournalisme remplit l'office de la représentation de la guerre depuis presque un siècle. Expressionniste et naturaliste à la fois (identification et témoignage), les ressorts de l'information s'expriment ainsi dans le cliché de presse : le lecteur ou le spectateur entre dans un rapport d'évidence avec l'image, le réel s'y donne avec ferveur, les codes du danger produisent leur effet d'attestation. Le photojournalisme a ainsi remplacé le vieil art de la peinture d'histoire aussi bien que la pratique du dessin de presse et la diffusion de la lithographie. Mais il a lui-même été supplanté par le primat de l'image télévisuelle, la continuité descriptive du film et, plus encore, par la possibilité de la retransmission en direct. L'événement peut être

ainsi partout, dans la mesure où il est indexé à la notion de présent. Mais ce présentisme dont parlent les historiens, c'est-à-dire le présent conçu comme déjà historique, ne suffit pas car l'événement est avant tout un rapport. Notre relation médiatique à la guerre plonge dans le paradoxe de l'événement : nous pouvons y assister en temps réel mais d'une manière indirecte. Avec les images de guerre, nous ne sommes réglés que sur la coordonnée temporelle et non spatiale (fin de l'unité de temps et de lieu), à la différence de ceux qui la vivent. Mais, là encore, le plus troublant est, parfois, que ceux qui vivent la guerre suivent les informations télévisées relatant des faits d'une étonnante proximité, comme s'ils en étaient doublement témoins ; ainsi, un plan déconcertant du film *Conflits* (2005) de Karim Daher montre, dans un unique mouvement de caméra, une

famille libanaise regardant à la télévision un attentat qui se déroule sous sa fenêtre. Nous vivons tous l'excès de la représentation, et c'est de cela dont il est question dans le travail de Baudelaire et celui de Lè. Non pas, encore une fois, une quelconque déréalisation du monde, mais bien l'expérience de l'excès de la représentation ; et la théâtralité, c'est-à-dire ici l'affirmation de l'antinaturalisme au cœur d'un type d'image – la photographie – comprise par le sens commun comme la plus réaliste, la théâtralité est l'affirmation du ressenti, l'affect né de l'excès de représentation qui rappelle celle-ci au rang de l'expérience. La représentation devient ainsi elle-même expérience, elle est rappelée à l'ordre, et se trouve de nouveau subordonnée au primat de l'expérience. L'image, faut-il y insister, ne nous éloigne pas de l'expérience vécue.

Remontons un peu le temps, pour retrouver deux chaînons susceptibles d'expliquer l'importance de la théâtralité dans la représentation de la guerre moderne, c'est-à-dire la prise de conscience que les photographies se devaient d'être repensées dans une forme plus « archaïque » mais plus réfléchie. Le premier exemple paradigmatique de la remise en jeu des images de presse sous une forme théâtrale est le *Kriegsfiel* de Bertolt Brecht. Publié tardivement, en 1955 en raison des atermoiements du Parti communiste de RDA, l'ouvrage avait été commencé dès 1940 lors de l'exil du dramaturge. Il consiste en un assemblage de photographies de presse et de quatrains disposés sous chaque image montée sur fond noir. Ces « photo-épigrammes », ainsi les nomme-t-il, racontent la Seconde Guerre mondiale dans toutes ses

Que fait Godard, si ce n'est une allégorie qui ressemble à *Mère Courage* traversée par le théâtre de l'absurde ?

