

## Florence Lazar : l'artiste comme journaliste

Pascal Beausse

« Si le journal était aussi immédiat, aussi sobre, aussi riche, aussi facilement contrôlable que la réalité, alors il pourrait sans doute, comme celle-ci, communiquer des expériences vécues. Seulement il donne une réalité qui n'est pas sûre, qui est filtrée - et une réalité qui est mise en forme de façon insuffisante, ce qui veut dire, par conséquent : une réalité falsifiée. Car il n'y a pas d'autre objectivité qu'une objectivité artistique. Elle seule peut représenter un état de choses de façon conforme à la vérité. Toute autre espèce de présentation est une présentation privée, ce qui veut dire : incomplète. Or les reporters et les correspondants ne sont la plupart du temps pas des artistes. Leurs nouvelles, reportages, descriptions, sont comme des communications écrites privées, mais adressées à l'opinion publique. »

Joseph Roth, *La presse quotidienne comme vécu*, 1929

« Il y a "expérience sociologique" lorsque par des mesures appropriées (et une attitude appropriée) on provoque et rend perceptibles les contradictions immanentes à la société. Pareille expérience sociologique est en même temps une tentative de comprendre le fonctionnement de la "culture". On délivre la pensée commune de ses liens et on la fait fonctionner en distribuant les rôles. Il s'agit presque, au sens propre, d'un procès de pensée. La matière ici est vivante, elle fonctionne, elle n'est pas uniquement un objet de contemplation. Celui qui la regarde vit lui-même également, non pas à l'extérieur, mais à l'intérieur des phénomènes. »

Bertolt Brecht, *Sur le cinéma*, 1933

« Si l'art éduque, il le fait en tant qu'art et non pas en tant qu'art éducatif car, s'il est éducatif, il cesse d'être art, et un art qui se nie lui-même ne peut éduquer personne. »

Antonio Gramsci, *L'organisation de l'école et de la culture*, 1955

« Le champ du journalisme a une particularité : il est beaucoup plus dépendant des forces externes que tous les autres champs de production culturelle, champ des mathématiques, champ de la littérature, champ juridique, champ scientifique, etc. Il dépend très directement de la demande, il est soumis à la sanction du marché, du plébiscite, peut-être plus encore que le champ politique. »

Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, 1996

L'art, donc, comme réponse au pouvoir omnipotent des mass media. L'art comme résistance à la propagande, aux systèmes généralisés de propagande. Comme l'a martelé Noam Chomsky depuis longtemps, bien avant le 11 septembre, la véritable démocratie est celle où les citoyens ont accès à des moyens d'information indépendants. Autant dire que la démocratie est un concept non réalisé<sup>1</sup>. Il ne saurait s'agir du surgissement chez moi d'une pensée insolite consistant à suggérer le remplacement des journalistes par des artistes (quoique l'expérience mériterait d'être véritablement tentée sur le canal d'un média de masse, ne serait-ce que l'espace d'un jour...). Mais si j'ai forgé le paradigme de "l'artiste comme média<sup>2</sup>", c'est bien par conviction d'une grande actualité du saisissement des procédures médiatiques, voire journalistiques, par les artistes. Depuis le milieu des années 90 du siècle précédent, l'un des aspects les plus passionnants de l'activité artistique a consisté en l'invention et la mise en action de moyens de production et de diffusion de matériaux communicationnels. Les artistes qui poursuivent ce but aujourd'hui ont dépassé la simple interrogation du

fonctionnement des rouages de la fabrication de l'information, qui fut celle des artistes "critiques" des années 70, pour faire le pari d'une expérience directe des mécanismes documentaires et informationnels. Florence Lazar est de celles et ceux-là.

