

Images en coopération

Conversation entre Raphaël Grisey et Pascal Beausse, Berlin, le 30 avril 2009.

Pascal Beausse : L'exposition *Coopérative* trouve son origine dans ta relation avec Bouba Touré. Pour ce projet, tu as travaillé à partir de la vie de cet homme : son trajet de migrant en France, son retour au Mali et sa décision d'agir dans la réalité en fondant un lieu d'apprentissage de l'agriculture et d'irrigation des terres afin de retrouver une autosuffisance alimentaire.

Raphaël Grisey : J'ai rencontré Bouba Touré quand j'étais encore enfant. C'est un ami de ma mère. Il est venu plusieurs fois à la maison, après son séjour annuel au Mali, avec des paniers de diapositives qu'il nous montrait. Mes premières images d'Afrique, je les ai vues par son biais. J'avais déjà cette représentation de l'Afrique à travers son regard et ce mode de présentation particulière : la projection de diapositives commentées. Il évoquait déjà cette expérience de la coopérative. Il nous parlait aussi du problème des sans-papiers, qui lui tenait à cœur depuis longtemps.

C'est peut-être anecdotique, mais c'est lui qui m'a donné mon premier appareil photo, un Nikon FM2. J'avais seize ans.

Au fil des années, j'ai vu une partie de son corpus d'images, sans vraiment en comprendre tous les tenants et aboutissants, les raisons pour lesquelles il travaillait et la façon dont étaient produites ses images. Plus tard, quand j'étais étudiant aux Beaux-Arts, j'ai pris conscience de l'importance de son archive et de la place de Bouba dans le milieu de l'immigration d'Afrique de l'Ouest à Paris.

J'ai eu alors le désir de l'inviter dans le cadre d'un séminaire afin qu'il y montre son travail. Finalement, je n'ai pas réussi, peut-être parce que j'avais encore des difficultés à formuler mes raisons de l'inviter dans le champ artistique. Et lui d'y répondre, d'ailleurs.

Plus récemment, il y a trois ans, j'ai souhaité faire un portrait de Bouba Touré en producteur d'images. C'était presque un autoportrait décalé, à travers lui. Et au cours de ce premier travail, il a pris à cœur son rôle d'acteur principal. Il a été projectionniste au cinéma L'Entrepôt. Il a donc un rapport au cinéma. Très vite, une complicité s'est mise en place dans le tournage. C'est en passant du temps chez lui, en discutant, que petit à petit il a sorti ses albums, ses négatifs et diapositives. J'ai alors pu mesurer la réelle dimension de son archive.

Puis j'ai fait un premier voyage au Mali, dans la coopérative qu'il a fondée en 1976 avec quatorze autres personnes.

PB : Tu es donc parti vers l'Afrique sur la base d'une forme de connaissance préalable, par l'entremise des photographies de Bouba Touré, qui formaient un fonds référentiel.

Les images que tu allais réaliser avaient une origine dans d'autres images, qui en fondaient le projet et la nécessité.

RG : En fait, au début, je me suis vraiment interrogé sur la nécessité de réaliser ou pas des images là-bas. Si j'en faisais, je voulais qu'elles résonnent avec celles de Bouba Touré. On pouvait retrouver dans les photographies de Bouba Touré un certain nombre d'objets récurrents, très chargés de sens dans l'histoire de la coopérative. Par exemple la pompe à eau, l'objet collectif par excellence, partagé par tous. J'avais l'obsession de filmer cette pompe et d'en enregistrer le son. De telles choses m'amenaient là-bas. Une fois sur place, j'ai compris que cette histoire avait été partagée par quatorze personnes, que les femmes étaient arrivées ensuite, etc. C'est une histoire complexe, racontée de la même façon par les hommes, qui sont très soucieux de la représentation de leur expérience, surtout par le récit oral, très similaire de l'un à l'autre. Ça m'a frappé au début : c'était la preuve qu'ils étaient tous très conscients de l'importance de cette expérience pour la région et pour le milieu immigré. Leur engagement politique leur permettait de formuler un récit commun...