dimensions, c'est-à-dire l'Allemagne hitlérienne et ses conquêtes, mais aussi les défaites, la guerre du Pacifique, etc. Ce grand montage – traduit en français par *ABC de la guerre* – fonctionne sur les principes esthétiques du théâtre épique brechtien. On connaît l'analyse qu'a donnée Walter Benjamin du théâtre épique et la comparaison qu'il établit entre les vertus didactiques du tableau, c'est-à-dire de l'action interrompue, et le montage cinématographique compris comme succession de chocs. Cette théâtralisation à l'arrêt de la guerre, ces épigrammes qui fonctionnent comme le chœur antique des scènes interrompues, font de *Kriegsfibel* une grande fresque qui prépare à la nécessité d'inventer une nouvelle image de la guerre alors même que celle-ci se transforme; car c'est moins d'une Seconde Guerre mondiale dont traite *ABC de la guerre* que du retour toujours possible de la barbarie (le livre s'ouvre et se referme sur un portrait d'Hitler en plein discours), c'est-à-dire moins sur des batailles que sur des massacres, des victimes, des bombardements: de l'ennemi désormais partout. Brecht cherche et trouve dans le magma des images de presse le moyen de donner une forme à l'asymétrie de la guerre moderne dont accouche la Seconde Guerre mondiale. La distanciation qui résulte notamment du théâtre épique ne prend pas ici le caractère froid d'une didactique, elle est une distance plus mesurée et qui fait place par le genre même de la poésie à un registre plus compassionnel. La redistribution de l'image de presse, son remontage par la réflexion sur l'histoire éloignent le paradigme de la bataille ou du front, dans une grande adresse au lecteur. Il y a dans le Brecht de *Kriegsfibel* un peu de ce que la théorie du théâtre de Sartre recherche alors (au-delà précisément du théâtre brechtien): une forme de participation possible au sein de la représentation la plus réaliste et en même temps la plus artificielle qui soit, c'est-à-dire le théâtre – mais l'on eût pu écrire: la photographie. L'un comme l'autre étant soumis à une ontologie réversible: la rhétorique de l'évidence de réalité, celle de la performance des acteurs devant nous comme celle de l'irréductible rapport de l'enregistrement à ce qu'il montre. Sartre en effet demande cela au théâtre de Brecht dans les années 1950, un peu de mesure dans la distance, la possibilité d'une participation du spectateur, une adresse particulière, établies par une forme d'intelligence du sensible: la fin d'un strict face-à-face. Il y a de cela dans *Les Carabiniers* (1963) de Jean-Luc Godard, un film politique sur la guerre, héritier direct de la première guerre moderne, celle d'Algérie. Et que fait Godard, si ce n'est une allégorie qui ressemble à *Mère Courage* traversée par le théâtre de l'absurde; non une parodie du film de guerre américain, mais bien le théâtre filmé d'une guerre improbable. Les héros, ces naïfs enrôlés et à qui la promesse de tout prendre est

faite, rentrent chez eux avec une valise pleine de photographies... Ce butin est alors présenté avec méthode dans l'avant-dernière scène du film, jeté image par image, sur une table de bois, les héros égrènent les merveilles du monde et de l'industrie, les genres et les chefs d'œuvres. Mais ce trésor virtuel est bientôt jeté en l'air, comme le monde entier de la connaissance dans un tourbillon et des rires. L'événement de la guerre, c'est-à-dire l'événement historique, c'est bien cela: la remise en jeu radicale des représentations établies du monde.

Ce que les images jouées, c'est-à-dire performées par les acteurs (tenant la pose ou bien jouant avec application les scènes de manœuvre) donnent comme sentiment profond, c'est qu'ici personne ne regarde à notre place. Ces images dans leur rhétorique même parviennent à établir une relation au spectateur qui rend compte de l'excès de la représentation, de l'expérience de cet excès qui est l'absence de la médiatisation et à travers elle la puissance congédiée des médias.

Pour Lê comme pour Baudelaire, il ne s'agit pas de restaurer ou de citer le genre antique de la peinture d'histoire comme s'était plu à le faire Jeff Wall dans *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* (1992) – en mixant l'art d'Édouard Detaille avec le film de guerre pour produire un nouveau schéma moderniste de l'œuvre d'art préoccupée à se prendre pour seul objet d'elle-même, enfermant ainsi le problème de la représentation de la guerre dans l'histoire de l'art. Il s'agit plutôt d'explorer un au-delà des formes testimoniales. De se confronter à l'autorité de l'imagerie de guerre en lui opposant moins une quelconque autorité de l'art que la forme juste de théâtralité qui convient à toute image d'événement, c'est-à-dire à toute réalité à laquelle nous n'avons accès que par l'excès même de la représentation. C'est-à-dire aussi: conserver à la représentation sa primauté et sa puissance symbolique mais en la renvoyant à sa propre inertie et en lui substituant un art du montage. Alors, l'expérience que nous faisons tous de l'image de guerre est bel et bien resservie comme une expérience de remontage avec la part d'invraisemblance nécessaire à la renaissance du sensible. ■

Michel Poivert prépare en collaboration avec une équipe d'historiens une exposition intitulée « L'Événement, le moment historique à l'ère des représentations modernes » qui se tiendra au Jeu de Paume à Paris du 15 janvier au 15 mars 2007.

