

## Florence Lazar

Tu crois que la terre est chose morte...  
You think the earth is a dead thing ...  
C'est tellement plus commode !  
It's so much more convenient!  
Morte, alors on la piétine...  
Dead, we thus trample on it ...

JEU  
DE  
PAUME

<b>Préface</b>	5	<i>Confessions d'un jeune militant</i>	12
<b>Preface</b>	9	<i>Jeune militant</i>	20
Sandra Cattini, Dean Inkster		<i>Jeune militant 2</i>	22
		<i>Luttes</i>	24
<b>De la photographie à la vidéo, et retour.</b>		<i>Contrôler aujourd'hui pour décider demain</i>	26
<b>Histoire et mémoire dans l'œuvre</b>		<i>Critique socialiste</i>	28
<b>de Florence Lazar</b>	35	<i>Faire</i>	30
From photography to video and back		<i>Socialisme ou barbarie</i>	32
again: history and memory in the work			
of Florence Lazar	45	<i>Les Paysans</i>	54
Dean Inkster		<i>Les Femmes en noir</i>	60
		<i>Le Lieu de la langue</i>	68
<b>L'aphasie de l'histoire. Mémoire</b>		<i>Étoile rouge</i>	74
<b>et subjectivité dans les films</b>		<i>Prvi deo</i>	82
<b>de Florence Lazar</b>	96	<i>Conversation, cité de Bergerac</i>	104
Historical aphasia: memory		<i>Repos, cité des Bosquets</i>	106
and subjectivity		<i>Présentation, cité des Bosquets</i>	108
in the films of Florence Lazar	100	<i>Conversation 2, cité des Bosquets</i>	110
Giovanna Zapperi		<i>Les Bosquets</i>	112
		<i>La Prière</i>	126
<b>Documenter la fabrique des lieux</b>	144	<i>Kamen (Les Pierres)</i>	132
The documenting of place-making	147	<i>125 hectares</i>	150
Rasha Salti		<i>Série photographique</i>	
		<i>du collège Aimé-Césaire</i>	160
<b>Biographie</b>			
Biography	206		
<b>Bibliographie</b>			
Bibliography	208		
<b>Index des œuvres</b>			
Index of works	210		

« Il existe une entente tacite entre les générations passées et la nôtre. Sur terre nous avons été attendus. À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une *faible* force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. Cette prétention, il est juste de ne la point négliger. »

— Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire »

Au cours des années 1990, Florence Lazar travaille principalement le genre du portrait photographique avant d'intégrer, à la fin de la décennie, la vidéo dans sa pratique. Le choix de ce nouveau médium s'inscrit dans son désir de répondre en tant qu'artiste au conflit armé qui déchire alors la Yougoslavie. Du fait des liens familiaux et sociaux qui la rattachent à ce territoire, elle a suivi de près le conflit depuis son déclenchement dix ans plus tôt. Fin 1999, elle se rend à Belgrade et dans la campagne serbe immédiatement après les opérations militaires menées par l'OTAN. Malgré la controverse internationale qu'elles ont suscitée, celles-ci ont néanmoins mis un terme à la crise du Kosovo et précipité la défaite électorale de Slobodan Milošević, puis sa chute six mois plus tard. La première œuvre présentée dans l'exposition du Jeu de Paume, *Les Paysans* (2000), fait partie d'une série de vidéos portant sur la responsabilité individuelle et collective face au conflit. Le documentaire occupe une place de premier plan dans la pratique de Florence Lazar depuis cette époque.

Après de premières vidéos marquées par une économie de moyens propre à son approche photographique, elle réalise en 2006 son premier long-métrage documentaire (en

collaboration avec Raphaël Grisey), *Prvi deo*. Exemple précoce de l'intérêt que porte l'art contemporain au cinéma documentaire depuis le milieu des années 2000, ce film documente le premier procès pour crimes de guerre qui se tint en Serbie (en amont de ceux du Tribunal pénal international de La Haye) et au terme duquel quatorze anciens miliciens serbes se sont vu condamner pour le massacre d'au moins 260 prisonniers de guerre et de civils à la suite de la chute de Vukovar, ville de l'est de la Croatie, en novembre 1991. L'enquête et le travail collaboratif qui caractérisent la démarche documentaire nouvellement adoptée par l'artiste constituent depuis lors une constante de sa méthode artistique.

En 2014, son cycle consacré au conflit yougoslave, entamé quinze ans plus tôt, culmine avec un troisième long-métrage documentaire, *Kamen (Les Pierres)*. Les précédentes œuvres de ce cycle portent sur les efforts déployés au sein de la Serbie d'après-guerre pour confronter à ses responsabilités une société qui reste largement dans le déni de la violence ayant suivi l'éclatement de la Yougoslavie et se refuse à faire le deuil de ses victimes. Tentatives dont le mouvement féministe et antimilitariste serbe dont traite la vidéo *Les Femmes en noir*

(2002), présentée dans cette exposition, constitue (comme son nom l'indique) l'exemple le plus manifeste. *Kamen*, également montré dans l'exposition, se concentre quant à lui sur des tentatives plus récentes – sur les plans religieux et culturel – de réécrire le passé dans le but de renforcer, plutôt que de combattre, le déni collectif.

En 2008, Florence Lazar revient à la photographie après une interruption de huit ans. Renouant avec son travail antérieur sur le portrait, elle réinvestit de façon novatrice la photographie documentaire. La série qui en résulte présente des documents liés à la formation politique de son père dans l'immédiate après-guerre, puis à son itinéraire au sein de la gauche non communiste. Comme l'avait déjà montré la collaboration avec sa mère dans son travail sur l'ex-Yougoslavie (dont témoignent la traduction et la voix off des *Paysans*), Florence Lazar, en allant chercher l'inspiration initiale de son travail dans la sphère biographique et privée, déjoue le pathos souvent attaché aux représentations contemporaines des relations familiales. C'est là que réside l'une des plus inattendues réussites de son œuvre.

Le travail sur cette série la conduit à produire la vidéo *Confessions d'un jeune militant* (2008), où l'on voit son père évoquer les livres qui ont contribué à façonner sa trajectoire politique : de sa prime jeunesse, marquée par le Pacte germano-soviétique de 1939, à son adhésion, au printemps 1960, au Parti socialiste unifié, créé en protestation à la guerre d'Algérie, et au-delà. Son petit-fils, qui apparaît également dans la série photographique, joue le rôle de lien entre les générations, en lui tendant les ouvrages comme autant d'aide-mémoire.

Elle poursuit le renouvellement de son approche de la photographie documentaire à travers une œuvre réalisée à partir de 2009 dans le cadre d'une commande du 1 % artistique pour le collège Aimé-Césaire situé au sein du quartier de La Chapelle, dans le 18<sup>e</sup> arrondissement de Paris. En passant d'une des principales sources de la formation de soi à une autre – de la famille à l'école –, elle produit ce qui est à ce jour l'une de ses œuvres photographiques les plus ambitieuses : une longue collaboration avec les élèves, qui débouche sur un hommage opportun à la célèbre figure éponyme du collège. Inauguré en 2016, ce travail collaboratif, ici exposé dans sa totalité, s'élabore dans le sillage des vifs débats qui ont entouré la loi rela-

tive à la colonisation du 23 février 2005 et l'abrogation du controversé deuxième alinéa de son article 4 au début de l'année suivante. En effet, cette suite de trente-cinq photographies constitue une remarquable réponse à cet alinéa, qui voulait inscrire dans les programmes scolaires la reconnaissance du « rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord » – et qui, partant, remettait en cause la neutralité pédagogique. Dans cet hommage collectif à Césaire, Lazar montre au contraire qu'une approche *objective* du passé colonial français, loin de perpétuer, comme certains l'ont prétendu, les clivages sociaux et raciaux – ou, en l'espèce, une culpabilité nationale –, peut conduire à une reconnaissance commune, rédemptrice même, de l'histoire.

L'exposition emprunte son titre à l'adaptation postcoloniale de *La Tempête* de William Shakespeare écrite en 1969 par Aimé Césaire. Dans l'acte I, scène 2, d'*Une tempête*, titre de la pièce de Césaire, Prospero, le maître colonial, raille le subversif Caliban, qu'il a réduit en esclavage, en lui posant la question : « Sans moi, que ferais-tu ? » En riposte, Caliban invoque son droit souverain sur l'île des Caraïbes où se déroule la pièce – droit qu'il affirme avoir hérité de sa défunte mère Sycorax. Pour discréditer les revendications de Caliban, Prospero la dénigre, la traite de sorcière, se félicite de sa mort. À quoi celui-là réplique : « Morte ou vivante, c'est ma mère et je ne la renierai pas ! D'ailleurs, tu ne la crois morte que parce que tu crois que la terre est chose morte... C'est tellement plus commode ! Morte, alors on la piétine, on la souille, on la foule d'un pied vainqueur<sup>1</sup> ! » Ce que Prospero critique comme sorcellerie – et que Caliban reconnaît pour sien – rappelle la « faible force messianique » dont parlait Walter Benjamin, qui consiste à reconnaître les revendications et les luttes pour la rédemption des générations antérieures. Dans le cas de Caliban, la rédemption s'étend à la nature même. Comme il l'explique à un Prospero incrédule, il retrouve Sycorax partout : « Dans l'œil de la mare qui me regarde, sans ciller, à travers les scirpes. Dans le geste de la racine tordue et son bond qui attend<sup>2</sup>. »

Il était logique que, à la suite de son hommage collaboratif à Aimé Césaire, Florence Lazar aille poursuivre son travail dans le pays natal de celui-ci : la Martinique. Elle termine actuellement son quatrième long-métrage documentaire, qui prend pour point de départ les

effets à long terme d'un insecticide, la chlordécone, sur la chaîne alimentaire de l'île et le bien-être de sa population. Produit cancérigène, la chlordécone a été interdit au début des années 1990, après avoir été utilisée pendant quelque vingt-cinq ans dans les bananeraies martiniquaises. Elle contamine encore largement les sols, les rivières et la mer de l'île. Issue du film en cours et coproduite par le Jeu de Paume, la pièce la plus récente de Florence Lazar, *125 hectares* (2019), montrée ici pour la première fois, revient fortuitement au thème pastoral introduit par *Les Paysans*, première œuvre de l'exposition. Sur un terrain du nord de la Martinique épargné par la contamination qui a ravagé les sols de l'île, Véronique Monjean cultive inébranlablement, dans une démarche qui n'est pas sans évoquer tacitement le Caliban de Césaire, une harmonie rédemptrice avec la nature et le passé.

*Traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes*

1 Aimé Césaire, *Une tempête, d'après La Tempête de Shakespeare* (1969), Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 25.

2 *Ibid.*, p. 26.

“There is a secret agreement between past generations and the present one. Then, our coming was expected on earth. Then, like every generation that preceded us, we have been endowed with a *weak* Messianic power, a power on which the past has a claim. Such a claim cannot be settled cheaply.”

— Walter Benjamin, “On the Concept of History”

Throughout the 1990s, Florence Lazar worked primarily within the genre of photographic portraiture; by the end of the decade, however, she had begun to incorporate video into her practice. Her choice of a new medium coincided with her desire to respond, as an artist, to the on-going armed conflict in Yugoslavia. Family and social ties to the former Yugoslavia had seen her follow the conflict intensely since it had broken out a decade earlier. In late 1999, she travelled first to Belgrade and then through rural Serbia in the immediate aftermath of the NATO military campaign, which, despite international controversy, brought an end to the crisis in Kosovo and precipitated the electoral defeat and fall of Slobodan Milošević six months later. The earliest work presented in the *Jeu de Paume* exhibition, *Les Paysans* (2000), is thus part of a series of video works that chronicle attempts to establish individual and collective responsibility for the conflict. Since then documentary has remained at the forefront of her practice.

An outcome of her photographic practice, the deliberate economy of means that accompanied her foray into video gave way, in 2006,

to her first full-length documentary film (in collaboration with Raphaël Grisey), *Prvi deo*. An early example of contemporary art’s burgeoning interest in documentary cinema from the mid-2000s onwards, *Prvi deo* documents the first Serbian war crimes trial (ahead of the International War Crimes Tribunal in the Hague); the trial resulted in the sentencing of fourteen former Serbian paramilitary fighters for the massacre of at least 260 prisoners of war and civilians following the fall of Vukovar, in eastern Croatia, in November 1991. The extensive research and collaboration which her embrace of documentary cinema entailed has remained central to her working method.

In 2014, her cycle of works on the Yugoslavian conflict, begun fifteen years earlier, culminated in her third full-length documentary film, *Kamen* (*Les Pierres*). The previous works in the series had focused on efforts within post-war Serbian society to acknowledge Serbia’s responsibility for the violence that had followed the break-up of Yugoslavia and – most importantly – to overcome a reluctance to mourn its victims. As its name indicates, the Serbian feminist, anti-militarist movement that serves as

the subject of the video work *Les Femmes en noir* (2002), shown in the exhibition, no doubt represents one of the most explicit efforts in this regard. *Kamen*, however, also shown in the exhibition, focuses on more recent attempts – both religious and cultural – to rewrite the past in order to reinforce rather than combat collective denial.

In 2008, following a hiatus of eight years, she returned to still photography after combining her previous work in portraiture with an innovative renewal of documentary photography. The resulting series displays printed ephemera and archival material from her father's political formation, beginning in the immediate post-war era, and his subsequent trajectory on the non-communist Left. Like her mother's collaboration in her earlier work in the former Yugoslavia (as testified by the translation and voiceover of *Les Paysans*), Lazar's recourse to the biographical and private sphere of the family as the initial stimulus for her work avoids the pathos often attached to contemporary representations of family relations and, as such, stands as one of her most pivotal achievements.

The series led her to produce the video work *Confessions d'un jeune militant* (2008), which features her father as he evokes the books that helped shape his political trajectory, from a child confronted by the Molotov–Ribbentrop Pact in 1939 to his membership in the Parti Socialiste Unifié in the spring of 1960, formed in protest against the Algerian War, and beyond. His grandson, who also appears in the photographic series, serves as a generation conduit, handing him each book in turn as so many aides-memoires.

She subsequently furthered her approach to documentary photography in a major public work (begun in 2009) for the Collège Aimé Césaire, a junior high school in La Chapelle neighbourhood of Paris's eighteenth arrondissement. The subsequent shift from one primary source of subject formation to another – from family to school – saw her produce her most ambitious photographic work to date: a lengthy collaboration with pupils, which culminated in a timely tribute to the school's celebrated namesake. Shown here in its entirety, the collaboration took place in the wake of the intense public debates that surrounded the Colonial Act of 23 February 2005 and the repeal of the controversial second paragraph of Article 4 in early 2006. Indeed, the suite of 35

colour photographs, unveiled in 2016, provides a salient rejoinder to this controversial paragraph, which required school curricula to acknowledge “the positive role of French overseas presence, notably in North Africa” – in breach of pedagogical neutrality. Rather, Lazar's collective tribute to Aimé Césaire, shows that an *objective* engagement with France's colonial past, far from perpetuating, as some have claimed, social and racial divisions – or, for that matter, a sense of national guilt – can instead lead to a shared, even redemptive, acknowledgement of history.

The title of the exhibition is borrowed from Aimé Césaire's 1969 post-colonial adaptation of William Shakespeare's *The Tempest*. In act 1, scene 2 of Césaire's adaptation, *A Tempest*, Prospero, as colonial slave master, taunts the subversive Caliban, whom he has enslaved, with the question “What would you do without me?” In response, Caliban immediately evokes his right to sovereignty over the play's Caribbean island – a right that, as he claims, he received from his deceased mother, Sycorax. When Prospero maligns her as a sorceress and rejoices in her death in order to discredit Caliban's claim, Caliban replies: “Dead or alive, she's my mother and I will not renounce her! Besides, you think she's dead because you think the earth itself is dead. It's so much more convenient! Dead, you thus trample on it, pollute it, and tread over it like a conqueror!”<sup>1</sup> What Prospero denounces as sorcery – and which Caliban claims as his own – recalls what Walter Benjamin names a “*weak messianic power*”, which consists in acknowledging the previous generations' claims and struggles for redemption. In Caliban's case, redemption extends to nature itself. As he explains to an incredulous Prospero, he encounters his mother Sycorax everywhere: “In the eye of the pool of water that stares back at me through the rushes without blinking. In the gesture of the twisted root and its awaiting thrust.”<sup>2</sup>

Following her collaborative tribute to Aimé Césaire, it is thus fitting that Lazar's recent work has led her to Césaire's birthplace: Martinique. She is currently completing her fourth full-length documentary film, which takes as its point of departure the devastating long-term effects of the insecticide chlordane (Kepone) on the island's food chain and the welfare of its population. Despite being banned as a carcinogen in the early 1990s,

chlordane continues to contaminate a significant expanse of the island's soil, rivers and sea following its intensive use during a twenty-five-year period on the island's industrial banana plantations. An offshoot of her film in progress, Lazar's latest work, *125 hectares* (2019), co-produced with the Jeu de Paume and shown here for the first time, felicitously returns to the pastoral theme of *Les Paysans*, the earliest work in the exhibition. On a plot of land in northern Martinique, untouched by the contamination that otherwise ravages the island's soil, Véronique Monjean unflinchingly cultivates her own redemptive agreement – not without tacitly evoking Césaire's Caliban – with both nature and the past.

1 Aimé Césaire, *A Tempest: Based on Shakespeare's The Tempest (Adaptation for a Black Theatre)*, transl. Richard Miller, New York, Ubu Repertory Theater Publications, 1986, 12. Translation modified.

2 *Ibid.*, 12–13.

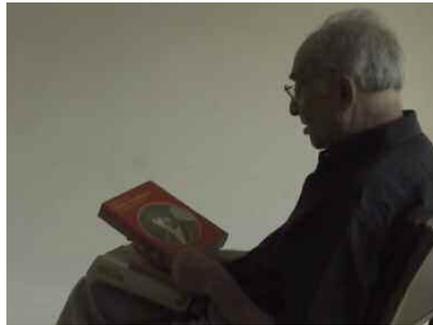
**Confessions d'un jeune militant**

2008

Vidéo 4/3, couleur, son, 32 min







**00:02:28 > 00:02:56**

Il y a un livre, *Staline*, là, qui a une couverture verte, qui est un livre de première importance. Montre-le-moi. Il a été écrit dès 1939. Ici, ce n'est pas l'édition de 1939, mais c'est une nouvelle édition, parue après la guerre. Il se trouve que, dans ce *Staline* de Boris Souvarine, il y avait exactement tout ce qu'on pouvait savoir sur la nature du régime en Union soviétique.

**00:04:26 > 00:05:12**

Et Boukharine a pour moi été... bien qu'il ait tenu à rester un militant fidèle au bolchévisme et qu'il est mort bolchévique, pour moi c'était une sorte de héros raté de la révolution russe. Boukharine, c'était important. Il y a d'autres livres qui portent justement sur cette période. Il y a par exemple ce bouquin sur *La Tragédie de Cronstadt*. Je rappelle que Cronstadt, ça a été une insurrection anarchiste des socialistes de gauche en 1921, contre le pouvoir soviétique. Insurrection qui a été écrasée par Trotski.

**00:07:21 > 00:09:14**

Je vois ici... La nature de l'URSS est un thème qui a beaucoup inspiré les auteurs. Je vois le livre d'Edgar Morin. C'est un parmi d'autres : *De la nature de l'URSS*. Et le sous-titre est éloquent : *Complexe totalitaire et nouvel Empire*. Alors il y a toute une série de livres qui portent... Encore un livre très peu connu qui s'appelle *Les Sources et le Sens du communisme russe*. Tu vois là ? Avec la couverture blanche ? Juste là, voilà. C'est écrit par un philosophe russe d'inspiration chrétienne. Mais le fait qu'il soit d'inspiration chrétienne n'empêche pas qu'il ait très bien analysé comment est née l'idée du bolchévisme chez les penseurs nihilistes du XIX<sup>e</sup> siècle russe. Ensuite il y a toute une série de livres sur ce qui s'est passé dans ce qu'on a appelé les « démocraties populaires » : les révoltes qui s'y sont produites, en Tchécoslovaquie, en Pologne, en Hongrie, etc., et qui ont été, bon. Voilà *Libre* : « Hongrie 1956 : le sens de la révolution », par des auteurs qui ensuite ont compté pour moi et qui sont Castoriadis et Lefort du groupe Socialisme et barbarie qui a joué un rôle... bien que leur revue ait été très peu connue à l'époque, elle a ensuite joué un rôle important dans le renouvellement de la pensée socialiste, de la vision du marxisme et du communisme.

**00:23:22 > 00:23:44**

Il y a Rocard, *Question à l'État socialiste*. Rocard, *Question à l'État socialiste*, là, tu vois pas ? Ça crève les yeux, là. Là ! Rocard, *Question à l'État socialiste* ! Bon, eh bien je me lève. Voilà ! C'est un livre qui date, je crois, de 1972-1973.

**00:24:31 > 00:24:37**

Tiens, tu me passes *Les Temps modernes* et ce qui est derrière, là. *Les Temps modernes* et ce qui est derrière.

**00:02:28 > 00:02:56**

There's a book, *Stalin*, with a green cover. It's a crucial book. Let me see it. It was written in 1939. This isn't the 1939 edition. This one was published after the war. Boris Souvarine's *Stalin* had all there was to know about the nature of the regime in the USSR.

**00:04:26 > 00:05:12**

Bukharin, despite his ... his insistence on remaining a loyal Bolshevik partisan up until the end, was in my view a sort of failed hero of the Russian Revolution. Other books deal with that period. For instance, this book on the Kronstadt tragedy. Let me recall that Kronstadt was a rebellion ... a socialist-anarchist rebellion that took place in 1921, against the Soviet government, and which was crushed by Trotsky.

**00:07:21 > 00:09:14**

I see *On the Nature of the USSR*, a topic which inspired many authors. Here's Edgar Morin's book. It deals with the nature of the USSR. The subtitle is very meaningful: *Totalitarian Complex and New Empire*. There are others like it. There is a whole set of books ... *The Origin of Russian Communism*. Look here. With the white cover. *The Origin of Russian Communism*. It was written by a Russian philosopher of Christian inspiration. It doesn't prevent him from analysing the origin of the Bolshevik idea among 19th-century nihilist thinkers in Russia. Other books deal with what happened in the so-called "people's democracies", and the rebellions which took place in Czechoslovakia, Poland, Hungary, etc. They were ... Here's *Libre*. "Hungary 56: The Meaning of the Revolution" was written by two authors who came to matter a great deal to me: Castoriadis and Lefort, from the "Socialism or Barbarism" group, which played a role ... although their journal was little read at the time, it later played a role in the renewal of socialist ideas, and in the perception of Marxism and communism.

