



Kamen (Les Pierres)

2014

Vidéo, 16/9, couleur, son, 66 min





La destruction à Trebinje, l'urbicide.



la guerre n'avait pas encore officiellement commencé.



Je ne savais pas qu'il y avait de tels sanctuaires,



J'ai alors compris qu'un urbicide avait eu lieu ici aussi.



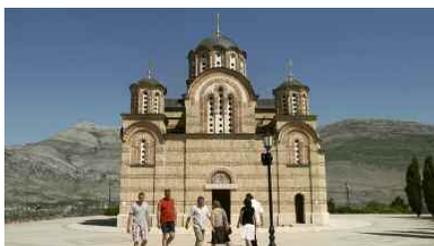
C'est la dixième mosquée financée exclusivement par des musulmans d'ici.



Les Turcs ont gelé, à se convertir à l'Islam.



étaient par nécessité.



L'État serbe au Moyen Âge compte beaucoup pour nous.



Dieu, protège tes serviteurs, le Président Milorad,



ses adjoints, les dirigeants de la République Serbe de Bosnie



Après la bataille de Kosovo de 1389, nous sommes devenus un petit peuple.



Le christianisme était rongé...







Le thème général est la vie.



Il y a un an,



Chacun l'interprète différemment.



il y avait encore
des terrains de sport.

01:03:21 > 01:04:27

La destruction à Trebinje, l'urbicide, comme dans de nombreuses villes de Bosnie-Herzégovine, a commencé au printemps 1992. À Trebinje même, ça a commencé par ce monument. Début 92, la guerre n'avait pas encore officiellement commencé. Cette maison qui a brûlé était un monument culturel national. Quand j'ai vu qu'un poste d'imam se libérait à Trebinje, je me suis présenté. Étant le seul candidat, j'ai été pris et je suis arrivé tout de suite, début avril 2001. C'est en arrivant dans cette ville pour la première fois que j'ai saisi. Je ne savais pas qu'il y avait de tels sanctuaires, une telle architecture. J'ai alors compris qu'un urbicide avait eu lieu ici aussi, sans parler du nettoyage ethnique, encore plus visible.

01:11:51 > 01:12:28

Cela en dit long sur cette époque appelée « âge obscur », alors qu'il s'agissait pour nous plutôt d'un âge d'or. Le déclin qui a suivi nous a peut-être affaiblis moralement. De la même manière que les Juifs ont vécu leur calvaire et leurs servitudes babyloniennes, nous avons vécu l'arrivée des Turcs non pas comme un châtement de Dieu, mais comme sa volonté de nous rendre meilleurs, de nous remettre sur le droit chemin, de nous rendre plus sains, comme la vigne que l'on taille pour de meilleurs fruits.

01:24:59 > 01:26:16

Les enfants n'ont pas été ravis d'apprendre que nous avions nos places ici, car ils poursuivent leur vie en Hollande. Ils n'ont pas de chez-eux, ici. Ils savent que leur vie est là-bas. Ils peuvent venir un peu pendant les vacances, pour nous rendre visite. Mais ils ne reviendront pas, c'est sûr. Ils resteront là-bas. Que faire ? Le pire dans tout ça, c'est que les jeunes ne reviendront pas. Ils ont obtenu ce qu'ils voulaient.

01:36:42 > 01:37:49

Une fois, j'ai vu des animaux qui grimpaient là-haut, avant que ne vienne la commission nationale et l'organisme de Banja Luka. Chacun a droit à cette terre, à une partie de son passé, à ce passé qui devrait être commun, selon moi. Il y a eu des patariens, des bogomiles, des stèles, des croix orthodoxes et catholiques, puis le croissant de lune. Il faut raconter, comparer, montrer tout ça. Je pense qu'on a ici une tentative d'appropriation du passé. Parole d'ami, je ne te cache rien : je crains qu'il ne s'agisse au bout du compte d'une sorte de... de tentative de falsification. Quelqu'un a essayé de faire surgir une église orthodoxe pour dire : « C'est un monu-

ment très ancien. Ça a commencé avec nous et avec nous ça finira », ce qui n'est absolument pas logique.

01:51:16 > 01:53:40

Tous les Bosniaques de Višegrad présents ce jour-là, car il s'agissait d'une vraie chasse au musulman, ont été embarqués dans ces bus, selon une liste établie par la direction du SDS. Ils ont dit aux gens qu'ils allaient être déplacés dans des lieux sûrs... dans d'autres localités. Au moment de monter dans les bus, les gens ont été séparés : les hommes d'un côté, les femmes et les enfants de l'autre. Les bus devaient prendre la direction de la frontière avec la Serbie, vers Priboj et Titovo Užice. Les bus des hommes ont disparu sur cette route. Les hommes ont été tués. Les femmes, elles, ont été ramenées à Kamengrad ou Andrićgrad tel qu'on l'appelle aujourd'hui. Elles ont été transférées dans l'école primaire de Višegrad. Là, elles ont été violées et torturées. On les a déportées ensuite dans d'autres localités. Ce qui se passe aujourd'hui n'est que la continuation de ce qui a eu lieu pendant la guerre. C'est depuis Kamengrad, ce centre sportif, que les gens ont été déportés. On peut voir à peu près dans quelles localités. Ce sont les fosses communes : le cimetière musulman de Višegrad, celui de Slap, d'Okrugla, le lac de Perućac, qui sont des villages proches de la frontière avec la Serbie.

01:58:38 > 02:00:15

Je vous fais une présentation de Kamengrad. La porte principale se trouvera ici. Elle sera normalement recouverte de pierres, comme ça... L'entrée elle-même dans la cité sera comme ça. À quoi ressemblera la cité ? Voici l'image complète... de la ville. C'est la forme qu'aura la ville. Je l'appelle l'Arche de Noé. Le professeur Emir Kusturica l'a imaginée comme ça et toute la ville sera bâtie suivant cette idée : la construction suivra le cours de l'histoire, le passage du temps dans nos régions, comme un voyage dans le temps. L'entrée par la porte principale nous mène à cette tour, qui sera également recouverte de pierres, comme la porte. Cette tour correspond à la culture byzantine. Cette culture sera donc représentée de cette manière. Tout se fait de manière authentique. Tous les matériaux qui sont utilisés, comme cette pierre, ont été achetés à Trebinje et à Bileća. Ils proviennent de vieilles maisons, d'étables, de tours. Nous les avons apportés ici pour leur authenticité, justement. Il serait plus facile de travailler de la pierre neuve, mais elle n'aurait pas la même patine, ni la même existence.

01:03:21 > 01:04:27

Urbicide, destruction in Trebinje, as well as in several other cities in Bosnia and Herzegovina, started in spring 1992. In Trebinje, it started with this monument. Early '92, war didn't officially start. This house was burnt. It was a national cultural monument. When I saw a position for an imam opening in Trebinje, I applied. Since I was the only applicant, I was hired and I arrived quickly, early in April, 2001. When I arrived in this town for the first time, I understood. I didn't know there were these sanctuaries, such an architecture. It was clear an urbicide had taken place here, and the ethnic cleansing was even more obvious.

01:11:51 > 01:12:28

This says a lot about the era called the Dark Ages; although for us, it was really a Golden Age. The decline that followed may have morally weakened us. Just as the Jews lived their nightmare and their servitude in Babylon, we experienced the Turks' arrival not as a punishment from God, but as his will to make us better people; to put us back on the right track; to make us healthier, like the vine that you cut to grow better fruit.

01:24:59 > 01:26:16

The children were not happy to learn we had our spot here, because their lives are in Holland. They have no place here. They know their life is over there. They can come a little bit when they are on holiday, to pay their respects. But they won't come back for sure. They're staying there. What can we do? The worst of it all is that the young people won't come back. They got what they wanted.

01:36:42 > 01:37:49

Once, I saw animals climbing up there, before the arrival of the National Committee or the Banja Luka Institute. Everyone owns this land, part of its past, a past that should be shared, if you ask me. There were Patariens, Bogomils, headstones, Orthodox and Catholic crosses, and the crescent moon. We need to tell, compare, show all of this. It looks like someone tried to own the past. Honestly, to tell you the truth, at the end of the day, I'm afraid this is some sort of... attempt at falsifying the past. Someone tried to pretend this was an Orthodox church and to say, "This is an ancient monument. It all started with us and it will end with us," which makes no sense whatsoever.

01:51:16 > 01:53:40

All the Bosniaks from Višegrad who were there that day, since it was a real Muslim hunt ... they boarded these buses, according to a list drawn up by the SDS leaders. They told these people they would be moved to safer places ... in other towns. After boarding the buses, people were sorted, men on one side, women and children on the other. The buses were supposed to be heading toward the Serbian border, toward Priboj and Titovo Užice. The buses with the men disappeared on that road. The men were killed. The women were driven to Kamengrad, or Andrićgrad as we call it today. They put them inside the primary school in Višegrad where they were raped and tortured. Then they were driven to other towns. What is happening today is only the continuation of what happened during the war. It's from Kamengrad, that sports field, that people were deported. You can see in which towns. These are the mass graves: the Muslim cemetery in Višegrad, in Slap, Okrugla, Perućac Lake, which are villages near the Serbian border.

01:58:38 > 02:00:15

Let me introduce you to Kamengrad. The main door will be here. It should be covered with stones, like this ... The entrance to the town will be like this. What will it look like? Here's the complete image ... of the town. This will be the shape of the town. I call it Noah's Ark. Professor Emir Kusturica imagined it like this and the whole city will be built following this idea: the building follows the historical events, the passing of time in our regions – it's like travelling in time. The entrance through the main door leads us to this tower, which will be covered with the same stones as the door. This tower represents Byzantine history. This will therefore be represented like this culture. Everything is authentic. All the materials used, like this stone, were bought in Trebinje and Bileća. They come from old houses, barns, towers. We brought them here for their authenticity. It would be easier to work with newer stones, but they wouldn't have the same patina, the same feeling.

« Notre vie est un fardeau pour l'historien : "Chaque fois que je les fais disparaître, ils ressurgissent de l'absence..."
 Notre vie est un fardeau pour le peintre : "Je les dessine, je deviens l'un d'eux, et la brume me dissimule." Notre vie est un fardeau pour le général : "Comment le sang coule-t-il d'un fantôme ?" Notre vie est d'être comme nous le voulons. Nous voulons vivre un peu, pour rien... par respect de la résurrection après cette mort.
 Ils ont spontanément cité le philosophe :
 "La mort ne veut rien dire pour nous. Elle existe et nous n'existons plus." »

— Mahmoud Darwich, *Ils n'ont pas demandé: qu'y a-t-il par-delà la mort*

Écoute. Les dictionnaires étymologiques attribuent une grande variété d'origines au verbe anglais *listen* («écouter»), par exemple le vieil anglais *hlysnan* («écouter, entendre; s'occuper de, obéir») et plusieurs autres, notamment grecque, latine, norvégienne et hollandaise. Les liens entre écouter et entendre débordent les relations établies dans les dictionnaires. Une entrée décèle dans le «-t-» l'influence du vieil anglais *hlystan* («entendre, prêter attention»), dérivé de *hlyst* («ouïe»). *Hlyst* est aussi l'une des origines de *list*, verbe qui a perdu plusieurs de ses anciennes significations, notamment «désirer», «souhaiter», «aimer». Après avoir reconstitué cette cartographie étymologique, j'ai décidé de comprendre «écouter» non au sens du simple acte sensoriel d'entendre, mais plutôt au sens de se prêter au désir, au souhait ou

au caprice d'autrui. Si nous entendons tout le temps, parfois contre notre gré, nous n'écouons qu'à notre guise. La différence entre les actes d'entendre et d'écouter ne réside pas dans l'attention, le déchiffrement ou l'enregistrement; écouter, c'est avoir souci d'autrui, élargir sa propre conscience à la médiation de l'autre, à ses intentions et aspirations. L'écoute est, plus qu'une rencontre, une communion. La captation de l'écoute se trouve au cœur de la pratique filmique de Florence Lazar. Dans *Les Femmes en noir* (2002), elle filme une réunion de militantes féministes de ce qu'on appelle aujourd'hui l'ex-Yougoslavie. Sa caméra évolue avec grâce à travers la pièce, captant fixement des gros plans des participantes, qui écoutent avec attention. Nous ne voyons pas les femmes qui parlent, nous *entendons* ce qui se dit, et, au

bout de quelques minutes à regarder les femmes écouter, nous nous mettons nous aussi à écouter. Bien que la discussion en impose par sa franchise, elle ne contient pas de révélations stupéfiantes ni de confessions bouleversantes; mais l'urgence et la vitalité de la communion entre ces femmes, l'intensité de leur désir de s'écouter mutuellement, tout cela est captivant. La caméra de Lazar saisit un corps politique souterrain en voie de constitution, corps intangible et en excès sur les mots, promesse d'un être-en-commun considéré comme inimaginable, intenable.

La fabrique de communauté est aussi fabrique de lieu. Le lieu, ou l'espace, est une réalité tout aussi physique que narrative. Dans *Le Lieu de la langue* (2007), courte vidéo qui fait l'impression d'un tableau animé par la parole, Lazar filme un homme assis chez lui, au milieu d'un empilement de meubles. Il est rom, mais comme il ne parle pas la langue de la communauté rom de Serbie, il n'est pas accepté comme tel. Il a pour langue maternelle le hongrois (lovar), mais, dit-il, comme la communauté rom est traitée plus durement en Hongrie qu'en Serbie, il a décidé de partir vivre dans ce second pays. La caméra est placée légèrement de travers, donnant à la composition du plan un biais aussi léger que dérangeant. Il reste assis, parle de façon presque ininterrompue, réfléchissant sur la langue, la filiation, la communauté et l'appartenance, déployant une étourdissante carte des distinctions, rivalités et affiliations entre les diverses communautés du monde qui constituent la nation rom. Ses mots tracent des délimitations à deux niveaux superposés, territorial et linguistico-culturel, qui traversent les frontières nationales. Les voyages qu'évoque sa parole contrastent brutalement avec la fixité et l'immobilité de son corps. Celui-ci semble contraint par le régime politique qui gouverne l'altérité ethnique et culturelle et les puissants nationalismes qui imprègnent l'ex-Yougoslavie comme l'ex-bloc d'Europe de l'Est. C'est une sphère où toute écoute paraît impossible, où un seul et unique langage est audible, ou permis.

L'écoute sème les graines de la communauté; lorsque la première devient impossible, il en va de même de l'existence de la seconde. Dans son long-métrage documentaire *Kamen (Les Pierres)* (2014), Lazar saisit le douloureux démembrement d'une société d'après-guerre déchirée par des idéologies essentialistes qui

inhibent et *prohibent* l'écoute, bien que la même langue y soit parlée et comprise. Elle filme des personnes qui, tout récemment encore, étaient des voisins, ayant une vie et une histoire communes, mais qui ont été poussés à se détourner les unes des autres, à s'enfermer dans un refus de reconnaître l'autre. Dans les petites villes de Trebinje et de Višegrad (en République serbe de Bosnie), où Bosniaques et Serbes avaient vécu ensemble pendant des siècles, elle a réuni les témoignages de Bosniaques sur fond de pierres déplacées et de monuments historiques démantelés, remplacés par de nouveaux monuments idéologiques. Dans *Kamen*, l'écoute est le privilège exclusif du spectateur, tandis que le corps de la communauté est défait, pierre après pierre, que le témoignage des victimes est piétiné par des processions religieuses chantant à la lumière de bougies. Lazar filme la transformation du paysage des conflits et des lieux de mémoire au moment où, irréversiblement peut-être, ils sont défigurés par les tailleurs de pierre et les ouvriers du bâtiment.

Plus de dix ans après s'être intéressée aux espaces de crise dans la Yougoslavie de l'après-guerre, Florence Lazar s'est rendue en Martinique, île ravagée par la monoculture de bananes et la chlordécone, insecticide notoirement nocif pour la santé et l'environnement. Interdit en France métropolitaine en 1990, il a été utilisé en toute impunité par les planteurs de bananes de Martinique et de Guadeloupe jusqu'en 1993. Et l'on a de bonnes raisons de penser qu'il l'est encore. Lazar a voulu explorer les lieux de résistance à cette crise, où s'entrecroisent la terre, les corps et les intérêts économiques globalisés. Elle voulait aussi exhumer l'héritage toxique persistant du colonialisme et l'histoire des luttes, qui se manifestent aujourd'hui dans ces questions enchevêtrées. Dans *125 hectares* (2019), elle filme une agricultrice rebelle, Véronique Monjean, qui fait partie d'un mouvement subversif qui s'est réapproprié les terres incultes situées entre les montagnes, hors de portée des multinationales et de leurs monocultures de bananes. Avec une vingtaine d'autres paysans, Véronique partage une parcelle qui serpente à travers la vallée, cultivant des légumes, des tubercules et des légumineuses indigènes, toutes sortes de plantes comestibles ayant un cycle de croissance court et pouvant être récoltées au bout d'une ou deux saisons. Ils cultivent leurs terres sans employer le moindre pesticide chimique ou in-

dustriel, guidés par des savoirs agricoles traditionnels et locaux.

Lazar a filmé Véronique sur son terrain tandis qu'elle récoltait du taro (un tubercule tropical aussi appelé *dachine* ou *malanga*). Cette plante a de larges feuilles, d'un vert vif, hautes jusqu'aux hanches. La silhouette de Véronique émerge d'entre les épaisses feuilles, souveraine, presque royale. Pendant qu'elle arrache les racines à la pelle, qu'elle coupe les mauvaises herbes à la machette, qu'elle extrait enfin le tubercule de ses feuilles, elle raconte, d'une traite ou presque, l'histoire de l'insurrection, la manière dont ce mouvement de résistance paysanne s'est constitué, décidant de prendre son destin en main pour assurer sa propre subsistance, mais aussi sauver cette terre. Elle parle avec éloquence, une fascinante sagesse et une remarquable précision, et, bien qu'épuisants, ses mouvements répétitifs sont si agiles et légers qu'ils s'apparentent à une chorégraphie. Rituel de fabrique de lieu. Tout en plongeant sa pelle dans la terre pour déraciner le tubercule à longues feuilles, elle plante son corps, ses paroles, son existence, sans effort ni fatigue. Elle évoque le paysage, la terre de son pays, son avenir et les possibles solutions à la crise. Ses convictions découlent de la connaissance intime développée par celle qui a creusé, labouré, semé, récolté sur cette terre accumulée pendant des décennies, celle qui a vu de ses propres yeux les ravages des politiques nationales et internationales, celle qui a hérité d'une longue tradition de résistance au colonialisme et à l'esclavage. Lorsque, pendant quelques secondes, elle interrompt sa chorégraphie pour faire remarquer qu'il n'y a pas d'arbres dans le paysage, nous comprenons qu'elle est d'une troublante lucidité sur les limites du mouvement de résistance auquel elle appartient.

Véronique fait partie d'une communauté militante, d'un corps politique alternatif, forgé dans la lutte et enraciné dans un territoire qu'il s'est réapproprié. Ses propos sont fascinants, mais, en la filmant dans sa petite parcelle, c'est en fait la fabrique d'un lieu que Florence Lazar a documentée. Tout comme elle avait, à l'inverse, documenté dans *Kamen* la destruction d'un lieu. Bien que sa filmographie ne se résume pas, loin de là, aux quelques films et vidéos mentionnés dans ce texte, ceux-ci mettent en jeu des motifs caractéristiques de sa pratique: l'avènement d'un corps politique résistant, l'écoute et la communion, le récit et

l'appartenance, les corps politiques et la fabrique des lieux. La pratique documentaire de Lazar semble moins soucieuse de saisir le réel que de saisir l'être et l'acte de se faire une place à soi dans le monde. Récit, corps, communauté et territoire, lieux synergiques de transformation, lieux où se réimagine le politique, lieux, peut-être, où se fraient des chemins par lesquels échapper à nos sinistres impasses.

Traduit de l'anglais par Nicolas Vieillescazes

“Our lives are a burden to the historian’s night: ‘Whenever I hide them they come into my view out of absence ...’ Our lives are a burden to the artist: ‘I paint them, then I become one of them, and fog veils me.’ Our lives are a burden to the general: ‘How does blood flow from a ghost?’ And our lives should be as we wish. We want to live a little, not for anything ... other than to respect resurrection after this death. And they quoted, unintentionally, the philosopher’s words: ‘Death means nothing to us. We are and it isn’t.’”

— Mahmoud Darwish, *They Didn't Ask: What's After Death*

Listening. Etymological dictionaries ascribe richly variegated origins to the verb “listen”, such as the Old English *hlysnan* (“to listen, hear; attend to, obey”), and several others, including Greek, Latin, Old Norse and Dutch. The bonds between listening and hearing overwhelm the connections drawn in the dictionaries. One entry identifies the “-t-” as the influence of Old English *hlystan* (“hear, harken”), which comes from *hlyst* (“hearing”). *Hlyst* is also one of the origins of “list”, a verb that has lost a number of its old significations, including “to desire”, “to wish”, “to fancy”. After tracing these etymological mappings, I have chosen to understand “listen” not as the mere sensorial act of hearing, but rather as a lending oneself to the other’s desire, or wish, or fancy. It is a mental, psychological and affective disposition. We hear all the time, sometimes even against our will, but we only listen at will. The

difference between hearing and listening is neither attentiveness, deciphering, nor recording, it is attending to the other, widening one’s awareness to the other’s mediation, intention, aspiration. More than an encounter, listening is a communion. Capturing listening lies at the heart of Florence Lazar’s filmic practice. In *Women in Black* (2002), she films a meeting of feminist militants from what has become known as the former Yugoslavia. Her camera travels gracefully across the room, fixedly capturing close-up shots of attendants, all women, who are listening intently. We cannot see the women speaking, we can *hear* what is being said, however, within minutes of watching the women listening, we too begin to listen. While compelling in its frankness, the discussion itself does not disclose outstanding revelations or shattering confessions, but the urgency and vitality of the communion of these women and

the intensity of their desire to listen to each other is captivating. Lazar's camera captures an underground, subterranean body politic in the making, intangible and beyond words, the promise of a communality thought to be unimaginable, untenable.

Community-making is also place-making. Place, or space, is as much a physical reality as it is a narrative reality. In *Le Lieu de la langue* (2007), a short video that feels like a tableau animated by speech, Lazar films a man who sits in his home, surrounded by stacks of furnishings. He is a Rom, but because he does not speak the dominant language of the Rom community in Serbia, he is not accepted as such. The mother tongue he grew up in is Hungarian (Lovar), but he says that the Roma community is treated more harshly in Hungary than in Serbia, so he chose to live in Serbia. The camera is placed at a slight angle, giving the frame's composition a slight, unsettling skew. He remains seated, and speaks almost without interruption, reflecting on language, filiation, community and belonging, deploying a dizzying map of differentiations, rivalry and affiliations between the various communities that constitute the Roma nation in the world. His words trace boundaries at two intertwining levels, territorial and cultural-linguistic, that permeate and cross national borders. The journeys in his speech are in stark contrast with his fixed stillness. His body seems constrained by the political regime that rules over ethnical and cultural others and the vigorous nationalisms that pervade the former Yugoslavia and the former Eastern Europe as well. It is a realm where listening seems impossible, and where only one language is audible, or permitted.

Listening sows the seeds for making community, and when listening becomes impossible, so does the existence of community. In her feature documentary *Kamen (Les Pierres)* (2014), Lazar captures the pain-stricken dismemberment of a post-war society pulled apart by essentialist ideologies that *inhibit* and *prohibit* listening, even if the same language is spoken and understood. Lazar films people who until recently were neighbours sharing livelihood and history, and who have been impelled to turn away from one another, shut away in their refusal to acknowledge the other. In the small towns of Trebinje and Višegrad (in Republika Srpska), where Bosnians and Serbs lived side by side for centuries, she collected the testimonies of displaced Bosnians set

against images of the displacement of stones, the dismantling of historic monuments for the construction of ideological monuments. In *Kamen*, listening is the exclusive privilege of the viewer, as the community's body comes undone stone by stone, the testimony of victims is trampled by the chants of candle-lit religious processions. Lazar films the transformation of the landscape of conflict and sites of memory as they become disfigured at the hands of stone carvers and construction workers, perhaps irreversibly.

More than a decade after her interest in the spaces of crises in post-war Yugoslavia, Florence Lazar travelled to Martinique, an island plagued by the ravages of the industrial monoculture of bananas and the use of the insecticide chlordecone, widely known for its toxic health hazards and ecological impact. In 1990, while chlordecone was forbidden from use in mainland France, it was nonetheless maintained with impunity by banana planters in Martinique and Guadeloupe until 1993. Moreover, there is wide evidence that it is still in use. Lazar was interested in exploring sites of resistance to this crisis, where the land, bodies and globalized economic interests intersect. She also wanted to unearth the pervasive toxic legacy of colonialism and the history of struggle, which are manifested today within these intersecting questions. In *125 hectares* (2019), she filmed Véronique Monjean, a maverick farmer, who is part of an insurgent movement that reclaimed uncultivated land lodged between mountains, beyond the reach of the multinationals and their monoculture of bananas. Véronique, and a group of some twenty others, share the plot of land winding through the valley, growing indigenous vegetables, tubers, legumes and all sorts of comestibles that have short-term growth cycles and can be harvested within one or two seasons. They cultivate their land without recourse to any chemical or industrial pesticides, guided by expert traditional local knowledge of the land.