Pendant ce premier séjour j'ai finalement fait beaucoup d'images, avec une certaine distance. Je m'interrogeais sur ma place dans ce lieu où existait déjà une force de représentation. Je travaillais avec un autre producteur d'images et avec les fondateurs de la coopérative, qui avaient déjà une idée bien arrêtée de ce qu'il fallait dire ou pas de cette histoire.

| PB : À un désir initial de réaliser des images à partir d'un récit à distance, se substituait la découverte d'une réalité concrète... Ton projet est devenu celui de la description et l'analyse d'une situation humaine donnée, regroupant une communauté autour d'un projet collectif.

RG : Je n'ai pas choisi de faire un récit linéaire de l'expérience de la coopérative. Je ne me suis pas positionné comme son historien, parce que je travaillais justement avec des gens qui pouvaient le faire mieux que moi. Ce qui m'intéressait, c'était des régimes d'intensités dans la parole, par exemple. L'énonciation des choses est importante, mais aussi les silences, les choses qui ne se disent pas...

PB : Tu ouvres le film avec un récit qui est de l'ordre d'une intimité territoriale, dans un moment nocturne, où l'on ne voit pas le locuteur avec lequel tu es dans une complicité. Ce qui nous place nous-mêmes, spectateurs, dans une écoute attentive, en nous faisant rentrer directement dans cette forme de relation au lieu. On peut relever dans ce discours d'ouverture une scansion de dates, de décisions personnelles et collectives, d'affirmations d'un volontarisme dans la prise en main de son destin... C'est vraiment un film qui s'écoute.

RG : Il y a des paysages à la fois visuels et sonores, avec lesquels il me semblait évident de devoir travailler. C'est un travail à parts égales entre l'image et le son. Lors du premier voyage, j'ai travaillé avec Élise Florenty, qui s'est chargée du son. Et à chaque fois que j'y suis retourné, j'ai accordé au son une part importante. Dans cette scène, le récit par Bathily Bakhoré de la fondation de la coopérative est accompagné par des paysages sonores, qui nous font passer de la nuit africaine à une traversée sur l'eau. Cette scène se clôt par la vue d'une ancre. On arrive ensuite dans la coopérative.

PB : Ton choix de faire un diptyque vidéo, avec ces deux images articulées et synchrones, est très déterminant dans ta capacité à représenter cette complexité.

RG : Au départ, j'ai été frappé par ces différents espaces, très déterminés, séparés ainsi que par différentes temporalités : le village, avec la vie des femmes et de leurs familles ; les champs, juxtaposés ; la ville de Kayes, où est écoulée la production de la coopérative ; les ruines coloniales de l'autre côté du fleuve Sénégal ; Paris, l'appartement de Bouba, les foyers ; le moment de la fondation, le passé colonial et le quotidien en 2008.

À partir de ce constat, m'est venue l'idée de faire une double projection pour faire jouer ces espaces et ces temporalités entre eux. Je n'ai pas cherché des effets de simultanéité mais plutôt voulu multiplier les hors-champs et les entre-images. Il y a des juxtapositions, des récits parallèles qui se chevauchent, des répétitions modulées, des oppositions, des relais. Il y a parfois une inscription forte dans des territoires à travers des paysages mais aussi des gros plans ou pas d'image, ce qui laisse la place au territoire sonore. Parfois il n'y a qu'un écran qui est activé, ce qui permet une autre attention.

PB : Quant à la réalisation des images, tu travailles avec un répertoire de formes documentaires. Tu mets en place une possibilité de compréhension de la réalité de cette situation, de son histoire et de son actualité. Les intentions politiques et le volet théorique apparaissent dans une séquence où des livres sont sortis d'un tonneau de plastique bleu, leurs titres lus et leurs couvertures montrées.

RG : J'avais au départ une position plutôt distante. Je faisais beaucoup d'entretiens. Puis, au fur et à mesure des voyages, j'ai développé des logiques de coopération dans le tournage avec les gens de la communauté. Pour cette scène des livres, j'ai travaillé avec des jeunes filles du village. C'est Bouba Touré qui a envoyé ces trois tonneaux de Paris au Mali, avec l'idée de créer une bibliothèque dans le village. Ce qui m'importait dans cette scène, comme dans d'autres, c'est les enjeux de la traduction. La jeune fille qui montre les livres à la caméra apprend le français à l'école, mais peut-être ne comprend-elle pas tout ce qu'elle lit... Je voulais envisager toute cette problématique de la transmission, à la fois d'un héritage politique et théorique à travers les livres, mais aussi, de façon plus générale, de l'expérience des parents, qui passe par la langue. Les quatorze membres fondateurs se sont rencontrés dans des foyers en France, en échangeant principalement en français, langue qui a permis la communication entre eux parce qu'ils venaient de régions et pays d'Afrique différents. Il y a des Sénégalais, des Maliens, un

Burkinabé... Aujourd'hui, dans le village, on parle plutôt bambara, pular ou soninké, la place du français est moins forte. Très peu de femmes le parlent. Un certain nombre de détails dans la transmission de l'histoire et de l'expérience de la coopérative se voient donc altérés.

