

« J'ai vu la Gorgone et je ne suis pas mort »

par Marie de Brugerolle

Le travail de Florence Lazar met en pratique les questions de la fonction de l'objet artistique quand il tient de la fabrique des images et que celles-ci témoignent d'événements qui ont mis en péril l'humanité. Comment aborder ces fragments de dialogues, ces récits douloureux ou ces tentatives d'explication logique de ce qui semble échapper à l'entendement : la guerre, la volonté d'un homme de dire à un autre homme « tu n'as pas le droit d'exister » ? Faut-il se placer du côté de l'esthétique, du politique, du sens, de l'histoire ?

Les œuvres présentées dans l'exposition sont à prendre comme telles : des objets d'art qui remplissent pleinement leur fonction d'objets pensants. C'est-à-dire qu'elles nous font prendre position, dans une coprésence vivante où le regard est action.

Le titre « Ja volim vas, ja volim vlast » est un jeu de mots combinant une citation de Milosevic – « Ja volim vas » – s'adressant aux Serbes, signifiant « je vous aime » et sa transformation ironique par les opposants – « ja volim vlast », qui veut dire « j'aime le pouvoir ». Ainsi, les deux affirmations « je vous aime » et « j'aime le pouvoir », se combinent dans une proposition qui renvoie au dilemme de la Yougoslavie. Celui-ci est d'ordre historique, comme le rappelle Paul Garde (in La logique du conflit, ch. de L'ex-Yougoslavie en Europe, de la faillite des Démocraties en processus de paix, p. 19), l'État yougoslave étant la résultante de deux projets contradictoires : celui de la réunion des différents peuples slaves du Sud sur un mode égalitaire et le projet de « Grande Serbie », issu du XIXe siècle et voulant étendre le royaume de Serbie dans un État-nation. « La Serbie se trouve partout où se trouvent les os de nos ancêtres », dit un slogan. Cette volonté d'assimiler l'idée de patrie à un territoire est une des bases du principe de conquête systématique et d'épuration ethnique de l'ultra nationalisme Serbe.

Le choix se situe donc entre l'ouverture à l'autre du côté d'un pays pluri-ethnique et l'expulsion du différent dans une quête de pureté.

Les quatre propositions de Florence Lazar sont la résultante de récoltes d'images successives, de leur montage et postsynchronisation pour les pièces relatives au conflit yougoslave, et d'une série de portraits commencés au milieu des années 90. Deux voyages en ex-Yougoslavie, avant et après la fin du conflit, ont donné lieu à des photographies et enregistrements vidéos. Du séjour de mars 1999 en Macédoine rien ne sera montré ici. Les films Les Paysans, (18'), et Si je ne suis pas devenu fou c'est que je dois être anormal... (27', 1999-2000), ont été réalisés d'après les images récoltées au mois de novembre 1999, quatre mois après la fin officielle du conflit. La bande vidéo Confrontations (20', 1999-2000), a été filmée à Paris en mai 1999. La dizaine de portraits de femmes photographiées appartient à une série qui n'est pas close et n'a pas de titre.

Confrontations est l'enregistrement d'une scène familiale. Un repas dominical rassemble la famille le 19 mai 1999 dans l'appartement parisien des parents. Le film montre une vive discussion entre la mère et le fils, rejoints par le père, la fille ayant pris la caméra. Le sujet du débat est l'attitude de la France, de l'Europe et des États-Unis par rapport à Belgrade et les frappes de l'Otan. La signature du

plan de paix par Milosevic est imminente et interviendra le 6 juin 1999. La présentation sur moniteur accentue l'aspect domestique du contexte, tandis que la qualité du film évoque l'utilisation populaire de la caméra. Le dialogue se transforme parfois en affrontements de monologues qui ne se rencontrent pas, chacun restant sur ses positions et ne semblant plus écouter l'autre. C'est comme si chacun représentait un type de discours que l'on a pu entendre sur le sujet.

Mère : « Quelle est ta proposition ? »... « Ceux que tu appelles opposition sont des gens qui (critiquent) le pouvoir, mais sans poser le problème des Albanais... C'est un problème gravissime que l'on ne peut résoudre dans la force... Tous ces jeunes que tu as vus sont comme tes copains, ils ont des t-shirts, boivent du coca... rêvent d'aller à New York... »

Fils : « C'est la même chose avec les Arabes en France... »

Ainsi sont posées les questions de la similitude et de la différence, et surtout de l'étrangeté du prochain, de celui qui est « presque » comme nous. C'est souvent dans cet écart infime que se joue le racisme, comme l'indique Pontalis. C'est le presque pareil qui est le moins toléré, ainsi commencent beaucoup de conflits intrafamiliaux, interethniques.