[notes]

1. On retrouve ici l'apport de la philosophie d'Alain Badiou, cf. Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.
2. Paul Ricœur, "Imaginer la paix", *Le Monde*, 24 décembre 2002.
3. Cette analyse doit à la définition du concept de virtuel par Medhi Belhaj Kacem, *Événement et répétition*, Auch, Éditions Tristram, 2004.

Exposition / Eric Baudelaire au Musée de la photo de Charleroi

Le réel réinvente la fiction

ENTRE VRAIS paysages soigneusement cadrés et reconstitutions, Eric Baudelaire interroge la réalité.

Attention, un titre peut cacher une réalité. En intitulant son expo « Etats imaginés », Eric Baudelaire entretient le doute. Existents-ils, ces lieux qu'il nous montre ? Zones industrielles à l'abandon, anciens palais en décrépitude, rue dévastée par une explosion, scènes de guerre en Irak...

Au fil des images accrochées dans les grandes salles du Musée de la photo à Charleroi, on découvre un univers étrange, figé dans le temps. Cet univers existe bel et bien. Il se nomme l'Abkhazie. Etat indépendant autoproclamé, l'Abkhazie n'a aucune existence officielle. Coincée entre la Géorgie et la Russie, elle se raccroche au passé pour survivre. Mais dans le pays, tout est à l'arrêt.

Inspiré par les peintres paysagistes, Eric Baudelaire offre des vues superbes, tel ce chantier à l'abandon où les pylônes de béton armé s'effritent dans une plaine inondée. Ailleurs, on découvre une voiture bleue remplie d'oranges jusqu'au plafond, dans un décor de station-service oubliée. Plus loin encore, trois carcasses de voiture surgissent dans un marais verdoyant digne

des grands paysages bucoliques de la peinture de genre.

Souvent, Eric Baudelaire donne à voir une réalité incroyablement parlante. Parfois, il met quelques détails en scène. Territoire oublié, dévasté, ruiné, son Abkhazie dégage une étrange beauté en même temps qu'une atmosphère d'attente, d'absence et de vide abyssal.

La vie mise en scène

A l'étage, un grand diptyque propose une scène de guerre que l'on identifie à la situation irakienne. Tout y est : militaires américains suréquipés, victimes d'attentat prostrées, journaliste tendant son micro, anonyme photographiant avec un téléphone portable, morceaux de corps déchiquetés... Tout est pourtant mis en scène en studio. A la façon des tableaux d'antan reconstituant les grandes batailles, Baudelaire reproduit une réalité en se servant des codes de la peinture et du cinéma.

Le cinéma, il y vient avec la vidéo présentée au fond du musée. Un plan fixe d'une vingtaine de minutes dans une station de métro. Un colleur d'affiches installe



EN ABKHAZIE, Eric Baudelaire photographie un passé qui se délite et un présent fait de vide, de silence et d'attente. PHOTO ERIC BAUDELAIRE.

une grande image de l'extérieur : une rue, des voitures. Des gens vont et viennent autour de lui. Son travail terminé, le colleur entreprend de recouvrir la première image par une seconde. Même rue, même voiture, mais cette fois, une explosion se produit au milieu de l'image. Sur le quai, les personnages du début réappa-

raissent, reproduisant les mêmes actions. Une troisième affiche montrera la carcasse carbonisée d'un véhicule, tandis que sur le quai, les mêmes actions se reproduisent encore et encore.

L'action est ici dans la succession des images fixes, tandis que l'image en mouvement ne cesse de reproduire les mêmes gestes,

les mêmes déplacements. La vie. Mais la manière dont Eric Baudelaire la met en scène nous interroge au moins autant que les classiques photos d'actualité. ■

JEAN-MARIE WYNANTS

Musée de la photographie, à Charleroi, jusqu'au 17 juin. Tél. 071-43.58.10, www.museephoto.be.



