

# SEMER SOMANKIDI COURA

Édité par  
Raphaël Grisey  
en collaboration  
avec Bouba Touré

## UNE ARCHIVE GENERATIVE



## Table des matières

5		
Introduction	101	188
Raphaël Grisey	Entretien avec	<b>Nos vies et nos luttes</b>
	Ladji Niangané	<b>en France. Photographies</b>
		<b>de Bouba Touré</b>
10		
<b>Somankidi Coura,</b>	107	
<b>1977–1980</b>	Politisation et visibilité des	
<b>Photographies de</b>	immigrés ouest-africains	
<b>Bouba Touré</b>	dans la France des années	
	1970. Les trajectoires	
	militantes de l'ACTAF et	
	de Révolution Afrique	
	Aïssatou Mbodj-Pouye et	
	Jean-Philippe Dedieu	
14		
<b>IMMIGRATION –</b>	132	197
<b>QUELLE SOLUTION?</b>	<b>Somankidi Coura,</b>	<b>Raphaël Grisey, Bouba Touré,</b>
<b>ASSOCIATION CULTURELLE</b>	<b>1977–1980</b>	<b>Olivier Marboeuf, Tobias</b>
<b>DES TRAVAILLEURS</b>	<b>Photographies de</b>	<b>Hering et Karinne Parrot</b>
<b>AFRICAINS EN FRANCE (ACTAF)</b>	<b>Bouba Touré</b>	<b>Discussion à Khiasma</b>
		<b>centre d'art, 8 avril, 2014</b>
22		
Entretiens avec	138	224
<b>Bouba Touré</b>	<b>Entretien avec</b>	<b>Nos vies et nos luttes</b>
	<b>Bathily Bakhoré</b>	<b>en France. Photographies</b>
31		<b>de Bouba Touré</b>
Les enjeux de la jachère	139	
Première partie	Entretien avec	
Raphaël Grisey	Sidney Sokhona dans les	
	<i>Cahiers du Cinéma</i>	
	N° 285, Février 1978	
	(Safrana)	
45		
Entretien avec	157	231
<b>Ousmane Sinaré</b>	Sidney Sokhona,	Entretien avec
	entretiens avec	<b>Siré Soumaré</b>
	Catherine Ruelle	
	et Guy Henebelle dans	
	<i>CinémAction</i> No. 8, 1979.	
49		
La plantation et la coopérative.	165	242
Économie coloniale de la	<b>TRAANA</b>	Entretien avec
coercition et agrarisme	<b>Pièce théâtrale de</b>	<b>Mady Koïta Niakhaté</b>
développementaliste postcolonial	<b>Bouba Touré</b>	
Romain Tiquet		
68		
<b>Somankidi Coura,</b>	181	251
<b>1977–1980</b>	<b>Traana</b>	Comme je ne veux pas mourir,
<b>Photographies de</b>	<b>Adaptation par</b>	je marche avec le temps
<b>Bouba Touré</b>	<b>Kàddu Yaraax</b>	Olivier Marboeuf
	<b>et Raphaël Grisey</b>	
79		
Les choses et leur place.	302	261
Notes sur la photographie	<b>Expositions</b>	Entretien avec
de Bouba Touré		<b>Goundo Kamissokho Niakhaté</b>
Tobias Hering	312	
	Biographies	



Les échanges et l'affinité renouvelés avec Bouba Touré depuis plus de dix ans prennent ici la forme transitoire d'un livre. Cette recherche est partie du désir de faire des films en regard de l'archive photographique de Bouba Touré puis de mon expérience à la coopérative de Somankidi Coura. Elle s'est ouverte plus tard aux écologies turbulentes qui les ont vu naître, à l'émergence des luttes des travailleurs immigrés en France au début des années 1970, aux enjeux postcoloniaux et environnementaux de la sécheresse en 1973, aux technologies et politiques de l'agriculture, au raidissement des politiques migratoires en Europe, et enfin aux modes de production et de circulation des images qui y sont associés. Ces dix ans ont vu passer de longues jachères, l'émergence d'archives, des discussions, des projections de films dans des constellations multiples. La recherche et la digitalisation, la mise en relation et en perspective de matériaux éparpillés, leur régénération sous différentes formes de collaborations ont été réalisées pour la plupart directement avec Bouba Touré, d'autres informées par nos discussions.

Ce livre est une trace de cette recherche et de ses collaborations, il convie certaines voix qui ont accompagné le projet depuis longtemps et en a convié de nouvelles. Le livre est ainsi partiel, une étape d'un processus en cours vers de futures images et mises en relation : un film que je souhaite réaliser depuis les archives filmées, la poursuite de la collaboration avec Kàddu Yaraax, cette fois à la coopérative de Somankidi Coura, autour d'une pièce de théâtre écrite par le groupe en 1976, et le projet mené par les membres fondateurs d'établir un centre de documentation à la coopérative. Ce livre est aussi l'assemblage de voix différenciées dont les liens possibles seront suffisamment souples pour former occasionnellement des motifs qui se composeront et se décomposeront au grès des affinités, des alliances et des écosystèmes qui reflètent la trajectoire et l'histoire de la coopérative de Somankidi Coura. Celle-ci s'opère dans des détours, des départs et des retours ; elle produit des changements de perspective et d'échelle transformant et diffractant les grands récits coloniaux, nationalistes, révolutionnaires et panafricains. La coopérative a trouvé des qualités de sols et d'images pour penser différemment l'agriculture vivrière, l'exode rural, l'immigration et les écosystèmes, à contre-courant d'une nécropolitique postcoloniale construite sur les nationalismes et un paradigme néolibéral. Elle s'est générée aussi dans des tissus de relations et une ciné-géographie.

Cette ciné-géographie a impliqué des infrastructures d'éducation comme l'Université Libre de Vincennes, le maquis de Guinée-Bissau, d'Angola ou du Mozambique, les cours du soir dans les foyers de travailleurs immigrés, les vieilles infrastructures agricoles coloniales ou d'état, les réseaux des termites, les pépinières, les archives d'images de Bouba Touré, des alliances et des amitiés comme les solidarités entre les partis de gauche et les travailleurs immigrés, entre l'ACTAF (l'Association Culturelle des Travailleurs Africains en France), des paysans français et les luttes de libération des anciennes colonies portugaises, les films de Sidney Sokhona et le projet de l'ACTAF ainsi que ma collaboration et mon amitié depuis 10 ans avec Bouba Touré.

Dessiner ces relations dont les traces sont atomisées dans différentes archives (publiques, communautaires et privées) implique aussi de considérer les variations, les hétérochronies, les affinités et les antagonismes entre les acteurs, les enjeux et les risques d'appropriation, pour nous permettre d'en faire un sujet de pensée pour le présent et le futur.

La voix et les images de Bouba Touré, photographe, cinéaste, militant, paysan, acteur, écrivain, projectionniste et cofondateur de la coopérative, irriguent le livre et *marchent avec le temps* comme celui-ci le dit dans sa vidéo *Bouba Touré, 58 rue Rousseau, 75011 Paris, France*. La sélection de ses photographies présente une pratique sur quarante années qui s'est faite chronique de la vie et des luttes des immigrés en région parisienne et de la coopérative de Somankidi Coura au Mali. La retranscription de certains de nos entretiens révèle une biographie intergénérationnelle, qui se projette autant sur les fictions des ancêtres à interpréter et à réincarner et que sur celle, speculative, du devenir des images, des écologies animistes et des traces laissées dans les migrations, passant du sol retourné par les bombes à Verdun, au bitume parisien et à la terre labourée des bords du fleuve Fankhoré.

Des entretiens réalisés en 2007 et 2008 avec différents membres fondateurs de la coopérative de Somankidi Coura structurent le livre de manière similaire. Les entretiens avec Ousmane Sinaré, Bouba Touré, Bathily Bakhoré, Siré Soumaré, Ladji Niangané et Mady Niakhaté ont été réalisés dans un travail préliminaire à mon film de 2008, une manière de faire connaissance. Les entretiens ont été guidés par quelques questions récurrentes sur les

cheminements individuels ayant amené au choix de l'émigration, puis aux activités politiques au sein de l'ACTAF dans les foyers et dans les usines, l'émergence et la fondation de la coopérative, son organisation et enfin la régénération de son motif 30 ans plus tard. En relation à ces entretiens, le communiqué de la fondation de la coopérative de Somankidi Coura de 1976, écrit par les membres de l'ACTAF, est reproduit ici.

Goundo Kamissokho parle dans son entretien du surgissement des luttes et de l'organisation de l'association des femmes de Somankidi Coura dont elle est la représentante ; elle évoque le rôle prépondérant des groupements de femmes rurales à l'URCAK (l'Union Régionale des Coopératives Agricoles de Kayes). Cet entretien dessine dans une certaine mesure un double problème de traduction : celle de la traduction du motif de la coopérative sous d'autres formes et le fait que Goundo Kamissokho était la seule femme qui parlait le français et avec qui j'avais pu m'entretenir à l'époque.

Dans le texte *Les enjeux de la jachère*, je reviens sur ma collaboration avec Bouba Touré, sur le désir de faire, de régénérer et de cultiver des images, de considérer d'autres terreaux en relation, par affinité ou par friction, avec l'histoire de la coopérative. Mon texte est partiel et spéculatif, il s'est écrit dans l'écoute des différentes voix qui composent ce livre afin d'inviter à des lectures transversales des textes, des récits et des images.

Le livre reproduit deux entretiens (dans leur quasi intégralité) avec Sidney Sokhona, dont les films s'inscrivent dans l'histoire des luttes des travailleurs immigrés et dans celle de la coopérative. Son entretien dans les *Cahiers du Cinéma* en 1978 avec Serge Daney et Jean-Pierre Oudart apparaît à la sortie de *Safrana ou Le droit à la parole*, un film qui reprend sous forme de fiction le projet de retour des membres de l'ACTAF. Les changements de perspective sur l'immigration et l'émigration se retrouvent dans certains malentendus significatifs entre Sidney Sokhona et ceux qui le questionnent. L'entretien dans *CinémAction*, réalisé par Catherine Ruelle et Guy Henebelle un an plus tard, alors que Sidney Sokhona est retourné en Mauritanie, revient sur son parcours individuel et insiste aussi sur les modes collectifs de production de *Nationalité : Immigré*, son premier film, et de *Safrana ou Le droit à la parole*, et évoque les liens de son cinéma avec celui de Med Hondo.

Aïssatou Mbodj-Pouye et Jean Philippe Dedieu retracent une double trajectoire, celle de l'ACTAF, dont émergera la coopérative, et celle du groupe Révolution Afrique et s'interrogent sur les modalités d'action des travailleurs immigrés dans les années 1970 dans les organisations de gauche et les luttes de libération en Afrique. Le texte souligne l'apparition d'une nouvelle cartographie parisienne dessinée par les foyers de travailleurs immigrés en lutte dont les noms sont devenus étendards et point d'activation.

Romain Tiquet opère lui un basculement d'échelle en partant de l'histoire de la plantation de Sisal de Diakhandapé (dont les ruines se situent en face du site d'implantation de la coopérative de Somankidi Coura) à travers l'archive coloniale pour parler de l'idéologie de « mise en valeur des ressources humaines et matérielles » dans la période de transition entre le temps colonial et celui de la construction nationale après les indépendances.

Olivier Marbœuf parle de récits à plusieurs mains, de jeux de ficelle qui ont la capacité de se transformer par effet de prise et de reprise, et spécule sur ce qu'est et pourrait devenir une agriculture vivrière du cinéma, dans les modes de production des films aussi bien que dans les échelles des reprises kaléidoscopiques de motifs situés.

Tobias Hering reprend la *Poétique de la Relation* chère à Édouard Glissant au contact de la pratique photographique de Bouba Touré. Mettre *Les choses et leur place* dans le Tout-Monde des migrations et des fugitivités consiste en un agencement de refuges et de temporalités en relation, et ne peut pas se suffire d'une observation archéologique.

Un père paysan, endetté, envoie son fils Samba travailler en ville malgré le refus de la mère. Celui-ci se retrouve au chômage et part à l'immigration pour l'Eldorado. Il découvre à Paris la vie des foyers de travailleurs immigrés. Samba est le personnage principal de la pièce de théâtre Traana écrite en 1977 par Bouba Touré alors qu'il vient de retourner au Mali fonder la coopérative. Le fac-similé de la pièce est accompagné de la retranscription de son adaption en janvier 2017 par la compagnie de Théâtre Forum Kàddu Yaraax, basée dans le village de Yarakh à Dakar. Cette adaptation s'est faite lors d'un atelier d'écriture que j'ai organisé avec la troupe Kàddu Yaraax et filmé.

Enfin, le livre reproduit une conversation qui eu lieu à l'espace Khiasma en 2014 entre Olivier Marbœuf, Karinne Parrot du Gisti (Groupe d'Information et de Soutien des Immigré-e-s), Tobias Hering, Bouba Touré et moi-même autour des photographies de Bouba Touré et du film *Nationalité : Immigré* de Sidney Sokhona et qui revient sur les politiques migratoires et leur influence sur les formes des luttes des migrants.

Je tiens à remercier Bouba Touré tout particulièrement pour sa collaboration, l'usage de ces photographies et de ses documents qui constituent une part importante du livre, les membres de la coopérative pour leur confiance, les voix qui accompagnent ce livre et toutes celles absentes ici, mais qui ont été au combien précieuses pour la préparation du livre et les collaborations qui l'ont constitué. Je tiens à remercier tout aussi particulièrement Marie-Hélène Gutberlet pour ses riches et réguliers conseils dans le travail éditorial ainsi que Chiara Figone et l'équipe d'Archive Books pour le graphisme et la logistique autour de la confection.

# La naissance d'une conscience en Afrique

“La naissance d'une conscience  
en Afrique,” feutre sur diapositive,  
années 1980. Archives Bouba Touré.





Préparation du terrain avec l'aide  
des habitants du village de Somankidi,  
coopérative agricole de Somankidi  
Coura, Mali, février 1977.

Photographies de Bouba Touré.



Construction du premier canal en terre de termitière avec l'aide des habitants du village de Somankidi, coopérative agricole de Somankidi Cours, Mali, février 1977.

Après la préparation du terrain, membres de la coopérative agricole de Somankidi Coura, Mali, mai 1977.

Système d'irrigation, premier canal et construction du bassin de redistribution, Somankidi Coura, février 1977.

Photographies de Bouba Touré.





ont permis de suivre une formation agricole telle que nous l'ont souhaitée, dès lors l'assistance d'exploitants de la Pologne et de la Haute-Pierre chez lesquels nous avons partagé avec eux la vie de famille pendant 6 mois.

o IMMIGRATION - QUELLE SOLUTION ? o

Tenté par la situation sociale et morale facilitée dans notre pays, nous avons alors décidé de nous établir dans notre pays. Nous les conditions de tout temps, nous remercions également M. Amadou SOUSSA, Secrétaire Général de l'UNESCO qui, par son intérêt et son appui permanent, nous a aidé et nous aide encore dans notre travail d'immigration.

Fils de paysans, nous avons connu les durs labeurs de la terre que nous avons quittée pour améliorer nos conditions de vie. Mais étant illétrés, ou d'instruction modeste, nous n'avons pas trouvé sur place les moyens à la mesure de nos ambitions flattées par "les réussites fulgurantes" de quelques camarades rentrés au village après un séjour en France (costumes - radio - électrophones - etc...) De ce fait, tentés par l'immigration, nous nous sommes donc retrouvés en France, comme tant d'autres.

Arrivés dans ce pays "de rêve", ..... qu'avons-nous trouvé ?

Un travail ? certes ! mais un travail dur, pénible ! Un logement ? certes ! mais des conditions d'hygiène regrettables ! Un dépassement total !

Après plusieurs années de travail, dans des conditions de vie difficiles, nous sommes conscients que nous ne pouvons pas rester pris dans ce cercle infernal de continuels allers et retours, sans projet de retour définitif au pays.

Issus de milieu agricole, il nous a semblé tout naturel de retourner à la terre ; et immigrés, il nous a semblé positif et indispensable d'exploiter, et de développer les connaissances des uns et des autres, acquises durant nos années d'immigration. D'où l'initiative d'un retour en groupe.

De réunions en réunions, les militants de l'ACTAF après avoir exposé et discuté leur projet avec leurs frères des foyers, ont mis sur pied un groupe de 14 personnes qui s'est décidé à suivre une formation agricole et retourner ensemble aussitôt en Afrique.

Dans les foyers, les questions les plus souvent avancées sont :

- Comment allez-vous organiser votre formation avant votre retour ?
- dans quel pays allez-vous ? et pourquoi ?
- aiderez-vous d'autres groupes dans l'avenir à tenter la même expérience ?

A ces questions justes, nous répondons :

Nous ne sommes pas sans méconnaitre l'existence d'organisations françaises privées qui se proposent d'aider au développement de l'Afrique. C'est ainsi que nous avons écrit à certaines d'entre elles, telles l'ACCIR, la CIMADE, et le CCFD. Les membres et sympathisants de ces organisations, et surtout leurs responsables, par leur bonne volonté, leur dévouement et leur adhésion totale à notre cause, nous

Parce que nous savons que seules les groupes formés et organisés sont en mesure de faire face aux innombrables difficultés qui sévissent en Afrique principalement dans nos villages. ....



- 2 -

ont permis de suivre une formation agricole telle que nous l'avons souhaité, dans des familles d'exploitants de la Marne et de la Haute-Marne chez lesquels nous avons partagé en ami la vie de famille pendant les 6 mois.

Ces organisations par une aide matérielle et morale facilitent ainsi notre retour et notre installation dans notre pays.

Nous les remercions de tout cœur, nous remercions également Mr Amadou MOKTAR M'BOW, Dr GI de L'UNESCO qui par son intérêt et son appui permanent, nous a aidé et nous aide encore dans notre travail d'organisation de ce projet.

Vont enfin nos remerciements aux personnes qui de loin ou de près nous ont apporté leur soutien. Nous disons cela, pas pour jeter des fleurs aux uns et aux autres, mais pour témoigner notre reconnaissance le plus simplement. Mais nous sommes conscients, que le meilleur témoignage sera la réussite prochaine de notre projet, nous y sommes engagés.

A la question touchant le pays d'installation, nous répondons au MALI dans la région de KAYES.

Pourquoi le Mali et précisément cette région de Kayes ? ... simplement parce que c'est au MALI, qu'on nous a offert les conditions que nous jugeons indispensables pour le groupe.

La région de KAYES est située dans le Bassin du fleuve Sénégal, les travailleurs immigrés maliens - sénégalais - comme mauritaniens sont à 95 % originaires de cette région. Les habitants de cette région ne sont pas seulement liés par le phénomène de l'immigration mais également par la vie sociologique - politique et surtout économique du fleuve sénégal.

Pour cette raison, notre groupe qui est composé de Maliens - Sénégalais - Guinéens et Voltaïques, considère qu'indépendamment des raisons précitées, son installation dans un pays et non dans trois ou quatre à la fois, est dictée par un souci non seulement d'efficacité mais aussi d'unité.

Nous sommes certains que l'unité réelle de l'Afrique se fera, non pas par des discours, mais par des efforts conjugués - conséquents et continus de tous ses fils.

L'action économique devant être le fondement de cette unité certaine, nous sommes rassurés d'avance parce que confiant en nous-mêmes que l'action de notre groupe représentera un maillon solide de la chaîne qui va libérer nos peuples de la domination étrangère et du sous-développement.

Enfin, à la question : aiderez-vous sur place d'autres à suivre votre exemple ? nous répondons : notre groupe entend créer les bases d'une structure qu'il se propose de promouvoir. C'est-à-dire la possibilité de constituer plusieurs groupes semblables tant au MALI - qu'au SENEGAL - et MAURITANIE ; ceci par des immigrés comme nous décidant de retourner, comme par des jeunes restés sur place dans nos villages.

A ces futurs groupes du Mali - du Sénégal - de la Mauritanie et d'ailleurs, nous apporterons notre soutien en priorité, et ceci dans la mesure de nos possibilités. Pourquoi en priorité à des groupes ? Parce que nous croyons que seuls les groupes formés et organisés sont à même de faire face aux innombrables difficultés qui sévissent en Afrique principalement dans nos villages.

.../...



- 3 -

A présent, nous lançons un appel à tous ceux qui se soucient tant soit peu de la condition des travailleurs immigrés et du développement économique de l'Afrique, de soutenir ces initiatives. Il n'y a pas de développement possible dans un pays qui se vide de ses forces vives, et pour ces forces vives expatriées, il n'y a pas de dignité.

La dignité de l'Afrique et des Africains exigent le retour de tous les expatriés pour qu'ensemble nous construisions l'Afrique de demain.

En ce qui concerne notre groupe, une première partie quittera Paris le 2.12.76 et se donne rendez-vous à Kayes le 15.1.77 pour commencer les premiers travaux de défriche.

Notre lieu d'installation se situe à 18 Km en aval de Kayes. Précisément sur la rive droite du fleuve Sénégéal dans la grande plaine de Somankidi, et à 4 Km du village même de Somankidi. En face sur l'autre rive, la ville de Samé avec la ferme semencière et l'école d'agriculture. Notre objectif en 77 sera le défrichage et l'irrigation d'une vingtaine d'hectares. Cette plaine de 600 ha offre de grandes possibilités surtout en double culture. Sa mise en valeur totale se fera par nous et d'autres groupes dans les années à venir, après la construction du grand barrage de Manantali en amont de Kayes.

Cet ouvrage permettra l'irrigation de milliers d'hectares dans tout le bassin du fleuve Sénégéal. En attendant, nous devrons nous contenter de 60 ha irrigables. Ce qui représente 120 ha en culture d'hivernage ; superficie non négligeable en Afrique pour 14 personnes. Pour nous l'élevage ne sera plus une activité séparée de l'agriculture ; ces deux activités représentent un tout, un ensemble.

L'exploitation rationnelle de 60 ha irrigués en double culture et l'élevage représenteront une activité assez importante pour occuper pendant toute l'année tous les membres du groupe. Car le problème à l'heure actuelle en Afrique, consiste à trouver une activité viable pour les jeunes de nos villages pendant les 6 mois de saison sèche. C'est pendant cette période creuse que les jeunes, partent chercher du travail dans les villes et se finissent par s'immigrer, pour aider leurs familles à vivre.

..... c'est pour trouver une solution à cet ensemble de problèmes que notre groupe, tous travailleurs immigrés, avons organisé ce retour. Et cela se comprend, car on est pas mieux servi que par soi-même.

Nous sommes confiants pour l'avenir !! .....

ASSOCIATION CULTURELLE DES TRAVAILLEURS

AFRICAINS EN FRANCE

163, Bd de l'Hôpital

75013 P A R I S

*à Yacké*

*5/5*



**Maison collective dans le village de Somankidi Coura, Mali, juillet 1987.**

**Dramane Diaby, frère de Bouba Touré et villageois près du fleuve Sénégal, Somankidi Coura, 1979.**

**Photographies de Bouba Touré.**



Panneau de la coopérative agricole de  
Somankidi Cōura, Mali, années 1980.

Photographie de Bouba Touré.



## Bouba Touré, entretiens

Chez les soninkés après la naissance d'un enfant, la maman ne sort pas de la case pendant sept jours. Après sept jours, on donne un prénom à l'enfant et on rase sa tête. Les sages et les anciens se réunissaient pour ce qu'on appelle maintenant le baptême. Quand je suis sorti avec ma mère de la case, c'était la saison des pluies. On m'a appelé Samba, le nom donné au deuxième garçon de la famille – ma mère avait déjà eu un garçon. Puis j'ai reçu le prénom de Banta, le prénom du père de ma mère puis on m'a nommé Bouba. Je suis Samba Banta Bouba. Ma mère m'a toujours appelé M'paba ou Samba. Au deuxième jour, tout le monde allait cultiver aux champs. Avant d'arriver aux champs, on traverse la rivière Khassankonlé, qui se trouve derrière le village de Gotéra, à 1km au sud de Tafacirga. La rivière avait beaucoup d'eau. On traversait en pirogue ou en nageant. On mettait les bébés dans les calebasses. Ma grand-mère m'avait mis dans une calebasse mais ne s'était pas rendu compte que j'étais trop lourd. Ma mère attendait encore la pirogue sur la rive. Au milieu du fleuve, la calebasse

s'est renversée et je suis parti. Je n'avais qu'une semaine. Tout le monde s'est mis à crier et les femmes qui savaient nager ont plongé dans l'eau avec ma grand-mère. Une femme a eu l'idée de courir le long du fleuve, l'eau du fleuve était relativement claire, elle a plongé et a réussi à m'attraper par le pied. Elle a pensé un instant que c'était un poisson puis elle a réalisé que la peau n'était pas aussi lisse. Elle m'a tiré de l'eau comme ça, en me prenant le pied. Les gens pensaient que j'étais déjà mort car il s'était déjà passé un moment. La femme a eu l'idée de me soulever par les pieds, l'eau est sortie et j'ai crié. Pour moi c'est clair que je ne pouvais pas mourir comme ça, impossible. J'avais déjà vécu des événements terribles, je ne pouvais pas me noyer aussi facilement. Cette femme m'a sauvé. Elle devait me sauver de toute façon. On dit que si on ne m'avait pas trouvé, ma grand-mère se serait noyée tellement elle se sentait coupable.

Ce jour-là, ma mère et ma grand-mère ont promis à cette femme là que quand je serais grand, ma première récolte serait pour elle. Chez les soninkés, on donne à un garçon d'un certain âge son propre champ, on l'aide à semer puis c'est lui qui



Cissé Banta Soumaré, mère de Bouba Touré, avec ses chèvres, Singalou, Mali, 1976.

Photographies de Bouba Touré.

l'entretient et qui fait la récolte. J'ai gardé plein de photographie de cette femme.

À l'époque on ne se nourrissait qu'avec ce que nous cultivions. Les garçons étaient initiés en recevant un champ. On l'aidait à débroussailler, à semer puis c'est lui seul qui l'entretenait. Je devais avoir 6 ou 7 ans. Cette année là, j'ai eu beaucoup de maïs et de mil. On ne connaissait pas le riz importé, certaines femmes faisaient occasionnellement du riz complet dans certains villages comme complément alimentaire. Quand j'ai eu ma récolte, j'ai tout donné à cette dame. Je me rappelle de lui avoir apporté les paniers. Cette femme m'a ensuite toujours appelé Khassankonlé, le nom de la rivière. Comme si j'étais né dans la rivière.

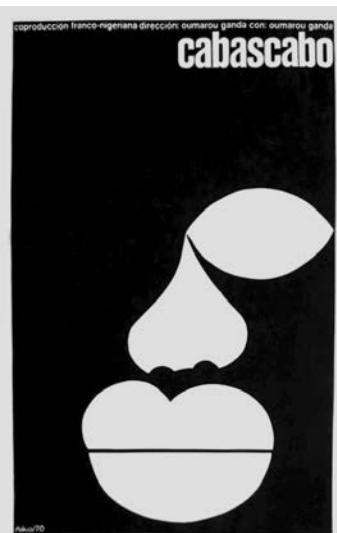
Je suis né à Tafacirga. C'est l'administration coloniale qui décidait de l'année de ta naissance. Elle venait et te donnait une date de naissance. Nous étions plusieurs à être nés la même année. Cette année a été inoubliable pour la région : il y avait un gouverneur régional de Kayes envoyé depuis la France, qui s'appelait ou qu'on surnommait Lagache – On nous appelait d'ailleurs « les enfants de Lagache » –, il était très dur avec la population.

Recevait-il des ordres ou était-ce de sa propre initiative ? Il a réquisitionné toutes les récoltes, sûrement sur un ordre venu de la métropole. Les récoltes étaient réquisitionnées par camions et par pirogues à Kayes, puis emmenées en train jusqu'à Dakar. Je pense que c'était pour nourrir les militaires. Toujours est-il que nous sommes nés cette année là. C'est cette même année aussi que l'administration coloniale a décidé de faire payer à la population les impôts en argent. C'était entre 1945 et 1948.

Avant les impôts se payaient en nature. Tel village devait donner tel nombre de tonnages en riz, en maïs, en mil ou en arachide. L'arachide alimentait l'usine Lesieur basée à Dakar. Le reste devait alimenter les tirailleurs sénégalais de l'AOF, l'Afrique Occidentale Française. En tout cas c'est ce qui se disait à l'époque. Certains nous appelaient comme ça : « Les enfants de Lagache ». Lagache, Lacache, je ne sais plus, mais en tout cas c'était un gouverneur extrêmement dur. On peut dire maintenant que c'était un fasciste.



Un vétéran de l'armée coloniale française en Indochine retourne chez lui au Niger, acclamé par ses amis et sa famille. Après être dépossédé de toutes ses économies, il décide d'aller travailler la terre.  
Stills de *Cabascabo*, Oumarou Ganda, 1968.