**00:23:22 > 00:23:44**

There's Rocard, *Questions to the Socialist State*. There, can't you see it? Look, you can't miss it! There, Rocard, *Questions to the Socialist State*. Ok, I'll get up. Here it is! It was published in 1972-1973 I think.

**00:24:31 > 00:24:37**

Hand me *Les Temps modernes* and the one behind it. *Les Temps modernes* and the one behind it.



## Jeune militant

2008

Épreuve argentique couleur  
contrecollée sur aluminium, 60 x 48,5 cm



## Jeune militant 2

2008

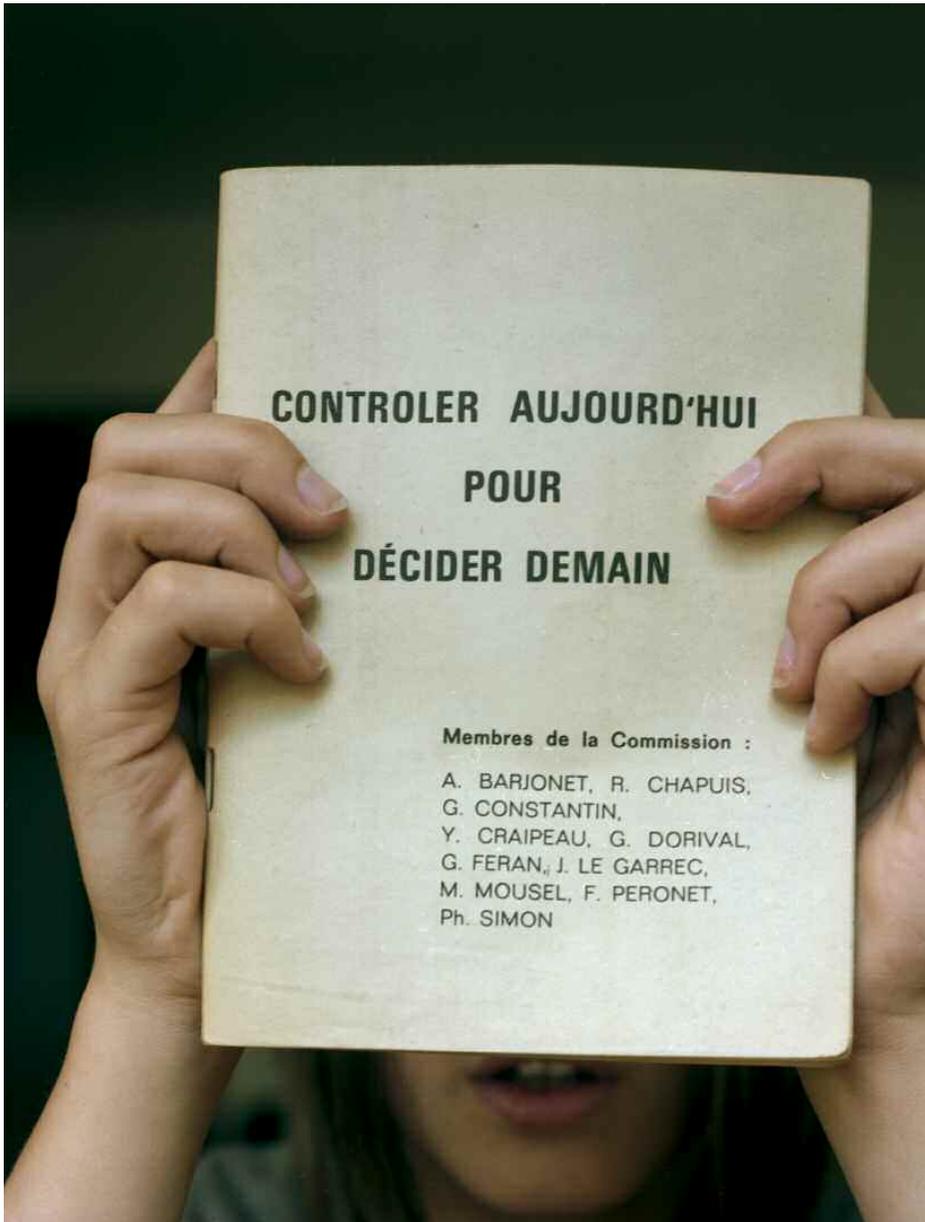
Épreuve argentique couleur  
contrecollée sur aluminium, 63 x 48,9 cm



## Luttes

2008

Épreuve argentique couleur  
contrecollée sur aluminium, 59 x 46,5 cm



**Contrôler aujourd'hui pour décider demain**

2008

Épreuve argentique couleur  
contrecollée sur aluminium, 48,5 x 38 cm



**Critique socialiste**

2008

Épreuve argentique couleur  
contrecollée sur aluminium, 60 x 49 cm



**Faire**

2009

Épreuve argentique couleur  
contrecollée sur aluminium, 60 x 48,9 cm



## Socialisme ou barbarie

2012

Épreuve argentique couleur  
contrecollée sur aluminium, 63 x 48,8 cm

« Je passais outre l'irréalité de la chose représentée,  
j'entrais follement dans le spectacle, dans l'image,  
entourant de mes bras ce qui est mort, ce qui va mourir. »

— Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*

L'image est élégiaque, notamment parce qu'elle souligne avec esprit sa stase de photographie – sinon de portrait photographique. Son cadrage serré pousse contre le plan de l'image la jeune personne qui pose et les objets qu'elle tient entre ses bras. À ce stade, il paraît difficile de déterminer le sexe du modèle: une mèche de cheveux bruns, qui descend du bord supérieur de l'image, dissimule sans reste sa physionomie. La tête penchée, il tient sur ses genoux – l'enserrant aux deux extrémités – la série presque complète de la revue révolutionnaire de gauche *Socialisme ou barbarie*, née en 1949: le titre, la date et le numéro se lisent en lettres rouges sur le dos craquelé et jauni des exemplaires. On pourrait dire que, à travers la pose du modèle, l'image donne corps – au sens littéral comme au sens figuré – à son essence d'image: elle *dispose* («mettre en place», mais aussi «mettre à part», «suspendre») et *décèle* («sa capacité à déceler le monde et à solliciter une réaction»)¹. Aussi la personne qui prend la pose est-elle, à tous les sens du mot, un «modèle»: au sens littéral de celui ou celle qui pose pour un-e artiste, un-e photographe, etc., et au sens figuré, dérivé du latin *modus*, de mesure, de poids et d'échelle. Pour approfondir ce second sens, on pourrait aller jusqu'à dire que l'image apparaît arrêtée, quelque part entre la fameuse phrase de Marx, au début du *18 Brumaire*, «la tradition de toutes les générations mortes pèse comme un cauchemar sur le cerveau des vivants», et la «Mélancolie de gauche» de Walter Benjamin².

Dûment intitulée *Socialisme ou barbarie* (2012), cette image est la dernière d'une série (un post-scriptum, peut-être) commencée quatre ans plus tôt et présentant les documents imprimés d'une époque révolue du militantisme de gauche. La série débuta donc en 2008, année où éclata la pire crise financière que le monde ait connue depuis la période où Benjamin rédigea son essai, en 1931, tandis que s'installait la Grande Dépression. Le commencement de l'actuelle «Grande Récession» n'a peut-être pas suscité cette image – ni bien sûr la série dans son ensemble –, mais elle n'en modifie pas moins la portée. Car il n'y a pas que le modèle soviétique du socialisme d'État qui s'est effondré depuis le moment où, après la guerre, le groupe Socialisme ou barbarie a connu son apogée – après tout, c'est la «barbarie» bureaucratique du modèle soviétique qui a suscité la formation du groupe³. Au contraire, dix ans après la crise économique de 2008, les ultimes vestiges de la social-démocratie (naguère conçue comme une forme de socialisme se réalisant par petits pas plutôt que par grands à-coups révolutionnaires) semblent susceptibles d'être, eux aussi, relégués dans le passé⁴. Pourtant, contrairement aux événements de 1989, où l'on célébra – de façon quelque peu précipitée – le triomphe de la démocratie libérale, cette disparition ne suscita pas, quelque trente années plus tard, la jubilation – en particulier du côté de la démocratie libérale elle-même. En ce sens, on doit comprendre le socialisme, ici inclus dans

l'alternative existentielle (attribuée à l'origine à Rosa Luxemburg) qui donne son titre à l'œuvre, comme « l'approfondissement des valeurs de la démocratie libérale<sup>5</sup> » et non comme leur élimination.

Florence Lazar a commencé la photographie à la fin des années 1980, alors qu'elle étudiait à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris ; à cette époque, la photographie n'était pas encore reconnue comme une forme artistique à part entière dans le cursus des beaux-arts français. Bien qu'elle ait eu accès au laboratoire photo de l'école, elle se souvient en effet de n'avoir guère reçu d'encouragements de la part des équipes techniques et enseignantes au moment où elle explorait son nouveau médium d'élection. Toutefois, la période de ses études coïncide avec l'essor d'une nouvelle photographie d'art, qui gagne du terrain en France et à l'étranger dans les années 1980. Sa pratique s'inspire en particulier des travaux de Suzanne Lafont et de Jean-Luc Moulène, deux artistes qui émergent sur la scène française au milieu des années 1980.

En outre, l'historien de l'art Jean-François Chevrier rejoint l'équipe enseignante des Beaux-Arts en 1988. S'il continue d'enseigner l'histoire de la photographie à Nanterre (où il travaille depuis 1985), son cours d'art contemporain aux Beaux-Arts, dont Florence Lazar conserve un souvenir enthousiaste, est très populaire auprès des étudiants. En parallèle de sa nomination à Paris, Chevrier est, entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, commissaire de plusieurs expositions qui se révéleront décisives pour la promotion de la photographie contemporaine : on citera, parmi d'autres, « Une autre objectivité » (dont il partage le commissariat avec James Lingwood), qui débute au Centre national des arts plastiques à Paris en mars 1989, et le vaste panorama historique que constitue « Photo-Kunst: Arbeiten aus 150 Jahren », inauguré en novembre de la même année à la Staatsgalerie de Stuttgart.

Dans sa défense de la nouvelle photographie d'art, Chevrier met en avant l'idée, depuis largement reprise, selon laquelle la « forme tableau » est un des véhicules privilégiés de la présentation photographique contemporaine. L'expression apparaît pour la première fois dans l'essai qu'il écrit pour le catalogue de l'exposition « Photo-Kunst » en 1989, où il l'applique à certaines œuvres photographiques récentes, « conçues et produites spécialement

pour le mur », et qui rompent donc avec les conventions de la photographie d'art et les tirages « mobiles » et « manipulables<sup>6</sup> ». De telles œuvres, explique Chevrier, proposent au regardeur une expérience visuelle, à la fois corporelle et cognitive, qui dépasse le champ habituel de la photographie – en particulier parce qu'elles recourent à de grands formats qui étaient jusqu'ici l'apanage de la peinture (même si, selon lui, elles n'ont pas simplement pour but d'élever « l'image photographique au rang et au statut du tableau peint<sup>7</sup> »). Ainsi, la nouvelle photographie d'art, en revendiquant son appartenance aux « beaux-arts », rompt-elle avec le photo-conceptualisme de la génération antérieure, qui avait voulu étendre la photographie au-delà de son association traditionnelle avec les arts graphiques (dessin et imprimerie), soit à l'imprimé en général. Florence Lazar, dans sa série photographique de 2008, adopte clairement la forme tableau pour syntaxe picturale, mais, comme nous le verrons, elle se confronte aussi, rétrospectivement, à la rupture avec les ambitions antérieures de la photographie en (re)prenant pour sujet les documents imprimés.

Après l'obtention de son diplôme, Florence Lazar travaille exclusivement avec la photographie pendant toutes les années 1990. Mais, fin 1999, elle change de médium pour se mettre à la vidéo – elle ne reviendra à la photographie qu'au bout d'une interruption de près d'une décennie. Ce passage à la vidéo s'explique par la recherche d'une réponse « artistique » à la crise que connaît alors l'ex-Yougoslavie, crise qu'elle suit dès le départ avec une grande attention, en vertu notamment des liens familiaux et culturels qui la rattachent à ce territoire : « Auparavant, je travaillais la forme du portrait photographique. C'est dans le cadre de mes voyages en ex-Yougoslavie que j'ai commencé à utiliser le médium vidéo. Le souci de me déplacer dans un territoire à la fois étranger et familier – c'est le pays de ma mère, mais je ne parle pas la langue – a guidé ma pratique. La première fois que je suis partie, je n'avais pas d'idée de sujet, le seul préalable était de faire des images avec cette double position. La vidéo m'a permis de poser des distances nécessaires dans les situations que je rencontrais<sup>8</sup>. »

Mais, au-delà de ce contexte, le passage de la photographie à la vidéo peut aussi s'expliquer par le fait qu'à la fin des années 1990 l'enthousiasme qui avait accompagné l'essor de la photographie, de la marge au centre de l'art

contemporain, au cours de la décennie antérieure, était en train de retomber. Cela n'était pas simplement dû à l'assimilation rapide des termes de la photographie dans l'art contemporain, mais surtout au fait que ces termes mêmes avaient perdu de leur substance historique et discursive. La nouvelle photographie d'art, telle qu'elle avait émergé dans les années 1980, pouvait sembler soutenir les prétentions de la photographie au statut de médium à part entière de l'art contemporain. Or ce processus s'accomplissait à un moment où, plus largement, la teneur sociale de la photographie était elle-même entrée dans une période de net déclin<sup>9</sup>. Toutefois, au lieu de simplement abandonner les réussites passées du médium, notamment en matière d'ambition documentaire, la nouvelle photographie d'art s'est édifiée sur leurs ruines, comme le souligne John Roberts dans un ouvrage récent<sup>10</sup>. Rétrospectivement, l'engouement institutionnel pour la nouvelle photographie d'art apparaît comme un mouvement « défensif » ; quant au retour à une syntaxe du « poids » et de la « gravitas » (référence implicite de Roberts à la forme tableau), il lui a momentanément donné l'allure d'un renouvellement, non seulement du médium artistique de la photographie, mais, au-delà, « de la culture dans son ensemble<sup>11</sup> ». Elle ne pourrait cependant supporter ce « fardeau historique » bien longtemps, comme le montra, dès les années 1990, la dispersion de la photographie dans le « champ élargi » de l'imagerie contemporaine<sup>12</sup>.

On peut donc considérer que, chez Florence Lazar, le passage de la photographie à la vidéo constitue un exemple opportun de l'évolution plus générale de l'art contemporain, qui se détourne du photographique au profit du « cinématographique<sup>13</sup> ». C'est ce qui la conduira, à terme, à sa pratique actuelle du cinéma documentaire. Dans sa première œuvre vidéo, qui date de 1999, ce passage ne représente pas cependant un abandon total de la photographie en tant que telle : l'œuvre conserve en effet, sinon « le poids et la gravitas de la forme classique », du moins des échos de la syntaxe propre à la forme tableau. Ce faisant, elle parvient en outre à incorporer des aspects de la tradition documentaire de la photographie qu'à cette époque la nouvelle photographie d'art avait délaissés : ainsi, elle agrège la représentation des classes, des interactions sociales et, par-dessus tout, des capacités d'agir individuelle et sociale. L'insistance sur la capacité d'agir sociale au détriment de l'identité – en

particulier au regard de son contexte de réalisation – constitue même l'une des plus saillantes réussites de cette œuvre.

Une vidéo, intitulée *Les Paysans*, documente le travail d'agriculteurs dans une ferme d'un village de la Serbie centrale, où la mère de l'artiste, fille d'une famille de partisans, trouva refuge pendant la Seconde Guerre mondiale. Elle nous montre une division genrée du travail : deux hommes, debout derrière une table de fortune, trient des sarments de vigne ; derrière eux, deux femmes, assises devant un bâtiment agricole quelconque, assemblent les sarments en fagots. Un long plan frontal, seulement ponctué de quelques coupes, donne aux *Paysans* une allure de tableau – un tableau qui rappelle inévitablement la représentation de la vie rurale dans la tradition picturale d'une autre époque. Les vestiges de sentimentalisme que suscite encore cette association découlent toutefois d'une idéologie profondément enracinée, à laquelle s'oppose par ailleurs le caractère prosaïque de l'œuvre. Car, dans l'ensemble, l'image idéalisée de la paysannerie du XIX<sup>e</sup> siècle est issue de ce nationalisme romantique qu'un siècle plus tard, dans les années 1980-1990, le régime de Milošević ressuscitera pour le mettre au service de son projet nationaliste (le turbo folk, les tableaux de Milić, de Mačva, etc.). Les marques prétendument authentiques d'identité nationale ou d'« ethnicité » que l'on peut trouver dans *Les Paysans* se voient immédiatement contrebalancées par le commentaire subtil et informé de la crise yougoslave que, tout en travaillant, l'un des deux hommes adresse à la caméra. Ses positions, relayées en *off* par une voix française (celle de la propre mère de l'artiste), font preuve d'une acuité remarquable : c'est le régime de Milošević qui est responsable de l'exacerbation du conflit. Elles n'ont sans doute pas suscité l'approbation de toutes les personnes présentes, à l'écran ou hors champ (d'après l'artiste, un important groupe de villageois s'était rassemblé pour écouter cet homme). Ce faisant, l'homme réfute l'un des mythes les plus pernicioeux au sujet du conflit post-yougoslave : l'idée que l'éclatement de la Yougoslavie fut le produit d'un immuable conflit interethnique, qu'avait jusqu'alors endigué une autorité, elle aussi mythique, au cours de l'ère Tito, et non le résultat d'un ensemble de luttes politiques sur fond de bouleversements économiques et sociaux, au moment où s'ouvrait la période du néolibéralisme global<sup>14</sup>.

Au-delà du passage général du photographique au «cinématographique», les vidéos que Florence Lazar réalise à partir des années 1990 attestent aussi de l'émergence parallèle, au sein de l'art contemporain, des problématiques de la mémoire culturelle et du témoignage – en particulier dans ses œuvres postérieures à la crise en ex-Yougoslavie. Peter Osborne, dans une récente analyse des sous-jacents philosophiques de l'art contemporain, explique que la priorité aujourd'hui donnée à la mémoire culturelle manque une distinction nécessaire entre mémoire et histoire – tout particulièrement lorsque la mémoire est «assimilée à l'expérience historique elle-même<sup>15</sup>». Alors que la mémoire présuppose une continuité de conscience entre le passé et le présent, le travail de l'histoire intervient quant à lui dans leur mise à distance l'un de l'autre. Ce faisant, il arrache le passé à cette tendance, inhérente à la confusion de la mémoire et de l'histoire, qui consiste à «naturaliser» le changement historique. L'enquête historique implique donc tout autant une reconnaissance du décalage et de la contingence des événements passés que celle de leur survivance à travers le temps. À ce titre, il s'agit d'abord et avant tout d'une entreprise «constructiviste», impliquant «trace et tri», selon la description fameuse qu'en a livrée Pierre Nora<sup>16</sup> – l'assemblage d'un disparate d'éléments sélectionnés dans le flux du temps, et qui, partant, rompent avec la mémoire et l'expérience individuelles tout en les dépassant. À l'inverse, la confusion de l'histoire et de la mémoire tend soit à domestiquer, soit à occulter les luttes et conflits sociaux qui font le changement historique<sup>17</sup>. Enfin, comme l'explique Osborne en s'appuyant sur Maurice Halbwachs, l'histoire possède une teneur universelle qui lui permet d'élargir sa portée au-delà des limites d'une identité ou d'un groupe. L'un des documents fondateurs de l'essor du nationalisme en Yougoslavie constitue un exemple notable de l'amalgame entre histoire et mémoire: un moment décisif de l'ascension du nationalisme serbe s'est en effet produit au début du mois de janvier 1986, lorsque plusieurs centaines d'intellectuels belgradois de premier plan (comptant dans leurs rangs d'importants écrivains, réalisateurs de cinéma, musiciens et universitaires) ont présenté une pétition, placée sous les auspices du Comité pour la défense de la liberté de pensée et d'expression, aux assemblées parlementaires de Serbie et de Yougoslavie, et dans laquelle ils

accusaient les autorités de trahison nationale au motif qu'elles négligeaient la population serbe du Kosovo. Parmi les signataires figurait Mihailo Marković, membre fondateur de l'école de la praxis marxiste, éditeur de la revue *Praxis* et qui deviendrait bientôt l'un des principaux idéologues de Slobodan Milošević.

Cette pétition, tout en ignorant les causes économiques et politiques des tensions qui éclataient alors au Kosovo, confondait délibérément histoire et mémoire: «Comme on le sait par la science historique et par une mémoire encore vive, l'expulsion de la population serbe du Kosovo et de la Métochie dure depuis déjà trois siècles<sup>18</sup>.» Ici, à la revendication de l'histoire comme «science» objective, succède immédiatement la catégorie prétendument immuable de la mémoire, dont est soulignée la continuité organique. Il n'est donc guère étonnant que, quelques phrases plus loin, la crise sociale et économique que traverse alors la Yougoslavie soit volontairement et faussement interprétée comme «fusion de la haine tribale et du génocide dissimulée par le marxisme<sup>19</sup>». Un «ethno» nationalisme en plein essor commence à véhiculer le mythe – qui se propagera bientôt, avec une stupéfiante insistance, au-delà de la Yougoslavie – selon lequel l'éclatement de la Yougoslavie et la violence qui y fait rage découlent de la persistance des différences ethniques. En réalité, ces différences constituent «l'issue souhaitée des guerres» et non leur cause<sup>20</sup>.

Si l'on peut regretter qu'Osborne n'analyse pas spécifiquement des œuvres relevant de ce qu'il appelle le «modèle mémoriel», il propose un résumé comparé de trois vidéos (de Navjot Altaf, de l'Atlas Group et d'Amar Kanwar) qui viennent subtilement complexifier l'actuelle hégémonie de ce modèle<sup>21</sup>. Osborne, qui attire l'attention sur le médium commun à ces œuvres, cite l'historienne de l'art Geeta Kapur, qui souligne pour sa part l'existence d'un lien implicite entre l'avènement de la vidéo, le développement consécutif des pratiques documentaires à l'échelle internationale et ce qu'elle appelle (en le rattachant à l'emprise croissante du capitalisme global) «la nation déjà désagrégée<sup>22</sup>». Selon Kapur, son accessibilité technique et économique permet à la vidéo de modifier la production et la réception documentaires et, ainsi, de se soustraire aux contrôles et aux limites traditionnels des frontières nationales – cette analyse n'est pas sans proximité avec la décision prise par Florence Lazar d'employer la vidéo à

la fin des années 1990, au cours de ses voyages en ex-Yougoslavie.