Lazar filmed Véronique on her plot as she was harvesting cocoyam (also known as *dasheen* or *malanga*, an indigenous tropical tuber). The plant's leaves are broad, a lush green in colour, tall enough to reach beyond her hip. The figure of Véronique emerges from between the thick leaves, sovereign, almost regal. As she pulls the root with a shovel, hacks the weeds with a machete, and then the tuber from its leaves, she tells, almost in a single

breath, the story of the insurgency, how the movement of resistant farmers came together and decided to take their destiny into their own hands to sustain their livelihood, but also to rescue the land. Eloquent, she speaks with captivating wisdom and profound precision, and even though her repetitive movements are physically taxing, they are so lithe that they seem like an agile choreography. A ritual of placemaking. As she digs the shovel into the earth to unroot the long-leafed tuber, she grounds her body, her words and her livelihood, effortless and tireless. She reflects on the landscape, the land of her country, its future and the potentiality of solutions to the crisis. Her convictions stem from the intimate knowledge of having ploughed, tilled, seeded and harvested that earth accumulated over decades, from having witnessed, first-hand, the ravages of national and international policies, and from long-inherited traditions of resistance to colonialism and slavery. When she pauses in her choreography for a few seconds, pointing out to Lazar the absence of trees in the landscape, we understand her staggering lucidity about the shortcomings of the resistance movement she belongs to.

Véronique belongs to a militant community, to an alternative body politic, forged in struggle and rooted in a territory reclaimed. While her words are fascinating, in filming Véronique in her small plot of land, Lazar was in fact documenting place-making. Just as she documented place-unmaking in *Kamen*. Lazar's filmography extends far beyond the films and videos mentioned in this text, but they nonetheless foreground motifs that identify her practice: the coming into being of a resistant body politic, listening and communion, discourse and belonging, political bodies and place-making. Lazar's documentary practice seems less concerned with the capture of the real, than the capture of being and making a place for oneself in the world. Narrative, bodies, community and territory, synergetic sites of transformation, of re-imagining the political, and perhaps of clearing paths out of our sinister predicaments.



125 hectares

2019

Vidéo, 16/9, son, couleur, 33 min



00:02:06 > 00:03:21

Donc un matin, un matin du 18 juin, je me souviens, 1983, c'était pas l'appel du général de Gaulle, mais c'était le 18 juin, pour nous. C'est une date importante pour nous, nous avons décidé d'inverser le cours des choses. Nous avons décidé qu'aujourd'hui il va se passer quelque chose... qui va modifier les choses, et on est rentrés... Nous étions douze agriculteurs et, ce jour-là, on est rentrés sur cette terre, et nous avons commencé à couper avec un coutelas, les gens nous ont pris pour des dérangés, les gens nous ont pris pour des gens complètement fous, surtout que le propriétaire n'était pas quelqu'un de facile, quelqu'un de difficile plutôt, genre «shérif». Et les gens sentaient qu'à n'importe quel moment ça pouvait tourner au drame, cette histoire.

00:27:25 > 00:28:44

Et quand vous regardez... et souvent, on fait la lecture d'un paysage, et ça nous permet de connaître la vie des gens qui vivent dans ce paysage. Quand vous observez, il n'y a pas de clôture, et pourtant on est vingt ici, il n'y a pas de clôture, et chacun connaît ses limites, mais quand on lit le paysage, quand même, on sent que les gens sont là à travailler, et il y a une certaine incertitude quand même. Parce que lorsqu'un agriculteur est dans son espace et que c'est sa propriété, on voit pousser aussi la mise en place d'arbres fruitiers, on voit la mise en place d'arbres qui montrent qu'il y a une pérennité de l'existence, dans ce coin. Et ici, vous voyez, il n'y a pas d'arbres fruitiers, il n'y a pas cette implantation dans l'esprit de la durée. On sent qu'on est là, qu'on fait des cultures, des cultures à cycles courts, ou sur une année, on recommence, on est toujours dans cet esprit de lutte, toujours on se dit qu'à n'importe quel moment, cette lutte va être réactivée, il n'y a pas cet esprit où les choses sont définitives, où les choses sont stabilisées.

00:29:14 > 00:30:52

Il est assez rare de rencontrer en Martinique 120 hectares qui ne soient pas occupés par de la banane. C'est très rare. Et je crois que c'est ce qui nous a encore plus motivés de gagner ces surfaces-là pour la petite paysannerie. C'est aussi ça qui nous a beaucoup motivés. Depuis 1983, malgré toute la lutte que nous avons menée, on a perdu énormément de terres agricoles. Sur 52 000 hectares, il nous reste 23 000 hectares. Et ça continue à partir. Donc on est obligé d'avoir une réflexion en profondeur sur la gestion à venir de cet espace qu'est la Martinique. Et lorsqu'on sait que pour les surfaces... les surfaces agricoles, 80 % sont occupées par la banane... ça fait pas beaucoup pour l'agriculture, pour la diversification. Il nous reste... 80 % des surfaces sont utilisées par les grandes cultures. Il nous reste que très peu pour mettre en place cette petite agriculture.

00:02:06 > 00:03:21

So one morning, on 18 June, I remember, 1983, it wasn't General de Gaulle's Appeal of 18 June, but our own. It's an important date for us. We decided to change things. We decided, there and then, that something would happen ... Something would change. We were twelve farmers, and on that day, we occupied the land here and we started to clear it with cutlasses. People thought we were insane – completely crazy – especially since the owner wasn't approachable ... rather difficult ... the "sheriff" kind. People felt that at any moment things could go wrong.

00:27:25 > 00:28:44

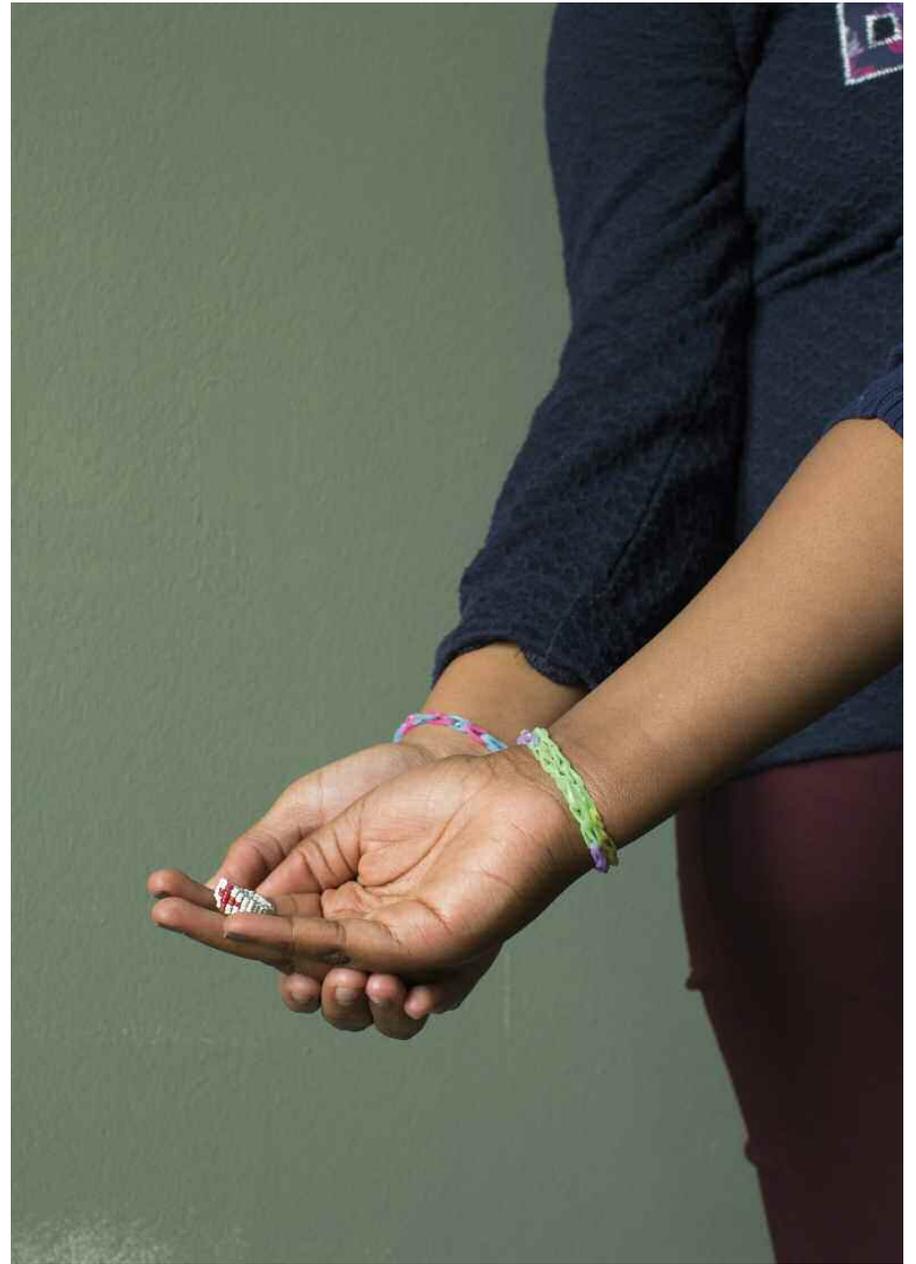
And when you look around ... and, often, when you examine the landscape, it allows you to determine the lives of the people who live there. When you look around, there are no fences and yet there are twenty of us here ... There are no fences, and everyone knows their own boundary. But when you look around the land, you can tell that people are working here; and yet there's a certain uncertainty. Because farmers on their own land, when it's their property, you also see fruit trees growing there; you see trees that show that what's there is there to last. And here, you see, there aren't any fruit trees. There isn't the idea, engraved in the mind, of something meant to last. You can tell we're here, that we're growing crops, short-term or year-long crops. Then we start again; we remain dedicated. We always know that at any moment our struggle will begin again. There isn't a sense of things being permanent, of things being secure.

00:29:14 > 00:30:52

It's quite rare in Martinique to find 125 hectares that aren't taken up by bananas. It's very rare. And I think that's what gave us the extra motivation to reclaim the land here for small-scale farmers. That was also a big motivation for us. Since 1983, despite our long struggle, we've lost a lot of agricultural land. Out of a total of 52,000 hectares, there's only 23,000 left. And it keeps disappearing. So we have to think hard about how Martinique should be managed in the future. And when you bear in mind that bananas take up 80% of the land ... the agricultural land ... that doesn't leave much for farming, for crop diversity. That leaves us ... 80% of agricultural land is used for large-scale crops. That leaves very little for small-scale farming.

