

CEUX QUI VEILLENT LES IMAGES NÈGRES

➤ ◊ ◀ ◂ ◃

Ceux qui marchent, ceux qui n'ont fait que courir, ceux et celles qui se déplacent, ont été déplacé.es, transporté.es, où sont donc leurs images ? **NOTE 2**

Ceux qui ne tiennent sur aucun sol, ceux qui sont toujours dehors, ceux qui vivent au seuil, à la limite. Ceux qui ne trouvent pas le sommeil, celles qui n'ont jamais sommeil, ceux qui ne savent pas quoi faire de la nuit et ceux qui ne connaissent que la nuit. Ceux qui veillent les morts. **NOTE 3** Ceux qui parlent une fumée bleue, ceux qui n'ont pas de lieu, pas de bouche et pas d'autres machines qu'un corps qui danse au petit matin quand tout est terminé. Ceux qui veillent les images sombres, ceux qui veillent des images qui ne sont pas encore là. Et qui ne sont jamais tout à fait là. Ceux qui rassemblent un instant un continent dispersé et sans nom, ceux qui font avec une nation trafiquée, sans drapeau et sans héros, ceux qui vivent avec des faux noms, de fausses histoires, des familles forcées. **NOTE 4** Ceux qui n'ont jamais parlé et ceux qui parlent pour ne pas parler. Ceux qui mentent et ceux qui ont honte. Ceux pour qui la honte est un pays et le mensonge un manteau.

Ceux qui massacrent une musique pour qu'elle dise quelque chose, enfin, maintenant, après dix-mille tours de platine alors que l'on n'attend plus rien, dans l'épuisement de tout, un secret. Ceux qui deviennent au bout de la nuit un liquide noir, un miroir de sueur qui s'étale sur le sol, la carte d'un monde avec seulement des océans. Ceux qui ont tordu leur corps et ceux qui ont cassé leur corps. Ceux que l'on a épuisés. Ceux qui veillent. Et chérissent les noms des morts. Ceux qui forment un foyer où se précipitent des paysages en désordre. Ceux qui fouillent la réserve du musée des os, ceux qui veillent les images en colère dans leurs muscles, ceux qui font pisser une archive sur le dancefloor. **NOTE 5**

Ceux qui ont une conscience **NOTE 6**, ceux qui ont une double conscience, ceux qui ont la conscience au carré de toutes les histoires déposées en eux, de toutes les mains déposées en eux, de tous les regards déposés en eux, de tous les sols. Ceux qui veillent. Ceux qui ont un corps paysage liquide, ceux qui ont un corps paysage de jungles, de gares, machine à enregistrer les accidents et le travelling des bus, le sillage des bateaux, les trajectoires dans le ciel des avions qui transportent des humains attachés à leurs sièges comme des colis de matière vulgaire et inutile. Ceux qui sont dispersés. Ceux qui se rassemblent un instant. Ceux qui ne se reposent que d'un œil. Ceux qui accélèrent le temps et ceux qui ralentissent le temps. Ceux qui ont des yeux jaunes dans les chantiers de l'Europe et la peau verte sous les néons d'un marché en Afrique.

Ceux qui ne sont que le rouge et que le noir de l'Amérique. Ceux qui n'ont de monument qu'au fond des océans. Ceux qui portent dans les jambes des marches qui ne finissent jamais. Ceux qui font cérémonie bruyante de leur souffle. Ceux qui sont vivants et ceux qui ne cessent de revenir depuis la mort. Ceux qui veillent les images nègres, sans maître, trésor unique dans l'estomac et le sexe, dans la poitrine et la rétine, dans la main, le pied, l'ongle, dans la bouche cassée qui ne sait parler qu'en biais. Ceux qui font la fête, ceux qui tremblent sur la musique, ceux qui tremblent avec des images que personne ne peut saisir, que personne n'a jamais vu. Ceux qui veillent.