Du reste, dans ses vidéos, cette dernière n'hésite pas à se confronter aux actuels écueils du témoignage oral et du «modèle mémoriel» dont parle Osborne. Par exemple, dans *Les Femmes en noir* (2002) et dans *Étoile rouge* (2006), coréalisée avec Raphaël Grisey, cette confrontation prend la forme d'une disjonction délibérée entre voix et image (entre témoignage oral et représentation visuelle). *Les Femmes en noir* annonce cette disjonction avec une perspicacité particulière. Son titre renvoie au réseau international antiguerre et féministe du même nom, tandis que l'œuvre documente une réunion au Monténégro de la section yougoslave du mouvement, Žene u crnom protiv rata («Femmes en noir contre la guerre»), qui depuis sa fondation en 1991 fut l'un des plus importants foyers de la résistance civile dans la Serbie de Milošević. Il demeure, aujourd'hui, l'un des rares collectifs serbes prêts à affronter une société encore largement réticente à assumer une responsabilité collective dans la guerre et, de façon significative, à faire le deuil – comme le signale le nom même du mouvement – des victimes de son passé récent<sup>23</sup>. Le panoramique avec lequel s'ouvre la vidéo, pris *in medias res*, ne nous donne qu'un aperçu furtif de la première oratrice – un gros plan sur le bas de son visage – avant, rapidement, de s'achever dans l'ombre. Ensuite, alors qu'elle continue de parler – en l'occurrence, du patriarcat qui soutient fermement les divisions genrées traditionnelles dans sa défense de la guerre –, la caméra effectue un mouvement dans le sens contraire, qui a l'apparence d'un fondu enchaîné: puisqu'au lieu de revenir sur l'oratrice, elle se focalise sur un groupe d'auditrices – là encore, en très gros plan –, déplaçant donc l'accent de la parole à l'écoute. Cette disjonction sera maintenue tout au long du film – même lorsque d'autres prendront la parole –, souvent sous forme de témoignage.

Dans son interprétation du tournant mnésique et testimonial pris par la pratique artistique contemporaine, Osborne apporte une brève explication causale de son hégémonie: ce qui a motivé le «retour à la mémoire», c'est, selon lui, un besoin de contrebalancer sous forme artistique la séparation croissante entre la représentation historique et l'expérience, séparation qui découle elle-même de «l'effondrement des grands projets historico-politiques séculiers» – à savoir, «le socialisme et le com-

munisme<sup>24</sup>». Bien que les actuelles sociétés «capitalistes» ne manquent pas de représentations historiques, elles manifestent une pauvreté croissante de la «conscience historique» et, par conséquent, de l'«expérience historique» elle-même<sup>25</sup>. Ici, l'expression «conscience historique» désigne ce qui assure la cohésion des phénomènes du passé, du présent et du futur dans une expérience à la fois temporelle et orientée vers une fin.

Cette explication n'est pas pour autant ignorée dans le champ de l'historiographie, où l'on cite souvent l'effondrement du socialisme et du communisme (sous leur forme «réellement existante» ou sous celle des grands projets historiques) comme étant l'une des causes historiques de l'extraordinaire essor de la mémoire caractéristique de l'époque contemporaine. La mémoire n'avait guère de place dans la littérature historique, et certainement pas celle d'un «trope interprétatif» (comme la désigne Osborne), avant le milieu des années 1980, moment où parurent les premiers tomes des *Lieux de mémoire*, ouvrage collectif qui connut une fortune considérable et que l'on considère largement comme l'initiateur du tournant mémoriel des humanités<sup>26</sup>. En 1992, quand parut le dernier volume de l'ensemble, son maître d'œuvre Pierre Nora reconnaissait que cette étude de la construction symbolique de l'histoire de France qui se voulait au départ «contre-mémorative» était devenue «l'instrument de commémoration par excellence<sup>27</sup>». La disparition des projets politiques séculiers, qui avait eu lieu entre le milieu et la fin des années 1970, «l'effondrement intellectuel du marxisme», le discrédit jeté sur l'Union soviétique avant son effondrement final, et, plus proche de lui, le déclin rapide du Parti communiste français, tout cela conduisait Nora à tirer la conclusion suivante: «La fin de l'idée révolutionnaire, qui avait été le plus puissant vecteur de l'orientation du temps historique vers l'avenir, ne pouvait qu'entraîner une rapide transformation du sentiment du passé<sup>28</sup>.»

Dans ce contexte, il est significatif qu'en 2008 Florence Lazar ait décidé de s'intéresser à la formation politique de son père à partir des années 1950 – décision qui, soit dit en passant, l'a amenée, du moins momentanément, à délaïsser la vidéo pour revenir à la photographie. Cette décision suggère en outre que la crise contemporaine de la conscience historique est si profonde que, paradoxalement, ce n'est qu'en se tournant vers la sphère biographique

et les rapports familiaux intergénérationnels que cette conscience, à laquelle toute voie d'accès commune est barrée, peut être aperçue dans son actuelle disparition<sup>29</sup>. La vidéo *Confessions d'un jeune militant* (qui fait suite à la série photographique à laquelle appartient *Socialisme ou barbarie*) montre le père de l'artiste (bien que, pudiquement, l'œuvre ne révèle pas son identité au regardeur) improviser un commentaire à propos de divers livres et documents qui ont contribué à façonner ses orientations intellectuelles et politiques dans l'immédiate après-guerre: comme d'autres membres de la gauche non communiste, à la suite de l'invasion soviétique de la Hongrie, de la désillusion causée par la gestion désastreuse de la crise algérienne par le gouvernement socialiste, il a rejoint le PSU (Parti socialiste unifié) dès sa fondation, au printemps 1960; auparavant, il avait démissionné de la section française de l'Internationale ouvrière au début de 1957 pour participer à la création cette même année de l'UGS (Union de la gauche socialiste). Le jeune fils de l'artiste, celui qui pose dans *Socialisme ou barbarie*, apparaît lui aussi dans la vidéo, allant chercher les ouvrages à mesure que son grand-père les lui demande, non sans afficher une certaine distance juvénile, jouant son rôle de médiateur entre les générations.

À l'évidence, le fossé générationnel est aussi un fossé historique. Il confronte en effet une «solidarité perdue du passé et de l'avenir» avec sa variante ou son substitut contemporains, «la solidarité du présent et de la mémoire<sup>30</sup>». Aussi n'est-il pas sans importance que Florence Lazar ait cherché d'abord à élargir cette confrontation en revenant à la photographie. Car, ce faisant, la confrontation s'étend à la forme photographique elle-même – tout particulièrement en adoptant la convention picturale de la forme tableau. La «relation implicite du regardeur à l'image de son propre corps<sup>31</sup>», qui constitue, selon Chevrier, l'un des principaux traits de la forme tableau, s'affirme dans la représentation singulière, presque grandeur nature, du corps en position verticale de chacun des modèles (à commencer par le fils de l'artiste dans *Socialisme ou barbarie*) qui tient et présente des documents éphémères à l'intention du regardeur. Mais, dès lors, la forme tableau se confronte aux limites historiques de cela même qui a présidé à son essor. Et elle le fait dans une subtile dialectique de la forme, en revenant aux conventions mêmes qu'elle avait

supplantées – à savoir, la relation syntaxique que la photographie entretenait auparavant avec la page imprimée.

Comme l'explique David Company, «consciemment ou non, la photographie du milieu du xx<sup>e</sup> siècle avait intériorisé la page comme condition fondatrice de l'expérimentation formelle sur la représentation et la composition<sup>32</sup>». Lorsque l'accent se déplace de la page au mur, cette prérogative cède bien souvent la place aux exigences d'une vraisemblance liée à l'échelle visuelle, qui aligne la photographie sur la peinture figurative, que celle-là cherche consciemment à imiter cette tradition ou non – d'où, entre autres choses, le besoin de garder le sujet à distance de l'objectif. En outre, le format du tableau limite, voire annule, les prérogatives formelles du cadrage comme lieu principal de l'expérimentation photographique. Le cadrage improvisé typique de la photographie de rue, les expérimentations provocatrices en matière de point de vue, ou encore les raccourcis délibérés qui caractérisent la photographie moderniste (dont Alexandre Rodchenko est un exemple canonique) ne passent pas bien au-delà de l'échelle de la page imprimée – ils paraissent étirés, et le sujet de la photo, d'une grandeur disproportionnée. Dès lors, les conventions de la forme tableau ont tenté de compenser la perte de l'inventivité formelle de la photographie par un moyen manifeste: en déplaçant l'accent, du cadrage vers une intervention directe sur la mise en scène de l'image elle-même. Dans le cas de *Socialisme et barbarie* et des autres œuvres de la série à laquelle elle appartient, cette intervention aboutit à une mise en scène de la présentation picturale elle-même, mise en scène qui expose ou exhibe le passé de la photographie que ses conventions ont cherché à supprimer, à savoir l'internationalisation du support imprimé et l'exigence documentaire – même si, comme ces œuvres le montrent clairement, le renouvellement pur et simple des genres traditionnels que sont le documentaire social et le portrait n'est plus aujourd'hui une possibilité viable pour un retour à la pratique photographique en tant que telle.

Dans sa présentation mélancolique de brochures militantes appartenant à une génération antérieure – animée par le sentiment désormais révolu d'un devenir historique –, le retour de Florence Lazar à la photographie «documentaire» donc la crise de la conscience historique dans le sillage de laquelle est apparu le phénomène contemporain de la «mémoire cul-

turelle». Son travail ultérieur est par conséquent d'autant plus significatif qu'il déplace l'accent sur un sujet qui a vu, du moins en France, le tournant mémoriel atteindre son paroxysme: les «guerres des mémoires» – celles, en particulier, qui ont nourri les vifs débats relatifs au passé colonial français.

Avec ce déplacement, elle a aussi quitté la sphère privée de la famille, qui l'avait conduite à revenir à la photographie, au profit d'une autre sphère tout aussi capitale dans la formation des sujets: l'école. À l'occasion d'une commande du 1% artistique pour un nouveau collège du quartier de la Chapelle, dans le 18<sup>e</sup> arrondissement de Paris, elle a rendu l'hommage propice à celui auquel l'école doit son nom: le poète, militant et homme politique martiniquais Aimé Césaire (décédé en 2008, à l'âge de 94 ans, deux ans avant l'ouverture de l'école). Dans cette œuvre, qui reprend la syntaxe formelle de ses précédentes séries photographiques, les archives de documents éphémères réapparaissent, cette fois sous la forme de l'histoire coloniale de la France et du mouvement anticolonial dans lequel Césaire a laissé l'un des plus puissants héritages.

Bien que la Chapelle se gentrifie, peu de quartiers de Paris peuvent se prévaloir d'une aussi grande diversité sociale. Un contingent significatif d'élèves d'origine immigrée (souvent issus des anciennes colonies françaises) conférerait à l'œuvre un ancrage supplémentaire. Loin d'être relégués au simple rôle de sujets de la photographie, les élèves ont participé aux recherches préparatoires avec enthousiasme, sur une période assez longue, notamment en allant explorer les collections d'archives et des musées de Paris et de sa région (bureaux des éditions Présence africaine, archives du musée du Quai-Branly...). L'école a donc offert à l'artiste un environnement opportun pour élargir les ramifications sociales de son retour à la photographie – pour redéployer le potentiel de la photographie en tant que production de savoir et d'échange social.

Chose particulièrement importante, la «guerre des mémoires» avait atteint son point critique trois ans avant que Florence Lazar n'entame son travail pour le collège Aimé-Césaire: le débat passionné sur le passé colonial du pays s'était alors porté sur sa place dans l'enseignement scolaire. Début 2005, l'Assemblée nationale adopta une loi qui reconnaissait officiellement le statut des citoyens français rapatriés des anciennes colonies – en particu-

lier, les ressortissants d'Algérie – et prévoyait de les indemniser. Mais à cela s'ajoutait un volet pédagogique: le tristement célèbre article 4 prévoyait d'inclure dans les programmes scolaires la reconnaissance du «rôle positif» du passé colonial de la France ou de sa «présence outre-mer». Ce furent d'abord les historiens qui s'indignèrent publiquement de cette ingérence de l'État dans les affaires scolaires (chose qu'ils jugeaient, à juste titre, anticonstitutionnelle), puis les débats s'enflammèrent au point de tourner à la «guerre des mémoires», puisque la loi du 23 février 2005 était comparable à d'autres lois récemment adoptées pour réparer des injustices passées<sup>33</sup>.

L'article 4 fit l'objet d'une couverture médiatique considérable, qui se poursuivit même après son abrogation par décret présidentiel l'année suivante. Un éditorial marquant, paru en ouverture d'un numéro hors-série du *Monde 2*, supplément hebdomadaire du *Monde*, s'intitulait «Colonies: un débat français». Celui-ci imaginait un jeune enseignant de collège devant faire cours sur les anciennes colonies: «Qui sont les élèves?» s'interrogeait-il. Laisant de côté l'identité de l'enseignant, il dressait la liste hypothétique des multiples origines des élèves, supposant que cette diversité – celle de n'importe quelle classe du collège Aimé-Césaire – pouvait susciter des tensions. L'éditorial se concluait sur ces mots: «Comment l'enseignant abordera-t-il l'histoire de l'esclavage, de la colonisation et enfin de la décolonisation<sup>34</sup>?»

Dans son hommage à Aimé Césaire, Florence Lazar ne prétend pas apporter de réponse à cette question. Au contraire, elle prend ses distances avec les termes du débat dominant, bien représenté par l'éditorial du *Monde*, qui oppose la reconnaissance à contrecœur de la France contemporaine comme société «multiculturelle» à l'inaltérable revendication «néo-républicaine» de l'homogénéité sociale et du consensus. C'est incontestablement cette dernière que la loi de 2005 voulait satisfaire, en jetant un regard nostalgique sur le passé colonial français – exemple évident de domination de la mémoire au détriment de l'histoire –, mais aussi sur une époque où était apparu le système scolaire national, investi d'un «rôle positif» et indispensable, celui d'inculquer les valeurs républicaines. Par opposition à la loi de 2005, le travail de Florence Lazar propose une autre généalogie républicaine, en ce qu'il rappelle (sans la moindre nostalgie) l'une des

réformes éducatives les plus novatrices de la III<sup>e</sup> République : ce qu'une enquête, initiée par le gouvernement, sur la décoration des écoles et l'usage pédagogique de l'image appelait, en 1880, « l'enseignement par l'image ». Les recommandations tirées de cette enquête contiennent d'informer, au moins en partie, la manière dont les actuelles salles de classe sont décorées. Il est intéressant de noter que la commission d'enquête, dans le rapport final adressé au ministre de l'Éducation Jules Ferry, déplorait la rareté des images historiques, expliquant, dans un langage typique de l'époque, que « l'éditeur qui apprend[rait] à l'enfant à mieux aimer la patrie, en racontant aux yeux ses grandes joies et ses grands deuils, aur[ait] bien mérité de l'éducation nationale<sup>35</sup> ».

Florence Lazar, dans l'hommage collaboratif qu'elle rend à Aimé Césaire, rejoint le travail théorique récent d'Ariella Azoulay, en revendiquant non seulement un enseignement par les yeux, mais aussi une citoyenneté visuelle. Comme l'affirme Azoulay, la contemplation de photographies est, plus qu'un « exercice d'appréciation esthétique », une véritable « compétence civique<sup>36</sup> ». Cette affirmation, qui renoue avec la promesse démocratique naguère portée par la photographie, repose sur le fait que les relations sociales qui rendent possible la photographie, laquelle n'engage pas seulement la responsabilité du photographe, mais aussi celle du sujet et du spectateur, « ne sont pas médiées par un pouvoir souverain ni limitées aux frontières d'un État-nation ou d'un contrat économique<sup>37</sup> ». C'est de ce point de vue que Florence Lazar nous invite à prendre part à une « photographie de l'histoire<sup>38</sup> ».

Traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes

1 C'est là ce que Kaja Silverman appelle « les pouvoirs représentationnels propres à la photographie », in *The Miracle of Analogy, or The History of Photography, Part I*, Stanford, Stanford University Press, 2015, p. 159.

2 Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, trad. de l'all. par G. Chamayou, Paris, Garnier-Flammarion, 2007, p. 50 ; Walter Benjamin, « Mélancolie de gauche », in *Technique et expérience. Mélancolie de gauche et autres textes*, Les Lilas, Eterotopia, 2016, p. 149-154.

3 Cornelius Castoriadis, « Socialisme ou barbarie », in *La Société bureaucratique. Écrits politiques, 1945-1997*, Paris, Éditions du Sandre, 2015, p. 71-113.

4 James Angelos, « Will France Sound the Death Knell for Social Democracy? », *New York Times*, 24 janvier 2017. En ligne : [www.nytimes.com/2017/01/24/magazine/will-france-sound-the-death-knell-for-social-democracy.html](http://www.nytimes.com/2017/01/24/magazine/will-france-sound-the-death-knell-for-social-democracy.html)

5 Chantal Mouffe, *The Return of the Political*, Londres, Verso, 1993, p. 98.

6 Jean-François Chevrier, « Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie », in *Photo-Kunst: Arbeiten aus 150 Jahren / du xx<sup>e</sup> au xix<sup>e</sup> siècle, aller et retour*, cat. exp., Stuttgart, Staatsgalerie, 1989.

7 *Ibid.*

8 Clarisse Hahn et Florence Lazar, « Arts plastiques et cinéma documentaire. Dialogue entre Clarisse Hahn et Florence Lazar », *CinémAction*, sous la dir. de Sébastien Denis, n° 122, 2007, p. 247.

9 Ce déclin s'explique par plusieurs facteurs, notamment par le rétrécissement du marché des magazines illustrés, qui constituaient un média dominant avant l'avènement de la télévision, ou encore par la vigoureuse critique sociale adressée à la photographie documentaire dans les années 1970. Il est sûr qu'à la fin des années 1980, période où est marchandisé le passé documentaire de la photographie sous l'égide de grandes agences et où arrive le numérique, la photographie documentaire a déjà perdu beaucoup de sa portée politique. Bill Gates fonde Corbis, première entreprise d'achat-vente de droits photographiques, en 1989, l'année même où la photographie célèbre son cent cinquantième anniversaire.

10 John Roberts, *Photography and Its Violations*, Londres, Verso, 2014, p. 167.

11 *Ibid.*

12 Voir George Baker, « Photography's Expanded Field », *October*, n° 114, 2005, p. 120-140.

13 *Ibid.*, p. 122.

14 Comme l'écrit Maria Todorova : « Tout irait bien mieux si l'on cessait d'expliquer la crise yougoslave, et non la crise des Balkans, par les fantômes balkaniques, les vieilles inimitiés balkaniques, les schémas culturels primordiaux balkaniques ou les sempiternelles turbulences balkaniques, et si l'on abordait le problème à partir

des critères rationnels que l'Occident se réserve à lui-même : les questions d'autodétermination (par opposition à l'inviolabilité du statu quo), la citoyenneté et les droits des minorités, les problèmes relatifs à l'autonomie ethnique et religieuse, les perspectives offertes par la sécession et les limites de celle-ci, l'équilibre entre grands États et petites nations, le rôle des institutions internationales » (in Maria Todorova [dir.], *Balkan Identities: Nation and Memory*, Londres, Hurst, 2004, p. 8).

15 *Ibid.*, p. 190.

16 Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux » (1984), in P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. I, Paris, Gallimard, 1997, p. 24.

17 Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, Londres, Verso, 2013, p. 190.

18 Cité dans Branka Magaš, *The Destruction of Yugoslavia: Tracking the Break-Up, 1980-92*, Londres, Verso, 1993, p. 50.

19 *Ibid.*

20 Cynthia Cockburn, *From Where We Stand: War, Women's Activism and Feminist Analysis*, Londres, Zed Books, 2007, p. 88.

21 Ces trois œuvres sont les suivantes : Najot Altaf, *Lacuna in Testimony* (2005) ; Atlas Group, *We Can Make Rain but No One Came to Ask* (2006) ; Anar Kanwar, *The Lightning Testimonies* (2007). Voir Peter Osborne, *Anywhere or Not at All*, op. cit., p. 196-201.

22 Geeta Kapur, « Tracking », in *Indian Highway*, Londres, Koenig Books, 2008, p. 186, cité in Peter Osborne, *Anywhere or Not at All*, op. cit., p. 200-201.

23 <http://zeneucnorm.org/index.php?lang=en>

24 Peter Osborne, *Anywhere or Not at All*, op. cit., p. 192.

25 *Ibid.*

26 Voir Philippe Joutard, *Histoire et mémoires, conflits et alliance*, Paris, La Découverte, 2013, p. 11 ; et l'étude que Sébastien Ledoux a consacrée à la dissémination de l'expression « devoir de mémoire », apparue seulement au début des années 1980 (*Le Devoir de mémoire. Une formule et son histoire*, Paris, CNRS Éditions, 2016).

27 Pierre Nora, « L'ère de la commémoration », in P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. III : *Les France*, Paris, Gallimard, 1992, p. 977.

28 Pierre Nora, « L'avènement mondial de la mémoire », *Transit*, n° 22, 2002. En ligne : <https://www.eurozine.com/lavènement-mondial-de-la-memoire/>

29 Durant toute cette période, la sphère privée et biographique de la famille est une importante source d'inspiration du travail de Lazar – sinon son sujet même. Mais, contre toute attente, cette sphère biographique et familiale, loin d'être

marquée par l'introspection et le repli sur soi, constitue le lieu privilégié où la formation du sujet rejoint la sphère publique de l'idéologie et de la politique.

30 Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 534 : « À la solidarité du passé et de l'avenir, s'est substituée la solidarité du présent et de la mémoire. »

31 Jean-François Chevrier, « Le tableau et le document d'expérience », in *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 144.

32 David Company, *Jeff Wall: Pictures for Women*, Londres, Afterall, 2011, p. 13.

33 Citons, parmi ces lois, la loi Taubira (21 mai 2001), par laquelle l'État français reconnaît officiellement que la traite des esclaves dans l'Atlantique nord et l'océan Indien constitue un crime contre l'humanité ; la loi du 29 janvier 2001, qui reconnaît comme génocide la brutale répression des Arméniens en 1915 ; et la loi Gayssot (13 juillet 1990), qui interdit la négation ou la relativisation des crimes contre l'humanité définis en 1945, à la suite de la Shoah, par la charte de Nuremberg.

34 « Colonies : un débat français », *Le Monde 2*, hors-série, mai-juin 2006, p. 3.

