

Comme je ne veux pas mourir, je marche avec le temps¹

- *Alors qu'est-ce qui se passe ? Vous ne vous plaisez pas ici ?*
- *Je quitte ici pour aller faire un stage pratique d'agriculture.*
- *Et devenir paysan ? Ecoutez monsieur Coulibaly, le progrès c'est les paysans qui quittent la terre pour devenir ouvriers. Ça a toujours été comme ça et ce sera toujours comme ça.*
- *Safrana ou Le droit à la parole* de Sidney Sokhona, 1978

Un récit à plusieurs mains : prises et reprises

Les propriétés du sol m'occupent depuis quelques temps déjà, comme un motif que j'ai par le passé essayé de dénouer dans un format d'exposition qui portait ce même nom à l'Espace Khiasma, en 2015. En français, la polysémie du nom de cette exposition n'est pas innocente et elle participe à une écologie des noms qui constitue un espace important de mon travail. Comment se débarrasser de l'emprise du nom du maître pour l'esclave, en considérant ici la condition de l'esclave comme une expérience particulière et singulièrement différente de celle du travailleur pauvre dans la mesure où ce premier est sorti de la condition humaine pour devenir un objet, un mobilier, portant la contremarque de son acquéreur ? Je me suis ainsi intéressé dans des performances et textes précédents à la question des noms comme artefacts importants du geste colonial et à la manière d'en négocier l'héritage empoisonné par un processus de cuisine – c'est-à-dire une chimie sorcière qui pénètre et produit le corps par la bouche. Comme plus loin dans le présent texte, j'essayais de développer l'idée de reprise comme alternative au rejet / refoulement du nom, afin d'en troubler la surface opaque et d'en rejouer l'histoire. Sans m'étendre ici plus avant sur la question de la cuisine – où se joue des gestes de reprise et d'inversion de la possession que j'emprunte aux régimes de production de la culture vaudou – j'explore dans le présent texte une autre manière de placer le nom au cœur d'une opération de traduction et de déplacement : l'activer comme un motif par une pratique collective empruntée au jeu de ficelles afin de le sortir de ce qu'il saisit ou assigne. Comme la cuisine, il s'agit de sortir de la singularité propriétaire et identitaire que veut signifier le nom pour l'emmener vers un jeu d'interprétation et de relectures. Pour tenter à mon tour de négocier ma propre relation au nom – dans l'écriture comme dans la pratique curatoriale – je l'ai souvent laissé sans objet à nommer, comme un vagabond, un « voleur aux mains fraîches »². Ainsi il précède souvent de longue date ce qu'il pourrait désigner et ne désigne finalement jamais vraiment. Il reste au seuil, comme un fauteur de troubles dans les faubourgs des objets, des corps et des situations. C'est une réserve de sens qui doit trouver son terrain de culture et être trouver par lui³.

1 Citation de Bouba Touré dans l'un de ses films.

2 Citation extrait du texte « An ecology of shadow (speak low) », lecture à Gasworks (London) en juin 2017.

3 On lira à ce sujet le passionnant texte de Louis Henderson : « *Compost in the Créole Garden: The Archive as a Multispecies Assemblage* ».

Il est en attente comme une graine – et toute graine est une bombe qui explose à plusieurs reprises et de différentes manières. J'ai ainsi toujours, en quelque sorte, laisser les choses se nommer d'elle-même, même si je dois aujourd'hui me rendre à l'évidence que cette pratique qui laisse venir le nom produit immédiatement un masque, une ombre, et qu'il va falloir à présent trouver son chemin dans l'obscurité que jette ce nom aux alentours des lieux et des choses.

L'exposition est ainsi non pas une affaire d'invention mais d'attention, au processus chimique, aux alliances, aux silhouettes, aux ombres et contre-formes, à ce qui arrive, vient et surgit. Elle rend public quelque chose qu'on ne sait pas encore. C'est un récit à plusieurs voix qui n'est pas la mise à vue d'un résultat – la conséquence visible, la preuve matérielle que quelque chose s'est passé, avant – mais bien la tentative de produire une situation entropique propre à faire naître par effets de montage – de décisions et de lâcher prise à la fois – quelque chose d'imprévu, d'incertain, quelque chose qui n'est pas encore saisi par les mots et fait intrusion dans l'espace qu'autorise la présence et le dialogue intempestif des œuvres. Le nom n'en ressort pas indemne, il s'est épaissi à défaut de s'éclairer, il s'est chargé comme l'est le masque par la cérémonie.