Depuis 1999, elle a réalisé plusieurs films vidéos, qu'elle présente sous forme d'installations où le son connaît souvent un traitement spécifique, distinct de l'image, elle-même résultant d'un montage : *Confrontations*, (1999), *Les Paysans* (1999-2000), *Si je ne suis pas devenu fou c'est que je dois être anormal* (1999-2000), *Otpor* (2001), *Les femmes en noir* (2002), *Socio-drame* (2002)... Ces films ne sont pas générés par une commande extérieure, mais ils découlent bien plutôt d'une commande passée par l'artiste à elle-même - ce qui caractérise le mode de décision propre aux artistes les plus exigeants face à la réalité et à leurs capacités de la travailler, de la mettre en forme. L'origine de cette commande réside dans l'histoire familiale de l'artiste : ses parents sont d'origine yougoslave et serbe, ils vivent comme elle à Paris. Florence Lazar est une artiste d'origine yougoslave née et vivant en France, comme dirait une notice biographique. Elle part donc d'un vécu, d'une expérience, d'une préoccupation intime et politique. Son père est le fondateur du mouvement "Sarajevo", et elle a vu défiler tous les dissidents serbes à la maison. Elle est engagée.

Symboliquement et explicitement, le film intitulé *Confrontations*, qui ouvre cette période de son travail, est situé dans un cadre affectif et politique : il montre des rapports d'autorité entre fils, mère et père. Il confronte deux générations et deux rapports à la réalité. L'un médiatisé par la télévision et les journaux : c'est celui du fils - et de la fille, derrière le viseur, caméra à l'épaule, témoin muet enregistrant les échanges de parole autour de la table de la salle-à-manger

au domicile familial. L'autre découlant d'une expérience vécue, et d'une position résistante, dissidente depuis l'émigration : c'est celui du père et de la mère. Reportage sur les dissensions idéologiques, les différences de points de vue sur l'histoire en cours. Non réconciliés, diraient les Straub. La fougue de la jeunesse contre la sagesse de l'âge adulte. La candeur contre l'expérience des luttes. Cette pièce est inaugurale dans le travail de Florence Lazar pour bien des raisons, évidentes. *Confrontations* est un home movie, un non-programme de Real TV qui montrerait une famille française, une famille moyenne vivant en France, mais ne se préoccupant pas des prochaines décisions à prendre pour le vote d'élimination de la Star Academy<sup>4</sup>. Une famille dotée d'une conscience politique, d'une vision historique, préoccupée par le sort de son pays, de ses compatriotes, là-bas dans le tube cathodique, si loin et si proches. Le film se présente comme un bloc temporel, comme scénarisé par ses acteurs mêmes : après un premier temps de dialogue tendu entre mère et fils, le père arrive. « La famille est réunie. » La discussion est relancée. *Confrontations* introduit le spectateur dans l'univers intime d'une famille et lui donne à voir un moment, comme un extrait de vingt minutes, d'une discussion jamais achevée, toujours en cours. Comme un point de départ de l'artiste, de l'intérieur de l'appartement familial vers l'intérieur du territoire où ces tensions s'originent.

Florence Lazar voyage en Serbie, avant et après les bombardements lors de l'intervention de l'OTAN. Dès le premier voyage sur cette terre familiale broyée par une guerre intestine, elle filme pour « recueillir de la parole ». Elle filme avec en tête un documentaire de la BBC, vu avant le départ. Un film documentaire non pas comme modèle, mais comme borne de référence pour affronter le réel. Dans tous ses films, Florence Lazar tente de comprendre, elle n'affirme rien - elle ne fait pas de démonstration, ce n'est pas le but d'une artiste, elle ne cherche pas à convaincre : elle montre des gens qui parlent devant la caméra, qui parlent à la

caméra et à des interlocuteurs. Tout le travail vidéo de Florence Lazar pourrait tenir dans cette formule (pour ce qui est de la description de ce qui est donné à voir et à entendre) : elle filme de la parole. Elle filme la circulation de la parole, la libération de la parole, la possibilité d'une parole libre, sans censure - si ce n'est l'autocensure du locuteur -, sans manipulation - elle reste à bonne distance des sujets, n'intervient pas, les autorise à créer leur propre espace de représentation.