35 Rapport de Charles Bigot, de la Commission de la décoration des écoles et de l'imagerie scolaire, 11 avril 1881, cité dans Albert Gresse, « Imagerie scolaire », in Ferdinand Buisson, *Dictionnaire de pédagogie* (1882), éd. établie par Patrick Dubois et Philippe Meirieu, Paris, Robert Laffont, 2017, p. 396-397.

36 Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008, p. 14.

37 *Ibid.*, p. 24.

38 Pour reprendre le sous-titre de l'excellent ouvrage qu'Eduardo Cadava a consacré à Walter Benjamin et la photographie : *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

From photography to video and back again:  
history and memory in the work of Florence Lazar

Dean Inkster

“I passed beyond the unreality of the thing represented,  
I entered crazily into the spectacle, into the image,  
taking into my arms what is dead, what is going to die.”

— Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*

The image is elegiac, not least of all in the way it wittingly accentuates its stasis as a photograph – if not as a photographic portrait. Its tight cropping pushes the young sitter and the objects he cradles (if, in fact, we can ascertain the sitter’s gender at this point) hard against the picture plane. Indeed, a conspicuous mesh of brown hair descends from the image’s upper margin and, in so doing, conceals any remnant of the sitter’s physiognomy. Head bowed, he holds in his lap – bookended by both arms – an almost complete set of the post-1945 revolutionary, left-wing journal *Socialisme ou barbarie*: the journals’ title, dates and numbers are legible in red along their cracked and yellowed spines. We might say that, by way of the sitter’s pose, the image embodies – both literally and figuratively – its essence as an image: it both *disposes* (to “arrange in position”; but also “to place apart”; “to pause”) and *discloses* (“its capacity to disclose the world, and to solicit a response”<sup>1</sup>). The sitter is thus, in every sense, a “model”: both literally a person who poses for an artist, a photographer, etc., and, figuratively from the Latin cognate *modus*, a measure, of weight and scale. Pushing that figurative meaning further, we might go so far as to say that the image appears poised somewhere between Marx’s famous opening dictum in the *Eighteenth Brumaire*, in which “the tradition of all dead generations weighs like a nightmare

on the brain of the living” and Walter Benjamin’s “Left-Wing Melancholy”:<sup>2</sup>

Duly titled *Socialisme ou barbarie* (2012), the image is the last in a series (a postscript, perhaps) that originated four years earlier, in which printed ephemera from a bygone era of left-wing militancy is displayed. The series began in 2008, a year that saw the worst financial crisis since the days of Benjamin’s essay, which was written in 1931, as the Great Depression took hold. The beginnings of the current era’s “Great Recession” may not have prompted the image – nor indeed the series as a whole – yet, nevertheless, it alters its import. For it is not only the Soviet model of state socialism that has collapsed since the post-1945 heyday of *Socialisme ou Barbarie* as a group – it was after all the bureaucratic “barbarism” of the Soviet model that had prompted the group’s formation in the first place.<sup>3</sup> Rather, a decade after the economic crisis of 2008, there is now the possibility that the last remnants of social democracy (once understood as socialism in increments rather than revolutionary strokes) might likewise be relegated to the past.<sup>4</sup> And yet, contrary to the events of 1989, which saw a triumphant – albeit hurried – celebration of liberal democracy, that demise will not be met, some thirty years later, with any comparable measure of jubilation – not least of all from the perspective of liberal democracy itself. In that sense, socialism should be under-

stood, here in the existential “either-or” choice of the work’s title (originally attributed to Rosa Luxemburg), as “the deepening of liberal democratic values”,<sup>5</sup> not their elimination.

Florence Lazar took up photography during her studies at the École Nationale des Beaux-Arts de Paris in the late 1980s; at that time, the French art school curriculum had yet to fully endorse photography’s status as an established art form. Indeed, despite her access to the school’s darkroom, she recalls receiving scant encouragement from faculty and technical staff alike as she explored her newly chosen medium. Her studies coincided, however, with the rise of a new art photography, which gained currency both in France and abroad throughout the 1980s. In particular, the work of Suzanne Lafont and Jean-Luc Moulène, as their practices emerged in France in the mid-1980s, served as inspiration for her own practice.

Furthermore, in 1988, the art historian Jean-François Chevrier joined the Beaux-Arts faculty. While he continued to teach the history of photography in Nanterre (whose faculty he joined in 1985), his class in contemporary art at the Beaux-Arts, which Lazar recalls attending with enthusiasm, proved popular among students. Coincidental with his teaching appointment in Paris, Chevrier curated a number of exhibitions that would prove decisive in the late 1980s and early 1990s in the promotion of contemporary art photography: these included, *Another Objectivity* (co-curated with James Lingwood) which opened at the Centre National des Art Plastiques in Paris in March 1989, and the major historical survey *Photo-Kunst: Arbeiten aus 150 Jahren*, which opened at the Staatsgalerie in Stuttgart, in November the same year.

Notable in Chevrier’s championing of new art photography was his now influential notion of the “tableau form” as a privileged vehicle for contemporary photographic display. The term initially appeared in his catalogue essay for the *Photo-Kunst* exhibition in 1989 in relation to recent photographic works “purposely designed and produced for the wall”, and which henceforth broke with the conventions of art photography as “mobile” and “manipulable” prints.<sup>6</sup> Such works, Chevrier claimed, offered the viewer a visual experience, both corporeal and cognitive, beyond photography’s conventional purview – not least in the recourse to enlarged formats, hitherto a prerogative of

painting (although, the aim, he contended, was not merely to raise “the photographic image to the place and rank of the painting”<sup>7</sup>). Thus, the “fine arts” pedigree of new art photography broke with the photo-conceptualism of the previous generation, which had sought to extend photography beyond its traditional status as a cognate of the graphic arts (drawing and printing) to the realm of printed matter in general. Lazar’s photographic series from 2008 clearly adopts the tableau form as its pictorial syntax, but, as we will see, it also confronts, in hindsight, the break with photography’s past ambitions by (re)introducing printed ephemera as its very subject matter.

After graduating, Lazar continued to work exclusively with photography throughout the 1990s. In late 1999 she switched medium, however, from photography to video – only returning to photography after a hiatus of nearly a decade. The move to video came as she sought an “artistic” response to the on-going crisis in the former Yugoslavia, which she had followed with considerable concern since its outbreak, not least given her family and cultural ties to the region: “Previously I had worked with the photographic portrait as a genre. I began using video as a medium in the context of my travels to the former Yugoslavia. The ability to travel in a territory both foreign and familiar – the country where my mother was born, but whose language I don’t speak – guided my practice. To begin with, I had no idea of a subject; the only prerequisite being this dual perspective. Video gave me a necessary distance to the situations I encountered there.”<sup>8</sup>

Beyond that context, however, a further explanation for the shift from photography to video may lie in the fact that by the late 1990s the initial enthusiasm that had accompanied photography’s rise throughout the previous decade from the margins to the centre of contemporary art had begun to wane. This was not merely due to the rapid and widespread acceptance of the terms of photography’s contemporary assimilation, but rather, more importantly, to what those terms had, in fact, lost both historically and discursively. New art photography, as it emerged in the 1980s, may have appeared to shore up photography’s claims as a fully fledged medium of contemporary art. Yet it did so at a time when photography’s wider social tenor had itself entered a period of marked decline.<sup>9</sup> Rather than merely abandoning photog-

raphy’s past achievements, however, and in particular its documentary purport, new art photography arose, as John Roberts has recently argued, out of their very ruins.<sup>10</sup> The institutional embrace of new art photography thus proves, in hindsight, to have been a “defensive” move; the return to a syntax of “weight and gravitas” (an implicit reference to the tableau form) gave it the momentary allure of a renewal not only of photography as an artistic medium, but, moreover, as Roberts concludes, “of culture as a whole.”<sup>11</sup> That “historical burden” would not hold sway for long, however, as photography’s eventual dispersal, from the 1990s onwards, into an “expanded field” of contemporary image making would soon attest.<sup>12</sup>

Lazar’s shift from photography to video can thus be seen as a timely example of the wider move in contemporary art away from the photographic to the “cinematic,”<sup>13</sup> and which would, in due course, lead to her current practice of documentary cinema. In her first video work, from 1999, that shift does not, however, represent a complete abandonment of photography as such. For it nevertheless retains, if not the “weight and gravitas of classical form”, at least echoes of the tableau form’s syntax. In so doing, moreover, it manages to incorporate much of what new art photography had, by the late 1990s, relinquished of photography’s documentary tradition; the depiction of class, labour, social interaction, and, above all, individual and social agency thus coalesced. Indeed, the emphasis on social agency over identity – not least in the context in which it was made – is no doubt one of the work’s most salient achievements.

The single-channel video projection titled *Les Paysans* documents a group of peasant farmers at work in a village in central Serbia, where her mother, as the child of a Partisan family, found refuge during the Second World War. A gendered division of labour sees two men stand at a makeshift table as they cull vine shoots; behind them, two women sit against the backdrop of a nondescript farm building, as they, in turn, tie the shoots in bundles. A straightforward, full-length shot with only minor editing throughout indeed lends *Les Paysans* a tableau-like consonance – one that brings to mind the idealised depiction of rural life from another era’s painterly tradition. Whatever lingering sentimentalism still arises from that association, however, results from a

deep-rooted ideology, which the work’s matter-of-factness otherwise resists. For the idealised image of 19th-century peasantry derives largely from the same sources of romantic nationalism as those that Milošević’s regime would resuscitate a century later from a wider Slavic embrace of 19th-century romantic nationalism – albeit to very different ends – for its nationalist agenda in the 1980s and 1990s (turbo-folk, the paintings of Milić of Mačva, etc.). Any purportedly authentic embodiment of national identity or “ethnicity” *Les Paysans* might otherwise proffer is immediately countered by a deftly informed commentary on the Yugoslav crisis that one of the two men addresses to the camera, as he goes about his work. Relayed off-screen by a French voiceover (by the artist’s mother), his commentary may not at all have met with the unanimous approval of those present, both on and off-screen (according to the artist, a significant group of villagers had gathered, out of frame, to hear the man speak). Above all, the discernment with which he holds the Milošević regime accountable for exacerbating the Yugoslav crisis counters one of the most pernicious myths of the post-Yugoslav conflict: i.e., that the breakup of Yugoslavia was the result of immutable inter-ethnic conflict, hitherto kept at bay by an equally mythical authority during the Tito era, rather than the consequence of a series of political struggles amid economic and social upheaval, as the global neoliberal era set in.<sup>14</sup>

Beyond the widespread shift from the photographic to the “cinematic”, Lazar’s video works, from the late 1990s onwards, also attest to a concurrent emergence in contemporary art of cultural memory and testimony – notably in her subsequent works in the aftermath of the crisis in the former Yugoslavia. In his recent analysis of the philosophical underpinnings of contemporary art, Peter Osborne argues that the current importance attached to cultural memory misses a necessary distinction between memory and history – in particular when memory is “identified with historical experience itself.”<sup>15</sup> Whereas memory presupposes a continuity of consciousness between past and present, conversely the work of history intervenes in their estrangement. In so doing, it pulls the past away from the tendency, when memory is conflated with history, to “naturalise” historical change. Historical enquiry therefore entails as much a recognition of the

gaps and contingencies of past events as it does their survival over time. As such, it is primarily a “constructivist” endeavour, one that, as Pierre Nora famously describes it, entails “sifting and sorting” (*trace et tri*)<sup>16</sup> – the piecing together of otherwise disparate elements culled from the flow of time, and which thus break with and surpass individual memory and experience. In contrast, the conflation of history and memory tends to either domesticate or mask the social conflicts and struggles that make up historical change.<sup>17</sup> Finally, as Osborne claims in reference to Maurice Halbwachs, history has a universal tenor, which thus extends its significance beyond the confines of any one identity or group.

A notable example of the conflation of memory and history can be found in one of the formative documents that portended the rise of nationalism in Yugoslavia. Indeed, a decisive moment in the rise of Serbian nationalism occurred in early January 1986 when several hundred prominent Belgrade intellectuals (including prominent writers, film directors, musicians and academics) presented a petition under the auspices of the Committee for the Defence of Freedom of Thought and Expression to the parliamentary assemblies of Serbia and Yugoslavia accusing authorities of national treason for their purported neglect of Serbia’s population in Kosovo. Among the signatories appeared Mihailo Marković, a founding member of the Marxist Praxis school and editor of the journal *Praxis*, soon to become one of Slobodan Milošević’s chief ideologues.

While the petition failed to acknowledge economic and political causes behind tensions then erupting in Kosovo, it deliberately conflated memory with history. It read, “As is well-known from historical science, from still unextinguished memory, the expulsion of the Serb population from Kosovo and Metohija has already been going on for three centuries.”<sup>18</sup> Here, the claim of history as an objective “science” immediately gave way to the purportedly immutable category of memory, underscored as organic continuity. Is it little wonder, then, that a few sentences later the contemporary social and economic crisis of Yugoslavia was deliberately misconstrued as the “fusion of tribal hatred and genocide masked by Marxism.”<sup>19</sup> The rise of “ethno” nationalism thus began by perpetrating the myth – soon to reverberate with staggering obstinacy outside Yugoslavia itself – that the violent

breakup of Yugoslavia emanated from enduring ethnic differences, whereas, in fact, those differences were “a desired outcome of the wars”; not its cause.<sup>20</sup>

While Osborne regrettably eschews specific analysis of works that concur with what he describes as the “memory model”, he does offer a comparative summary of three video works (by Navjot Altaf, the Atlas Group and Amar Kanwar) that subtly complicate its current ascendancy.<sup>21</sup> Calling attention to their shared medium, Osborne cites art historian Geeta Kapur who, in turn, points to an implicit affinity between the advent of digital video, a subsequent global upsurge in documentary practices on an international scale, and what she describes (under the intensified grip of global capitalism) as “the already disassembled nation.”<sup>22</sup> For Kapur, video’s ease of access, both in technical and economic terms, endows it with a capacity to alter documentary production and reception in ways that elude the traditional control and confines of national borders, a reasoning that is not without consonance with Lazar’s decision in the late 1990s to turn to video, as she has described it, during her travels in the former Yugoslavia.

In her video works, Lazar does not shy away from confronting the contemporary shortcomings of oral testimony and the “memory model” to which Osborne refers. For example, in *Les Femmes en noir* (2002) and *Étoile rouge* (2006), co-directed with Raphaël Grisey, that confrontation takes the form of a deliberate disjunction of voice and image (of oral testimony from visual representation). Indeed, *Les Femmes en noir*, a single-channel video, announces that disjunction with particular acumen. The title refers to the international feminist, anti-war network Women in Black, while the work itself documents a session in Montenegro of the network’s Yugoslav chapter, *Žene u crnom protiv rata* (found in 1991) – one of the most important sources of civil resistance in Serbia during the Milošević era and, today, one of the few collectives in Serbia prepared to confront a society still largely unwilling to take collective responsibility for the war and, significantly, to mourn – as the movement’s name denotes – the victims of its recent past.<sup>23</sup> As the video begins, a pan of the camera offers, caught in media res, no more than a cursory glimpse of the opening orator – a fleeting close-up of her lower facial features as she speaks – before promptly coming to rest in

shadow. While she continues to speak – in this instance, of patriarchy’s rigid shoring up of conventional gender roles as an apology for war – the camera subsequently pans back, giving the appearance, as it comes out of shadow, of an in-camera dissolve: for rather than returning to the orator, the camera henceforth gives way to a group of her listeners – again in tight close-up – shifting the initial emphasis on speech to that of listening. Indeed, the work maintains that disjunction throughout – even as others take a turn to speak – often in testimonial form.

In his reading of the mnemonic and testimonial turn in contemporary art practice, Osborne gives a brief causal explanation for its ascendancy: what has motivated the “return to memory”, he contends, is a need to offset, in artistic form, the increasing divorce of historical representation from experience, which stems from “the collapse of secular world-historical political projects” – namely, “socialism and communism.”<sup>24</sup> While contemporary “capitalist” societies are by no means lacking in historical representation, they nevertheless display an increasing paucity of “historical consciousness” and consequently of “historical experience” itself.<sup>25</sup> Here, historical consciousness refers to that which enables the phenomena of past, present and future to cohere as an experience, both temporal and purposeful.

That explanation has not gone unacknowledged within the field of historical studies itself, where the collapse of socialism and communism (whether in their “actually existing” form or as world-historical projects) is often cited as one among a number of historical causes for the extraordinary upsurge in memory that defines the contemporary era. Memory barely registered as a term in historical literature, let alone as an “interpretative trope” (as Osborne describes it) before the mid-1980s, when the influential anthology *Les Lieux de mémoire*, widely credited as having initiated the mnemonic turn in the humanities in the late 1970s and early 1980s, first appeared in France.<sup>26</sup> By the time the final volume went to print in 1992, less than a decade later, its editor Pierre Nora had seen his vast “counter-commemorative” study of the symbolic construction of France’s past evolve from its critical beginnings in the late 1970s to become, by his own admission, “the instrument of commemoration par excellence.”<sup>27</sup> With the collapse of secular political projection beginning in the mid-to late 1970s, “the intellectual collapse of

Marxism”, the disrepute into which the Soviet Union had fallen before its final collapse, and, closer to home, the rapid waning of the French Communist Party, Nora concludes: “The end of the revolutionary idea, which had been the most potent vector directing historical time towards the future, could only lead to a rapid transformation in feelings about the past.”<sup>28</sup>

Significant in this context is Lazar’s decision, in 2008, to focus her attention on her father’s political formation in the 1950s – a decision that would, incidentally, lead her, at least momentarily, from video back to photography. It would, moreover, suggest that the extent of the contemporary crisis of historical consciousness is such that, paradoxically, it is only by turning to the biographical realm and intergenerational family relations that it can, while no longer communally accessible, at least be glimpsed in its current demise.<sup>29</sup> The single-channel video work *Confessions d’un jeune militant* (which followed the photographic series of *Socialisme ou barbarie*) shows the elder Lazar (although the work leaves his identity discreetly undisclosed to the viewer) as he gives an improvised commentary on various books and related material that helped shape his intellectual and political orientation in the immediate post-war decades: like others on the non-communist Left, following the Soviet invasion of Hungary and his disillusionment with the Socialist government’s mishandling of the crisis in Algeria, he joined the PSU (Parti Socialiste Unifié) when it began in the spring of 1960; he had previously resigned from the French section of the Workers’ International at the beginning of 1957 to participate in the founding, later that same year, of the UGS (Union de la Gauche Socialiste). The artist’s son, the young sitter in *Socialisme ou barbarie*, also appears in the video, duly fetching each title at his grandfather’s request, although not without a certain youthful aloofness, in his role as mediator across the generational divide.

That generational divide is obviously, at the same time, a historical one. For it confronts a “lost solidarity of the past and the future” with its contemporary variant or substitute “of the present and memory.”<sup>30</sup> It is not insignificant, therefore, that Lazar chose to broaden that confrontation in her return to photography. For that confrontation extends to the photographic form itself – notably, in adopting the tableau form as its pictorial convention. In particular,

the “implicit relationship between the viewer and the image of his [or her] body,”<sup>31</sup> which, in Chevrier’s words, characterises one of the tableau form’s most salient features, asserts itself in the singular, close-to-life-size depiction of each sitter’s upright body (beginning with the artist’s son in *Socialisme ou barbarie*) as he or she holds and displays ephemera for the viewer’s perusal. In so doing, however, the tableau form confronts the historical limitations of its initial rise to prominence. And it does so in a subtle dialectic of form by returning, at the same time, to the very conventions it had hitherto supplanted – namely, photography’s prior syntactical relation with the printed page.

“Consciously or not,” as David Campany argues, “photography of the mid-20th century had internalised the page as a founding condition of the whole formal experiment in depiction and composition.”<sup>32</sup> When photographic display shifts the emphasis from the page to the wall, that prerogative gives way, more often than not, to the requirements of a verisimilitude of visual scale, eventually aligning it with traditional figurative painting, whether it consciously emulates that tradition or not – hence a need, among others, to keep subject matter at a distance from the lens. The format of the tableau, furthermore, limits if not cancels the formal prerogatives of framing as a primary locus of photography’s experimentation. The “off-the-cuff” framing of canonical street photography, or the experiments in provocative vantage points and rapid foreshortening that characterise modernist photography (Alexander Rodchenko being a canonical example) do not translate well when they surpass the scale of the printed page – that is, without appearing distended and the photograph’s subject matter disproportionately large. Thus, a conspicuous way in which the conventions of the tableau form compensate for the subsequent loss of photography’s formal inventiveness is to shift emphasis from framing to a direct intervention in the staging of the image itself. In the case of *Socialisme ou barbarie* and the other works in series to which it belongs, that intervention results in the staging of pictorial display itself – one that exposes – indeed, literally displays – what its conventions otherwise suppress in the form not only of photography’s prior internalisation of printed matter but, moreover, its past documentary import – even if, as these works makes clear, a straightforward renewal of the traditional genres of so-

cial documentary and portraiture are no longer viable options for any current return to photographic practice.

In its mournful display of militant ephemera from a previous generation – once driven by a now bygone sense of historical becoming – Lazar’s return to photography thus “documents” the very crisis of historical consciousness that has seen the contemporary phenomena of “cultural memory” rise in its wake. Her next body of work proved all the more significant, therefore, in that it shifts emphasis to a subject that has, in France at least, seen the contemporary mnemonic turn reach paroxysm: the so-called “memory wars” – in particular, those that have fuelled intense public debate over France’s colonial past.

That shift also saw her leave the private realm of the family, from which her return to photography had emanated, for that other critical realm of subject formation – namely, the school. A public commission for a new junior high school in the La Chapelle neighbourhood of Paris’s 18th arrondissement saw her pay fitting tribute to the school’s celebrated eponym: the Martiniquan-born poet, activist and politician Aimé Césaire (who died at 94, two years before the school opened in 2010). The resulting suite of thirty-five photographic works, permanently displayed in the school’s central hallway, retained the formal syntax of her previous photographic series, but archival ephemera reappeared, this time in the form of France’s colonial history and the anti-colonial movement in which Césaire forged one of the most significant legacies.

Despite burgeoning gentrification, few Parisian neighbourhoods can claim to have a population as socially diverse as La Chapelle. A significant contingent of pupils with immigrant origins (often first or second generation from France’s former colonies) thus lent the work added resonance. Pupils were not merely relegated to the role of photographic subjects, but enthusiastically participated, over an extended period, in the work’s preparatory research, including outings to archive and museum collections in and around Paris (from the editorial offices of *Présence Africaine* to the archives of the Musée du Quai Branly). The school thus provided an opportune environment for Lazar to broaden the social ramifications of her return to photography – to redeploy photography’s potential as both knowledge production and social exchange.