PHOTOGRAPHIE par
NATACHA WOLINSKI

THÉÂTRE DE GUERRE

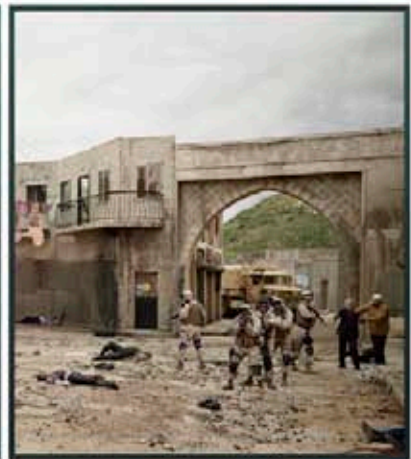
Reportage de guerre, peinture d'histoire ou série américaine ? Présenté au festival Visa pour l'image, le saisissant diptyque d'Éric Baudelaire nous interroge encore.

Des soldats américains menaçants, des cadavres ensanglantés, des civils implorants, un cameraman en action : pas de doute, nous sommes bien sur un « théâtre » de guerre. Présentée au festival de photojournalisme de Perpignan, cette image géante (2,1 x 3,7 m) est conçue comme une peinture d'histoire, avec son décor, ses figurants et sa dramaturgie. Son statut est équivoque, à mi-chemin du diptyque emprunté à l'art sacré et de la double page des *news magazines*. Éric Baudelaire l'a réalisée à Los Angeles, dans un studio où se tournent actuellement les séries américaines qui ont trait au conflit irakien. Le décor est de carton-pâte mais les soldats sont de vrais GI's reconvertis dans la figuration. Scindée en deux parties qui se font face sans forcément dialoguer (s'agit-il de deux scènes simultanées ? d'un avant-après ?), cette image exige du spectateur un lent travail de décryptage : les couleurs monochromes, le cadrage légèrement distancié, la dispersion des détails macabres empêchent la focalisation du regard et créent une tension. Cette mise en scène n'est pas seulement destinée à rappeler qu'une photo dite de reportage est toujours « fabriquée ». Elle constitue surtout pour Éric Baudelaire « une réflexion sur les représentations de la guerre dans

l'histoire de l'art et de la photographie », une forme d'image palimpseste travaillée au corps par les gravures de Jacques Callot et les peintures de Goya, la « Pietà »

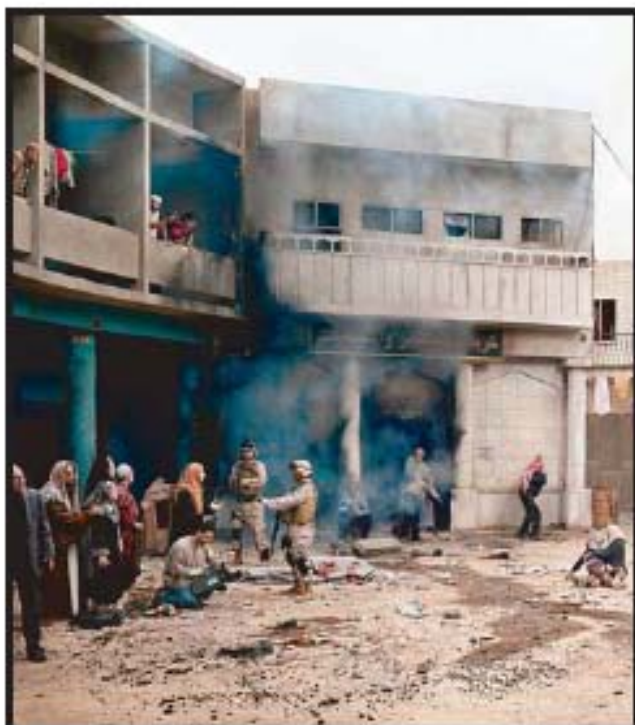
de Hocine (grand prix World Press Photo 1998) et le charnier de Jeff Wall.

Visa pour l'image - 18^e festival international du photojournalisme dans toute la ville de Perpignan - Tél. 04 68 62 38 00
www.visapourimage.com - du 2 au 17 septembre (lire p. 130).