Poster de *Cabascabo* par Antonio Pérez González (NICO), ICAIC, Cuba, 1970.

La France n'en avait rien à foutre de ce qui se passait pour la population colonisée. Il a pu y avoir localement des protestations d'individus, d'hommes de gauche, mais la majorité de la population française et du gouvernement s'en foutait. Je suis né à cette époque là. On n'inscrivait que les garçons dans les registres. L'administration coloniale ne s'intéressait pas aux filles. Elle s'intéressait à nous pour les guerres et les travaux forcés. La ligne (ferroviaire) Dakar-Niger a été construite avec les travaux forcés. Les gens n'étaient pas payés. Quand l'administration arrivait, on essayait de nous cacher. J'ai été inscrit malgré moi car je revenais du fleuve avec ma grand-mère et on est tombé sur les administrateurs qui étaient sous l'arbre à palabres dans le village. Je ne pouvais plus me cacher. J'ai vu le moment où les blancs arrivaient et où on cachait tous les garçons. Il y avait des collaborateurs sur place qui donnaient les noms. Si tu n'apparaissais pas à l'appel, ton père était pris à ta place.

Un jour, un étranger passait derrière le fleuve à Tafacirga. On revenait du fleuve avec ma grand-mère, j'avais des calebasses sur ma tête. C'est ma grand-mère qui m'a élevé. J'étais



Village de Singalou, Mali, novembre 1976.

Photographie de Bouba Touré.

toujours au fleuve avec elle et les femmes. J'étais toujours avec les femmes. Les contacts avec les hommes ne sont venus que plus tard. Même plus grand, je suis toujours resté avec ma grand-mère. Ma grand-mère avait eu beaucoup plus de filles que de garçons. Ma grand-mère a convaincu cet homme de venir se reposer au village car il faisait très chaud. Il allait dans un autre village à plusieurs kilomètres de là. Une fois à la maison, elle lui a fait à manger. Dans l'Afrique rurale, on ne laisse pas un étranger manger seul. On l'accompagne souvent d'un enfant. Elle lui a fait de la bouillie et m'a dit: « Accompagne l'étranger ». Lorsque nous avons fini de manger, ma grand-mère lui a mis une natte au sol avec un coussin pour qu'il puisse se reposer. Il a dormi. Quand il s'est réveillé, ma grand-mère lui a donné de l'eau et il est allé se laver. Avant de repartir, il m'a appelé. J'y vais et je m'assois à côté de lui. Il met sa main sur ma tête et me frotte les cheveux. « Quand il sera grand, il ira encore chez les blancs. » Ma grand-mère s'est mise à pleurer. À l'époque, tous ceux qui partaient chez les blancs, c'étaient pour faire la guerre. On risquait de ne jamais les revoir. « Ne pleurez pas ! » dit-il. « Cette fois-ci, ce n'est pas pour faire la guerre. »

C'est pour travailler. » J'avais 5/6 ans. Ça m'est resté dans la tête. Vous imaginez un peu ? Quelqu'un qu'on n'a jamais vu, dire cela ? « Cette fois-ci ». Ces mots me sont restés.

Ce n'est pas ma première présence physique sur cette terre-là. J'ai l'impression, le sentiment et la certitude que j'ai déjà été ici, que je suis reparti et que je suis revenu. Si j'avais écrit et noté comme je le fais maintenant lors de ma première vie, j'aurais du concret pour appuyer ce que je dis. Mais je ne savais pas lire et écrire. Je sais que j'ai déjà eu une autre vie avant de m'appeler Bouba Touré, d'être venu en France travailler dans les usines. J'étais déjà venu en Europe. Ma vie ne commence pas lors de ma naissance au Mali. Ma vie a commencé il y a déjà peut-être plusieurs siècles et je pense que je ne suis pas le seul. J'étais habité par ma vie antérieure lorsque je suis venu ici. J'étais déjà venu dans un autre contexte et pour d'autres raisons. Je suis la réincarnation de mon grand-père qui était ici en 14-18 contre sa volonté. Il n'a pas choisi d'être dans l'armée française et de venir combattre les allemands. Je ne peux pas parler de moi sans parler



Bataille de Verdun, 1916, photographe inconnu.

du personnage que j'incarne. Toute mon histoire commence à partir de là.

Je suis venu en France en 1965. Ce n'est qu'une date parmi d'autre, j'étais déjà venu en France il y a longtemps. Mon père m'a demandé d'aller travailler en France et de lui envoyer de l'argent. J'étais bon à l'école, j'aurais pu devenir un bon marabout et avoir des gens à ma disposition comme les Touré. Je n'ai jamais dit non. J'aurais pu rester au Sénégal à Tambacounda où je travaillais comme boy chez Moussa Diallo, le premier député du Sénégal oriental. Il me payait chaque mois. Il avait dit à mon grand-père que je ne devais pas aller en Europe, que je devais rester ici, qu'il s'occupait de moi et m'enverrait à l'école, et qu'ainsi je n'aurais pas besoin de travailler dans les usines chez les blancs. Mon père n'était pas d'accord que je reste à Tamba. Je ne pouvais pas lui dire que je m'en foutais et que je voulais rester. Mais non. Dès que je suis arrivé ici et que j'ai commencé à travailler à l'usine, je me suis juré que je n'y passerai pas tout mon temps et que je ferais quelque chose d'autre. Je ne pouvais plus me comporter comme avant, comme lorsque j'étais soldat pour

l'armée française. Il y a peu de différence entre être soldat et être à l'usine mise à part la dangerosité. Dans la région de Kayes, tous les valides et les jeunes avaient été ramassés, pour la première et la seconde guerre mondiale. J'ai eu la chance de ne pas mourir. Je suis reparti et je suis revenu en France travailler. Mais pas question pour moi de vivre comme avant.

Ils sont venus dans les villages et ils ont ramassé tous les jeunes qui étaient là, avec moi. Les valides et les jeunes étaient examinés à Bakel ou à Kayes, on regardait leurs muscles, leur santé. On les mettait dans le train pour Dakar. De Dakar, ils étaient envoyés en Europe. J'ai toujours été costaud parce que j'ai été nourri avec le lait de ma mère. Si ma mère n'avait pas assez de lait, ma grand-mère avait beaucoup de chèvres. J'ai aussi été nourri au lait de chèvre. Je n'ai jamais été maigre.

Parmi ces jeunes, la majorité ne revenait pas. J'ai eu la chance de revenir. Quand mon grand-père est décédé et que je suis né – c'est-à-dire quand je suis revenu – les copains de mon grand-père venaient me voir et me disaient que j'avais de la chance d'être parti et d'être revenu. Je m'en

souviens. Dans toutes les parties de l'Afrique, la mort définitive n'existe pas. On ne connaissait ni l'enfer, ni le paradis. La mort impliquait un retour et était toujours fêtée. On dansait et on chantait près du défunt pendant plusieurs semaines. On le louangeait en racontant ce qu'il avait fait. Cela n'existe plus depuis qu'on a épousé d'autres rai-sonnements. Heureusement, cela ne m'affecte pas car j'ai vécu une autre vie. L'enfer et le paradis sont une invention des autres, je n'y crois pas. Mon paradis et mon enfer sont ici et maintenant.

À l'époque de mon grand-père, en 14-18, ils venaient dans les villages et prenaient tous les valides, tous les garçons. Ils demandaient des sommes au chef de village et s'il ne les donnait pas, il allait en prison. Il se retrouvait obligé de faire venir tous les garçons. Les colons choisissaient ceux qui étaient valides pour les mettre à l'armée. Au temps de mon grand père et de mon père, ils faisaient l'appel dans toute la région. Mon oncle qui a fait l'Indochine me racontait la même chose. J'étais encore jeune à l'indépendance. Après celle-ci, les dirigeants africains ont fait la même chose. Ils appelaient tout le monde au canton, au chef-lieu, et ils choisissaient. C'était une pratique coloniale, il n'y avait pas d'engagé volontaire chez nous. Mon grand père a fait l'armée malgré lui. Il a eu la chance de ne pas mourir et de pouvoir revenir, les autres sont tous morts. « Je suis parti et je suis revenu » disait-il. Je crois que la mort définitive n'existe pas.

Un jour, à Avallon en France, un très vieux monsieur qui aurait pu être mon grand-père était persuadé qu'il avait fait la guerre de 14-18 avec moi. Il me demandait comment j'avais fait pour ne pas vieillir. Il me racontait ce qu'on avait fait ensemble. Les copains de mon grand-père encore vivants après sa mort me parlaient aussi comme ça, comme si j'étais parti puis revenu. Il paraît que je ressemble à mon grand-père. Cette histoire m'a beaucoup marqué. « Tu te souviens lorsqu'on se battait contre les allemands ensemble ? » m'a t-il dit. « Il n'y avait pas beaucoup de blancs parmi nous, il y avait beaucoup d'Africains. Toi, je te reconnais ! » C'était à Avallon en 1969. J'ai répondu que ce n'était pas moi mais que c'était peut-être mon grand père. Mais mon grand-père, c'est moi. Quand je vais dans ces coins de l'Est de la France, ces lieux ne me sont pas inconnus. Lorsque je suis allé visiter Verdun, c'était bizarre. J'étais dans un état... Je ne peux pas raconter. J'avais une affinité incroyable avec ce monsieur. Qu'est-ce qu'on s'entendait bien. C'était le père d'un ami,



Bouba Touré à Verdun, 2012.  
Stills vidéo (rushes) de Raphaël Grisey.



Claude, avec qui je travaillais dans un magasin de vente par correspondance. C'était une famille de paysans et c'était la période de l'exode rural. Cet ami m'a proposé un jour de passer un week-end à Avallon chez ses grands-parents. C'est comme ça que j'ai rencontré le grand-père, un ancien poilu. Dès qu'il m'a vu, il m'a dit: « Tu n'as pas vieilli, c'est pas possible. Je suis vieux et toi tu es resté jeune. Comment as-tu fait ? Tu te rappelles ? » Il a commencé à me raconter ce qu'il avait fait avec les tirailleurs sénégalais. « Tu te rappelles de ce jour-là avec les allemands ? On n'avait ni à manger ni à boire. » C'était incroyable. Il me tapait ensuite sur l'épaule en disant. « Comment fais-tu pour ne pas vieillir ? » Je lui ai dit que cela devait être mon grand-père. Mais c'était moi car je suis la réincarnation de mon grand-père. Je ne lui ai rien dit car je ne suis pas sûr qu'il aurait compris. Mais toujours est-il que dans ma tête, c'était ça.

Pendant la guerre, j'étais de la chair à canon comme tout le monde. Mais nous avions quelque chose qui nous protégeait contre les balles et les bombes. Nous les Touré, au niveau ancestral, quelque chose nous protégeait. On a échappé aux

pluies de balles grâce à ça. C'est peut-être pour cela que je n'ai pas été tué. On faisait une demande auprès des ancêtres. On expliquait qu'on allait dans telle situation et on demandait à être épargné des balles d'où quelles viennent. Quand je vais au foyer, on me demande si j'ai encore le pouvoir de mes ancêtres. Je dis que oui. J'ai eu la chance d'avoir reçu cela d'un oncle plus âgé. Étant donné que je suis dans ma deuxième vie, c'est quelque chose que j'avais déjà avant de venir, avant d'être en France, avant d'être revenu une deuxième fois en France.

La famille de ma mère, les Soumaré, ils ont des pouvoirs sur les serpents. Chaque famille avait son truc. Même après l'arrivée de l'Islam, les familles avaient gardé leurs croyances ancestrales. Le grand drame actuel c'est qu'on confond la culture et les traditions avec la religion. Actuellement, ceux qui sont musulmans s'habillent comme les arabes. Mais pourtant les arabes ne s'habilleront jamais comme les africains, ils ne porteront jamais de grands boubous. Du côté de ma mère, quand il faisait chaud, mon grand-père avait son grand boubou en coton. Il me disait de venir avec lui. On allait autour du village où il y avait des arbres sacrés. C'était



Bouba Touré à Verdun, 2012.  
Stills de Raphaël Grisey.

de l'écologie. Il y avait plein d'arbres mais on ne ramassait que les arbres et les branches secs pour faire la cuisine. Après, on a commencé à considérer que c'est Allah qui fait pousser l'arbre. Allah n'a pas fait pousser d'arbre dans le Sahel. Les arbres, il faut les entretenir et en planter. Si on considère que c'est Allah qui les fait pousser, on les coupe et le désert avance. Avec mon grand-père, on allait dans la brousse derrière le village lorsqu'il faisait chaud. Il mettait par terre son boubou et il appelait les serpents. « Venez, il fait trop chaud vous avez soif. Je vous amène au bord du fleuve. Venez. » Je voyais les serpents venir de partout. Une fois son boubou rempli, il allait le déverser au bord du fleuve. Tu pouvais voir que les serpents étaient heureux. Il y avait toute sorte de serpents. Je regardais, j'avais peur mais il me rassurait. De notre côté du fleuve il y avait des arbres. De l'autre côté, l'actuelle Mauritanie, c'était du sable. Les serpents venaient de là-bas, ils grimpait sur les arbres et quand ils avaient chaud, ils allaient dans l'eau. C'était une relation avec la nature.

Voici une autre histoire. J'avais 7 ou 8 ans et je gardais ma petite sœur qui dormait alors que ma mère

travaillait dans les champs. On nous mettait sous un arbre sur des pagnes sur lesquels on dormait. Ils faisaient venir des serpents qui nous entouraient et nous protégeaient des insectes qui auraient pu nous piquer. Une fois je me suis réveillé et j'ai vu un serpent près de moi. J'ai eu peur. Ma mère est venue en courant et m'a dit de ne pas avoir peur et qu'il était là pour nous protéger. Ça m'est resté. À Samé, en face de là où on a fondé la coopérative, il y avait beaucoup de serpents. Il y avait un vieux de Samé Wolof, qui avait un pouvoir sur les serpents. Ce vieux nous donnait des poudres de plantes ou de je ne sais quel type d'arbre, et nous disait de mettre cela dans la bouillie. On mélangeait cela et on buvait pour se protéger des serpents. Pour moi, c'était différent car j'étais un fils Soumaré, j'étais déjà protégé.

Entretiens réalisés par Raphaël Grisey à Paris en 2006 et en 2010.



Raphaël Grisey dans le Hyde Park de Londres, 2011.  
Photographie de Bouba Touré.

## Les enjeux de la jachère

### Surgissement des images

Nous nous sommes rencontrés tout d'abord autour d'une communauté d'images. Tu venais chez ma mère pour dîner. Tu mangeais peu et, dès le repas fini, tu t'empressais d'installer le projecteur diapo près de la cheminée. Tu venais une à deux fois par an, au retour de tes séjours au Mali. Je découvrais alors tes diapositives des marchés de Bamako et de Kayes, la coopérative, les portraits des membres fondateurs, les enfants, les femmes, le fleuve Sénégal, le système d'irrigation, les champs d'oignons, de gombos, de tomates et les bananeraies. Tu montrais aussi des photographies de manifestations et de tes copains prises dans le foyer de travailleurs de la rue de Charonne ou du foyer Pinel à Saint Denis. Tu faisais parler les images et les images te parlaient. Ce n'était pas un simple récit de voyage, et quelque chose dans l'agencement complexe de tes images résistait à mon regard d'enfant.

Pendant que ta main faisait la netteté pour chaque nouvelle image qui surgissait sur le mur du salon, ta voix tissait la relation entre la coopérative que tu as fondée, et le quotidien et les luttes des travailleurs immigrés en France depuis 50 ans. Ton récit recomposait la dispersion des lieux dans les images, dans l'entre-deux des diapositives, ton récit avait l'envie de s'inscrire, de recréer, de produire la trace, de refaire le chemin de ton histoire passant de la condition d'un travailleur immigré d'origine paysanne vers le futur du paysan cyborg informé par les ancêtres que tu es devenu.

Ton retour en France dans les années 1980, après avoir fondé la coopérative de Somankidi Coura au bord du fleuve Sénégal, confirmait que tu avais maintenant plusieurs lieux de vie et d'action. Tu étais ici devenu l'ambassadeur de la coopérative, de son projet, pour les résidents des foyers et pour le monde. Là-bas tu étais un paysan intermittent et le porte-parole, le porte-image de la condition des travailleurs immigrés en France, un passeur. Et cela passait par la production et la distribution de tes photographies de mains en mains dans les villages et dans les foyers.

Un jour, c'était pour mes 15 ans je crois, tu m'as offert mon premier appareil photo, un Nikon FM2, le même appareil qui t'avait servi à faire tes photos dans les années 1980. Quelques années plus tard en 1999, étudiant aux Beaux-Arts de Paris, je faisais des photos le long du canal St Denis avec ton appareil, sans savoir que j'étais tout près du foyer Pinel à St Denis où tu avais séjourné à ton arrivée en France en 1965, là où tu avais attrapé la tuberculose à cause des conditions de logement et où tu avais réalisé dans la violence, qu'il fallait qu'une conscience africaine émerge du côté des immigrés. Je partais du « centre » vers la « périphérie », photographiant et interviewant les habitants d'Aubervilliers et de St Denis. Cette partie du monde est un précipité de l'histoire ouvrière et immigrée. Je rencontrais une famille d'origine portugaise dont le père avait grandi dans le bidonville de la Plaine, une



Premières images filmées dans l'appartement de Bouba Touré, 2006. Stills de *Cooperative* (rushes), Raphaël Grisey.

Bouba Touré allant de chez lui au Foyer Charonne. Stills de *Cooperative*, 2008.

famille de squatteurs algériens qui disparut entre deux rencontres, un sans-abri reconvertis en agent de sécurité dans une cimenterie qui communiquait avec le monde sur les ondes courtes de sa radio CB, un antillais qui vivait dans son fourgon et cultivait du peyotl pour parler à ses ancêtres, un père de famille tunisien qui cherchait d'autres hommes dans un terrain vague à la porte d'Aubervilliers, les adeptes évangélistes congolais kimbanguistes et roumains du centre d'Epinay-sur-Seine. Mon éducation politique et sociale s'est construite dans ces allers-retours entre Paris et sa banlieue. J'essayais de produire du lien, intuitivement, naïvement, entre des segments de la population qui, je pensais, ne se parlaient pas et en essayant d'entendre le chemin des personnes qui me faisaient face et de constater qu'il y avait là un Tout-Monde.<sup>1</sup> La banlieue me paraissait beaucoup moins segmentée que mon centre ville privilégié, dont un privilège des habitants était cette mobilité et la libre circulation à travers les territoires.

Dans un séminaire à l'École des Beaux-arts de Paris<sup>2</sup>, je rencontre Sophie Haluk, une photographe qui travaillait à l'époque dans les foyers de travailleurs immigrés. Elle te connaissait depuis longtemps, vous aviez fait de nombreuses émissions ensemble sur les radios libres. En 2000, je passe deux mois au Mali pour assister un artiste français en résidence, Olivier Leroy. Je suis submergé par les situations post-coloniales persistantes, les expatriés aux bords des piscines à Bamako, le pouvoir du Centre Culturel Français sur la scène artistique. À Sangha où j'accompagne cet artiste avec Amahiguére Dolo, artiste Dogon, un vieil homme me présente un enfant et me dit que c'est son père. Je viens de perdre le mien un an auparavant. J'essaie de comprendre où je suis arrivé, de faire sens. Je vomis sur la terre des ancêtres par-dessus la falaise après avoir trop bu de dolo, la bière locale, tout près de la maison de Germaine Dieterlen.

Je reviens de ces deux mois sidéré et déçu, proche de l'expérience narcissique de Michel Leiris dans l'Afrique Fantôme, livre que je ne lirais que quelques années plus tard. J'avais seulement lu *Ogotemeli* de Marcel Griaule lors de mon séjour. J'étais venu trop tôt et mal informé.

J'ai repris alors contact, avec l'envie de revoir tes photos dont je n'avais plus qu'un vague souvenir, de recomposer mes expériences en banlieue et au Mali avec tes images et de comprendre ce qui t'animait à les faire. Je te propose de venir montrer tes photographies dans ce séminaire. Tu ne sais pas quoi faire de mon enthousiasme de jeune étudiant. Et puis un jour je décide d'aller chez toi – ou tu m'invites, je ne sais plus – pour prendre le temps de voir tes archives de travail et de discuter. Je commence à filmer dans ton petit appartement de la rue Trousseau, tu me laisses faire et tu commences à me raconter des histoires.

Tu es né sous le régime des colonies auprès de ta mère, de ta grand-mère et de ton grand père Soumaré qui te protégeait des serpents. Tu as grandi avec les histoires des rafles que les générations précédentes avaient subies,

1 Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, Paris: Éditions Gallimard, 1997.

2 Le séminaire *Des Territoires* (1994-2005) à l'ENSBA, Paris.

enrôlées malgré elles pendant la première et la seconde guerre mondiale ou envoyées aux travaux forcés. Ils sont venus dans le village pour enregistrer l'année de ta naissance, information suffisante si on voulait t'enrôler à ton tour. Après les indépendances cela te permettra d'obtenir une carte d'identité française, de venir en France puis de multiplier les aller-retours lorsque les nouvelles lois contre l'immigration commenceront à sévir. Tu me dis que les générations suivantes n'auront plus cette option, et seront forcées à la sédentarisation, soit au village, soit au foyer.

On a emmené ton grand-père à Verdun, il a été un des rares à revenir. Lorsqu'il est mort, les anciens l'ont reconnu en voyant ton visage d'enfant et t'ont appelé par son nom. Plus tard, un voyageur qui longeait le fleuve Fankhoré, te dira que tu partiras à l'étranger toi aussi mais que CETTE FOIS-CI tu ne partiras pas pour faire la guerre. Tu vois cela comme les signes de tes vies antérieures. Tu as appris très vite en vivant dans les foyers et travaillant dans les usines que tu n'étais pas venu pour reproduire la coopération forcée entre la France et l'Afrique que tes ancêtres avaient subie.

Très vite, plutôt que d'être filmé et de parler, tu me proposes de sortir. On va manger le mafé au coin de la rue, au foyer de la rue de Charonne et visiter tes fils de la chambre 111. Tu me mets dans le bain en m'emmenant au foyer pour que je commence à comprendre. Je te vois faire des portraits pour qui en a besoin, pour le travail, pour la famille au pays. Tu leur donnes des photos de leur village que tu as faites lors de ton précédent voyage. Tu donnes des conseils aux plus jeunes. Tu leur montres les images des champs et des nouvelles récoltes de la coopérative en racontant ce que vous avez réussi à faire sur place ; tu les invites à considérer cela comme une alternative à la vie des foyers.

Tu me diras que pendant les luttes des foyers des années 1970, il y avait beaucoup de conflits avec les anciens qui ne comprenaient pas votre colère, qui ne comprenaient pas qu'on ait des amis ou des copines françaises. Ils voulaient que tout se passe bien avec les gérants et vous étiez là pour travailler. Maintenant tu es à la place de ces anciens, mais tu refuses toujours la reproduction de l'émigration et la fatalité de l'exode rural qui l'a précédé.

**Bouba Touré et un copain dans la chambre 111. Photographies de Bouba Touré sur les murs, Foyer Charonne, Paris, 1993. Photographie de Bouba Touré.**



### Carrefour de la migration des images

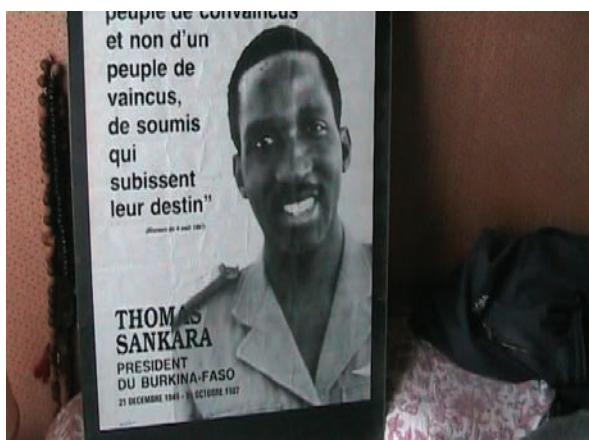
Puis des foyers, tu m'emmènes à la coopérative. Entre 2006 et 2008, je t'accompagne en France à Paris et au Mali à Somankidi Coura pour réaliser un film, *Cooperative*. Le film met en relation le quotidien de ta production de photographe avec celle de la coopérative, je filme dans les foyers et les manifestations, le bord du fleuve Sénégal, la coopérative, le village, les champs, les ruines coloniales et le marché de Kayes. Ma compréhension de l'émergence de la coopérative est alors encore vague. Je l'ai perçue d'abord comme une coupure radicale, après vos années passées dans les usines. Mais s'agissait-il aussi du début d'une mise en relation et d'une dialectique qui ne se serait pas arrêtée?

À la coopérative, les membres fondateurs me racontaient tous la même histoire, à quelques détails près. C'est une histoire collective qui avait déjà été écrite, travaillée, programmée presque, pour être projetée dans le futur, adressée aux futures générations autant qu'à vos contemporains, ici et là-bas, avec un point de vue et une perspective à défendre. Cette position, 30 ans après, m'était plus difficile à percevoir à la vue de la densité des difficultés quotidiennes, du travail et du rythme des champs que j'observais à la coopérative. Comment comprendre la force initiale qu'il vous a fallu pour sortir de la centrifugeuse de l'immigration, de l'exode rural, du poids du système traditionnel, pour essayer de dépasser les contradictions et les échecs des mouvements de libération, pour attaquer ce nouveau front ouvert par la sécheresse et l'érosion qui gagnaient le Sahel? Revenir au Mali après le coup d'État de 1968 a fait dire à ceux qui se croyaient les plus révolutionnaires que vous étiez des traîtres. Les villageois, eux, vous ont d'abord pris pour des fous, ne comprenant pas qu'on puisse vouloir retourner dans la misère loin de sa propre famille et vos familles se sont plaintes de ne plus recevoir de mandats.

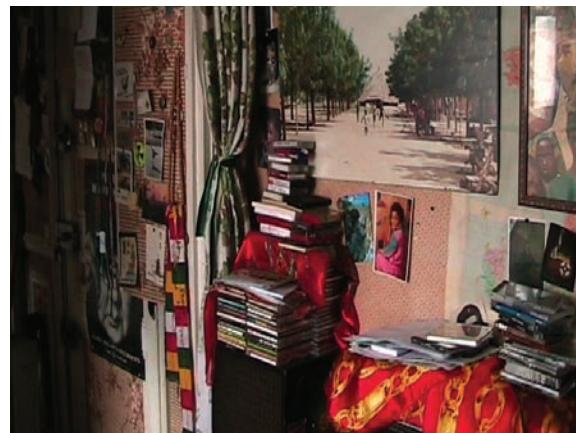
Alors que je commence à monter mon film, tu t'achètes un caméscope et tu fais tes premières images en mouvement un matin dans ton appartement de la rue Rousseau en 2008. Le jour même, tu m'offres la cassette, tu m'invites à la regarder et à en faire bon usage. Tu as filmé en un seul plan-séquence d'une heure ton appartement, les murs tapissés d'images en passant des posters des héros des indépendances, aux photos de la coopérative, aux lettres de ton père te demandant d'envoyer les mandats, à la description de ta vie parisienne, à une méditation sur ta pratique de photographe et à des commentaires sur la chasse aux étrangers qui venait de se produire en Afrique du Sud. Tu mets de la musique indienne pour accompagner des phrases que tu répètes, entre complaintes et chants de révolte. Ces phrases sont comme une respiration, qui te permet de rebondir sur une autre image qui parle, qui te parle.



Still de *Cooperative*, 2008.



Stills de Bouba Touré, 58 rue Trousseau, 75011  
Paris, France, Bouba Touré, 2008.



L'Afrique se réveillera un jour et dira assez ! L'Afrique se réveillera un jour et dira assez !

L'Afrique se réveillera un jour et dira assez ! L'Afrique se réveillera un jour et dira assez !

Je suis triste. Je suis triste. Je suis triste. Je suis triste. Je suis triste.

Il faut que le réveil sonne. Il faut que le réveil sonne. Il faut que le réveil sonne. Il faut que le réveil sonne.

Il faut que le réveil sonne. Il faut que le réveil sonne. Il faut que le réveil sonne.

Oui. La lutte. Oui. La lutte. Oui. La lutte. Oui. La lutte.