Significantly, France’s so-called memory wars had come to a head two years before Lazar embarked on her work for the Collège Aimée Césaire, not only in an impassioned the public debate over the country’s colonial past, but one that centred on its place in state school education. In early 2005, the French National Assembly passed legislation that officially recognised and pledged compensation to French citizens repatriated from France’s former colonies – with particular attention given to Algeria. The act extended its purview, however, to include a pedagogical proviso: its notorious article 4, which enjoined the state school curriculum to impart the “positive role” of France’s colonial past or “overseas presence”. What began as a vehement public response from historians over state incursion into the school curriculum (rightly decried as anti-constitutional) soon escalated to the point of acquiring the descriptor *guerre de mémoires* in that the act of 23 February 2005 bore comparison with other recent laws that also sought to adjudicate past injustices.<sup>33</sup>

The press responded with considerable coverage and editorial comment, which continued even as the offending article was repealed by presidential decree a year later. One prominent editorial, which headed a special edition of *Le Monde’s* weekly magazine supplement, *Le Monde 2*, titled *Colonies. Un débat français* (Colonies: A French Debate), began by imagining a junior high school teacher giving a class on France’s former colonies: “Who are the pupils?” it read. While setting aside the identity of the teacher, the editorial proceeded to list the pupils’ hypothetical and purportedly conflicting origins, arriving at as culturally diverse a classroom as any at La Chapelle’s Collège Aimée Césaire. Thus it asked: “How will the teacher approach the history of slavery, colonisation, and finally decolonisation?”<sup>34</sup>

Lazar’s tribute to Aimé Césaire does not pretend to answer that question. Rather, it distances itself from the prevailing debate of *Le Monde’s* editorial, which pits an otherwise reluctant acknowledgement of France as a contemporary “multicultural” society against an otherwise unflagging “neo-Republican” appeal for social homogeneity and consensus. Clearly, the 2005 Act had sought to arrogate the latter. For it not only looked back with nostalgia at France’s colonial past – a clear case of memory erroneously prevailing over history – but at a time, coincident with the rise of France’s colo-

onial empire, when the French state school system emerged to play an indispensable role in imparting Republican values. In contrast with the 2005 act, Lazar’s work offers an alternative Republican lineage, in that it recalls (albeit devoid of nostalgia) one of the Third Republic’s most innovative educational reforms: what a state-sponsored enquiry into the decoration of schools and educational use of imagery named, in 1880, *l’enseignement par l’image*. The enquiry’s recommendations still inform the way the walls of French classrooms are decorated today. Interestingly, in its final report, addressed to the then Minister of Education, Jules Ferry, the enquiry regretted a paucity of historical imagery, suggesting, in the parlance of its day, that “the publisher who will teach children to better love the nation by visually imparting the nation’s celebrated joys and losses will have shown themselves worthy of national education.”<sup>35</sup>

Lazar, in her collaborative tribute to Aimé Césaire, joins the recent theoretical work of Ariella Azoulay in claiming not only an *enseignement par les yeux*, but moreover a visual citizenry; more than a mere “exercise in aesthetic appreciation”, as Azoulay states, viewing photographs is “a civil skill.”<sup>36</sup> A renewal of photography’s former democratic promise, that claim is predicated on the fact that the social relations that make photography possible “are not mediated through a sovereign power and are not limited to the bounds of a nation-state or an economic contract” – for they engage not only the responsibility of the photographer, but equally the photographic subject and spectator.<sup>37</sup> It is from this perspective that Lazar invites us to partake in a “photography of history.”<sup>38</sup>

- 1 What Kaja Silverman describes as “photography’s own representational powers” in *The Miracle of Analogy or The History of Photography, Part I*, Stanford, Stanford University Press, 2015, 159.
- 2 Karl Marx, “The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte”, in *Marx: Later Political Writings*, ed. and trans. Terrell Carver, Cambridge, Cambridge University Press, 32; Walter Benjamin, “Left-Wing Melancholy”, in *Walter Benjamin, Selected Writings, vol. 2: 1927–1932*, trans. Rodney Livingstone et al., eds. M. W. Jennings, H. Eiland, and G. Smith, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999, 423–427.
- 3 Cornelius Castoriadis, “Socialisme ou barbarie”, in *La Société bureaucratique: Écrits politiques, 1945–1997, vol. 5*, Paris, Éditions du Sandre, 2015, 71–113.
- 4 James Angelos, “Will France Sound the Death Knell for Social Democracy?” *New York Times*, 24 January, 2017, [www.nytimes.com/2017/01/24/magazine/will-france-sound-the-death-knell-for-social-democracy.html](http://www.nytimes.com/2017/01/24/magazine/will-france-sound-the-death-knell-for-social-democracy.html).
- 5 Chantal Mouffe, *The Return of the Political*, London, Verso, 1993, 98.
- 6 Jean-François Chevrier, “The Adventures of the Picture Form in the History of Photography (1989)”, trans. Michael Gilson, in *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960–1982*, ed. Douglas Fogle, Minneapolis, Walker Art Center, 2003, 116. The original essay in French was published, alongside a German translation, in *Photo-Kunst: Arbeiten aus 150 Jahren: du XX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, aller et retour*, exh. cat., Stuttgart, Staatsgalerie, 1989.
- 7 Ibid.
- 8 Clarisse Hahn and Florence Lazar, “Arts plastiques et cinéma documentaire: Dialogue entre Clarisse Hahn et Florence Lazar”, ed. Sébastien Denis, *CinémAction* 122 (2007), 247.
- 9 A number of factors explain this decline, from the waning market for picture magazines as a dominant media, before the advent of television, to the sustained social critique of documentary photography in the 1970s. Certainly, by the late 1980s the corporate commodification of photography’s documentary past, which coincided with the advent of digital technology, suggests that documentary photography had by then lost a great deal of its political import. Bill Gates founded the Corbis Corporation, the first corporate visual licensing company in 1989 – the very year photography celebrated its 150th anniversary.
- 10 John Roberts, *Photography and Its Violations*, London, Verso, 2014, 167.
- 11 Ibid.
- 12 See George Baker, “Photography’s Expanded Field”, *October* 114 (2005), 120–140.
- 13 Ibid., 122.
- 14 As Maria Todorova writes: “It would do much better if the Yugoslav, not Balkan, crisis ceased to be explained in terms of Balkan ghosts, ancient Balkan enmities, primordial Balkan cultural patterns and proverbial Balkan turmoil, and instead was approached with the same rational criteria that the West reserves for itself: issues of self-determination versus inviolable status quo, citizenship and minority rights, problems of ethnic and religious autonomy, the prospects and limits of secession, the balance between big and small nations and states, the role of international institutions.” In Maria Todorova, ed., *Balkan Identities: Nation and Memory*, London, Hurst, 2004, 8.
- 15 Ibid., 190.
- 16 Pierre Nora, “Between Memory and History”, in *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, vol. 1: *Conflicts and Divisions*, ed. Pierre Nora, trans. Arthur Goldhammer, New York, Columbia University Press, 1996, 2.
- 17 Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London, Verso, 2013, 190.
- 18 Quoted in Branka Magaš, *The Destruction of Yugoslavia: Tracking the Break-up 1980–92*, London, Verso, 1993, 50.
- 19 Ibid.
- 20 Cynthia Cockburn, *From Where We Stand: War, Women’s Activism and Feminist Analysis*, London, Zed, 2007, 88.
- 21 The three works are: Navjot Altaf, *Lacuna in Testimony* (2005); The Atlas Group, *We Can Make Rain but No One Came to Ask* (2006); and Anar Kanwar, *The Lightning Testimonies* (2007). See Osborne, *Anywhere or Not at All*, 196–201.
- 22 Cited in Osborne, *Anywhere or Not at All*, 200–201; Geeta Kapur, “Tracking”, in *Indian Highway* London, Koenig Books, 2008, 186.
- 23 <http://zeneucnom.org/index.php?lang=en>.
- 24 Peter Osborne, *Anywhere or Not at All*, 192.
- 25 Ibid.
- 26 See Philippe Joutard, *Histoire et mémoires, conflits et alliance*, Paris, La Découverte, 2013, 11; and Sébastien Ledoux’s book-length study of the widespread use of the term *le devoir de mémoire* (the duty to remember), which first appears no earlier than the early 1980s: Sébastien Ledoux, *Le Devoir de mémoire. Une formule et son histoire*, Paris, CNRS, 2016.
- 27 Pierre Nora, “L’ère de la commémoration”, in *Les Lieux de mémoire, Tome 111, Les France*, ed. Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1992, 977.
- 28 Pierre Nora, “Reasons for the Current Upsurge in Memory”, *Transit* 22 (2002), <https://www.eurozine.com/reasons-for-the-current-upsurge-in-memory/>
- 29 The private and biographical sphere of the family serves as a significant source of inspiration – if not the actual subject matter – for much of Lazar’s work from this period. Far from inward-looking and exclusionary, however, the biographical and the familial realm provide an unexpected yet nevertheless privileged locus in which subject formation converges with the otherwise public realm of ideology and politics.
- 30 Paul Ricœur, “À la solidarité du passé et de l’avenir, s’est substituée la solidarité du présent et de la mémoire”, in *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Seuil, 2000, 534; *Memory, History, Forgetting*, trans. Kathleen Blamey and David Pellauer, Chicago, University of Chicago Press, 2004, 410.
- 31 Jean-François Chevrier, “The Tableau Form and the Document of Experience”, in *Click Double Click: The Documentary Factor*, ed. Thomas Weski, Cologne, Walter König, 2006, 51.
- 32 David Company, *Jeff Wall: Picture for Women*, London, Afterall, 2011, 13.
- 33 These include the Taubira act (21 May 2001), by which the French state officially acknowledged slavery and the North Atlantic and Indian Ocean slave trades as crimes against humanity; the 29 January 2001 act, which recognises the violent repression of Armenians in 1915 as genocide; and the Gayssot act (13 July 1990), which prohibits the denial or belittlement of crimes against humanity as defined in the wake of the Shoah by the 1945 Nuremberg Charter.
- 34 “Colonies. Un débat français”, *Le Monde 2 (Hors-série)* (May–June 2006), 3.
- 35 Report by Charles Bigot from the Commission de la décoration des écoles et de l’imagerie scolaire, 11 April 1881, quoted in Albert Gresse, “Imagerie scolaire”, in Ferdinand Buisson, *Dictionnaire de pédagogie* (1882), ed. established by Patrick Dubois and Philippe Meirieu, Paris, Robert Laffont, 2017, 396–397.
- 36 Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008, 14.
- 37 Ibid., 24.
- 38 The subtitle of Eduardo Cadava’s excellent book on Walter Benjamin and photography: *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997.



## Les Paysans

2000

Vidéo 4/3, couleur, son, 18 min



On pensait différemment il y a dix ans. En fait, à cette époque, en 1989, lors de l'ascension de Milošević, plus de 90 % de la population serbe le soutenait. Mais les choses ont changé depuis. Nombreux sont ceux qui à cette époque ne voyaient pas, n'étaient pas conscients de la ruine vers laquelle il nous menait. C'était un homme très doué... mais uniquement pour assujettir son propre peuple. Autrement, jusqu'à présent, il a perdu sur tous les fronts. Il est en effet personnellement responsable de la défaite de son peuple. Et aujourd'hui, dans la mesure où, dès les premiers jours, j'ai été contre lui et son gouvernement, je suis en quelque sorte déçu. J'avais espéré que ça se finisse beaucoup plus vite. Après tout ce qui est arrivé, après toutes ces défaites et toutes ces épreuves imposées au peuple serbe, je me demande ce que l'on pourrait faire de plus pour que le peuple le rejette. Je vous poserai une question, puisque vous venez de France et suivez les événements ici : est-il possible que la Serbie reste, étant donné sa situation, est-il possible qu'elle reste l'alliée de Cuba, de l'Irak ou de la Corée du Nord ? J'en ai bien peur, parce qu'il est acculé. Il a commis des crimes de guerre, il se défendra jusqu'au dernier souffle. Peut-être le monde nous a-t-il punis et abandonnés. Lui ou nous. Pour nous, le mieux serait de lui offrir une chance d'aller en enfer pour qu'il cesse de nous défendre ou pour que nous nous défendions tout seuls. Mais je dirais autre chose : les protestations les plus importantes contre lui ont eu lieu en 1991, le 9 mars, alors qu'il n'était pas aussi fort qu'aujourd'hui. Et que le peuple n'était pas encore aussi faible qu'aujourd'hui. Il a habilement œuvré ce 9 mars. Ses hommes ont saccagé Belgrade, pillé les bijouteries, etc. Et tout ceci a été prémédité en vue de jeter le discrédit sur l'opposition. Il a habilement œuvré

à tout ça. Et ces dernières années, notre économie est constamment à l'agonie. Lorsqu'on est économiquement dépendant, on est facilement manipulable. Lorsqu'on est indépendant, on peut s'exprimer. C'est pas facile à diriger, mais il est très, très habile. Il y a dix ans, la clique qui l'entoure s'est préparée à diriger la Serbie. Ils ont préparé le terrain beaucoup plus tôt, par de nombreuses lois. Ils ont centralisé le pouvoir. Les villes, les communes sont réduites aux affaires courantes, elles n'ont aucun pouvoir. Il s'était préparé pour tout cela et, grâce à des récits propagandistes de menaces contre le peuple serbe, il a tiré profit de la crise au Kosovo et du peuple kosovar. Et avec tout cela, il est monté sur son cheval fou et tout est ensuite rentré dans l'ordre. Le peuple a pensé : «Voilà le sauveur de la Serbie ! » Les gens ont commencé à raconter que les Serbes, les Slovènes, les Croates étaient instrumentalisés, que de la nourriture était volée en Voïvodine. J'ai peut-être une opinion différente de celle de l'opinion publique serbe sur le sujet. Je pense que nous avons manqué notre chance de régler cette question de manière démocratique, avant la guerre. Nous sommes allés droit dans l'impasse, parce que Milošević a exercé là-bas un pouvoir très arrogant. La police a brutalisé ces gens, soyons honnêtes et admettons-le. Cela est allé crescendo pour atteindre le point culminant que nous connaissons. Donc, en ce qui concerne les Albanais, au moins 50 ou 60 % d'entre eux auraient pu vivre dans cet État de manière pacifique, avec des politiques intelligentes. Et il n'y aurait pas eu de guerre et toute cette misère. Sur la question du Kosovo, je pense que je suis minoritaire. Et pourquoi suis-je minoritaire ? Ces dix dernières années, l'opinion publique a été systématiquement conditionnée pour accepter

les choses telles qu'elles sont. Je suis allé au Kosovo. Je suis réellement allé là-bas. Je n'y suis pas allé au printemps dernier, mais, cela mis à part, tous les printemps depuis cinq ans, je passais un mois au Kosovo. Je vendais mes pousses de vigne. Les affaires étaient bonnes. Même à la veille de la guerre, un mois avant les bombardements, j'ai eu mon associé au téléphone. Et depuis que j'ai perdu contact avec lui, il est impossible de le joindre. Ils sont là-bas maintenant, que cela plaise ou non. Je peux le dire ouvertement n'importe où et prouver que c'est vrai. Disons que tous les soldats qui sont allés défendre le Kosovo ont eux-mêmes constaté la situation. Les Albanais ont été chassés, volés, tués. Et tout ça dans quel but ? C'est pourquoi ils pourraient obtenir leur indépendance. Les gens racontaient que les Slovènes mourraient de faim sans les haricots blancs serbes. Car nous avons des haricots blancs. Il s'avère que nous sommes ceux qui meurent de faim, avec nos haricots ! Vous savez, lorsque Milošević a missionné ses hommes à travers la Serbie pour écouter la population, pour savoir ce qu'elle pensait de la situation actuelle, ses hommes se sont dispersés dans toute la Serbie et se sont revenus avec leurs rapports. Ils ont dit : « Patron, partout, tous les cent mètres, il y a une pancarte avec écrit "Super" » En effet, ce sont les trafiquants, les vendeurs d'essence au litre qui ont affiché « Super ».

— Qu'est-ce que je pense de tout ça ?  
Je n'étais pas d'accord avec lui, mais maintenant je le suis ! Nous sommes de bons amis, mais nous n'étions pas d'accord. Maintenant, je suis d'accord avec lui.

— Honnêtement, au début, lors des premières élections, à l'époque je me suis réellement

opposé à ce pouvoir. Ce n'était pas facile à l'époque. J'ai joué franc jeu, j'ai posé cartes sur table. J'ai surveillé le résultat des urnes. Et Milošević l'a emporté de loin. Tous ceux qui étaient contre lui étaient taxés de trahison et de stupidité. Alors nous avons compté les votes, et qu'est-ce qu'il lui manquait ? Il avait tout ce dont il avait besoin, il n'y avait pas de problèmes pour lui. Que veut-il de plus aujourd'hui ? Quelque chose ne va pas chez lui. Il n'aime pas les hommes bons. Et j'ai eu quelques difficultés, quelques problèmes, mais... Par exemple, lorsque Milošević a remporté les élections, les gens ont fait tinter les casseroles. Les Serbes aiment faire la fête. Ils célèbrent même leur malheur ! Donc autour de ma maison, autour de ma porte d'entrée... Voilà, j'en ai assez dit !

— Ce qui m'a fait changer d'opinion ? La débâcle ! La débâcle ! Je n'ai jamais travaillé aussi dur, je n'ai jamais été aussi pauvre. Pourquoi je croyais en lui ? Je ne sais pas, je ne saurais pas vous dire pourquoi. Il m'a plu. Je ne peux pas dire qu'il soit beau...

— Nous sommes restés amis tout ce temps. Nous étions amis à l'époque de Tito, alors qu'il n'y avait qu'un seul parti, et nous le sommes restés.

— C'est comme être déçu par une femme. Être trompé par une femme.

— Il y avait beaucoup d'amour et tout s'est éteint.



We thought differently, ten years ago. At the time, in 1989, actually, with the rise of Milošević, over 90% of Serbians supported him. But things have changed since. There are many who, at the time, didn't see, weren't aware of, the misery he brought. That man is ... very skilful. He is only good at defeating his own people. Other than that, up until now, he has lost everywhere. But he personally defeated the people. And now, since I was against him and his government from day one, I'm somehow disappointed. I'd hoped it would be over much sooner. After everything that's happened, after so many defeats, and after so much misery heaped upon the Serbian people, I have to wonder what else needs to happen for the people to reject him. Here's a question for you. Since you're from France and you know what's been happening here. Is it possible for Serbia to remain, given the circumstances, is it possible for Serbia to remain on a par with Cuba, with Iraq, with North Korea? I'm afraid so. Because he has no perspective. He has committed war crimes and will fight until the end. Maybe the universe is punishing us. Maybe the world's abandoned us. Either him, or us. What's best for us would be to give him a chance to go to hell so he would stop defending us. So we could defend ourselves. But I'll say something else. The most important protests against him took place in 1991, on March 9. He was not as strong then as he is today. And the people were not as weak as they are today. He skilfully took advantage of March 9. His men ransacked Belgrade and plundered the jewellery shops. That was all done to discredit the opposition. He made skilful use of all of that. And these last few years, we're facing constant economic agony. When you're economically dependent, it's easy to be manipulated. When you're independent, you can speak

up. It isn't easy to rule; he's very skilful. Ten years ago, his whole gang prepared themselves to rule Serbia. They laid the groundwork much earlier, with many laws. They centralised power. Town halls and communities only deal with day-to-day matters. They have no power. He prepared for this. Thanks to stories and propaganda about threats to the Serbian people, he took advantage of the Kosovo crisis and the Kosovan people. And with all this, he climbed on his crazy horse and everything fell into place. The people saw him as the saviour of Serbia. People started saying that Serbia, Slovenia and Croatia were being used, that food in Vojvodina was being stolen. I might have a different opinion on the matter from Serbian public opinion. I think that we missed our chance to settle this issue democratically, before the war. We went straight into a dead end. Milošević wields very arrogant power. The police brutalised people, let's be honest and admit it. This reached the climax we know. So for the Albanians, at least 50 or 60% of them could have lived in this state peacefully, with smart policies. And there wouldn't have been a war, and all this misery. On the Kosovo issue, I think I'm in the minority. Why is that? These last ten years, public opinion has been systematically prepared to accept things as they are. I've been to Kosovo. I've actually been there. I didn't go last spring, but other than that, every spring for the last five years, I spent a month in Kosovo. I sold my vine shoots. The business was good. Even on the eve of war, a month before the bombings, I was on the phone with ... my associate. Now I've lost touch with him, reaching him is impossible. They're over there now, whether people like it or not. I can say this openly and people can check that it's true. Every soldier

that went over to, let's say, defend Kosovo, has seen the situation for themselves. The Albanian people, they've been hunted, robbed, killed. And all of this for what? That's why they might gain their independence. People were saying that the Slovenians would starve without Serbian white beans. We have white beans. Turns out we are the ones starving, with our own beans! You know, when Milošević sent his men to Serbia to listen to the people, to find out what the people were thinking about the current situation, his men went all over Serbia and came back with their reports. They said, "Boss, everywhere, every hundred metres, there is a sign saying 'Super'!" Actually, the dealers who sell petrol by the litre have signs up advertising "Super".

— What do I think about all of that? I didn't use to agree with him, but now I do! We are good friends, but we used to disagree. Now I agree with him.

— Honestly, early on, during the first elections, at the time, I really stood against that power. It wasn't easy, at the time. I laid my cards down on the table. I was involved in supervising the ballot boxes. And Milošević won. By a lot. Everything said against him was taxed with treachery and stupidity. We counted the votes and what was he missing? He had everything he needed, there was no problem for him. What more does he want? His head isn't working right. He doesn't like good men. And I had some difficulties, some issues, but not actual problems. For example, when Milošević won the election, people banged pans together. Serbians love a good party. They even celebrate their misery! So around my house, around my front door ... I've said enough.

— What changed my mind was the debacle. The debacle. I've never worked this hard, I've never been so poor. I believed in him, but I couldn't tell you why. I liked him. I can't say he was handsome.

— We remained friends all that time. We remained friends when Tito was around, when there was only a single party. We remained friends.

— It's just like being disappointed by a woman. Being cheated on by a woman.

— There used to be a lot of love, and it's all dead now.