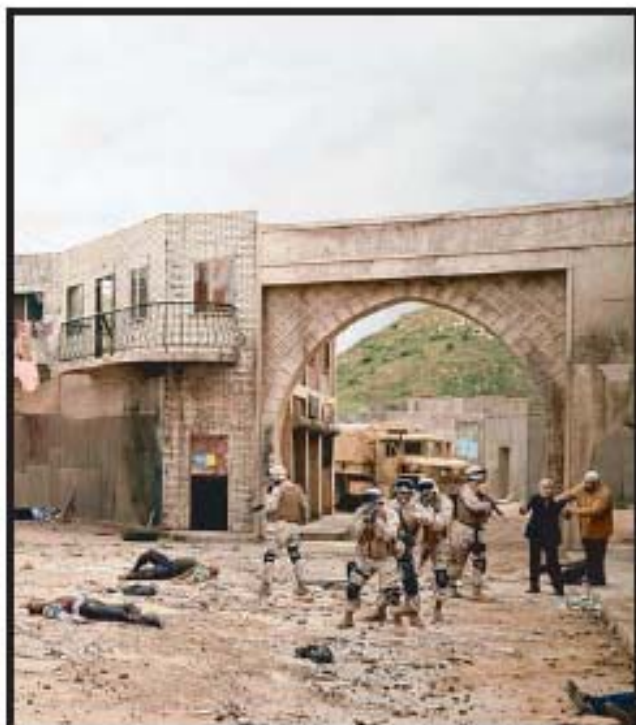


Eric Baudelaire
The Dreadful Details
2006, diptyque, tirage couleur,
209 x 375 cm, édition de 5
- 1 épreuve d'artiste.
Commande du Centre national
des arts plastiques 2006.

Photojournalisme



« The Crucial Details.



Jusqu'au 17 septembre se déroule le 18^e Festival international du Photojournalisme de Perpignan. Un rendez-vous annuel qui nous permet de nous interroger sur ces images au cœur de nos journaux.

Dans la fabrique des mythes

Une image de nos représentations. Une image a provoqué quelques émois dès la première semaine de Visa pour l'Image à Perpignan. Pourtant, c'est une belle image, bien composée et qui frappe immédiatement. De plus, comme il s'agit d'un diptyque agrandi en 3 m de long, on a l'impression d'être devant un tableau digne d'un musée, voire d'une église. Il s'agit d'une photo de guerre, une scène de désolation en Irak, telle que les médias nous en montrent chaque jour. À ceci près que cette prise de vue-ci rassemble tout ce que la photographie de reportage tend à nous montrer depuis des lustres. Elle est en quelque sorte, à elle seule, la quintessence du photojournalisme.

On y reconnaît les figures obligées de la dramaturgie qui nous est aujourd'hui familière. En son centre, bien entendu, une piéta, c'est-à-dire, la représentation même de la souffrance insupportable, une piéta comme on en a trop vu. Tout à

côté, des cadavres d'hommes – parmi lesquels un combattant – forment une sorte de pictogramme du vaincu. Un peu plus loin, des soldats américains. Ils sont censés être du côté de la victoire, mais on ne les sent pas très rassurés. À gauche, ils tiennent à distance quelques femmes et un vieillard. À droite, ils sont trois à tenir le photographe en joue. À travers lui, nous nous sentons visés, un peu comme si nous étions les témoins gênants de ce drame.

Que s'est-il passé que l'on ne puisse voir sur cette place enfumée assez typique de l'Orient. A vrai dire, rien. Rien si ce n'est le tournage de la photo elle-même, ce qui est déjà beaucoup. Car il s'agit d'un tournage au sens hollywoodien du terme, avec décors de cinéma, lumières, costumes et figurants, réalisé pour une commande du Centre National

des Arts Plastiques français. Si l'Orient que l'on voit ici est surtout typique de la représentation que nous nous en faisons, il en va de même pour les acteurs (au sens propre et figuré) de la scène. Les femmes implorant, les hommes combattant, les Américains dominant et les Irakiens finissant couchés. Tout et tout le monde tient une place qui nous semble évidente simplement parce que ce tableau condense ici quelques-uns des clichés communs d'une société où modèles et mythes s'écrivent par l'image. Ce faisant, l'interrogation que cette œuvre suscite est de savoir si une image emblématique (comme chacune de celles qu'elle pastiche) est encore du photojournalisme ou à nouveau de la gravure édifiante comme on en a produit pendant des siècles. Rien que pour nous faire entrevoir cela, cette œuvre plasticienne d'Eric Baudelaire est à sa juste place au beau milieu de ce 18^e Festival international du Photojournalisme.