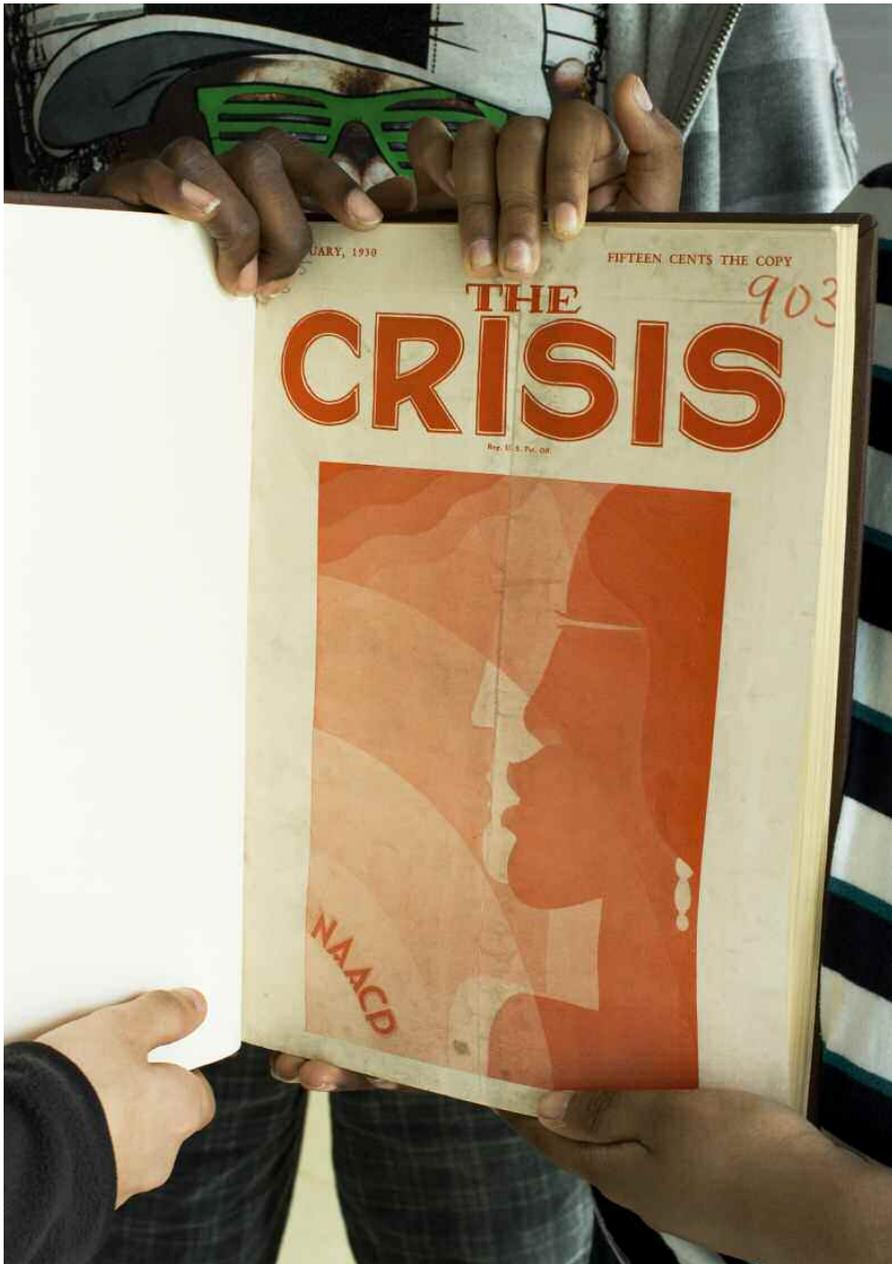


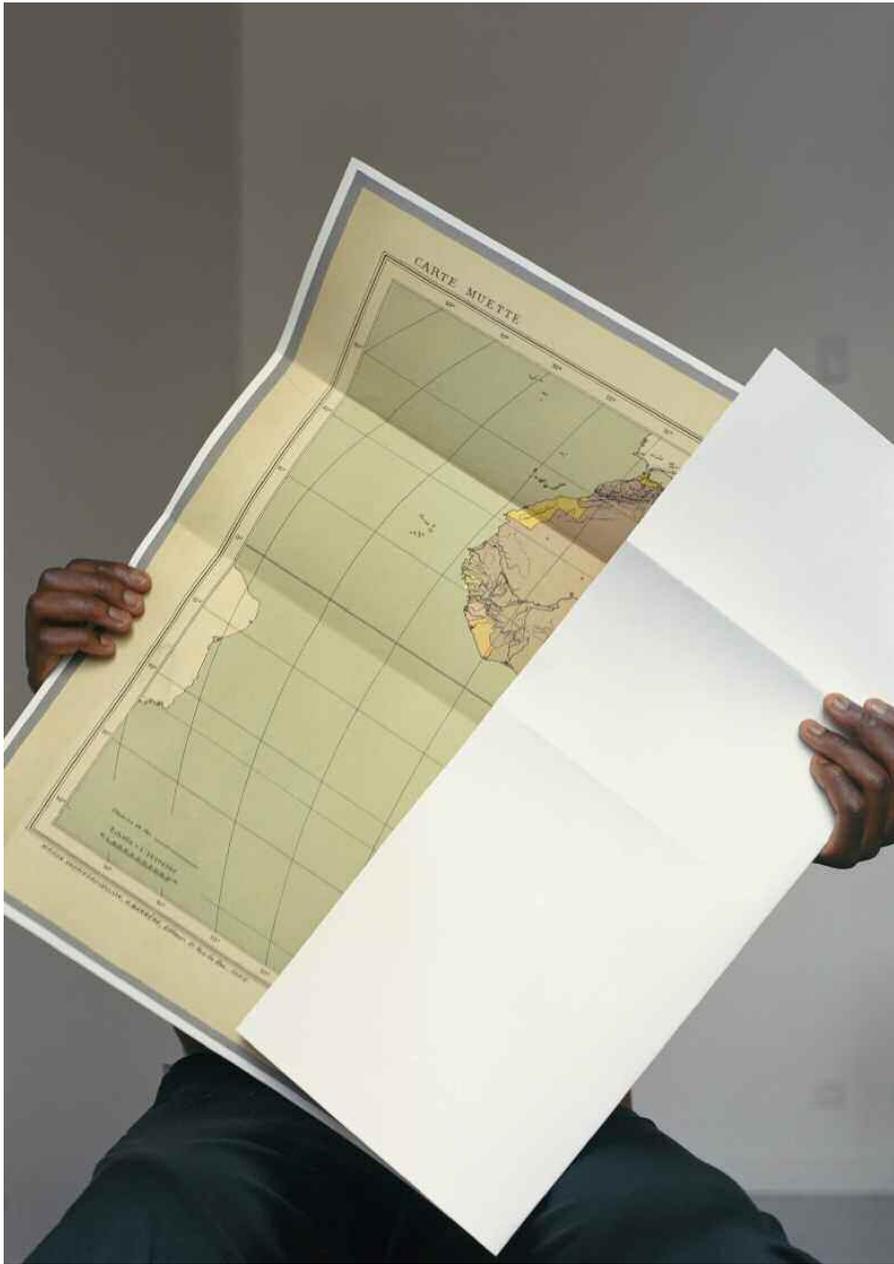


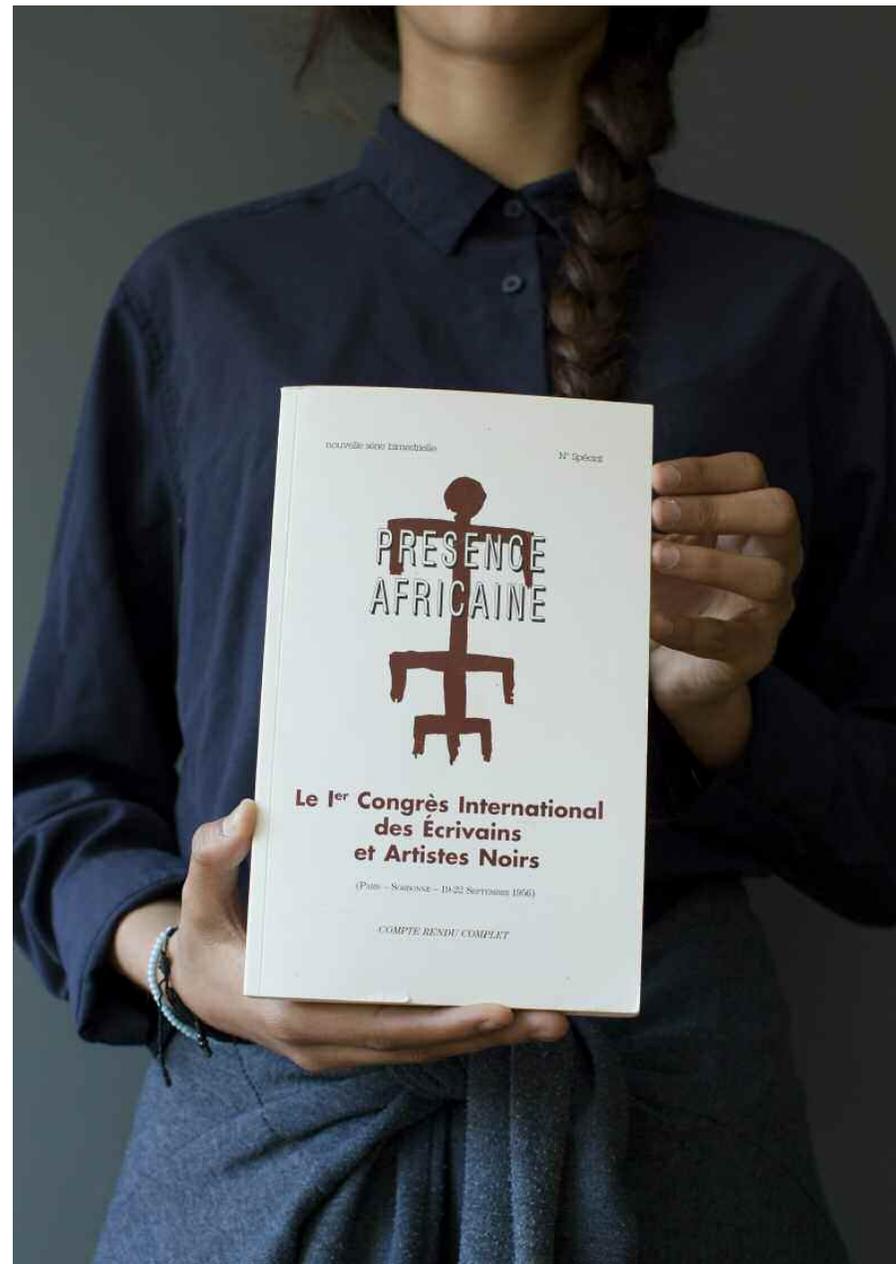


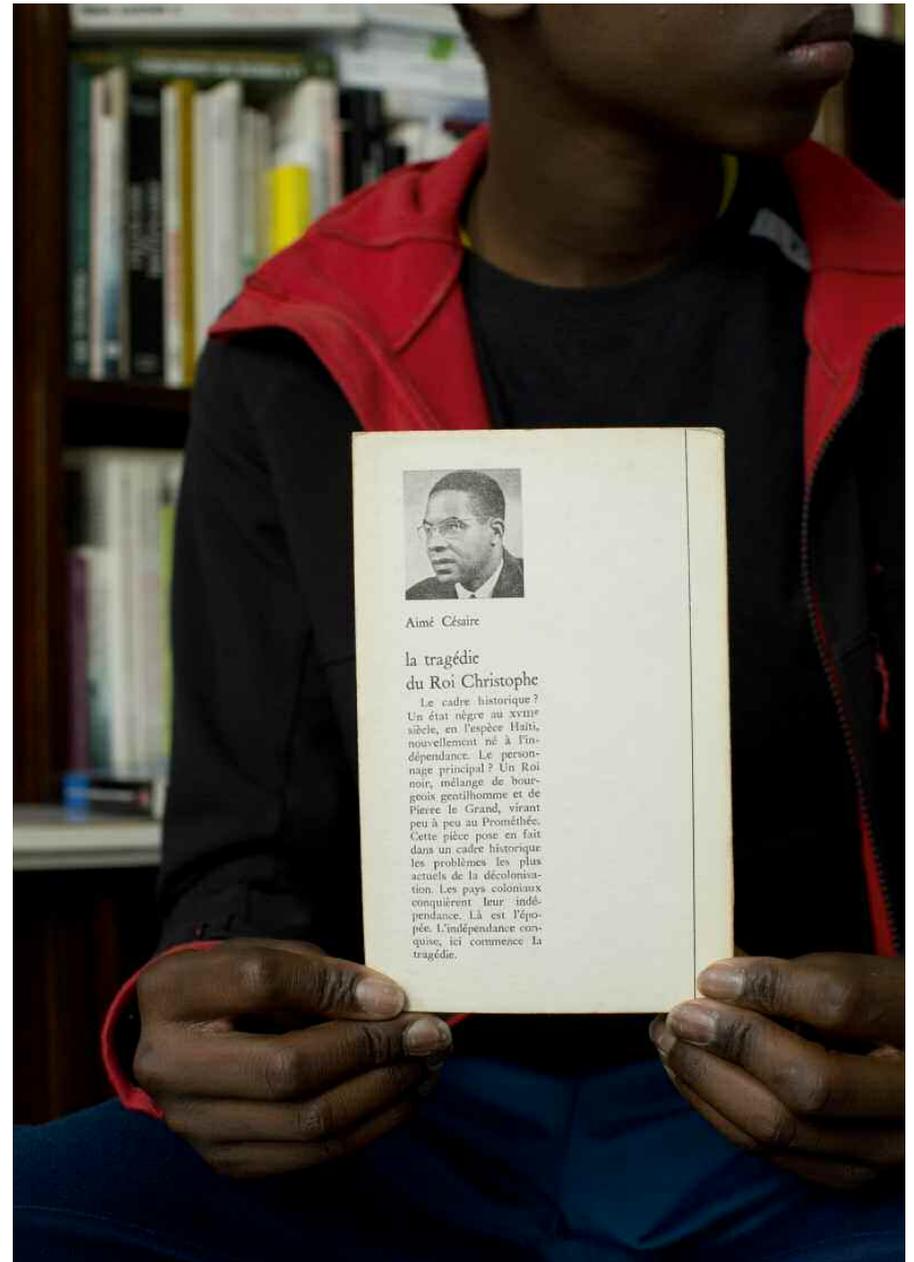


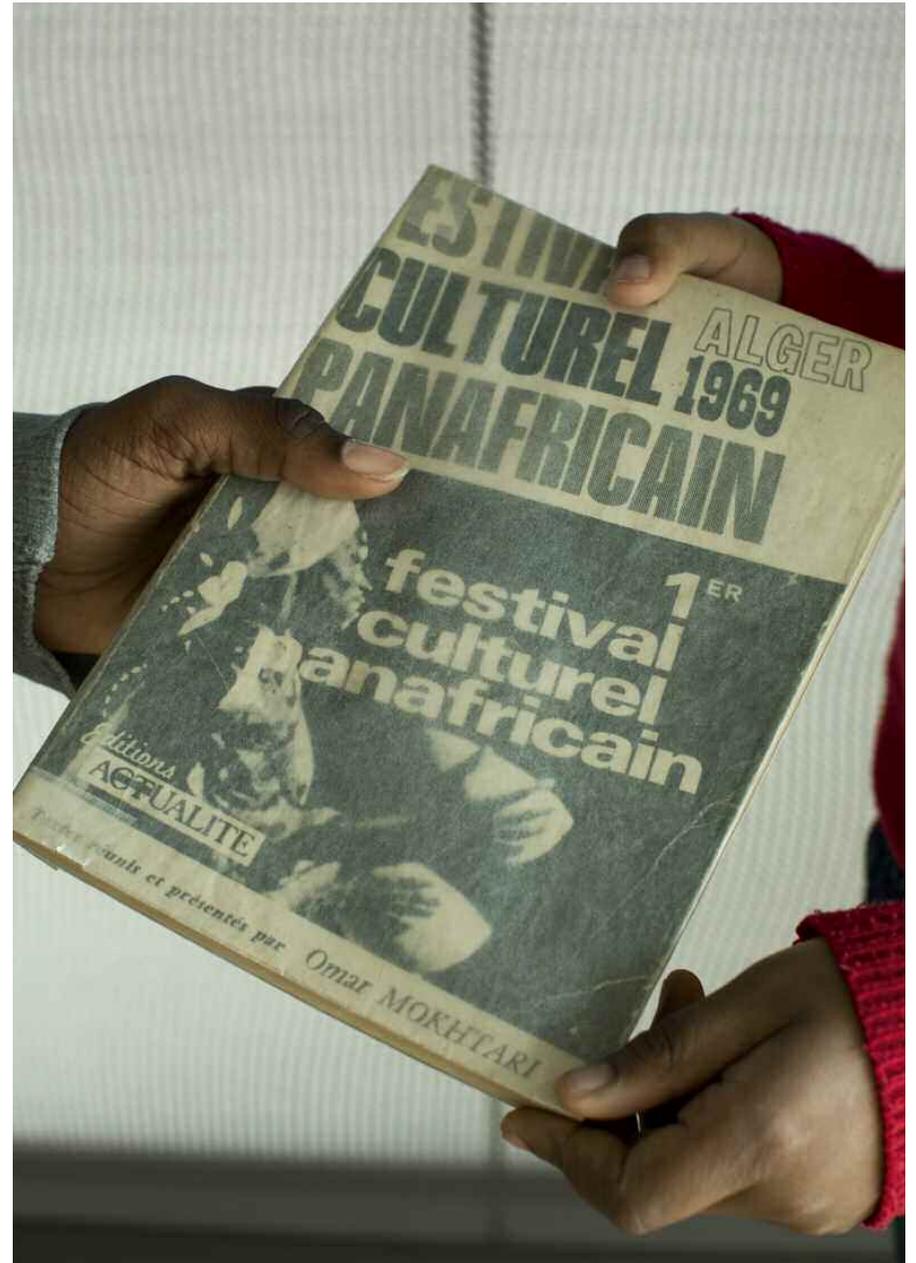
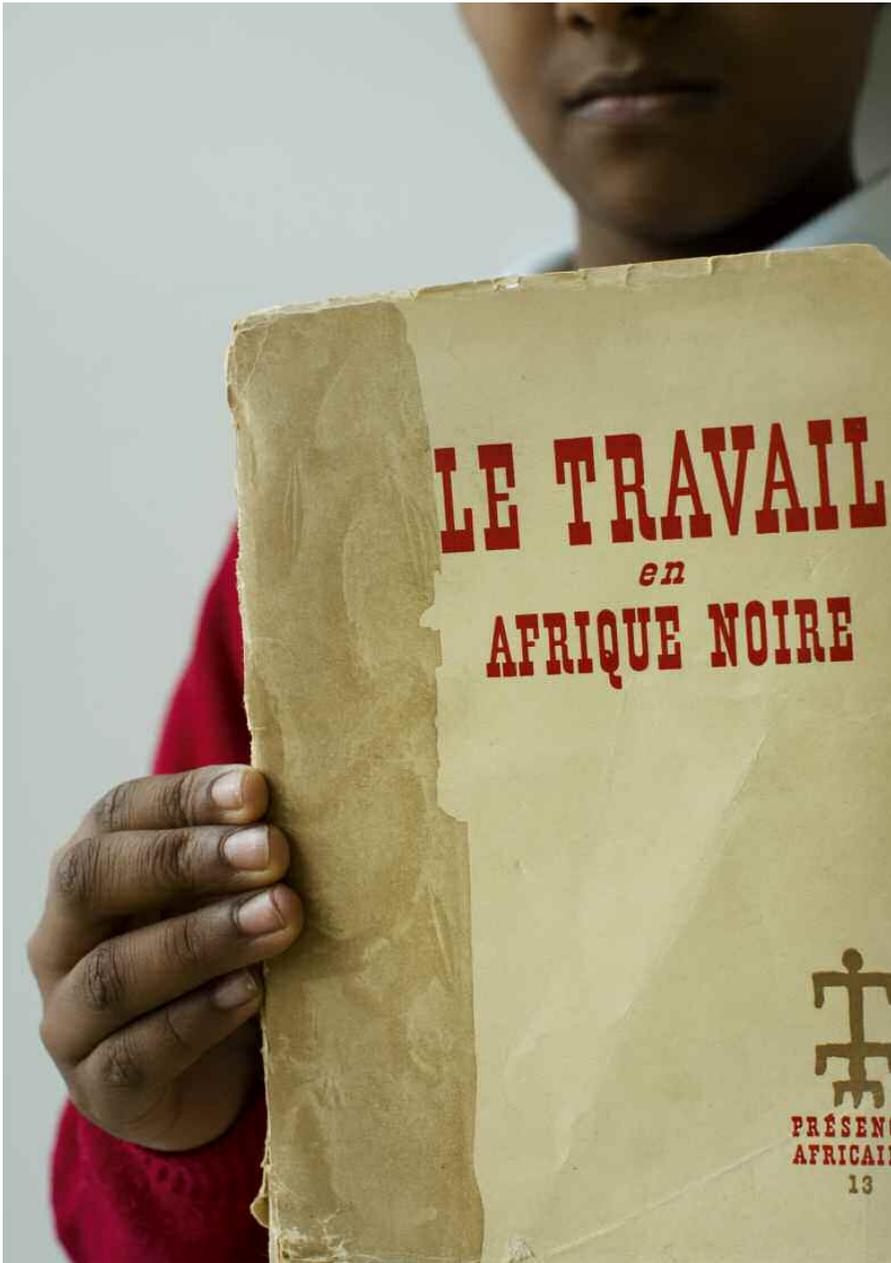


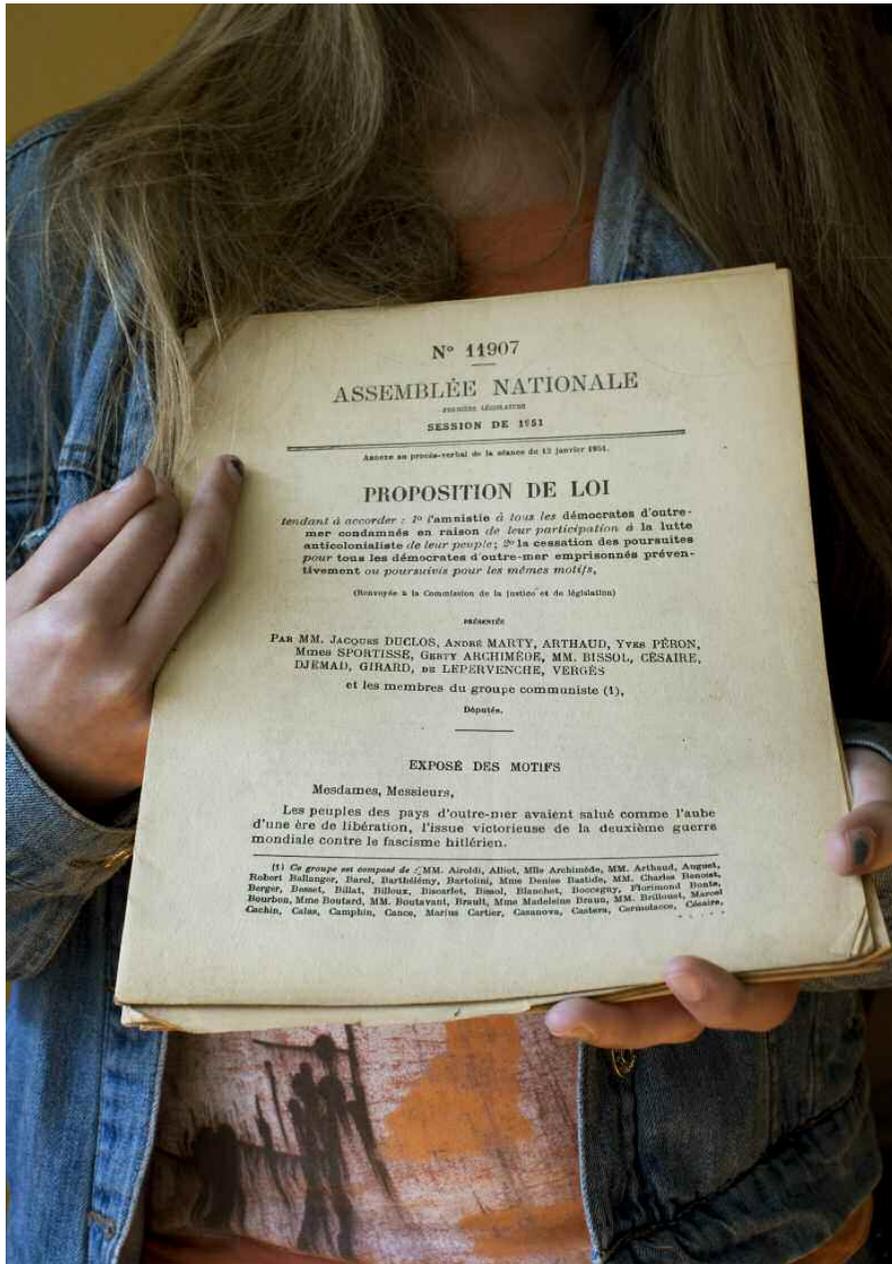


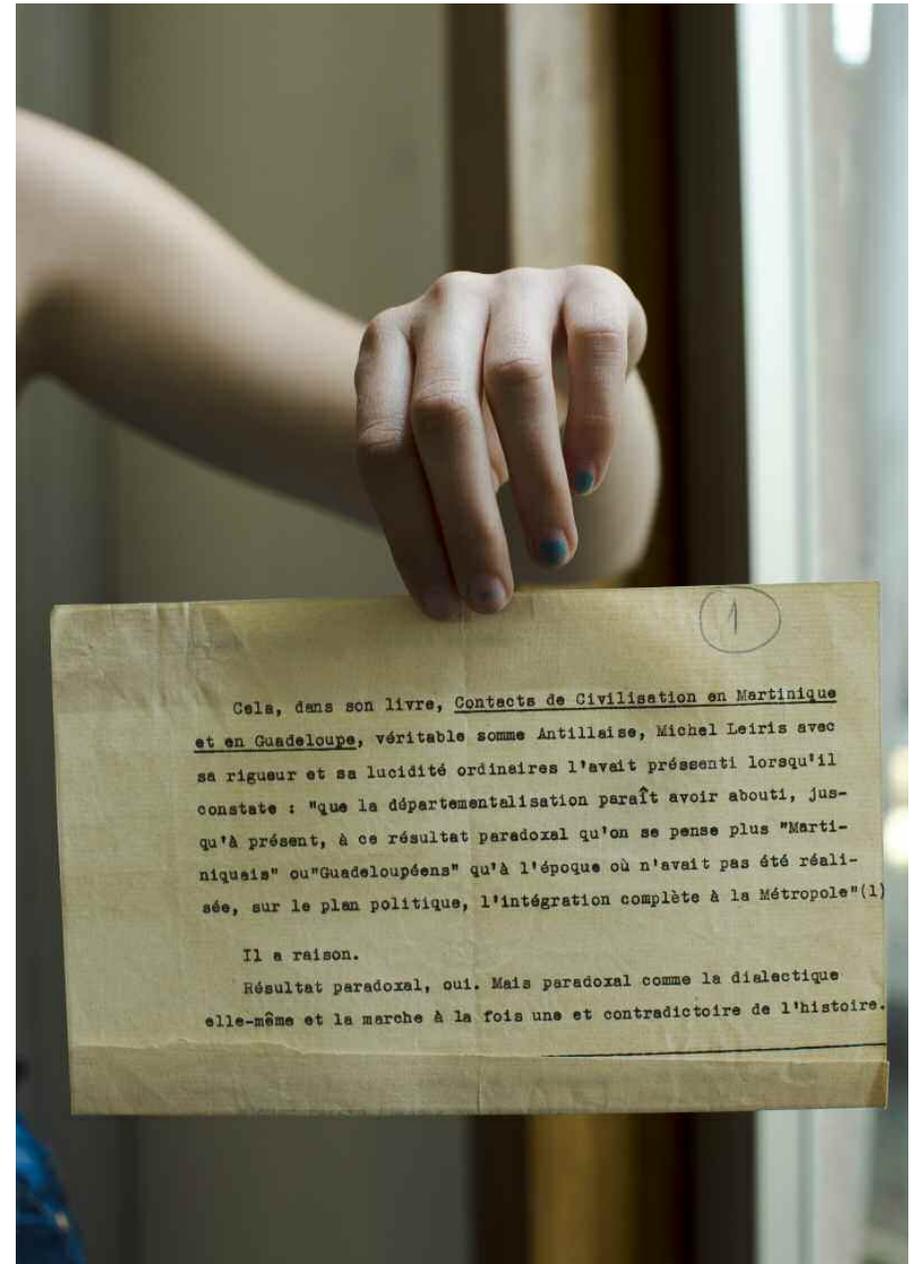
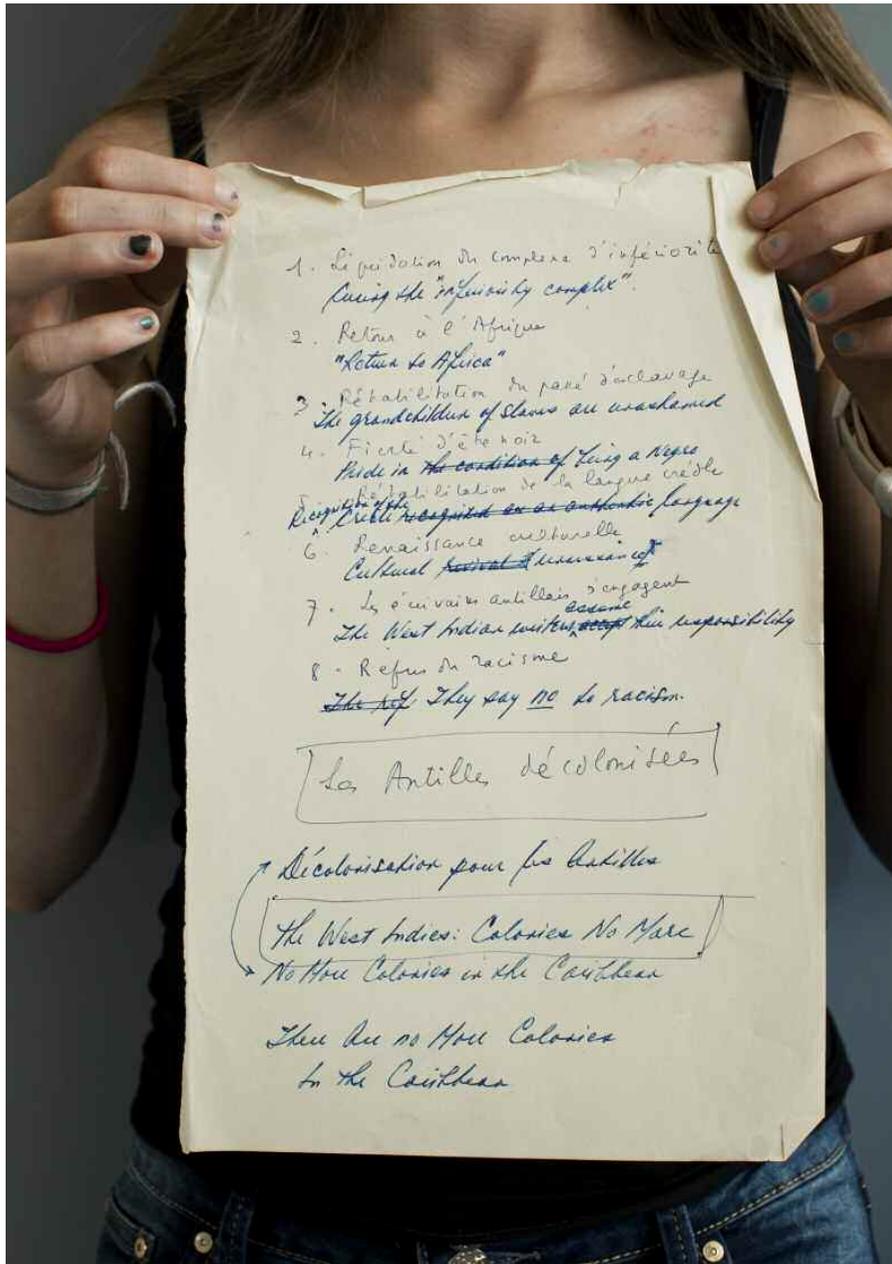














PREMIÈRE ANNEE N° 1. LE NUMERO : 20 CENTIMES. JANVIER 1977.

LA VOIX DES NÈGRES

ORGANE MENSUEL DU COMITE DE DEFENSE DE LA RACE NEGRE

ABONNEMENTS: France et Colonies: 1.200 F. Etranger: 1.500 F.

A TOUS NOS FRÈRES! A TOUS LES NEGRES DU MONDE! A TOUS LES HUMANITAIRES DU MONDE! A TOUS CEUX QUI S'INTERESSENT A LA RACE NEGRE!

Le Comité de Défense de la Race Nègre:
 Considérant que parmi les désastres de la terre d'Afrique; Le Race Nègre qui forme la cinquième partie de la population de l' globe, est la plus humiliée de toutes les races humaines;
 Que les centaines de millions d'hommes qui la composent sont un immense monde opprimé;
 Que toutes les nations africaines, anéanties au cours des siècles, doivent se relever et retrouver afin de récupérer leur place dans la conscience de tous les peuples;
 Considérant que l'expérience démontre que l'émancipation des nègres sera l'œuvre des nègres eux-mêmes, que le humeur, le progrès et la civilisation sont inconcevables;
 Que le premier principe de la dignité humaine est qu'elle est faite pour tous les hommes;
 A l'honneur de vous informer qu'il a pris l'initiative de publier à Paris LA VOIX DES NÈGRES.
 Nous faisons un pressant appel à toutes et à tous. Que personne ne soit resté par le doute de l'efficacité de ses efforts, car nul ne saurait mesurer l'efficacité des nos actions dans cette œuvre!

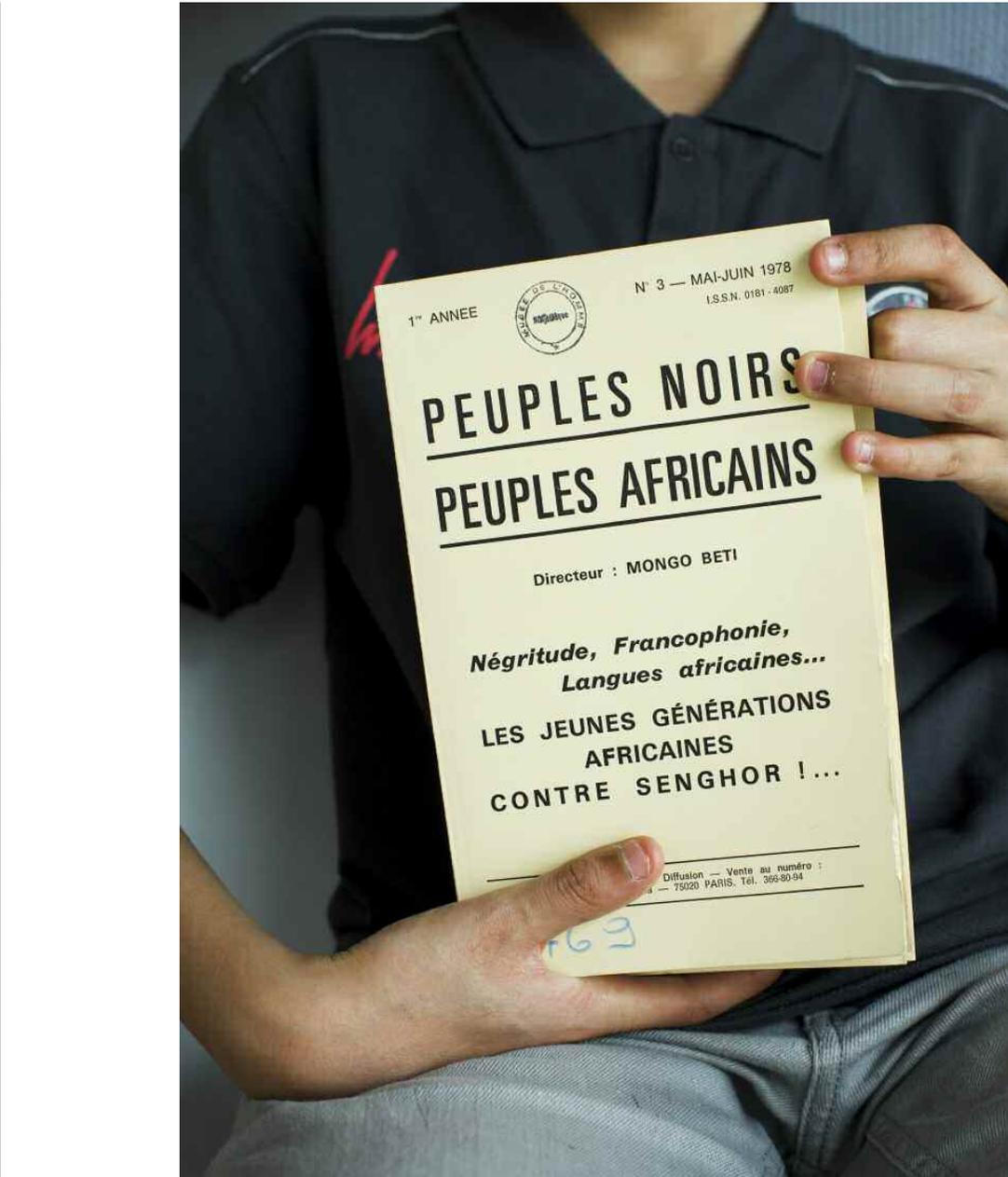
LE COMITE

LE MOT « NÈGRE »

C'est le gros mot de la par, c'est le mot que répète le non-nègre de terre, le mot qui rend plus vite qu'un autre...

Le mot « Nègre » est un mot qui a une histoire. C'est un mot qui a été utilisé pendant longtemps pour désigner les personnes de couleur noire. Mais aujourd'hui, ce mot est devenu un terme de mépris et de discrimination. Les personnes de couleur noire ne veulent plus être appelées « Nègres ». Elles veulent être appelées « Noirs ».

Le mot « Nègre » est un mot qui a une histoire. C'est un mot qui a été utilisé pendant longtemps pour désigner les personnes de couleur noire. Mais aujourd'hui, ce mot est devenu un terme de mépris et de discrimination. Les personnes de couleur noire ne veulent plus être appelées « Nègres ». Elles veulent être appelées « Noirs ».



1^{re} ANNEE. N° 3 — MAI-JUIN 1978. I.S.S.N. 0181-4087.