Pour revenir à cette première exposition à Khiasma – on pourrait tout aussi bien parler de publication – j'avais convié, entre autres, des films de Louis Henderson, Filipa César et déjà une installation vidéo de Raphaël Grisey, *A mina dos vagalumes*, qui reprenait des séquences du film *Remanescences* où il proposait de mettre en relation deux régimes et échelles de propriété du sol au Brésil⁴. C'est au moment de m'atteler à une lecture du geste cinématographique de ce dernier avec Bouba Touré qu'il m'est apparu possible de poursuivre certains fils d'une conversation, sur un chemin plein de détours où les voix des deux autres artistes circulent encore en ombres bienveillantes.⁵ Tout ceci pourrait se résumer au jeu de ficelles cher à Isabelle Stengers, Donna Haraway et à leurs compagnons de pensée, où chaque main s'amuse à venir élargir le motif dessiné par d'autres. Et cette idée d'un récit à plusieurs mains fait de prises et de reprises pourrait bien s'appliquer à son tour à ce que Touré/Grisey fabrique en cinéma – pour les nommer ici autant comme des auteurs que comme un couple de personnages, puisqu'ils naviguent sans cesse entre ces deux espaces d'énonciation. À mon tour, j'entre donc dans le jeu et profite de l'occasion qui m'est offerte pour replonger les mains dans le motif des propriétés du sol afin de poursuivre d'en tisser et d'en parler le paysage incertain.

4 *Remanescences*, long-métrage documentaire de Raphaël Grisey, chronique le quotidien de deux quilombos, communautés de descendants d'ancien esclaves. L'un va naître ou plutôt chercher à redevenir visible dans une vallée menacée par une multinationale minière. En ville, la spéculation immobilière est en train d'en envahir l'autre alors que les femmes de la communauté y mènent une lutte acharnée pour préserver ce qui reste et reconquérir les terres spoliées. *Remanescences* est un essai documentaire sur la question quilombola et le rapport complexe qu'entretient le Brésil à ses propres origines. Raphaël Grisey suit parallèlement et tresse différentes situations de lutte pour le droit à la terre tout en immergeant le spectateur dans la cosmologie de la culture « marron » du Brésil.

5 Précisons ici que dans la continuité de l'exposition « Les propriétés du sol » à l'Espace Khiasma, Filipa César et Tobias Hering proposait le symposium « *Encounters Beyond History* » à Guimarães au Portugal en décembre 2015 qui, en proposant de penser la relation à un corpus d'archives du début du cinéma en Guinée-Bissau, offrait d'autres perspectives et entrées sur ce même sujet.

Une culture vivrière du cinéma : revenir différent

Les propriétés du sol. L'expression met en présence deux réalités relativement opposées comme un même cristal qui diffracte différents faisceaux de récits. D'une part une politique propriétaire du sol qu'elle soit privée ou d'État définit par une appropriation de l'espace qui va de paire avec le contrôle de son usage et du droit à y circuler. Mais peut-être plus encore qui interdit de l'accommoder, de fabriquer *un* sol provisoire et la communauté – la culture – tout aussi provisoire qui pourrait s'incarner à partir de celui-ci. Une culture s'usage. Ceci supposerait de considérer les conditions d'une conversation avec le sol et donc la prise en compte de ses propriétés multiples comme le vocabulaire d'un récit animiste. Propriétés auxquelles il s'agirait d'accorder des pratiques et des échelles, des manières de *faire avec*, de soin, pour sans cesse préserver et redéfinir le sol en même temps, en en ré-agençant les couches de sens et d'histoires. Un geste de conversation qui traduirait une construction du futur par « reprise » des héritages – au sens d'une nouvelle manière de les saisir et de les réinterpréter comme une musique – antidote à la mélancolie conservatrice et au récit de la perte qui l'accompagne. Ce récit de la perte qui cannibalise les affects et dont je pose qu'il poursuit par d'autres moyens la production d'une psyché coloniale coincée entre une obsession de la répétition essentialisée de la tradition et un imaginaire du progrès qui suppose sa destruction. Pour le comprendre, il me semble important de saisir à ce titre combien la colonie est dans un premier temps, outre un espace de capture des ressources, un laboratoire d'expérimentations sociales, culturelles et techniques, et comment elle se transforme par la suite avec les décolonisations en une fabrique d'un nouvel imaginaire traditionnel occidental, basé sur le mythe du paradis perdu. C'est ainsi qu'il faut saisir l'amendement proposé par le député Christian Vanneste en 2005 surgissant tel un spectre au cœur de la nuit à l'Assemblée Nationale⁶, amendement tentant d'inscrire dans la loi « le rôle positif de la colonisation » – la même année, les banlieues françaises s'embrasaient pourtant après la mort de deux jeunes, Zyed Benna et Bouna Traoré, rappelant une *autre* histoire, nécropolitique celle-ci, des populations françaises issues d'anciennes colonies. Aussi il s'agirait de sortir d'une lecture de la culture traditionnelle essentiellement comme fabrique de l'immuable qui s'opposerait au geste progressiste et moderne en tant que mouvement d'émancipation et de développement et d'y voir une seule et même culture du radical alors que nous aimerions ici assumer à la place des gestes défaits de la nostalgie comme de la culture du nouveau. Des gestes qui ressaisissent et déplacent, qui produisent du même différent, un retour à la surface de l'ancien comme humus des futurs. Pour saisir l'écologie de ces gestes et en déployer le motif, il faut en préciser l'échelle, celle de la conversation avec le sol que nous évoquions plus tôt et qu'anéantit son exploitation intensive. C'est pourquoi ici l'agriculture vivrière nous intéresse par son