Jean-Marc Bodson

EXPOSITION

La guerre mise en scène d'Éric Baudelaire

Lauréat de la fondation HSBC en 2005, l'artiste interroge la représentation de la guerre dans l'Histoire

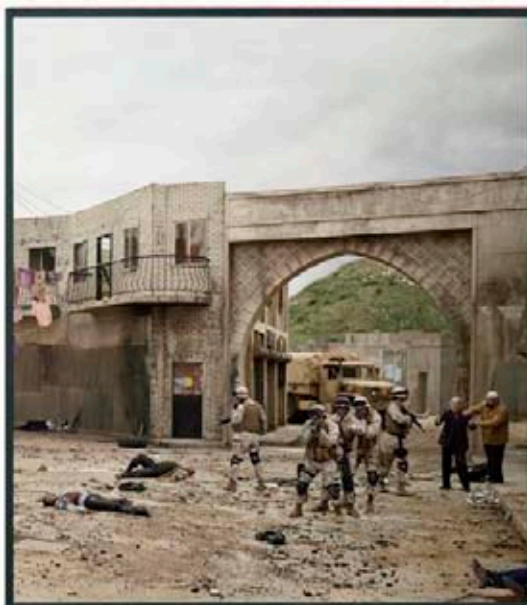
PERPIGNAN

De notre envoyée spéciale

Eric Baudelaire est une sorte d'ovni à Visa pour l'Image, royaume du photojournalisme dont le premier dogme exige une prise directe avec la réalité. Trônant au fond de la chapelle Saint-Dominique, son diptyque est intégralement mis en scène. Saisissant l'occasion d'une commande d'Agnès de Gouvion Saint-Cyr pour le Centre national des arts plastiques, cet artiste français, né à Salt Lake City en 1973, a tenu à réaliser ce travail sur la représentation de la guerre, piochant ses références dans l'histoire de l'art et dans la peinture d'histoire – Jacques Callot, Goya... jusqu'à la période contemporaine. Sa fresque évoquant les scènes quotidiennes d'attentats en Irak est composée de clins d'œil à des figures connues de l'icône – pitié et

madones des retables religieux, tableau sur *Le 3 mai* de Goya, clichés de la guerre de Sécession d'Alexander Gardner et Timothy O'Sullivan, ou du Vietnam de Don McCullin... – mélangés à des références aux images télévisuelles ou provenant de téléphones portables comme celles d'Abou Ghraïb.

Allant jusqu'au bout de cet ancrage dans la représentation contemporaine, c'est dans le studio hollywoodien d'une série américaine consacrée à la guerre d'Irak qu'Éric Baudelaire a mis en scène ses 35 figurants en cos-



tume. « Les photographes de la guerre de Sécession n'hésitent pas à déplacer un cadavre sur le champ de bataille, afin de parfaire leur composition, rappelle-t-il. À l'époque, cela ne pose aucun problème. Ils sont les premiers à capter la mort sur la pellicule, mais restent encore totalement empreints de la tradition picturale qui consistait à construire des documents à partir des récits de faits réels. Aujourd'hui, le photojournalisme s'est donné une déontologie et d'autres codes

que certains enfreignent, comme ce photographe congédié par son agence pour avoir retouché des colonnes de fumée sur ses photos de Beyrouth. La finalité a toujours été la même : créer la révolte chez le spectateur pour que ces dreadful details (NDLR : titre que l'artiste emprunte à une photo de la guerre de Sécession), ces "détails atroces" liés à la guerre, cessent. »

Les photoreporters exposés à Perpignan s'inscrivent dans la continuité de cette peinture d'his-

Eric Baudelaire. *The Dreadful*

Details (« les détails atroces »), commande du Centre national des arts plastiques, veulent provoquer la révolte chez le spectateur.

toire ayant pour objectif de dénoncer le scandale de la guerre. De même qu'Éric Baudelaire, artiste qui, comme Sophie Ristelhueber, travaille sur la représentation des conflits tout en intégrant à sa démarche artistique un contenu politique et critique.