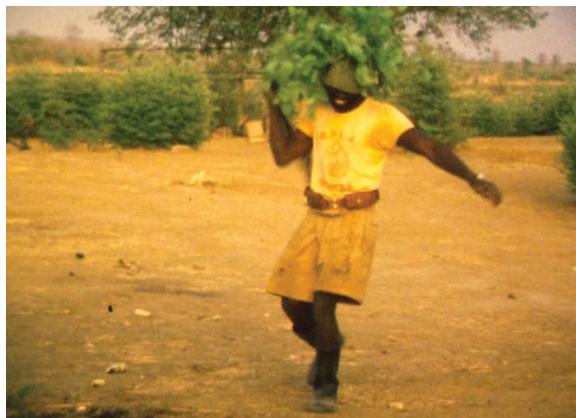
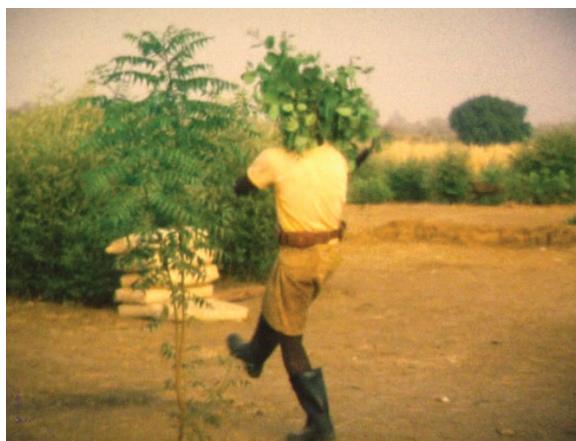
La vie est un combat. La vie est un combat. La vie est un combat.

À la fin de la vidéo, tu parles des femmes africaines qui vivent en France, de leur courage face au système patriarcal auxquelles elles sont confrontées. Si tu étais président, tu n'aurais que des femmes comme ministres. Ta vidéo est une introspection et un moment d'attention qui s'ouvre sur le monde dans une adresse multiple et kaléidoscopique par le prisme des images. Elle me rappelle *Berlin 10/91* de Robert Kramer, réalisé en un plan séquence d'une heure dans le confinement d'une salle de bain à Berlin après la chute du mur. Tu m'as donné la responsabilité de prendre soin de ta vidéo. Je te propose de faire un cut, de la nommer *Bouba Touré, 58 rue Trousseau, 75011 Paris, France*, et cela devient un film. Je continue le montage de mon film en regard du tien.



Stills de *Berlin 10/90*,  
Robert Kramer, 1991.

Stills de film 8mm, Monique Janson,  
Somankidi Coura, 1977.



### Apparition des archives

En 2008, j'expose nos films, Coopérative et *Bouba Touré, 58 rue Trouseau, 75011 Paris, France*, dans le centre d'art de Chelles en France. Ton film est présenté sur un moniteur et le son est diffusé sur plusieurs enceintes. Ta voix remplit l'espace de la salle d'exposition alors que mon film est présenté dans l'espace confiné d'une black box. Côte à côte, les deux films s'accordent sur des points d'intersection et de fuite, deux points de vue gravitent autour des mêmes objets d'attention, les images, la migration et la coopérative.

À cette période, tu reçois par la poste un DVD d'images filmées en 8mm de la fondation de la coopérative que je m'empresse de regarder. Elles ont été tournées par Monique Janson, une paysanne française chez qui vous aviez fait vos stages d'agriculture en 1975 et 1976.

Dans le premier film amateur de 1977, après des plans sur le fleuve, les récoltes et l'irrigation, on te voit danser avec un fusil de chasseur et un T-shirt du MPLA<sup>3</sup> que vous aviez soutenu à l'ACTAF. Tu as des branches sur ton chapeau, tu portes de longues bottes en caoutchouc qui me disent que tu venais de revenir des champs pour l'irrigation, et un short au-dessus des genoux, le même que vous portiez tous et qui choquait les villageois. Tu fais cette danse futuriste sur les mélopées de ce qui semble être une flûte Peul. Le film est muet et musical.

Le deuxième film de 1979 commence et finit comme un film de voyage : visite touristique à Dakar, travelling depuis le bus sur les villages Peuls, arrivée à la coopérative, visite des champs avec le groupe et les paysans français. Puis le tournage devient soudain très détaillé et s'attarde sur le travail des champs, le système d'irrigation, l'emplacement du site, une réunion des coopérateurs, le travail des femmes au bord du fleuve, la cérémonie du thé. Ces films 8mm sont amateurs. Ils sont amateurs dans le sens que Maya Deren en donne, des images aimantes, amoureuses qui donnent à voir la relation qui lie celui qui filme et son objet.<sup>4</sup>

Plus tard, tu me montres une bobine 16mm sur ton étagère. Tu avais marqué la date du moment où on t'avais remis la boîte et inscrit tes initiales comme tu le fais pour tous les objets que tu gardes. Ton grand-père ne t'avait laissé que peu de traces pour te guider. Tu le fais pour que ceux qui viennent après toi puissent plus facilement retracer des chemins antérieurs. C'est la copie de *Nationalité : Immigré* que tu avais projetée dans les foyers à travers la France en 1976 avant ton départ en novembre de la même année pour fonder la coopérative.

3 Mouvement Populaire de Libération de l'Angola.

4 Maya Deren, Amateur Versus Professional, *Film Culture*, n°39, 1965, p.45-46 : « La classification 'amateur' forme un cercle apologétique. Mais ce mot – qui vient du Latin 'amateur' – 'celui qui aime' signifie celui qui fait quelque chose pour l'amour de cette chose plutôt que pour des raisons économiques ou par nécessité » (traduit par l'auteur).



Bouba Touré au cinéma L'entrepôt,  
19 mai 1993. Archives Bouba Touré.



Still de *Nationalité : Immigré*,  
Sidney Sokhona, 1975.



Bouba Touré dans son appartement rue Trousseau, 1984. Archives Bouba Touré.



Still de *Safrana ou Le droit à la parole*,  
Sidney Sokhona, 1977.

Tu m'as parlé de *Nationalité : Immigré* comme ayant été un film où chacun avait pris, d'une manière ou d'une autre, part au tournage et à la logistique. Le film avait été tourné pendant la grève des loyers du foyer Riquet, le foyer dans lequel habitait Sidney Sokhona à l'époque, et que tu fréquentais aussi.

Nous n'avions pas de projecteur 16mm. J'ai eu accès au film, par le biais de la Cinémathèque Afrique de l'Institut Français. Je m'attendais à voir un film sur le ton des films militants de l'époque, je découvre au contraire un film qui en fait la critique et le premier film que je vois fait par un travailleur immigré sur sa propre condition.

Puis j'ai découvert *Safrana ou Le droit à la parole*, le deuxième film de Sidney Sokhona.

Lorsque je filmais à la coopérative, vous m'aviez parlé de quelqu'un qui n'avait pas refait signe après avoir filmé et par qui vous sentiez avoir été trahis. Je ne m'en étais pas soucié à l'époque, plus intéressé à filmer mes propres images.

Serait-ce de Sidney Sokhona et de *Safrana* que vous n'aviez pas pu voir à sa sortie dont vous parliez ? Vous étiez déjà en train de labourer vos champs lorsque le film est sorti en salle. Quand tu es revenu en France en 1981, Sidney Sokhona était à son tour parti en Mauritanie avec un nouveau projet de film qu'il ne réalisera pas, pris dans le jeu du pouvoir politique. Le scénario de *Safrana* s'est constitué sur l'histoire de votre projet de départ. Auriez-vous dû apparaître comme coscénaristes ? Était-ce là aussi le sujet de la controverse ?

*Safrana ou Le droit à la parole* retrace le parcours dans les usines et le quotidien de quatre immigrés à travers des flashbacks, alors qu'ils partent à la campagne rencontrer des paysans français dans l'idée de retourner en Afrique faire de l'agriculture. Le film revisite votre histoire en somme, à des détails près.

Catherine Ruelle, journaliste militante, alors compagne de Sidney Sokhona et productrice du film, me racontera plus tard<sup>5</sup> que le tournage à la campagne avait eu lieu avec des paysans de Côte d'Or issus de son village familial. Les paysans interrogés dans le film par les quatre personnages critiquent les bénéfices des nouveaux outils de production, des machines agricoles, de l'agriculture intensive et l'exode rural endémique. La paysannerie que les protagonistes découvrent est habitée par des pratiques ancestrales, un sourcier fait une démonstration devant un acteur interloqué. Les nouvelles technologies sont évaluées dans leur valeur d'usage, dans leur durabilité et au regard des écosystèmes. L'histoire et les questionnements de ce monde paysan résonnaient avec l'agriculture vivrière irriguée que vous souhaitiez mettre en place à votre retour.

Votre expérience en Champagne et dans la Marne a été plus rugueuse : certains des paysans voulaient vous faire travailler dur (ravis d'avoir de la main-d'œuvre peu payée, j'imagine). Ils pratiquaient pour la plupart des

5 Entretiens avec Catherine Ruelle en 2015 et 2016.



Après les stages agricoles théoriques. Membres de l'ACTAF (Association Culturelle des Travailleurs Africains en France) et leurs hôtes, Haute-Marne, Courcelles-sur-Aujon, France, mai 1976.

Bouba Touré, Ibrahima Camara, Mady Niakhaté, Bangaly Camara, membres de l'ACTAF dans leur dortoir, stages agricoles en Haute-Marne, France, mai 1976.

Photographies de Bouba Touré.

formes d'agriculture intensive et la traduction pour votre projet n'était pas simple, sans parler du racisme et du conservatisme ambients ; cela a produit des débats houleux, moins idylliques que dans le film de Sokhona, mais certainement productifs. En 1976, une sécheresse touche les campagnes françaises, vous observez l'organisation de la réponse des autorités et des paysans. Des rencontres tangibles ont eu lieu, peut-être plus intenses que toutes celles que vous aviez pu avoir lors de vos séjours en France avec la gauche militante par exemple, et elles auront des suites. Les membres de l'ACCIR<sup>6</sup> qui vous a soutenus pour les stages vous accompagneront pendant de longues années et viendront vous rendre visite à Somankidi. Ce sont les mêmes qui vous filment en 1977 et en 1979. Tout comme *Safrana*, vous ne verrez ces images que 30 ans plus tard.

Dans le surgissement de ces archives, j'ai pris la mesure du processus lent d'apprentissage des images, du politique et de l'agriculture qui avait précédé la fondation de la coopérative. J'avais eu besoin du passage par la fiction des films de Sokhona, qui insistaient sur la constitution des sujets à travers l'expérience des luttes dans l'espace public en France, pour comprendre. Le projet de départ s'était construit sur les savoirs acquis lors des luttes pour l'amélioration des conditions de vie et de travail en France, passant par l'apprentissage des métiers d'ouvriers et de la langue française dans les cours du soir des foyers ; vous aviez appris à vous retrouver dans les multitudes des mouvances politiques de la gauche radicale, à faire le constat des incompréhensions, des malentendus et du paternalisme ; vous aviez mis en perspective ces savoirs multi-situés dans votre association, l'ACTAF, pour vous projeter plus loin.

En regardant les films de Sokhona et les films amateurs des paysans français j'ai voulu les projeter et les présenter avec les nôtres. Il y avait un assemblage de films, d'acteurs, qui se répondaient les uns aux autres et qui faisait écho aux assemblages que tu composais, décomposais et recomposais avec tes images sur les murs des chambres des foyers et des lieux que tu as habités.

Chaque point de vue s'était transformé à partir des intersections du regard des autres. les variations et les motifs d'une même histoire étaient repris par des méthodologies, des supports et des technologies différents.

*Nationalité : Immigré* répondait clairement et avec virulence à un type de cinéma militant paternaliste de l'époque et dialoguait avec les films de Med Hondo. *Safrana* était la réitération de votre projet de retour avec une caméra. Les films 8mm faisaient écho à tes premières photographies de la fondation de la coopérative. *Coopérative*, mon film, était parti de la considération de tes photographies puis monté en regard de ton film *Bouba Touré, 58 rue Trousseau, 75011 Paris, France* que tu avais peut-être eu le désir de faire en réponse à mon tournage.

» Voir la page 273 pour  
Les enjeux de la jachère –  
Deuxième partie

6 Association Champeigneuse de Coopération Inter-Régionale.



Bouba Touré dans une manifestation de Sans-Papiers à Paris et Ousmane Sinaré irriguant un champ de bananes à Somankidi Coura.  
Stills de *Cooperative*, 2008.



Préparation du terrain, avec Bouba Touré, Seydou Traoré, Ousmane Sinaré, Mady Niakhaté, Bakhoré Bathily, Somankidi Coura, janvier 1977.  
Photographie de Bouba Touré.

## Ousmane Sinaré, entretien

J'ai eu la chance de jouer au football avec les copains des rues au Burkina, J'ai été tout de suite détecté par le club de football de grand Bassam. J'ai été détecté aussi par un grand club à Abidjan, l'ASSEC Mimosas qui existe jusqu'à aujourd'hui. Tous mes copains ont eu la chance de continuer leurs études à l'étranger. Certains sont partis en Europe pour les études ou pour le foot. Je me suis retrouvé seul et j'ai décidé de partir par mes propres moyens en France. J'ai travaillé pour faire des économies. Un jour j'ai rencontré un Français qui supportait l'équipe, on a causé à l'Hôtel Ivoire. Je lui ai dit que je voulais aussi tenter ma chance en France mais sans savoir comment. Il m'a proposé de m'aider si j'avais le transport. Pour partir, il fallait avoir un papier d'hébergement qui dit où tu vas loger et ton passeport. Ce n'était pas aussi compliqué que maintenant. Il m'a donné de quoi couvrir mes frais de séjour pour trois ou quatre mois.

À l'époque, je voulais faire de la photographie sportive. Je me suis dit que si j'arrivais en France, je pourrais apprendre à faire cela. Je ne suis pas parti

en France comme les autres avec l'idée de m'enrichir et de revenir. Je suis parti en 1972, cet ami m'a accueilli dans sa famille. J'ai pu rester car je m'entendais bien avec ses enfants, je m'occupais d'eux. J'ai suivi des cours de photographies par correspondance, je développais des photos en noir et blanc mais j'ai vite arrêté. J'ai retrouvé alors Karamba Touré, que j'avais connu en Côte d'Ivoire. Il m'a un peu forcé à le suivre dans le militantisme. Pour moi à l'époque, l'argent était secondaire.

À Paris j'habitais seul, Karamba Touré venait me chercher pour les prises de décisions les plus importantes à l'ACTAF. À l'époque je n'étais pas militant comme certains, j'étais moins engagé mais je suivais tout de même de près tout ce qui se passait, les réunions comme les activités. J'étais un des plus jeunes avec un sénégalais, Bangaly. On ne s'est engagé que plus tard.

Avant même de décider à revenir, on organisait des soirées créatives pour soutenir les pays qui étaient en voie de libération : la Guinée-Bissau, l'Angola, le Mozambique et le Zimbabwe. Il y avait aussi la Palestine. On les soutenait à notre façon.



Moussa Coulibaly, Fode Moussa Diaby et Mady Niakhaté, préparation du terrain, coopérative agricole de Somankidi Coura, Mali, 1977.

Préparation du terrain, avec Bouba Touré, Seydou Traoré, Ousmane Sinaré, Mady Niakhaté, Bakhoré Bathily, Somankidi Coura, janvier 1977.

Photographies de Bouba Touré.

On collectait de l'argent en organisant des soirées dansantes, ou lors des repas qu'on appelait les Nuits d'Afrique. Cela permettait d'acheter des habits, des médicaments et de collecter des produits. On avait des médecins complices qui nous donnaient tous les produits non utilisés. On envoyait cela soit en au Mozambique, soit en Angola pour traiter les blessés. Notre association regroupait tous les Africains résidents à Paris, les Antillais, qui voulaient militer. Il y avait même des espions Français dans l'association, tout ce qui s'y passait était communiqué directement aux autorités.

Karamba était en France depuis très longtemps, quand il m'a proposé l'idée du retour, je me suis dit que j'avais une occasion à saisir. Après si longtemps en France, il avait décidé de retourner en Afrique. Qu'est-ce qui me disait que si je restais, je finirais par réussir ? Ou par opter pour son idée aussi ? Je me suis donc vite décidé, je n'ai pas vu de raison de rester. J'ai informé mon patron. C'était aussi un ami. Il a essayé de m'aider à sa façon : il m'a dit de ne pas revenir au Mali car c'était un des pays les plus pauvres de l'Afrique, qu'il y faisait très chaud et que rien ne réussirait. Il m'a dit ce qu'il pensait car il

connaissait très bien l'Afrique et la région de Kayes. Quand je lui ai dit qu'on allait faire de l'agriculture, il m'a dit d'aller au sud mais pas près de Kayes, que ça ne pouvait pas marcher. J'avais mes propres idées, je voulais juste savoir ce qu'il en pensait. J'ai donné mon accord à Karamba, à Bouba et aux autres. À l'époque on se réunissait tous les samedis pour voir réellement ce qu'on allait faire, comment s'organiser et trouver les moyens financiers. Aujourd'hui il y a plein d'ONG en Afrique, à l'époque ce n'était pas le cas. Il y avait que des ONG comme le CCFD, le comité Catholique contre la Faim et pour le Développement dans le Tiers-monde et la CIMADE.

Ma femme est d'origine Burkinabé. Son père était le commerçant qui ravitaillait tous les travailleurs de l'usine de Sisal en cola et en arachides. Il était installé à Samé lui aussi (en face de Somankidi Coura). On s'est connu comme cela et nous nous sommes mariés à Samé chez le chauffeur de la coopérative. Je vivais chez lui. Au début on était à Somankidi village, on faisait 6 kms tous les matins. Puis on a décidé de venir s'installer à Samé, on avait plus que le fleuve à traverser. On a failli avoir plusieurs accidents avec la pirogue pendant l'hivernage avec



Bangaly Camara, Bouba Touré et un serpent pendant la préparation du terrain, Somankidi Coura, 1977. Photographie de Bouba Touré.



Ousmane Sinaré et la pompe collective. Still de *Cooperative (rushes)*, 2008.

le courant, les orages et le vent. C'est là qu'on a décidé de venir s'installer ici. On a demandé au village de Somankidi et au propriétaire du terrain. Il nous a dit que depuis sa naissance, il n'y avait jamais eu d'inondations pendant les grosses pluies sur cette bande de terre, même s'il y avait une mare. C'est comme ça qu'on nous a autorisé à construire. La bande de terre où sont les maisons ne fait pas partie des 60 hectares que l'État nous avait donnés. C'est ce villageois qui nous a attribué ce terrain. Personne ne pensait qu'on allait tenir.

La construction du canal en banco a été faite je crois en 55 jours. On montait en haut pour ramasser la terre de termitière, on avait des paniers pour transporter cela sur la tête. On avait un topographe et deux techniciens. On amenait la terre, on l'arroisait avec de l'eau et on damait. Le canal fait 1300 mètres. Le bassin de répartition se trouve à 515 mètres. Les villageois de Somankidi sont venus nous aider pendant deux jours mais sinon c'est nous-mêmes qui le faisions. Chaque semaine, on désignait un chef de chantier à tour de rôle. Tout le monde était obligé d'être sur place à une heure fixe. Si tu n'étais pas là à 7h15, tu devais venir garder le

champ toute la journée le dimanche pendant que les autres se reposaient. Tout le monde était là à 7h et seul le chef de chantier avait le droit de donner le programme, on ne pouvait pas discuter. C'est cela qui nous a permis de faire le canal, c'était dur. Heureusement qu'on venait de quitter les fermes françaises, si on était venu directement de Paris, on ne serait même pas deux fondateurs à être encore là aujourd'hui.

Ladji a fait une formation de mécanicien et c'est moi qui étais son adjoint. J'ai travaillé huit ans avec lui. Quand Dramane, le frère de Bouba, est arrivé, je suis devenu le responsable à la place de Ladji et Dramane est devenu mon adjoint. Je connaissais très bien la machine, et c'est moi qu'on appelait en cas de problème. J'ai du perdre un peu la main maintenant mais on se débrouille toujours. On a installé notre première pompe dès que le canal a été construit en 1977, c'était une pompe Lister de trois cylindres, c'était plus gros que ce qu'on a maintenant. Cette pompe a fait onze ans. On est arrivé avec deux pompes Lister, réputées bonnes pour les pays chauds et plus résistantes. J'ai travaillé sur la deuxième avec Dramane. Cette pompe est tombée



Ruines de la plantation de Diakhandapé, vue depuis le village de Samé, 2017.

Photographie de Raphaël Grisey.



en panne et on a voulu la remettre en état, mais les pièces de rechange nous auraient coûté plus de deux millions. On a trouvé une pompe moins puissante, ce qui a amené les gens à prendre des pompes individuelles.

Il y avait plein d'arbustes sur le périmètre. Des baobabs, des figuiers sauvages. On a d'abord défriché en gros, puis on a loué un bulldozer dont on avait bien négocié le prix. Il y avait l'Opération Arachide qui était là avec des bulldozers. On a demandé le bulldozer pour trois jours, mais on l'a eu 16 jours ici pour dessoucher. On rencontrait au moins dix serpents chaque jour, des serpents courts.

On faisait des photos, je ne sais pas où elles sont passées. Plusieurs fois avec Bouba, après avoir coupé des arbustes on a vu des gros serpents couchés. Ceux-là ne sont pas méchants sauf si tu touches la queue. Souvent quand il est sous un arbuste, il met sa queue en bas, son corps sur la queue. Tu peux même marcher dessus, il ne te touche pas. Sauf si tu touches la queue, ce qui arrive rarement. On a eu de la chance de ne pas avoir d'accidents de ce type. Au début, si on n'avait pas été animé par toute cette volonté, on n'aurait pas fait tout ça. Quand on

défrichait, on nous amenait le repas, on mangeait et on continuait tout de suite. C'est seulement une fois que nous avons défriché que des gens de Somankidi sont venus cultiver par ici. La terre leur appartenait mais ils ne la cultivaient pas.

Il y a des vieux mossis à Samé qui sont venus pendant le temps colonial dans l'usine de sisal pour travailler dans les plantations. J'allais souvent causer avec un vieux. C'était le chauffeur de notre groupe, le seul type avec qui je pouvais causer en langue moré. Il a cherché à prendre contact avec moi lorsqu'il a appris que j'étais Mossi. Dès que je voulais parler d'autre chose que de la coopérative, c'est chez lui que je partais. À l'époque, les Burkinabés étaient réputés pour être de gros travailleurs. Beaucoup de Burkinabés ont participé à la construction du chemin de fer, certains se sont installés là où ils avaient été emmenés. De Kita jusqu'à Thiès – et pas seulement à Samé – tu rencontres des familles Mossi qui se sont installées, celles qui ont pu survivre du moins, car il y a eu beaucoup de morts. En face à Samé, l'usine payait plus ou moins bien, des Burkinabés y travaillaient. Pendant le temps colonial, les colons partaient

## La plantation et la coopérative. Économie coloniale de la coercition et agrarisme développementaliste postcolonial

En tant qu'historien, j'ai eu l'occasion de m'intéresser à l'histoire des politiques agricoles en Afrique de l'Ouest, en particulier à travers l'analyse des formes coercitives de mobilisation de la main-d'œuvre au Sénégal, dans le cadre colonial de l'Afrique-Occidentale Française autour du travail forcé mais aussi après l'indépendance du pays, dans un contexte de construction nationale. La zone où se trouve la coopérative de Somankidi Coura n'a pas été au cœur de mes recherches mais je suis néanmoins familier des dynamiques à l'œuvre dans la région car j'ai été amené à m'appuyer sur des expériences de travail forcé se déroulant au Mali à l'époque coloniale, dénommée alors Soudan Français. Ce fut particulièrement le cas lors d'une recherche sur l'histoire sociale des travailleurs des plantations de sisal du Sénégal, appartenant à une entreprise détenant aussi des plantations au Soudan Français (Rodet et Tiquet 2016). Une des plantations soudanaises s'installa tout près du lieu où allait s'implanter quelques décennies plus tard la coopérative. Les ruines des anciens bâtiments de la sisaleraie sont encore présentes. Vestige du temps colonial, la ruine est trace matérielle d'un passé encore vif dans les mémoires : celui de la violence coloniale et en particulier du travail forcé infligée pour faire tourner la plantation.

Ce texte est le résultat de nombreux échanges que j'ai eu avec Raphaël Grisey qui cherchait un auteur pouvant évoquer le contexte historique et économique dans lequel s'inscrivait l'initiative de la coopérative de Somankidi Coura.

**jusqu'au Burkina chercher des travailleurs. Souvent, les anciens chefs Mossi prenaient des gens par la force et les leur donnaient. Ce sont ces gens qui sont venus à l'usine et qui sont restés.**

À l'époque, si tu avais commis des gaffes, si tu avais volé ou fait quelque chose, et que tu arrivais à Samé, les autorités n'avaient plus le droit de t'arrêter. Dès que tu arrivais, on te posait la question : « Est-ce que tu es prêt à travailler à l'usine ? » Si tu disais oui, il n'y avait pas de problème, tu pouvais rester, mais si tu refusais, tu n'avais pas le droit de passer la nuit et tu devais continuer ton chemin. À Samé à l'époque coloniale, il y avait l'électricité. Il y avait même une salle de cinéma dans le bâtiment juste en face près du bassin d'évacuation d'eau. Les gens travaillaient puis ils allaient voir les films. Si tu décidais de construire ta propre case, les colons te payaient un droit car tu étais courageux. C'est comme ça que le village a été créé. Le village de Samé (plantation) a été créé en 1906 je crois. Quand je suis venu, j'ai beaucoup causé avec les vieux Mossis qui étaient venus au temps colonial.

Un vieux Mossi de Samé transportait à l'école de Médine le chef de village de l'époque, un

**descendant d'esclave, ainsi que le fils de celui qui avait défriché et qui avait coupé le premier arbre pour construire sa maison. Il n'y avait alors pas d'école à Samé, elle se trouvait à 10 km de Kayes.**

Celui qui avait défriché et qui avait coupé le premier arbre pour construire sa maison était venu de Nioro du Sahel pour s'installer, c'est lui qui commandait, il avait été nommé comme chef d'entreprise (de la plantation), il était un peu comme un chef de village. Le père de l'ancien chef du village avait été l'esclave de celui qui a coupé le premier arbre à Samé. Le vieux Mossi qui les conduisait à l'école, moi je l'ai trouvé ici. J'ai beaucoup causé avec lui. Son fils est là aussi, il a gardé le fusil que son père portait pour aller de l'autre côté de Kayes, car à l'époque, il y avait des lions et des hyènes. Le dimanche soir, il quittait le village avec les deux, l'ancien chef du village et le fils du chef de chantier et les emmenait pour les déposer à l'école de Médine, là où il y a le fort. Il les emmenait le dimanche soir et il allait les rechercher pour qu'ils reviennent voir leurs parents le samedi.

J'ai trouvé d'autres vieux qui ont travaillé au compte de l'usine. C'est comme cela que j'ai appris l'histoire.



Des enfants cherchent des pièces de métal sur le site de l'ancienne plantation de Diakhandapé.  
Stills de *Cooperative*, 2008, Raphaël Grisey.



Ousmane Sinaré et un ami dont le père fut déporté aux travaux forcés. Site de l'ancien cinéma et du bassin où étaient lavés les fibres de sisal, ancienne plantation de Diakhandapé.  
Stills de *Cooperative (ruses)*, 2008, Raphaël Grisey.

Ce texte vise à historiciser, pour utiliser le jargon d'historien, le lieu où s'est installé la coopérative de Somankidi Coura. Je propose de partir de ce lieu, témoin de bouleversements politiques et économiques majeurs en quelques décennies, puis d'ouvrir progressivement le champ pour s'intéresser aux politiques agraires successives, de la fin de la conquête coloniale aux premières années de l'indépendance, et qui ont fait évolué cette région du Mali, près de Kayes à la frontière avec le Sénégal. Je prône un nécessaire retour en arrière pour mieux interroger le présent : d'une plantation de sisal témoin de la coercition économique coloniale, à la tentative de mise en place d'un mouvement coopératif dans les années 1960, fer de lance du socialisme agraire et africain prôné par Modibo Keita, premier président de la République du Mali.

*« Mise en valeur » coloniale et migrations forcées*

Dès la phase de conquête coloniale en Afrique de l'Ouest, La France a appliqué des politiques économiques et agricoles allant du laissez-faire fondé sur des intérêts avant tout commerciaux, à l'interventionnisme autoritaire, s'appuyant sur le contrôle de la production agraire ou le recrutement forcé de la main-d'œuvre.

La mise en place de Sociétés Indigènes de Prévoyance (SIP), sortes de greniers collectifs chapeautés par le commandant de Cercle, assisté par les chefs de villages, est à ce titre emblématique. L'adhésion aux SIP devient rapidement obligatoire et sous couvert de prévention des disettes, elles agissent surtout comme un moyen pour l'administration coloniale de contrôler la production paysanne en s'immisçant dans la gestion des stocks de vivres et de semences (voir Sow 1984).

