

24 images

24 iMAGES

Éric Baudelaire Autour de la théorie du paysage

Odile Lanctôt

Number 187, June 2018

1968... et après ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/88707ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

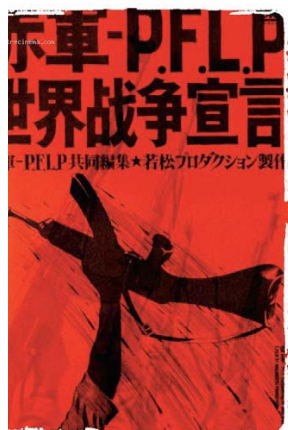
Lanctôt, O. (2018). Éric Baudelaire : autour de la théorie du paysage. *24 images*, (187), 100–107.

Éric Baudelaire

Autour de la théorie du paysage

PAR ODILE LANCTÔT

Sur les traces du cinéaste japonais Masao Adachi lié à l'activisme de l'Armée rouge japonaise dans les années 1960, Éric Baudelaire revisite « la théorie du paysage », l'une des théories de l'avant-garde cinématographique de l'époque, pour l'ancrer aujourd'hui dans sa propre pratique.



↑ Affiche de Armée Rouge / FPLP: Déclaration de guerre mondiale de Masao Idachi et Kōji Wakamatsu (1971)
→ Fusako Shigenobu (date inconnue)

Alors qu'en 1969 la révolte étudiante enflamme le Japon sur fond de guerre américaine au Vietnam, Norio Nagayama, un jeune homme de 19 ans, tue dans sa traversée de l'archipel quatre personnes sans raison apparente. Des cinéastes de l'avant-garde japonaise actifs dans les années 1960 prennent le pari de tourner leur caméra vers les paysages que traverse et voit l'auteur de cette violence énigmatique pour retracer et mettre en images son cheminement. Qu'est-ce qui est dès lors en jeu ? La théorie du paysage (*fûkeiron* en Japonais) élaborée lors du tournage de *A.K.A. Serial Killer* postule que tout paysage est l'expression du pouvoir. L'idée est qu'en documentant la trajectoire de Nagayama, le film révèle, par des images saturées de sens, l'oppression du bâti urbain qui rend de plus en plus homogènes les vues de Tokyo jusqu'aux contrées rurales du pays. Éric Baudelaire a collaboré avec l'un des cinéastes de ce groupe, Masao Adachi, à plusieurs occasions depuis le début des années 2010. La relation qu'ils ont développée a mené Baudelaire à s'intéresser au voyage qu'a lui-même entrepris Adachi en 1974, quand il a quitté le Japon pour rejoindre l'Armée rouge japonaise cachée au Liban depuis quelques années. Baudelaire a repris, qui plus est, cette théorie du paysage dans deux films : *L'Anabase de May et Fusako Shigenobu*, *Masao Adachi et 27 années sans images et Also Known as Jihadi*. Dans le cadre du présent dossier sur l'actualité de Mai 68, il nous a semblé opportun de traiter des fruits de cette relation et de recueillir les propos de Baudelaire à ce sujet.

ANABASE

En 2008, lorsqu'il est en résidence à la Villa Kujoyama à Kyoto, Baudelaire entreprend des recherches sur le printemps 68 au Japon qui se resserrent finalement autour du croisement des activités de l'Armée rouge japonaise et de celles du cinéma d'avant-garde japonais de cette période. « Cette avant-garde, explique Baudelaire, était connectée à l'histoire politique dans le sens où elle chroniquait à partir du cinéma ce qui se passait dans la rue, et aussi parce que certains des réalisateurs de cette nouvelle vague japonaise, notamment Adachi, ont réellement rejoint les rangs de l'Armée rouge japonaise qui s'était exilée à Beyrouth depuis Tokyo. » À l'époque, Adachi était le scénariste des films de Kōji Wakamatsu ; plusieurs des films issus de leur collaboration relatent la fureur qui habitait la jeunesse de Tokyo à l'époque. En 1971 Wakamatsu et Adachi voyagent au Liban, tournent des images dans les camps de réfugiés palestiniens et produisent *Armée rouge/FPLP : Déclaration de guerre mondiale*, un film composé de paysages et de séquences d'agit-prop. Adachi décide d'y retourner en 1974 avec l'objectif de réaliser le second volet de ce film. Il restera finalement au Liban pendant plus de vingt ans et sera arrêté pour falsification de papiers d'identité et extradé au Japon d'où on lui interdit désormais de sortir, les autorités japonaises refusant de lui délivrer un passeport.