Ainsi, dans *Les Paysans*, où un chef de famille, entouré par les siens, dit sa vision de l'histoire yougoslave tout en se livrant à une activité familière, trier les sarments de vigne, devant la maison. Le contraste entre la violence de ce qui se dit sur la guerre en ex-yougoslavie et le calme de la tâche paysanne, réalisée comme mécaniquement, est renforcé par la disjonction entre image et son, par la nécessité de sous-titres pour comprendre ce qui se dit. Ce qui fera dire à Suzanne Lafont : « Il n'y a pas de langue originelle. » En effet, Florence Lazar ne comprend pas la langue serbe : elle a besoin d'un traducteur, qui lui permet de comprendre une partie seulement de ce qu'elle entend pendant le tournage. Dans ce processus de compréhension, de travail pour comprendre, il y a déplacement de la parole, jusque dans la présentation de l'installation, qui amène le spectateur à expérimenter le même décalage que l'artiste.

Pour *Otpor*, qui montre de jeunes militants serbes expliquer pourquoi et comment ils sont passés à l'action, comment s'est produite leur prise de conscience, le dialogue de l'artiste avec ses sujets, dans la négociation qui mène à la création d'un espace de parole, est plus manifeste encore. Le cadre est fixe, les trois jeunes hommes parlent devant un fond blanc, cannette de bière et cigarette à la main, entrent et sortent dans le cadre de l'image selon qu'ils prennent la parole ou qu'ils la cèdent. Ils construisent véritablement l'image.

Cette densité d'énergie, cette nécessité de la parole, fonctionnent alors comme des métaphores de l'engagement d'une génération qui a eu la guerre pour jeunesse, et qui a su dépasser sa passivité pour agir dans le champ social, afin d'autoriser l'avenir.

*Si je ne suis pas devenu fou c'est que je dois être anormal* : cette phrase prononcée par un ex-soldat serbe décrivant l'horreur au quotidien de l'épuration ethnique, à laquelle il a participé, donne son titre et son ton au film sans doute le plus dur et le plus radical de ce corpus portant sur la Yougoslavie après la guerre du Kosovo, comme un retour sur l'histoire mais aussi l'observation d'un entre-deux historique, six mois seulement après la fin, après le choc et avant la reconstruction, au temps des répliques psychologiques de ce séisme guerrier. Le montage fait alterner en une courte demi-heure une succession de témoignages recueillis au domicile de serbes racontant leur expérience de la guerre. C'est un véritable crescendo dans l'horreur, passant par la répétition d'un traumatisme par le jeune soldat, la justification "théorique" de l'épuration par un architecte faisant autorité jusqu'à la crise de fou rire de deux femmes, pendant qu'à côté d'elles un homme parle des charniers. Des témoignages d'une sincérité incroyable, au plus près de la réalité telle qu'elle a été vécue puis réadaptée par la conscience, pour pouvoir malgré tout être dite, à tel point que l'extrême capacité de l'artiste à provoquer ces confessions apparaît comme l'une de ses qualités de plasticienne. Des témoignages que nul journaliste ne saurait recueillir, parce que, c'est bien connu, sur le théâtre des opérations, ses acteurs donnent aux médias ce que ces derniers attendent : la version fictionnalisée dont ils ont besoin pour raconter l'histoire en une minute trente, entre un fait divers et la météo.

Cette libération de la parole, mais aussi la nécessité d'un jeu avec la parole, caractérise aussi les deux vidéos consacrées aux *Femmes en noir*. Enregistrement

de deux moments spécifiques au cours d'une réunion de cette organisation féminine et pacifiste. La question fondamentale de ces vidéos est celle du patriarcat, et donc du paternalisme et de l'autorité, mais aussi et surtout celle du rôle complexe des mères et des épouses pendant la guerre. « La famille, c'est comme le territoire » dit l'artiste, qui propose ainsi une compréhension de l'Histoire en passant par les petites histoires familiales. Et ce qui se dit au cours de cette première vidéo, autant que ce qui se joue dans le socio-drame de la seconde, met effectivement en évidence l'implication de chacune autant que de chacun dans la guerre des serbes contre les albanais.