**Les Femmes en noir**

2002

Vidéo 4/3, couleur, son, 12 min





Le patriarcat transforme les individus.



qu'est-ce que tu as à t'habiller ainsi,



tu n'as pas de décision à prendre,



explique que les femmes



**00:00:03 > 00:00:52**

Au temps des crises et des guerres se créent des parallèles qui disent que la femme est l'équale du guerrier, que la mère est l'équale du guerrier. À Athènes, dans les cimetières, les seules tombes marquées étaient celles des mères et des soldats, les berceaux comme les tombes. J'ai entendu une centaine de fois des femmes va-t-en-guerre dire que la naissance et la mort appartiennent au même cycle de la vie. Elles considèrent que l'enfant, dès qu'il est né, peut mourir pour des buts qui lui ont été imposés.

**00:02:18 > 00:03:00**

La peur explique que les femmes, parce qu'elles donnent la vie biologique, et s'occupent de maintenir cette vie, de la sauvegarder, ont d'autant plus peur de la perdre. La discrimination contre les femmes, l'inégalité de leur position créent leur révolte. Ce mécontentement ne s'est pas organisé pour devenir une force commune.

**00:06:30 > 00:08:58**

Nous savons quel a été le système dans lequel nous avons vécu... au moment de l'attaque contre Dubrovnik, j'ai regardé moi aussi les tanks qui passaient... Nous avons été passives... Si nous avions toutes été contre la guerre, il n'y

aurait pas eu de guerre. Pas seulement chez nous... Dans l'histoire, on a pas relevé un refus collectif des femmes. Jamais les femmes n'ont arrêté les guerres, il est très difficile d'arrêter une guerre. Quel est l'espace de nos actions? Nous nous sommes organisées au cours de cette guerre, mais nous ne nous sommes pas organisées avant. Notre potentiel pour la paix, on peut beaucoup moins l'utiliser pour prévenir les guerres qu'après la guerre. Tous les hommes de plus de 18 ans qui ont été à Sarajevo... Tous les hommes qui ont été à la guerre ont été responsables. Les femmes n'ont pas été convoquées à la guerre, on ne leur a pas donné un fusil comme on en a donné aux hommes. Et alors, la question, avec ce potentiel que nous avons, c'est: pourquoi aucune femme n'a réagi? Aucune femme n'a arrêté les hommes ni fait preuve d'énergie pour les arrêter. Les hommes ne savaient pas quoi faire d'autre, peut-être que nous non plus nous n'aurions pas su. Mais nous sommes restées à la maison, en solidarité avec eux. Nous n'avons pris aucune décision. Aucune mère n'a pris de décision contre la guerre. Ce sont elles qui les ont envoyés à la guerre. Les mères ont soutenu la décision de leurs fils, avec plus ou moins de passion.



**00:00:03 > 00:00:52**

In the days of crises and wars, parallels are made about women being the equals of warriors, mothers being the equals of warriors. In Athenian cemeteries, the only marked graves were those of mothers and soldiers, cradles as much as graves. A hundred times, I have heard warmongering women say that birth and death belong to the same circle of life. For them, the child, as soon as it's born, can die for goals that have been forced upon it.

**00:02:18 > 00:03:00**

Fear is the reason why women, since they bear biological life, and care about maintaining it, safekeeping it, are that much more afraid of losing it. Discrimination against women and inequality lead to their rebellion. This discontentment has not developed into a common force.

**00:06:30 > 00:08:58**

We know what system we lived in ... At the Siege of Dubrovnik, I too watched the tanks drive by ... We were passive ... If we'd all acted against the war, there would not have been a war. Not just here ... In history, women have never collectively objected. Women have never

stopped wars. Stopping a war is very difficult. Where is the space for our actions? We organised ourselves over the course of the war, but we weren't organised beforehand. Our potential for peace, we cannot use it as much to prevent wars as after the war. All the men over 18 who went to Sarajevo ... All the men who went to war were responsible. Women weren't asked to take part. They weren't given rifles, like men were. So the question, with the potential we have, is, why did no women react? No women stopped men nor made an exerted effort to stop them. Men didn't know what else to do. Maybe we wouldn't have either. But we stayed home, supporting them. We made no decisions. No mothers decided to stand against the war. They sent their sons off to the war. Mothers supported their sons who decided to go, more or less passionately.



## Le Lieu de la langue

2007

Vidéo 4/3, couleur, son, 11 min



Comment je me sens en tant que Rom en Serbie? Les Roms sont un peu partout dans le monde et portent... et portent la même image telle que la société leur renvoie parce que l'identité nationale devient une identité prioritaire dans la plupart des sociétés et souvent devient la seule identité possible. En Serbie, c'est d'autant plus fort : il y a des différences entre les groupes de Roms, selon leur point d'attache dans le monde et en Serbie même. Dans le monde vivent différents groupes de Roms... qui se singularisent soit par le dialecte, le gourbeti, le kalderashi..., soit par la confession, soit par un héritage culturel. En Serbie, il y a de grandes différences parmi les Roms. Ici, on parle plusieurs dialectes. Ici, les Roms appartiennent à toutes les confessions du monde. En ce qui concerne la langue, les Roms parlent essentiellement le rom à travers le monde. En Serbie, le rom est la langue la moins parlée parmi les langues utilisées. En ce qui concerne leur mode de vie, dans le monde, ils sont essentiellement soit urbanisés, soit nomades sous différentes formes. Ici, il y a l'un et l'autre. Toutes ces grandes différences qui concernent la langue, les dialectes, les confessions, les modes de vie et le niveau d'éducation entraînent de l'intolérance entre les Roms. Certains groupes de Roms sont intolérants envers d'autres Roms. Il y a une telle discrimination parmi les Roms qu'un non-Rom n'arrivera jamais à discriminer autant un Rom qu'un Rom lui-même. Cela provoque... une

destruction psychique. Un groupe essaie de s'imposer auprès des autres groupes, cela fait apparaître un certain nationalisme parmi les Roms. Je ne parle pas de cette forme de nationalisme où un nationaliste rom considérerait la nation rom comme la plus importante, cela existe aussi, mais ce qui est plus présent, c'est qu'on considère son propre groupe plus légitime, en tant que Rom, que les autres groupes. Quand on sait que... 40 % des Roms en Serbie parlent une langue rom et que 60 % des Roms n'en parlent aucune, mais qu'ils parlent hongrois, behaski, sinto, albanais, slovaque et d'autres langues encore, ceux-là forment une catégorie de Roms qu'on appelle Sijak, c'est-à-dire un Rom qui ne parle pas de langue rom. Ce groupe sijak est discriminé par les Roms qui parlent une langue rom. Il y a deux langues qui sont considérées comme des langues tziganes, mais qui ne sont pas des langues roms. Je fais cette différence entre Tziganes et Roms parce que les Roms sont un peuple, ils ont les mêmes racines, ils viennent du même endroit. Cependant, il y a deux termes, le terme rom est accepté officiellement dans le monde, le terme tzigane est autant utilisé, mais pas reconnu officiellement, parce que tzigane a une connotation discriminante... en général, ce terme a une connotation négative. Les deux termes sont fondés historiquement, ils sont tous les deux employés à travers le monde. Quand on parle de la langue rom, on parle toujours du romani cibi. Cette langue a

toujours la même structure, la même grammaire, qu'importe les dialectes. Cette langue a une histoire. On essaie aujourd'hui de standardiser la langue tzigane et son écriture. Les langues tziganes ne sont pas seulement romani cibi. Les langues tziganes sont celles parlées par les Tziganes, c'est-à-dire les Roms, les langues majoritairement parlées, ce n'est pas le romani cibi, mais le beás et le sinto. Ce sont toutes des langues tziganes. Le beás est... une sorte de création comme par exemple l'espéranto. C'est un mélange de roumain et de rom. Au fil du temps, c'est devenu une langue indépendante. Le sinto est issu du romani, c'est-à-dire de la langue rom, et des langues germaniques. Au fil du temps... c'est devenu une nouvelle langue. Cette langue est plus facile à comprendre pour les slavophones. Parmi les langues slaves du sud, qui sont devenues indépendantes, il y a le serbe et le macédonien, elles sont similaires, ou le serbe et le bosniaque, l'une et l'autre sont indépendantes. Mais ce n'est pas la même langue, il y a des différences grammaticales. C'est comme le beás et le roumain d'aujourd'hui, il y a des différences. On considère le beás comme une langue roumaine et le sinto comme un dialecte dérivé des langues germaniques. Mais ce n'est pas une langue allemande. Une des particularités d'une langue, c'est qu'un groupe de gens la parle. Ce groupe s'identifie d'une certaine manière. Le beás est parlé par des Roms qui ne parlent que cette langue

tzigane. Les non-Roms me considèrent comme un Rom. Mais les Roms, ceux qui parlent le rom, me rejettent, pour eux, je ne suis pas un Rom. Je suis sijak, je ne parle pas le rom. Les Roms d'ici sont majoritairement de confession orthodoxe. Ici, la plupart sont des orthodoxes. Ils rejettent ceux qui ne sont pas orthodoxes, ceux qui sont musulmans, catholiques, protestants, bouddhistes. Ici, le dialecte dominant est le gourbeti, le dialecte gourbeti de l'ouest exactement. Si je parlais rom, je parlerais le dialecte lovar du romani cibi. On m'accepterait comme Rom. Ça veut dire, dans cette région, être différent de l'autre notamment si on te demande d'avoir des caractéristiques communes et que tu n'en as pas, c'est un péché. À certains moments, je suppose que... ma langue maternelle, c'est-à-dire la langue que je parlais à la maison, est le hongrois. Selon la version des dialectes, je devrais être lovar, je suis catholique de confession, je suppose que je me sentirais en partie mieux en Hongrie. Cependant, là-bas, le comportement des non-Roms envers les Roms est pire qu'ici. Je ne sais pas où je me sentirais le mieux, ici ou là-bas.



How do I feel as a Rom living in Serbia? The Roma are spread throughout the world and share the image that society has of them. For this reason national identity becomes a primary identity, the only possible identity in most societies. This is especially the case in Serbia. The Roma differ among themselves depending on their origins in Serbia and throughout the world. There are different groups of Roma, distinguished either by dialect (Gurbet, Kalderash, etc.), religion, or cultural heritage. In Serbia, there are large differences among the Roma. Several dialects are spoken here and the Roma belong to all religions of the world. As for their language, throughout the world the Roma essentially speak Romani. In Serbia, Romani is the least spoken language in use. In terms of lifestyle, around the world, for the most part, they are either urbanized or practice different forms of nomadism. In Serbia we encounter both. All these differences pertaining to languages and dialects, religions, lifestyles, and levels of education are at the root of intolerance among the Roma. Some Romani groups discriminate against other Roma. There's such discrimination among the Roma that a non-Rom will never discriminate against a Rom like the Roma do themselves. This brings about ... destruction of the psyche. One group tries to dominate other groups, which incites a certain nationalism among the Roma. I'm not talking about a form of nationalism where a nationalist Rom would consider the

Roma nation as more important than other nations, although that also exists; rather it's more common as a Roma to consider one's own group as more important than other Roma groups. It's important to note that ... 40% of the Serbian Roma speak a Romani language while 60% do not; they speak Hungarian, Behaski, Sinte, Albanian, Slovakian and other languages. They constitute a category of the Roma called Sijak, a Rom who doesn't speak a Romani language. The Sijaks are discriminated against by the Roma who speak a Romani language. There are two languages that are considered Gipsy languages but are not Romani languages. I distinguish between the Gipsy and the Roma because the Roma are a people; they have the same roots and come from the same place. However, the two terms exist: the term Rom has been officially accepted throughout the world, whereas the term Gipsy, which is also frequently used, has no official recognition, because Gipsy has a discriminatory or, generally, negative connotation. Both terms have a historical basis; and both are used throughout the world. Whenever we speak of the Romani language we refer to the Cibi Romani. Cibi Romani has the same structure and grammar, regardless of the dialect. It has a history. Nowadays, attempts are made to standardise the language: to standardise the Gipsy language and its writing. Gipsy languages are not strictly speaking Cibi Romani. Gipsy languages are those spoken by the Gipsies, in

other words by the Roma. Cibi Romani is not the dominant language; rather, Beas and Sinte are. All are Gipsy languages. Beas is ... sort of a creation like Esperanto. It's a mixture of Romanian and Romani. Over time, it has become a separate language. Sinte is derived from Romani, the language of the Roma, and from Germanic languages. Over time... it has become a new language. Sinte is easier to understand for Slavophones. Southern Slavic languages that have become separate languages include Serbian and Macedonian, which are similar, or Serbian and Bosnian, which are separate: they are not the same language; there are grammatical differences. It's like Beas and Romanian today; there is a difference. Beas is considered a Romanian language and Sinte, a dialect derived from Germanic languages; although it's not a German language. One of the properties of a language is that it is spoken by a group of people who share a certain identity. Beas is spoken by the Roma who speak only that Gipsy language. The non-Roma treat me as a Rom. But the Roma, those who speak Romani, reject me. To them, I'm not a Rom. I'm a Sijak since I don't speak Romani. The Roma from around here are, for the most part, Orthodox. Here, most people are Orthodox. They reject those who are not, Muslims, Catholics, Protestants and Buddhists. The dominant dialect here is Gurbet, or to be more precise the western Gurbet dialect. If I spoke Romani, I would speak the Lovari dialect of Cibi Romani. I

would be accepted as a Rom. In the region here, this means being different from the others; for instance, if you're asked to show common traits that you don't have, that's a sin. At times, I think that... my mother tongue, the language I spoke at home, is Hungarian. Judging by the dialect I should be Lovari, I'm Catholic, I think that in part I would feel better in Hungary. However, over there, the treatment of the Roma by the non-Roma is worse than here. I don't know where I'd feel better, here or there.

## Étoile rouge

2006

Coréalisé avec Raphaël Grisey

Vidéo 4/3, couleur, son, 11 min





Après les événements de 1991, je me suis porté volontaire pour aller à la guerre. Je considérais que si j'y allais moi-même, un autre de Belgrade n'irait pas, comme un père, un frère ou un proche. « Je viens de là-bas, c'est mon histoire. Ce n'est pas la leur, ici. » C'était une justification convenable et humaine pour tuer. Cette logique t'amène à être manipulé. On entendait souvent: « On est menacé, on va nous tuer, on doit se défendre, c'est à nous. Je vais au front pour défendre mon honneur, ma femme, mes enfants, la tombe de mes ancêtres, si j'y vais, un autre n'ira pas. » Évidemment, en partant au front, je n'ai sauvé personne, celui que je voulais remplacer a certainement fini comme moi. C'est une folie. J'ai pensé que si je n'y allais pas, un autre ne partirait pas non plus, et que tacitement personne ne serait parti. Ce stade, l'Étoile rouge, est pour ainsi dire connecté à ma ville natale, Pakrac, en Croatie. À Pakrac, il y avait de nombreux supporters de l'Étoile rouge appelés les Vaillants, en 1990-1991. Et ce n'est pas le fruit d'un hasard. Quand le nationalisme est monté aussi bien du côté serbe que du côté croate, le stade et ses Vaillants ont pris une certaine importance. Les prémices de la guerre ont débuté à Pakrac. À cette époque, l'Étoile rouge était sur le chemin pour devenir « championne d'Europe ». À cet endroit, dans ce stade précisément, on pouvait compter jusqu'à 100 000 personnes. Nombreux de ces supporters, surtout ceux de la fameuse tribune nord, ne verront plus jamais de matchs de foot. À moins que l'au-delà existe, et que là-bas il y ait du foot. À cette époque, c'était vraiment « in » pour nous, jeunes Serbes, de rencontrer, ici même, des nationalistes. Ce terrain d'affrontement, là, a été remplacé par un autre terrain de jeu, beaucoup plus sanglant. Cette couleur blanche, cette couleur rouge, sont étroitement liées à ces deux terrains; celui où l'on tue, celui où l'on joue. Ces couleurs ne me rappellent plus l'Étoile rouge, mais le sang, la souffrance, la peine, le calvaire et la peur. Un jour, le 2 mars, vers 5, 6 heures du matin, des coups de feu me réveillent. Nos pères, nos oncles possédaient déjà des armes, des pistolets, des fusils, etc. Ils patrouillaient dans les rues, ils avaient peur

pour nos vies, pensant qu'on allait venir nous tuer, nous égorger. À cette époque, la Police spéciale croate existait déjà, la Garde nationale, appelée aussi MUP. Elle est arrivée massivement dans les quartiers habités par les Serbes. Ce matin-là, il y a eu des combats, il y a eu beaucoup de morts. La JNA est arrivée, on pouvait voir ça à la télévision. C'était le 2 mars. La véritable guerre a commencé en août. Personne ne savait ce qui allait arriver. J'étais en ville à cette époque, et je me souviens des tensions, des mauvais traitements et des meurtres, je me souviens des unités paramilitaires serbes et de la Force territoriale, sous les ordres de l'Armée fédérale, qui ont attaqué la ville. Ils ont attaqué Pakrac, depuis les collines environnantes, et tout a démarré. En décembre, je me suis réfugié en Serbie, à Belgrade, et j'ai eu l'occasion à nouveau de voir ce stade. Mon frère venait voir des matchs. L'Étoile rouge joua contre Milan, il y avait ce fameux brouillard, les gars sont repartis tristes, parce qu'ils ne pouvaient pas rester un jour de plus voir la fin du match. L'Étoile rouge avait fait un très bon score. Mon frère racontait qu'ils sautaient de joie, qu'ils étaient bien accueillis, Arkan leur donnait des sandwiches, des jus, de la bière. Ils étaient bien accueillis, qu'ils viennent de Pakrac ou de Knin. En ce temps-là, il était plus intéressant d'être un Vaillant de Pakrac qu'un Vaillant de Belgrade. Ce n'était pas un hasard, il y avait un lien. Maintenant, quand je regarde ce stade, si on le remplissait de jeunes garçons morts, pour la croix sacrée et la liberté dorée, ceux-là mêmes qui étaient debout dans la tribune nord, je me demande, quelle place ils prendraient sur le terrain de jeu. C'est certain, le lien est grand entre ce stade et ce qui s'est passé, sur les territoires de l'ex-Yougoslavie.

After the events of 1991, I volunteered to go to war. I reckoned that if I myself went, someone from Belgrade wouldn't, like a father, a brother, or a close friend. "I come from over there, it's my story, it's not theirs, here." It was a convenient and human justification for killing. Such logic means you will be manipulated. One often heard: "We're under threat, they're going to kill us, we must defend ourselves, it's up to us. I'm going to the front to defend my honour, my wife, my children, the grave of my ancestors; if I go, others won't." Obviously, by going to the front, I didn't save anybody ... The person I wanted to replace definitely ended up like me. It's madness. I thought that if I didn't go, others wouldn't go either and that, tacitly, nobody would go. This stadium, The Red Star, is, as it were, connected to the city I was born in, Pakrac, in Croatia. In Pakrac, many people supported The Red Star, they were called The Valiant Ones, in 1990 and 1991. And it's no coincidence. When nationalism surged among the Serbs as well as on the Croatian side, the stadium and its Valiant Ones became quite significant. The reasons for the war began in Pakrac. At that time, The Red Star was set to become "European Champion". In it, in the stadium to be precise, you could count up to 100,000 people. Many supporters, especially those in the famous north stand, will never see a football match again. Unless the hereafter exists, and they play football there. At that time it was really the "thing" for us, young Serbs, to meet nationalists, right here. This arena of confrontation has been replaced by another sports arena – a much more bloody one. This white colour, this red colour, are closely linked to these two grounds; one where people kill, one where people play. These colours no longer remind me of The Red Star, but of blood, suffering, pain, ordeal and fear. One day, a 2nd of March, at about five or six in the morning, shots woke me up. Our fathers and uncles already had weapons, pistols, rifles, and so on... They patrolled the streets; they feared for our lives, thinking that people were going to come and kill us and cut our throats. In those days the special Croatian police force already existed, the National Guard, also known as the MUP. They arrived in huge numbers in the neighbourhoods in which Serbs lived. On that

particular morning, there was fighting; many people died. The JNA arrived, you could watch it on TV. It was on 2 March. The real war started in August. Nobody knew what would happen. I was in the city at the time, and I remember tensions, rough treatment and murders. I remember Serb para-military units and the territorial forces, under the orders of the federal army, who attacked the city. They attacked Pakrac, from the hills roundabout, and it all started. In December, I took refuge in Serbia, in Belgrade, and I had a chance to see the stadium again. My brother came to watch matches. The Red Star played Milan. There was that famous fog. The guys left feeling sad, because they couldn't stay another day to see the end of the match. The Red Star scored very well. My brother described how they jumped for joy, how they were warmly welcomed. Arkan gave them sandwiches, juice to drink, and beer. They were warmly welcomed whether they came from Pakrac or Knin. In those days it was more interesting to be a Valiant One from Pakrac than a Valiant One from Belgrade. It wasn't a coincidence; there was a link. Now, when I look at this stadium, if you filled it with dead boys, who died for the sacred cross and golden liberty, those same ones who were in the north stand, I wonder what place they would take at the football ground. There's no doubt, the link is a strong one, between this stadium and what took place elsewhere in the former Yugoslavia.