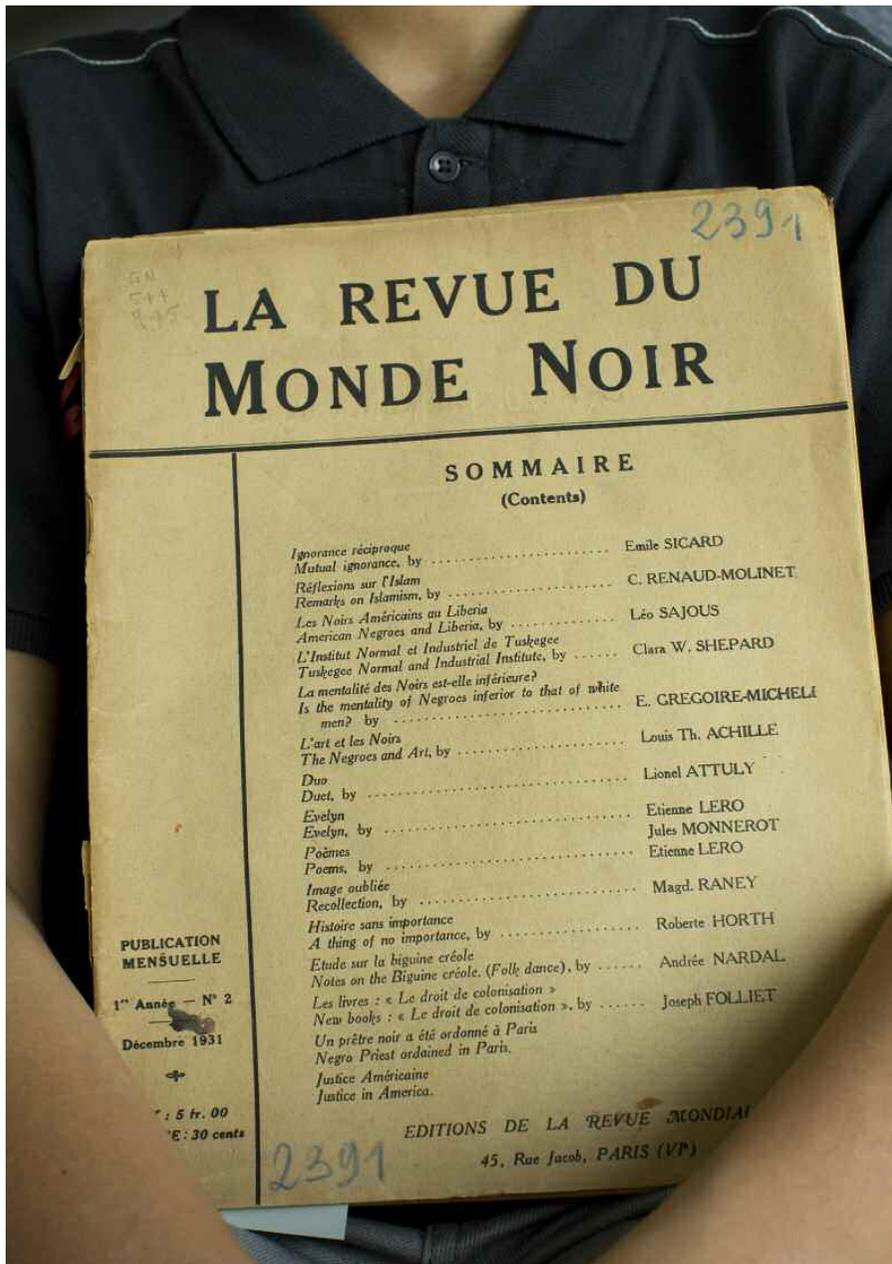
PEUPLES NOIRS
PEUPLES AFRICAINS

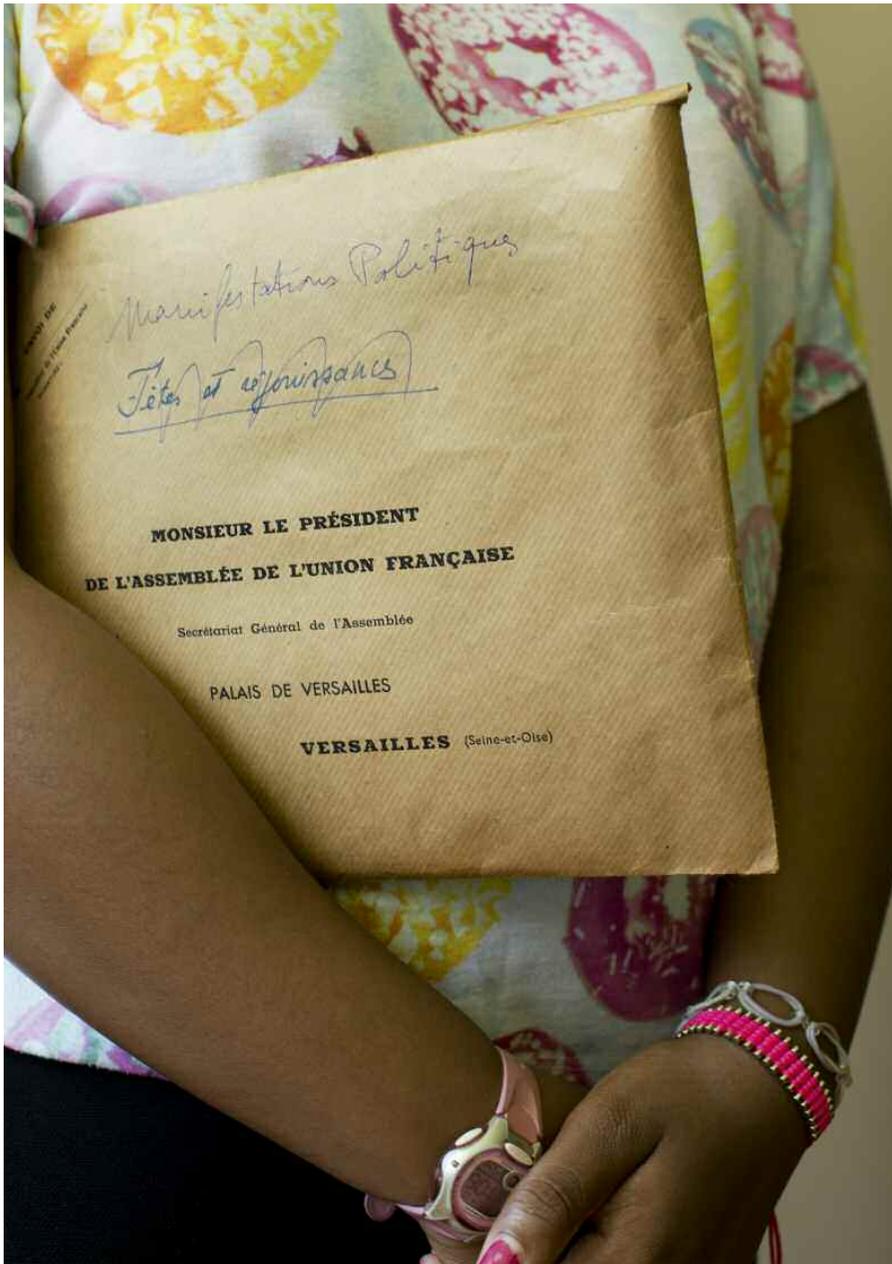
Directeur : MONGO BETI

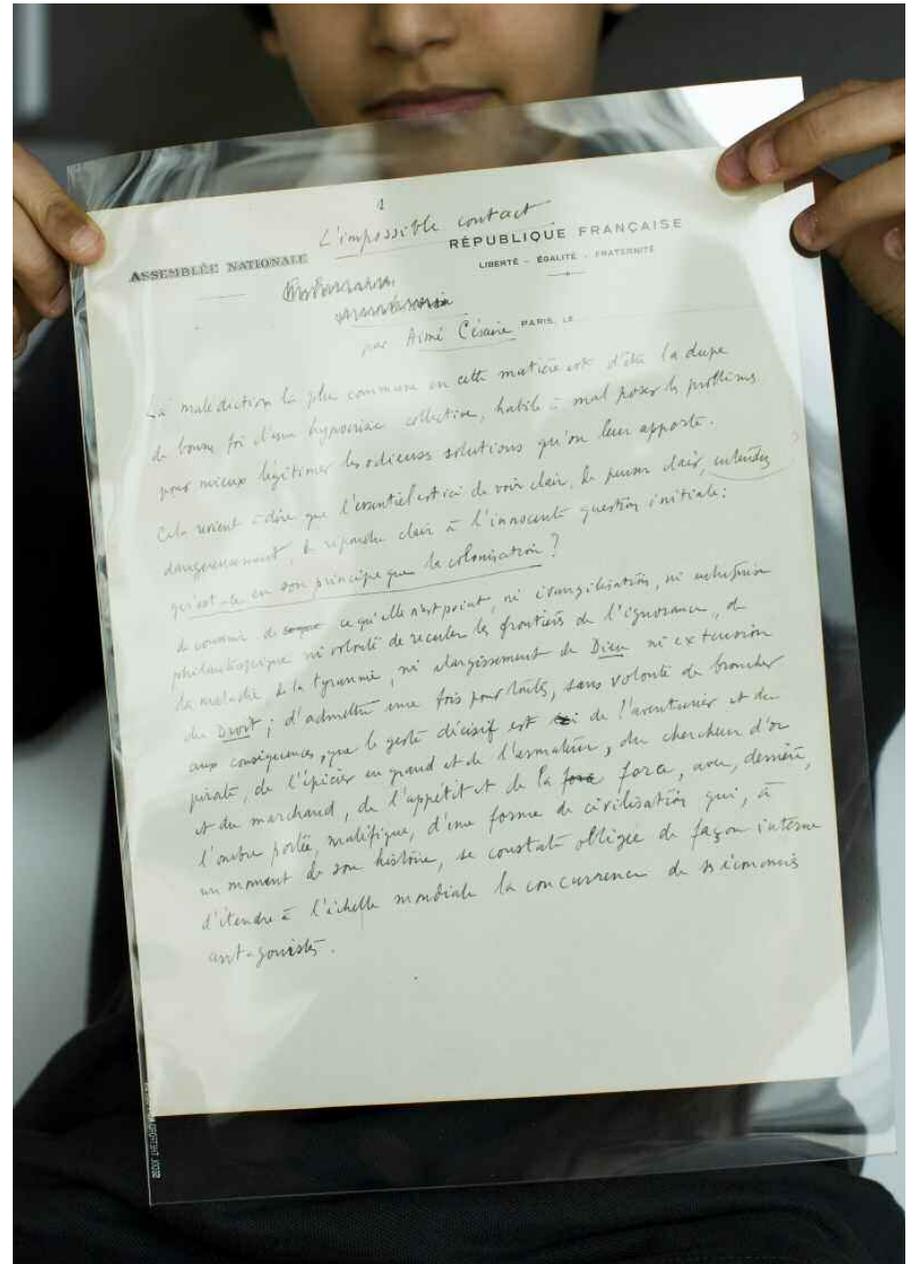
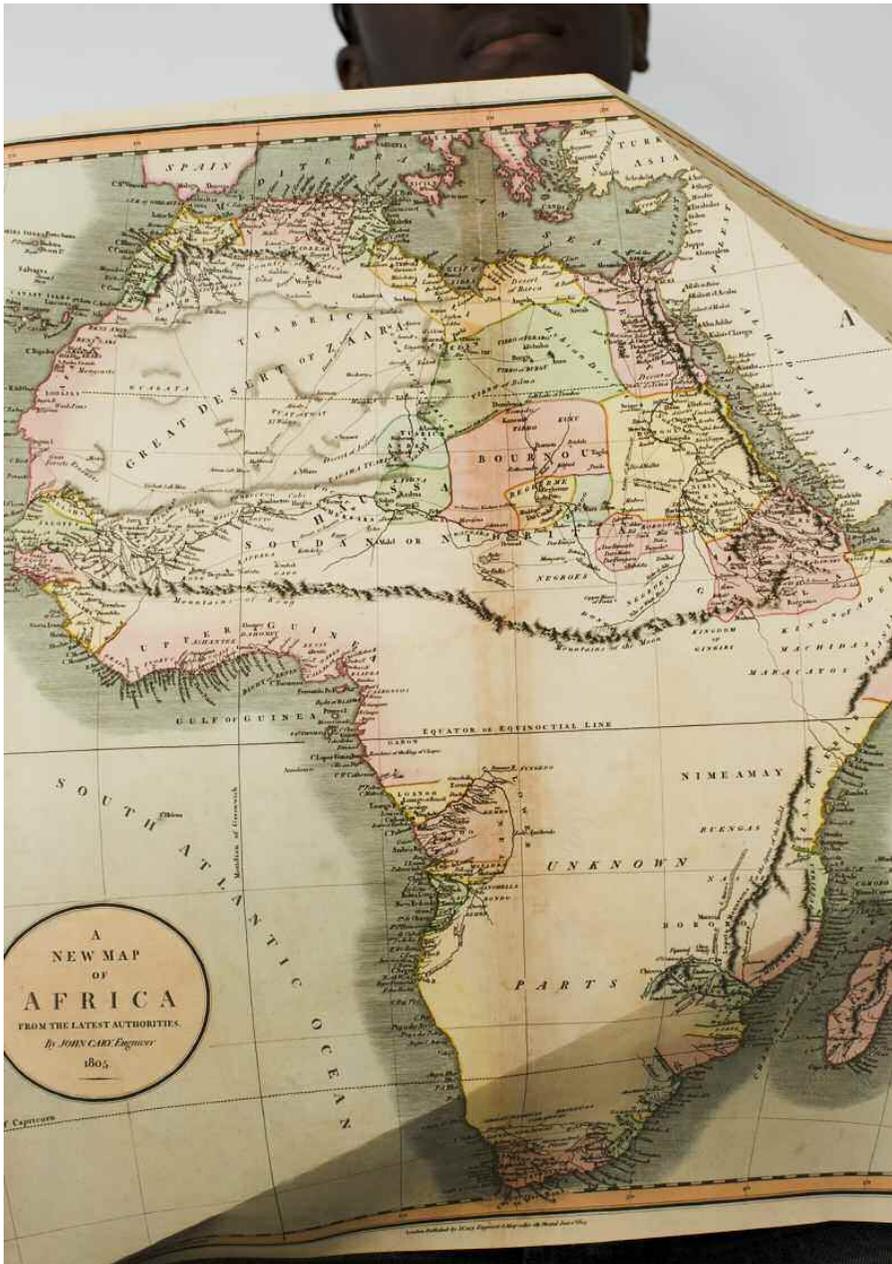
Négritude, Francophonie,
Langues africaines...

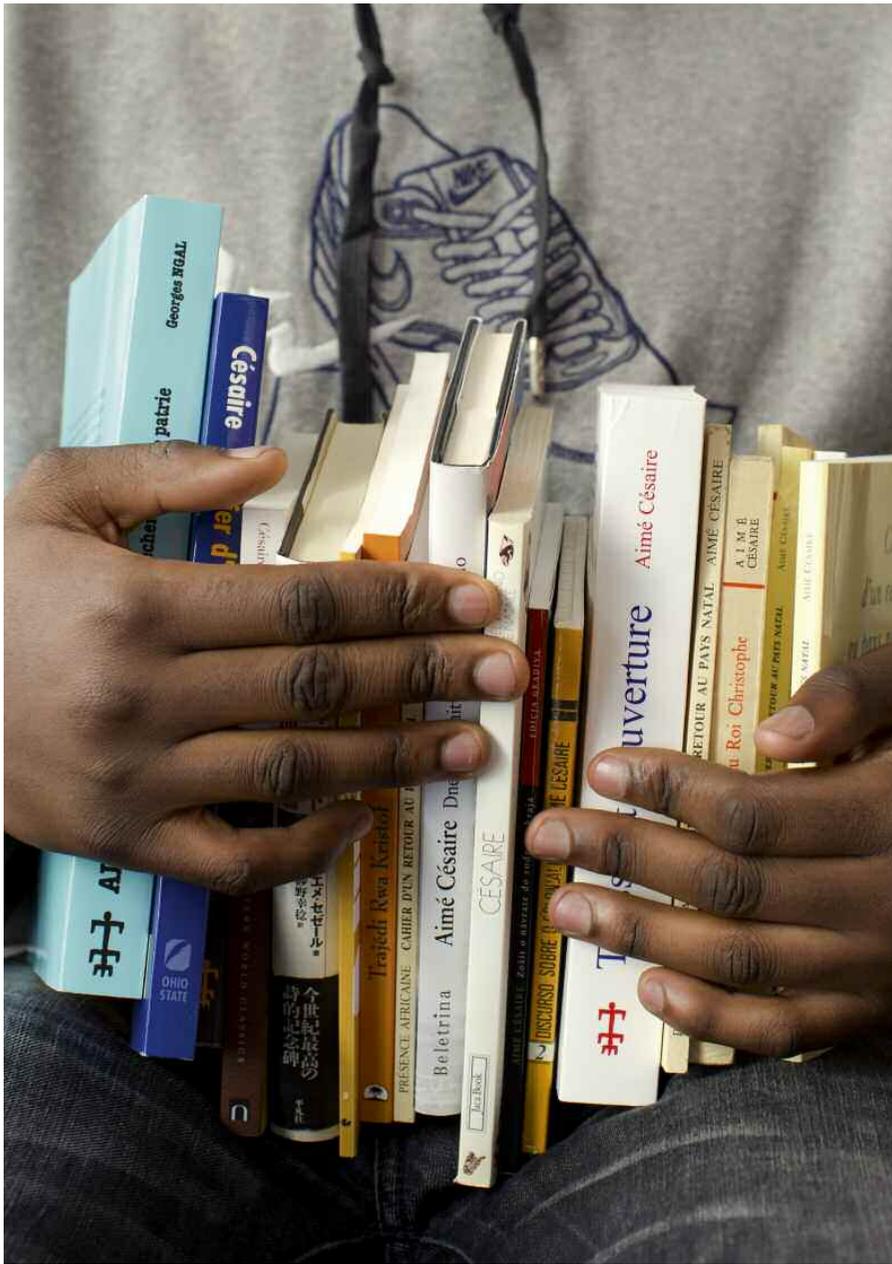
LES JEUNES GÉNÉRATIONS
AFRICAINES
CONTRE SENGHOR !...

Diffusion - Vente au numéro :
75020 PARIS. Tel. 369-80-94









Trente-cinq photographies ont été réalisées en 2015 en écho à la pensée d'Aimé Césaire par l'artiste Florence Lazar, avec la participation des élèves du collège Aimé-Césaire, à Paris. Ceux-ci présentent des documents d'archives originaux ou reproduits qui témoignent de l'histoire de la décolonisation au XX^e siècle.

In 2015, with the collaboration of pupils from the Collège Aimé Césaire in Paris, Florence Lazar produced 35 photographs that reflect the spirit and ideas of Aimé Césaire. The pupils are shown presenting archive documents – in the form of originals or reproductions – that illustrate the history of decolonisation in the 20th century.

Translated from the French by Jeremy Harrison
Dessins | Drawings : Dean Inkster



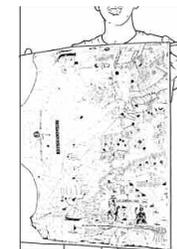
Premier numéro de *L'Étudiant noir*, *Journal de l'association des étudiants martiniquais en France*, mars 1935
Fac-similé
Présenté par David Die dans l'atelier de Florence Lazar, juin 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Dans cette revue créée à Paris, Aimé Césaire utilise pour la première fois le concept de « négritude ». Un des contributeurs de la revue, le poète guyanais Léon-Gontran Damas, écrit : « On cessait d'être étudiant martiniquais, guadeloupéen, guyanais, africain et malgache, pour n'être qu'un seul et même étudiant noir. »

Issue no. 1 of the journal *L'Étudiant noir*, *Journal de l'association des étudiants martiniquais en France* (The Black Student, Journal of the Association of Martinican Students in France), March 1935

Facsimile
Presented by David Die in Florence Lazar's studio, June 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

In this literary review, which was launched in Paris, Aimé Césaire uses the concept of "negritude" for the first time. One of the contributors to the journal, Guyanese poet Léon-Gontran Damas, wrote: "We stopped being students from Martinique, Guadeloupe, Guyana, Africa and Madagascar, in order to become one and the same black student."



Carte marine de l'océan Atlantique nord-est, de la mer Méditerranée, de la mer Noire et de la mer Rouge, 1413
Reproduction (source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
Présentée par Isaac Lutte au collège Aimé-Césaire, février 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Réalisée sur peau par Mecia de Viladestes, Catalan basé à Majorque, cette carte décrit les routes commerciales de l'Afrique et du golfe Persique, ainsi que la circulation des marchandises jusqu'en Europe du Nord. En bas, le sultan Mansa Moussa du Mali, représenté avec les attributs d'un souverain occidental.

Chart of the northeast Atlantic Ocean, the Mediterranean Sea, the Black Sea and the Red Sea, 1413
Reproduction (source gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France)
Presented by Isaac Lutte at the Collège Aimé Césaire, February 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

Drawn on hide by Mecia de Viladestes, a Catalan based in Mallorca, this chart describes the trade routes of Africa and the Persian Gulf as well as the movement of goods to northern Europe. At the bottom of the map, Sultan Mansa Mousa of Mali is represented with the attributes of a Western ruler.



Bague, vers 1914-1918
La Contemporaine, bibliothèque, archives, musée des Mondes contemporains
Portée par Fanta et Kadiata Keita au musée de l'Histoire contemporaine (actuelle La Contemporaine), hôtel des Invalides, Paris, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Datant de la Première Guerre mondiale, cette bague figure l'insigne de la Croix-Rouge. Fabriquée avec des perles, elle fut offerte par un tirailleur sénégalais à l'infirmière qui le soigna.

Ring, c. 1914-1918
La Contemporaine, Bibliothèque, Archives, Musée des Mondes Contemporains
Held in the hands of Fanta and Kadiata Keita at the Musée d'Histoire Contemporaine (now called La Contemporaine), Hôtel des Invalides, Paris, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

This ring from the First World War features the emblem of the Red Cross. It was made with pearls and was a present from a Senegalese infantryman to the nurse who took care of him.



Fragments de deux planches-contacts d'Élie Kagan, 1965
La Contemporaine, bibliothèque, archives, musée des Mondes contemporains
Présentés par Kadiata Keita au musée de l'Histoire contemporaine (actuelle La Contemporaine), hôtel des Invalides, Paris, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Fragments of two contact sheets by Élie Kagan, 1965

La Contemporaine, Bibliothèque, Archives, Musée des Mondes Contemporains
Presented by Kadiata Keita at the Musée d'Histoire Contemporaine (now called La Contemporaine), Hôtel des Invalides, Paris, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris



Cinq livres
Bibliothèque de l'artiste
Présentés par Zohra Berloquin et Yasmine Jebbari à l'atelier de Florence Lazar, juin 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Five books
From the artist's library
Presented by Zohra Berloquin and Yasmine Jebbari in Florence Lazar's studio, June 2015
Collège Aimé Césaire, Paris



Numéro de la revue *The Crisis*, janvier 1930
Musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac
Présenté par Ryan Bakri, Chérif Sila et Jenisvar Nadesu dans les Archives du musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac, Paris, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Fondée à New York en 1910 par l'écrivain africain-américain W.E.B. Du Bois, cette revue mensuelle est l'organe officiel de la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), une organisation de défense des droits civiques. Elle est publiée jusqu'en 1934. La couverture du numéro présenté ici est illustrée par Aaron Douglas, artiste majeur du mouvement « New Negro ».

January 1930 issue of the journal *The Crisis*
Musée du Quai Branly – Jacques Chirac
Presented by Ryan Bakri, Chérif Sila and Jenisvar Nadesu in the Archives of the Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Paris, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

This monthly journal was founded in New York in 1910 by African-American writer W.E.B. Du Bois. It was the official organ of the National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), a civil rights group. It was published until 1934. The cover of the issue featured here was illustrated by Aaron Douglas, a major artist in the "New Negro Movement".

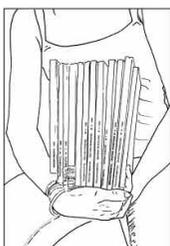


Affiche du musée de l'Homme, « Collections de la région du Tchad », 1941
La Contemporaine, bibliothèque, archives, musée des Mondes contemporains
Présentée par Yanis Aftis au musée de l'Histoire contemporaine (actuelle La Contemporaine), hôtel des Invalides, Paris, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Inauguré en 1938, le musée de l'Homme a pour vocation de présenter l'homme dans sa diversité anthropologique, historique et culturelle. « L'humanité est un tout indivisible, non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps », écrit son créateur Paul Rivet, qui résista à Pétain et s'exila en Colombie en 1941.

Poster for the Musée de l'Homme, *Collections de la Région du Tchad*, 1941
La Contemporaine, Bibliothèque, Archives, Musée des Mondes Contemporains
Presented by Yanis Aftis at the Musée d'Histoire Contemporaine (now called La Contemporaine), Hôtel des Invalides, Paris, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

The aim of the Musée de l'Homme, which opened in 1938, was to present humankind in all its anthropological, historical and cultural diversity. "Humanity is one and indivisible, not only in space, but also in time," wrote its founder Paul Rivet, who stood up to Pétain and went into self-imposed exile in Colombia in 1941.



Numéros de la revue *Tricontinental*, 1968-1971
La Contemporaine, bibliothèque, archives, musée des Mondes contemporains
Présentés par Jeanne Rouvera à la BDIC (actuelle La Contemporaine), Nanterre, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

En 1966 naît à Cuba l'OSPAAAL, organisation regroupant les forces anti-impérialistes d'Afrique, d'Asie et d'Amérique latine. La revue

Tricontinental est l'organe théorique de cette organisation. Une version française est publiée par François Maspéro jusqu'en 1972.

Set of issues of the journal *Tricontinental*, 1968–1971
La Contemporaine, Bibliothèque, Archives, Musée des Mondes Contemporains
Presented by Jeanne Rouvera at the BDIC (now called La Contemporaine), Nanterre, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

In 1966, OSPAAAL (the Organization of Solidarity of the People of Asia, Africa & Latin America) was founded in Cuba. *Tricontinental* was the organisation's theoretical organ. A French version was published by François Maspéro until 1972.