Dans l'histoire de l'Armée rouge japonaise, c'est bien sûr le déraillement d'un projet politique révolutionnaire dans la violence la plus absurde qui fascine. Ce groupe dont Fusako Shigenobu était la chef s'est fait connaître au courant des années 1970 pour ses opérations sanglantes et spectaculaires menées en soutien au Front populaire de libération de la Palestine. Il est responsable notamment de l'attentat de l'aéroport de Lod

↑ Also Known as Jihadi (2017) → A.K.A. Serial Killer de Masao Idachi (1969)
→ Unabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Idachi et 27 années sans images (2011)



de 1972 en Israël où 26 personnes, majoritairement des pèlerins, ont trouvé la mort sous les balles et les grenades de trois kamikazes. Il faut dire que quelques années plus tôt, en 1969, une purge avait eu lieu dans les rangs de l'Armée rouge unifiée après l'échec du mouvement étudiant, épisode macabre que relate un des derniers films de Kōji Wakamastu : *United Red Army*. Constatant la division au sein de la gauche japonaise et l'envergure de la répression policière, Shigenobu et quelques autres militants dont Adachi entreprennent de partir à l'étranger afin de poursuivre la révolution à l'échelle internationale. Depuis le Liban, le groupe a mené jusque dans les années 80 des prises d'otage et des détournements d'avion visant à demander la libération de prisonniers politiques et à ramasser des fonds. Au fil des années, avec le recul des mouvements d'appui politique à la lutte palestinienne, l'enlisement de la guerre civile libanaise et la fin de la guerre froide, il va sans dire que la mission que s'était donnée

l'Armée rouge japonaise n'est plus aussi claire qu'elle pouvait l'être au moment du départ. Rapidement ses membres deviennent des criminels vivant dans la clandestinité sur le territoire libanais.

Baudelaire approche l'histoire de l'Armée rouge, mais évite de toucher à sa dimension spectaculaire et violente, tout comme il évite de verser dans la nostalgie. Essayant de comprendre l'histoire de cette déroute sans prétendre dire sa vérité, il envisage le périple de l'Armée rouge comme une anabase : un voyage qui s'avère être à la fois un embarquement et un retour. Ce mot, anabase, est connu pour être le titre du récit antique du philosophe et historien

grec Xénophon racontant l'expédition d'un groupe de mercenaires à la dérive dans les contrées persanes depuis la mort de leur employeur qui les laisse sans but ni horizon dans un territoire de plus en plus hostile. Pour les survivants de l'Armée rouge japonaise comme pour les mercenaires grecs, l'épopée guerrière en terres étrangères dans laquelle ils se sont embarqués aura finalement été l'histoire d'une errance parsemée de vols et de meurtres, puis celle d'un retour marqué non pas par la gloire, mais par la déception. L'emploi de cette notion d'anabase chez Baudelaire suggère qu'il s'agit de revenir sur ce moment de l'Histoire, de sillonner dans ses parages, d'essayer à tout le moins de le fréquenter, sans pour autant le regarder en face.

Si l'histoire de Fusako Shigenobu, la véritable instigatrice de l'exil du groupe terroriste japonais au Liban, a d'abord intéressé Baudelaire pour son projet de film, il « était plus intéressant de la laisser comme un personnage en creux : même si le film parle d'elle et elle n'y figure pas, elle y est présente par ses actes et ses gestes ; le film, précise-t-il, se construit autour de deux personnes qui lui sont très proches puisque

Éric Baudelaire envisage le périple de l'Armée rouge comme une anabase : un voyage qui s'avère être à la fois un embarquement et un retour.

l'une d'entre elles est sa fille, May Shigenobu, et l'autre, Adachi, qui était un camarade. » Laissant ce personnage à l'écart, il a réalisé plusieurs entretiens avec May Shigenobu en 2008, puis a rencontré Adachi deux ans plus tard. En proposant à celui-ci de devenir un personnage dans son projet, il a compris, raconte-t-il, que le film s'élaborerait avec lui et au moyen de cette idée de cinéma qu'est la théorie du paysage.

Effectuant lui-même l'anabase, Baudelaire s'embarque dans un voyage et tourne en super 8 au Liban et au Japon selon la méthode d'Adachi des vues que les protagonistes de son film auraient pu avoir traversées. Produites sous le signe de l'imitation, les séquences de paysages évoquent le passé et le passage des protagonistes. Baudelaire cherche les traces des combats dans les rues de Beyrouth ; se promène dans les rues sinueuses et achalandées des camps de réfugiés et les bâtiments en ruine que les personnages de son film auraient pu habités ; puis fait un bain de foule à Tokyo – il tente de se faire, en somme, le spectateur de leur traversée entre les mondes, mais aussi le spectateur de leur errance dans ces espaces aux repères incertains. Il s'agit d'approcher cette histoire de déroute à tâtons sans en aborder de front les crimes et la terreur. Les récits qui composent la trame sonore du film sont ceux d'Adachi et de May Shigenobu, deux personnes qui n'ont pas participé aux opérations du groupe, mais se sont retrouvées à graviter autour, l'un à titre de cinéaste militant dont les images ont péri dans les bombardements successifs de Beyrouth durant la guerre civile ; et l'autre en tant que femme née au Liban dans la clandestinité et ayant grandi sans pouvoir conserver d'images, sinon celles qui ne menaçaient pas la vie secrète du groupe. C'est justement depuis cette absence d'images des crimes commis que les plans tournés par Baudelaire se déploient. Synchronisés aux voix d'Adachi et de May Shigenobu, ces plans n'illustrent cependant pas ce que celles-ci racontent : elles évoquent des lieux qu'ils pourraient avoir fréquentés, sans documenter leurs propos ni attester de leur vérité, comme si finalement l'entreprise de pastiche détournait ces images de toute destination et laissait errer à son tour le sens.