Ceux-là reviennent. Ceux-là fabriquent des lieux fantômes rien qu'à se tenir là. Ceux-là portent à même la peau des architectures de pétrole. Ceux-là jettent dans le foyer la musique mélancolique des cités sans repos et errent dans le spectre ultra-violet de la périphérie. Ceux-là dont on ne sait jamais tout à fait le visage. Ceux-là sont des matières dangereuses qui passent toutes les frontières, chambres d'écho pour les paroles trop fortes et les gestes sans règle. Celles-là déversent des mauvais regards en guise de géologie coléreuse et projettent l'Histoire de leurs yeux brûlés. Celles-là exhibent leur chair pleine d'écritures qu'on n'a pas le temps de lire. Ceux-là chérissent les noms des morts. Ceux-là parlent sans jamais finir de phrase, *autotunent* des langues volées.

Ils veillent.

NOTE 1 « Nègre » est l'adjectif que j'utilise pour nommer la qualité particulière d'une matière, sa géologie négative, une chimie constituée à partir de son voyage vers l'oubli, vers l'épuisement et le néant, mais aussi de son retour vers le vivant, retour qui n'est pas un chemin symétrique, mais un détour¹ depuis un hors-humain, une-forme-de-mort². Le détour n'est pas un itinéraire qui restaure ce qui a été détruit par l'exercice de la violence, mais une lutte qui fabrique un nouveau chemin vers le vivant avec sa part d'irréparable, *une montée en humanité* pour reprendre les termes d'Achille Mbembe³. L'artiste franco-algérien Kader Attia a développé tout un pan de son travail plastique autour de l'idée de réparation et de la mise à vue de celle-ci comme acte qui refuse l'effacement et fait notamment du corps un espace d'écriture de l'histoire. Aussi une image sera *nègre* par sa capacité à se présenter, à surgir, à se précipiter, et avec elle les traces indésirables du passé, en rendant visibles les conditions et efforts de sa réapparition, d'une manière toujours nouvelle, imprévisible. L'image est affectée. On ne la *prend* pas, pas plus qu'on la *comprend*. On l'invoque, c'est-à-dire qu'on la fait monter, réapparaître en *tremblant avec* elle⁴. Elle appelle à une hospitalité radicale car elle se présente et on ne la reconnaît pas. Et cette image *arrivante* va chambouler l'ordre du lieu⁵, en refuser la fiction instauratrice et la pacification comme dissimulation de la violence.

NOTE 2 Ce que le récit mélancolique de l'Anthropocène ne dit pas, c'est que dans la scène liminaire de séparation radicale de l'Homme d'avec la Nature, condition de la destruction de la seconde par le premier, certains humains se sont retrouvés du côté de la part sauvage, matière fongible d'un paysage, à exploiter, domestiquer et, plus tard, à déplacer. Le poète et penseur martiniquais Édouard Glissant souligne dans *Le Discours Antillais*, à partir de l'exemple martiniquais, l'impossibilité pour l'ancien esclave de la Caraïbe d'intervenir sur son paysage, sur son sol car, pour se libérer, il doit d'abord courir sans cesse, sans moyen de s'arrêter et de construire des conditions d'intervention, de dialogue avec son environnement. Plus tard, quand vient l'abolition, il ne peut se composer

durablement en paysan, travailler pour lui-même, privé qu'il est à la fois d'outils, d'apprentissage et de statut. A ce titre, on lira avec intérêt les travaux de la géographe française Christine Chivallon autour de l'insurrection de 1870 à la Martinique et des modalités de reconstitution, après l'abolition, de tout un ensemble de dispositifs légaux qui reconduisent les privilèges raciaux de la plantation et finissent par interdire la possibilité d'une paysannerie indépendante des grands propriétaires. On y saisira les motifs de la révolte des anciens esclaves, mais surtout les bases contemporaines du racisme systémique de la République française et de ses stratégies narratives et juridiques.⁶

NOTE 3 J'imagine alors le foyer d'une possible re-composition, d'une réapparition, comme un espace particulier de conscience – des consciences – et pour reprendre les mots de l'auteure africaine-américaine Christina Sharpe, l'espace d'un état de veille (*state of wakefulness*). Dans son livre *In the wake : On Blackness and Being*, Sharpe s'applique à déployer et à faire vibrer ensemble toutes les significations de l'expression « in the wake », à la fois dans le sillage du bateau – la trace fragile à la surface de l'océan, comme impossible archive du Passage de Milieu et état d'une violence qui ruisselle dans le présent des sociétés post-esclavagistes – mais aussi au sens du moment de la veillée auprès des morts comme état de conscience d'une forme d'être au monde où « la Mort d'un Noir est prévisible et même un aspect constitutif de cette démocratie. »⁷