J'étais intéressé de comprendre pourquoi ils étaient là. J'ai même aidé certains à reconnaître leur nom de famille, leur vrai nom de famille Burkinabé. Ici, on appelait tous les Burkinabés Traoré. Mais en réalité, tout le monde n'était pas Traoré. J'ai discuté avec eux et maintenant les enfants portent leur vrai nom Burkinabé. Quand je suis venu, le premier travail qu'il y avait à faire, c'était cela. Il y avait des burkinabés à Samé, dans le village Dar e Salam, à Laina. J'ai trouvé un gars qu'on appelait Mossi mais il n'était pas Mossi. Le jour de sa naissance, un vieux Mossi était venu rendre visite à sa famille et son père l'avait donc appelé Mossi. Mais les gens le prenaient du coup pour un Mossi. C'est en discutant avec lui et le vieux qui était venu le jour de sa naissance que j'ai compris cette histoire. Le gars était d'origine Peuhl en fait.

À Samé, des individus ont démonté toutes les taules des bâtiments de l'usine et les ont vendues. Ils ont même fait détrerrer les tuyaux et les vannes en aluminium pour essayer de les revendre à des sénégalais. Les villageois ne se sont pas laisser faire. C'était un patrimoine pour eux. Les villageois ont alors attaqué. Ils sont allés les voir et tout ce qui avait été détruit

a été ramassé et emmené au village. Si c'était vendu, l'argent était distribué. Dans le magasin et les ateliers, il y avait encore de la taule. Il aurait seulement suffit de retaper un peu ces bâtiments pour les remettre en bon état. Ils ont tout démonté. Au bord du fleuve, il y avait encore de la forêt, il y avait des arbres fruitiers mais tout cela a été détruit pendant qu'on était là. Là où il y avait la salle de cinéma, les gens gardaient leurs animaux. C'était un parc. Mais ils ont tout détruit, tout enlevé. Seuls les poteaux électriques avaient déjà été enlevés avant notre arrivée. Le château d'eau était encore là, bien qu'il ne fonctionnait plus. Le PNUD (Programme des Nations Unies pour le Développement) en a financé un autre ainsi que des bâtiments pour le démarrage de l'école agricole. Ils ont installé un groupe électrogène qui consommait 400 litres d'essence par jour. Ils avaient eu le financement, mais celui-ci a été bouffé. Tout cela n'a pas fonctionné six ans, tout a été gâté. Ils ont financé pendant trois ans puis ils sont repartis.

D'autres sont revenus après nous, suite à notre expérience. Ils sont venus jusqu'ici pour s'informer, avant de s'installer. Il y a le périphérique de Soboku, de Lani. Leur histoire est différente car ils sont revenus



Romain Tiquet



Graffitis et mobilier d'école dans les ruines des bâtiments de la plantation de sisal. Stills de *Cooperative*, 2008, Raphaël Grisey.

D'autre part, en ce qui concerne le contrôle du travail, sous couvert de lutter contre la pénurie de travailleurs et la supposée « paresse » des « indigènes »<sup>1</sup> dans les colonies de l'ancienne Afrique Occidentale Française (AOF), le travail forcé devient la base de l'intervention coloniale dans le recrutement d'une main-d'œuvre « indigène », majoritairement paysanne, pour la sacrosainte « mise en valeur ».

La mise en place du travail forcé dans les colonies, plus qu'un simple moyen de mobilisation de la main-d'œuvre, doit se comprendre comme un mode spécifique de gouvernementalité, un système de contrôle répondant à l'obsession coloniale de mise au travail et d'ordre social.

Afin de justifier l'application systématique de la coercition dans le recrutement et la mise au travail des populations, l'administration coloniale met en place au lendemain de la conquête un processus de légitimation/légalisation de la contrainte économique dans les territoires : un discours, une rhétorique fondée sur l'éducation et la civilisation par le travail et la mise en place d'un ensemble de normes légales encadrant et institutionnalisant le recours à la coercition pour le recrutement de la main-d'œuvre (régime de l'indigénat, réglementations des réquisitions de la main-d'œuvre etc.).

Dans le cadre du programme de « mise en valeur » de l'Empire, l'administration coloniale commence une série de grands travaux pour assurer notamment l'approvisionnement de la métropole en matières premières (coton, arachides, cacao, or et minéraux divers). C'est ainsi que voit le jour,

1 J'utilise le terme entre guillemets car ce terme connoté, correspond avant tout à la catégorie administrative employé par l'administration coloniale.

directement dans leur village d'origine ce qui n'était le cas de personne parmi nous. Côté sénégalais, des gens sont retournés dans leur village. L'idée est partie de Somankidi Coura. Beaucoup de choses ont été faites suite à nous. Pour nos enfants ce sera autre chose, mais socialement cela a été une réussite. Je dirais même que les SESCOM, les centres de santé, et tout cela, sont partis d'ici. Avant on ne parlait pas de ça. On ne parlait pas d'école, personne ne finançait cela, c'est parti de chez nous. Il n'y a pas un enfant qui ne va pas aux champs. Mes enfants sont partis aux champs ce matin, je ne leur avais pas dit d'y aller. Ils avaient un travail à finir, ils sont partis d'eux-mêmes. Demain, je ne serais pas là, ils sont venus me demander comment organiser la journée. Demain, ils vont faire le cerclage et le binage du piment pour irriguer après-demain. Si je ne suis pas là, ils le feront. Je n'ai pas de soucis de ce côté-là. Quand l'aîné est là, il ne veut même pas que j'aille sur le terrain. L'enfant de Siré qui est à Paris en ce moment, dès qu'il revient, il va au champ. Pour que les enfants acceptent de nous remplacer, il faut qu'ils sachent qu'ils vont avoir quelque chose. Cela m'inquiète parfois mais je crois qu'il n'y aura pas de problème. Ce ne sera pas tous les enfants,

ce ne serait pas bon d'ailleurs, mais certains vont accepter de prendre le relais. Nous, on avait un idéal, nos enfants n'ont pas forcément le même que nous. Nos enfants ont eu la chance de faire des études, est-ce qu'ils voient de la même manière que nous ? C'est une question qu'on se pose. Mais je pense qu'il va se passer quelque chose. Je ne dis pas que les enfants vont forcément rester sur le terrain comme nous, mais les acquis qu'on a réalisés ne vont pas se perdre, j'en suis certain.

Entretien réalisé par Raphaël Grisey à Somankidi Coura en 2008.

au lendemain de la première guerre mondiale, des plantations de sisal, principalement au Soudan Français et au Sénégal. Le sisal, riche pour ses fibres, inonde alors le marché métropolitain pour faire des tissus, de la corde, des sacs etc.<sup>2</sup>

Au Soudan Français, la Société Anonyme des Cultures de Diakandapé (SACD) est fondée en 1919 par deux frères, Louis et Marius Renoux, non loin du site actuel de la coopérative, de l'autre côté du fleuve Sénégal. La SACD, au terme de différentes fusions détient un total de 6 plantations (Samé, Diakandapé, Dar Salam, Dialla, Kayes Ndi, Ambidédi). Les deux frères investissent également au Sénégal et fondent en 1928 la Société des Plantations de Casamance (SPC), installée à Kolda. Ces plantations, installées dans les vallées des fleuves Sénégal et Casamance (le sisal requiert beaucoup d'eau) sont immenses, d'une superficie respective de 3000 ha pour la SACD et 2000 ha pour la SPC.<sup>3</sup>

En terme foncier, les plantations ont acheté ces terres à l'État colonial directement. En effet, après la conquête en Afrique de l'Ouest, le problème juridique fut posé de savoir qui devait être considéré comme le propriétaire des terres conquises. Le pouvoir colonial procéda à une spoliation massive en faveur de l'État français au nom des «Terres vacantes et sans Maître» refusant par là même de reconnaître l'existence d'un «droit indigène» sur les terres.

Devant l'ampleur et la taille de ces plantations, les besoins accrus en main-d'œuvre exigent des recrutements sans précédent. Du fait d'un refus marqué des populations locales pour la culture du sisal – les salaires étaient misérables, le sisal ne constituait pas une culture vivrière et sa culture était dangereuse à cause des nombreuses épines présentes sur la plante –, les plantations se retrouvent rapidement confrontées à une im-

- 2 De la récolte du sisal et du traitement de la fibre par les travailleurs forcés coloniaux à sa transformation en ficelle par les travailleuses des usines des Corderies de la Seine au Havre, la chaîne de production du sisal et de sa transformation impliquait une exploitation des travailleurs aussi bien dans les colonies que en Métropole.
- 3 La culture du sisal était assez tardive dans l'Empire français, comparée avec l'Afrique orientale allemande qui avait importé l'agave de Floride dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et produisait dès 1908, déjà plus de 2800 tonnes de fibres par an<sup>1</sup>. Dans les colonies françaises, les premières bulbillles de sisal, en provenance du Mexique, furent plantées en 1898 dans le jardin d'essai installé à Kati au Soudan français.



Société Anonyme des Cultures de Diakandapé, Action de 100 Francs. Document issu du site de vente aux enchères en ligne [www.delcampe.net](http://www.delcampe.net)

possibilité de recruter la main-d'œuvre nécessaire. Elle fait alors appel au concours de l'administration coloniale et de la chefferie « indigène », courroie de transmission centrale dans la coercition quotidienne. Dans les zones où se trouvent les plantations, l'administration constraint chaque village, par l'intermédiaire des chefs de cantons<sup>4</sup> et chefs de villages, à fournir aux sisaleraies un nombre déterminé de travailleurs. Cette solution se révèle rapidement insuffisante et inefficace devant la résistance des populations locales au recrutement. Les administrations soudanaises et sénégalaises décident alors de réquisitionner dans des cercles plus éloignés, voire même dans d'autres colonies de l'AOF. Les autorités coloniales organisent ainsi des migrations forcées de travailleurs de l'Est du Soudan Français et surtout de la Haute-Volta (actuel Burkina Faso) considérée à l'époque comme « un réservoir de main-d'œuvre ».

Une fois recrutés, les travailleurs sont regroupés sur le site de la plantation dans des camps installés à proximité des chantiers. Un village autonome est constitué (cases, infirmerie, boutique) pour des travailleurs dont le quotidien est précisément réglementé : heure de départ sur les chantiers, repas, pause et retour à la nuit tombée. Les conditions de travail sur les plantations sont extrêmement dures. Des accidents de travail se produisent régulièrement et l'administration finit même par intervenir en 1937 auprès de la SACD pour suggérer de fournir aux travailleurs des tabliers ou jambières, afin de les protéger des piqûres, des blessures et des infections dues à la manipulation des plants de sisal.<sup>5</sup>

À ce titre, certaines images, tirées de films coloniaux ou de cartes postales, figurent cette violence dans les conditions de travail sur les plantations. Dans une carte postale de la plantation de Kayes à ses débuts, publiée par la collection Albaret – un photographe professionnel basé à l'époque à Kayes – on voit des jeunes plants de sisal à perte de vue, le photographe ayant pris la photo en légère plongée pour accentuer l'idée

4 Chaque territoire de l'AOF est composé de cercles, eux mêmes composés de cantons dont dépendent les villages.

5 Archives Nationales du Sénégal (ANS), K311(26), Gouverneur de l'AOF à Monsieur Renoux Directeur de la Société des cultures de Diakandapé. Mesures à prendre pour protéger les manœuvres contre les piqûres d'épines de feuilles de sisal. 27 novembre 1937.



d'immensité. La photo a sans doute été prise en 1920 car la plantation fut installée en 1919 et on remarque que le timbre accolé à la carte postale indique le Haut-Sénégal et Niger, ancienne appellation du Soudan français jusqu'en 1921. Cette carte postale visait à rendre compte des activités agricoles des colons français. Au premier plan, un travailleur africain de la plantation, flou car en mouvement, peu habillé travaille la terre en tirant un cheval. Dans un passage d'un film colonial,<sup>6</sup> après le passage d'un tracteur dans les champs, on retrouve les travailleurs de la plantation, torse nu, affairés à couper les feuilles de plants de sisal beaucoup plus hauts et larges cette fois-ci, avec les épines saillantes.

Au second plan de la carte postale se tiennent deux hommes dont un monté à cheval. Ils sont difficilement distinguables, portent tous les deux des tenues coloniales et regardent l'homme au travail.

Cette carte postale rappelle les images des plantations esclavagistes en Amérique: les travailleurs noirs dans les champs de coton et les gardes, monté à cheval, fusil ou fouet à l'épaule, prêt à s'en servir pour réprimer tout réfractaire ou fuyard. Elle rend compte de la violence des rapports sociaux dans la société coloniale et de l'obsession prédatrice de la politique économique de la France dans les territoires africains.<sup>7</sup>

Une grande partie de ces cartes postales ont été soit produites par des agences basées en métropole qui envoient des photographes sur place, soit par les colons eux-mêmes. Elles sont envoyées par l'administrateur colonial, le soldat ou l'entrepreneur colonial à leur famille en métropole. Ces cartes postales transposent les fantasmes et les stéréotypes culturalistes que se figurent la société française sur les territoires coloniaux et témoignent de la supposée oeuvre française en Afrique en représentant les nombreuses infrastructures économiques et agricoles construits par les français (ports, ponts, chemin de fer et routes, plantations, etc.).

Il faut noter également la présence de femmes et d'enfants sur les sisaleraies. Pour permettre la subsistance de leur famille sur les plantations, femmes et enfants assurent en particulier la nourriture de la main-d'œuvre masculine et participent aux travaux agricoles. Ils aident leur mari et père

<sup>6</sup> Gaumont Pathé Archives 1920PGHI 00461 « Géographie, sous la direction de Maurice Fallex Professeur agrégé au Lycée Louis le Grand – Afrique Occidentale Française / Zone soudanienne / Le Haut Sénégal.

<sup>7</sup> Cette carte postale rappelle aussi des images de travailleur-euse-s dans les industries en Europe qui subissaient des conditions de travail difficiles similaires et étaient sujets à un contrôle permanent de leur productivité par l'entreprise.

à couper ou à assembler des paquets pour augmenter leur rendement et réaliser ainsi une meilleure journée. Les enfants, quand ils sont âgés de plus de douze ans étaient payés à hauteur de 1,50 franc par jour et recevait un repas. Quant aux femmes, et aux enfants de moins de douze ans, ils ne touchent aucune rémunération et vivent sur la ration de leur mari et père, puisqu'ils ne sont pas engagé-e-s directement par l'entreprise, qui les considèrent comme simple participant au travail familial. Les femmes sont en 1929 au nombre de 30 à travailler pour la SACD, pour 1160 travailleurs, soit une cuisinière pour un peu plus de 38 travailleurs.<sup>8</sup>

Les archives coloniales étant résolument tournées vers le fonctionnement de l'administration coloniale, les populations locales y apparaissent avant tout comme des statistiques. Contribuiseurs anonymes au recrutement militaire, aux impôts ou au travail forcé, ces hommes et femmes ne deviennent acteur/actrice historique, pour les archives, que quand ils menacent l'ordre colonial.

Un panel de résistances discrètes, silencieuses, fragilisa, au fil des années, le système du travail forcé dans les sisaleraies. Les désertions de travailleurs sont les plus courantes. Cette forme de refus est particulièrement utilisée dans les régions frontalières, où l'émigration dans une autre colonie, britannique ou portugaise (notamment vers la Gambie et la Guinée portugaise dans le cadre sénégalais), constitue la solution la plus simple pour fuir la pression coloniale française. Ces fuites ne sont pas le seul fait d'individus isolés, mais sont aussi organisées en groupe, voire même entraîner le déplacement de villages entiers dans des colonies voisines (Tiquet 2014). Également très évocatrices furent les attitudes de « mauvaise volonté » et la lenteur à laquelle les travailleurs recourent pour effectuer leur tâche. Ces attitudes constituent des réactions directes de mécontentement. Ces ralentissements volontaires des travaux sur les chantiers, décriés par les autorités coloniales comme de la « naturelle indolence » des populations, apparaissent comme une tactique nécessaire et une constante et discrète lutte contre une autorité coloniale obsédée par la productivité et les cadences rapides dans un contexte d'industrialisation à marche forcée en métropole.

Les migrations forcées de populations en direction de sisaleraies s'accentuent terriblement pendant la Seconde Guerre mondiale. En effet, le

8 ANS K192(26), lettre inspecteur affaires administratives à lieutenant gouverneur Soudan français. A/s. Main d'œuvre contractuelle dans la région de Kayes. 15 Décembre 1929.



Travailleurs migrants temporaires occupant une maison.

Un berger et son troupeau traversent les ruines  
pour s'abreuver au fleuve Sénégal.

Ancien bassin pour laver les fibres de sisal.

Ruines de la plantation de Diakhandapé (Samé), 2017.

Photographies de Raphaël Grisey.

sisal, classé défense nationale, doit être produit en masse et dans un laps de temps très rapide. Les frères Renoux profitent de ce contexte particulier pour accentuer leurs demandes de main-d'œuvre à l'administration. De son côté, l'administration coloniale, ralliée à Vichy, fait table rase des quelques réformes libérales adoptées sous le Front populaire (liberté syndicale, réglementations sur le travail des femmes et des enfants, suspension de la Convention de 1930 sur le travail forcé).

Les migrations et le travail forcé pour les entreprises de sisal ont eu des conséquences lourdes dans la région de Kayes, lieu de la sisaleraie, et ce, tant au niveau économique, démographique, qu'écologique. À ce titre, un autre élément montre bien l'ambition avant tout extractive et prédatrice du système de fonctionnement des plantations de sisal : la relation qu'administration et planteurs entretiennent avec la terre. On peut corrélérer la violence faite aux hommes et femmes dans le cadre du travail forcé et la violence faite aux sols. L'utilisation excessive des sols, sans laisser de repos à la terre a à terme handicapé la culture du sisal et a fatigué les terrains pour des générations. Certains ingénieurs agronomes coloniaux avaient prévenu de la rapide fatigue des sols sur les plantations de sisal, non pas en terme de protection de l'environnement mais plutôt dans un aspect d'accumulation du capital : si vous fatiguez les sols tout de suite, vos cultures ne tiendront pas l'année prochaine et ce sera un manque à gagner pour l'entreprise. En effet, un rapport sur la culture du sisal indique par exemple en 1942 que les frères Renoux n'ont aucune expérience de la culture du sisal et que la taille excessive des plantations et l'absence de régénération des cultures par la coupe précoce des plants allaient entraver la pousse des feuilles, et donc à terme, la qualité de la fibre : « le résultat de ces errements s'est fait vite sentir, ceux-ci entraînant une baisse générale du niveau des plantations, qui ne produisaient plus que des feuilles courtes et maigres d'un mauvais rendement en fibre, disséminées sur des grandes surfaces, donc d'un transport difficile. »<sup>9</sup>

Alors même que le travail forcé est introduit et justifié par les autorités coloniales comme une phase transitoire entre l'abolition de l'esclavage et la mise en place d'un marché du « travail libre » autour du salariat, l'utilisation généralisée de la contrainte a produit l'effet inverse puisque les autorités mettent à leur disposition et à la disposition des entreprises privées un réservoir « inépuisable » de main-d'œuvre. L'utilisation de la contrainte dans le recrutement et la fixation de la main-d'œuvre dispensent alors les entreprises privées d'améliorer les conditions de travail et de créer les conditions à l'embauche volontaire des travailleurs puisqu'elles sont garanties de recevoir les manœuvres nécessaires. Elles se retrouvaient dès lors déchargées de la reproduction de la force de travail.

9 ANS, 1R58, Note sur le sisal, 22 décembre 1942.



### L'après guerre : développement rural et mythe de la participation

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, planteurs et administration locale se désintéressent de plus en plus du sisal. La production au Soudan français et au Sénégal ne représente presque plus rien face à un marché mondial en pleine expansion. Alors que l'AOF fournissait près du quart de la production nécessaire à la France avant le second conflit (45 000 tonnes), la fédération n'en produit plus que 500 tonnes en 1951.<sup>10</sup>

D'autre part le contexte politique a changé. La conférence de Brazzaville de 1944 ouvre une nouvelle ère dans la gestion de l'Empire. Les idées directrices de la conférence se résument ainsi : transformation de l'Empire colonial en une fédération française de peuples et de territoires associés,<sup>11</sup> nouvelle politique économique fondée sur le rejet du pacte colonial et de l'autarcie, et mise en place d'une économie planifiée et dirigée. La conférence de Brazzaville se positionne pour la disparition du travail forcé mais ne suggère que des mesures limitées pour la mise en place d'un marché libre du travail. Dans ce contexte, l'administration commence à refuser de fournir des travailleurs pour les plantations de la SACD et de la SPC en expliquant voir dans cette décision « la volonté nettement exprimée par le gouvernement français de revenir dès que possible à la liberté du travail [...] ».<sup>12</sup>

Il faudra attendre La Loi Houphouët-Boigny signée le 11 avril 1946 pour que le travail forcé dans les colonies françaises soit aboli. Cette loi marque une rupture à la fois fondamentale et paradoxale car elle est censée abolir des pratiques qui ne devaient plus exister depuis la ratification de la Convention sur le travail forcé par la France en 1937. Ce changement d'attitude annonce alors le déclin des entreprises de sisal qui, à force de trop se reposer sur l'administration coloniale, sont incapables de s'adapter à la situation économique. Les activités de la SACD et de la SPC déclinent progressivement, jusqu'à la disparition des plantations dans les années 1950.

Ce nouveau contexte politique et économique annonce la mise en place d'un nouveau logiciel colonial. En germe à la Conférence de Brazzaville, et accompagnant les réformes politiques et sociales de 1946, un discours « modernisateur » apparaît alors, fondé sur un nouvel argumentaire abandonnant la « mise en valeur » des colonies pour « le développement économique et social à destination des populations rurales ». La question au centre des débats de l'époque peut se résumer ainsi : comment faire pour que le développement soit à la fois bénéfique pour l'amélioration des conditions de vie des populations et surtout pour l'économie coloniale ?

10 AANS, 2G51/55, Rapport économique annuel du Sénégal, 1951.

11 Incarnée par l'Union Française créée en 1946 après la promulgation de la loi Lamine Guèye abolissant le régime de l'indigénat et accordant la citoyenneté française à tous les ressortissants de l'AOF.

12 ANS, K290(26), Réponse du gouverneur de l'AOF à Monsieur le directeur de la société des plantations de Casamance, 13 mai 1945.

**Ruines d'un système d'irrigation, érosion, et construction de *banco* (brique de terre séchée). Stills de *Cooperative*, 2008, Raphaël Grisey.**

Sur le terrain, ce changement de paradigme se traduit par l'établissement de plans de développement et de fonds d'investissement tel que le Fond d'Investissement pour le Développement Economique et Social (FIDES) institué en 1946, et le Fond d'Équipement Rural et de Développement Economique et Social (FERDES) pour le développement plus local en 1949.

Le FERDES est avant tout destiné à financer un « grand programme de petits travaux », avec comme priorité la réalisation de « routes d'intérêt local », des ponts, barrages, dispensaires ou écoles rurales afin de développer les terroirs. Le fonctionnement du FERDES repose en théorie sur la volonté de la communauté (village, association, coopérative) qui demande la réalisation d'un ouvrage et s'engage à en payer le tiers, soit en argent, soit en nature par du travail bénévole ou la fourniture de matériaux. Si le projet est approuvé, le budget du territoire paye le deuxième tiers, le budget fédéral le troisième tiers.

La mise en place des projets FERDES sont symptomatiques d'une nouvelle dynamique à l'oeuvre dans les discours coloniaux, à savoir la participation des populations à leur propre « développement ». On voit en effet apparaître à la fin des années 1940 un nouveau vocabulaire de la persuasion s'appuyant sur un arsenal discursif modernisateur – avec les préjugés culturalistes que cela suppose – appelant à la participation des populations et à leur bonne volonté pour la réalisation de travaux d'intérêt publics. Dans cette période du colonialisme tardif, la participation des populations rurales constitue alors la pierre angulaire des conceptions coloniales en matière de « développement ».

Bien-sûr les résistances restent nombreuses — refus de travailler, émigration – et la défiance des populations rurales contre les autorités coloniales continue à se faire sentir. La notion d'intérêt public et de participation volontaire apparaît plus comme un fantasme de certains « développeurs » et administrateurs coloniaux, qu'une réalité concrète pour les populations. Comment en serait-il autrement ? Comment est-il possible d'imaginer que des individus, contraints par un pouvoir étranger, pendant des décennies, à travailler gratuitement dans les champs, les plantations, sur les routes, décident, du jour au lendemain, dans un mouvement collectif et spontané, de participer volontairement, bénévolement, à une version actualisée de la « mise en valeur », nouvellement labellisée « développement économique et social des colonies » ?

Pour pallier à la défiance des populations, il n'est pas rare de voir instituer des formes de « bénévolat obligatoire », orchestré par les chefs de cantons ou les chefs de villages mobilisant de force les populations d'une zone pour la construction d'un ouvrage public ou la préparation de terrains agricoles. Même si le logiciel colonial souhaite évoluer vers une participation plus accrue des populations, les mentalités et certaines pratiques restent inchangées.

### Animation rurale, mouvement coopératif et politiques du postcolonial

Les années 1950 sont marquées par une volonté « modernisatrice » des autorités coloniales mais aussi et surtout par le développement des mouvements anti-coloniaux qui vont sonner le glas de l’Empire. Sékou Touré, le leader de la Guinée dit NON au référendum de De Gaulle sur la Communauté française de 1958 et fait accéder son pays à l’indépendance, le premier des territoires de l’AOF. Très vite le rejoignent l’ensemble des anciens territoires de l’ancienne fédération qui acquièrent leur souveraineté en 1960. Cette nouvelle page qui se tourne fait entrer dans l’arène internationale de nouvelles figures politiques incarnant la nouvelle ère postcoloniale en Afrique subsaharienne. Sékou Touré en Guinée, Léopold Sédar Senghor et Mamadou Dia au Sénégal, Modibo Keita au Mali sont de ceux qui prônent l’option d’un socialisme agraire et africain pour mener à bien la conduite de leur pays.<sup>13</sup>

Le développement national implique à la fois la construction de la nation et du citoyen et la construction économique et sociale. Le développement national passe par la promotion des terroirs et la mobilisation des masses rurales pour le chantier national.

Ces « pères de l’indépendance » lancent alors de profondes réformes politiques et économiques à destination de la paysannerie qui représente près de 80% de la population des pays. C’est le temps de la planification de l’économie et d’un développement rural à la base installant de nouvelles relations entre l’État et les populations. L’État devient l’agent d’impulsion et de contrôle de l’économie, dans un esprit de rupture nette avec la période coloniale qui s’appuyait pour beaucoup sur une chefferie « indigène » prête à toutes les exactions.

La planification lancée par les élites postcoloniales traduit la volonté de construction d’une économie nationale s’appuyant sur un secteur agricole dynamique et sur la mise en place d’un tissu industriel pouvant satisfaire les besoins de tout le territoire et des hommes. La planification vise à augmenter la production par l’équipement et la modernisation de l’agriculture, tout en donnant une place prépondérante à l’État comme acteur de substitution à l’initiative privée jugée corrompue et défaillante.

Pour mobiliser les terroirs, Modibo Keita au Mali, Mamadou Dia au Sénégal ou Sékou Touré en Guinée ambitionnent de grandes politiques d’animation rurale. L’animation apparaît comme un vaste outil pédagogique au service des structures de développement. Elle a pour but premier de former, rendre responsable, animer les populations rurales, techniquement et moralement, afin de les entraîner, par une action éducative clairement définie, à prendre en charge leur propre développement. La population est alors encadrée par un noyau d’animateurs qui ont pour mission de former les cadres administratifs et techniques de l’animation au niveau local. Chaque village représente le cadre local de l’activité économique, politique, sociale

<sup>13</sup> Il faut noter à ce titre la tentative unioniste à visée panafricaine du Soudan de Keita et du Sénégal de Senghor au sein de l’éphémère Fédération du Mali (1959-1960).

et culturelle des populations et l'ensemble des villages par régions constitue les cellules de bases du développement. Un centre d'animation y est installé. À travers ce réseau de cellules de base se met en place un programme d'actions locales de développement, exprimé en théorie par les populations, et négocié avec les animateurs et l'encadrement administratif. L'originalité de l'animation rurale réside dans la présence d'un seul et unique partenaire administratif contrairement à la prépondérance de la chefferie pendant la période coloniale. L'objectif est clair : il faut faire remonter les aspirations des villages par le biais des centres d'animation rurale au plus haut niveau de l'État, afin qu'il oriente ses actions en fonction des besoins des paysans.

L'un des fers de lance de cette animation rurale consiste dans la suppression des anciennes sociétés de prévoyance coloniales (SIP) pour les remplacer par un mouvement coopératif pour le paysan, prônant les valeurs communautaires et revalorisant le travail de la terre. Ce mouvement coopératif que l'on retrouve dans une grande partie des pays francophones d'Afrique de l'Ouest se veut être un mode d'organisation de la politique agricole en rupture nette avec l'économie de traite qui avait caractérisé le moment colonial.