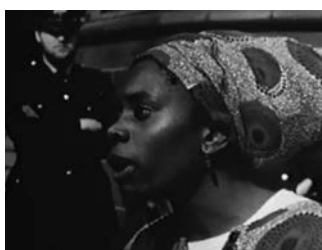
6 Lire à ce sujet « La Possession de Vanneste », texte d'Olivier Marboeuf, paru dans la revue *Mouvement* (Paris) en 2012.

niveau d'attention – et nous sert de motif pour élaborer l'écologie d'autres pratiques dont celle, nous le verrons plus loin, d'un certain cinéma que nous appelons de nos vœux. Mais il ne faudrait pas se méprendre. L'intérêt n'est pas porté sur la petite échelle en tant que telle mais sur la possibilité de produire des motifs plus vastes, transnationaux, à partir d'un réseau de motifs situés.

Amílcar Cabral, agronome de formation, devenu leader du Parti Africain de l'Indépendance de Guinée et du Cap Vert (PAIGC), avait tôt senti la nécessité de porter attention aux propriétés du sol en Alentejo, dans le sud aride du Portugal, alors que l'État investissait toute son énergie dans l'accumulation de nouvelles propriétés coloniales. Aux yeux de Cabral, l'aridité n'était pas une fatalité, mais le signe qu'il fallait prêter attention à un spectre plus large de facteurs reliés les uns aux autres, une écologie invisible des relations et des interdépendances⁷. Ainsi pourrait-on esquisser ce bref dessin de la situation produite par le paradigme colonial : une attention à la propriété plutôt qu'aux propriétés du sol.

Même si cela peut paraître au premier abord incongru, il m'a semblé intéressant de tenter de tirer enseignement d'une certaine manière de travailler le sol pour essayer de comprendre l'écologie d'un cinéma qui s'applique à agencer différentes temporalités d'images. Un cinéma qui est une forme de véhicule temporel, qui autorise de multiples versions de films, s'éloigne du geste du chef d'œuvre comme objet qui clôturé le sens en s'offrant lui-même comme matière à d'autres histoires. « Comme je ne veux pas mourir, je marche avec le temps » dit hors-champs Boubou Touré dans l'une de ses vidéos. Et il nous laisse l'espace de penser que c'est le film qui parle ici, le film qui comme un sol se recompose et ainsi ne meurt jamais, c'est-à-dire ne devient jamais un vestige, un artefact du passé, mais un humus actif dans le présent d'autres films. Et de dresser par là même un parallèle entre l'agriculture vivrière et une certaine manière de cultiver les images, de fabriquer un cinéma du futur avec la matière accumulée d'un passé qui fait sans cesse retour en se déplaçant et dont un film comme *Handsworth Songs* du Black Audio Film Collective constitue un exemple remarquable. Un cinéma cultivé qui rejoue le temps et se nourrit du terreau des films qui le précède dans une forme impure où tous les héritages viennent jouer les esprits frappeurs. L'histoire y perd sa hiérarchie et son ordre des choses, les morts y deviennent *les alliés des luttes des vivants*.⁸

C'est peut-être ainsi qu'il convient de resituer la dimension proprement afro-futuriste du travail de Raphaël Grisey, dans la manière de fabriquer un cinéma qui mobilise des fantômes d'autres cinéma, un film qui réanime d'autres films, une œuvre comme agencement possible et provisoire d'une communauté de spectres. C'est pourquoi je me suis proposé ici de



Stills de *Handsworth Songs*,
Black Audio Film Collective, 1986.