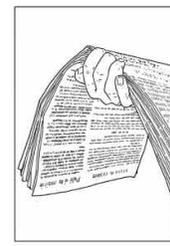
Numéros de la revue *Black Orpheus*, 1957-1975
Musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac
Présentés par Chérif Sila dans les Archives du musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac, Paris, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Consacrée aux littératures et arts africains et afro-américains, cette revue anglophone est fondée en 1957 au Nigeria par l'Allemand Ulli

Beier. Elle connaît plusieurs évolutions, puis cesse de paraître au début des années 1980. L'exemplaire présenté appartenait à l'écrivain et ethnographe français Michel Leiris.

Set of issues of the journal *Black Orpheus*, 1957–1975
Musée du Quai Branly – Jacques Chirac
Presented by Chérif Sila in the Archives of the Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Paris, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

This English-language journal, specialising in African and African-American literature and art, was founded in 1957 in Nigeria by the German Ulli Beier. It underwent several changes, then ceased publication in the early 1980s. The copy displayed here belonged to French writer and ethnographer Michel Leiris.



Numéros du journal *Le Progressiste*, 1971
La Contemporaine, bibliothèque, archives, musée des Mondes contemporains
Présentés par Jeanne Rouvera à la BDIC (actuelle La Contemporaine), Nanterre, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris / Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris

Le Progressiste est l'organe du Parti progressiste martiniquais (PPM), créé par Aimé Césaire en 1958 et toujours en activité.

Issues of the newspaper *Le Progressiste*, 1971
La Contemporaine, Bibliothèque, Archives, Musée des Mondes Contemporains
Presented by Jeanne Rouvera at the BDIC (now called La Contemporaine), Nanterre, April 2015

Le Progressiste is the organ of the Martinican Progressive Party (PPM), which was founded by Aimé Césaire in 1958 and is still in existence.

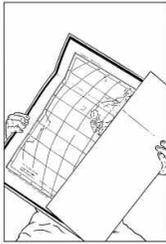


Sélection d'articles de presse
La Contemporaine, bibliothèque, archives, musée des Mondes contemporains, fonds Daniel-Guérin
Présentée par Jeanne Rouvera à la BDIC (actuelle La Contemporaine), Nanterre, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

En mars 1946, la loi de départementalisation des anciennes colonies d'Amérique, soutenue par des députés d'outre-mer, et dont Aimé Césaire fut le rapporteur à l'Assemblée nationale, est votée à l'unanimité. Les articles présentés ici témoignent de débats concernant la départementalisation de la Martinique.

A selection of press articles
La Contemporaine, Bibliothèque, Archives, Musée des Mondes Contemporains, Fonds Daniel Guérin
Presented by Jeanne Rouvera at the BDIC (now called La Contemporaine), Nanterre, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

In March 1946, the law conferring the status of overseas department on French colonies in the Americas was passed unanimously. It was backed by deputies from the French overseas territories. Aimé Césaire was the rapporteur in the National Assembly. The articles featured here concern debates about Martinique becoming an overseas *département*.



Carte muette de l'Afrique, début du xx^e siècle
Reproduction (source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)
Présentée par Moussa Meite au collège Aimé-Césaire, février 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris / Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris

Blank map of Africa, early 20th century
Reproduction (source gallica.bnf.fr / Bibliothèque

nationale de France)
Presented by Moussa Meite at the Collège Aimé Césaire, February 2015
Collège Aimé Césaire, Paris / Fonds Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris



Carte du monde réalisée grâce à la projection de Peters, 1973
Collection privée
Reproduction
Présentée par Dionkon Cissako au collège Aimé-Césaire, mai 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

En 1967, le cartographe allemand Arno Peters invente un nouveau type de projection cartographique qui tend à prendre en compte la dimension réelle des continents. Ainsi, l'Afrique, qui représente un

quart des terres émergées du monde, prend désormais toute sa place.

World map based on the Peters projection, 1973
Private collection
Reproduction
Presented by Dionkon Cissako at the Collège Aimé Césaire, May 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

In 1967, German cartographer Arno Peters invented a new type of cartographic projection that took into account the true scale of continents. As a result, Africa, which makes up a quarter of the world's land mass, henceforth acquired its true proportions.



Bague, vers 1914-1918
La Contemporaine, bibliothèque, archives, musée des Mondes contemporains
Portée par Fanta, Kadiata et Mariame Keita au musée de l'Histoire contemporaine, hôtel des Invalides (actuelle La Contemporaine), Paris, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris / Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris

Datant de la Première Guerre mondiale, cette bague figure l'insigne de la Croix-Rouge. Fabriquée avec des perles, elle fut offerte par un tirailleur sénégalais à l'infirmière qui le soigna.

Ring, c. 1914-1918
Presented by Fanta, Kadiata and Mariame Keita at the Musée d'Histoire Contemporaine (now called La Contemporaine), Hôtel des Invalides, Paris, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris / Fonds Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris

This ring from the First World War, features the emblem of the Red Cross. It was made with pearls and was a present from a Senegalese infantryman to the nurse who took care of him.



Exemplaire de l'ouvrage Le 1^{er} Congrès international des écrivains et artistes noirs (1956), réédité à l'occasion du cinquantenaire de la création de la revue Présence africaine, 2006
Collection Lotte Arndt
Présenté par Yasmine Jebbari dans l'atelier de Florence Lazar, juin 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Conçu par Alioune Diop, directeur de *Présence africaine*, ce congrès réunit des artistes et écrivains noirs venus du monde entier, pour affirmer au cœur de l'empire colonial la volonté de s'unir par la force créatrice, les arts et la culture.

Copy of the book *Le 1^{er} Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs* (The 1st Congress of Black Writers and Artists", 1956), re-published to mark the 50th anniversary of the journal *Présence Africaine's* creation, 2006
Lotte Arndt Collection
Presented by Yasmine Jebbari in Florence Lazar's studio, June 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

Conceived by Alioune Diop, editor of *Présence Africaine*, the 1st Congress of Black Writers and Artists brought together artists and writers from around the world. Their aim was to demonstrate, in the heart of the colonial empire, their desire to unite the arts and culture through the power of creation.



Numéro unique de la revue *Légitime défense* (juin 1932), réédité par Kraus Reprint, 1970
Musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac
Présenté par Ryan Bakri dans les Archives du musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac, Paris, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris / Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris

Revue-manifeste fondée par de jeunes intellectuels martiniquais. Inspirés par le mouvement surréaliste et la pensée marxiste, ces derniers veulent porter une réflexion critique sur la littérature et l'identité martiniquaises.

One-off issue of the journal *Légitime défense* (June 1932), reprinted by Kraus Reprint, 1970
Musée du Quai Branly – Jacques Chirac
Presented by Ryan Bakri in the Archives of the Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Paris, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris / Fonds Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris

A manifesto in the form of a journal, founded by young Martinican intellectuals. Inspired by the Surrealist movement and Marxist thought, they were keen to engage in a critical discussion of Martinican literature and identity.



Exemplaire de l'ouvrage *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire, 1963
Collection des éditions Présence africaine
Présenté par Malle Drame dans la librairie Présence africaine, Paris, juin 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Copy of Aimé Césaire's book *La Tragédie du roi Christophe* (The Tragedy of King Christophe), 1963

Collection Éditions Présence Africaine
Presented by Malle Drame at the Présence Africaine bookshop, June 2015
Collège Aimé Césaire, Paris



Exemplaire de l'ouvrage *1^{er} Festival culturel panafricain, Alger, 1969*
Musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac
Présenté par Jenisvar Nadesu et Chérif Sila dans les Archives du musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac, Paris, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Contrairement au Festival mondial des arts nègres, centré sur l'Afrique subsaharienne, le Festival culturel panafricain, porté par un gouvernement engagé dans les luttes tricontinentales et tiers-mondistes, est animé par une visée panafricaine. Il voit émerger une nouvelle génération d'intellectuels qui délaisse le concept de « négritude » forgé par Aimé Césaire pour lui préférer celui de « conscience nationale » basé sur les idées de Frantz Fanon.

Copy of the book *1^{er} Festival culturel panafricain, Alger, 1969* (1st Pan-African Cultural Festival, Algiers, 1969)
Musée du Quai Branly – Jacques Chirac
Presented by Jenisvar Nadesu and Chérif Sila in the Archives of the Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Paris, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

Unlike the World Festival of Black Arts, which was focused on sub-Saharan Africa, the Pan-African Cultural Festival, as its name indicates, had a wider African focus in that it was sponsored by a government committed to tri-continental and Third World struggles. The festival saw the emergence of a new generation of intellectuals who rejected Aimé Césaire's concept of "negritude", in favour of the notion of "national consciousness" based on the ideas of Frantz Fanon.



Numéro 13 de la revue *Présence africaine*, «Le travail en Afrique noire», 1949
Collection Sarah Frioux-Salgas
Présenté par Jenisvar Nadesu
Collège Aimé-Césaire, Paris

Coordonné par le sociologue Pierre Naville, ce cahier propose une approche sociologique inédite du travail en Afrique subsaharienne.

Issue no. 13 of the journal *Présence Africaine*, "Le Travail en Afrique noire", 1949
Presented by Jenisvar Nadesu
Sarah Frioux-Salgas Collection
Collège Aimé Césaire, Paris

Coordinated by sociologist Pierre Naville, this booklet offers a new sociological approach to labour in sub-Saharan Africa.



Exemplaire de la proposition de loi présentée à l'Assemblée nationale, 1951
Archives départementales de la Seine-Saint-Denis
Présenté par Jeanne Rouvera aux Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Ce projet de loi demande que l'amnistie soit accordée « à tous les démocrates d'outre-mer condamnés en raison de leur participation à la lutte anticolonialiste de leur peuple ».

Proposé en fin de législature par le groupe communiste à l'Assemblée, dirigé par Jacques Duclos et dont Aimé Césaire est alors encore membre, ce projet n'est jamais venu en discussion.

Copy of the draft law presented to the French National Assembly, 1951

Seine-Saint-Denis Departmental Archives
Presented by Jeanne Rouvera in the Seine-Saint-Denis Departmental Archives, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

This draft law called for an amnesty to be granted "to all democrats in the French overseas territories who have been convicted for their participation in the anti-colonialist struggle of their people". The draft was submitted at the end of the legislature by the Communist parliamentary group in the Assembly, led by Jacques Duclos, and of which Aimé Césaire was at that time still a member, but it never came up for debate.



Liquidation du complexe d'infériorité, manuscrit anonyme, vers 1955
La Contemporaine, bibliothèque, archives, musée des Mondes contemporains, fonds Daniel-Guérin
Présenté par Jeanne Rouvera à la BDIC (actuelle La Contemporaine), Nanterre, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris / Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris

Ce manuscrit est probablement de Daniel Guérin, écrivain, théoricien du communisme libertaire, militant anticolonialiste et auteur du texte *Les Antilles décolonisées* publié en 1956 et préfacé par Aimé Césaire.

Liquidation du complexe d'infériorité (Getting totally rid of the inferiority complex), anonymous manuscript, c. 1955

La Contemporaine, Bibliothèque, Archives, Musée des Mondes Contemporains, Fonds Daniel Guérin
Presented by Jeanne Rouvera at the BDIC (now called La Contemporaine), Nanterre, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris / Fonds Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris

This manuscript was probably written by Daniel Guérin, writer, theorist of libertarian communism, anti-colonialist activist and author of the text *Les Antilles décolonisées*, published in 1956 with a preface by Aimé Césaire.



Numéro du journal Le Progressiste, samedi 9 août 1958
La Contemporaine, bibliothèque, archives, musée des Mondes contemporains
Présenté par Enzo Baldara à la BDIC (actuelle La Contemporaine), Nanterre, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Le Progressiste est l'organe du Parti progressiste martiniquais (PPM), créé par Aimé Césaire en 1958 et toujours en activité. On peut ici lire en partie un article sur la venue en Martinique du général de Gaulle, qui s'apprête alors à soumettre à un référendum le projet de constitution de la V^e République. Ce référendum prévoit l'intégration des colonies au sein d'une Communauté française. La Guinée est le seul pays d'Afrique francophone à rejeter cette proposition. Elle acquiert son indépendance.

1958 et toujours en activité. On peut ici lire en partie un article sur la venue en Martinique du général de Gaulle, qui s'apprête alors à soumettre à un référendum le projet de constitution de la V^e République. Ce référendum prévoit l'intégration des colonies au sein d'une Communauté française. La Guinée est le seul pays d'Afrique francophone à rejeter cette proposition. Elle acquiert son indépendance.

Copy of the newspaper Le Progressiste, Saturday 9 August 1958

La Contemporaine, Bibliothèque, Archives, Musée des Mondes Contemporains
Presented by Enzo Baldara at the BDIC (now called La Contemporaine), Nanterre, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

Le Progressiste is the organ of the Martinican Progressive Party (PPM). It was founded in 1958 by Aimé Césaire and is still published today. Here, it is possible to read part of an article on General de Gaulle's visit to Martinique; at the time, de Gaulle was preparing to submit the draft constitution of the Fifth Republic to national referendum. The referendum foresaw the integration of French colonies into a French Community. Guinea was the only country in francophone Africa to reject the proposal and to subsequently gain independence.



Tapuscrit anonyme, vers 1955
La Contemporaine, bibliothèque, archives, musée des Mondes contemporains, fonds Daniel-Guérin
Présenté par Jeanne Rouvera à la BDIC (actuelle La Contemporaine), Nanterre, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris / Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris

Ce texte a probablement été écrit par Daniel Guérin.

Anonymous typescript, c. 1955

La Contemporaine, Bibliothèque, Archives, Musée des Mondes Contemporains, Fonds Daniel Guérin
Presented by Jeanne Rouvera at the BDIC (now called La Contemporaine), Nanterre, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris / Fonds Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris

This text was probably written by Daniel Guérin.



Numéro de la revue La Voix des nègres, janvier 1927
Fac-similé
Présenté par Moustapha Gueye dans l'atelier de Florence Lazar, juin 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris / Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris

Fondée en 1927 à Paris par le Sénégalais Lamine Senghor, *La Voix des nègres* a pour ambition de dénoncer l'impérialisme européen, la condition sociale des Noirs et la colonisation. D'orientation politique plutôt que culturelle, le journal est de courte durée.

Fondée en 1927 à Paris par le Sénégalais Lamine Senghor (no relation to the poet and president), *La Voix des nègres* was dedicated to the condemnation of European imperialism, the social condition of blacks and colonialism. The newspaper was politically rather than culturally oriented and was short-lived.

Issue of the journal La Voix des nègres, January 1927

Facsimile
Presented by Moustapha Gueye in Florence Lazar's studio, June 2015
Collège Aimé Césaire, Paris / Fonds Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris

Founded in 1927 in Paris by Senegalese activist Lamine Senghor (no relation to the poet and president), *La Voix des nègres* was dedicated to the condemnation of European imperialism, the social condition of blacks and colonialism. The newspaper was politically rather than culturally oriented and was short-lived.



Numéro 3 de la revue Peuples noirs, peuples africains, mai-juin 1978
Musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac
Présenté par Ryan Bakri dans les Archives du musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac, Paris, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Revue publiée par l'écrivain camerounais Mongo Beti et l'intellectuelle engagée Odile Tobner, sa compagne, de 1978 à 1991. Dans le numéro inaugural, Mongo Beti écrit que la revue « souhaite devenir le lieu de rencontre idéal de militants, de leaders, de chercheurs venant de tous les horizons du progressisme radical noir et africain ».

Journal published from 1978 to 1991 by Cameroonian writer Mongo Beti and his partner, the politically active intellectual Odile Tobner. In the inaugural issue, Mongo Beti wrote that the journal "hopes to become an ideal forum for activists, leaders, researchers from every area of black and African radical progressivism".

Issue no. 3 of the journal Peuples noirs, peuples africains (Black Peoples, African Peoples), May-June 1978

Musée du Quai Branly – Jacques Chirac
Presented by Ryan Bakri in the Archives of the Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Paris, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

Journal published from 1978 to 1991 by Cameroonian writer Mongo Beti and his partner, the politically active intellectual Odile Tobner. In the inaugural issue, Mongo Beti wrote that the journal "hopes to become an ideal forum for activists, leaders, researchers from every area of black and African radical progressivism".



Numéro 2 de La Revue du monde noir, 1931
Musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac
Présenté par Ryan Bakri dans les Archives du musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac, Paris, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Ce mensuel culturel fondé à Paris par Paulette Nardal et le docteur haïtien Léo Sajous paraît entre 1931 et 1932. Dans l'esprit de ses concepteurs, il s'agit d'offrir « à l'élite intellectuelle de la race noire et aux amis des Noirs un organe où publier leurs œuvres artistiques, littéraires et scientifiques ».

concepteurs, il s'agit d'offrir « à l'élite intellectuelle de la race noire et aux amis des Noirs un organe où publier leurs œuvres artistiques, littéraires et scientifiques ».

Issue no. 2 of the journal La Revue du monde noir, 1931

Musée du Quai Branly – Jacques Chirac
Presented by Ryan Bakri in the Archives of the Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Paris, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

This monthly cultural journal, founded in Paris by Paulette Nardal and Haitian doctor Léo Sajous, was published between 1931 and 1932. The intention of its founders was to provide "an organ in which the intellectual elite of the black race and friends of black people can publish their artistic, literary and scientific works".



Affiche du 1^{er} Festival mondial des arts nègres, Dakar, avril 1966
Reproduction
Présentée par Yasmine Jebbari dans l'atelier de Florence Lazar, juin 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Premier grand événement culturel organisé en Afrique par un jeune État indépendant, ce festival naît de la volonté politique de Léopold Sédar Senghor. Il a pour ambition de montrer la vitalité de la culture africaine. L'Unesco et la France s'associent à sa création.

Poster for the 1st World Festival of Black Arts, Dakar, April 1966

Reproduction
Presented by Yasmine Jebbari in Florence Lazar's studio, June 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

The first major cultural event organised in Africa by the newly independent state, this festival was a political initiative of will of Léopold Sédar Senghor. Its objective was to showcase the dynamism of African culture. UNESCO and France were associated with its founding.



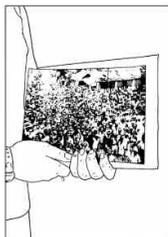
Enveloppe de l'Assemblée de l'Union française, non datée
Archives départementales de la Seine-Saint-Denis
Présentée par Queenie Didier aux Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Cette enveloppe contient des documents relatifs à ce qui s'appelait alors l'Afrique noire.

Fondée en 1946, l'Union française est l'organisation politique de la France et de son empire colonial. La constitution précise : « La France forme avec le peuple d'outre-mer une Union fondée sur l'égalité des droits et des devoirs, sans distinction de race ni de religion. »

Envelope of the Assemblée de l'Union Française (Assembly of the French Union), undated
Seine-Saint-Denis Departmental Archives
Presented by Queenie Didier in the Seine-Saint-Denis Departmental Archives, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

This envelope contains documents relating to what was then called Black Africa. Founded in 1946, the Union Française (French Union) was the political entity of France and its colonial empire. The French constitution of 1946 stated that "France forms with its overseas peoples a Union based on equality of rights and duties, without distinction of race and religion."



Photographie issue de la même enveloppe, 1951
Archives départementales de la Seine-Saint-Denis
Présentée par Queenie Didier aux Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Datée de septembre 1951, cette photographie montre – nous indique sa légende – une « manifestation à l'arrivée d'Houphouët-Boigny, qui, élu

premier président de la République de Côte d'Ivoire en 1960, tient un rôle important dans le processus de décolonisation ».

Photograph from the same envelope, 1951
Seine-Saint-Denis Departmental Archives
Presented by Queenie Didier in the Seine-Saint-Denis Departmental Archives, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

Dated September 1951, this photograph, according to its caption, shows "a demonstration following the arrival of Houphouët-Boigny, who, after being elected first President of the Republic of Côte d'Ivoire in 1960, played an important role in the decolonisation process."



Nouvelle carte de l'Afrique de John Gravy, graveur, 1805
Reproduction (source gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France)
Présentée par Malamine Traore au collège Aimé-Césaire, mai 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Au XVIII^e siècle se développe le « blanc cartographique » : des zones entières, jusqu'alors souvent remplies d'éléments plus ou moins imaginaires, sont désormais, comme ici, laissées

vides. À cela, plusieurs raisons possibles : la méconnaissance d'un territoire, l'indifférence ou la volonté de faire croire qu'il est inhabité.

A new map of Africa, by John Gravy, engraver, 1805
Reproduction
Presented by Malamine Traore at the Collège Aimé Césaire, May 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

The 18th century saw the development of maps with blank spaces. Entire areas, until then usually filled with more or less imaginary elements, were now left blank, as they are here. There are several possible reasons for this: lack of knowledge of the territory, indifference, or an attempt to imply that the area was uninhabited.



Manuscrit original de l'article « L'impossible contact » d'Aimé Césaire, 1948
Musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac
Présenté par Ryan Bakri dans les Archives du musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac, Paris, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris / Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris

De 1945 à 1993, l'écrivain et homme politique Aimé Césaire est député de la Martinique. Homme de lettres, il travaille fréquemment à la bibliothèque de l'Assemblée nationale. Publié dans la revue *Chemins du monde*, « L'impossible contact » est la première version du *Discours sur le colonialisme* qui sera publié en 1950.

Original manuscript of Aimé Césaire's article, "L'impossible contact" (The Impossible Contact), 1948
Musée du Quai Branly – Jacques Chirac
Presented by Ryan Bakri in the Archives of the Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Paris, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris / Fonds Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris

From 1945 to 1993, writer and politician Aimé Césaire was deputy for Martinique. He was a man of letters and often worked in the National Assembly library. Published in the journal *Chemins du monde*, "L'impossible contact" was the first version of his *Discours sur le colonialisme* (Discourse on Colonialism), published in 1950.



Tapuscrit original de la lettre d'Aimé Césaire à Maurice Thorez, 24 octobre 1956
Archives départementales de la Seine-Saint-Denis
Présenté par Jenisvar Nadesu aux Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris / Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris

Dans cette lettre de démission adressée au secrétaire général du Parti communiste français, Aimé Césaire critique notamment la position du parti vis-à-vis de Staline et son soutien à la politique menée en Afrique du Nord par le gouvernement.

Original typescript of Aimé Césaire's letter to Maurice Thorez, 24 October 1956
Seine-Saint-Denis Departmental Archives
Presented by Jenisvar Nadesu in the Seine-Saint-Denis Departmental Archives, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris / Fonds Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris

In this letter of resignation to the Secretary General of the French Communist Party, Aimé Césaire criticized, in particular, the party's position towards Stalin and its support for the French government's policy in North Africa.



Choix d'ouvrages d'Aimé Césaire et ouvrage à son propos de Georges Ngala
Collection des éditions Présence africaine
Présenté par Malamine Traore à la librairie Présence africaine, juin 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Présence africaine est une revue panafricaine créée en 1947 à Paris par l'intellectuel sénégalais Alioune Diop, avec le soutien de

nombreux intellectuels, parmi lesquels Aimé Césaire. C'est aussi une maison d'édition fondée en 1949 et une librairie ouverte à Paris au début des années 1960. L'ensemble est toujours en activité.

A selection of books by Aimé Césaire and a book about him by Georges Ngala
Collection Éditions Présence Africaine
Presented by Malamine Traore at the Présence Africaine bookshop, June 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

Présence Africaine is a pan-African journal founded in 1947 by Senegalese intellectual Alioune Diop with support from many other intellectuals including Aimé Césaire. It is also a publishing house founded in 1949 and a bookshop that opened in Paris in the early 1960s. All three are still operating.



Coupures de journaux reproduisant des extraits de L'An V de la révolution algérienne de Frantz Fanon, 1959
La Contemporaine, bibliothèque, archives, musée des Mondes contemporains, fonds Daniel-Guérin
Présentées par Enzo Baldara à la BDIC (actuelle La Contemporaine), Nanterre, avril 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris / Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris

Interdit de publication, ce livre publié en plein milieu de la guerre d'Algérie décrit de l'intérieur les mutations profondes du pays en lutte pour sa liberté.

Press cuttings reproducing excerpts from L'An V de la révolution algérienne (A Dying Colonialism) by Frantz Fanon, 1959
La Contemporaine, Bibliothèque, Archives, Musée des Mondes Contemporains, Fonds Daniel Guérin
Presented by Enzo Baldara at the BDIC (now called La Contemporaine), Nanterre, April 2015
Collège Aimé Césaire, Paris / Fonds Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris

Banned in France when it was published during the Algerian war, this book gave an insider's view of the profound changes taking place in Algeria as it struggled for its freedom.



Carte intitulée «The Hobo-Dyer Equal Area Projection», 2002
Collection privée
Reproduction
Présentée par Dionkon Cissako au collège Aimé-Césaire, mai 2015
Collège Aimé-Césaire, Paris

Dans cette carte, le nord et le sud sont inversés par rapport aux conventions habituellement utilisées en Europe. Le but : mettre l'Australie au centre et rendre visibles les circulations

commerciales des pays émergents ; comprendre que la question du « centre » est essentiellement une question de point de vue, de la présentation.