DE LA FRANCE À LA SYRIE

« En 2015, suite à une série d'attaques liée à la guerre civile en Syrie qui a lieu à travers le monde, notamment les attaques du Bataclan et de Charlie Hebdo en France », Baudelaire dit avoir « eu envie de reprendre de manière plus littérale cette fameuse théorie du paysage qu'Adachi avait proposée dans son film de 1969 : *A.K.A. Serial Killer*, et de faire un *remake* de son protocole. » *Also Known as Jihadi* retrace donc le cheminement qu'a possiblement entrepris Abdel Aziz Mekki, un jeune Français de la banlieue parisienne qui a entrepris un voyage vers la Syrie pour rejoindre les forces combattant l'armée de Bachar Al Assad. Ce n'est pas, encore une fois, la violence de ces événements qui intéresse tout particulièrement Baudelaire, mais la trajectoire qui a peut-être mené à son embrasement.

Composé de plans séquence très larges sans personnage, *Also Known as Jihadi* présente des lieux comme s'il s'agissait de sites de tournage potentiels identifiés lors d'un repérage qui fourniraient des cadres adéquats au déroulement d'une histoire. Dans *L'Anabase...*, Adachi explique d'ailleurs que c'est en visitant les endroits où a



↑ Also Known as Jihadi (2017)

grandi Nagayama et ceux qu'il a parcourus à la recherche de travail, espérant une vie meilleure, que le cinéaste et ses collègues ont compris qu'« une histoire n'était pas nécessaire », que les images tournées lors de ce voyage étaient suffisantes pour montrer l'étouffement et la perte de repères que produit l'étalement du paysage urbain fait de béton, de tours et d'autoroutes. Le paysage, en ce sens, ouvre un espace où il n'est pas question d'une seule histoire, mais plus largement d'un espace où pourraient avoir lieu plusieurs histoires semblables, d'un espace où s'articulent, donc, le temps d'histoires singulières et le temps des phénomènes collectifs. On nous donne à observer dans la durée du plan séquence le paysage reliant le surplomb du Val-de-Marne, les ensembles ordonnés des bâtiments de la banlieue de Vitry, le voyage sur les routes d'Égypte, de Turquie et de Syrie et, finalement, les tribunaux français, comme pour nous inciter à déceler dans l'architecture et le bâti des traces d'aliénation. Il s'agit plutôt que de miser sur le protagoniste, de laisser la porte ouverte à une lecture politique et sociale d'un contexte visuel dans lequel des vies se sont potentiellement déployées.

Aux plans séquences de paysage s'ajoutent les extraits d'une archive judiciaire – les seules « paroles » du film – qui nous apprennent que la police française a arrêté de manière préventive Mekki parce qu'on le soupçonne d'être en relation avec des membres de groupes terroristes islamistes. Ce jeune homme est criminalisé non pour des actes posés répréhensibles, mais pour des actes que le système judiciaire anticipe. Son départ pour la Syrie alors secouée par une révolution populaire pourrait être envisagé comme l'opportunité d'aller aider le peuple syrien, ou simplement celle de commencer une autre vie. Juxtaposés à ce récit judiciaire, les paysages apparaissent alors eux aussi comme les éléments d'une trame narrative. Au cœur de ces cadrages, la vie de ce présumé jihadiste reste pourtant évasive : elle habite l'intervalle entre ces types de trace que sont les images muettes des paysages et les images parlantes des témoignages.

Si Baudelaire reprend la théorie du paysage, il n'adhère pas à son hypothèse. « La théorie elle-même est une proposition que je n'adopte pas, explique-t-il, mais avec laquelle je dialogue dans le film, c'est-à-dire que, parfois, je vais essayer de suivre cette fameuse théorie du paysage et, parfois, le jeu cinématographique va être une forme de critique de cette même théorie, ou, en tout cas, une interrogation par rapport à ses possibilités. »

SON TRAVAIL RÉACTUALISE ET DÉTOURNE CE PROTOCOLE QUI PERMET DE DOCUMENTER LE RÉEL, COMME POUR OUVRIR LES POSSIBILITÉS DE PENSER, DE CONFIGURER UNE MÊME HISTOIRE ET, PLUS ENCORE, L'HISTOIRE.