L'organisation de réseaux de coopératives a deux ambitions principales : améliorer la production, l'approvisionnement et la commercialisation des produits des paysans et accroître les possibilités de financement pour sortir de la dépendance où se trouvaient les masses rurales sous le régime colonial. Pour les élites postcoloniales, le mouvement coopératif devient l'outil central de la socialisation des paysans. Voilà, comment Mamadou Dia définit le mouvement coopératif au Sénégal :

« Le développement du mouvement coopératif en Afrique s'inscrit précisément dans le cadre de cette politique internationale qui considère l'organisation coopérative comme l'outil par excellence pour libérer les pays insuffisamment développés. Après les positions prises par les nations signataires de la charte de l'Atlantique qui condamnait définitivement le colonialisme, il était apparu nécessaire de mettre sur pied un système économique propre à assurer le développement des territoires en vue de l'élévation du niveau de vie de leurs populations et en vue de leur émancipation future » (Dia, 1952).

Suivi par Léopold Sédar Senghor :

« [...] Plus le mouvement coopératif évoluera, plus s'affirmera sa dimension politique et passé ce seuil, la coopération n'est plus seulement une technique efficace de commercialisation et de production. Elle apparaîtra, de plus en plus comme un organisme essentiel d'organisation du travail et de la vie, donnant à la société socialiste sa cellule de base. »<sup>14</sup>

14 Propos de Léopold Sédar Senghor cité par Gentil Dominique (1986, 77).

Même discours pour Modibo Keita :

« Il est essentiel que le Mali ait une économie stable, cohérente et dynamique. Cette économie reposera sur le paysannat qui groupe environ 90% de la population et d'une industrie moderne. Par la coopération et la modernisation agricole, il sera offert au paysan les moyens lui permettant de relever son niveau de vie et de satisfaire les obligations d'une évolution sociale de plus en plus accélérée. »<sup>15</sup>

Au Mali, animation rurale et mouvement coopératif sont mis en place pour soutenir la politique de gestion migratoire du président Modibo Keita. En effet, Keita considérait que les migrations nombreuses des populations maliennes, internes et vers d'autres territoires africains, vadaient les campagnes et allaient entraver à terme la bonne marche du chantier national (Gary-Tounkara 2003). Les autorités lancent alors une vaste politique de « retour à la terre » dans le but d'installer les paysans dans les terroirs afin de valoriser les terres agricoles et accélérer le développement du jeune pays. Cette politique, que l'on retrouve aussi dans d'autres pays d'Afrique de l'Ouest comme la Guinée ou le Sénégal, n'est pas sans rappeler un certain discours agrariste déjà présent dans les colonies français pendant l'Entre-deux-Guerres (Chauveau 1994).

D'autre part, il faut noter qu'en matière foncière, l'État malien, au lendemain de l'indépendance du pays en 1960, s'est attribué tous les terrains faisant l'objet de droit coutumier, instituant dès lors la primauté de l'État en matière foncière et donc un pouvoir de décision absolu sur l'utilisation des terres du pays.

La planification de l'économie agraire par les autorités maliennes se concentre sur la mise en place de champs collectifs qui sont censés appartenir à tous les citoyens maliens et dont le bénéfice tiré des récoltes est reversé aux coopératives, dénommé au Mali, Groupement Ruraux de Production et de Secours Mutuel (GRPSM). Les GRPSM sont les coopératives de production à l'échelle du village, cellules de base de la vie agricole.

En effet, selon les termes du premier ministre de l'Economie Rurale et du Plan du Mali, Seydou Badian Kouyaté, « la communauté qui a de toute temps existé malgré les éléments nocifs que le colonialisme a pu introduire doit être mise sur pied au niveau du village. La coopérative intéressera ceux qui vivent ensemble, ceux qui travaillent ensemble [...]. Le village sera donc la cellule de production et de commercialisation [...] ».

Suivant la ligne du « socialisme scientifique » prôné par Keita, les coopératives sont les seules à même de transformer les rapports de production et à apporter une révolution technique des méthodes de production. Les GRPSM sont les relais entre le village et l'État pour l'approvisionnement et la commercialisation des produits dans les deux plus grosses sociétés d'États maliennes : l'Office des Produits Agricoles du Mali (OPAM) et la Société malienne d'import export (SOMIES).

Autre élément du mouvement coopératif au Mali, la gestion partisane de l'organisation du monde rural. En effet, les comités politiques de l'Union Soudanaise, parti politique de Keita, sont entièrement responsables de la vie des coopératives et champs collectifs. On voit ainsi en filigrane se dessiner la volonté de nationalisation du commerce et l'encadrement du monde rural par les responsables des coopératives.

<sup>15</sup> Discours à l'Assemblée fédérale à Dakar, Avril 1959. <http://modibokeita.free.fr/Discours.html> (consulé le 20 avril 2017).

Même si le projet est attrayant sur le papier, la réalité est loin d'être à la hauteur des ambitions du plan. Dans les faits, le tissu des coopératives mis en place dans les années 1960 est assez faible. Par manque de moyens des autorités politiques, nombreux sont les paysans qui n'ont jamais vu l'arrivée d'une coopérative ou le fonctionnement d'un champ collectif. De plus, on remarque une certaine perversion du système. L'OPAM a acheté le surplus de récolte des paysans en dessous de son prix de revient, accentuant ainsi les difficultés économiques du monde rural et reproduisant d'une certaine façon le système de traite colonial pourtant tant décrié (Gary-Tounkara 2003, 57).

Par ailleurs, l'instrumentalisation politique du mouvement coopératif a eu pour conséquence d'éloigner le paysan des coopératives et du champ collectif car il ne souhaitait pas travailler pour le parti (*Ibid.*). Certains responsables de coopératives, membre de l'Union Soudanaise ont d'ailleurs détourné l'usufruit des champs collectifs à des fins personnelles. Dès lors, la coopérative, plutôt que d'être un partenaire, devient une unité de l'appareil d'État, au bénéfice du pouvoir politique.

Enfin, il faut aussi soulever l'image erronée, réifiante que Modibo Keita – et d'autres leaders ouest-africains – s'est fait des populations rurales. Il a par exemple évoqué le « socialisme des ancêtres », fantasmant l'idée d'un collectivisme inné de la paysannerie « traditionnelle », sans prendre en compte les particularismes locaux et les dynamiques individuelles (rapport d'âge, de genre, influence des hiérarchies au sein des villages). En conséquence, le paysan, soit étranger, soit mécontent de ces structures, a délaissé le champ collectif et la coopérative pour écouler ses récoltes (arachides, coton etc.) dans des circuits officieux, souvent au profit du commerce privé.

Les limites rencontrées dans la politique agraire mise en place au Mali se retrouvent dans d'autres formules en Afrique de l'Ouest, que ce soit au Sénégal, en Guinée ou dans une moindre mesure au Burkina Faso : impact limité des politiques de développement rural avec un fossé important entre discours national de promotion des terroirs et réalité sur le terrain, et projets qui pêchent par excès d'ambition, souvent pervertis par des élites bureaucratiques qui s'accaparent les profits paysans à des fins personnelles.

En Novembre 1968 Modibo Keita est renversé par un coup d'État militaire de Moussa Traoré et l'option socialiste est délaissée pour une politique plus libérale. C'est aussi l'époque où s'amorce dans le pays un changement de cap dans la gouvernementalité du pays. Le Mali – comme la plupart des États Ouest-Africains – délègue alors des pans entiers de sa souveraineté au profit d'acteurs transnationaux, d'institutions internationales et d'ONG (voir Mann 2015). En 1976, les membres de l'ACTAF (Association Culturelle des Travailleurs Africains en France), originaires du Sénégal, du Mali, de Mauritanie, du Burkina Faso et de Guinée Conakry, font une demande pour un terrain au bord du fleuve Sénégal (d'où venait la plupart des immigrés d'Afrique sub-saharienne en France). Seule une réponse positive parvient des autorités maliennes, en particulier d'Amara Danfaga, alors gouverneur de la région de Kayes qui constituait le cœur des migrations vers l'Europe à l'époque. À une époque où les terroirs maliens se vident à destination de l'Europe, il soutient de tout son poids l'initiative de l'ACTAF.<sup>16</sup>

16 Il fut lui-même à l'initiative d'une coopérative maraîchère en 1970, « Danfagadougou » qui se traduit en bambara (bambara) par « village de Danfaga », <http://base.d-p-h.info/fr/fiches/premierdph/fiche-premierdph-3109.html> (consulté le 6 avril 2017).



Les membres de la coopérative de Somankidi Coura visitent le Centre de Recherche Agricole de Samé, mars 1979.  
Photographie de Bouba Touré.



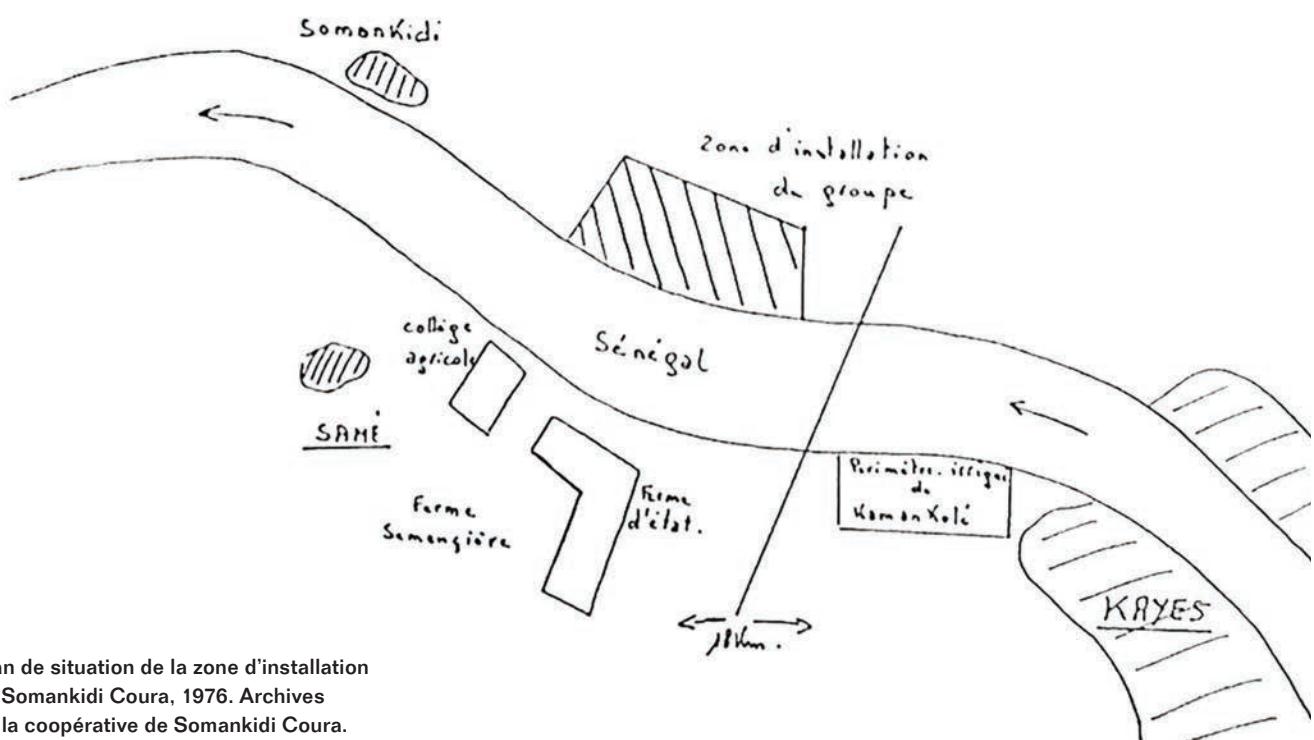
Ancien grenier du Groupement Rural de Samé Agricole, 2017.  
Photographie de Raphaël Grisey.

La coopérative Somankidi Coura s'est implantée dans une région, un territoire, témoin de multiples séquences historiques, de l'époque coloniale caractérisée par son exploitation prédatrice de la main-d'œuvre et des sols, à la tentative par le premier président du Mali indépendant Modibo Keita de valoriser les terroirs et diriger son pays vers un retour à la terre. Cependant, à l'inverse des migrations forcées de l'époque coloniale ou des migrations dirigées mises en place par Modibo Keita après l'indépendance du pays<sup>17</sup>, le cœur de l'initiative de l'ACTAF réside dans un autre type de mobilité : une migration volontaire, un « retour à la terre » intentionnel de l'Europe, vers l'Afrique, en dehors de toute politique de gestion migratoire.

17 Ou, en France « l'aide au retour » mise en place par le gouvernement de Giscard d'Estaing, attribuant une prime de 10 000 francs aux immigrés rentrant définitivement dans leur pays d'origine.

#### Bibliographie

- Dia Mamadou, 1952. Contribution à l'étude du mouvement coopératif en Afrique noire ; troisième édition, Paris: Présence Africaine.
- Rodet, Marie et Tiquet, Romain, 2016. "Genre, travail et migrations forcées dans les plantations de Sisal au Sénégal et au Soudan français (1919-1946)". In I. Mande et E. Guerassimoff (ed.), *L'apostolat du travail colonial. Les engagés et autres mains-d'œuvre migrantes dans les empires, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Éditions Riveneuve.
- Sow, Abdoul, 1984. *Les sociétés indigènes de prévoyance du Sénégal des origines à 1947*, PhD thesis in history, UCAD.
- Tiquet, Romain, 2014. "Migrations protestataires et résistances au travail forcé en AOF, 1900-1946". In *Hommes & Migrations*, no. 1307.
- Gentil, Dominique, 1986. *Les mouvements coopératifs en Afrique de l'Ouest*, Paris: L'Harmattan.
- Gary-Tounkara, Daouda, 2003. "Quand les migrants demandent la route, Modibo Keita rétorque : 'retournez à la terre !'. Les Baragnini et la désertion du 'chantier national' (1958-1968)". In *Mande Studies*, no. 5, 2003.
- Chauveau, Jean-Pierre, 1994. "Participation paysanne et populisme bureaucratique. Essai d'histoire et de sociologie de la culture du développement". In J.P. Jacob and Ph. Lavigne Delville (eds.), *Les associations paysannes en Afrique : organisation et dynamiques*, Paris: Karthala.
- Gregory, Mann, 2015. *From Empires to NGOs in the West African Sahel: The Road to Nongovernmentality*, Cambridge: Cambridge University Press.





Bouba Touré, préparation du terrain,  
Somankidi Coura, mai 1977.

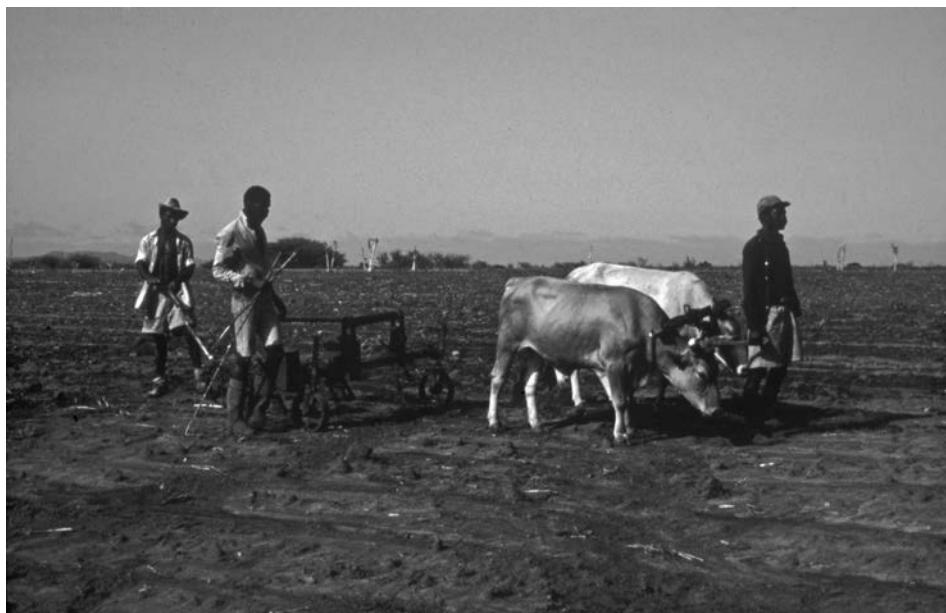


Pause pendant la préparation du terrain avec Karamba Touré,  
Bakhoré Bathily, Ibrahima Camara, Siré Soumaré, Fode  
Moussa Diaby, Bangaly Camara, Ousmane Sinaré, Moussa  
Coulibaly, Seydou Traoré, Ladji Niangané, Mady Niakhaté,  
Samba Bâ, Fabourama Sissoko, Somankidi Coura, Mali,  
janvier 1977.



Préparation du terrain et dessouchage le long du  
fleuve Sénégal, Somankidi Coura, janvier 1977.

Photographies de Bouba Touré.





**Labour, Somankidi Coura, 1978.**  
Photographies de Bouba Touré.



Tri des graines de maïs,  
Somankidi Coura, avril 1978.

Semer le maïs, coopérative de  
Somankidi Coura, avril 1978.



### Herenten'qu

Koodu Koo'du fèttén yà ní  
Herenten'qu dàgá dò 'ñagame  
Baalu dan'ma fèttén yà ní  
Herenten'qu dàgá dò 'ñagame  
Jaahunu dan'ma fèttén yà ní  
Herenten'qu dàgá dò 'ñagame

Koodu Koo'du fèttén yà ní  
Herenten'qu dàgá dò 'ñagame  
Gara-n-gal'lu dan'ma fèttén yà nf  
Herenten'qu dàgá do 'ñagame  
Siiri linjaa'ne fèttén yà ní  
Herenten'qu dàgá dò 'ñagame

### Hérintinkhou

C'est la graine de qui et de qui?  
Hérintinkhou a disparu avec le compost  
C'est la graine de tout le Bâlou  
Hérintinkhou a disparu avec le compost  
C'est la graine de tout le Diahounou  
Hérintinkhou a disparu avec le compost

C'est la graine de qui et de qui?  
Hérintinkhou a disparu avec le compost  
C'est la graine de tous les ateliers d'indigo  
Hérintinkhou a disparu avec le compost  
C'est la graine de la courge savoureuse  
Hérintinkhou a disparu avec le compost



Repos après la semence des champs, jeunes du village de Somankidi, coopérative de Somankidi Coura, Mali, juillet 1977.

Bouba Touré avec des calebasses porte-graine et un pandi (pioche), Somankidi Coura, Mali, juillet 1977.

Photographies de Bouba Touré.



Plantation d'arbres fruitiers  
sur le terrain, avril 1978.

Boutures d'arbre fruitiers,  
coopérative de Somankidi  
Coura, Mali, avril 1978.





Champs de mil et baobabs, Somankidi,  
Mali, janvier 1977.

Photographies de Bouba Touré.



Construction du deuxième canal avec l'aide des habitants de Somankidi, coopérative de Somankidi Coura, Mali, 1979.

Photographies de Bouba Touré.





New York, 1981. Photographie  
de Armet Francis.

## Les choses et leur place. Notes sur la photographie de Bouba Touré

...pas un bout de ce monde qui ne porte mon empreinte digitale.  
Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*

1 (2008, 58, 75011)

À un moment donné, j'essayais de me souvenir de la première fois où je vis Bouba Touré et je m'aperçus que ce devait être dans cette vidéo qu'il a filmée dans son appartement de la rue Trousseau dans le 11<sup>ème</sup> arrondissement de Paris. Dans celle-ci il présente à ses spectateurs (qui sont-ils ?) le lieu où, dit-il, il a passé beaucoup de temps et où les photos qui lui sont si chères tapissent les murs. C'est le lieu et les photographies de quelqu'un qui « ne veut pas mourir » continue Bouba Touré. Puis, à environ une minute de la vidéo, un grand miroir apparaît et sans surprise nous apercevons pendant une seconde l'homme qui tient la caméra. Au même moment, ce dernier prononce : « comme le temps est infini, il y aura toujours quelque chose à faire ».



Still vidéo de Bouba Touré, 58 rue  
Trousseau, 75011 Paris, France, 2008.

Je connais son ancien appartement uniquement à travers cette vidéo, *Bouba Touré, 58 rue Trousseau, 75011 Paris, France*. Depuis, il s'est installé à Pantin où je lui ai rendu visite à deux reprises. Cette vidéo est un autoportrait à la fois simple et complexe, dans lequel il utilise les murs de son appartement pour raconter avec sa propre voix en hors champ, l'histoire de sa vie. La vie d'un émigré malien à Paris qui se sent connecté au monde et allié aux luttes innombrables des cinquante dernières années pour l'indépendance, la libération, la justice et l'émancipation. Certaines dans des territoires lointains, d'autres voisins. Mandela, Cabral et sa mère. La CGT, le Mouvement des Sans-papiers, le film *Safrana* de Sidney Sokhona dans lequel Bouba Touré tient le premier rôle. Thomas Sankara qui ne mourra que si on l'oublie. Et encore et encore Somankidi Coura, la coopérative située au Mali, fondée en 1976 avec l'aide de Bouba Touré.

Tout est en désordre, ou plutôt, tout semble ordonné, mais ordonné par nécessité. Quasiment tout ce qui se trouve accroché ou posé sur les murs – affiches, cartes postales, photos, flyers, pochettes de disques – porte une date, ou est directement daté par Bouba Touré lorsqu'il en parle. Pourtant, aucun de ces objets n'est présent pour signifier leur unicité ou leur singularité. Ces dates, la plupart écrites au marqueur bleu ou noir correspondent aux moments où la trajectoire de ces objets a croisé celle de la vie de Bouba Touré. La date à laquelle un CD lui a été donné, quand un livre a été acheté, un message écrit ou reçu, ou encore une banderole ramenée à la suite d'un rassemblement. Et pourtant ce n'est pas ici la 'collection privée' de Bouba Touré. Le fait que ces objets soient devenus les siens à un moment précis ne les rend pas moins universels. Ils sont les témoignages d'une histoire collective entremêlée avec la vie de Bouba Touré, pour le meilleur et pour le pire.

En écrivant le mot « nécessité » plus haut dans le texte, je pensais à John Berger – « ce que l'on embrasse et ce contre quoi on se cogne la tête ». Des choses trop précieuses pour être jamais abandonnées, ou trop urgentes pour être ignorées. En relisant cette citation, j'ai compris que Berger écrivit ces mots pour illustrer l'idée que « La nécessité produit à la fois la tragédie et la comédie » (Berger, 12). Dans cet essai, *Steps Towards a Small Theory of the Visible (for Yves)*, ses réflexions se promènent sur un chemin tracé par le peintre chinois Shi Tao, qui écrivit que « le pinceau sert à sauver les choses du chaos » (ibid., 16). Je ne pense pas que Bouba Touré choisirait le terme de *chaos* pour qualifier sa pratique. Il n'affirmerait sûrement pas non plus qu'il vienne au secours des choses en les conservant, ou même des personnes en les photographiant. Mais il pourrait cependant être d'accord avec l'idée que sa manière d'appréhender les choses contribue à la formation d'une structure de soutien qui permet à ceux avec lesquels il s'implique mais aussi à lui-même, de rentrer en résistance face à des systèmes oppressifs. Cette solidarité ne se positionne pas contre le chaos vu comme désordre ontologique, mais plutôt contre un désastre perpétré par les sociétés humaines, les injustices perpétrées délibérément et l'histoire d'un déni violent et d'un mécanisme effectif de l'oubli. « Le désordre que le monde produit et le désordre qui produit le monde », comme le formule Jared Sexton en référence à ce que Hortense Spillers a appelé « le désordre du monde ». Cela pourrait paraître trop optimiste, mais je veux dire que c'est bien parce que le monde a été fait de cette façon qu'il peut aussi être défait. Et je crois pouvoir affirmer que l'empathie et la colère, la sincérité et l'exubérance qui caractérisent la pratique de Bouba Touré ne peuvent être comprises que lorsqu'elles sont envisagées comme une manière de défaire le monde.

Ce désir de défaire le monde est probablement né de convictions et d'expériences quotidiennes similaires à celles qui ont pu conduire Frantz Fanon à conclure « Il n'y aura d'authentique désaliénation que dans la mesure où les choses, au sens le plus matérialiste, auront repris leur place. » (Fanon, 9.) Les choses *et les gens* pourrait-on ajouter. Je pense de plus qu'une importante distinction existe, dans le texte de Fanon comme dans l'engagement activiste de Bouba Touré, entre la restitution et le retour, ou en d'autres termes, entre une justice matérielle et un retour vers le lieu que l'on considère « chez soi ». Une fois que la justice matérielle aura été rendue, une fois que les choses auront repris leur place, il ne sera plus nécessaire de mourir en exil – non pas parce que la tentation de partir de chez-soi n'existera plus mais plutôt parce que l'exil ne sera plus une impasse dans un monde qui ne sera plus ségrégué dans des bastions de vie d'ouvrier journalier et des zones qui deviennent progressivement inhabitables. En fait, un matérialisme solide devra insister sur l'idée que le gain politique principal d'une justice économique sera que désormais, il n'existera plus pour personne de lieux indécents à habiter. C'est-à-dire, lorsque les choses auront repris leur place. Et j'ajouterais que la pratique photographique de Bouba Touré peut se lire comme un effort continu pour abriter et faire le compte des choses qui attendent d'être remises à leur place. Cette pratique de préservation construit simultanément le lieu qu'elle anticipe. C'est pourquoi je pense que ses photographies sont à la fois des refuges pour les choses et des choses en elles-mêmes. Elles sont destinées à être données, manipulées, envoyées et affichées, et éventuellement à réapparaître dans une autre photographie, qui, au gré d'un autre itinéraire répétera le même voyage mais différemment. Bouba Touré est un historiographe impatient, qui vit dans l'attente de ce moment où les choses auront été remises à leur place. Parfois, son désir pour ce moment soit *maintenant* est écrasant.



Pantin, France 2013,  
Still de Raphaël Grisey.

2 (1938, 1947, 1987)

Depuis le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire (écrit en 1938/39 et publié une première fois en 1947), le retour au pays post-colonisé a généralement été décrit comme une expérience de déracinement au moins consternante sinon dévastatrice. Les Antilles (ici la Martinique) où Césaire retourne, racontées dans son célèbre poème, se distinguent comme une terre natale dont tous les enfants sont considérés comme des déracinés de naissance. Et cela, parce que le concept de propriété au fondement de la colonie et même avant, considère que celui qui possède la terre est celui qui parvient à forcer les autres à la cultiver. Néanmoins, l'humiliation de l'esclavage ne se réduit pas dans le travail forcé où l'esclave reste exclu de l'échange profitable des fruits de son labeur. La source de cette humiliation provient du fait que dans cet échange, l'esclave lui-même est transformé en marchandise. Il a souvent été remarqué que le système de l'esclavage, dont l'esclave était la principale et la plus rentable des marchandises, ne coïncide pas seulement avec la 'modernité' européenne mais en est même le fondement : une phase de préparation pour toutes les conditions de travail futures sous le capitalisme. Une phase préliminaire sous la forme d'un excès organisé, en relation duquel d'autres formes de coercition seront légitimées. La récente vague de « l'Afro-pessimisme » nous a fourni le rappel fondamental que l'expérience fondatrice du capitalisme moderne a directement été prélevée de la souffrance des personnes Noires, mais aussi que cette expérience a non seulement produit le sujet Noir mais également la disposition suprémaciste du sujet blanc. Enfin, cette expérience structurelle continue de hanter la subjectivité Noire d'aujourd'hui – non pas uniquement comme un fardeau historique, mais comme un vécu quotidien de « la perpétuelle relégation Noire » (R.L. 2013, non paginé).

En citant ces données historiques, je ne souhaitais pas marquer un point de référence, mais plutôt proposer un point de non-référence, pour se référer, peut-être, à l'inhabilité à se référer, car je ne pense pas être prêt pour faire la critique qui va rebondir sur « l'ontologie de la souffrance Noire » réaffirmée ces dernières années par l'Afro-pessimisme. Je suis plus à mon aise de citer et de partager les idées d'Édouard Glissant sur les mérites éthiques et épistémologiques de la créolisation, plutôt que de m'en tenir à moi-même et à ce que j'écris pour une ontologie de la souffrance dont je suis bien mal placé pour rendre compte. Le concept de créolisation comme « dimension inédite qui permet à chacun d'être là et ailleurs, enraciné et ouvert » (Glissant, 1990, p. 46), ou encore l'image du jardin créole dans lequel rien n'est autochtone et où tout ce qui existe coexiste, sont bien plus attrayants que l'insistance sur la nécessité d'agir face à la souffrance Noire en « sortant le Blanc en dehors du cadre », comme le suggère à plusieurs reprises Frank B. Wilderson III dans *Red, White & Black*. C'est ici une suggestion à comprendre à la fois au sens littéral – faire disparaître les corps blancs de l'écran de cinéma – et aussi dans celui de chercher une vengeance adéquate au sein du régime de la violence gratuite contre les corps Noirs toujours en place dans le monde. Cette tendance de l'Afro-pessimisme semble vouloir en partie refuser à la subjectivité Noire la possibilité d'une solution simple pour sortir de ce cycle, tout en suggérant que pour l'expérience blanche, aucune entrée n'est possible.