NOTE 4 J'aimerais revenir ici sur un débat de la scène artistique, non pas pour le clore, mais pour y apporter d'autres termes. Il a attiré à l'artiste africain et à son art – lui-même forcément africain. Qu'il faille définitivement se départir des vieilles assignations folkloriques qui ont façonné l'image d'un art africain de marché, ne signifie pas nécessairement abandonner toute velléité de chercher ce que pourrait nommer l'*africain* dans un art d'aujourd'hui. Nous tentons ici une poétique à même de donner à sentir cet *africain* non pas comme une géographie et une collection de signes stables mais d'abord comme un état de dispersion et de discontinuité, un état

gazeux – provoqués autant par les diasporas, les errances forcées dans et en dehors du continent, le trafic des noms et des familles, comme par la violence d’instauration d’un ordre dans lequel l’Africain n’a aucune valeur et pour seule fonction d’incarner le point limite de l’abjection. A partir de cette première prise, l’*africain* devient alors l’effort de retour, de réapparition depuis un état de mort, geste de recomposition provisoire des expériences de ce détour tendu vers le vivant qui s’inscrit dans le corps et depuis le corps dans l’espace d’apparition des formes artistiques notamment. Ici il faudrait prendre le temps de s’attarder sur les régimes de surgissement de formes qui ne sont pas toujours volontaires et désirées, pas toujours là où on les attend, turbulentes, volontiers indésirables, indéchiffrables ou dans des niveaux de visibilité qui appellent une certaine attention. *Africain* enfin comme état de veille, ainsi je l’ai souligné auparavant dans le sillage de Christina Sharpe.

Aussi, nous prendrons la peine de considérer le discours des artistes, africains ou afro-descendants, qui revendiquent d’être des artistes « comme les autres », et qui le font pour signifier qu’il s’agit là de s’élever, de prendre de la hauteur depuis des assignations sans fondement. Nous ne pourrions cependant nous empêcher de voir là se reconduire le piège de la respectabilité qui, au fil de la colonisation et jusque dans la postcolonie, a fait miroiter aux colonisés de toutes sortes la possibilité d’une reconnaissance depuis le regard des maîtres. Car enfin depuis où se produit cette fameuse norme de « l’artiste comme un.e autre » et qui en est le *Corps de référence* ?⁸

Nous pensons que si le « comme un.e autre » signifie d’une égale valeur humaine, rien n’oblige à une humanité identique, c’est-à-dire qui ne porte attention à l’histoire et qui ne prend soin des morts. Face aux nouvelles assignations désirantes qui appellent les corps africains à participer gaiement à une énième formulation du capitalisme – qu’il s’agisse d’une économie des identités politiques ou au contraire de bruyants vœux de créolisation – il n’existe donc pas que la fuite vers une normalité produite par les violences passées d’un universalisme dont on ne peut plus ignorer la part d’ombre. Il y a une possibilité de retrouver la puissance de se nommer sans

s'assigner, une manière à soi de s'assumer dans ce rituel du retour, qui est moins un discours qu'une forme d'attention aux traces affectées de l'histoire qui utilisent notre corps pour se précipiter.