L'image de *Femmes en noir* montre des femmes qui écoutent, et jamais l'oratrice. Ce parti-pris de filmage et de montage introduit une tension entre ce qui se dit et la capacité de recevoir cette parole. Montrer ces femmes qui écoutent, très attentives, permet au spectateur d'écouter. Au-delà du discours très autocritique qui s'y énonce, la vidéo donne aussi à voir une succession de portraits de femmes, en créant un lien évident de la pratique actuelle du film aux photographies antérieures de Florence Lazar. Par ces deux régimes de représentation, elle expérimente l'une des problématiques cruciales du portrait : la distance. Et surtout la question essentielle de l'identité, du singulier et du remplaçable, qui fait écho et contre-écho aux arguments idéologiques qui sous-tendent ce « conflit local mondialisé ». Dans ces deux films, les portraits nous donnent à voir le visage comme lieu de la parole. Et la violence de ce discours, donné dans le contexte d'un huis-clos entre femmes, peut ainsi être comprise comme la résultante de dix années de guerre.

*Socio-drame* participe encore plus de la sympathie de la vidéo avec la photographie, puisque ce film est constitué d'une succession d'arrêts sur image. Images gelées renforçant le caractère théâtral de ce lieu intermédiaire du jeu, où les femmes improvisent autour de la scène vécue du fils qui part à la guerre, en interprétant un rôle qui n'est pas le leur dans la vie. Le socio-drame fait

émerger tous les conditionnements, familiaux et nationaux, en les mettant en scène. Echange de rôles, où l'on peut rejouer son histoire personnelle tout en comprenant celle de l'autre. Où la souffrance intime d'avoir accouché de guerriers, inexprimable sur la place publique, peut enfin trouver un lieu de confession.

Lors d'une de nos conversations (qui semblent ne jamais devoir prendre fin, comme dans *Confrontations*), Florence Lazar me déclare : « J'ai inversé le rapport du journaliste. » Citant Sartre : « Maintenant, le philosophe est devenu un journaliste », elle poursuit : « Je suis obligée d'introduire du doute, d'amener à un paradoxe. Je ne peux pas montrer les choses de façon militante, mais paradoxale » et, paraphrasant Agamben : « Je peux redonner quelque chose d'indéterminé parce que je suis déterminée. C'est la question du Présent. »

Florence Lazar inverse les méthodes du journaliste : elle connaît particulièrement bien l'Histoire yougoslave, par son histoire familiale et non pas seulement grâce à un savoir théorique. Ce faisant, elle libère la production d'information du carcan des règles de déontologie enseignées dans les écoles de journalisme, et qui servent d'arguments dans les salles de rédaction et les tribunes des médiateurs pour apposer le label d'une supposée objectivité sur les reportages. Ses vidéos sont des contre-informations, au sens où Gilles Deleuze définissait l'art comme l'opposé de l'information. La contre-information selon Deleuze, c'est quelque chose qui résiste :

« (...) la contre-information ne devient effectivement efficace que lorsqu'elle est - et elle l'est par nature - ou devient acte de résistance. Et l'acte de résistance n'est ni information ni contre-information. La contre-information n'est effective que lorsqu'elle devient un acte de résistance.

Quel est le rapport de l'œuvre d'art avec la communication ?

Aucun. L'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information. En revanche, il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance. Là, oui. Elle a quelque chose à faire avec l'information et la communication à titre d'acte de résistance. (...) <sup>5</sup> »

Lorsque l'artiste produit une information comme acte de résistance, elle est un self-média : un émetteur-récepteur, agissant comme une entité autonome qui traite, produit et diffuse une information alternative et recodée, c'est-à-dire non soumise aux logiques binaires de mass-médias dominés par l'idéologie de l'immédiateté. Le process self-média, apparu dans les années 70 à la faveur de la nouvelle accessibilité des moyens de production audio-scripto-visuels, est devenu au tournant du siècle l'un des moyens privilégiés de l'artiste pour produire et diffuser une contre-information. À une époque où il n'est plus possible de séparer radicalement, selon les anciennes et classiques dichotomies, la fiction de la réalité. Le document produit par l'artiste se distingue de celui produit par le journaliste parce qu'il contient en lui la conscience de ses paradoxes, et notamment de l'inextricable entremêlement du réalisme et de la fiction. Tout enregistrement audio-visuel produit de la fiction. Il n'y a pas de document brut du réel. Les artistes self-médias font de cette définition l'un des modes opératoires de leurs œuvres. Ils prennent le concept "information" au mot de son étymologie : une mise en forme. Le travail du plasticien, c'est la production d'une forme. Un document produit dans le champ de l'activité artistique se doit de véhiculer une pensée par sa forme.