Le père arrive et s'exclame : « La famille est réunie ». Contrepoint cocasse dans ce qui apparaît dramatique de prime abord, il est l'élément imprévu mais familier qui, à la fois, exacerbe le conflit, le fait éclater et le libère du côté du raisonnable, de la logique de l'histoire. Il est le « tiers instruit », celui qui apporte les nouvelles du dehors : « Tu as vu, il craque... Milosevic... ça va finir dans un mois au maximum. » « Oui, restons naïfs... », dit le fils.

La caméra intervient comme un témoin suivant les mouvements, les déplacements des personnages et recevant leurs paroles. Le montage restitue le temps de façon linéaire, ici, l'artiste est peu intervenue et il n'y a pas de postsynchronisation.

Pour Les paysans qui est une projection de 2,25 m sur 3 m, le travail de montage et de traduction des voix est plus important. Le plan horizontal donne une dimension panoramique à la scène. Il s'agit de deux agriculteurs, leurs compagnes et leurs enfants, préparant des branchages en fagots. Le tri, l'arrachage des feuilles, la mise en bottes conservent la régularité du geste séculier. On dirait une scène campagnarde traditionnelle, un tableau vivant à la Bruegel. La conversation est détendue, tandis que les mains lient et délient les sarments. Un des paysans a toujours été contre Milosevic, il a une vision très claire de ce qui s'est passé et analyse calmement : « 99 % de la population serbe était du côté de Milosevic en 89. Ils n'avaient pas conscience de la misère où il nous menait... C'est un homme habile uniquement pour vaincre son peuple... Que peut-il encore arriver pour que le peuple serbe le jette ? Est-il possible que la Serbie reste en compagnie de Cuba, de l'Iraq ou de la Corée du Nord ? ... » Une pose de 20 secondes au milieu de la bande arrête le temps. Dans ce moment suspendu s'ouvre une brèche, peut-être l'infime suspension nécessaire pour réagir,

pour que la prise de conscience opère, comme elle a été effective chez cet homme ? Son voisin, silencieux d'abord, explique qu'il était pro-Milosevic.

Le premier explique comment l'opinion publique a été préparée pendant dix années à l'état actuel des choses. Comment la crise du Kosovo a été utilisée.

L'utilisation d'une voix off traduisant en français les paroles de cet homme, une voix de femme à l'accent Serbe, apporte la distance suffisante pour recevoir le récit et le considérer avec calme.

Le montage plus rapide, l'utilisation de plusieurs voix et la multiplicité des intervenants de Si je ne suis pas devenu fou c'est que je dois être anormal fait basculer la bande vidéo dans un temps à la fois plus éloigné du mode du témoignage et plus proche d'une vision correspondant à l'enchaînement dramatique qui mène un pays à la folie génocide, à l'autodestruction. Différents moments et situations sont donnés à voir. Un soldat tzigane raconte comment il a participé au nettoyage des corps des Albanais, c'est-à-dire à leur disparition. Sa manière systématique et pragmatique d'énoncer son travail évoque à la fois certains témoins revenus des camps de concentration après la Seconde Guerre mondiale et l'attitude détachée de certaines victimes de catastrophes. Dans son appartement cosu décoré de symboles de la richesse de l'art d'Europe centrale, un architecte est assis et explique le mythe de la Grande Serbie, né selon lui au Kosovo. Il s'énerve et vitupère contre l'Otan : « ... Vous nous forcez à être avec Milosevic, comme vous nous attaquez, vous nous forcez à vouloir garder le gouvernement tel qu'il est. »

Il est intéressant de noter la logique du discours qui renvoie à la stratégie employée par Milosevic pour manipuler les Serbes et les faire adhérer à son projet, elle est d'ailleurs proche de celle employée par Hitler et aujourd'hui par J. Haider en Autriche. Il s'agit de renvoyer la responsabilité aux autres en se positionnant comme victime, l'attaque apparaît ainsi comme une défense. À la fin d'un repas, des intellectuels serbes expliquent leur position et soutiennent la version officielle. Peu à peu, l'hystérie monte et on voit l'agitation se lire sur les visages et dans les gestes. C'est un peu comme si le corps rendait compte malgré lui de l'incohérence du discours. Ilena, une journaliste, raconte tranquillement sa version des faits. Elle n'a pas pu exercer son métier, c'est-à-dire rendre compte des faits de façon objective. Là, elle a enfin un temps de parole non surveillé et peut s'exprimer. Ici encore, le langage corporel est à noter, c'est comme si la possibilité de pouvoir dire la vérité rendait une forme de dignité au corps, une droiture.