ARMELLE CANITROT



The Dreadful Details. En composant ces images en studio avec des acteurs, Eric Baudelaire cherche à déconstruire la représentation de la guerre en Irak.

Visa pour l'image. Les mises en scène guerrières du Français font polémique à Perpignan.

Les faux-semblants de Baudelaire

The Dreadful Details, photos d'Eric Baudelaire, église des Dominicains, Perpignan. Entrée libre, de 10h-20h. Jusqu'au 17 septembre.

La scène représentée ci-dessus est un faux absolu. Ce n'est pas une rue de Bagdad, mais un décor d'Hollywood. Ce n'est pas un attentat-suicide, mais un exercice de sémiologie, mis en scène à Los Angeles avec des figurants. A Perpignan, où le diptyque d'Eric Baudelaire est présenté dans le cadre du festival Visa, on peut scruter chaque détail de ces deux images couleuvre prises à la chambre et exposées en grand format (2 mètres par 1,8 chacune) sous Diasec, un procédé dans lequel le tirage est en sandwich dans du plexiglas – ce qui donne aux photos une in-

crovable luminosité. Ce que l'on peut y voir, ce sont tous les attributs «classiques» de la photo de guerre: ici un membre amputé, là une madone éplorée, et puis un enfant blessé, un vieillard furieux, un

«Outrageous. Il faudrait des panneaux prévenant que c'est un faux.»

Elliott Erwitt

badaud captant la scène avec son téléphone portable (en haut à gauche, sur le balcon), des marines surexcités par la peur, etc.

Série américaine. Pour Eric Baudelaire, photographe plasticien de 33 ans, il ne s'agissait pas de caricaturer le travail des photoreporters, mais de «s'interroger sur l'histoire de la représentation de la

violence». Pour cela, il a cherché à composer un tableau d'histoire contemporaine, à la manière d'un Goya. L'élément déclenchant fut la récente série américaine *Over There*, qui a chroniqué à chaud la guerre d'Irak. Baudelaire part à Los Angeles pour essayer de comprendre sur quelle iconographie s'est construite cette représentation de la guerre. Mais le tournage vient de s'achever. Restent les décors et des figurants.

Le photographe revient en France, réalise des croquis pendant des mois, puis retourne à Los Angeles durant quatre semaines pour préparer les prises de vues avec les acteurs. Chaque détail est mi-

nutieusement composé. Dix-huit négatifs sont enfin malaxés numériquement, pour former cette vue unique, qui pète au visage du public comme une bombe à neutrons.

«Scandaleux». Evidemment, un tel exercice fait grincer des dents à Visa, royaume du photojournalisme pur et dur. Le plus cinglant est le photographe américain Elliott Erwitt, qui n'a pourtant jamais couvert de guerre (*Libération* d'hier). «Outrageous», dit-il. Scandaleux. «Il faudrait des panneaux prévenant en grosses lettres que c'est un faux.» Plus qu'un choix de Visa, la présentation du diptyque est une proposition du ministère de la Culture, qui a financé le travail de Baudelaire (une commande du Centre national des arts plastiques)... et

qui par ailleurs soutient le festival de Perpignan.

La seule malice des organisateurs est d'avoir installé le diptyque juste en face d'une exposition de Stanley Greene (agence Vu), travail très puissant sur l'Irak. Greene s'est enfoncé profondément dans l'horreur; pourtant, ses images contourneront les clichés mis en scène par Baudelaire: «Je tente de m'éloigner de la "malbouffe journalistique" pour mettre résolument l'accent sur le subjectif et l'humain», plaide Greene. Si bien que le face-à-face des images du plasticien et du photoreporter, dans l'église des Dominicains, ébauche un dialogue passionnant.