7 Voir à ce sujet « *Mined Soil* », le film-essai de Filipa César (2012) qui met en scène littéralement le rituel de retour des savoirs de Cabral comme antidote à la crise du sol portugais.

8 Je cite le film *Handsworth Songs* du Black Audio Film Collective.

saisir comme un seul et même geste l'aventure de la coopérative Somandiki Coura et ses multiples mises en récit qui me semblent participer d'un mouvement de reprises et de fertilisation d'un sol composite. Le récit que se propose d'élaborer Raphaël Grisey n'efface pas ceux qui le précèdent mais parle avec eux dans un jeu de ficelle narratif, de voix croisées. Jeu qu'il cultive plutôt qu'il ne l'invente car déjà en 1977, le réalisateur mauritanien Sidney Sokhona faisait jouer à Bouba Touré son propre rôle dans *Safrana ou Le droit à la parole*. Bouba Touré lui-même ne cessera de migrer d'une perspective à une autre : émigré, immigré, travailleur à l'usine, photographe puis cinéaste-chroniqueur des luttes des sans-papiers tout autant que de l'aventure de la coopérative.

Ce jeu de déterritorialisation / reterritorialisation des pratiques est l'essence même de ce qui fonde le geste singulier de Somandiki Coura car c'est dans les campagnes française avec des paysans locaux, que ces travailleurs migrants vont apprendre l'agriculture qu'ils vont mettre en œuvre de retour dans la région de Kayes, sur les rives du fleuve Sénégal. Il y a transport de tradition, c'est-à-dire reprise des héritages, remontage, invention d'une géographie qui à tout à voir avec la ciné-géographie à l'œuvre dans le travail de Touré / Grisey. En usant ici de la forme Touré / Grisey, je tente de dire un cinéma doublement affecté par la pratique des deux cinéastes / personnages tout autant que la production d'un narrateur hybride qui est *parlé par* le film plus qu'il ne le parle. Car si c'est Raphaël Grisey qui est aujourd'hui à la manœuvre, Bouba Touré a contribué pour sa part à produire une précieuse continuité entre le destin des travailleurs migrants d'hier et d'aujourd'hui, une documentation minoritaire où il n'a eu de cesse de parler à partir d'un point de vue situé et de replacer ainsi son corps comme l'un des territoires d'inscription de l'histoire qu'il raconte – ce qui me semble le propre de l'histoire de l'immigration.

Mais dans ce jeu qui est le nôtre ou chaque motif n'est qu'un paysage provisoire de ficelles, d'autres figures peuvent encore apparaître et peupler le récit. Ainsi, nous pourrions poursuivre en répétant le mantra qui à chaque nouveau cycle livre de nouvelles lectures. « Comme je ne veux pas mourir, je marche avec le temps » et ce serait le grand-père qui parle, le grand-père qui revient dans le corps de Bouba, le grand-père parti combattre pendant la première Guerre mondiale dans les tranchées de Verdun au sein de l'armée française, tirailleur dont Bouba est convaincu d'être la réincarnation. L'histoire fait ainsi un premier retour dans le corps lui-même, mais elle ne se répète pas. Bouba fera lui aussi le voyage vers la France, mais un autre voyage dans une autre France. Mais elle ne se répète pas surtout parce que, comme le signale Roland Barthes, le grand père est déjà du côté de la fiction, c'est-à-dire du motif que réinterprète Bouba. Comme son statut de travailleur / acteur / cinéaste, la réincarnation chez Bouba signifie une écologie du double différent, une chronologie du retour qui n'est pas un temps cyclique mais un temps en spirale où tout se rejoue différemment. Ce qui fait retour, revient en se déplaçant, *marche avec le temps*.

Un évènement et son récit : une politique des histoires

L'avènement de la post-vérité d'État – qui d'une certaine mesure prend le relais des grands récits usés de la modernité coloniale comme outil d'essentialisation des inégalités et mélancolie infantile des puissants – rend encore plus urgent l'appel de la théoricienne américaine Donna Haraway à inventer de nouveaux récits comme contrepoisons et espaces possibles de soin et de transmission – j'insiste ici sur l'idée du récit à la fois comme matière, mais aussi comme outil de production d'une situation de transmission. Et il n'est pas ici pour autant affaire d'imagination, au sens de fables qui relèveraient de la pure fantaisie. Les histoires qui nous importent cultivent avec attention les faits du passé les plus discrets, s'enracinent dans le présent où nous les faisons pousser et se constituent en prises, en points d'appui et de perspectives pour un futur possible. Haraway traduit une politique des histoires et la nécessité, dans une perspective post-marxiste, de riposter sur le terrain des récits. Récits situés qui doivent ainsi affronter ceux de la suprématie mortifère du mâle blanc autant que les grandes idéologies révolutionnaires tout terrain. Comprendre qu'il ne s'agit pas seulement de changer de narrateur mais de méthode et d'échelle de récits. Cultiver ainsi une constellation de petites histoires qui s'étend par capillarité, mise en réseau, transfert et contrebande de savoirs. Mais aussi et surtout cultiver des motifs à étendre, des histoires à rejouer, recettes à interpréter. Une écologie narrative en expansion où le récit ne clôture jamais ses possibles épilogues et versions. Il est toujours à l'échelle de sa communauté d'énonciation, comme une culture vivrière, dans une nécessité du proche qui ne compromet pas la possibilité d'alliances globales et de traductions / transductions dans le lointain.