"The Hobo-Dyer Equal Area projection", map of the world, 2002
Private collection
Reproduction
Presented by Dionkon Cissako at the Collège Aimé Césaire, May 2015
Collège Aimé Césaire, Paris

In this map, north and south are inverted in relation to the conventions usually used in Europe. The idea was to put Australia at the centre as a way of focusing on the trade movements of emerging countries, highlighting the fact that the notion of "centre" is essentially a question of point of view and presentation.

BIOGRAPHIE BIOGRAPHY

Née à Paris en 1966. Vit et travaille à Paris.
Enseigne à l'École supérieure d'art et design, Grenoble-Valence.
Diplômée de l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.

Born in Paris in 1966. Lives and works in Paris.
Teaches at the École Supérieure d'Art et Design, Grenoble-Valence.
Graduated from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.

Prix Prizes

– Prix de l'Institut français Louis Marcorelles, décerné par le jury de la compétition française, festival Cinéma du réel, Centre Pompidou, 2014, pour le film *Kamen*.
– Prix de qualité, Centre national de la cinématographie, 2012, pour le film *Les Bosquets*.

Expositions personnelles Solo exhibitions 2019

– « Tu crois que la terre est chose morte... C'est tellement plus commode ! Morte, alors on la piétine... », Jeu de Paume, Paris, France.
– Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus, Cottbus, Allemagne.

2016

– « Inauguration au collègue Aimé-Césaire », commande dans le cadre du 1 % artistique, collègue Aimé-Césaire, Paris, France.

2012

– « Les Bosquets », Espace croisé, centre d'art contemporain, Roubaix, France.

2009

« Faire », musée d'Art moderne de la Ville de Paris, France.

– « Les Gardiens », centre culturel Victor-Hugo, Ploufragan, France.

2008

– « Contrôler aujourd'hui pour décider demain », fort du Bruissin, Francheville, France.

2007

– « Ja volim vas, ja volim vlast », centre d'art Passerelle, Brest, France.

2002

– « Florence Lazar », Cabinet graphique, musée de Grenoble, France.

2001

– « Das Experiment », Cabinet graphique, Secession, Vienne, Autriche.

– « Florence Lazar », Institut français de Berlin, Allemagne.

– « Suzanne Lafont & Florence Lazar », galerie Anne de Villepoix, Paris, France.

– « Florence Lazar », Kunstverein Leipzig, Projektgalerie, Leipzig, Allemagne.

– « Ja volim vas, ja volim vlast. Je vous aime, j'aime le pouvoir », La Galerie, Noisy-le-Sec, France.

– « Ja volim vas, ja volim vlast », Plattform, Berlin, Allemagne.

1997

– « Faces », Le Triangle, Rennes, France.

Expositions collectives (sélection) Group exhibitions (selection)

2018

– « Je me souviens. Images-oiseaux », La Terrasse, espace d'art de Nanterre, France.
– « Priroda, društvo i druge priče », Annale, Poreč, Croatie.

2013

– « Sur un pied d'égalité », centre d'art Passerelle, Brest, France, 2013.
– « Courtesy of the artist, Libelle », Centre national de

l'estampe et de l'art imprimé, Chatou, France, 2013.

l'estampe et de l'art imprimé, Chatou, France, 2013.

2012

– « Réassemblages », Artium Contemporary Art Museum, Vitoria-Gasteiz, Espagne.
– « Venez voir », Le Triangle, Rennes, France.

2011

– « Dans le palais de cristal », CAASI, Venise, Italie.
– « Anarchisme sans adjectif », CAC, Brétigny-sur-Orge, France.
– « Vidéo Village », Ping Pong Vidéo #19, Le Bel Ordinaire, Billère, France.
– « Faux amis. Une vidéothèque éphémère », Jeu de Paume, Paris, France.

2010

– « The Yvonne Rainer Project », BFI Gallery, Londres, Royaume-Uni.
– « Vidéozone-5, Selected Works from the Centre Pompidou's New Media Collection », centre d'art d'Herzliya, Israël.
– « elles@centrepompidou. Artistes femmes dans les collections du musée national d'Art moderne », musée national d'Art moderne – centre de création industrielle, Centre Pompidou, Paris, France.

– « Encore et encore », 1^{re} Biennale de Belleville, Contexts, Paris, France.
– « And the Moral of the Story Is... », Witte de With, Rotterdam, Pays-Bas.

– « Encore et encore », 1^{re} Biennale de Belleville, Contexts, Paris, France.

– « And the Moral of the Story Is... », Witte de With, Rotterdam, Pays-Bas.

2009

– « La Vie, à l'épreuve » Institut d'art contemporain, Villeurbanne, France.
– « Seen, Unseen, Scene », centre d'art Passerelle, Brest, France.
– « V.O.S.T. OV/OT », iMAL, Bruxelles, Belgique.
– « Fremde? Bilder von den "Anderen" in Deutschland und Frankreich seit 1871 », Deutsches Historisches Museum, Berlin, Allemagne.

2008

– « La vidéo, un art et une histoire, 1965-2007 », musée Fabre, Montpellier, France.
– « Politiques de la vision », Forde, Genève, Suisse.
– « Where the Lions Are », Wan Civic Centre, Hong Kong, Chine.
– « Esto no es una exposición », Centro de arte contemporáneo, Huarte, Espagne.
– « À chacun ses étrangers ? France-Allemagne de 1871 à aujourd'hui », Cité nationale de l'histoire de l'immigration, Paris, France.

2007

– « Investigations », Maison Descartes, Amsterdam, Pays-Bas.
– « Frontières », ODDC, Saint-Brieuc, France.

2006

– « (K)vidéos 2 », Maison des arts, Malakoff, France.

2005

– « (K)eine ganz andere Welt », Plattform, Berlin, Allemagne.

2004

– « Fictions' documentals », Caixaforum, Barcelone, Espagne.
– « Strangers to Ourselves », St John Street, London, Angleterre.
– « Frohe Zukunft », Halle für Kunst, Lunebourg, Allemagne.
– « France, Terre d'accueil », Teddy Gallery, Jérusalem, Israël.

2001

– « Situations », Immanence, Paris, France.
– « Fiction théorique », The Villa, Tel-Aviv, Israël.

2000

– « Pose, Pause », galerie Anne de Villepoix, Paris, France.

1997

– « Instants donnés », musée d'Art moderne de la Ville de Paris, France.

1996

– « Mauvais genres », ancien collège des Jésuites, Reims, France.

Projections (sélection) Screenings (selection)

2018

– *Kamen*, MSU, Zagreb, Croatie.
– *Rimèd Razié* (film en cours), Atelier Hors-champ – La Lucarne d'Arte, 30^e FIDMarseille, France.

2017

– *La Prière*, Videobox Festival, Le Carreau du temple, Paris, France.

2016

– *Kamen*, « Comment ça va ? », Oil Space, Hong Kong, Chine.
– *Kamen*, « After the Rain », Silencio, Paris, France.
– *Confessions d'un jeune militant*, « Libraries of the Futur », Museum on/off, Centre Pompidou, Paris, France.
– *Kamen*, « Architectures et ruines », MuMaBox, Le Havre, France.
– *Kamen*, « Sédiments d'Histoire », Le Cinématographe, Nantes, France.

2015

– *Les Bosquets*, « Forms of Togetherness (and Separation) », Akademie der Künste der Welt, Cologne, Allemagne.
– *Kamen*, « Art of the Real », Film Society Lincoln Center, New York, États-Unis.
– *Les Bosquets*, « After Landscapes », Centre d'Art Contemporani Fabra i Coast, Barcelone, Espagne.

2014

– *Kamen*, Cinéma du réel, compétition française, Centre Pompidou, Paris, France.

– *Kamen*, Cinemed, Festival international du cinéma méditerranéen, compétition internationale du documentaire, Montpellier, France.

– *La Prière*, « The Yvonne Rainer Project. De la chorégraphie au cinéma », Jeu de Paume, Paris, France.
– *Kamen*, « Écran tout-monde », Théâtre du Verbe incarné, Festival off d'Avignon, France.

2013

– *Les Bosquets*, « Numerous Godard, retourner un film », Cinémathèque française, Paris, France.

2012

– *La Prière*, « Myths in the Making », Centre d'art contemporain, Netwerk, Aalst, Belgique.

– *Les Bosquets*, programmation de Point Ligne Plan, Fémis, Paris, France.

2011

– *Les Bosquets*, « L'histoire, toutes les histoires », DIM Cinema, Pacific Cinémathèque, Vancouver, Canada.
– *Kamen*, « Architectures et ruines », MuMaBox, Le Havre, France.
– *Les Bosquets*, « Intempéstitif, indépendant, fragile », Le Cratère, Toulouse, France.
– *Les Bosquets*, « Images latentes, images frappantes », médiathèque Lucie-Aubrac, Ganges, France.

2010

– *Les Femmes en noir*, Festival international de films de femmes, Barcelone, Espagne.
– *La Prière*, soirée Flare #12, Languedoc-Roussillon Cinéma, Montpellier, France.

2009

– *Prvi deo*, séminaire « Ici, autour du procès Ovčara (Vukovar) », JILC – Justice, images, cultures, langues, université Paris-8, Saint-Denis, France.

2008

– *Otpor*, « Pas d'histoires », South London Gallery, Londres, Royaume-Uni.
– *Étoile rouge, Les Paysans*, « Impossible représentation de la guerre. Conversations européennes », Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, France.
– *Prvi deo*, « Politique de l'image, image du politique », centre d'art Passerelle, Brest, France.
– *Prvi deo*, école régionale des beaux-arts de Cambrai, France.
– *Étoile rouge, La Prière*, « Visit », Künstlerhaus Stuttgart, Allemagne.

2007

– *Prvi deo*, programmation de Point Ligne Plan, Fémis, Paris, France.
– *Prvi deo, Les Paysans, Étoile rouge, Les Femmes en noir*, « Vidéo et après », Centre Pompidou, Paris, France.
– *Les Femmes en noir*, Impakt Festival, Utrecht, Pays-Bas.
– *Prvi deo*, Festival du film Cinéma et Justice, La Haye, Pays-Bas.
– *Prvi deo*, Cinéma Le Spoutnik, Genève, Suisse.

2006

– *Prvi deo*, sélection française, FID, Festival international du documentaire de Marseille, France.
– *Prvi deo*, « L'expérience documentaire », Guggenheim Museum, Bilbao, Espagne.
– *Prvi deo*, Festival international du film francophone de Tübingen-Stuttgart, Allemagne.
– *Prvi deo*, Rencontres internationales Paris/Berlin, Théâtre de la Villette, Paris, France.

2004

– *Les Femmes en noir*, programmation de la revue *Multitudes*, Public, Paris, France.
– *Les Femmes en noir*, Kiosque vidéo #1, Atheneum, université de Bourgogne, Dijon, France.

– *Les Paysans*, « Un inventaire contemporain 2 », Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, France.

2003

– *Les Femmes en noir, Otpor*, Caméra Nova, Écrans parallèles, FID, Festival international du documentaire de Marseille, France.
– *Les Femmes en noir, Otpor*, « L'envers des villes, l'artiste comme journaliste », Espace Paul-Ricard, Paris, France.

Collections publiques

Public collections

– Musée de Grenoble, France.
– Musée national d'Art moderne – Centre de création industrielle, collection « Nouveaux Médias », Paris, France.
– Musée national de l'Histoire de l'immigration, Paris, France.
– Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris, France.
– Fonds national d'art contemporain de la Ville de Paris, France.
– Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, France.

Filmographie

Filmography

– *Riméd Razié*, 2019 (en cours).
– *125 hectares*, 2019, 33 min.
– *Kamen (Les Pierres)*, 2014, 66 min.
– *Les Bosquets*, 2011, 51 min.
– *Les Gardiens*, 2009, 16 min.
– *Confessions d'un jeune militant*, 2008, 32 min.
– *La Prière*, 2008, 20 min.
– *Le Lieu de la langue*, 2007, 12 min.
– *Étoile rouge*, coréalisé avec Raphaël Grisey, 2006, 12 min.
– *Prvi deo*, coréalisé avec Raphaël Grisey, 2006, 85 min.
– *Les Femmes en noir*, 2002, 12 min.

– *Socio-drame*, 2002, 12 min.

– *Otpor*, 2001, 12 min.

– *Les Paysans*, 2000, 18 min.

– *Si je ne suis pas devenu fou, c'est que je dois être anormal*, 2000, 27 min.

– *Confrontations*, 1999, 20 min.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE SELECT BIBLIOGRAPHY

Essais et articles

Essays and articles

– BEAUSSE, Pascal, « L'artiste comme journaliste », in *Florence Lazar*, Grenoble, musée de Grenoble, 2002, p. 22-35.
– BREUVART, Valérie, « Florence Lazar », *Artforum*, vol. 38, n° 10, été 2000, p. 192.
– BRUGEROLLE, Marie de, « Florence Lazar. Musée de Grenoble », *Art press*, n° 287, février 2003.
– BRUGEROLLE, Marie de, « J'ai vu la gorgone et je ne suis pas mort », in *Premières critiques*, Dijon, Les Presses du réel / Zurich, JRP|Ringier, 2010.
– BRUGEROLLE, Marie de, « Paysage hors cadre. Notes à propos du film *Les Bosquets* de Florence Lazar », *Images de la culture*, n° 26, décembre 2011, p. 67-69.
– CAILLET, Aline (dir.), *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
– CASCARO, David, « *Journal des expositions*, n° 72, avril 2000.
– CASSAGNAU, Pascale, *Future amnesia. Enquêtes sur un troisième cinéma*, Paris, Isthme, 2007.
– CASSAGNAU, Pascale, « Récits, histoires / pour un cinéma non-fiction », *L'Art même*, n° 47, dossier « La forme documentaire », 2^e trimestre 2010, p. 10-14.
– CASSAGNAU, Pascale, « Fabrication de la ruine. Entretien avec Florence Lazar », *Images de la culture*, n° 29, février 2015, p. 21-23.
– CATTINI, Sandra, « Florence Lazar », *Flash Art*, été 2000, p. 120.
– FARTAS, Nadia, « Expérience de la traduction, langues de la transmission », in Alison James et Christophe Reig (dir.), *Frontières de la non-fiction, littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses universitaires

de Rennes, 2013, p. 85-101.
– FARTAS, Nadia, « Le témoignage dans *Les Paysans* de Florence Lazar : le seuil de l'adresse », carnet de recherche *Comment commencer ?*, 2016 (version remaniée), <http://commencer.hypotheses.org/455>.
– HAHN, Clarisse, LAZAR, Florence, « Arts plastiques et cinéma documentaire. Dialogue entre Clarisse Hahn et Florence Lazar », *CinémaAction*, n° 122, « Arts plastiques et cinéma », 2007, p. 246-252.
– INKSTER, Dean, in *Libelle° 15*, édition d'artiste tirée à 1300 exemplaires dont 30 numérotés et signés par Florence Lazar, Paris, Rosascape, 2012.
– LEBOVICI, Élisabeth, « Faire et défaire... Florence Lazar », blog *Le Beau Vice*, 6 novembre 2009.
– MAESTRAGGI, Sylvain, « 2 ou 3 choses pour parler d'elle », *Images de la culture*, n° 28, mars 2014, p. 26-30.
– PORTIER, Julie, « L'insoutenable légèreté de l'être », *Le Journal des arts*, n° 317, 22 janvier 2010.
– RAYMOND, Fabrice, *Beaux Arts Magazine*, n° 295, janvier 2009.
– SAGRADINI, Lucia, « Hybris, critique et sauvetage », *Multitudes*, n° 44, printemps 2011, p. 210-217.
– SAGRADINI, Lucia, « Exp(loser) le temps. Clarisse Hahn & Florence Lazar », *Multitudes*, n° 51, printemps 2013, p. 36-42.
– VERHAGEN, Erik, « La vie... à l'épreuve », *Art press*, n° 364, février 2010, p. 86.
– VILLENEUVE, Mathilde, « Écritures documentaires. Filmer les invisibles / Documentary Writing. Filming Invisibles », *02*, n° 60, hiver 2011, p. 18-22.
– ZAPPERI, Giovanna, « Micropolitiques de la visibilité : Florence Lazar », *Rue Descartes*, vol. 1, n° 67, « Quel sujet du politique ? », 2010, p. 118-119.
– ZAPPERI, Giovanna (dir.), *L'Avenir du passé, art contemporain et politiques de l'archive*, Rennes, Presses

universitaires de Rennes, 2016.
– Portfolio de Florence Lazar, *L'Inventaire*, n° 6, « Identité », 2005, p. 26-29.

Catalogues

– *À chacun ses étrangers ? France-Allemagne de 1871 à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud / Paris, Cité nationale de l'histoire de l'immigration, 2009.
– *Festival international du documentaire de Marseille*, journal du festival, 2006.
– *'Ficcions' documentals*, Palma, Fundació "la Caixa", 2004.
– *Festival international du documentaire de Marseille*, journal du festival, 2003.
– *Florence Lazar*, Grenoble, musée de Grenoble, 2002, textes de Christine Poullain et de Pascal Beausse.
– *J'ai vu la gorgone et je ne suis pas mort*, journal de l'exposition, Noisy-le-Sec, La Galerie Noisy-le-Sec, 2000, texte de Marie de Brugerolle.
– *Instants donnés*, Paris, Paris-Musées / Les Amis du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, France, 1997.
– *Mai de la photo 1996. Questions de genre*, Reims, Ville de Reims, 1996.

INDEX DES ŒUVRES INDEX OF WORKS

Les œuvres présentées dans l'exposition du Jeu de Paume sont signalées d'un astérisque. The works presented in the Jeu de Paume exhibition are marked with an asterisk.

P. 12-19

Confessions d'un jeune militant*, 2008 **[Confessions of a Young Activist]**

Vidéo 4/3, couleur, son, 32 min

Image: Nicolas Guicheteau

Son: Florence de Comarmond, Alexis Lazar

Production: Fort du Bruissin, Francheville

Centre national des arts plastiques, Paris

Florence Lazar entreprend en 2008 un retour à la photographie documentaire à travers une série montrant des imprimés politiques de la gauche française datés de l'après-guerre. Chaque document, dont le premier est *Jeune militant, Bulletin d'information des jeunes socialistes*, marque une étape dans l'engagement intellectuel et politique du père de l'artiste, depuis son éveil politique précoce jusqu'à son militantisme au sein de la gauche non communiste. La série se clôt en 2012 avec une œuvre spécialement commandée pour une édition d'artiste dans la collection *Libelle*: la présentation de l'ensemble presque complet de l'influente revue militante *Socialisme ou barbarie*. Ce projet inspire à l'artiste une vidéo, *Confessions d'un jeune militant* (2008). Son père y apparaît en personne avec une sélection d'ouvrages de sa bibliothèque qui, comme les photographies des anciens imprimés, retracent son parcours intellectuel et politique dans la France de l'après-guerre. Le fils de l'artiste, présent sans être identifiable dans la série photographique, joue le rôle de lien intergénérationnel en apportant à son grand-père, avec déférence, mais nonchalance, les titres que celui-ci lui demande. Chacun des livres, à commencer par *Léon Blum au Congrès de Tours*, lui sert d'aide-mémoire concret tandis que le « jeune militant » qu'il a été se remémore son passé: depuis les manifestations du Front populaire, la guerre d'Espagne, sa prise de conscience du pacte Molotov-Ribbentrop de 1939 (entre l'Allemagne nazie et l'Union soviétique) et des conséquences de celui-ci, qui l'a éloigné définitivement du Parti communiste. Dans la période de l'après-guerre, il milite dans plusieurs formations socialistes, de la SFIO qu'il quitte par opposition à la guerre d'Algérie au PS, en passant par l'UGS et le PSU, dans le courant rocardien, avec un fort intérêt pour l'autogestion à la lumière de l'expérience yougoslave.

In 2008, Florence Lazar created a photographic series that featured French left-wing political ephemera from the postwar era, a project that

marked her return to documentary photography. Beginning with *Jeune militant, Bulletin d'information des jeunes socialistes*, each piece of ephemera tracks the intellectual and political activism of the artist's father, from his precocious political awakening to his subsequent activities as a member of the non-communist left. The series culminated, in 2012, in a further work specially commissioned for the *Libelle* series of artist's edition: the presentation of an almost complete set of the influential militant journal *Socialisme ou barbarie*. The photographic series also inspired a video work, *Confessions d'un jeune militant* (2008), in which the artist's father himself appears along with a selection of books from his library which, like the earlier photographs of ephemera, recall his intellectual and political trajectory in post-war France. The artist's son, who modelled incognito in the previous series, serves as an inter-generational go-between, duly yet nonchalantly handing his grandfather each title on request. Beginning with *Léon Blum au congrès de Tours*, the books thus serve as physical aide-memoires, as the former *jeune militant* recalls his past: from the Popular Front demonstrations in the mid-1930s, the Spanish civil war, his awareness of the Molotov-Ribbentrop pact (between Nazi Germany and the Soviet Union) and its consequences in 1939, which permanently distanced him from the French Communist Party. In the post-war period, he was active in several socialist formations: the SFIO (the French Section of the Workers' International), which he left in opposition to Socialist Party's handling of the war in Algeria, the UGS (Union de la Gauche Socialiste) and the PSU (Parti Socialiste Unifié, the Rocardian tendency) with a strong interest in worker self-management influenced by the Yugoslavian experiment.

P. 20

Jeune militant*, 2008

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

Édition 1/5

Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris

P. 22

Jeune militant 2*, 2008

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

Édition 1/5

Courtesy de l'artiste

P. 24

Luttes*, 2008

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

Édition 1/5

Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris

P. 26

Contrôler aujourd'hui pour décider demain*, 2008

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

Édition 1/5

Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris

P. 28

Critique socialiste*, 2008

Épreuve argentique couleur contrecollée sur aluminium, 60 × 49 cm

Édition 1/5

Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris

P. 30

Faire*, 2009

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

Édition 1/5

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

P. 32

Socialisme ou barbarie*, 2012

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

Édition 1/5

Courtesy de l'artiste

P. 54-59

Les Paysans*, 2000

[The Farmers]

Vidéo 4/3, couleur, son, 18 min

Montage: Philip Koenig

Étalonnage: Élodie Lapatie

Mixage: Gilles Laurent

Mixage son: Mathieu Farnarier

Montage son: Josefina Rodriguez

Avec le soutien de La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec, centre d'art contemporain Passerelle, Brest

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

Six mois après l'intervention militaire de l'OTAN qui a mis fin au conflit armé et à la crise humanitaire au Kosovo (1998-1999), Florence Lazar se rend en Serbie pour comprendre, en sa qualité d'artiste, un climat encore dominé par la ferveur ethnonationaliste. Même s'il sera contraint par les urnes de quitter son poste dix mois plus tard (en octobre 2000), Slobodan Milošević, venu au pouvoir une décennie auparavant avec un programme nationaliste, bénéficie toujours d'une forte popularité. L'artiste a déjà séjourné dans la région du fait de ses attaches familiales, mais c'est la première fois qu'elle y revient depuis le déclenchement de la guerre dans la Croatie et la Bosnie-Herzégovine voisines. Durant les trois semaines qu'elle passe à Belgrade en décembre 1999, elle réalise de nom-

breux entretiens avec des personnes issues de divers milieux de la société serbe – accompagnée par sa mère, qui l'assiste dans ses déplacements comme interprète. Elle en produit une première vidéo, *Si je ne suis pas fou, c'est que je dois être anormal*. La halte dans un petit village de la Serbie centrale se révèle particulièrement fructueuse lorsqu'un groupe de paysans accepte, sur-le-champ, de faire un entretien sur leur lieu de travail. Le tournage des *Paysans* est improvisé. Cette rencontre fortuite donne lieu à l'une des critiques du régime les plus lucides et les plus étayées rapportées de son séjour.

Six months after the NATO military intervention ended the armed conflict and humanitarian crisis in Kosovo (1998–1999), Florence Lazar travelled to Serbia with the intention of understanding, in her capacity as an artist, a climate in which ethno-nationalist fervour still held sway. Despite being forced from office in elections ten months later (October 2000), Slobodan Milošević, who had risen to power a decade earlier with an ethno-nationalist agenda, still enjoyed high levels of popularity. While family ties and annual childhood holidays had seen her visit the region in the past, this was the first time Lazar had returned there since the outbreak of war in neighbouring Croatia and Bosnia-Herzegovina. During a three-week sojourn in Belgrade, in December 1999, she conducted numerous interviews with people from various sections of Serbian society – helped, not least of all, by her mother, who joined her on her travels as interpreter. From these she produced an initial video, *Si je ne suis pas fou, c'est que je dois être anormal* (If I'm Not Crazy, It Must Be Because I'm Abnormal). A further sojourn, however, in a small village in central Serbia, known since childhood to her mother, proved particularly fortuitous when a group of peasant farmers agreed, on the spot, to being interviewed in their workplace. The filming of *Les Paysans* was thus entirely improvised. The interview resulted, fortuitously, in one of the most lucid and well-documented critiques of the regime recorded throughout the entire trip.