Ici, la *Poétique de la relation* de Glissant pourrait apparaître comme une proposition tout aussi façonnée par l'histoire, en vue de forger les armes d'un engagement moins agressif et plus optimiste avec « l'Autre » à partir

des gestes de désobéissance, de recodification, de *marronage* et de *détournement* qui ont rendu possible la survie sociale et physique au sein du système des plantations. « Nos barques sont ouvertes, pour tous nous les naviguons. » (Glissant, 1990, p. 21) Paradoxe ? Désillusion ? La langue de Glissant tient à la fois le rôle du lieu et de l'arme dans ce scénario, elle est inclusive autant qu'extensive. Elle permet à des antagonismes de se réunir dans une même phrase, et aux mots de former des sortes de clairières ouvertes que l'on peut atteindre depuis plusieurs directions. « Le lieu était clos, mais la parole qui en est dérivée reste ouverte. » (ibid., p. 89) Il y a une différence considérable à placer le lieu de la plantation et non pas la figure de l'esclave au centre du scénario. Pourtant je pense que ces deux aspects ne devraient pas être montés l'un contre l'autre, dans la mesure où ils constituent tous deux des points de vue pour rendre compte du même espace sillonné. Si l'on pourrait considérer la position de Glissant comme « s'échappant du fardeau tenace de la preuve de l'abolition », comme l'a formulé Jared Sexton (adressé à personne en particulier), sa prolifique insistance sur les *discontinuités* et sa fouille dans les « vestiges du système des plantations » (ibid., p. 72) ne peuvent que difficilement être considérées comme une entreprise de paix avec le passé (ou le présent d'ailleurs). Toutefois, si l'on ne parle pas de discontinuité, on ne peut pas parler alors non plus des marrons, qui ont produit de la discontinuité par leur résistance.

À partir de l'absence erratique d'un marron (Gani), Glissant a tissé une couverture étoilée recouvrant la forêt (dans son roman *Mahagony*, publié en 1987). Le motif des lumières au léger scintillement se fait (pour ceux qui savent) à partir des endroits où les femmes allaient cacher la nuit des rations de nourriture pour aider Gani (qui a quitté l'enclos) à tenir le plus longtemps possible. « À travers une fissure dans leurs cabanes les habitants observaient la dense forêt plongée dans une nuit noire ponctuée ici et là par ces lumières, qui de temps à autre s'éteignaient comme des lucioles faiblissantes. On aurait dit que le ciel formait une couverture au-dessus de l'obscurité de la terre. » (Glissant, 1987, p. 66). Lorsque Glissant, (dans *Poétique de la relation*) revient à la matrice de la Plantation comme la « source opaque » où « se risque notre commun devenir » (Glissant, 1990, p. 87), il ne le fait pas au nom de dialectiques naïves (avec l'idée que quelque chose de positif a dû en sortir), mais plutôt afin de sauver l'ingéniosité des survivants pour les luttes d'aujourd'hui. Les ténèbres et le silence ne sont pas absous. Si la Plantation n'apparaît pas comme une impasse dans la pensée de Glissant, mais est plutôt réfléchie comme « l'un des ventres du monde » (ibid., p. 89) d'où surgit « une parole différée, ou déguisée, sous laquelle l'homme et la femme bâillonnés serrent ce qu'ils disent » (ibid., p. 87), il le fait comme une remarque sur notre monde actuel, et même un choix, celui de savoir quoi faire avec ce qui est là-bas (ici et ailleurs) : la mémoire, le langage, la musique, la récolte, « le cri de la Plantation, transfiguré en parole du monde ». (ibid.) Une parole fragmentée et dispersée, un récit, une littérature produite sous « l'obligation de contourner la loi du silence » (ibid., p. 69). Pour Glissant, l'écriture de ce discours fut avec évidence une tâche agréable. Les mouvements erratiques de cette prose, « l'errance », n'est pas un vagabondage sans but du déraciné désespéré mais bien une *poétique de la relation*. Cette poétique échappe désormais à la question : « Relation entre quoi et quoi ? » (et pourrait réagir par une effronterie merveilleuse face à l'ordre : « Vos papiers ! »). Elle nous propose finalement une pratique qui crée ce qu'elle revendique et revendique ce qu'elle crée. Une pratique qui, au lieu de déterrer (et réclamer) des racines, trouve (et crée) des filiations.

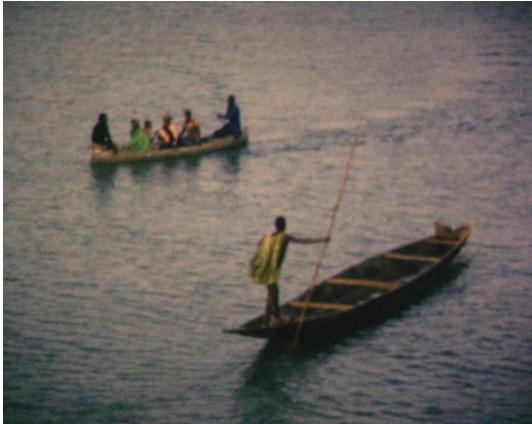
3 (1976, 14, 500, 1976)

En 1976, Bouba Touré retourne dans sa région natale au Mali pour aider à la création de Somankidi Coura, une coopérative agricole située sur les rives du fleuve Sénégal. Les photographies qu'il prend de ce premier séjour fondateur montrent des activités typiques de pionniers tels que défricher des terres, désigner des terrains pour des habitations et des cultures agricoles, creuser des canaux pour l'irrigation, brûler des arbres coupés, manger autour de grands feux en plein air, laver la vaisselle dans la rivière, se reposer à l'ombre des arbres épargnés. Un film sur bobine 8 mm réalisé par une amie de France peu de temps après l'installation (les champs sont en pleine croissance) commence par une image où deux bateaux traversent un large fleuve dans des directions opposées. C'est le fleuve Sénégal, dont les berges ont été choisies pour fonder la coopérative.

« Notre lieu d'installation se situe à 18 Km en aval de Kayes. Précisément sur la rive droite du fleuve Sénégal dans la grande plaine de Somankidi, et à 4 Km du village même de Somankidi. En face sur l'autre rive, la ville de Samé avec la ferme semencière et l'école d'agriculture. Notre objectif en 77 sera le défrichage et l'irrigation d'une vingtaine d'hectares. »<sup>1</sup>

Tandis qu'un homme seul sur une pirogue sort du cadre de la caméra, l'embarcation qui arrive dans notre direction contient à bord un groupe de six personnes. L'un d'eux se tient debout et oriente le bateau au moyen d'une longue pagaie. Il laisse la pirogue dériver sur le courant jusqu'à effectuer un demi-cercle, puis il fait un signe de la main, vraisemblablement adressé à celui qui filme. J'arrête le film ici et instantanément cette image figée d'un groupe d'individus dans une embarcation entourée par les eaux me renvoie à d'autres images, notamment celles, extrêmement diffusées, de réfugiés africains essayant d'atteindre les rivages européens (placée en hauteur, la perspective de la caméra dans le film contribue à ce rapprochement, car la plupart des images que l'on peut voir des réfugiés dans des bateaux sont prises depuis des hélicoptères ou à bord de plus grandes embarcations où

1 Cette citation et celles qui suivent sont extraites d'un communiqué de presse publié par le groupe avant son départ.



Still d'un film 8mm, Monique Janson, Somankidi Coura, 1977.



Le fleuve Sénégal et la pompe collective de la coopérative agricole de Somankidi Coura, Mali, 1989.  
Photographie de Bouba Touré.

généralement le cadrage sur les réfugiés est effectué de manière à ce qu'ils apparaissent complètement entourés par les eaux, comme perdus en mer). En remettant le film en route, le cadre s'élargit et nous pouvons voir l'embarcation atteindre la rive et le groupe qui s'apprête à débarquer. Un bac fluvial, transport public. Le fleuve Sénégal tient une place importante pendant les huit minutes de ce film 8mm et apparaît également dans de nombreuses photographies prises par Bouba Touré au fil des années. Le fleuve est le lien vital de la coopérative, sans lui, elle n'existerait pas. La pompe actionnée par un moteur à essence a donc une importance toute particulière. Elle pompe l'eau directement du fleuve pour la déverser dans un bassin, puis les systèmes d'irrigation abreuvent les champs. Le canal est construit en terre de termitières, l'adobe qui permet aux termites d'ériger leurs cheminées est connu comme étant un excellent matériau de construction. Bouba Touré m'a un jour expliqué qu'il faut récupérer uniquement la partie haute de la termitière, seulement lorsque les termites sont occupés dans les galeries inférieures pendant la période de reproduction. Ainsi les termites pourront reconstruire leur cheminée. Ces insectes abondent dans la plupart des régions de l'Afrique de l'Ouest et la rivière ne s'assèche jamais.

« Pourquoi au Mali, et pourquoi précisément dans cette région autour de Kayes ? Tout simplement parce que c'est au Mali que l'on nous a offert les conditions que nous jugions indispensables pour le groupe. La région de Kayes se situe sur le bassin du fleuve Sénégal ; 95% des travailleurs immigrants originaires du Mali, du Sénégal et de Mauritanie viennent de cette région. Les habitants de cette région sont non seulement reliés entre eux par l'expérience partagée de l'émigration, mais également par les facteurs sociopolitiques et particulièrement ceux, économiques de la vie le long du fleuve Sénégal. »

Fonder la coopérative fut une action directe. Le projet a été initié par un groupe d'Africains de l'ouest émigrés en France dans les années 1960 qui, dix années plus tard, se rendirent compte que ce qui à leur époque avait encore été une aventure pour quelques-uns était devenu une épreuve obligatoire pour trop d'individus. Ils étaient déçus par leurs propres rêves et par l'indisposition de la société française à les considérer comme leurs égaux.



Termitière, Somankidi Coura, années 1980. Photographie de Bouba Touré.



Somankidi Coura, Mali, 1979. Photographie de Bouba Touré.

Ils ont vécu isolés dans les foyers, avec des opportunités de carrières et des salaires discriminants et ont subi l'expérience quotidienne du racisme. La plupart d'entre eux ont également été déçus par leurs expériences avec la Gauche française et les organisations syndicales. Ces dernières, nourries par l'esprit internationaliste de la fin des années 1960, ont toutefois montré peu de volonté à véritablement décoloniser leurs propres positions et manières de penser. Cette frustration, en particulier vis-à-vis de ce qui aurait dû constituer une solidarité robuste, transparaît de manière récurrente dans la plupart des films réalisés par des réalisateurs africains en France à partir du milieu des années 1960 (par exemple, *Soleil Ô*, 1969, et *Les bicots nègres, vos voisins*, 1972). Cette déconvenue a également motivé les deux films collectifs dans lesquels a participé Bouba Touré, *Nationalité : Immigré* (1975) et *Safrana ou Le droit à la parole* (1977), tous deux réalisés par le cinéaste mauritanien Sidney Sokhona.

Le premier place sans détour le spectateur face aux faits de la migration économique en France et de la vie quotidienne des travailleurs immigrés. Le film mélange des séquences mises en scène et du cinéma vérité afin de dénoncer les conditions de vie dans ces fameux foyers et ceux qui tirent profit du statu quo au sein et à l'extérieur de la diaspora. Dans un article publié dans les *Cahiers du cinéma* en 1976, Serge Daney décrit *Nationalité : Immigré* comme : « un voyage au *pays de tout ce qui peut avoir lieu sur du papier*. Papier comme lieu où un pouvoir exige son dû (« Vos papiers, s'il vous plaît! »), papier où un autre pouvoir se dit et se prépare (le tract, le livre, l'affiche), papier où un pouvoir se rêve (le papier comme utoïe, comme quand on dit : c'est beau sur le papier, mais...) » (Daney, p. 52).

Ce pays du tout puissant papier est bien sûr la France vue de la perspective des travailleurs immigrés pour qui les choses écrites sur papier ont une importance différente que pour les activistes résidents. En écrivant sur *Nationalité : Immigré*, Daney se rend compte à quel point la lutte pour les droits des immigrés, qui a permis de nouvelles alliances au début des années 1970, nécessite beaucoup de paperasses, si bien qu'un activiste qui voudrait se rendre utile, doit « d'abord être utile avec de l'écrit. » (*ibid.*, p. 51) Son texte s'adresse à ceux qui ont mal accueilli le film de Sokhona, parce qu'il « vient précisément du lieu du refoulé gauchiste : de la nécessité du *contrat* » (*ibid.*, p. 53). Si déverser son mécontentement sur la bureaucratie bourgeoise était (et est toujours) un élément intégral du militantisme de gauche, c'était (et c'est toujours) la même bureaucratie avec laquelle les travailleurs immigrés partagent cette relation faite de papier ; ils doivent régulièrement rappeler à l'administration ce qui est écrit sur le papier (dans la loi) pour plaider leurs droits. Si c'est une lutte pour les droits (et ça l'est), alors c'est une lutte pour des droits qui sont déjà écrits ou qui doivent être écrits.

La terre leur a été donnée par le gouvernement malien. C'était l'époque où la plupart des pays du Sahel souffraient de la sécheresse et de la perte des récoltes et où les relations économiques maintenues par la France avec ces pays étaient de plus en plus critiquées comme une nouvelle forme de colonialisme. Dans ce contexte, ces photographies de champs cultivés, des canaux d'irrigation, de la pompe et du fleuve, doivent être appréciées non pas seulement comme une documentation des différentes étapes d'un processus, mais plutôt comme la célébration de chacune de ces étapes comme autant de victoires contre l'adversité. Somankidi Coura devint une véritable *success story*, d'autant plus quand, quelques années plus tard, le régime de la dette des programmes d'ajustement structurel entre les pays soi-disant



Still de *Nationalité : Immigré*,  
Sidney Sokhona, 1975.

« en développement » et la Banque mondiale commencèrent à étouffer le peu d'agricultures vivrières qui avait survécu dans la région.

« L'exploitation fructueuse de 60 hectares de terre en double culture et en élevage représente suffisamment de travail pour occuper toute l'année chacun des membres du groupe. Après tout, le problème actuel en Afrique est de trouver de quoi occuper la jeunesse de nos villages qui lui permettrait de vivre même pendant les six mois de la saison sèche. Pendant cette période aride, généralement les jeunes s'installent dans les villes afin de trouver du travail et finissent souvent par émigrer pour mieux gagner leur vie et aider leur famille. Pour trouver une solution à ces problèmes liés entre eux, notre groupe – qui réunit essentiellement des travailleurs immigrés – a mis en place ce retour. C'est une chose évidente, puisque la meilleure aide est celle que l'on s'octroie soi-même. »

Somankidi Coura compte aujourd'hui 300 habitants ; le village a fêté son 40<sup>ème</sup> anniversaire en janvier 2017 et est toujours organisé en coopérative. Le second film issu de la collaboration entre Sidney Sokhona, des travailleurs dans les foyers et des activistes tel que Bouba Touré – qui avait quitté son travail à l'usine après quelques années pour devenir projectionniste de cinéma – est un compte rendu fictionnel sur la manière dont cette coopérative a vu le jour. *Safrana* a visiblement bénéficié de meilleurs financements que *Nationalité : Immigré*. Non seulement le film est en couleur, mais la rigueur du récit démontre aussi que du temps a pu être dédié à l'écriture du script et que le film a été produit plus ou moins de façon conventionnelle avec un calendrier de tournage fiable et des mises en scène élaborées. Même si le casting est principalement constitué d'acteurs amateurs (et parmi eux, Bouba Touré), leur existence précaire ne semble pas avoir influencé directement la confection du film comme ce fut manifestement le cas pour *Nationalité : Immigré*. En effet, dans ce premier film, les regards involontaires des passants témoignent de l'agacement réel ressenti face à des personnes noires tenant une caméra en public. La cohérence narrative s'est faite par l'assemblage de séquences filmées sans autorisation pendant quatre années à chaque fois que l'argent était suffisant pour acheter de la bobine 16mm<sup>2</sup>. D'un point de vue politique également, *Safrana* a été réalisé dans un contexte plus favorable. Filmé en 1976, le film raconte comment, un groupe de travailleurs d'Afrique de l'Ouest en ont eu assez du racisme français et de la solidarité intéressée, et comment, avec l'aide de quelques personnes « utiles avec de l'écrit », ils organisèrent six mois de stage chez des fermiers de la campagne française pour préparer ce que l'on pourrait nommer un repli organisé de la France vers le Mali où ils avaient planifié de fonder une coopérative agricole sur les rives du fleuve Sénégal.

Les fermes où les quatorze stagiaires ont été formés aux bases du labourage, du bêchage et de l'élevage de bétail et de volaille pendant l'été 1976, se trouvaient dans le département de la Haute-Marne au nord-est de la France. Dans le film, la lenteur des scènes à la campagne et la douceur de la lumière me rappellent des séquences de certains films des années 1950 et 1960. Je pense

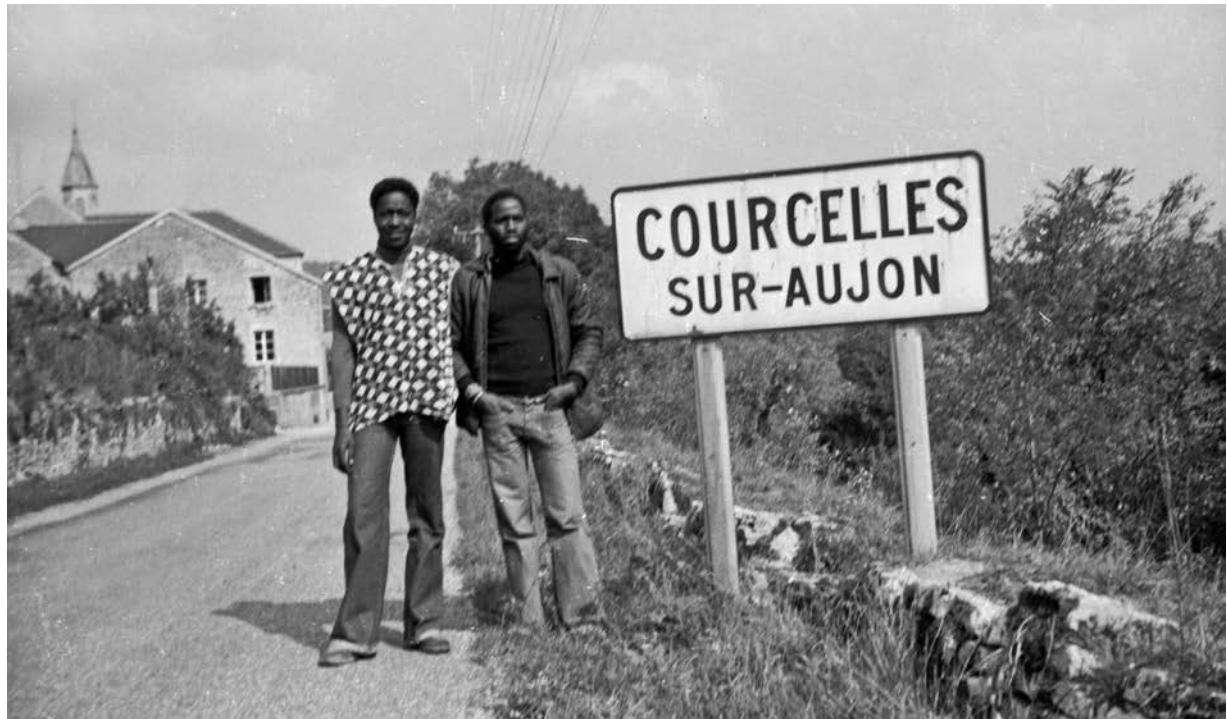
2 Dans un entretien publié dans les *Cahiers du cinéma* (mené par Serge Daney, Serge Le Peron et Jean-Pierre Oudart), Sidney Sokhona explique en détail la fabrication de *Nationalité : Immigré*. (*Cahiers du cinéma*, n° 265, mars-avril 1976, p. 25-33). À la suite de l'entretien est publié l'article de Daney, « Sur le papier », d'où j'ai déjà extrait des citations. Par la suite, *Cahiers du cinéma* publierà également dans le numéro 285 de février 1978, un entretien avec Sokhona au sujet de son film *Safrana*.

par exemple à *Casque d'or* de Jacques Becker, *Le bonheur d'Agnès* Varda ou encore *La guerre est finie* d'Alain Resnais. Si ces films partagent un regard sceptique et méfiant sur l'idylle de la campagne, il est important de remarquer que pour les protagonistes de *Safrana* l'évasion à la campagne les conduit vers une fin heureuse, tandis que dans ces films plus anciens la campagne devient inévitablement le lieu du tragique et de la trahison. Ici encore, à l'instar des différentes sensibilités face au papier, on peut remarquer un décalage entre les aspirations des travailleurs migrants et l'imagination politique des citadins de classe moyenne. La solidarité entre les paysans et les migrants vécue par Bouba Touré et ses compagnons lors de leur escale en Haute-Marne aurait été inimaginable pour ceux dont les luttes toujours plus sectionnées dépendent de la visibilité et du lobbyisme dans la capitale.

Dans les photographies prises par Bouba Touré en Haute-Marne pendant le stage (et lors de plusieurs visites les années suivantes), on peut voir sur le visage des personnes un curieux sentiment d'amusement, qui n'est pas, je le suppose, provoqué par la joie d'être ensemble, mais plutôt par la convivialité de l'acte photographique. Ils se demandent peut-être ce que d'autres personnes vont pouvoir voir dans ces images, même si cela ne semble pas les inquiéter. Certaines de ces photos me font une nouvelle fois penser à un film, *Trop tôt, trop tard* de Danièle Huillet et Jean Marie Straub. La première partie du film consiste en de longs panoramiques statiques où l'on observe des villes rurales et des villages de Bretagne, accompagnés de la lecture d'extraits de cahiers de doléances, les registres de vœux et protestations prononcés par les fermiers de cette région à l'adresse du clergé français à l'aube de la révolution. Ces extraits sont eux-mêmes cités par Friedrich Engels dans une lettre à Karl Kautsky en 1889. Lors d'une séquence de ce film tourné en 1980, on peut lire inscrits sur le mur enduit de plâtre d'une maison les mots suivants : « les paysans se révolteront 1976 ». D'une certaine façon, *Trop tôt, trop tard* ne parle que de cette révolte qui ne survient pas, de l'absence des paysans, et du fait manifeste qu'à chaque fois que ces derniers se sont insurgés, seule la bourgeoisie en a

**Bouba Touré pendant les stages agricoles, Haute-Marne, France, 1976. Archives Bouba Touré.**





Bouba Touré et Siré Soumaré, Courcelles-sur-Aujon, Haute-Marne, mai 1976.  
Photographie de Bouba Touré.



"Les paysans se révolteront 1976", still de *Trop Tôt, Trop Tard*, Jean-Marie Straub & Danielle Huillet, 1981.

recueilli les bénéfices. Ce pourrait être l'année '1976' qui a provoqué en moi ce lien entre le stage de Bouba Touré en Haute-Marne et ce film mais c'est bien une photographie en particulier que j'ai mentalement superposée à la séquence décrite plus haut : une photo de Bouba Touré lui-même, les bras et les jambes écartés, adossé contre une immense pile de ballots de paille, plus haute encore que la maison qui porte les inscriptions dans le film. Tandis que l'effet vertigineux de la séquence '1976' du film *Trop tôt, trop tard* émane de cette promesse écrite au futur dont le non-accomplissement fait déjà partie du passé ; vue d'aujourd'hui, la posture victorieuse et joviale de Bouba Touré semble quant à elle l'expression d'une fière confiance dans le futur.

*Cher Bouba,*

*je suppose que tu es toujours au Mali, Somankidi, et que tu n'as peut-être pas d'accès à internet là-bas. Néanmoins, voici une question que je me pose : tu m'as parlé un jour de Jean Robinet, un écrivain de Haute-Marne – ou quelque chose comme ça je crois. J'ai effectué quelques recherches sur ce nom, et voici un texte hommage que j'ai pu trouver :*

*<http://histoirerepertoirebleuville.com/archive/2010/09/16/jean-robinet-l-ecrivain-paysan-s-en-est-alle.html>*

*C'est lui, n'est-ce pas ?*

*Mais quelle était la nature de ta relation avec lui ?*

*As-tu rencontré personnellement ? As-tu fait ce stage dans les années 1970 dans sa ferme ? Je ne me souviens plus des circonstances exactes, seulement le nom m'est resté en tête [...]*

*Salut Tobias!*

*Je vais bien, je viens de rentrer du Mali il y a quelques jours. J'ai de la chance qu'il ne fasse pas froid ici. Ok, je vais répondre à ta question sur Jean Robinet. Je l'ai bien connu dans son village en Haute-Marne. C'est un papa ! C'était grâce à l'un de ses fils que je l'ai rencontré en 1985-86. Je connaissais la famille. J'étais un frère pour ses enfants. Leur mère, la femme de Jean Robinet, me considérait comme son fils ! Et il m'a donné et signé beaucoup de ses livres, qui portent tous sur la vie rurale. Son décès m'a beaucoup touché. C'est la vie ! Bon, et bien j'espère que tout va bien pour toi. J'espère que l'on se voit bientôt, je t'envoie toutes mes amitiés. Bouba Touré.*

*Et j'ai oublié de préciser que ce n'est pas chez Robinet que j'ai effectué mon stage de six mois avant de retourner au Mali pour fonder Somankidi Coura, notre coopérative. Bouba Touré.*

4 (24, 93, 1966)

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Georges Perec écrit sur sa maison parisienne dans laquelle il est né rue Vilin :

« L'immeuble du numéro 24 est constitué par une série de petites bâties, à un ou deux étages, encadrant une courrette plutôt sordide. Je ne sais pas dans laquelle j'ai habité. Je n'ai pas cherché à entrer à l'intérieur des logements, aujourd'hui généralement occupés par des travailleurs immigrés portugais ou africains, persuadé du reste que cela ne raviverait pas davantage mes souvenirs » (Perec, p. 73).



Bouba Touré, Jean Robinet et sa famille, 1981.  
Photographie de Bouba Touré.

Perec retourne à l'adresse où il a vécu les premières années de sa vie avant d'être envoyé dans un refuge plus sûr situé dans la campagne du département de l'Isère, tandis que sa mère était sur le point d'être déportée et tuée dans un camp de concentration allemand. Lorsque je l'imagine tourner le dos à l'immeuble et partir, quelque chose en moi veut lui dire de revenir, et contredire sa supposition lasse que pénétrer dans l'immeuble ne ravivera pas ses souvenirs. Ce qui rend pour moi ce passage douloureux, c'est le refus chez Perec d'envisager entrer dans ce logement et de parler avec ces nouveaux locataires et que cela pourrait être intéressant pour l'histoire qu'il essaye de raconter. Le fait que ces nouveaux locataires soient pour la plupart des immigrants portugais ou africains indique, pour Perec, que rien ne pourrait être plus éloigné de sa propre histoire que les vies de ces personnes. Plus que toute autre chose, leur présence dans la rue où il est né semble être le signe du caractère irrémédiable du passé et l'indifférence brutale du cours du temps. J'imagine alors m'attarder sur le seuil de cet immeuble, souhaitant que Perec ait écouté les histoires de ceux qui vivent ici aujourd'hui et écrit sur leurs vies dans les paramètres de sa propre histoire, l'histoire de quelqu'un qui, après tout, écrit « parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps » (Perec, p. 63).

Mais ensuite les choses, les individus, ont été mis à distance délibérément. Les foyers de travailleurs immigrés n'étaient pas (et ne sont toujours pas) des lieux de vie « normaux ». Ils offrent des logements exiguës et trop chers pour des gens dont les chances de trouver quelque chose sur le marché immobilier ordinaire sont amoindries par des discriminations légales et le racisme à outrance. L'accès y est restreint et contrôlé, les visites doivent être annoncées et sont autorisées uniquement à certains horaires précis et sous certaines conditions. L'une des raisons récurrentes donnée pour refuser l'accès à des personnes extérieures a toujours été la peur d'une agitation politique. Bouba Touré a décrit cette situation dans son autobiographie *Notre case est à Saint-Denis 93* ; dans un chapitre du livre, il se rappelle la gêne ressentie des deux côtés lorsqu'avait débuté une relation amicale avec un collègue de l'usine.