La fiction d'une autre histoire

Le fragment de dialogue qui ouvre ce texte et qui est extrait du célèbre film *Safrana ou Le droit à la parole* de Sidney Sokhona est à mes yeux une parfaite introduction pour tenter de penser aujourd'hui l'aventure de la coopérative Somankidi Coura sur l'angle particulier du récit. Car s'il est nécessaire de l'étudier d'abord comme un événement singulier, c'est-à-dire dans son contexte historique pour en détailler l'écologie, les étapes, les formidables réussites tout autant que les contradictions et les points aveugles, il ne me semble pas moins important de la considérer comme un motif, un récit qui rompt la tradition, une *autre* histoire. Une histoire *autre* en ce qu'elle prend à revers par ses diverses alliances, stratégies et géographies un certain ordre établi du rapport du Nord au Sud, de la France à l'Afrique de l'Ouest, anciennement colonisé. Il en va d'une question économique mais aussi d'un régime symbolique de séduction – ce qui dans notre affaire a tout à voir dès lors que l'on prend au sérieux la puissance politique du récit et la manière dont il assigne, fabrique et administre les corps et les désirs. En un mot, revenir au pays, c'est ouvrir une autre hy-

pothèse, un contre-récit qui tourne le dos au magnétisme du corps de la France. Entendons-nous bien, il ne s'agit pas tant ou pas seulement d'une logique de pays, de territoire, de sol que d'une incise dans un récit établi qui se déploie dans les imaginaires : la France comme eldorado, comme pays de cocagne, l'exil comme unique solution pour l'homme africain afin de subvenir aux besoins des siens.

Défaire cet France imaginaire n'est d'ailleurs pas qu'un enjeu pour les seuls travailleurs migrants, mais une nécessité pour tous ceux qui pressentent dans la production narrative d'État l'essence même d'une politique mélancolique, incapable d'imaginer une autre histoire, tout autant qu'une autre tournure des luttes. Dans le film de Sidney Sokhona toujours la relation entre les militants et les migrants décidés à rentrer au pays pour cultiver la terre est dépeinte avec la même drôlerie grinçante. Alors que les premiers luttent pour les droits des travailleurs, corvéables à l'usine, les seconds prennent la tangente, pour littéralement et doublement *aller plus loin*. Le travailleur migrant, sorti de sa stricte invisibilité, n'est encore ici qu'un corps muet, un objet autour duquel s'articule les luttes entre patronat et militant – une histoire proprement française autocentrée. Nul n'accorde à ce corps, la possibilité de prendre une décision autonome, de prononcer un futur possible, de tordre un fil narratif qui ne lui est définitivement pas favorable, d'opérer son propre montage.

Si Sokhona réalise non sans malice le film de cette *autre* histoire, c'est probablement pour la cultiver, c'est-à-dire la sortir de sa singularité pour qu'elle devienne un récit des possibles, une fiction qui comme le précise Bruno Latour n'est pas tant une mise à distance du réel – qu'on opposerait au geste documentaire – mais une forme construite, ouvragée de ce dernier. Une forme que nous nommerons ici un motif pour revenir à l'idée de notre jeu de ficelle et à ce qu'il autorise comme intervention et développement par d'autres mains et voix. Ainsi quand Raphaël Grisey réalise la reprise de ce motif, il l'étend, le déplace de sa strate historique, le fait revenir dans le futur. *Xarassi Xanne (Les voix croisées)*, le film auquel il s'attèle aujourd'hui, fait d'ailleurs lui-même écho à un premier film, *Coopérative*, qu'il réalise en 2008 et qui met déjà en scène Touré/Grisey. En s'autorisant à y revenir, il affirme ainsi la possibilité d'un cinéma en motif ouvert et l'extension possible de la ciné-géographie qui le peuple.