PB : Au-delà de ce problème de la déperdition d'une langue venue d'ailleurs par la colonisation, on voit apparaître pourtant cette étonnante bibliothèque en tonneau, qui nous rend explicite un point de jonction entre toi, l'artiste, et Bouba, l'activiste, le militant, l'homme décisif dans ce projet. Pour vous deux comme pour les gens qui vont lire ces livres dans le village, cruciale est la nécessité d'acquérir un savoir, de trouver les moyens d'une connaissance à travers la théorie et des écrits politiques et militants. S'exprime là l'idée de l'art comme un lieu de production de savoirs, à partir de ce besoin pour l'être humain de comprendre le monde dans lequel il vit, afin de pouvoir agir sur lui.

RG : Dans le processus du montage, je n'avais pas envie de refermer la représentation dans ce qui aurait pu être un discours militant, ou de propagande, ce que fait très bien Bouba – et il a raison de le faire. Ce qui m'importait, c'était de rendre sensibles des conflits. La transmission de cet héritage politique passe par un déplacement à travers les langues. Ainsi que par des traductions culturelles, politiques et religieuses : tous ces éléments cohabitent. On ne trouve pas beaucoup de troubles dans les genres, mais des antagonismes entre les femmes et les hommes en ce qui concerne leur place dans la coopérative et dans l'économie de la production. Ce qui amène à des conflits de représentation.

PB : Il était bien sûr nécessaire pour toi de sortir de la légende dorée de cette histoire afin de la transcrire et la restituer, depuis ta distance et ta fonction, dans toute sa conflictualité.

RG : Je vois ça de façon constructive. C'est une histoire très complexe, composée à la fois de l'histoire de l'immigration, d'une histoire politique et des conséquences locales de cette expérience. Dans ma manière de filmer, quelque chose de l'ordre de l'événement peut se produire. Au cours d'un récit, des événements se produisent dans l'énonciation de la parole, dans un paysage. Se produisent aussi des événements souterrains. Ces tensions-là m'intéressent. La question de ma place en rapport avec ce groupe est récurrente. J'ai vécu mon déplacement en tant qu'Européen dans ce contexte précis comme une expérience de « créolisation ». Bouba est le créole par excellence. Avec d'un côté son africanité, son expérience politique au sein des mouvements de décolonisation, et de l'autre sa vie en France.

J'ai vu récemment un entretien très édifiant qu'il a donné à France 3 il y a une dizaine d'années. Il y raconte qu'il se faisait arrêter par des policiers qui avaient vingt ans en 1995, quand lui en avait déjà 45, et qui lui demandaient : « Vous êtes Français ? » ; et lui

répondait : « Oui, ça fait trente ans que je vis en France : je suis donc peut-être plus Français que vous parce que ça fait plus longtemps que je vis ici. »

Je pense qu'on trouve ce métissage à la fois dans sa culture politique, dans sa pratique et sa relation aux images.

PB : Cela nous amène à l'une de tes importantes décisions, qui est de lui donner une véritable place, pas seulement comme sujet. Au-delà du portrait, il est actif dans ce projet. À un moment, vous rejouez un conflit qui a eu lieu entre vous au sujet d'une termitière. Dans cette scène, tu es présent dans l'image et tu es sermonné par Bouba, qui te donne une petite leçon...

RG : Lors de mon premier séjour, j'avais entendu beaucoup d'histoires au sujet des termitières. Par exemple, le premier canal d'irrigation construit par la coopérative a été réalisé en terre de termitière – un matériau très singulier parce que les termites sécrètent une substance qui rend la terre plus compacte et imperméable. Après avoir filmé des termitières, je me suis lancé dans la destruction de l'une d'entre elles, en demandant l'autorisation au propriétaire de la bananeraie où elle se trouvait. Bouba est alors arrivé en me disant que je ne devais pas la détruire. Je lui ai expliqué que je faisais ça pour des raisons de mise en scène. Il m'a opposé des raisons écologiques mais aussi traditionnelles : on peut détruire une termitière jusqu'à un certain niveau, mais il ne faut pas tuer la Reine.