NOTE 5 On a peut-être sous-estimé la manière dont la famille des colonisés fut désintégrée par l'épisode colonial, de façon radicale avec la Traite, de façon plus insidieuse dans d'autres colonisations où le cercle de l'intime et du familial fut sans cesse rompu pour que le colon y pénètre à son aise. Les hommes déposés de leur capacité à protéger les leurs, déresponsabilisés, le maître s'appropriant les femmes et les enfants, fabriquant un foyer forcé par sa présence, son désir de tout voir – de dévoiler tous les corps – ou ailleurs par ses exigences de reproduction des esclaves. À cela s'ajoute la dispersion que nous avons évoqué plus tôt comme une composante importante de ce qui forme l'expérience d'un corps *africain*. Voilà une famille subie et gazeuse qui laisse une trace au moment où partout le discours de la communauté créole se pose comme unique alternative au projet de mort des grandes puissances occidentales. Édouard Glissant pose comme condition à la créolisation l'égalité des termes qui se mettent en relation, horizon fondamentalement impossible à atteindre. Et nous sommes portés à penser que le seul droit à l'opacité ne suffira à protéger de l'absorption, de l'assimilation des corps racisés qui font retour et qu'on célèbre comme ultime ressource libidinale d'un occident moribond. Si l'inimitié durable et la rancœur forment une impasse, cette communauté ne pourra pas non plus se faire, pour la raison évoquée plus haut, sous le signe d'une familiarité forcée dont les champs de l'art et de la culture ont pris la néfaste habitude. Il faudra accepter que tous les corps ne déposent pas les mêmes images au cœur du foyer et surtout que l'événement de la communauté – la veillée – ne peut tenir lieu d'élucidation, de résolution des conflits. Il faut en finir avec le désir d'en finir, le désir de passer à autre chose qui traduit en forme d'impatience le malaise occidental. La veillée est une épreuve collective de voir et de savoir qui nécessite de *périphériser* le *Corps de référence*. Manière de guetter, de porter attention à des images

jamais vues, à des paroles jamais entendues. Ainsi se construit un lieu qui doit sans cesse s'instituer à partir des présences – humaines et non-humaines – et non selon une loi faussement « naturelle ». Personne ne peut se poser en maître de ce lieu car personne ne peut tout à fait savoir ce qu'il va signifier – et où il va se trouver.

NOTE 6 Je me demande si cela ne pourrait être le caractère singulier d'une muséographie proprement *africaine* que d'être performative et d'utiliser le corps comme instrument du retour de la part jamais vue des objets.

NOTE 7 Dans sa proposition curatoriale pour la Biennale de Bamako, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung introduit l'idée de courants de conscience – *streams of consciousness* – pour traduire la dynamique de relation entre les paysages vécus de l'artiste et ses paysages intérieurs. Ce qui précède suppose la densité inédite des paysages intérieurs qui se précipitent dans l'image *africaine* par contre-effet d'un silence, d'une retenue, d'une accumulation qui n'a pas pu se faire autrement que vers l'intérieur de soi, dans un corps qui est le seul terrain sauvé, un sol secret mais inquiet à la fois, affecté. Le penseur africain américain W. E. B. du Bois a introduit l'idée d'une double conscience⁹ à l'endroit des diasporas noires, conscience d'appartenir à la fois à un État-nation et à un monde africain. Nous supposons que l'accumulation intérieure n'a fait que démultiplier les niveaux de consciences. L'image en excès trouve son chemin dans la course effrénée au travers de la mort vers le vivant. Dans les paysages, les senteurs et les sensations, elle compose une écologie, assemblage inédit de mondes, un témoignage dans une langue qui appelle l'assemblée des corps et le conflit des consciences pour qu'apparaisse sa part nègre.

1. Voir Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997. Voir aussi Louis Chude-Sokei, « Blackness and Becoming: Édouard Glissant's Retour », *The Black Scholar*, vol. 48, no. 4, 2018, 43-53.
2. Voir Norman Ajari, *La dignité ou la mort*, Paris, La Découverte, 2019.
3. Voir Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2010.
4. Voir Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
5. Voir Jacques Derrida & Anne Dufourmantelle, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann Lévy, 1997.
6. Christine Chivallon, « L'assertion du moment colonial ou la répétition de la scène primordiale : L'insurrection du Sud de 1870 à la Martinique » in Chivallon, *L'esclavage, du souvenir à la mémoire*, Paris, Karthala, 2012, 201-242.
7. Christina Sharpe, *In the Wake : On Blackness and Being*, Christina Sharpe, Durham, NC, Duke University Press, 2016, 7. Sharpe cite ici une conférence de Joy James intitulée « Refusing Blackness-as-Victimization : Trayvon Martin and the Black Cyborgs », *University of Wisconsin-Madison*, 19 Septembre 2012. Traduction de l'auteur.
8. Nous utilisons ici l'expression de *Corps de référence* pour parler d'un ensemble d'habitus, de gestes, de manières de faire et de dire, qui composent selon nous les contours d'institution dominante.
9. Voir W. E. B. Du Bois, *Les âmes du peuple noir*, Paris, La Découverte, 2007.