Même si le n°24 de la rue Vilin, l'immeuble auquel Georges Perec avait tourné le dos, n'était pas devenu un foyer mais était toujours un immeuble d'habitation ordinaire, le sentiment d'aliénation décrit par Perec fait involontairement penser à cette ségrégation intentionnelle : la création délibérée de mondes parallèles, qui sur le long terme produit une ignorance tenace et mutuelle de la situation et des perspectives de chacun. Les photographies de Bouba Touré agissent sur et à l'encontre de ces circonstances. Pourtant, si l'impulsion première avec laquelle il a pris ces photos répondait au besoin de transmettre au monde extérieur des images de la vie dans les foyers du point de vue d'un résident, ces photographies n'ont été que très rarement reproduites en dehors du contexte de ceux dont elles documentent le quotidien. Elles conservent une trace de vie pour ceux qui l'ont vécue et ont circulé principalement au sein de cercles d'amitié et de solidarité. Ces réseaux ne se limitent pas à la diaspora ouest-africaine mais rassemblent un large éventail de groupes politiquement actifs. Les photographies de Bouba Touré sont singulières dans le sens où l'acte photographique en tant que pratique sociale devient le sujet-même de ces images. L'acte photographique façonne le cadre, définit le focus, ce qui a pour résultat de faire réapparaître des images dans des images, comme une forme de mise en abîme : une histoire dans une histoire, une image dans une image. Une invitation à faire un zoom en avant

et trouver, non pas la même histoire ou la même image, mais la même histoire différemment.

Bouba Touré se souvient d'avoir pris ses premières photographies en 1966 à la demande d'activistes français de documenter les conditions de vie dans le dortoir de Saint Denis où il logeait. Une mission qui semble simple et sincère. Photographier des choses qui n'étaient pas accessibles à tout le monde. « J'avais un Kodak Retinette », m'a écrit Bouba Touré dans un email, « et c'est comme ça que je suis devenu le photographe de notre vie en France. » L'usage du pronom *nous* est essentiel ici. Il indique que même si ces photographies avaient été faites dans le but de montrer ce qui n'était pas souvent vu, aucune d'entre elles n'avaient été prises avec la croyance qu'elles révélaient un secret. Si pour la plupart du « grand public » la vie des immigrés d'Afrique de l'ouest en France restait largement invisible, ce que montrent ces photographies sont des choses et des scènes familières pour beaucoup, car elles font partie intégrante d'une vie partagée par une communauté. Les photographies de Bouba Touré énoncent simultanément une connaissance partagée et l'oubli. Leur force réside certainement dans le fait de rendre tangible, plutôt que d'occulter, l'espace entre ces deux aspects. Elles parlent de l'écart entre être visible et être vu, et que des choses peuvent devenir *douloureusement visibles* précisément parce que la plupart d'entre nous sont incapables ou réticents à les voir. Même lorsque ces photographies sont prises dans des espaces d'intimité, elles ne semblent jamais rendre compte d'une rencontre solitaire, elles ne posent jamais la subjectivité d'un regard ou l'exclusivité d'un moment. Tout ce qui peut y être vu, a été vu maintes fois auparavant. Elles me donnent envie de modifier ici la fameuse formulation de John Berger sur le message fondamental d'une



Bouba Touré et un ami, Foyer Pinel, Saint-Denis, 1971.  
Archives Bouba Touré.

peinture, « *J'ai vu ceci* » à « *Nous avons vu ceci* ». La revendication de représenter des choses de manière exclusive ou pour la première fois ne peut se faire qu'au mépris du caractère social de tous les éléments qu'une photographie peut possiblement nous montrer. La question est de savoir, comme souvent, qui est ce *nous*.

Dans l'une des premières conversations avec Bouba Touré à propos de ce livre, il me disait ne pas être à l'aise avec l'idée de mélanger les photographies de la vie dans les foyers et des luttes politiques en France avec celles de la coopérative au Mali, Somankidi Coura. Il me disait qu'elles avaient été faites pour des objectifs différents et qu'elles racontaient des histoires distinctes. Alors que pour lui Somankidi Coura est une belle réussite, les photographies prises en France ces dernières décennies témoignent en revanche d'un formidable échec. Lorsqu'il me montra ce qui était pour lui l'une des photos les plus douloureuses de sa collection, je n'ai d'abord pas été capable de voir d'où provenait cette souffrance. Sur cette photo, un jeune homme est étendu sur un simple lit à l'encadrement métallique. Il est habillé, le lit est fait, et il fait face à l'appareil. Sur le mur derrière lui se trouve une petite étagère contenant une poignée de livres et plusieurs affiches, photographies, papiers et cartes postales. La photo a été prise dans un foyer parisien en 1998, et la souffrance qu'elle cause à Bouba provient du fait qu'il sait que cet homme est allongé sur l'exact même lit qu'avait occupé son père pendant plus de dix ans. Cette photo documente un échec. Malgré les campagnes incessantes pour une relation économiquement juste entre l'Europe et l'Afrique et pour un traitement non-discriminatoire envers les travailleurs immigrés, malgré les manifestations, les occupations et les grèves de la faim que Bouba Touré a soutenues et documentées des années 1980 jusqu'à aujourd'hui, le jeune homme de la photo a un jour considéré que sa seule chance dans la vie était de suivre les traces de son père et devenir un travailleur immigré en France. Pour celui qui l'a prise et qui connaissait son histoire, la photo montre la boucle qui se referme précisément sur ce lit, la douloureuse relation qu'un individu se trouve obligé de vivre avec les choix et les échecs de la génération précédente.

##### 5 (1996, 3, 1976)

J'ai décrit cette image de mémoire et de manière assez générale puisque je ne parvenais pas à l'identifier avec certitude parmi les photographies sauvegardées sur mon ordinateur. Beaucoup d'entre elles sont similaires ; l'homme sur son lit a été une image récurrente au fil des années. Nous regardions une série de photographies quand Bouba Touré me raconta l'histoire de ce jeune homme, une histoire semblable à beaucoup d'autres. (Je ne suis pas certain qu'il ait dit que le jeune homme de la photo était allongé sur l'ancien lit de son père.) La récurrence constante du même cadrage, du même lit, des mêmes meubles élémentaires – étagère, chaise, bureau – et l'arrangement plus ou moins identique des quelques objets personnels rangés dans un petit espace prévu à cet effet, pour une occupation aussi temporaire, donnent à ces scènes l'aspect de variations d'un rêve épousé remis en scène de façon obsessionnelle. Il y a du délaissement, du compromis et de la dépossession dans ces images, et la seule chose qui semble aller contre ce défaitisme est l'égale et persistante récurrence du photographe qui les photographie.

Bouba Touré est souvent plus familier avec les chambres du dortoir que les gens qui y habitent. Il a vu la même étagère se vider et se remplir encore et encore. Sa persévérance s'est doublée de confiance, de familiarité et de filiations, et les photographies le montrent. Étonnamment, même s'il utilise fréquemment un flash pour compenser l'éclairage irrégulier des dortoirs, et même si les scènes sont saturées par l'abattement de ces vies devenues précaires, ses photos de foyer ne sont jamais intrusives. Même le cadrage, vue du dessus, d'un matelas d'appoint à l'étroit en-dessous d'un lit superposé dans une chambre déjà exiguë ne semble pas documenter la misère. Je ne parviens pas à expliquer totalement cette impression, mais je suppose que cela vient de la conscience que même lorsqu'il y a beaucoup trop de choses dans un espace trop petit, même si ces choses ne sont pas « à leur place », elles appartiennent néanmoins à quelqu'un, elles exhibent une sorte de dignité apportée par la vie de cette personne, et ce, peu importe la nature transitoire de leur présence dans ce lieu. Les nombreuses photographies prises à l'intérieur de bâtiments publics et d'églises squattés durant les luttes des Sans-papiers de la fin des années 1990 qui documentent la situation extrêmement précaire et souvent désespérée des manifestants, donnent aussi à voir leurs réclamations écrites sur les murs, leur détermination partagée, une unité et même une convivialité qui ne sont pas entraînées par les aménagements improvisés de matelas de fortune, les sacs de couchage et les affaires rangées dans des sacs en plastique bleu. Le caractère intrusif et la misère apparaissent uniquement quand, dans une série d'instantanés prises au pic des occupations d'églises en 1996, un groupe fourmillant de journalistes, caméra à la main, débarque dans le cadre et entoure des politiciens exprimant leurs inquiétudes face à cette « crise humanitaire » (ou quelque chose comme ça je suppose). En face d'un visiteur bienveillant qui se courbe devant eux et serre des mains, se trouvent les mêmes hommes qui, dans les premières photographies de Bouba Touré, se reposent sur leurs matelas afin de rassembler des forces avant la prochaine

**Occupation de Sans-Papiers,  
Halle Pajol, avril 1996, Paris.  
Photographie de Bouba Touré.**



étape de la lutte. Subitement, ils apparaissent faibles, même souffrant et le squat ressemble à une infirmerie.

Dans presque toutes les photographies de Bouba Touré, il est clair que ceux qui sont dans l'image ont accepté de participer à cet acte photographique comme la partie d'une narration qui se poursuit au-delà de cet espace et de ce moment spécifique. Les photos épinglées au mur, parfois encadrées et souvent prises par Bouba Touré dans d'autres lieux, corroborent cette affirmation par exemple. Certaines sont des double-portraits pris lors de festivités comme des mariages ou des anniversaires ; d'autres montrent des manifestations à Paris ou des rassemblements informels dans des espaces publics ; d'autres encore nous emmènent dans la coopérative Somankidi Coura à travers des vues grand angle de champs cultivés ou du fleuve. Des bannières et des banderoles, que Bouba Touré ne manque presque jamais de saisir lors des manifestations ou des sit-ins, peuvent parfois se retrouver sur ces murs (et sur ceux de son appartement) aux côtés des cartes du monde ou de coupures de journaux sur Nelson Mandela, Barack Obama ou Steffi Graf. Si l'on considère la collection de Bouba Touré comme une archive, on trouve constamment des éléments de cette archive dé-doublés à l'intérieur du cadre.

J'ajouterais que dans le travail de Bouba Touré, l'acte photographique consiste en premier lieu et avant toute chose à former une *relation* triangulaire (dans le sens plus dynamique que ce terme offre en français et que Glissant utilise dans sa *Poétique de la relation*) entre le photographe, ceux qui sont photographiés et une communauté, peu importe sa taille, à laquelle tous deux appartiennent. Les conditions sur lesquelles se base l'acceptation à participer à cet acte varient, et cela, aussi, apparaît dans les photographies elles-mêmes. Cet accord particulier devient partie intégrante de l'acte photographique, un unisson qui contraste de manière frappante avec la supposition traditionnelle condescendante d'un « deal » implicite conclu entre le photographe et le sujet photographié, une entre-



Chambre de Samba Keïta, activiste, Foyer Charonne, Paris, 1991. Photographie de Bouba Touré.

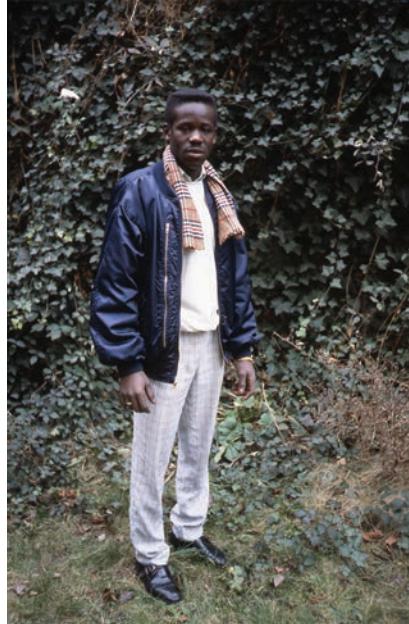
prise commune temporaire entre deux parties que nous sommes censés interpréter comme opposées.

Parmi les nombreuses séries de photographies une importante distinction existe entre des photos supposées promouvoir une image positive et d'autres faites avec l'intention d'alarmer. Habituellement cette première catégorie est destinée à être envoyée à des amis ou aux membres de la famille situés dans d'autres régions de France ou dans le pays natal. Celles qui représentent les dures conditions de vie dans les foyers fonctionnent comme les preuves des failles et lacunes de la prise en charge en France des travailleurs immigrés – une source constante de motivation dans le travail de Bouba Touré. Il est une sorte d'agent double, non pas dans un sens suspect mais plutôt dans l'idée qu'il reconnaît et satisfait le besoin de ses compagnons d'envoyer des images rassurantes à ceux qui leur sont émotionnellement proches mais concrètement hors de portée, et qu'il trouve tout aussi nécessaire de contester le discours souvent euphémique qui entoure l'émigration en dévoilant les conditions drastiques de l'exil. Ces deux types de photographies coexistent. Plutôt que de les considérer comme purement contradictoires (au nom d'une conception rigide de ce à quoi la réalité doit ressembler), elles devraient probablement être pensées comme les expressions d'une même et seule pratique qui s'efforce de comprendre et d'exister au sein de deux mondes, ou plutôt, au sein du « tout-monde », pour emprunter une nouvelle fois Édouard Glissant, dans lequel les discontinuités ne sont pas uniquement les résidus de ruptures, mais aussi les preuves des détours qui ont rendu possible de parler.

Cette lucidité sur ces messages différents et souvent équivoques qui voyagent à travers les réseaux diasporiques est une nouvelle fois évoquée au moment décisif de l'année 1976 lorsque Bouba Touré et ses camarades décident de fonder la coopérative au Mali :

« En tant que fils de paysans, nous avons connu le dur labeur réclamé par la terre que nous avions décidée de quitter à la recherche de meilleures conditions de vie. Illettrés ou d'une éducation modeste, nous n'avons pas trouvé les conditions qui nous auraient permis de vivre à la hauteur de nos espérances, qui ont été encensées par la réussite tape-à-l'œil de certains de nos amis de retour au village (vêtements – radios – tourne-disques – etc.). D'où notre situation actuelle : en France, tentés par l'immigration comme beaucoup d'autres. »

Il est curieux de constater que les accessoires listés dans le communiqué comme les ingrédients d'un rêve fabriqué (vêtements – radios – tourne-disques – etc.) apparaissent fréquemment dans les portraits mis en scène ou en apparence spontanés des résidents des foyers photographiés régulièrement par Bouba Touré. Une série de vingt ou trente photographies prises à la fin des années 1980 au foyer de Charonne dans le 11<sup>e</sup> arrondissement (proche de l'ancien appartement de Bouba Touré) se distingue selon moi du reste. Elle semble avoir été prise lors d'une sorte d'évènement concerté d'un jour ou deux à la fin desquels chacun était supposé obtenir un portrait intégral présentable de soi-même. Chacune de ces photographies était probablement destinée à être envoyée vers une destination différente en tant que preuve du bien-être des personnes représentées. Réunies en série elles dévoilent la séance d'habillage qui a dû se produire face à l'appareil – avec un certain effet comique qui, je pense, n'a pas échappé aux participants.



Résidents, Foyer Charonne, Paris, 1991. Photographies de Bouba Touré.

Presque aucun de ces portraits n'a été pris dans la chambre habitée par la personne sur l'image. Beaucoup de ces hommes posent à l'extérieur, sur le trottoir, parfois adossés contre une voiture qui n'est pas la leur.

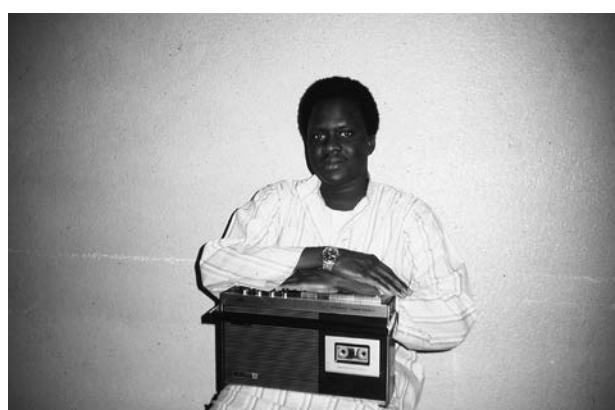
Deux hommes, tous deux assis devant un mur blanc baigné par la lumière du flash de Bouba Touré, tiennent le même radiocassette. Plusieurs portraits sont pris sur une pelouse devant un mur en briques entièrement recouvert d'un épais tapis de lierre vert. Bouba Touré se rappelle que c'était l'apparence naturelle et luxuriante du lierre qui rendait ce cadre attrayant, même si la pelouse n'était qu'un petit carré entre l'immeuble et la barrière. Aucune de ces photographies n'a été prise sur un lieu de travail et toutes allusions à ce que ces hommes faisaient pour gagner leur vie – travail à l'usine ou petits boulots – sont soigneusement évitées. Les vêtements, la contenance et le décor suggèrent soit un temps de loisirs, soit sont utilisés pour évoquer un travail de bureau en y incluant une mallette en cuir, un téléphone ou un bureau.

L'un de ces hommes est photographié dans la salle de projection du cinéma où Bouba Touré travaillait à cette époque. Des boîtes de films posées au sol ainsi qu'un tableau électrique derrière lui assurent un décor professionnel. Une serviette en cuir et un téléphone à l'oreille complètent l'impression que cet homme est au travail.

Néanmoins, regarder ces images signifie également de pouvoir répondre aux regards lancés à l'objectif par ces hommes, et je dois admettre que leurs expressions sont pour moi difficiles à interpréter. En considérant, d'après les explications de Bouba Touré, que ce que l'on regarde sont des mises en scène plus ou moins simulées, des configurations euphémistiques, que penser alors de ces regards ? Comment comprendre la fierté, la sincérité, la timidité, la gaieté ou la malice qu'ils expriment si l'on présume qu'ils sont en train de penser à ce qu'ils savent et que leurs destinataires ignorent ? Ou alors est-ce que ces derniers sont au courant ? Nous pourrions peut-être supposer que ce qui n'est pas révélé n'est pas non plus totalement caché ou camouflé mais plutôt consigné par un accord tacite. Peut-être que ces regards inscrivent simplement ces photos dans une

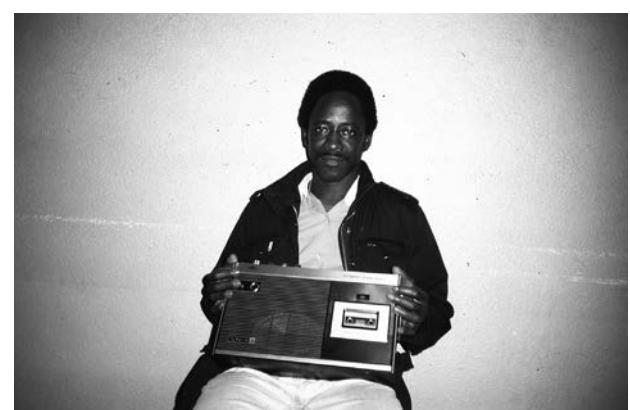


Un copain dans le Cinéma  
L'entrepôt, Paris, 1993.  
Photographie de Bouba Touré.



Souleymane Diabira, dit "Le socialiste",  
et un résident du Foyer de la Petite Pierre,  
11<sup>ème</sup> arrondissement, Paris, 1991.

Photographies de Bouba Touré.



entente partagée. Poser, vêtus de tenues mal-ajustées dans un environnement choisi avec des accessoires empruntés, est une manière de reprendre le contrôle de son image, d'arracher son apparence à la réalité qui n'offre que peu d'espace de manœuvre.

### 6 (1932, 1937, 2017)

Le conseil de Walter Benjamin qu'un « bon rapport archéologique ne doit pas seulement indiquer les couches d'où proviennent les découvertes mais aussi et surtout celles qu'il a fallu traverser auparavant. » (Benjamin, « Fouille et souvenir », 2011, p. 182), nous rappelle que toute tentative de s'exprimer sur le passé se situe dans le présent. Nous devrions toutefois préciser que la métaphore de Benjamin – le site de fouilles où le chercheur est décrit comme un homme creusant à coup de bêche – est elle-même située dans un paysage particulier, où l'histoire se superpose en strates et où la recherche est une affaire d'excavation verticale. Cette idée suppose un terrain qui n'a pas changé, qui n'a pas été ravagé ; l'image d'un site figé où tout reste en place pendant des générations et où le temps s'installe en couches superposées comme l'humus, épais et abondant, et non pas fuyant comme le sable ou éphémère comme l'eau. En résumé ce n'est pas ici le lieu des histoires diasporiques. Le court texte régulièrement cité de Walter Benjamin *Ausgraben und Erinnern* (« Fouille et souvenir ») a été écrit en 1932, à un moment où sa vie choisie à l'étranger était sur le point de se transformer en un exil forcé dont il ne reviendrait jamais. Cinq années plus tard, dans un célèbre texte au sujet de l'écrivain russe Nikolaï Leskov qui se développa en un essai sur l'art de la narration, Benjamin décrit un paysage « où rien n'était demeuré inchangé sinon les nuages ; et, dans le champ d'action de courants mortels et d'explosions délétères, minuscule, le frêle corps humain. » (Benjamin, « *Le Narrateur [...]* », 2011). Ce corps et par extension, nous, l'humanité, ont perdu la faculté de raconter des histoires remarque Benjamin. « On dirait qu'une faculté qui nous semblait inaliénable, la mieux assurée de toutes, nous fait maintenant défaut : la faculté d'échanger nos expériences. » (*ibid.*). On pourrait avancer que cette perte de cohérence dans des paysages déchirés par la guerre, n'a jamais été pleinement reconnue par ces sociétés européennes qui en ont précisément souffert, et que les ravages des guerres jusqu'à nos jours, est dans le faire de ces personnes qui ne peuvent pas supporter ce silence infligé par ce qu'ils continuent de défendre comme leur (ou « notre ») manière de vivre. Nous devrions aussi noter ici que ce silence s'est installé bien avant, que ces « graines explosives du manque » (Glissant, 1981) ont été semées dans l'Atlantique pendant des siècles, dans l'océan où rien ne reste en place et où fouiller est un acte dérisoire. Les découvertes seront à trouver ailleurs.

Mais l'ailleurs est un lieu. Et ce lieu peut être une terre riche, fertile, de l'humus épais et abondant dans lequel creuser n'est pas vain mais au contraire, a permis la création d'un réseau de canaux « qui permettent une exploitation rentable de 60 hectares de terre cultivée en double-culture », et davantage encore. L'hésitation de Bouba Touré à réunir dans un même volume les photographies de la coopérative avec celles des foyers s'explique probablement par sa conscience que l'interprétation des images dépendrait totalement du spectateur. Est-ce qu'une photographie particulière documente la vie tragiquement déchirée d'un individu entre « deux mondes », ou plutôt de quelqu'un, les jambes et les bras écartés malicieusement entre – et fermement

enracinés dans – plusieurs lieux? De bien des façons la figure du narrateur chez Benjamin dans lequel deux archétypes « se chevauche », « le paysan sédentaire » et le « marin négociant » (Benjamin, « *Le narrateur [...]* », 2011), peut déjà être vu comme une réponse face aux « naissances difficiles et incertaines aux formes nouvelles d'identité qui nous sollicitent. » (Glissant, 1990, p. 30) comme le formulera Édouard Glissant cinquante années plus tard. Si « le déracinement peut concourir à l'identité, l'exil se révéler profitable » (*ibid.*), il nous reste une tâche à accomplir pour pleinement comprendre ce que cela signifie aujourd'hui, au moment où nous devons admettre que l'adoption théorique d'un « nouveau nomadisme » a peu contribué pour prévenir, dans la pratique, l'essor de formes nouvelles, et toujours plus ataviques, de nationalismes paranoïaques.

Arrivé à la fin de ce texte je réalise que je ne suis pas loin de qualifier la pratique de Bouba Touré de poétique de la relation, une pratique étendue qui s'intéresse et prend soin de ne pas uniquement maintenir une relation mais également préserver le relatif : « La Relation relie (relaie), relate. » (Glissant 1990, p. 187) J'aimerais comparer « l'errance enracinée » de Bouba Touré au processus du tissage, mais je dois admettre que cette métaphore ne trouve pas vraiment sa place. Bouba Touré semble être à la fois le tisserand *et* le fil *et* la navette ; tout comme ses photographies : elles manient la navette, tissent, tandis que chacune d'entre elles porte déjà le motif du processus qu'elle est sur le point de débuter.

#### Bibliographie :

- Walter Benjamin, « Fouille et souvenir », in *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgeois, 2011.
- Walter Benjamin, « *le narrateur: Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov* », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2011.
- John Berger, « *Steps Towards a Small Theory of the Visible (for Yves)* », in John Berger, *The Shape of a Pocket*, New York, Vintage Books, 2003.
- Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, in Volontés, n°20, 1939.
- Serge Daney, *La rampe : cahier critique 1970-1982*, vol.2, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1983 p.52
- Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Points : Essais, 1952.
- Édouard Glissant, *Mahagony*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Folio essais, Gallimard, 1981.
- Édouard Glissant, *Poétique de la relation – Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.

- R.L., « *Wanderings of the Black Slave: Black Life and Social Death* », <http://www.metamute.org/editorial/articles/wanderings-slave-black-life-and-social-death>, 2013.
- Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 2017.
- Jared Sexton, « *Afro-Pessimism: The Unclear Word* », in *Rhizomes*, n°29, 2016, <http://www.rhizomes.net/issue29/sexton.html>
- Bouba Touré, *Notre Case est à Saint-Denis 93, Mayenne*, Éditions Xérophage, 2015.
- Frank B. Wilderson III, *Red, White & Black: Cinema and the Structure of U.S. Antagonisms*, Durham, Duke University Press, 2010.

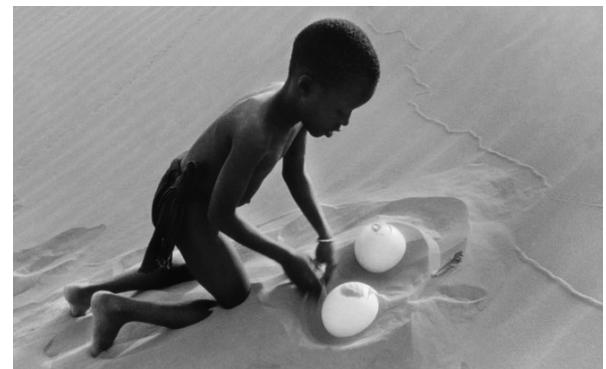
#### Filmographie:

- Bouba Touré, 58 rue Troussseau, 75011 Paris, France* de Bouba Touré (F 2008, 28 min)
- Soleil Ô de Med Hondo* (F 1969, 98 min)
- Les bicots nègres vos voisins de Med Hondo* (F 1972, 190 min)
- Nationalité : Immigré de Sidney Sokhona* (F/MAU 1975, 69 min)
- Safrana ou Le droit à la parole de Sidney Sokhona* (F/MAU 1978, 99 min)
- Casque d'Or de Jacques Becker* (F 1952, 96 min)
- Le Bonheur de Agnes Varda* (F 1965, 79 min)
- La guerre est fini (The War is Over) de Alain Resnais* (F 1966, 121 min)
- Trop tôt, trop tard (Too Early, Too Late)* de Danièle Huillet and Jean-Marie Straub (F 1981, 105 min)



Femme enregistrant un message pour son fils en  
France, village de Somankidi, Mali, mars 2000.  
Photographie de Bouba Touré.

Stills de *Yeelen*, Souleymane Cissé, 1987.



## Ladji Niangané, entretien

J'ai fait des études jusqu'en 1968 à Kaolack, l'année qui a chamboulé la situation sociale autant en France qu'au Sénégal. La révolte étudiante a démarré et embrasé l'Afrique et le monde au delà du cadre français. Écoliers et étudiants ont pris conscience de leurs conditions et se sont engagés sur le terrain militant et syndical pour revendiquer leurs droits. J'étais lycéen pendant les grèves de 1968. Après celles-ci je me suis contraint pour des raisons familiales et économiques à aller à l'immigration. Cette immigration, pour nous, a un caractère culturel et traditionnel. Si on remonte au temps des empires, au temps de l'empire du Ghana qui fut l'un des premiers, depuis cette époque, l'immigration dans notre milieu, particulièrement dans le milieu Soninké, est un phénomène culturel. Elle n'a pas un sens économique au départ. Pour tout jeune Soninké, l'initiation consiste à aller découvrir d'autres cultures, d'autres réalités mais sans jamais s'installer. Qu'importe le laps de temps qu'on va faire, il faut un jour retourner et continuer à vivre dans sa famille. Pour moi, cela a commencé en 1968. J'étais responsable du mouvement scolaire à

l'époque, j'ai été renvoyé de l'école car j'étais responsable des élèves et en quelque sorte un meneur du mouvement étudiant. Cela m'a obligé en bon Soninké à émigrer. Mon émigration a commencé par le Congo. J'ai séjourné deux ans à Brazzaville et à Kinshasa. En 1970, j'ai quitté le Zaïre (aujourd'hui RDC) pour la France rejoindre des amis qui y étaient depuis quelques temps. Pour moi l'immigration vers la France avait deux objectifs essentiels : l'initiation et l'ambition de pouvoir continuer mes études.