Tout de suite après cette discussion, j'ai demandé à Bouba s'il était d'accord pour rejouer cette scène. Notre complicité dans le travail l'a permis. L'intérêt de cette scène réside dans son côté burlesque mais aussi, bien que les enjeux soient minimes, dans ce qu'elle révèle d'un rapport au territoire. À la fin, il m'invite à filmer d'une certaine manière, en s'inscrivant donc dans la production de mon film.

PB : Tu mets en évidence au cœur du film la façon dont une situation vécue dans la réalité t'informe des modalités de sa représentation.

Dans l'exposition à Chelles, tu crées un dispositif où deux images sont en coprésence dans le lieu d'exposition, avec chacune son espace donné qui correspond à une source d'émission de discours.

Vous êtes deux producteurs d'images. Et vous travaillez côte à côte dans ce projet. Bouba Touré a réalisé ce film vidéo en réponse à tout le processus que tu as mis en œuvre. Il te l'a donné et tu l'as remonté très sobrement pour l'intégrer ensuite dans le dispositif de ton exposition. C'est un monologue et une adresse, une sorte de testament vidéo, où il énonce des choses très importantes, qui fondent sa vie à travers l'engagement et les luttes. Et il y exprime une volonté de construire une mémoire de sa vie.

RG : Dans sa vidéo, il dit : « J'ai des montres partout, ce n'est pas parce que je fais du cinéma, mais c'est parce que je vis avec le temps. » En réponse au discours de Sarkozy à Dakar, où il est affirmé que les Africains ne seraient pas entrés dans l'Histoire, Bouba Touré oppose une conscience de l'historicité de son parcours. Je voulais réaliser un certain nombre de scènes avec lui, que nous sommes parvenus à réaliser en partie. Et dans le cours de ce processus, au bout d'un an de travail, il s'est acheté une caméra. Il voulait filmer le mouvement des sans-papiers en France. Et un matin, il a produit ce plan-séquence d'une heure, qu'il m'a offert ensuite. J'ai simplement fait deux *cuts* ; il m'importait de garder cette tension, les méandres et les nœuds d'une pensée en train de se formuler, d'une parole où la répétition et les modulations avaient quelque chose de musicale. Cette forme particulière d'énonciation permet à la pensée de se déplacer et d'aller vers d'autres objets. Ce sont ses photographies et ses affiches, qui sont punaisées sur les murs de l'appartement où il habite depuis trente ans, qui déclenchent la parole. Il l'évoque à un moment donné : il montre « des affiches qui parlent, qui veulent dire quelque chose ». C'est une différence de position entre nous dans le rapport aux images. Je pense que les images sont d'abord muettes, et qu'ensuite elles peuvent parler. Pour Bouba, ses images ont un sens dès le moment de leur réalisation : elles ont été produites dans un but précis, militant. Bien sûr, je ne laisse pas les images muettes, mais il réside tout de même une différence. Je m'interroge sur le moment où je peux charger ou pas les images d'un récit. Je suis fasciné par sa capacité à passer de son histoire personnelle à un discours militant, par cette interpénétration où l'un enrichit l'autre dans une totale interdépendance. De mon point de vue sur la représentation du politique, cette complexité de la parole est très importante ; pas seulement dans le discours, mais aussi dans l'articulation de différents registres.

En réalisant son autoportrait, il a produit ce déplacement inespéré dans le cours de notre collaboration. C'était vraiment un cadeau.

J'ai choisi de montrer mon film dans une boîte noire, un espace fermé. Je souhaitais une intensité d'écoute et de visionnage pour créer un autre espace. Et j'ai voulu que la voix de Bouba fasse corps ; que l'on puisse l'entendre dès l'entrée puis aller vers le moniteur où l'image était diffusée et qu'elle enlace le dispositif où je montre mon film. Cet espace des églises est ouvert sur la ville de Chelles. Ça faisait sens de mettre en parallèle les images de l'appartement de Bouba avec les façades d'une banlieue parisienne.