ÉDOUARD LAUNET

(envoyé spécial à Perpignan)

La guerre par-delà les clichés

PHOTOGRAPHIE
Alors qu'entrer en Irak est de plus en plus difficile, trois photographes, présentés à Visa pour l'image, témoignent de la situation dans ce pays.

Perpignan

CHAQUE JOUR, les images en provenance d'Irak qui arrivent au siège des agences de presse se suivent et se ressemblent. Véhicules pulvérisés sur des terres éventrées, vivants hagards au milieu des morts étendus : un attentat vient de se produire, le quotidien en Irak inlassablement reproduit sur les pages des magazines. Il est devenu de plus en plus difficile pour les photographes de travailler sur place. Et alors que le conflit est de ceux qui monopolisent l'actualité, les sujets photos se font plus rares. La 18^e édition de Visa pour l'image qui se tient jusqu'au 17 septembre en témoigne.

Omniprésente dans les esprits, la guerre en Irak pousse les photographes à l'évoquer de différentes manières qui ne sont pas toujours celles que le spectateur attend.

Stanley Greene est de ceux qui n'y vont pas par quatre chemins. Fidèle à sa doctrine de témoin sans concession, il n'épargne rien ni personne. Il expose à Visa des photos tirées de deux reportages. Le premier, réalisé en mars 2004 à Faloudja, lorsque deux gardes de la sécurité américaine furent lynchés par la foule, le second datant de juillet 2005, fruit de quinze jours passés avec la division Big Red One. On y voit les soldats de Moqtada al-Sadr prier avec leurs armes, un jeune GI discourant fanatiquement au milieu de ses fusils, deux femmes emprisonnées, l'une parce qu'elle a lancé une grenade sur un bâtiment, l'autre parce qu'elle serait certainement la victime d'un crime d'honneur si elle n'était pas ici, à l'abri de sa famille.

« Par ces photographies, je tente

de m'éloigner de la malbouffe journalistique pour mettre résolument l'accent sur le subjectif et sur l'humain. Pour moi, mes photos de Faloudja révèlent la bête qui sommeille en chacun de nous », explique le photographe qui atteint évidemment son objectif.

Le photographe Tod Heisler, nommé cette année pour le Visa d'or, témoigne de cette guerre en ne montrant ni combattants en

armes, ni terre d'Irak. Il suit, pour le journal *Rocky Mountain News*, le major Steve Beck, un homme dont la difficile tâche est d'annoncer aux familles américaines le décès d'un de leurs fils ou époux à la guerre. Ce travail de mémoire, saisissant dans sa forme, amène le spectateur à accompagner le retour du corps d'un marin tombé à Faloudja, de cette image marquante d'un cercueil ceint du drapeau étoilé sorti de la

soute d'un avion de ligne sous le regard tétanisé de ses passagers suivant la scène de leur hublot à ces obsèques où une famille en larmes étirent des hommes bouleversés qui n'ont jamais connu le défunt.

Pour le photographe Eric Baudelaire, l'Irak aussi « a paru comme une évidence » lorsque le Centre national des arts plastiques lui a confié une commande dans le cadre de Visa. Cet artiste, plus habi-

tué aux galeries d'art qu'aux pages d'actualité, s'intéresse à la représentation de la guerre dans l'art. Il cite tour à tour Alexander Gardner et Timothy O'Sullivan, pionniers de la photo en pleine guerre de Sécession, mais aussi Goya et Jacques Callot. Il présente à Perpignan un grand diptyque sur lequel il a reconstitué une scène d'attentat. La prise de vue s'est faite à Hollywood dans un décor « type » irakien. Des figurants qui sont parfois des ex-marines et un directeur de casting irakien spécialisé dans l'industrie de l'image de guerre moyen-orientale y ont contribué. « Une manière, dit-il, de s'interroger sur les origines de toutes ces photos actuelles. » Son diptyque ponctue naturellement l'exposition d'Henri Huet sur la guerre du Vietnam et celle de Stanley Greene sur l'Irak.

FRANÇOISE DARGENT

■ Visa pour l'image.
Télex : 04 68 62 38 00
et www.visapourlimage.com



Avec ce diptyque, Eric Baudelaire reconstitue une scène d'attentat.
Eric Baudelaire.