P. 56-63

Les Femmes en noir*, 2002

[Women in Black]

Vidéo 4/3, couleur, son, 12 min

Courtesy de l'artiste

En octobre 1991, les Žene u crnom protiv rata (« Femmes en noir contre la guerre ») organisent leur première manifestation de rue, sur la place de la République, au cœur de Belgrade. Déçues par le langage et le comportement patriarcaux au sein du mouvement anti-guerre initial auquel leurs membres fondateurs ont adhéré, elles s'inspirent

d'un groupe de féministes italiennes qui a pris contact avec elles pour les soutenir. Celui-ci, *Donne Nero*, a repris le nom d'un mouvement antimilitaire féministe israélien, sur lequel il s'est aligné. Formé en janvier 1988 en réaction à la première intifada, « Femmes israéliennes en noir » a commencé par tenir des veillées hebdomadaires dans le centre de Jérusalem pour protester contre les violations des droits humains qui se multiplient alors dans les Territoires occupés. Ce groupe, d'abord anonyme, adopte bientôt le nom de « Femmes en noir », celui que le public et les médias leur ont donné en référence à la couleur des vêtements qu'elles portent lors de ces veillées en signe de compassion pour les victimes palestiniennes de l'armée israélienne. Comme d'autres groupes se forment à leur tour, d'abord nationalement puis internationalement, en solidarité avec ces Israéliennes, le mouvement étend son activité à d'autres causes, la plus connue étant celle défendue à Belgrade. À l'image des veillées israéliennes, les *Žene u crnom* instituent donc des veillées hebdomadaires, en vêtements noirs elles aussi, à Belgrade et à travers la Serbie et le Monténégro durant les guerres de Croatie, de Bosnie et du Kosovo et leurs prolongements. Peu à peu, elles sont devenues l'une des plus importantes sources de résistance civile de l'ère Milošević et, encore actives aujourd'hui, l'un des rares collectifs de Serbie prêts à affronter – comme on le voit ici – une société qui répugne toujours à assumer une responsabilité collective de la guerre et, détail significatif, à faire le deuil des victimes de son passé récent – comme l'indique le nom de leur mouvement.

In October 1991, *Žene u crnom protiv rata* (Women in Black Against the War) held their first street demonstration in Republic Square, in the heart of Belgrade. Disillusioned by patriarchal language and conduct within the early anti-war movement, with which their founding members were affiliated, they took inspiration from a group of Italian feminists who had reached out to them in support. The Italian group, *Donne Nero*, had taken their name from the Israeli feminist anti-military movement of the same name, with which they had aligned themselves. Formed in January 1988, in response to the First Intifada, the Israeli Women in Black began by holding weekly vigils in the centre of Jerusalem in protest at human rights abuses then rampant in the Occupied Territories. The Israeli group, at first anonymous, soon adopted the name Women in Black, used by the public and media to describe them: a reference to the black clothing worn during their weekly vigils as a sign of mourning for the Palestinian victims of the Israeli military. As groups formed first nationally and then internationally in solidarity with their Israeli sister group, the movement extended its activism to other causes – the most notable being the Belgrade chapter. Taking their cue from the vigils in Israel, *Žene u crnom* held

weekly vigils, likewise dressed in black, in Belgrade, and across Serbia and Montenegro during the wars in Croatia, Bosnia and Kosovo and their aftermath. They thus rose to become one of the most important sources of civil resistance during the Milošević era and, still active today, one of the few collectives in Serbia prepared to confront – as they are seen to do here – a society still unwilling to take collective responsibility for the war and, significantly, to mourn – as the movement's name denotes – the victims of its recent past.

P. 68-73

Le Lieu de la langue, 2007
[The Place of Language]

Vidéo 4/3, couleur, son, 11 min
 Image et son : Raphaël Grisey
 Étalonnage : Élodie Lapatie
 Mixage : Mikaël Barre
 Courtesy de l'artiste

En 2005, Florence Lazar se rend à Novi Sad, en Voïvodine, où elle assiste à une réunion organisée par le Center for Anti-War Action (CAA). Le CAA travaillait à encourager le dialogue entre Serbes et Albanais du Kosovo ainsi qu'à soutenir les minorités et les communautés de réfugiés en Serbie. Il fut créé en 1991 par Sonja Biserko, figure de la lutte pour les droits de l'homme et les droits des minorités en Serbie.

C'est au cours de cette conférence que l'artiste rencontre le protagoniste du film, issu de la minorité rom hongroise de la province autonome de Voïvodine – la seule à bénéficier de ce statut en Serbie depuis la sécession du Kosovo en 2008. Peuplée majoritairement de Serbes, elle a la particularité unique en Europe de voir coexister une vingtaine de minorités originaires de l'ensemble des Balkans, dont la plus importante est hongroise, et d'avoir six langues officielles.

Le narrateur du *Lieu de la langue* examine et commente la diversité des dialectes roms de la région et des pays frontaliers, invalidant peu à peu toute logique d'appartenance au peuple rom par la langue, logique dont la définition se heurte à l'impossibilité de faire parfois coïncider une langue avec un territoire. Plus il avance en détail et en précision dans sa cartographie des dialectes parlés par les Roms, plus sa géopolitique des langues révèle des territoires d'exclusion, sources de discriminations au sein de ce groupe.

In 2005, Florence Lazar attended a meeting in Novi Sad organized by the Serbian Centre for Antiwar Action (CAA). The CAA was seeking to establish a dialogue between Serbs and Albanians from Kosovo and to support minorities and refugee communities in Serbia. The centre was founded in 1991 by Sonja Biserko, a leading figure in the struggle in Serbia for human and minority rights.

During the meeting the artist met the film's protagonist, a member of the Hungarian Rom minority from the autonomous province of Vojvodina – the only remaining autonomous province in Serbia following Kosovo's declaration of independence in 2008. With a majority Serb population, Vojvodina is unique in Europe as a home to at least twenty coexisting minorities and six official languages.

The narrator in *Le Lieu de la langue* examines and comments on the diversity of Rom dialects in the region and surrounding countries, gradually invalidating the reasoning that belonging to the Roma community depends on what language is spoken—a reasoning that runs counter to the fact that a language does not always coincide with a given territory. The more the narrator maps the different Roma dialects, the more his geopolitical understanding of languages reveals territories of exclusion and sources of discrimination within the Roma community.

P. 74-81

Étoile rouge, 2006
[Red Star]

Coréalisé avec Raphaël Grisey
 Vidéo 4/3, couleur, son, 11 min
 Courtesy de l'artiste

Tournée dans le stade de l'Étoile rouge de Belgrade, cette vidéo montre un ancien supporter de football évoquant son passage des « Delije », les fans du club de l'Étoile rouge, au groupe paramilitaire de la Garde des volontaires serbes, surnommés les « Tigres ». À l'époque, les *Delije* (mot d'origine turque signifiant « vaillants » ou « courageux ») sont connus à travers l'Europe pour leur hooliganisme lors de matchs nationaux et internationaux. Les deux groupes ont à leur tête un professionnel international du crime, Željko Ražnatović, dit Arkan, dont les agissements sont, à l'époque, couverts en Serbie et à l'étranger par les autorités serbes. La Garde des volontaires serbes est accusée des pires atrocités et de l'épuration ethnique perpétrées en Croatie et en Bosnie durant la première moitié des années 1990. Arkan sera assassiné à Belgrade en 2000 avant d'avoir pu être déferé devant le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie de La Haye. Ce témoignage confirme les études des historiens sur le rôle qu'a pu jouer le football dans la montée d'un chauvinisme incendiaire et son utilisation pour nourrir l'ethno-nationalisme lors de l'effondrement politique de la Yougoslavie.

Shot in the Red Star sports stadium in Belgrade, the video documents a former football supporter as he recalls his recruitment from among the Red Star "Delije" supporters to the ranks of the Serbian paramilitary group, the Serb Volunteer Guard, or "Tigers." At the time, the *Delije* (a word of Turkish

origin meaning "valiant" or "courageous") were notorious throughout Europe for their hooliganism at local and international matches. Both entities were headed by international career criminal Željko "Arkan" Ražnatović, who at the time received protection from criminal charges, both in Serbia and abroad, by the Serbian state authorities. The Serb Volunteer Guards stand accused of having committed some of the most brutal atrocities and ethnic cleansing in Croatia and Bosnia in the early to mid-1990s. Arkan was assassinated in Belgrade in 2000 before he could be brought to trial at the International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia in the Hague. The testimony corroborates historical accounts of the role football played in the rise and channelling of inflammatory chauvinism into ethno-nationalism during the political breakup of Yugoslavia.

P. 82-95

Prvi deo, 2006

[Première partie / Part one]

Coréalisé avec Raphaël Grisey
 Vidéo 4/3, couleur, son, 85 min
 Avec le soutien du Centre national des arts plastiques, Paris, et le concours de la Mairie de Paris
 Courtesy de l'artiste

Réalisé en collaboration avec l'artiste Raphaël Grisey et la socio-anthropologue Stéphanie Mahieu, *Prvi deo*, premier long-métrage documentaire de Florence Lazar, relate le tout premier procès pour crimes de guerre ouvert à la suite de la dislocation violente de l'ex-Yougoslavie. Le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie (TPIY) de La Haye a été institué par le Conseil de sécurité des Nations unies dès 1993, deux ans après la révélation de crimes de guerre et d'atrocités de grande ampleur. Toutefois, les procès à La Haye ne commenceront pas avant 2005. Créée à Belgrade en 2003 par le gouvernement du Premier ministre Zoran Djindjić (assassiné en mars 2003) et motivée par la future adhésion de la Serbie à l'Europe, la « Chambre des crimes de guerre » serbe organise des procès à partir de mars 2004, les premiers de cette nature en Europe depuis celui de Nuremberg soixante ans plus tôt.

Entre juillet 2004 et novembre 2005 ont lieu des audiences préliminaires durant lesquelles quatorze anciens paramilitaires de la Force territoriale de Vukovar sont jugés pour l'exécution, dans la nuit du 21 au 22 novembre 1991, d'au moins 260 prisonniers de guerre et de civils à la ferme d'Ovčara, non loin de Vukovar, dans l'Est de la Croatie. Premier acte de barbarie majeur des guerres de Yougoslavie, consécutif à la revendication d'indépendance de la Croatie en octobre 1991, le massacre d'Ovčara, au cours duquel des prisonniers seront extraits d'un convoi de la Croix-Rouge quittant l'hôpital de Vukovar, se produit au lendemain même

d'un siège de trois mois à l'issue duquel la ville tombe aux mains de l'Armée populaire de Yougoslavie (JNA) sous contrôle serbe et de forces paramilitaires. Trois des officiers ayant ordonné ce massacre seront jugés par la suite à La Haye.

Tandis que les audiences se déroulent à Belgrade, le tournage de *Prvi deo* a lieu entre avril 2004 et août 2005 et se prolonge à Zagreb, Vukovar et Ovčara. Ce sont pourtant les scènes tournées à Belgrade qui constituent le cœur du film. Alors que le TPIY ouvrira les débats de La Haye au public, en particulier en les diffusant en direct sur Internet, la Chambre des crimes de guerre du tribunal de district de Belgrade bannit du prétoire tout appareil de prise de vue et d'enregistrement quel qu'il soit. *Prvi deo* contourne adroitement cette interdiction en suivant les membres des Vukovarske Majke (« Mères de Vukovar »), une association de familles de victimes, lorsqu'elles discutent du procès – souvent avec ferveur – après l'audience du jour dans une banale chambre d'hôtel de Belgrade (la majorité d'entre elles sont venues de Zagreb pour assister au procès) et durant les suspensions d'audience dans les couloirs du palais de justice. Échappant à la rigueur du protocole et aux contraintes de la salle du tribunal, le film offre donc, estime Stéphanie Mahieu, « une vision plus nuancée et polyphonique » du procès. Il laisse ainsi un « espace pour le doute, l'émotion, la digression », etc., que les audiences proprement dites, tout en autorisant la présence des familles des victimes, ne permettent pas.

Made in collaboration with artist Raphaël Grisey and social anthropologist Stéphanie Mahieu, *Prvi deo*, the Florence Lazar's first full-length documentary, follows the first war crimes trial that took place in the wake of the violent break-up of the former Yugoslavia. The International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia (ICTY) in The Hague had been established by the UN Security Council as early as 1993, two years after major war crimes and atrocities had come to light. However, trials in The Hague did not begin until 2005. Established in Belgrade in 2003 by the government of prime minister Zoran Djindjić (who was assassinated in March 2003), and helped by the prospect of Serbia joining the EU, the Serbian "War Crimes Chamber" began trials in March 2004, the first such trials in Europe since the Nuremberg trials six decades earlier.

Initial hearings took place between July 2004 and November 2005, during which fourteen former paramilitary members of the Vukovar Territorial Defence stood trial for the execution of at least 260 prisoners of war and civilians at Ovčara farm, on the outskirts of Vukovar, in eastern Croatia on the night between 21 and 22 November 1991. The first major atrocity of the Yugoslav wars, following Croatia's claim to independence in October 1991, the Ovčara massacre, in which male prison-

ers were separated from a Red Cross convoy leaving a hospital in Vukovar, occurred in the immediate aftermath of a three-month siege, which saw the city fall to the Serbian-controlled Yugoslav People's Army (JNA) and paramilitary forces. Three officers who ordered the massacre were later tried in The Hague.

As the hearings in Belgrade unfolded, filming of *Prvi deo* took place between April 2004 and August 2005, and extended to Zagreb, Vukovar and Ovčara. The hearings in Belgrade, however, provide the core of the film. While the ICTY made the hearings in The Hague available to the public, notably live via the Internet, the Belgrade District War Crime's Panel, however, prohibited cameras and other recording devices in the courtroom. *Prvi deo* subtly overcomes that constraint by following the members of the Vukovarske Majke (Vukovar Mothers), an association of victims' families as they discuss the trial – often intensely – after each day's hearing in a nondescript hotel lobby in Belgrade (the majority of the members had travelled from Zagreb to attend the trial) and during breaks in the tribunal's corridors. Outside the strict protocol and constraints of the courtroom, the film thus offers, as Stéphanie Mahieu has argued, a "more nuanced and polyphonic view". In so doing, it subsequently leaves "space for doubt, emotion, digression", etc., which the hearings themselves, while allowing the family members of the victims to attend, could not accommodate.

P. 104

Conversation, cité de Bergerac*, 2003-2008

Tirage numérique, 18,5 x 26 cm
Édition 1/5

Courtesy de l'artiste

P. 106

Repos, cité des Bosquets, 2008

Épreuve argentique couleur, 20 x 25 cm
Édition 1/5

Courtesy de l'artiste

P. 108

Présentation, cité des Bosquets, 2008

Épreuve argentique couleur, 20 x 25 cm
Édition 1/5

Courtesy de l'artiste

P. 110

Conversation 2, cité des Bosquets,* 2008

Épreuve argentique couleur, 20 x 25 cm
Édition 1/5

Courtesy de l'artiste

P. 112-125

Les Bosquets, 2011

Vidéo 16/9 HDV, couleur, son, 51 min

Assistant à la réalisation : Grégory Cohen

Image : Nicolas Guichetau

Son : Jocelyn Robert

Montage : Julien Lousteau

Montage son : Josefina Rodriguez

Mixage : Emmanuel Crosset

Production : Novembre Productions

Avec le soutien d'Image/mouvement – Centre national des arts plastiques, Paris

Centre national des arts plastiques, Paris

Construit en 1965 sur le plateau de Clichy-sous-Bois/Montfermeil, à 15 kilomètres de Paris, le quartier du Plateau, où se trouvent la résidence des Bosquets et ses 1075 logements, devait à l'origine profiter de la desserte de l'autoroute A87, entre Roissy et Marne-la-Vallée. L'abandon de ce projet en 1985 a entériné l'enclavement de ce site – depuis lequel il faut une heure et demie pour rejoindre Paris en transports en commun – et l'entraîne à son développement économique. Pour remédier à la paupérisation et à la dégradation de l'habitat sur place s'élabore, à partir de 2002, un projet de restructuration urbaine massive porté par l'État, pour lequel il est décidé de mettre en œuvre un plan de démolitions, reconstructions, réhabilitations et résidentialisations à grande échelle.

Devenu le symbole d'un délabrement du lieu de vie que les dispositifs successifs de la politique de la ville ne parviennent plus à enrayer, le Plateau est aussi le point de départ des révoltes de 2005, qui se sont accompagnées de la surexposition médiatique de ce quartier et de la stigmatisation de ses habitants.

C'est, selon ses propres mots, dans ce contexte d'« effondrement littéral pour les habitants, dont la plupart ont déjà vécu une expérience de déplacement », que Florence Lazar a choisi de suivre en 2009 quelques-uns d'entre eux, dont la femme qui préside l'association des locataires expropriés. Dans un tissu urbain meurtri par les démolitions, l'artiste dispose un tapis sur lequel des femmes viennent discuter et convoquer leur mémoire quant à leur vie dans ce quartier. Le jardin imaginaire que représente le tapis dans l'espace domestique, déplacé dans l'espace public cerné par les démolitions, devient un chez-soi imaginaire, visible et intime, à même d'accueillir la parole de ses habitantes.

Built in 1965, Les Bosquets housing estate with its 1,075 apartments is located 15 km from Paris in the "Le Plateau" neighbourhood of Clichy-sous-Bois/Montfermeil. The abandonment in 1985 of the project to build the A87 motorway linking Roissy and Marne-la-Vallée led the housing estate to become even more marginalised (it takes ninety minutes

to reach Paris by public transport), thwarting local economic development. In 2002, a massive state-led urban renewal scheme got underway, entailing large-scale demolition, rebuilding, renovation and urban improvement.

The epitome of a rundown residential area with problems no amount of urban planning can resolve, the neighbourhood saw riots break out in 2005, along with media overexposure and stigmatisation of its inhabitants.

In 2009, in the wake of a "literal collapse for the inhabitants most of whom have already experienced at least one major relocation in their lives", Florence Lazar chose to follow the lives of a group of residents, including a woman who runs the evicted tenants association. In an urban environment devastated by demolition, the artist provided a carpet on which women would come to recount and discuss their lives on the estate. The carpet symbolises an imaginary garden in the domestic environment. Here, transposed to a public space surrounded by demolition, it became an imaginary dwelling, visible and intimate, capable of receiving the words of its inhabitants.

P. 126-131

La Prière*, 2008

[Prayer]

Vidéo 4/3, couleur, son, 20 min

Mixage son : Mikaël Barre

Musée national de l'Histoire de l'immigration, Paris

Au début des années 1970, la mosquée Al-Fath du quartier de la Goutte-d'Or, dans le 18^e arrondissement de Paris, est d'abord un espace ponctuellement réservé aux prières collectives dans un modeste atelier de tailleur tenu par Moussa Diakité, arrivé en France en 1963. Au milieu de la décennie, le nombre de fidèles grandissant, celui-ci transfère ce lieu de culte de la rue Léon au sous-sol du 53, rue Polonceau. Ces locaux de fortune se révèlent d'ailleurs un refuge accueillant pour les travailleurs immigrés du quartier, dont la religion quasi clandestine n'intéresse à l'époque ni l'opinion publique ni les autorités. Mais, entre le milieu et la fin des années 1990, principalement grâce à la recherche assidue de donateurs tant en France qu'à l'étranger, le locataire du sous-sol devient le propriétaire de l'immeuble. Les prières commencent à déborder sur le trottoir lorsque, unique propriétaire, Diakité fait rénover l'escalier étroit pour permettre aux fidèles d'accéder directement au sous-sol depuis la rue. Peu après, l'immeuble est promis à la démolition dans le cadre d'un vaste plan de réaménagement de la Ville de Paris. Avec le bâtiment voisin, il sera rasé en 1996. À son emplacement est construite une mosquée temporaire qui atteint désormais l'angle des rues Polonceau et des Poissonniers. Lorsque la capacité d'accueil de celle-ci devient à son tour insuffisante, les autorités

locales tolèrent l'occupation de la rue, notamment lors de la prière du vendredi, tandis que l'on se met en quête d'un lieu permanent. À la fin des années 2000, la mosquée focalise l'attention du pays tout entier au moment où la prière de rue devient un sujet politique. En 2010, Marine Le Pen est accusée d'incitation à la haine raciale en comparant les prières de rue à l'occupation de la France par les Allemands durant la Seconde Guerre mondiale. L'année suivante, face aux protestations croissantes de l'extrême droite et à l'approche des élections, Claude Guéant, ministre de l'Intérieur, menace de « faire usage de la force si nécessaire » pour mettre fin aux prières de rue dans toute la France. Les fidèles de la mosquée se replient alors sur une ancienne caserne de pompiers du nord de la capitale.

The Al-Fath mosque in the Goutte d'Or neighbourhood of Paris's 18th arrondissement began as an ad hoc space set aside for collective prayer in a modest tailor's shop in the early 1970s, run by Moussa Diakité, who had immigrated to France in 1963. By the mid-1970s, as worshippers grew in number, he had relocated the prayer space from the rue Léon to a basement at 53, rue de Polonceau. These makeshift premises proved a welcome refuge for the neighbourhood's immigrant workers, whose quasi-clandestine religion interested neither public opinion nor public authorities at the time. By the mid to late 1990s, however, the rented basement had transformed into ownership of the building, due in particular to Diakité's dedicated quest for financial benefactors, both in France and abroad. Prayer began to spill out onto the pavement when, as sole owner, he subsequently renovated the building's cramped stairway in order for worshippers to directly access the basement from the street. Soon after, the building became slated for demolition as part of a larger redevelopment plan by the Paris city council. The building and the neighbouring address were demolished in 1996. A temporary mosque was built on the site, which henceforth extended to the corner of the rue Polonceau and the rue des Poissonniers. When the mosque's congregational capacity, in turn, proved inadequate, local authorities tolerated the street's occupation, notably during Friday prayer, while a permanent location was sought. In the late 2000s, the mosque came to national attention when outdoor prayer became a political issue. In 2010, Marine Le Pen was accused of inciting racial hatred when she compared street prayer to the German Occupation of France during the Second World War. The following year, in response to growing far-right protests and with elections approaching, French interior minister Claude Guéant threatened to "use force if needed" in order to put an end to public prayer throughout France.

P. 132-143

Kamen (Les Pierres)*, 2014

[Stones]

Vidéo, 16/9, couleur, son, 66 min

Image: Roland Edzard

Son: Terence Meunier

Montage: Julien Loustau

Montage son: Josefina Rodriguez

Mixage: Mathieu Farnarier

Production: Sister Productions

Avec le soutien d'Image/mouvement – Centre national des arts plastiques, de la Mairie de Paris et de la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques

Courtesy de l'artiste

Depuis les accords de paix de Dayton en 1995, la Bosnie-Herzégovine, ancienne république de Yougoslavie, a été divisée en trois entités : la Fédération de Bosnie-et-Herzégovine, la Republika Srpska (République serbe de Bosnie) et le District de Brčko. Malgré l'obligation imposée par les accords de Dayton aux deux parties de respecter une Bosnie multi-religieuse et culturellement pluraliste, on a assisté depuis dix ans en Republika Srpska à diverses tentatives de renouer avec le passé afin de renforcer les prétentions hégémoniques serbes sur la région : construction d'églises à l'imitation des anciennes, exhumation de fausses ruines archéologiques, démolition d'édifices anciens pour fournir des pierres « authentiques » à la construction d'un ethno-village couplé à un parc à thèmes par Emir Kusturica, cinéaste et musicien de renom, deux fois Palme d'or au Festival de Cannes.

Kamen (« les pierres » en bosniaque, en serbe et en croate) se penche sur l'état de la société au lendemain de la guerre, au moment où elle rebâtit ses fondations nationales, culturelles et religieuses sur un déni et un effacement du passé. Le film se concentre sur deux exemples marquants : le monastère de Hercegovacka Gračanica à Trebinje, réplique de celui de Gračanica au Kosovo, datant du XIV^e siècle, et le site de Kamengrad – officiellement Andrićgrad – situé dans la ville de Višegrad, à la frontière est de la Bosnie avec la Serbie.

La construction de Hercegovacka Gračanica est un hommage avoué à Jovan Dučić (1871-1943), poète et nationaliste ardent né à Trebinje, dont les restes, rapatriés des États-Unis où il est mort en 1943, sont déposés dans l'église. Alors que le monastère d'origine, à Pristina, s'insère avec cohérence dans le paysage environnant, sa réplique en béton armé domine la ville de Trebinje depuis le sommet d'une colline. À l'ouverture du monastère en 2000, les mosquées historiques de la ville étaient pour la plupart encore en ruine, résultat de destructions volontaires commises au plus fort des hostilités.

Financé conjointement par Kusturica, originaire de Sarajevo, et par les autorités de la Republika

Srpska, Andrićgrad est également dédié à un écrivain célèbre, le romancier nobélisé Ivo Andrić (1892-1975). En 2012, Kusturica provoque un tollé lorsque les habitants de Trebinje découvrent que des ouvriers ont démolé, avec le consentement partiel du maire, une bonne partie du fort austro-hongrois de la ville afin d'achever avec ses pierres les façades de son ethno-parc à thèmes de Višegrad. L'action intentée par toutes les communautés de Trebinje, qui empêchera d'ailleurs la destruction complète du fort, se révélera d'autant plus gênante pour Kusturica qu'il avait affirmé pour promouvoir son projet qu'« ici on fait détruire tout ce qui rappelle le passé ». Kusturica a voulu faire d'Andrićgrad, inauguré comme attraction touristique et centre culturel, un potentiel décor de film pour un projet de longue date : l'adaptation cinématographique du roman historique d'Andrić, *Le Pont sur la Drina*. Posé sur une pointe de terre où la Drina rencontre son affluent, le Rzav, Andrićgrad donne en aval sur le fameux pont Mehmed Paša Sokolović du XVI^e siècle qui a inspiré le titre et le thème du célèbre roman d'Andrić.