Allan Sekula affirmait dans ses écrits théoriques des années 70 qu'il fallait « réinventer le document<sup>6</sup> », posant ainsi un programme conceptuel pour la réalisation de ses installations alliant photographies, textes, sons, mobilier et plantes vertes. Récemment, il définissait sa position d'artiste enregistrant les manifestations anti-OMC de Seattle en 1999 comme celle d'un "faux journaliste" :

*« Si ce que je fais tient parfois du documentaire, je suis plutôt un faux journaliste, un reporter non accrédité, sans carte de presse. Je n'ai pas à produire l'image que souhaite le système médiatique. Pour moi, il s'agit plus de créer un espace de tension à la place de la simple contemplation des images offertes par les musées et les médias. Créer un espace qui apporte de l'universalité, de la quotidienneté dans les sujets qui occupent habituellement les médias, cela au sein de l'enceinte muséale. J'ajoute que la distinction entre reportage et photo d'art devient complexe. La portée critique d'une photographie d'art est complètement dynamitée quand une boutique Prada conçue par l'architecte Rem Koolhaas comprend une monumentale photo de la Bourse de Hong Kong par Andreas Gursky. Ça ne peut qu'être cynique. J'essaie de faire des photos de situations qui sont en elles-mêmes critiques.<sup>7</sup> »*

L'implication de l'artiste lui permet de proposer une représentation bien plus complète, notamment sur le plan de la réalité de la diversité sociologique des manifestants, loin de la caricature propre aux médias grands publics. En suivant un événement dans toute sa durée, il refuse l'attitude et la rapidité d'exécution propre aux journalistes actuels, bardés d'informatique, qui envoient leurs images par satellite. La mise en forme choisie par l'artiste (le diaporama pour Sekula, l'installation vidéo comme espace de documentation pour Lazar) permet au

spectateur de créer son propre espace de réflexion, dans une temporalité et une liberté autres.

Florence Lazar est cette fausse journaliste, qui travaille sur les sujets qui la concernent, dans un temps réflexif, après que les professionnels du système informationnel ont traité le sujet - puisque la notion d'actualité définit au mieux la temporalité des médias. La temporalité de l'artiste n'est pas événementielle. Ses œuvres, entendues comme contre-informations, sont produites avec la conscience des effets autoritaires générés pas la contre-propagande des cinéastes militants qui travaillaient dans les années 70. Cette déprofessionnalisation de la vidéo post-documentaire produite par l'artiste permet de lutter contre les discours de pouvoir engendrés par les artistes "engagés" des générations précédentes. Les contre-informations proposées par ses films luttent contre la fragmentation d'une expérience vécue comme totalité - effet premier des informations. Journaliste, elle l'est bien plus qu'étymologiquement : bien plus qu'une simple "analyste d'un jour", elle offre un accès à des blocs d'expériences. Expériences de vie, expériences de lutte.

---

<sup>1</sup> pour reprendre l'argument de la Plateforme 1 de la Documenta 11 : voir *Documenta11\_Plattform1, Democracy Unrealized*, Kassel : Hatje Cantz, 2002.

<sup>2</sup> Cf. Pascal Beausse, "Informations. Enquêtes sur le réel et Self-médias", dans *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*, coll., Paris : Dis Voir, 1999, pp. 59-93.

<sup>4</sup> émission fameuse de Real TV diffusée par la première chaîne de télévision française, début XXIe siècle.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, "Qu'est-ce que l'acte de création ?" (1987), dans *Trafic*, n° 27, 1998, p. 141.

<sup>6</sup> Cf. Allan Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)" (1976-1978), in *Photography against the Grain : Essays and Photo Works*, Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.

<sup>7</sup> Allan Sekula, interview par Jade Lindgaard, dans *Les Inrockuptibles*, n° 318, décembre 2001, p. 53.