PB : Et si l'on fait un montage instantané en tant que spectateur dans le parcours de l'espace d'exposition, on peut rabouter l'image de son film, entièrement filmée dans ce lieu intime du domicile, constitué de toute une cosmogonie personnelle attachée à une histoire collective, à une scène de ton film où l'on voit Bouba Touré sortir de chez lui et aller vers un foyer d'immigrés où il va raconter son histoire avec un diaporama.

RG : Il y parle de l'expérience de la coopérative et la défend comme un modèle possible de retour au pays pour les immigrés.

PB : Plastiquement, par le statut des images avec lesquelles tu travailles, des solutions s'offrent à toi. Par exemple, la monstration de documents photographiques, non pas par

un index, une main qui désignerait l'image, mais avec un banc-titre, une sorte de diaporama intégré au film.

RG : En effet, pour les deux moments où je montre les images de Bouba, je rejoue la forme du diaporama. Ces séquences résonnent avec la scène de projection de diapositives dans le foyer où l'on voit les spectateurs, sans voir les images cette fois-ci.

PB : Cette complémentarité est bien sûr offerte par ces photographies préexistantes, qui ne s'imposent pas à toi mais que tu peux intégrer à ton travail tout en construisant ta propre capacité de représentation de cette histoire dans une mise en tension des images. C'est un dialogue entre la forme de l'archive originelle, constituée d'une accumulation de documents, et la construction d'un autre récit possible de cette histoire collective.

RG : Oui, on peut faire le constat de cette forme de tension. Je travaille à partir de documents existants mais j'en produis aussi. Ça travaille parallèlement.

La diffusion est essentielle pour moi. Ce projet a été financé par des institutions artistiques, en l'occurrence la DRAC Ile-de-France et un centre d'art de la banlieue parisienne, les églises, où il a été montré. Mais ensuite, se pose l'enjeu de son accessibilité en dehors du milieu de l'art. Même si ça peut paraître un peu prétentieux, je considère mon travail comme un bien public, tout comme l'archive de travail et la vidéo de Bouba Touré.

PB : Il faut bien dire que c'est un point rarement envisagé aujourd'hui dans le fonctionnement de l'activité artistique, y compris dans le cas de stratégies documentaires. Bien sûr, il ne s'agit pas de l'imposer – chaque artiste est libre de ses décisions quant au statut de son travail – mais cette façon que tu as d'envisager la monstration et l'efficacité possible de ton travail dans des lieux qui ne seraient pas seulement ceux de l'art, et jusqu'à l'éventualité de le montrer dans le lieu même où il a été réalisé, correspond vraiment à une pensée du rôle de l'artiste dans la société. Il s'agit d'une activité artistique *in situ et in vivo*. *In situ*, parce que cela consiste à travailler dans un contexte territorial et humain particulier, avec des coordonnées singulières qu'il s'agit de découvrir, de connaître et de comprendre. Et *in vivo* : en relation avec d'autres êtres humains, des agencements de singularités constituant les multitudes, avec lesquelles on peut entrer en dialogue en tant qu'artiste et auxquelles on peut offrir une opportunité d'échange, de collaboration et de restitution d'une image produite ensemble. Jusqu'à la coproduction, comme avec Bouba.

Tu envisages donc de montrer ce film dans la coopérative ?

RG : Bien sûr. Mais je ne suis pas volontariste sur ce point. Dans le passé, je l'ai été peut-être plus, mais aujourd'hui je ne veux pas imposer dès le départ la restitution des images dans la communauté où elles ont été réalisées. C'est une possibilité. Elle se pose

maintenant parce que des coopérations sont justement possibles. Jacques Rancière en parle très bien dans son dernier livre, *Le Spectateur émancipé*. Il peut y avoir parfois chez l'artiste la volonté d'aller trop vite en besogne, et de prendre de ce fait une position autoritaire dans l'acte de représentation. C'est maintenant, après la production du film, que je vois des opportunités s'offrir de le montrer dans des foyers et au Mali.

PB : La présence du cinéma est très forte dans ce projet. Bouba Touré a cette expérience professionnelle de projectionniste. On voit d'ailleurs son approche tactile du film et du projecteur. Et toi-même, tu travailles dans un dialogue avec une certaine idée du cinéma, documentaire, politique et militant, qui a sa place dans le cadre d'une activité artistique où il s'agit de trouver les moyens de la possibilité d'une explicitation de conditions de vie dans le cadre d'une histoire partagée.