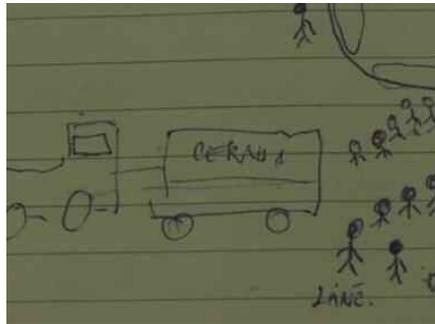
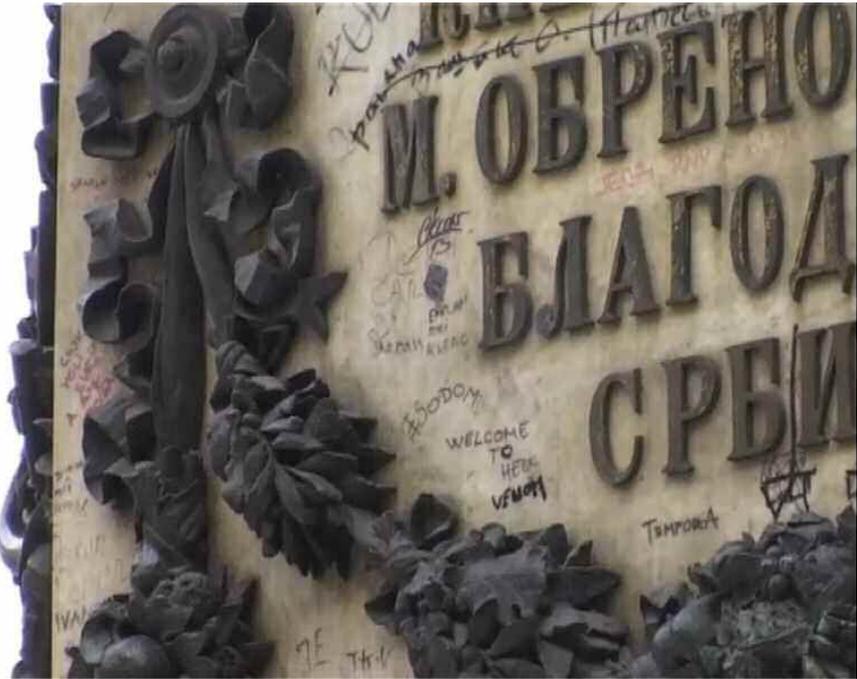
**Prvi deo**

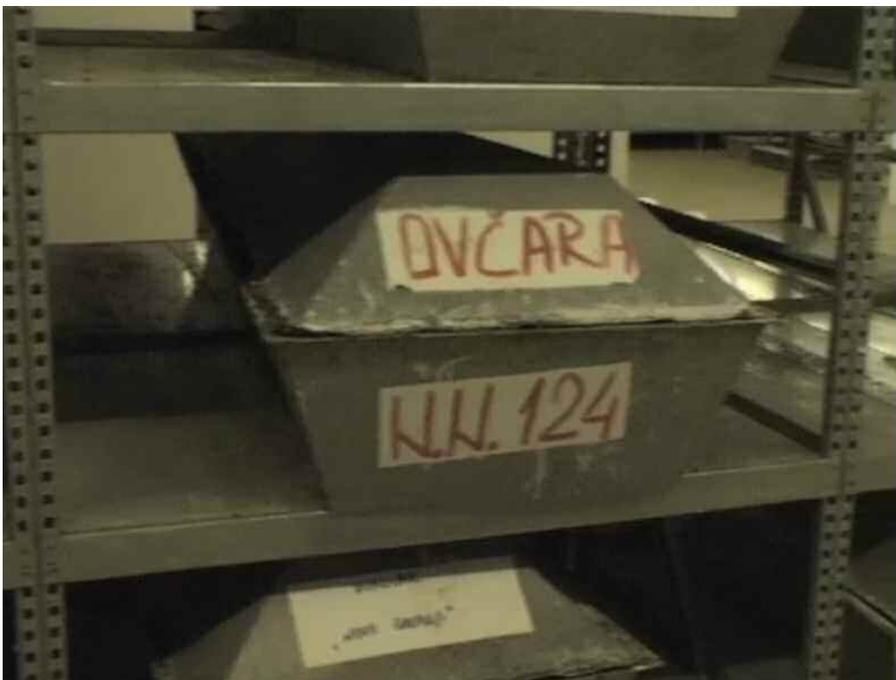
2006

Coréalisé avec Raphaël Grisey

Vidéo 4/3, couleur, son, 85 min









**00:06:38 > 00:10:13**

— D'après ce que j'ai pu entendre, ils ne contestent pas leurs délits, mais ils veulent impliquer l'armée. Afin que l'armée soit autant responsable qu'eux.

— Encore plus responsable.

— Oui, elle avait plus de pouvoir qu'eux.

— Ils veulent rejeter la faute sur l'armée.

— L'armée est coupable, elle aussi.

— L'armée aurait pu arrêter ça. Elle n'a pas voulu, ou elle n'aurait pas osé à cause des supérieurs, selon les bruits qui courent. Quand vous regardez cette armée qui était la deuxième force du monde, qu'elle n'ait pu arrêter les quelque 300 – combien étaient-ils ? – pour éviter ce massacre, ça je ne peux pas le croire. Nous accusons l'armée, et la Force territoriale. C'est un crime bien réfléchi. Quand ils sont entrés dans l'hôpital, ils savaient déjà ce qu'ils allaient faire avec les blessés. C'était tout simplement leur façon de se venger. D'après ce qu'on dit, ils sont arrivés furieux. Ils se défoulaient sur ces gens impuissants.

— Savez-vous comment je sais qu'ils savaient exactement ce qui allait se passer ? Le 18 novembre, deux jours avant la chute de Vukovar, ils nous ont tous rassemblés à côté du marché en bois, séparant les hommes des femmes. Le neveu de Braco, mon petit ami, en uniforme de l'Armée fédérale yougoslave, s'approche de moi et me demande : « Dis-moi, où est Braco ? » Je lui réponds : « Il est à l'hôpital. » Il m'a regardée et m'a dit : « Putain de merde, pourquoi il y a été ! » La dernière fois, quand vous êtes venue, vous étiez secouée, vous aviez dit que vous ne viendriez plus. Et vous êtes là.

— Que faire d'autre ? À chaque fois on pense qu'on va savoir. C'est toujours de l'hôpital et d'Ovčara qu'il est question. Alors nous sommes là. Je n'ai pas ailleurs où chercher. Il n'y a pas d'autre lieu. Je sais qu'il a été blessé et hospitalisé, et je sais qu'il a été sorti de l'hôpital. Il existe des témoins. À 9 heures le 20 novembre. Et maintenant ? C'était le matin. On les a sortis de l'hôpital. Après on les a peut-être emmenés dans le hangar ? Peut-être là-haut, à Velepromet ? Qui sait où et quand ?

— Je pense qu'il faisait tout méthodiquement. Chez nous, à Lovas, ils ont creusé la fosse commune à la pelleuse. Une fois fini, ils ont tué le conducteur pour ne pas laisser de témoin. Ensuite la pelleuse a été manipulée par une autre. Il a été emmené le 14 novembre, on ne l'a jamais revu. Tous les témoins ont été supprimés. Maintenant, le tribunal cherche des témoins. J'ai entendu dire tout ça, mais je ne l'ai pas vu, les témoins ont été tués.

**00:22:22 > 00:23:22**

— La rue Verte est parallèle à celle-ci.

— Elle a été rebaptisée, mais il paraît qu'on l'appelle encore comme ça.

— « Tokyo 1991. » Je pense que des Serbes vont sûrement dans ce café.

— C'est comme ça qu'ils disaient, « de la Serbie jusqu'à Tokyo » ?

**00:30:55 > 00:34:45**

— Il y a encore douze cercueils, douze corps qui n'ont pas été identifiés à Ovčara.

— Ils le savent, mais la famille ne l'a pas confirmé.

— Nous en avons trouvé deux cents dans la fosse commune. Ce témoin de Belgrade a dit que trente personnes avaient été tuées dès l'arrivée à Ovčara. Il y a quelques années, nous avons retrouvé quatre corps, mais à proximité de la fosse commune à Ovčara. Ce qui fait 234. On peut donc dire qu'il manque encore trente personnes. Les Serbes accueillent ce procès en Serbie, bien que ce crime ait été commis par l'armée serbe. Je le répète, il ne s'agit que d'une partie... il n'y a qu'un événement et il ne s'agit que d'une partie de cet événement. Le procès ne porte pas sur le crime dans son entier.

— En assistant à ce procès, nous ne pouvons pas nous empêcher de penser qu'il sert uniquement à masquer la responsabilité de l'armée yougoslave et à rejeter la faute sur la Force territoriale ou les milices. Nous avons aussi fait remarquer autre chose : l'insistance sur certaines charges dans l'acte d'accusation. Dans l'acte d'accusation, il est évoqué un conflit de nature ethnique et non pas une guerre d'agression.

**01:00:35 > 01:00:59**

— Maintenant on a traversé les villes. Quand l'armée fédérale yougoslave est arrivée ici avec un tank, c'était l'apogée de leur victoire. Le château d'eau a été conquis ou a été libéré comme on disait. Toutes ces maisons ont été rasées de la surface. Les gens ne savaient plus où était la parcelle de leur maison. Tout a été rasé au bulldozer jusqu'aux fondations.

**00:06:38 > 00:10:13**

— From what I heard, they do not deny their crimes, but they say the army was in on it. So the army would be as responsible as they are.

— Even more.

— It had more power than they had.

— They're blaming the army.

— The army is guilty too though.

— It could've stopped it. It didn't want to, or didn't dare for fear of the hierarchy, according to the rumour. Consider this army, which was the second most powerful in the world. That it couldn't stop some 300 – How many were they? – to avoid this slaughter is unthinkable to me. We accuse the army and the Territorial Force. This crime was well planned. When they came into the hospital, they knew what they were going to do with the wounded. It was their way of taking revenge. From what I heard, they were enraged. They took it out on these powerless people.

— Do you know how I know that they knew exactly what was about to happen? On 18 November, two days after the fall of Vukovar, they gathered us near the wood market, separating the men from the women. Braco's nephew, my boyfriend, in the Federal Army's uniform, came to me and asked: "Tell me where Braco is?" I said: "He's in the hospital." He looked at me and said: "Fuck, why did he go there!"

Last time you came, you were shaken; you said you wouldn't come anymore. And there you are.

— What to do? You keep thinking this time you'll know. It's always about the hospital and Ovčara. So here we are. I have nowhere else to look. There's nowhere else. I know he was wounded and taken to hospital. I know he was taken out of the hospital. There are witnesses. At 9am on 20 November. What now? It was in the morning. They were taken out of the hospital. Then maybe into the warehouse? Maybe up there in Velepromet? Who knows where and when?

— They did everything methodically. At home, in Lovas, they dug the mass grave

with a mechanical shovel. Then they killed the driver, so there would be no witness. Then someone else drove the shovel. He was taken away on 14 November, never to be seen again. All the witnesses were killed. Now the court is looking for witnesses. I heard about all this, but I didn't see any of it. The witnesses were murdered.

**00:22:22 > 00:23:22**

— Green Street is parallel to this one.

— It has been renamed but apparently people still use the old name.

— "Tokyo 1991"! I guess Serbs hang out in this cafe.

— Didn't they use to say: "from Serbia to Tokyo"?

**00:30:55 > 00:34:45**

— There are still 12 coffins, 12 unidentified bodies in Ovčara.

— They know, but the family hasn't confirmed it.

— We found 200 in the mass grave. The witness in Belgrade said 30 people were killed as soon as they got to Ovčara. A few years ago, we found four bodies near the mass grave in Ovčara. Which amounts to 234. So 30 people are still missing. The Serbs are holding the trial in Serbia although the crime was committed by the Serbian army. Again, this is only one part ... only one event, and this is only one part of that event. The trial does not deal with the whole crime.

— In attending the trial, we cannot help feeling that it is mainly geared towards giving a better image... I mean letting the Yugoslav army off the hook and blaming the Territorial Forces, the militia. We brought another thing to attention: the way the charges have been written. The charges mention an ethnic conflict not a war of aggression.

**01:00:35 > 01:00:59**

— We have driven across the town. When the Yugoslav Federal Army got here with a tank, it was the height of their victory. The water tower had been conquered, or liberated as they said. All these houses were razed to the ground. Everything was razed, with a bulldozer, down to the foundations.

## L'aphasie de l'histoire. Mémoire et subjectivité dans les films de Florence Lazar

Giovanna Zapperi

### Fabriquer l'authenticité

Dans une scène du film *Kamen (Les Pierres)* (2014) de Florence Lazar, un homme explique comment il faut placer les pierres sur la façade d'un bâtiment en cours de construction pour faire en sorte qu'il ressemble le plus possible à un bâtiment ancien : « La reconstruction, affirme-t-il, c'est comme de la restauration. » Nous sommes en République serbe de Bosnie ; là, né de la volonté du réalisateur Emir Kusturica, un faux village ancien est en train d'être construit pour servir d'abord de décor de cinéma, puis d'attraction touristique : plusieurs restaurants, boutiques et salles de cinéma sont prévus. Le film nous amène sur le chemin de ces pierres destinées à bâtir du *faux ancien*, lesquelles représentent, littéralement et métaphoriquement, le processus de recouvrement d'un passé traumatique, celui du massacre et de l'éviction des populations musulmanes de Bosnie. *Kamen*, qui signifie « pierres » en bosnien, en serbe et en croate, revient en effet sur la guerre en Yougoslavie et sur la mémoire refoulée des massacres, un sujet qui a occupé l'artiste plusieurs années.

Prélevées sur une ancienne forteresse austro-hongroise en ruine, ces pierres anciennes participent de la construction d'un patrimoine susceptible d'attester la présence historique des Serbes en Bosnie : des églises orthodoxes sont bâties par exemple selon des modèles anciens. Dans le processus décrit dans le film, le patrimoine, le nationalisme et l'industrie tou-

ristique sont ainsi entremêlés dans une entreprise qui vise à refouler une histoire complexe (celle de l'ex-Yougoslavie et celle, plus ancienne, de la présence musulmane dans la région) afin de légitimer le nationalisme serbe. Ce qui se passe ici peut être apparenté à ce que l'historien Enzo Traverso appelle la « réification du passé », c'est-à-dire sa transformation en objet de consommation, esthétisé et naturalisé, voire fabriqué de toutes pièces<sup>1</sup>. De manière similaire à ce qui se passe dans la plupart des pays de l'ancien bloc soviétique, les traces de l'histoire du *xx<sup>e</sup>* siècle sont éradiquées au profit de nouveaux récits nationaux fondés sur la fiction d'un continuum historique qui aurait été interrompu par la parenthèse communiste. La superposition entre « reconstruction » et « restauration », dont il est question dans *Kamen*, devient encore plus traumatique en ex-Yougoslavie, dans la mesure où ce qui est recouvert n'est pas seulement un pan entier de l'histoire, mais aussi la mémoire récente des événements qui ont bouleversé la région entre 1992 et 1995 (viols de masse, massacres, déportation de populations...).

En un sens, le film *Kamen* essaye de mettre en regard deux façons antinomiques de penser la « reconstruction ». La première, qui se matérialise à travers les pierres, consiste à construire de nouveaux bâtiments là où se trouvaient des lieux susceptibles de rappeler d'autres histoires. Le cas du « village » de Kamenograd, à Višegrad, est en ce sens emblématique

de cette forme de reconstruction par recouvrement, puisqu'il a surgi de terre à l'emplacement d'un terrain de sport où la population bosnienne avait été rassemblée pendant la guerre, avant d'être exécutée (les hommes), violée et torturée (les femmes). La deuxième s'apparente plus à un processus d'excavation, qui implique un travail archéologique sur les sites où les événements se sont produits et dans les archives, indispensables pour rétablir la vérité sur les violences. Le film nous confronte ainsi à une multiplicité de voix qui recomposent les fragments d'une histoire collective qui s'oppose à la falsification symbolisée par le redéploiement des pierres « authentiques » pour fabriquer du faux. La reconstruction d'une mosquée, la collecte de documents et de témoignages pouvant servir au TPIY (Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie), le récit du retour d'un couple d'exilés désireux de se faire enterrer au cimetière musulman, seule trace ou presque de la présence bosnienne dans la région, deviennent dès lors des gestes de réparation et de survie contre l'amnésie. Comme l'explique l'artiste dans un entretien, les récits et les gestes de ces personnes permettent d'énoncer « le lieu précaire de l'Histoire, dans la difficulté de son énonciation, dans son rapport à la trace »<sup>2</sup>.

Face à la parole des différentes personnes qui articulent ensemble vécu personnel et histoire collective, le chantier du village de Kamenograd devient la métaphore d'un processus d'effacement qui prend les contours de la « reconstruction », voire de la « restauration » d'un passé qui n'existe qu'en tant qu'émanation d'une idéologie nationaliste. Si en effet la reconstruction apparaît comme une entreprise nécessaire après les destructions de la guerre, sa reformulation en « restauration » ouvre un champ sémantique plus complexe qui renvoie à une représentation spécifique de l'histoire, nécessitant l'effacement d'une partie du passé. C'est précisément parce qu'elle se présente dans les termes d'une restauration que la reconstruction se profile sous le signe d'un retour à une authenticité fabriquée, à travers la mise en place d'une nouvelle généalogie nationale et religieuse.

### Regarder et écouter

Entre 2002 et 2014, Florence Lazar a réalisé un ensemble de films dans lesquels elle s'est penchée sur différents événements survenus en ex-Yougoslavie : la fin de la guerre, la chute de

Slobodan Milošević et la création d'une cour spéciale pour juger les crimes de guerre à Belgrade. Dans ce contexte, l'artiste – elle-même Française d'origine serbe – a produit une série de vidéos qui traitent de la transmission, de la traduction et des nationalismes qui se sont affirmés dans le contexte de l'après-guerre. Ces questions sont développées essentiellement à travers la représentation de la parole et des gestes de différentes personnes impliquées dans les événements. De manière similaire à ce qui se passe dans *Kamen*, rien n'est traité dans ces vidéos comme si on pouvait l'expliquer de façon linéaire ou dans le cadre d'un discours entièrement objectif. Le récit personnel (dans *Étoile rouge*, 2006, ou *Les Paysans*, 2000), la discussion et l'écoute (dans *Les Femmes en noir*, 2002) ou l'enquête marquée par l'impossibilité de restituer une narration linéaire du massacre (dans *Prvi deo*, 2006, co-réalisé avec Raphaël Grisey) sont les stratégies narratives adoptées. On ne saura pas tout. Pour comprendre, le-la spectateur-trice sera obligé-e de reconstruire par fragments, de suivre le fil des discours de ceux et de celles qui étaient là, qui ont vu et entendu, ou qui cherchent une mémoire des événements. De la sorte, la parole joue un rôle central dans ces films, puisqu'il ne s'agit pas de convaincre ni d'apporter des preuves, mais plutôt de créer des espaces dans lesquels prendre la parole soit possible. À l'instar d'une peinture flamande, les films de Florence Lazar demandent donc du temps : les séquences sont longues, n'hésitant pas à laisser se déployer des scènes singulières, dans une représentation qui apparaît réaliste sur le plan du style, tout en activant une méditation sur les événements racontés.

Le récit personnel, la discussion et l'écoute ont longtemps été les modalités narratives adoptées par Florence Lazar. Dans ce contexte, l'image documentaire indique l'impossibilité d'une vue d'ensemble. Dans *Les Femmes en noir* (2002), par exemple, la caméra filme les visages de femmes participant à la réunion d'une association féministe née en 1991 en Serbie contre la guerre voulue par Milošević. Celles-ci discutent sans complaisance du rôle des femmes dans la guerre qui s'est terminée depuis peu, mais aussi des structures patriarcales qui gouvernent leur existence. Si le discours a une place centrale dans cette vidéo, la caméra ne filme jamais la personne qui parle, mais s'attarde sur les visages de celles qui écoutent. En créant une sorte de hiatus entre

le son (la voix) et l'image (le visage), la caméra nous offre la possibilité d'écouter ensemble et de suivre les discours en nous focalisant aussi bien sur ce qui est dit que sur la dimension relationnelle de la parole.

Hormis une courte note en début de film, *Les Femmes en noir* fournit peu d'éléments sur le contexte : par exemple, nous ne savons pas exactement où se déroule la réunion. Comme dans les autres films de Florence Lazar tournés en ex-Yougoslavie, pour pouvoir comprendre ce qui est en train de se passer, il faut recomposer les différents fragments, lire entre les lignes des discours et interpréter les gestes de ceux et celles qui ont vu et entendu des choses, et qui sont toujours à la recherche d'un sens. La dimension orale joue un rôle important dans ces travaux, dont le but n'est pas d'imposer une thèse, ni de convaincre le-la spectateur-trice, mais plutôt de créer un espace discursif : Florence Lazar filme la parole<sup>3</sup>. La subjectivité devient ainsi un agent crucial dans l'articulation verbale et visuelle de l'expérience collective de la guerre en Yougoslavie d'un point de vue féminin et pacifiste. L'opération documentaire consiste en la création de conditions spatiales et visuelles pour que cette forme de discursivité puisse surgir.

Quand elle filme, Florence Lazar ne pose jamais de questions. Il ne s'agit pas de demander une explication ni de dialoguer avec la personne filmée. Il n'y a rien dans ces vidéos qui ressemble à un entretien ou à un reportage ; il faut au contraire se concentrer et prendre le temps pour arriver à comprendre ce dont les différentes personnes sont en train de parler. Lorsqu'elle s'est rendue dans l'ancienne Yougoslavie juste après la guerre, l'artiste a parfois filmé de longues discussions dans une langue qu'elle ne comprenait pas, comme c'est le cas dans *Les Paysans* (2000). Par conséquent, ce qui est au centre de sa démarche n'est pas le témoignage en tant que tel, mais la dialectique qui se met en place entre la parole, l'image et l'écoute, en ce qu'elle produit un sens qui dépasse la simple recherche de la vérité. De ce point de vue, ses films partagent avec une partie de la production documentaire contemporaine le refus du langage rédempteur de la « vérité », au profit d'une tension assumée entre l'intention esthétique et un positionnement éthique par rapport au sujet filmé<sup>4</sup>. La réalité n'y est jamais présentée comme quelque chose de disponible, mais au contraire comme le résultat d'un ensemble de dispositifs, de relations

et de médiations qui permettent d'en saisir des fragments.

### Sur le terrain

Le film *Kamen* articule les questions de l'écoute et de la parole avec celle du lieu, puisqu'il tourne autour des conséquences historiques et politiques induites par la transformation brutale d'un espace précis et l'éviction matérielle et symbolique d'une partie de ses habitants. Dans son film précédent, l'artiste s'était intéressée à la destruction et à la reconstruction d'un lieu lors d'un vaste programme de démolition et de réaménagement du territoire initié par l'État français. *Les Bosquets* (2011) tient son titre du nom d'une cité située en banlieue parisienne, à Clichy-Montfermeil exactement, à 17 km au nord de Paris. Depuis 2005, ce territoire, habité par une population largement post-coloniale et d'origine migratoire, est devenu le symbole de la désintégration de la banlieue : c'est ici qu'ont éclaté les révoltes de 2005 avant de se propager dans le reste du pays. Dans ce documentaire, Florence Lazar essaye de comprendre une situation complexe, marquée par un ensemble de conflits qui relèvent tout à la fois des rapports de classe, du racisme, de la mobilité et de la migration, ainsi que de la différence des sexes. Se pencher sur la cité des Bosquets, sur sa démolition et sa reconstruction, signifie en effet s'interroger sur l'héritage du colonialisme en France et sur la persistance de récits nationaux qui tendent à occulter des parties constitutives de l'histoire récente et empêchent de penser la différence.