Alors qu'Andrićgrad imite des styles architecturaux de diverses périodes de l'histoire bosnienne dépeintes dans le livre d'Andrić (tour byzantine, caravansérail ottoman, café de la « Sécession » austro-hongroise, etc.), il est parachevé à l'extrémité de la pointe par une réplique miniature du monastère du XIV^e siècle de Visoki Decani au Kosovo. Comme le Hercegovacka Gračanica à Trebinje, la miniature du Visoki Decani entend manifestement renforcer le mythe de Kosovo comme patrie originelle des Serbes. Kusturica, officiellement converti au christianisme orthodoxe en 2005, a réaffirmé ses intentions en inaugurant son parc le 28 juin 2014, trois ans après le début des travaux : alors que cette date marquait le centenaire de l'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand à Sarajevo, le 28 juin coïncide avec la fête nationale et religieuse la plus vénérée des Serbes, Vidovdan, célébrée depuis chaque année à Andrićgrad. Vidovdan (ou Saint-Vitus) commémore le martyr du prince Lazar à la bataille de Kosovo en 1389, événement à l'origine du « mythe de Kosovo » essentiel à la construction contemporaine du nationalisme serbe. Dans *Kamen*, la guide a beau souligner avec maladresse le désir de Kusturica de célébrer la diversité de l'identité bosnienne, Andrićgrad ne compte aucune mosquée. Pourtant, comme le film le raconte, le pastiche du passé régional idéalisé par Kusturica se trouve à l'emplacement d'un ancien centre sportif où la population musulmane, alors majoritaire dans la ville, a été retenue de force par les troupes serbes lors de leur campagne de nettoyage ethnique de la région. Toutes les tentatives de commémorer ceux et celles qui ont perdu la vie à Višegrad se sont heurtées à un refus de la population et des autorités locales.

Since the Dayton Peace Accords in 1995, Bosnia-Herzegovina, the former republic of Yugoslavia, has been divided into three entities: the Federation of Bosnia and Herzegovina, the Republika Srpska (the Serbian Republic of Bosnia and Herzegovina) and the District of Brčko. Despite requirements of both parties under the Dayton Accords to respect a multi-religious and culturally pluralistic Bosnia, the Republika Srpska has seen over the past decade various attempts to reinvent the past in order to reinforce exclusive Serbian claims to the region: these include the building of imitation period churches, the excavation of false archaeological ruins, and the demolition of ancient buildings in order to supply "authentic" stones for the construction of an ethno-village-cum-theme park by renowned filmmaker and musician Emir Kusturica, twice winner of the Cannes Film Festival's best picture award.

The film *Kamen* ("Stones" in Bosnian, in Serbian and in Croatian) thus investigates the state of a society, in the aftermath of war, as it re-establishes its national, cultural and religious foundations on a denial and erasure of the past. The film focuses on two prominent examples: the Hercegovacka Gračanica monastery in Trebinje, a replica of the 14th-century Gračanica Monastery in Kosovo; and Kamengrad – officially Andrićgrad – in the town of Višegrad, on the eastern Bosnia border with Serbia.

The Hercegovacka Gračanica was built as an ostensible tribute to the Trebinje-born poet and staunch nationalist Jovan Dučić (1871–1943) whose remains, repatriated from the United States where he died in 1943, are housed in the church. While the original monastery near Pristina merges seamlessly with the surrounding landscape, its reinforced concrete replica dominates the town of Trebinje from a prominent hilltop. When the monastery opened in 2000, the majority of the town's historic mosques still lay in ruin, the result of wilful destruction at the height of hostilities.

Jointly financed by the Sarajevo-born Kusturica and the government of Republika Srpska, Andrićgrad is also dedicated to a renowned writer: the novelist and Nobel Prize laureate Ivo Andrić (1892–1975). In 2012, Kusturica caused uproar when the inhabitants of Trebinje discovered that workers had demolished a substantial part of the town's Austro-Hungarian stone fort, with the partial consent of the local mayor, to complete the façades of his ethno-theme park in Višegrad. Local action from all communities in Trebinje, which effectively stopped the fort's complete destruction, proved all the more embarrassing in light of Kusturica's claim, in promoting his endeavour, that "people here let everything that reminds them of the past be destroyed." Kusturica planned Andrićgrad, which opened as a tourist attraction and cultural centre, as a would-be film set for his

longstanding aspiration to adapt Andrić's historical novel *The Bridge on the Drina* to cinema. Standing on a spit of land where the Drina meets its tributary, the Rzav, Andrićgrad looks downriver to the famous 16th-century Mehmed Paša Sokolović Bridge that inspired the title and theme of Andrić's celebrated novel.

While Andrićgrad imitates building styles from the various periods of Bosnian history described in Andrić's novel (a Byzantine tower, an Ottoman caravanserai, an Austro-Hungarian "Secession" café, etc.), it culminates, at the head of the spit, in a miniature replica of the 14th-century Visoki Decani Monastery in Kosovo. Like the Hercegovacka Gračanica in Trebinje, the Visoki Decani miniature is clearly intended to reinforce the myth of Kosovo as the original Serbian homeland. Kusturica, who formally converted to Orthodox Christianity in 2005, emphasised his intentions when he opened his ethno-theme park on 28 June 2014, three years to the day after construction began. While that date marked the centenary of Archduke Franz Ferdinand's assassination in Sarajevo, June 28 coincides with the most venerated Serbian national and religious holiday, Vidovdan, subsequently celebrated annually at Andrićgrad. Vidovdan (or Saint Vitus Day), marks the martyrdom of Prince Lazar at the Battle of Kosovo in 1389, the origin of the "Kosovo myth", and is thus of central importance to the contemporary construction of Serbian nationalism. Despite the tour guide in *Kamen* awkwardly promoting Kusturica's desire to celebrate the diversity of Bosnian identity, Andrićgrad includes no mosque. Yet, as the film recounts, Kusturica's idealised pastiche of the region's past stands on the grounds of a former sports centre, where the town's majority Muslim population were forcibly held by Serbian forces during their campaign to ethnically cleanse the region. All attempts to commemorate the lives lost at Višegrad have met with local and official refusal.

P. 150-159

125 hectares*, 2019

Vidéo, 16/9, son, couleur, 33 min

Image: Roland Edzard

Son: Terence Meunier

Montage son: Josefina Rodriguez

Mixage: Mathieu Farnarier

Production: Sister Productions

Avec le soutien du Jeu de Paume, de la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques et du Centre national des arts plastiques

125 hectares, c'est la superficie du terrain occupé illicitement depuis 1983 par un collectif d'agriculteurs au Morne-Rouge, dans le nord de la Martinique. Membre fondateur de ce collectif, Véronique Monjean témoigne de l'histoire de cette

occupation tout en travaillant à la récolte de dahines dans son champ.

En prenant possession de ce qui était à l'époque une terre en friche, les agriculteurs ont avant tout cherché à contrer le développement de projets immobiliers qui menaçaient de réduire progressivement les terres exploitables de l'île. Depuis, le collectif favorise une agriculture de subsistance fondée sur la biodiversité, par la rotation de cultures locales (tubercules, légumes-racines, etc.) capables d'assurer des ressources alimentaires en cas de crise ou de catastrophe naturelle. Leur parti pris agricole et politique s'oppose naturellement à la monoculture de la banane mise en place par l'Hexagone dans les années 1950. Destinée à l'exportation, cette monoculture occupe 80% des terres agricoles de l'île. Elle est en outre à l'origine de la pollution à la chlordécone d'une grande partie des sols et des rivières. Cet insecticide cancérigène, aujourd'hui interdit par la convention de Stockholm sur les polluants organiques persistants, a été utilisé de manière intensive pour lutter contre le charançon du bananier dans les Antilles françaises de 1972 à 1993. Cette pollution aura des conséquences sur l'écosystème et la santé des habitants de la Martinique pour encore des générations. Le projet porté par le collectif du Morne-Rouge apparaît d'autant plus nécessaire, que les parcelles qu'il cultive ont pu échapper à la contamination.

One hundred and twenty-five hectares represents the amount of land occupied illicitly since 1983 by a collective of small farmers in Le Morne-Rouge in northern Martinique. As she harvests taro corms in her field, founding member Véronique Monjean retraces the collective's history and their occupation of the land.

In taking possession of what was, at the time, unoccupied property, the collective was seeking, above all, to counter the expansion of real-estate development, which threatened to reduce the area of arable land on the island. The collective favours subsistence agriculture and biodiversity through the rotation of local crops (tubers, root vegetables, etc.), which have the potential to provide for the island's population in the event of a crisis or natural disaster. In this venture, the collective is resisting the single-crop industry of the island's banana plantations introduced in the 1950s by mainland France. Intended for export, the banana industry, which accounts for 80% of all farmland in Martinique, has been responsible for contaminating vast tracts of the land on the island, as well as its rivers and the sea, with the insecticide chlordécone (Kepone). Currently banned as a carcinogen under the Stockholm Convention on Persistent Organic Pollutants, chlordécone was used intensively to combat the banana weevil throughout the French West Indies from 1972 to 1993. Chlordécone's ef-

fects on the island's ecosystem and the wellbeing of its inhabitants will be felt for generations to come. The efforts of the Le Morne-Rouge collective are all the more significant given that the land they occupy and cultivate remains uncontaminated.

P. 160-205

Série photographique du collège Aimé-Césaire*, 2016

[Collège Aimé Césaire photographic series]

Commande dans le cadre du 1 % artistique

35 tirages couleur, 77 x 55 cm chacun

En 2015, l'artiste achève le plus ambitieux de ses projets photographiques à ce jour : un ensemble de trente-cinq photographies couleur en réponse à la commande du 1 % artistique pour le collège Aimé-Césaire nouvellement construit au sein du quartier de la Chapelle, dans le 18^e arrondissement de Paris. Elle étend son renouvellement de la photographie documentaire et du portrait (entamée avec les documents imprimés issus du parcours politique de son père) depuis la sphère familiale à un autre lieu formateur : l'école. Les images portent chacune sur un objet lié au passé colonial français et au mouvement anticolonial de l'après-guerre pour lequel Aimé Césaire, dont le collège porte le nom, demeure une voix majeure. Chaque objet exposé a été soigneusement choisi en concertation avec des élèves de l'établissement lors de nombreuses sorties scolaires et séances de recherche dans divers sites d'archivage de Paris et de ses environs sur une période de deux ans : le musée du Quai-Branly – Jacques-Chirac, les Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, la Bibliothèque de documentation internationale et contemporaine (désormais La Contemporaine, bibliothèque, archives, musée des Mondes contemporains), la Bibliothèque nationale de France, ainsi que la maison d'édition-librairie Présence africaine. Esquissée en 2009, l'œuvre est née dans le sillage de la polémique qui a entouré la loi coloniale du 23 février 2005 et son abrogation par décret présidentiel un an plus tard. L'article 4 prévoyait que les écoles publiques françaises enseignent le « rôle positif de la présence française outre-mer » par le passé, « notamment en Afrique du Nord ». Pour marquer son désaccord, Aimé Césaire avait refusé de rencontrer le ministre de l'Intérieur de l'époque, Nicolas Sarkozy, lequel avait dû annuler sa visite officielle à la Martinique en décembre 2005.

In 2015, the artist completed her most ambitious photographic project to date: a set of thirty-five colour photographs in response to a public commission for a newly opened junior school, the Collège Aimé Césaire, in the La Chapelle neighbourhood of Paris's 18th arrondissement. In so doing, she thus extended her innovative renewal of documentary photography and portraiture from

the family sphere (which she had begun by documenting ephemera pertaining to her father's formative political experiences) to society's other key formative place: the school. Each work documents an ephemeral object relating to France's colonial past and the anti-colonial movement of the post-war era, for which the school's namesake is remembered as a leading voice. Each object displayed was carefully chosen in collaboration with pupils from the school during numerous school outings and study sessions at various archive collections in and around Paris over a two-year period. These included the Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, the Archives Départementales de la Seine-Saint-Denis, the BDIC – Bibliothèque de Documentation Internationale et Contemporaine (now called La Contemporaine, bibliothèque, archives, musées des mondes contemporains), the Bibliothèque Nationale de France, and the publisher and bookshop Présence Africaine. Conceived in 2009, the work emerged in the wake of the intense public debate that surrounded the Colonial Act of 23 February 2005 and its abrogation by presidential decree a year later. The act's article 4 had stipulated that teachers in French public schools should teach "the positive role" of France's past "presence overseas – notably in North Africa". In protest, Aimé Césaire had refused to meet then interior minister Nicolas Sarkozy, who subsequently cancelled an official visit to Martinique in December 2005.

Traduit de l'anglais par Philippe Mothe

Translated from the French by Jeremy Harrison

Sandra Cattini

Sandra Cattini est inspectrice de la création, responsable de la collection design et arts décoratifs du Centre national des arts plastiques (ministère de la Culture).

Sandra Cattini is inspector for artistic creation, in charge of the design and decorative arts collection of the Centre National des Arts Plastiques (French Ministry of Culture).

Dean Inkster

Dean Inkster enseigne l'histoire et les théories de l'art à l'École supérieure d'art et design Grenoble-Valence. Il a été cocommissaire des expositions « Cornelius Cardew et la liberté de l'écoute » (2009) et « Anarchism Without Adjectives : sur l'œuvre de Christopher D'Arcangelo (1975-1979) » (2011), toutes deux inaugurées au CAC Brétigny, avant de voyager à l'étranger. Il est également codirecteur, avec Katia Schneller, de l'ouvrage *Art, Theory and Critical Pedagogy: The Legacy of Craig Owens*, à paraître en 2019 aux éditions [SIC].

Dean Inkster teaches art history and theory at the École Supérieure d'Art et Design Grenoble-Valence. He is the co-curator of the exhibitions *Cornelius Cardew and the Freedom of Listening* (2009) and *Anarchism Without Adjectives: On the Work of Christopher D'Arcangelo (1975-1979)* (2011), both of which opened at the CAC Brétigny, before traveling internationally. He is currently co-editing, with Katia Schneller, *Art, Theory, and Critical Pedagogy: The Legacy of Craig Owens*, which will be published in 2019 by [SIC].

Rasha Salti

Chercheuse indépendante, écrivaine, commissaire d'exposition et programmatrice de cinéma basée à Berlin et à Beyrouth, Rasha Salti est aussi, depuis 2017, chargée de programme pour La Lucarne d'Arte France.

Rasha Salti is an independent researcher, writer and curator of art and film, who is based in Berlin and Beirut. Since 2017, she has also been commissioning editor for *La Lucarne* at Arte France.

Giovanna Zapperi

Giovanna Zapperi est professeure d'histoire de l'art contemporain à l'université de Tours. Ancienne pensionnaire de la Villa Médicis, elle est notamment l'auteure de *L'artiste est une femme. La modernité de Marcel Duchamp* (PUF, 2012) et de *Carla Lonzi : un art de la vie. Critique d'art et féminisme en Italie* (Les presses du réel, 2018).

Giovanna Zapperi is professor of contemporary art history at the Université de Tours. A former resident student at the Villa Médicis, she is the author of, among other works, *L'artiste est une femme. La modernité de Marcel Duchamp* (PUF, 2012) and *Carla Lonzi : un art de la vie. Critique d'art et féminisme en Italie* (Les presses du réel, 2018).

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition de Florence Lazar, « Tu crois que la terre est chose morte... C'est tellement plus commode ! Morte, alors on la piétine... », présentée au Jeu de Paume, Paris, du 12 février au 2 juin 2019.

This book was published on the occasion of the exhibition by Florence Lazar, "You think the earth is a dead thing ... It's so much more convenient! Dead, we thus trample on it ..." at the Jeu de Paume, Paris, from 12 February to 2 June 2019.

Commissaires de l'exposition | Exhibition curators
Sandra Cattini
Dean Inkster

Coordination de l'exposition | Exhibition coordination
Marguerite Vial
Régie des œuvres | Registrar
Maddy Cougoulûgnes
Régie technique | Technical services
Ugo Casabianca

Remerciements | Acknowledgments

Le Jeu de Paume adresse ses plus vifs remerciements à Florence Lazar pour son implication dans ce projet d'exposition et de livre.

Sa reconnaissance la plus sincère va également aux commissaires de l'exposition, Sandra Cattini et Dean Inkster, de même qu'à Rasha Salti et Giovanna Zapperi pour leur contribution au présent catalogue.

The Jeu de Paume extends its warmest thanks to Florence Lazar for her commitment to this exhibition and book project.

We would also like to express our gratitude to the exhibition curators, Sandra Cattini and Dean Inkster, as well as to Rasha Salti and Giovanna Zapperi for their contribution to this book.

Florence Lazar tient à remercier chaleureusement | is deeply grateful to:
Lotte Arndt, Mikaël Barre, Alexandra Baudelot, Thomas Bauer, Aïsha Belminoud, Pascal Beausse, Élise Bérumont, Mathieu Blanchard, Ryan Boatright, Pierre Boichu, Maria Bonsanti, Jean Breschand, Ugo Casabianca, Sandra Cattini, Pascale Cassagnau, Astrig Chandèze-Avakian, Hélène Chouteau, Grégory Cohen, Florence de Comarmond, Clémence Condemi, Lucie Corman, Ève Couturier, Emmanuel Croset, Marlène Dionnet, Antoni Dominguez, Roland Edzard, Mathieu Farnarier, Annabelle Floriant, Bruno Franceschi, Caroline Fleshi, Sarah Frioux-Salgas, Élisabeth Galloy, Marta Gill, Sylvie Glissant, Raphaël Grisey, Joanna Grudzinska, Nicolas Guicheteau, Marc Guiga, Joana Hadjithomas, Clarisse Hahn, Florence Hartmann, Fabrice Hergott, Danièle Hiban, Joël Hubrecht, Dean Inkster, Khalil Joreige, Kapwani Kiwanga, Philip Koenig, Ulrike Kremer, Suzanne Lafont, Élodie Lapatie, Gilles Laurent, Alexis Lazar, Maurice Lazar, Élisabeth Lebovici, Dominique Lefrançois, Céline Lèbre, Fabien Lerat, Nathan Lerat, Julien Loustau, Stéphanie Mahieu, Christian Malcurp, Vincent

Meessen, Frédérique Mehdi, Alexandra Melot, Terence Meunier, François Michaud, Véronique Monjean, Esperanza Moreno, Lætitia Moukouri, Jean-Luc Moulène, Guillaume Nahon, Véronique Nahoum-Grappe, Emmanuel Nossin, Rainer Oldendorf, Marius Orjollet, Jean-Jacques Palix, Julie Paratian, Amira Pares, Sandra Parvu, Nataša Petrešin-Bachelez, Cathy Piens-Pays, Marta Ponsa, Chantal Pontbriand, Jean-Pierre Rehm, Jocelyn Robert, Josefina Rodriguez, Pierre Ryngaert, Lucia Sagradini-Neumann, Rasha Salti, Étienne Sandrin, Alain Tanguy, Sabine Thiriot, Marc Touitou, Gounedi Traoré, Draginja Simić-Lazar, Sabina Šubašić, Arantxa Vaillant, Christine van Assche, Françoise Vergès, Marguerite Vial, Vanina Vignal, Mathilde Villeneuve, Marie Voignier, Christiane Yandé Diop, Giovanna Zapperi et toute l'équipe du Jeu de Paume | and the entire Jeu de Paume team.

Ainsi qu'à / And the following:
Centre d'art contemporain Passerelle, Brest, Centre national des arts plastiques, Paris, Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Paris, fort du Bruissin, Francheville, La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec, Mairie de Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, musée national de l'Histoire de l'immigration, Paris, Novembre Productions, Sister Productions.

Jeu de Paume

Président | President
Alain Dominique Perrin

Direction
Directeur | Director
Quentin Bajac
Directrice adjointe | Deputy director
Alice Martin-Edgar
Responsable des ressources humaines | Head of human resources
Muriel Tromeur
Assistante de direction | Executive assistant
Margherita Valentini
Assistante de la directrice adjointe | Assistant to the deputy director
Camille Kotecki

Administration et finances | Administration and finance
Responsable de l'administration et des finances | Head of administration and finance
Claude Bocage
Comptable | Accountant
Valérie Lecomte
Aide-comptable | Accounting assistant
Yamina Benkhalifa

Expositions | Exhibitions
Responsable des expositions | Head of exhibitions
Frédérique Mehdi
Chargées d'exposition | Exhibition coordinators
Eimelia Bagayoko, Judith Czernichow, Marguerite Vial
Régisseuse des œuvres | Registrar
Maddy Cougoulûgnes
Chargée des expositions itinérantes | Travelling exhibitions coordinator
Laure Véron
Commissaire-chercheuse | Curator and researcher
Pia Viewing

Régie technique | Technical services
Régisseur général | Head of technical services
Mathieu Blanchard
Régisseurs d'exposition | Exhibition technicians
Ugo Casabianca, Pascale Guinet
Régisseur audiovisuel | Audio-visual technician
Alain Tanguy
Technicien bâtiment | Building technician
Roxy Bouembo

Éditions | Publications
Responsable des éditions | Head of publications
Lætitia Moukouri
Chargée d'édition | Editorial coordinator
Marine Morin
Chargiste et chargé de fabrication | Graphic designer and production manager
Erwan Loisel

Projets artistiques et action culturelle | Public Programmes
Responsable des projets artistiques et de l'action culturelle | Head of public programmes
Marta Ponsa
Chargé du magazine web | Web magazine editor
Adrien Chevrot
Chargée de production | Production manager
Mélanie Lemaréchal

Éducatif | Education
Responsable des projets éducatifs | Head of educational programmes
Sabine Thiriot
Chargée des scolaires et des institutions | Schools and institutions coordinator
Julia Parisot
Conférencières-formatrices | Lecturers
Ève Lepaon, Cécile Tourneur
Assistante administrative | Administrative assistant
Marie-Louise Ouahioune

Communication et mécénat | Communications and Fundraising
Responsable de la communication et du mécénat | Head of communications and fundraising
Arantxa Vaillant
Chargée de communication | Communications coordinator
Clémence Condemi
Attachée de presse | Press coordinator
Annabelle Floriant
Chargée des partenariats | Partnerships manager
Malika Zengli
Chargé du site Internet | Webmaster
Maurice Lecomte

Librairie | Bookshop
Responsable de la librairie | Bookshop general manager
Pascal Priest
Libraires | Bookshop managers
Damien Guggenheim, Nathalie Laberrigue, Camille Moreau

Accueil | Reception desk
Agente d'accueil, réceptionniste | Visitor services assistant, receptionist
Halina Fromaget

Le Jeu de Paume est subventionné par le ministère de la Culture.
The Jeu de Paume is subsidised by the Ministry of Culture.



Il bénéficie du soutien de la Manufacture Jaeger-LeCoultre, mécène privilégié.
It is supported by the Manufacture Jaeger-LeCoultre, its principal partner.



Cet ouvrage a été publié avec le soutien des Amis du Jeu de Paume.
This book was published with the support of the Amis du Jeu de Paume.

Les JEU
Amis du DE
PAUME

Coordination éditoriale |

Editorial coordination

Lætitia Moukouri

Traduction française | French translation

Philippe Mothe

Nicolas Vieillescazes

Traduction anglaise | English translation

Jeremy Harrison

Relecture | Proofreading

Éric Laurent

Bernard Wooding

Conception graphique | Graphic design

Marc Touitou

Fabrication | Production

Cathy Piens-Pays

Photogravure | Photoengraving

Fotimprim

Le titre de l'exposition et de la publication de
Florence Lazar est extrait de la pièce
Une tempête d'Aimé Césaire (Éditions du Seuil, 1969).

The title of the Florence Lazar exhibition and
publication is excerpted from the play *A Tempest*
by Aimé Césaire (Éditions du Seuil, 1969).

En couverture | Cover
Bague, vers 1914-1918, série photographique
du collège Aimé-Césaire, 2016
[Ring, c. 1914–1918, Collège Aimé Césaire
photographic series]
Collège Aimé-Césaire, Paris

© Florence Lazar pour ses œuvres | for her works

© les auteurs pour leurs textes | the authors for
their texts

© Jeu de Paume, Paris, 2019
1, place de la Concorde, 75008 Paris – France
www.jeudepaume.org

Achévé d'imprimer en janvier 2019 sur les presses de
l'imprimerie | Printed in January 2019 by Chirat,
Saint-Just-la-Pendue
ISBN : 978-2-915704-84-6
Dépôt légal : février 2019 | Legal deposit:
February 2019
Imprimé en France | Printed in France

Distribution France, Belgique | Belgium,
Luxembourg, Suisse | Switzerland

les presses du réel

35, rue Colson, 21000 Dijon – France
www.lespressesdureel.com
info@lespressesdureel.com

Distribution internationale | International distribution
Idea Books
Nieuwe Herengracht 11,
1011 EK Amsterdam – Pays-Bas | The Netherlands
www.ideabooks.nl