RG : Nos deux films sont très différents. C'est ce qui a frappé Ines Schaber la première fois qu'elle a vu le travail de Bouba. Elle m'a dit alors : « C'est incroyable, c'est un film de cinéma direct, c'est évident ! » Et il vient vraiment de là. Il a cette culture politique des images de 1968. Il est dans cette tradition-là : l'ancien ouvrier immigré de Renault de 1965 produit un film de cinéma direct en 2008.

J'ai une exigence de réalisme mais je travaille avec des outils différents. Le travail du montage, de la synchronisation et de la désynchronisation est très important pour moi.

Ce serait trop long d'évoquer mon bagage sur la notion du document, qui vient à la fois des artistes conceptuels, qui ont réinterrogé la place du document, et bien évidemment d'une certaine histoire du cinéma. Pour parler du cinéma africain, j'ai vu récemment un film de Djibril Diop Mambéty, *Badou Boy*, qui est absolument incroyable. J'étais très habitué aussi par le cinéma de Ousmane Sembène. Dans chacun de ses films, la parole, la discussion, la palabre et la négociation sont très importantes et constituent une forme en soi. Je trouve ça passionnant.

Je pense que Bouba est plus proche de l'héritage de Jean Rouch que moi. Les filiations sont tellement complexes !...

Bien que je n'en sois pas un expert, l'anthropologie est très importante pour moi, et notamment toutes les interrogations qui se posent aujourd'hui dans la nouvelle anthropologie sur la définition de la place de l'auteur, mais aussi de la traduction, des sources et de l'autorité dans le processus de représentation.

PB : Le type de discours que tu produis dans *Coopérative* ainsi que la façon dont tu abordes le travail de Bouba Touré et la possibilité de collaborer avec lui, qualifient ta position effective en tant qu'artiste au sein de cette situation dont tu proposes une représentation actualisée.

Ça me fait penser à la façon dont Michael Taussig est actif au sein des réalités qu'il aborde dans ses ouvrages – ce qui lui est parfois reproché par les anthropologues classiques, académiques. Dans *My Cocaine Museum*, par exemple, il construit son

discours à partir du récit de rencontres. Il n'y a pas de volonte de surplomb scientifique mais au contraire, dans une intelligence de son implication et de l'intrication des rapports humains, Taussig part de son experience personnelle, de ses rencontres avec des territoires et des individus avec lesquels il a partage quelque chose.

Ta presence dans le film, discrete mais en meme temps claire, enonce le lieu depuis lequel tu parles, penses et travailles.

RG : Je definis ma place selon differents degres. Par exemple, a un moment dans le film j'utilise un passage de *L'Afrique fantome* de Michel Leiris, qui n'etait pas anthropologue mais qui s'est coltine ce probleme de tres pres en participant a la mission Dakar-Djibouti. Je cite un passage ou il deciffre et interprete des graffitis vus a Medine, ancien fort colonial proche de la ville de Kayes. Je mets en parallele ma propre observation de graffitis et ma propre errance dans d'autres ruines coloniales, juste en face de la cooperative.

Le Je est partout present dans *L'Afrique fantome*. Et toutes les manifestations, les petites bassesses qui n'apparaissent pas habituellement dans la transcription d'un travail anthropologique y sont lisibles...

Pour revenir a Taussig, on peut lire un passage incroyable dans *Walter Benjamin's Grave* ou il interroge justement le statut d'un temoignage et de sa transmission. Dans le deuxieme chapitre qui evoque le texte *Der Erzähler* de Benjamin, il prend l'exemple d'un Indien en Colombie qui s'exprime en vers pour raconter l'histoire de sa region. Cette parole a ete enregistree par un Europeen qui s'est un peu perdu en Amerique centrale et qui ne sait pas trop quoi en faire. Il aimerait bien traduire ces paroles dans un langage plus clair, qui serait le sien. Taussig invente un personnage fictif de directeur d'archives dans lesquelles seraient consignes tous les documents rassembles par ce Blanc. Il invente sa rencontre avec ce directeur. Il trouve des formes fictionnelles pour parler de la complexite de la traduction, du deplacement, de l'autorite ou de la validite d'un recit par rapport a un autre. Toutes ces questions se posent a moi.