L'histoire des démolitions en banlieue parisienne est, elle aussi, une histoire en partie fondée sur l'amnésie. Dans ses notes pour le film, Florence Lazar explique à ce propos que la reconfiguration du lieu signifie en réalité l'effacement de son histoire : « Ce n'est plus sur l'ouverture d'un nouveau monde que ces images s'arrêtent, mais sur l'effacement brutal de toute trace du lieu préexistant qui instaure une amnésie territoriale et coupe la chronologie du site. Mais c'est aussi un effondrement littéral pour les habitants de ces lieux, qui pour la plupart ont déjà vécu un déplacement géographique<sup>5</sup>. » Ce qui est en jeu dans le processus d'aménagement urbain autour des Bosquets ne relève pourtant pas d'un simple oubli de l'histoire du lieu, mais plutôt d'une volonté précise de l'effacer. Cette volonté, comme le rappelle l'historienne Ann Laura Stoler, peut être pensée dans les termes de l'aphasie – cette dif-

ficulté à reconnaître les choses du monde et à leur assigner un nom propre – et non pas de l'oubli<sup>6</sup>. Il s'agit là d'une caractéristique propre à l'histoire coloniale française, dans sa tendance à dissimuler l'effacement volontaire et à le confondre avec la perte de mémoire, comme si l'amnésie collective pouvait être la seule manière de représenter ce qui en réalité relève de la véritable occultation. De façon similaire, on pourrait avancer que ce qui est en train de se produire à Kamengrad n'est pas la préfiguration d'une amnésie à venir, mais le présent d'une aphasie en train de se fabriquer.

Comme *Kamen*, le film *Les Bosquets* est, lui aussi, construit à partir d'un ensemble de récits subjectifs, à même de faire surgir une parole singulière. Dans les deux cas, Florence Lazar se demande comment habiter un lieu pris dans un ensemble de circonstances sociales et historiques. Son opération déploie ce que j'appellerais une approche micropolitique du savoir, un processus qui n'est pas une manière de faire de la politique, mais plutôt de se donner la possibilité de comprendre et de chercher une position qui ne soit pas déterminée à l'avance. L'écoute joue un rôle primordial dans la mise en place de ce dispositif précisément parce qu'elle permet de considérer la personne qui parle comme un acteur ou une actrice de l'histoire. Les femmes et les hommes qui prennent la parole dans *Kamen* ou dans *Les Bosquets* pour raconter comment elles ou ils essayent de résister ne sont par conséquent jamais représentés-es comme des victimes de l'histoire, rôle si souvent attribué aux témoins<sup>7</sup>. Ces personnages assument plutôt une position de responsabilité dans leur prise de parole, bien que ce qu'ils-elles ont subi les ait fragilisés-es. Cette compréhension du témoin comme sujet de l'histoire est l'un des aspects les plus significatifs de l'approche documentaire de Florence Lazar, dans sa tentative de penser ensemble l'histoire et la subjectivité dans des situations de conflit.

1 Enzo Traverso, *Le Passé : modes d'emploi, Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 11.

2 Pascale Cassagnau, « Entretien avec Florence Lazar », *Images de la culture*, n° 29, février 2015, p. 23.

3 Pascal Beausse, « Florence Lazar : l'artiste comme journaliste », in *Florence Lazar*, cat. d'exposition, Grenoble, musée de Grenoble, 2002.

4 Voir Okwui Enwezor, « Documentary/Verité: biopolitics, human rights and the figure of "truth" in contemporary art », in Maria Lind et Hito Steyerel (dirs), *The Greenroom. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, Berlin, Sternberg Press, 2008, p. 63-102.

5 Florence Lazar, *Projet de film de Florence Lazar à Clichy-Montfermeil*, manuscrit inédit, 2010.

6 Ann Laura Stoler, « L'aphasie coloniale française : l'histoire mutilée », in Nicolas Bancel et al., *Ruptures postcoloniales, Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 72.

7 E. Traverso, *Le Passé : modes d'emploi, op. cit.*, p. 16.

## Historical aphasia: memory and subjectivity in the films of Florence Lazar

Giovanna Zapperi

### Fabricating authenticity

In a scene from Florence Lazar's film *Kamen* (*Les Pierres*) (2014), a man explains the way stones should be placed on the façade of a building under construction so that it looks as much like an old building as possible. "Construction," he says, "is like restoration." We are in the Serbian Republic of Bosnia, where, at the initiative of film director Emir Kusturica, an artificial historical village is being built, to serve first as a film set, then as a tourist attraction. Several restaurants, shops and cinemas are also being built. The film follows the path of the stones that will end up being used to create an *artificial past*: they represent, literally and metaphorically, the process of covering up the traumatic history of massacre and eviction of the Muslim population of Bosnia. Indeed, *Kamen*, which means "stones" in Bosnian, Serbian and Croatian, focuses on the war in the former Yugoslavia and the repressed memory of the massacres, a subject which engaged the artist for several years.

Taken from the ruins of a historical Austro-Hungarian fortress, these vintage stones are being used to create a cultural heritage attesting to a historical presence of Serbs in Bosnia: for example, Orthodox churches are being built according to traditional models. In the process described in the film, heritage, nationalism and the tourist industry are thus being confused in an exercise aimed at suppressing a complex history (that of the former Yugoslavia and the

older Muslim presence in the region) in order to legitimise Serbian nationalism. What is happening here is akin to what historian Enzo Traverso calls the "reification of the past", i.e., its transformation into an object of consumption, aestheticised and naturalised, or even fabricated from scratch.<sup>1</sup> In similar fashion to what is happening in most countries of the former Soviet bloc, the traces of 20th-century history are being eradicated, to be replaced by new national narratives based on the fiction of a historical continuum supposedly interrupted by the communist parenthesis. The superimposition of "reconstruction" and "restoration", the subject of *Kamen*, has become even more traumatic in the former Yugoslavia, insofar as what is being covered up is not only a whole chapter of history, but also the recent memory of the events that shook the region between 1992 and 1995 (mass rape, massacres and the deportation of populations, etc.)

In a sense, the film *Kamen* is an attempt to compare two opposing ways of thinking about "reconstruction": The first, materialised in stone, consists in erecting new buildings in places otherwise likely to evoke other histories. The case of the "village" of Kamengrad, in Višegrad, is in this sense emblematic of reconstruction as cover-up, since Kamengrad arose on the site of a sports field where the Bosnian population had been rounded up during the war, before being executed (the men), or raped and tortured (the women). The second is more akin to

a process of excavation, in that it involves archaeological work on the sites where events took place and in archives, essential to re-establishing the truth of the violence. The film thus confronts us with a multiplicity of voices as they reconstruct fragments of a collective history that resists falsification, here symbolised by the recycling of "authentic" stones to create imitation buildings. The reconstruction of a mosque, the collection of documents and testimonies potentially useful for the ICTY (International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia), the account of the return of an exiled couple who wish to be buried in the Muslim cemetery – almost the only trace of a Bosnian presence in the region – henceforth become gestures of redress and preservation against amnesia. As the artist explains in an interview, the narratives and gestures of these people make it possible to articulate "the precarious place of history, in its complex formulation, in its relationship to traces of the past"<sup>2</sup>

Listening to the accounts of different people linking together their personal experience with collective history, we begin to see the construction site of Kamengrad as a metaphor for a process of erasure, which takes the form of the "reconstruction" or "restoration" of a past that has only ever existed as the emanation of nationalist ideology. Although reconstruction might seem to be a necessary undertaking after the destruction of the war, its reformulation as "restoration" opens up a more complex semantic field that involves a specific representation of history, which requires part of the past to be erased. The fact that reconstruction is described in terms of "restoration" makes it clear that authenticity is being fabricated, through the construction of a new national and religious genealogy.

### Watching and listening

Between 2002 and 2014, Florence Lazar made a series of films in which she examined various events in the former Yugoslavia: the end of the war, the fall of Slobodan Milošević and the creation of a special court to try war crimes in Belgrade. In this context, the artist – herself French of Serbian descent – has produced a series of videos dealing with transmission, translation and the nationalisms that have emerged since the war. These issues are essentially developed by presenting the words and actions of people who were involved in the events. As in *Kamen*, there is no pretence in

these videos that things can be explained in a linear or completely objective manner. The narrative strategies adopted include personal narrative (in *Étoile rouge*, 2006, and *Les Paysans*, 2000), discussion and listening (in *Les Femmes en noir*, 2002) and investigation, characterised by the impossibility of producing a linear narrative of the massacre (in *Prvi deo*, 2006, co-directed with Raphaël Grisey). We will never know everything. To understand, the viewer has to reassemble fragments step by step, to follow the thread of the words of those who were there, who saw and heard what happened, or who are trying to establish a memory of events. Speech thus plays a central role in these films; there is no attempt to persuade anyone or to prove anything, but rather to create spaces in which people can speak. Like a Flemish painting, Florence Lazar's films require time. The sequences are long, allowing specific scenes to unfold, in what appears to be a realist style, but one that prompts a reflection on the events as they are recounted.

Personal accounts, discussion and listening have long been the narrative approaches adopted by Florence Lazar. Against this backdrop, the documentary image reveals the impossibility of providing a comprehensive overview. In *Les Femmes en noir* (2002), for example, the camera records the faces of women attending the meeting of a Serbian feminist organisation founded in 1991 to oppose the war sought by Milošević. Courageously, they discuss the role of women in the recently ended war, and at the same time the patriarchal structures that govern their existence. Although speech plays a central role in the video, the camera is never trained on the person speaking, but rather on the faces of the women listening. By creating a kind of hiatus between sound (the voice) and image (the face), the camera allows us to listen along with them and follow the talk, focusing as much on what is said as on the interpersonal dimension of speech.

Apart from a short notice at the beginning of the film, *Les Femmes en noir* provides little in the way of background information: we do not know, for example, exactly where the meeting is taking place. As with Florence Lazar's other films made in the former Yugoslavia, in order to understand what is happening we need to piece together the various fragments, read between the lines of what is said, and interpret the gestures of those who have seen and heard things, and who are still trying to

make sense of them. The dimension of speech is of particular importance in these works; their aim is not to impose a particular viewpoint or to convince the viewer, but rather to create a discursive space: Florence Lazar films speech.<sup>3</sup> Subjectivity thus becomes a crucial factor in the verbal and visual articulation of the collective experience, from a female and pacifist point of view, of the war in Yugoslavia. The documentary process consists in creating the spatial and visual conditions that allow for this form of discursivity to emerge.

When she is filming, Florence Lazar never asks questions. The purpose is not to ask for explanations or to engage in dialogue with the person being filmed. There is nothing in these videos that resembles an interview or a news report; instead, the viewer is required to concentrate and take the time necessary to understand what is being said. When she traveled to the former Yugoslavia just after the war, the artist sometimes filmed long discussions in a language she did not understand – as was the case with *Les Paysans* (2000). Therefore, the cornerstone of her approach is not testimony as such, but rather the dialectic that occurs between speech, image and listening, in that it generates a meaning beyond the mere pursuit of truth. In this sense, her films, not unlike other contemporary documentary productions, avoid a redemptive language of “truth”, in favour of a deliberate tension between artistic intention and an ethical stance towards the subject being filmed.<sup>4</sup> Reality is never presented as something accessible, but rather, on the contrary, as the result of a combination of processes, relationships and mediations that enables us to capture fragments of it.

#### In the field

The film *Kamen* relates issues of listening and speaking to that of place, in that it focuses on the historical and political consequences of the violent transformation of a specific place and the material and symbolic expulsion of part of its inhabitants. In her previous film, the artist had focused on the destruction and reconstruction of another place, as part of a large-scale demolition and redevelopment programme by the French State. *Les Bosquets* (2011) took its title from the name of a housing estate in Clichy-Montfermeil a suburb 17 km to the north of Paris. Since 2005, Les Bosquets housing estate, which is home to a predominantly post-colonial, (ex-)migrant population, had become

a symbol of suburban decay: it was here that revolts broke out in 2005, before spreading to the rest of France. In *Les Bosquets*, Florence Lazar attempts to grasp a complex situation, characterised by a series of conflicts that concern, at once, class relations, racism, mobility, migration and gender. Reflecting on Les Bosquets estate, its demolition and reconstruction, effectively calls into question the legacy of colonialism in France and the persistence of national narratives that tend to obscure fundamental aspects of recent history and undermine considerations of difference.

The history of demolition in the Paris suburbs is also a history partially based on amnesia. In her notes for the film, Florence Lazar explains that the rebuilding of Les Bosquets actually amounts to erasing its history: “These images no longer focus on the beginning of a new world, but on the brutal obliteration of all traces of the place that was there before. This creates a territorial amnesia and cuts short the history of the site. But for the inhabitants, most of whom have already experienced geographical displacement, it is also a literal collapse.”<sup>5</sup> The process of urban development at Les Bosquets did not, however, simply entail forgetting, but moreover intentionally erasing, its history. That intention, as historian Ann Laura Stoler reminds us, can be understood in terms of aphasia – the difficulty of recognising things in the world and assigning them a proper name – rather than forgetting.<sup>6</sup> The latter is characteristic of French colonial history, and its tendency to mask deliberate erasure and confuse it with loss of memory, as if collective amnesia were the only way to represent what is, in actual fact, mere concealment. Similarly, one could argue that what is taking place in Kamengrad is not a foretaste of future amnesia, but rather aphasia as it is being forged in the present.

Like *Kamen*, the film *Les Bosquets* is also composed of a series of subjective narratives capable of allowing a specific voice to emerge. In both cases, Florence Lazar asks what it means to inhabit a place that is caught in a series of social and historical events. Her working process deploys what I would call a micro-political approach to knowledge, which does not entail engaging in politics, but rather in the opportunity to understand and to seek out a standpoint that is not determined in advance. Listening plays an essential role, precisely because it allows the person speaking to be con-

sidered as an active participant of history. The women and men who speak in *Kamen* or *Les Bosquets* in order to testify to their struggles are never portrayed as *victims* of history – a role too often assigned to witnesses.<sup>7</sup> Rather, despite being damaged by what they have experienced, they take up a position of responsibility when they speak. This understanding of the witness as the subject of history is one of the most significant aspects of Florence Lazar’s documentary approach – the attempt to give equal weight to history and subjectivity in situations of conflict.

*Translated from the French by Jeremy Harrison*

1 Enzo Traverso, *Le Passé : modes d'emploi, Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, 11.

2 Pascale Cassagnau, “Fabrication de la ruine. Entretien avec Florence Lazar”, *Images de la culture*, no. 29, February 2015, 23.

3 Pascal Beausse, “Florence Lazar : l'artiste comme journaliste”, in *Florence Lazar*, exh. cat., Grenoble, Musée de Grenoble, 2002.

4 See Okwui Enwezor, “Documentary/Verité: bio-politics, human rights and the figure of ‘truth’ in contemporary art”, eds [in Maria Lind and Hito Steyerel, *The Greenroom*.] *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, Berlin, Sternberg Press, 2008, 63–102.

5 Florence Lazar, *Projet de film de Florence Lazar à Clichy-Montfermeil*, unpublished manuscript, 2010.

6 Ann Laura Stoler, “L’aphasie coloniale française : l’histoire mutilée”, in Nicolas Bancel et al., *Ruptures postcoloniales, Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, 72.

7 E. Traverso, *Le Passé : modes d'emploi*, op. cit., 16.

**Conversation, cité de Bergerac**

2003-2008

Tirage numérique, 18,5 x 26 cm





**Présentation, cité des Bosquets**

2008

Épreuve argentique couleur, 20 x 25 cm



**Conversation 2, cité des Bosquets**

2008

Épreuve argentique couleur, 20 x 25 cm





## Les Bosquets

2011

Vidéo 16/9 HDV, couleur, son, 51 min









**00:03:38 > 00:14:43**

— Ils vont faire quoi là, un autre bâtiment ?

— Ouais, ça avance, c'est clair.

— Y a 160 logements, je crois, à côté et je sais plus combien ici. Je sais pas si c'est 160 logements ou 160 logements minimum.

— C'est bien, ça.

— Y a de quoi loger, hein ! Parce que là, c'est 140, là c'est 100... 120 peut-être.

— 120. C'est bien. Mais je crois qu'y aura pas assez de logements. Ils vont être relogés, les gens, à l'extérieur, c'est obligé. Y aura assez pour tout le monde... dans ce grand bâtiment-là ?

**00:13:25 > 00:13:28**

— Elles sont où, les filles, là ? Y a plus de filles ici.

— Mais si, y a des filles, vers l'école, là-bas.

— Hein ?

— Vers l'école, là-bas.

— De l'autre côté ?

— Ouais.

— Tiens, regarde, y a des filles là.

— Ouais, mais elles sont avec les daronnes.

— Là, regarde !

— Non, celles de là-bas, elles sont avec les daronnes.

— Non, y a des daronnes et y a des filles.

— Vers le terrain aussi, il y a des filles, vers le bâtiment 1.

— Ouais, avant, il y avait plus de filles.

— J'ai l'impression que tout le monde est parti, non ?

— Parti où ?

— Les gens ont déménagé, tout ça...

— Oui, mais certains ne sortent pas, aussi.

— Elles ne sortent pas.

— La vaisselle, la bouffe, tout ça.

— Moi, je ne sais pas faire ce genre de choses, c'est pour ça que je suis là.

— Je ne sers à rien.

— Tu fais rien chez toi ?

— Si, le ménage, mais je ne sais pas faire à manger.

— Tu ne sais pas faire le couscous ?

— Non, je suis trop jeune pour faire le couscous.

— Ce sont ses cousines, elles habitent à Aulnay.

— Qui ?

— Ses cousines.

— Les deux, là !

— Ouais, elles vivent à Aulnay.

— Aulnay-sous-Bois, quoi !

— C'est le baptême à sa nièce, c'est pour ça qu'elles sont venues.

— C'est bien, je vais manger du tchep.

— Tu aimes bien le tchep ?

— Oui, grave ! Le mafé tchep, tout ce qui est pour les Noirs, là.

— Tu kiffes.

— Ouais !

**00:17:12 > 00:19:25**

— Hey, c'était chez nous, le terrain...

— Ici, là.

— Tables, chaises.

— Là, là ?

— Avec les types du B1, du B3.

— Nous, c'était « terrain rouge », à l'ancienne.

— Tu vois, c'était « terrain rouge »... tout ça !

— ... du mur jusqu'à là.

— Ouais, on tapait le ballon.

— Mais c'était plus large, non ?

— Là, ça s'est rétréci, non ?

— Ouais.

— Je ne sais même pas ce qu'ils vont faire, là, ici...

— Ils vont enlever le stade, j'crois.

— Ils vont nicker le stade.

— Ah ouais, il n'y aura plus de stade ? Sérieux ?

— Je crois.

— Le B1 et le B3, c'est sûr.

— Mais non, ils ne vont pas détruire le stade !

— Ils vont refaire un autre truc.

— Oh là là, c'est devenu gris, là, d'un coup !

— La pluie, là, va nous manger !

— Vu d'ici, c'est la merde !

— Je te jure.

— On dirait qu'on n'y habite même pas.

— Ici, là ?

— Alors qu'on y a grandi.

— Quartier de ouf !

— B1, B3.

— Il est vraiment mort, le B1, c'est le plus ancien, le B1.

— Ouais, le B1, c'est le premier bâtiment, mon cousin !  
— Le premier qu'ils ont dû construire.

— Il est vraiment éclaté, là.

— On dirait qu'il va tomber, il ne tient plus debout.

— Mais le jour où ils vont détruire le bâtiment 3, on va avoir une vue de ouf !

— Là, tu vas voir tout ça, là.

— Tu vois, tu verras plus un mur !

— Ça sera...

— Avec les petits bâtiments, les gens auront la vue sur le stade...

— Il va y avoir une lumière...

— Ouais.

— Ça va tout changer...

— Ah ouais, laisse tomber...

**00:03:38 > 00:14:43**

- What're they gonna do there, another building?
  - Yeah, it's underway, for sure.
  - There're 160 flats over there; and here I can't remember how many. I don't remember if it's exactly 160 flats or at least 160.
  - That's right.
  - That's enough to house people, eh! Because over there, there's 140, there 100 ... 120 perhaps.
  - 120, that's good. But I think there won't be enough. People will have to move elsewhere, there's no choice. Will there be enough place for everyone ... in this big building here?
- 00:13:25 > 00:13:28**
- The girls, where are they? There're no girls left here.
  - Yes there are, over there by the school.
  - Eh?
  - On the other side?
  - Yeah.
  - Heh, look, there're those girls there.
  - Yeah, but there're with their old ladies.
  - There, look!
  - No, those ones over there are with their old ladies.
  - No, there're old ladies and girls.
  - Next to the field as well, there're girls, next to Building 1.
  - Yeah, there used to be more girls before.
  - I have the feeling everybody's left,
  - left where?
  - Everybody's moved away, and all that ...
  - Yes, but some also don't go out.

- They don't go out.
- Washing the dishes, cooking, all that.
- Me, I don't know how to do that kind of thing. That's why I'm here.
- I'm good for nothing.
- You do nothing at home?
- Yeah, the cleaning, but I can't cook.
- You don't know how to make couscous?
- No, I'm too young to make couscous.
- They're her cousins; they're from Aulnay.
- Who?
- Her cousins.
- Those two, over there!
- Yeah, they live in Aulnay.
- Aulnay-sous-Bois, eh.
- Her niece is getting baptised; that's why there here.
- Great, I'll get to eat some chebu jen.
- You like chebu jen?
- Yeah, awesome! Maafe chebu jen, everything there that's for black people eat.
- It's wicked?
- Yeah!

**00:17:12 > 00:19:25**

- Eh, that was ours, the field...
- Here, over there.
- Table, chairs.
- Just there?
- With the guys from B1 and B3.
- For us, it was the "red field" back then.
- You see, it was the "red field," all that!
- From the wall to over there.
- Yeah, we'd kick the ball around.
- But it was bigger, wasn't it?
- It's gotten smaller, hasn't it?
- Yeah.
- I've got no idea what they're going to do here ...
- They're gonna take away the soccer field, I think.
- They're gonna get rid of the soccer field.
- Oh yeah, there won't be a soccer field left? For real?
- I think so.
- They're definitely gonna knock down B1 and B3.
- No, they're not gonna destroy the soccer field.
- They're gonna build something else there.
- Wow, it's turned grey all of a sudden!
- The rain's gonna get us!
- From here, it looks shitty.
- I'm telling you.
- You'd think we didn't even live here.
- Here?

- And yet we grew up here.
- Crazy place!
- B1, B3
- It's really finished, B1; it's the oldest, B1.
- Yeah, B1's the first building, kid!
- The first one they built.
- It's in really bad shape, there.
- You'd think it was about to fall down; it's falling apart.
- The day they'll destroy B3, we'll have a hell-of-a view!
- There, you see all that, there.
- See, you won't see a wall there!
- It'll be ...
- With small buildings, people'll see the soccer field.
- They'll be light ...
- Yeah.
- It'll change everything ...
- Ah yeah, forget it ...



## La Prière

2008

Vidéo 4/3, couleur, son, 20 min