Il y a aussi cette mère de soldat qui, les poings sur les hanches, crie sa colère à l'encontre de l'épouse de Milosevic. Si je ne suis pas devenu fou c'est que je ne suis pas normal est l'intitulé de cette œuvre. Cela évoque une parole rapportée par Primo Levi dans Les naufragés et les rescapés (éd. Gallimard, Paris, 1989, pp. 52-53, cité par G. Agamben in Ce qui reste d'Auschwitz, éd. Rivages, 1999, p. 29), au sujet des Sonderkommando, c'est-à-dire les prisonniers qui, dans les camps d'extermination étaient chargés des besognes telles que sortir les corps des chambres à gaz ou bien les enterrer. Un de ces hommes dit : « Quand on fait ce travail, ou l'on devient fou le premier jour, ou l'on s'habitue. » C'est cette aptitude à s'habituer, à continuer une activité et à garder la conscience de ses actes qui est remarquable lorsque l'on entend ces témoignages.

Le travail de Florence Lazar est exemplaire d'une volonté de rassembler des récits subjectifs et leurs affrontements. Le montage est ici primordial comme indicateur de sens. Il donne un rythme qui recrée une temporalité où ces différentes paroles peuvent s'échanger. Le film devient un forum, un lieu commun où les hommes ne sont plus les acteurs tragiques et impuissants d'une tragédie, mais pourraient se réapproprier leur destin. L'œuvre est un possible vecteur de communication, elle peut (re)créer du lien par la parole. La question des gestes, des postures est ici essentielle et révélatrice de l'attitude de chacun face à l'autre. Cela renvoie à un travail du spectateur devant l'image. Les vidéos étant en boucle, elles n'ont ni début ni fin. Nous sommes donc pris dans une temporalité qui nous échappe et devons choisir le moment où nous arrêtons de regarder. Se pose alors la

question de la responsabilité. Celle de l'artiste, celle des hommes et des femmes qui ont accepté de parler et celle des spectateurs.

Habitué à subir l'information distillée par les médias, nous nous sommes laissés déposséder de l'esprit d'enquête et d'analyse. Il est important de ne pas tomber dans le piège de la complexité historique. Celle-ci ne doit pas faire écran pour déjouer toute velléité de savoir, d'interroger le réel et de porter témoignage. Nous mettant face à des temporalités variées et à des modes de récits contradictoires, Florence Lazar nous engage à agir. C'est-à-dire que notre présence est active et responsable. « Ma patrie n'est pas ici ou là, dit Lévinas, mais dans ma réponse face à l'autre » (in *L'étrangeté à l'être*, in *L'humanisme de l'autre homme*, PUF). Comment envisager l'autre et son humanité quand même dans le face à face qui nous est proposé, comment le reconnaître ? Je pose la question du regard comme cruciale car elle renvoie au droit fondamental de chacun d'être, ce droit qui fut bafoué par les nazis et qui l'est chaque fois que l'on ne veut plus voir. Je pense à la figure du musulman dont parle Levi ou Bettelheim, ces hommes qui, dans les camps, avaient perdu le statut d'êtres humains, ces « hommes-plantes » qui erraient sans réaction, les yeux vides, fascinés comme s'ils avaient vu la Gorgone.

Une des manières de vaincre l'oubli et la pétrification c'est faire œuvre de mémoire. À savoir que la mémoire est, contrairement à ce que l'on pense, une action du présent vers l'avenir, de ce que l'on veut faire avec ce qui reste, aujourd'hui.

Quand l'art a été utilisé comme instrument de recréation de l'histoire au service du mythe, la seule position possible est de faire de l'art au service du réel. Cela pose l'enjeu du témoignage qui ne se limite pas au documentaire mais travaille l'événement. La posture de Florence Lazar est de l'ordre de la tension entre l'intérieur et l'extérieur pour jeter des ponts et faire dialoguer.

C'est dans sa dimension artistique que son travail est efficace car il est dans l'événement contre le monument. « C'est là que surgit la question de l'objet du siècle (qui) ne pouvait se tirer de rien d'autre que d'une œuvre d'art », dit Gérard Wajcman (dans *L'objet du siècle*, éd. Verdier Philia, 1999, p. 22). Appliquer l'art au siècle, ce n'est pas concevoir de jolis objets de consolation, mais établir, par des formes, des relations entre le spectateur, l'auteur et l'objet. C'est ce que fait Florence Lazar lorsqu'elle évoque la caméra comme objet de communication.

En contrepoint au bruit et à la fureur, les portraits muets des femmes expriment aussi la question du regard. Re-garder – c'est-à-dire prendre garde –, c'est ce que semblent faire ces personnes dont les yeux indiquent une direction possible. Leurs dimensions identiques (50 x 60 cm) les rassemblent, mais elles ne constituent pas une série, un groupe arrêté. Elles n'appartiennent pas au monde de la guerre et de la destruction, mais elles peuvent être guerrières. Leur présence ténue et tenace parle de l'éthique comme doctrine de la vie heureuse, leur corps féminin évoque l'infini miséricorde de l'être ouvert à l'autre.