En février 1970, j'arrive en France. Je rejoins mes amis et mes parents dans le XX<sup>ème</sup> arrondissement rue Buisson. Au bout de quelques mois, après avoir travaillé dans des petites entreprises, je suis embauché à la régie Renault de Billancourt pendant cinq ans. À la régie Renault, j'ai continué, comme je l'avais toujours fait, ma vie de militant. J'étais militant syndical CGT et délégué du personnel CGT pour essayer de défendre et d'être le porte-parole des travailleurs migrants. La régie Renault de Billancourt était l'une des plus grosses boîtes en France. On disait à l'époque que si Renault s'enrhume, c'est la France qui éternue. Ce n'est pas pour rien : c'était la cheville ouvrière, une des composantes essentielles de la vie syndicale et



Grève de Renault-Billancourt, 5 mai 1968.  
Photographie de Gérald Bloncourt.

de la vie économique de la France. Pendant cinq ans j'ai beaucoup milité pour la cause de nos compatriotes, non seulement les Africains mais les Maghrébins, les Tchécoslovaques et les pays de l'Est à l'époque. Cette vie de militant nous a permis d'être formé et aguerri à la lutte syndicale et de comprendre les systèmes économiques, sociaux et politiques de la France. Cela a été un atout pour moi, un atout qui n'est pas donné à beaucoup de migrants. Pour la majorité, comme on disait à l'époque, c'était métro-boulot-dodo. Nous avons eu une autre option, celle d'une vie militante, pour sensibiliser et informer les travailleurs immigrés sur leur existence et sur le phénomène de l'immigration. À la régie Renault, je travaillais à la section manutention. Nous ravitaillions en taupe ceux qui travaillaient sur les grosses presses et fabriquaient les portières et les capots des voitures. Je ravitaillais en matériel pour les travaux de finition. On transportait cela avec des Fenwicks sur des palettes qu'on plaçait sous la machine. Le comité d'entreprise était géré par un comité intersyndical, il proposait des formations pour les migrants et les français pour renforcer les calculs en mathématiques. Ces cours étaient dispensés en dehors des heures de travail. Je faisais des cours de français et de mathématiques pour améliorer mon

niveau. Parallèlement à ces cours, j'étais inscrit à l'Université Nouvelle où je faisais de l'économie politique. Cette université est bien connue de l'ensemble des militants communistes. C'est l'université qui formait les cadres supérieurs du Parti Communiste Français. J'ai eu un diplôme d'économie politique à l'Université Nouvelle. Ensuite, j'ai fait une formation technique : un CAP comptabilité dans un lycée technique de formation. J'ai eu un brevet de comptable. L'opportunité d'être à la régie Renault, c'est que je travaillais à mi-temps. Je travaillais une semaine du matin jusqu'à 13h, j'étais libre l'après midi pour ma formation professionnelle. La semaine suivante je travaillais le soir et j'avais ma matinée de libre pour m'instruire. Mais ce n'était pas facile de faire les deux, il fallait être sacrément motivé après l'usine et avoir le courage de le faire.

Notre lutte ne s'était pas limitée à la régie Renault. Dans les années 70, il y a eu l'enclenchement de la lutte des migrants contre les « marchands de sommeil » et les « foyers-taudis ». Le grand problème de l'immigration, c'était le logement. Les gens habitaient dans des taudis dans des conditions inimaginables, pas dignes d'un pays développé comme la France. Nous avons soutenu nos compatriotes contre ces mar-



*33 jours en Mai*, Francois Chardeaux, 1970. Un film sur la grève de l'usine Renault-billancourt en 1968.

chands de sommeil pour essayer d'améliorer un peu le cadre de vie. Il n'y a pas eu un foyer à Paris, dans la région parisienne et même en dehors, où nous n'avons pas essayé de lutter. Cela a duré au moins une dizaine d'années jusqu'à ce que des sociétés immobilières comme la SONACOTRA commencent à construire des logements un peu plus décents pour les immigrés. L'histoire de cette lutte n'est pas beaucoup diffusée dans le milieu africain, il manque une prise de conscience des problématiques liées à nos conditions de vie et à la cause même de notre immigration.

La plupart des militants de l'ACTAF étaient engagés. Nous étions une centaine. Tous les weekends, nous nous sacrifions pour aller dans les foyers, discuter avec les travailleurs africains et organiser des séances d'alphabétisation. Avant même toutes ces perspectives de retour, il y avait la lutte contre les marchands de sommeil. On faisait cela de concert avec des militants français qui étaient dans des associations de soutien aux travailleurs migrants, ou affiliés à des partis de gauche ou d'extrême gauche. Beaucoup de français étaient acquis à la cause des travailleurs immigrés et prêts à lutter contre l'analphabétisme, la situation de logement, les conditions de

travail dans les usines et à informer sur cette situation. On peut dater à 1968 le début des luttes pour les conditions de vie des migrants en Europe et en France, il y a eu un pic au début des années 1970. Un autre événement important s'est déclenché, la lutte de libération des colonies portugaises pour leur indépendance. En tant qu'africains, nous avons été très sensibles à cette lutte armée, à nos frères de ces colonies en Angola, en Guinée-Bissau, au Mozambique. Nous nous sommes dits qu'il était bon de créer une association qui aura pour ambition de rassembler les travailleurs africains, de les alphabétiser et de les amener à prendre conscience de leurs difficultés de tous les jours. On a créé l'ACTAF, l'Association Culturelle des Travailleurs Africains en France. On a donné ce nom pour ne pas faire sentir qu'on était une association avant tout politique et risquer d'avoir des problèmes avec la police et les autorités qui à l'époque avaient infiltrées les mouvements de travailleurs immigrés et les étudiants. Dans les années 1960 et 1970, il y avait un service de la police qui s'occupait uniquement des immigrés et des étudiants qui s'appelait le SIAT, le Service Interministériel d'Assistance Technique. 1970, il y avait un service de la police qui s'occupait uniquement des



immigrés et des étudiants qui s'appelait le SIAT, le Service Interministériel d'Assistance Technique. C'était une branche de la police française qui filait les militants africains, étudiants ou travailleurs et qui essayait de nuire à leur pratique militante. Nous avons emprunté le terme Association Culturelle pour avoir une couverture. Mais nous faisions aussi effectivement de la culture, nous projections des films dans les foyers le weekend, nous y organisions des conférences-débats. Les films avaient été tournés dans les maquis en Angola, en Guinée-Bissau et au Mozambique par des militants engagés Français qui avaient été sur le front. Nous les projections dans les foyers ou dans des grandes salles pour servir de conférence de presse.

Ces films ne passaient jamais à la télévision, on y accédait seulement par des conférences débats et des projections dans les Maisons des Jeunes. La vie militante en France à l'époque était très active et solidaire. Ce sont des Français qui faisaient ce travail politique d'information et de sensibilisation. Ils faisaient parti de l'extrême gauche, ils faisaient cela à leurs frais et à titre individuel. Ils n'étaient financés ni par des ONG, ni par des associations, ils

avaient leur propre conviction, leur propre philosophie. Ces films étaient projetés dans toute l'Europe, ils voyageaient beaucoup pour montrer leurs films. En dehors de cela, nous organisions des dons de sang avec des médecins militants pour les envoyer au front. Tous les weekend, nous passions dans les foyers pour chercher des volontaires et partir dans des hôpitaux pour prélever le sang avec des médecins acquis à la cause de ces mouvements de libération. Il y avait beaucoup de blessés, et besoin de beaucoup de sang. Nous organisions cela avec des Français et des Africains. Nous faisions des collectes d'habits qui étaient aussi envoyés au front en Angola, au Mozambique et en Guinée-Bissau. Nous avions des représentants de ces mouvements-là en France avec qui nous travaillions. On a fait cela pendant trois ou quatre ans.

À la libération de ces colonies, nous nous sommes attelés à une autre problématique. C'était le début de la sécheresse en Afrique en 1973. En tant qu'association de travailleurs immigrés, nous avons été très sensibles à ça. Nous recevions beaucoup de courriers de nos parents. Les images à la télévision nous montraient le fléau de la sécheresse. Même au

à apprendre ce qui correspond aux conditions de nos pays.  
c'est à dire à assimiler l'expérience qui peut nous être utile.  
Si nous étudions ce qui est positif à l'étranger, ce n'est pas pour copier, mais pour créer et compter sur nos propres forces.

Extrait d'un discours  
du Président MAO

niveau des familles, il n'y avait plus rien à manger. Nous étions inquiets. Comme nous étions dans des syndicats et dans des partis de gauche, nous collections aussi des fonds pour les envoyer en Afrique. Ces fonds étaient donnés à des ONG pour fournir un appui alimentaire dans des zones sinistrées. Les gens n'avaient pas eu de céréales et avait perdu tout leur bétail. Pour nous, tout est parti de ça.

Nous nous sommes demandés si le phénomène de la sécheresse n'avait vraiment pas de solution. Nous avons eu un débat interne au sein de notre association. En tant qu'Africain, il fallait réfléchir et méditer sur les causes de la sécheresse et les solutions qui puissent être trouvées. À l'ACTAF, on a décidé de constituer une commission de réflexion avec au moins une dizaine de personnes pour voir comment l'Asie était arrivée à l'autosuffisance alimentaire. Une fois constituée, la commission a parcouru toutes les librairies et les bibliothèques de France pour acheter des revues et des livres sur l'expérience asiatique en matière d'agriculture. La commission a travaillé d'arrache-pied pendant au moins cinq mois. Elle a fouillé toute la documentation nécessaire puis a restitué sa recherche à l'ensemble des membres de l'association. Elle a pointé

que l'Asie était arrivée à l'autosuffisance alimentaire grâce à des aménagements hydro-agricoles et une politique de maîtrise de l'eau. C'est vrai qu'il y a la sécheresse et les aléas climatiques chez nous, mais l'Afrique est aussi un continent arrosé, suffisamment arrosé. Il y a beaucoup de cours d'eau et de mares. Avec ce potentiel disponible, pourquoi ne pas tenter l'expérience asiatique, faire des aménagements agricoles et de la maîtrise d'eau ? C'est la conclusion à laquelle nous sommes parvenus.

On s'est dit que pour arriver à l'autosuffisance alimentaire, il n'y a pas d'autre alternative. 80% de l'immigration africaine vient du milieu rural. Ce milieu rural a des activités agro-pastorales, essentiellement l'agriculture. Cette agriculture aujourd'hui [2008] est dans un état archaïque, abandonnée à elle-même. Cela décourage les jeunes et accentue l'immigration.

En Afrique, si on veut une industrie lourde, cela ne peut-être que l'agriculture, parce qu'elle concerne 80% de sa population. Celle-ci tire son revenu de l'agriculture et de l'élevage. Ne pas prioriser cela aujourd'hui dans les politiques de développement, c'est ne pas s'occuper de l'essentiel. Pour concrétiser



Membres de l'ACTAF dans les champs de Courcelles-sur-Aujon, Haute-Marne, France, 1976.

Siré Soumaré, Mady Niakhaté, Bangaly Camara, Courcelles-sur-Aujon, Haute-Marne, France, 1976.

Photographies de Bouba Touré.

tout ce travail que nous avions fait en France, nous nous sommes dit en tant que jeune Africain qu'il fallait moderniser notre agriculture, la revoir sous d'autres formes, d'autres méthodes, pour qu'elle soit incitative et qu'elle permette de nourrir la population. Il fallait profiter de l'opportunité d'être en France pour aller voir l'agriculture française et sortir de notre milieu de travailleurs immigrés de la région parisienne. Le mois d'Août approchait. On pourrait mettre notre congé annuel à profit pour aller chez des agriculteurs. Nous avons pris contact avec des associations d'agriculteurs qui seraient prêtes à nous accueillir. Nous avons ciblés une association de la Marne. Au mois d'Août, une vingtaine d'entre nous sont allés dans la Marne et la Haute-Marne pour voir cette réalité avant d'entamer d'autres actions. On a fait beaucoup de va-et-vient entre Paris et Châlons-sur-Marne où se trouvait cette association, l'ACCIR, pour organiser des stages. Le déclenchement s'est produit au retour de ces formations. On s'est demandé comment pérenniser ce que nous avions appris et tenter l'expérience d'un retour à la terre en Afrique. Ce processus nous a pris deux ans de préparatifs avant d'atterrir au Mali. L'ACTAF n'était pas composée que de maliens, il y avait aussi des sénégalais, des mauritaniens et des

guinéens, des gens de toute l'Afrique et même de la diaspora. Des membres Antillais ont participé au travaux préparatifs de notre retour à la terre. L'immigration africaine en France provient particulièrement de trois pays, le Mali, le Sénégal et la Mauritanie. La grande majorité de ces immigrés viennent du bassin du fleuve Sénégal. Après notre formation, nous avons contacté trois pays pour leur faire part de notre projet. Nous avons écrit aux gouvernements du Mali, du Sénégal et de la Mauritanie en leur disant que nous étions un groupe de travailleurs africains qui souhaitaient retourner dans le bassin du fleuve Sénégal pour tenter une coopérative agricole, un retour à l'agriculture. On ne voulait pas s'installer en dehors du bassin du fleuve. Si nous allions en Guinée où dans des zones propices à l'agriculture comme près de Bamako par exemple, l'expérience que nous voulions tenter ne serait pas profitable aux migrants. Nous voulions que les travailleurs de retour pour leur congé annuel, puissent voir ce que nous étions en train de faire, ce que nous avions fait, que cela serve d'élément de réflexion, produise un déclencheur pour réaliser qu'on peut rester chez nous et avoir une activité, vivre mieux et avoir un débouché. Nous nous étions imposé la condition de rester dans le bassin du fleuve Sénégal.

## Politisation et visibilité des immigrés uest-africains dans la France des années 1970. Les trajectoires militantes de l'ACTAF et de Révolution Afrique<sup>1</sup>

Au tournant des années 1970, les migrants uest-africain<sup>2</sup> en France évoluent dans un paysage militant profondément redessiné par les dynamiques de l'espace post-impérial franco-africain et par les transformations politiques consécutives à Mai 1968, tel qu'il eut lieu en France et en Afrique. Progressivement politisée dans l'Hexagone, la question de l'immigration devient cruciale dans les relations bilatérales entre la France et ses anciennes colonies. Durant cette décennie, les migrants post-coloniaux sont définitivement relégués au simple statut d'« étrangers ».<sup>3</sup> Leur positionnement militant ne peut se comprendre qu'à la lumière des changements politiques et sociaux tant dans les pays d'origine que de résidence,

1 Cet article reprend les éléments d'une recherche socio-historique menée par Jean-Philippe Dedieu et Aïssatou Mbodj-Pouye sur l'histoire des mobilisations dans les foyers de travailleurs migrants en France des années 1960 aux années 1970. Il constitue un premier jalon dans le projet qu'Aïssatou Mbodj-Pouye entame en 2017 sur l'histoire de la Coopérative agricole multifonctionnelle de Somankidi-Coura (CAMS).

2 Les expressions « migrants uest-africains » ou « migrants subsahariens » ont été alternativement adoptées pour désigner dans ce texte l'origine géographique des ressortissants d'Afrique subsaharienne francophone, qui émigrent en nombre au lendemain des indépendances vers l'ancienne métropole coloniale, à commencer par ceux du Mali, de la Mauritanie et du Sénégal. Il importe de noter que l'État français a recours de manière extensive, durant les décennies 1960 et 1970, à des catégories administratives telles qu'« Africains noirs » ou « Autres Africains » afin de distinguer racialement ces courants migratoires de ceux en provenance du Maghreb.

3 Ce point est établi par les travaux de socio-histoire consacrée à l'immigration en France (Noiriel 2007), que rejoignent les études plus récentes d'historiens de l'Afrique (Cooper 2014, Mann 2015).

**Le Mali a répondu favorablement, il était prêt à nous recevoir et à mettre à disposition les terres nécessaires pour notre coopérative. Il fallait être motivé et militant pour abandonner sa situation d'immigré et tenter une expérience et une aventure dont on ne pouvait pas connaître les résultats. Mais grâce à notre conviction et notre formation militante, nous n'avons pas hésité : il était impératif de réussir ce nous voulions tenter sinon nous mettrions en cause toutes perspectives de retour et de réinsertion, de débouché en tout cas, pour la jeunesse africaine : rester chez soi et vivre de ses propres efforts. Nous nous sommes battus contre les difficultés et nous pouvons dire aujourd'hui que nous sommes arrivés à des résultats. Cette expérience était inouïe, on était des cobayes. Cela a permis une autre façon d'enclencher le processus de développement de nos pays.**

**Nous sommes arrivés fin décembre 1976 au Mali. Nous nous sommes donnés rendez-vous le 17 janvier 1977 au village de Somankidi où nous avons été accueillis. Nous avons pris contact avec les autorités administratives de la région qui nous avaient appuyées. Après les formalités, nous avons commencé les travaux champêtres. On a découvert notre site d'implantation, mesuré les 60 hectares mis à notre disposition et fait**

**des relevés topographiques. Parallèlement, on a fait une étude hydro-agricole pour préparer l'installation du canal et permettre de recevoir l'eau. On a planifié les activités. On a commencé par la défriche. La zone était touffue, il fallait défricher et dessoucher. Cela nous a pris au moins cinq à six mois. Puis nous avons fait le canal pour l'irrigation des parcelles. Le canal est long de 1,3 km et tout en terre battue. Nous l'avons réalisé manuellement sans aucun engin. Nous avons reçu l'aide de jeunes de Somankidi pour finir les travaux juste avant le début de l'hivernage. Entre temps, je suis allé à Dakar chercher notre groupe motopompe qui devait pomper l'eau du fleuve vers le bassin puis l'envoyer dans le canal d'irrigation quand il ne pleuvrait pas. Nous n'avons pas pu terminer tout ce que nous voulions faire avant la fin de l'hivernage même en travaillant en moyenne 10 heures par jour. Cela n'a pas été facile : au-delà des travaux des périmètres, il y avait plein de choses administratives à régler. Nous étions au four et au moulin. Cette première année a été formative et nous a permis de mieux appréhender le travail pour lequel nous étions venus. C'était une année test, de formation et de démarrage dont nous n'attendions pas de résultats miraculeux. Quand nous sommes arrivés ici, la vie du groupe était une vie de caserne.**

selon une approche transnationale qui permet d'analyser la circulation des identités, des idéologies et des mouvements sociaux au-delà des seules frontières des États-nations.

Les décolonisations conservatrices n'ont en effet pas mis fin aux processus de protestation qui avaient marqué l'âge impérial et contribué à la formation et à la diffusion, entre la métropole et les colonies, des idéaux anti-impérialistes. À la création par les partis uniques africains d'associations qualifiées d'« amicales » destinées à contrôler la population immigrée répond progressivement l'essor d'organisations qui contestent tant les politiques migratoires françaises que les régimes autoritaires africains. Parmi celles-ci, le cas de l'Union générale des travailleurs sénégalais en France (UGTSF) est un cas à part. Fondée à la fin des années 1950 par les autorités sénégalaises, elle a pour secrétaire général Sally N'Dongo qui s'émancipe de la tutelle dakaroise. Tout en conservant des relations ambiguës avec l'entourage de Léopold Sédar Senghor, il fait de cette amicale une organisation au service des luttes pour des conditions de logement et de travail dignes en France auxquelles était associée une dénonciation du néo-colonialisme nourrie de son compagnonnage auprès d'anthropologues néo-marxistes et tiers-mondistes.<sup>4</sup>

Durant les années 1970, les migrants ouest-africains, comme les migrants nord-africains, s'engagent dans les structures et les organisations qui émergent ou se recomposent en France après le moment de Mai 1968. En rupture avec les dynamiques associatives plus anciennes et soutenues par les groupements d'extrême-gauche, des organisations nouvelles se forment. Dans une démarche similaire au Mouvement des travailleurs arabes

4 Parmi ceux-ci, on peut citer Pierre-Philippe Rey et, plus encore, Claude Meillassoux qui a étroitement collaboré aux ouvrages édités par l'UGTSF aux éditions Maspero (Dedieu 2012a).

Ce qui nous a fait accepter cela, encore une fois, c'est notre vie de militant, notre formation politique. Sans cela, nous ne l'aurions pas fait et nous ne l'aurions pas accepté. Nous nous sommes adonnés à des activités que les gens de notre milieu ne comprenaient pas. Nous allions chercher nous-mêmes l'eau au fleuve, nous faisions la cuisine à tour de rôle pour tout le monde sans distinction. On vivait une vie communautaire inouïe. Les gens se posaient vraiment des questions. Certains parlaient de collectivisme parce que tout était commun tant du point de vue professionnel, social, qu'alimentaire. Au niveau de notre exploitation, tout était commun. Tout le matériel dont nous disposions l'était. Il n'y avait rien d'individuel. S'il y avait quelque chose de personnel, volontairement, on le partageait. Sur les 14, seuls deux étaient mariés. Ces deux femmes sont venues plus tard pour nous appuyer et faire la cuisine. Sinon c'était nous, des hommes, qui faisaient la cuisine et la vaisselle, partaient chercher l'eau au fleuve et le bois. On ne peut pas mener une telle vie sans un minimum de discipline et de sacrifice. Cela nous a amené aujourd'hui au résultat que nous espérions. Nous étions un collectif de célibataires, tous jeunes et pour la plupart pas mariés. Nous n'étions pas originaires de là où nous sommes venus tenter cette expérience. Lorsque tout le monde s'est

marié, chaque famille a eu son foyer et sa cuisine. Cela a amélioré les conditions culinaires et les conditions de vie. Ce qui a changé entre le statut de célibataire et de marié, c'est la popote commune. La popote c'est une expression d'anciens migrants. On a emprunté cela lors de notre long séjour en Europe. Généralement le dimanche, on faisait de la salade et de la tomate. On appelait cela les « repas améliorés », les R.A. Tous les autres jours, c'était la grande bouffe : le couscous, les macaronis. Avant, nous faisions tout ensemble. Une fois marié, chacun avait son ménage et la cuisine était faite au sein de chaque foyer. Puis, après quelques années, l'exploitation collective s'est transformée en une exploitation individuelle. Nous avons gardé des parties collectives mais chacun a reçu une parcelle individuelle. Certains se sont mariés dans les villages près d'ici et d'autres dans leur village d'origine. Certains se sont mariés en quelques mois, d'autres ont attendu un an. On était des jeunes adultes. On devait impérativement se marier pour avoir le statut d'une personne respectée et respectable dans le milieu traditionnel. Comme nous n'avions pas de perspective de retour en France, que notre retour était définitif, il valait mieux se marier dans le milieu où nous étions ou dans le village d'origine.

(MTA),<sup>5</sup> elles associent la lutte en faveur de meilleures conditions de vie et de travail en France à des mobilisations qui concernent la situation politique et sociale du continent africain lui-même. Elles visent à la fois spécifiquement les Africains à la différence des démarches parallèles d'inclusion conduites par les partis et syndicats français qu'il s'agisse de la Confédération générale du travail (CGT) ou du Parti communiste français (PCF). Elles ambitionnent aussi de les réunir transversalement par-delà leurs appartenances nationales et leurs statuts sociaux.

Le renouvellement est de fait profond. Il est, d'une part, générationnel puisqu'il concerne le passage à la mobilisation de jeunes adultes nés autour de 1950, dont certains ont connu l'expérience de Mai 1968 en France ou au Sénégal alors qu'ils étaient lycéens, étudiants ou jeunes travailleurs. Il est, d'autre part, social puisque ces organisations rassemblent travailleurs et étudiants. Cette distinction qui avait longtemps été marquante, notamment à l'époque coloniale, tend alors à perdre de sa force. Avec l'essor de la crise économique, les étudiants africains disposent de bourses de moins en moins bien dotées quand elles ne sont pas purement et simplement coupées par les régimes africains pour réprimer les dissidences, contraignant certains à travailler mais aussi à résider dans les foyers destinés aux travailleurs migrants. Inversement, un nombre croissant d'ouvriers subsahariens qui étaient arrivés dans l'Hexagone le plus souvent dépourvus de compétences à lire et écrire, entrent dans des cursus de formation professionnelle dispensés par des universités ou de rares entreprises.

<sup>5</sup> Le Mouvement des travailleurs arabes (MTA) fut fondé lors de la Conférence nationale des travailleurs arabes en juin 1972 à Paris. Il était composé d'étudiants et de travailleurs immigrés principalement originaires d'Algérie, du Maroc et de Tunisie (Hajjat 2011).

**La coopérative est structurée en section. Certains s'occupent du machinisme agricole, un autre groupe s'occupe de l'agriculture et un autre de l'élevage. Je m'étais formé dans le machinisme agricole avant notre retour dans un lycée agricole à Angoulême, le lycée de l'Oisellerie. Au retour, je m'occupais de la maintenance et de l'entretien du groupe motopompe. J'ai été responsable du parc matériel pendant cinq ans et puis j'ai formé des collègues qui m'ont remplacé. La maintenance c'est faire la vidange, changer les filtres, purger quand le moteur prend de l'air, c'est de l'entretien préliminaire. Pour les grosses pannes, nous avons un chef de garage qui gère un atelier mécanique à l'Union régionale (URCAK). Mais dans chaque coopérative, nous avons formé des pompistes pour pouvoir faire la maintenance et les petites réparations. Nous n'avions pas beaucoup de machines : le groupe motopompe, quelques charrues à traction animale et un petit motoculteur. Nous n'avions pas de tracteur car nous avons voulu que cette expérience puisse se diversifier et se multiplier. D'autres groupes n'auraient pas suivi s'ils pensaient qu'on s'était enrichi grâce aux tracteurs. Nous n'avons pas opté pour la mécanisation, nous avons développé la culture attelée car tout un chacun a la possibilité de l'utiliser. C'était une option politique.**

**Cette décision n'a pas été facile, il y a eu beaucoup de débats en interne. Un groupe était favorable à la mécanisation, un autre non, ce dernier était majoritaire. La mécanisation n'est toujours pas bienvenue aujourd'hui en Afrique car elle a des conséquences néfastes tant du point de vue écologique, environnemental qu'économique. Nos terres sont très fragiles. L'utilisation de tracteur détruit totalement la texture du sol et favorise les érosions qui vont déstabiliser l'écosystème. Économiquement, on a un pouvoir d'achat faible qui ne permet pas de rentabiliser le tracteur. Enfin les gens n'ont pas les compétences nécessaires pour l'utiliser, l'entretenir et avoir un service de maintenance approprié. Cela fait qu'aujourd'hui la mécanisation n'est pas souhaitée ou désirable, cela ne correspond pas à notre niveau de développement. C'est un choix. L'objectif n'était ni d'arrêter l'immigration ni de la freiner, il s'agissait de dire qu'il y a d'autres voies possibles de développement pour ceux qui veulent rester, d'autres créneaux pour que les jeunes puissent s'insérer. Toute expérience ne se limite pas dans le temps et dans l'espace, cette expérience est valable aujourd'hui, demain et après-demain. Elle peut être tentée par des individus comme par des groupes dans le besoin. Cela doit aussi devenir une politique des états pour la réinsertion**

Pour esquisser les contours des opportunités politiques ouvertes par cette période, ce texte se propose de suivre les trajectoires de deux groupes tous deux créés en 1971, l'Association culturelle des travailleurs africains en France (ACTAF)<sup>6</sup> et Révolution Afrique.<sup>7</sup> The examination of Révolution Prendre Révolution Afrique comme contrepoint à une mise en contexte de l'ACTAF ne répond nullement à une ambition d'exhaustivité. La nébuleuse des organisations initiées ou mobilisant des migrants ouest-africains est particulièrement difficile à reconstituer en raison de la multiplicité de ces collectifs, de leur recours à une clandestinité contrainte par la surveillance policière, ainsi que de la fluidité des positionnements individuels et collectifs sur le temps court. L'objectif n'est pas non plus d'effacer les différences. Ces deux groupes se distinguent en termes de statut et de positionnement dans l'espace politique de l'extrême-gauche française. Révolution Afrique est à ses débuts une émanation de Révolution !, organisation française issue d'une scission de la Ligue Communiste en 1971 critique de la ligne trotskiste dominante.

L'ACTAF est, quant à elle, formée de militants aux affiliations politiques nettement plus diverses s'étendant de l'engagement syndical auprès la Confédération générale du travail (CGT) à l'affiliation à des groupes identifiés comme « gauchistes ». En dépit de ces différences, l'ACTAF et Révolution Afrique ont eu en partage sur une période bien circonscrite courant de 1971 à 1976 à la fois des objectifs et des répertoires d'action similaires. Leurs militants

- 6 L'Association Culturelle des Travailleurs Africains en France (ACTAF) a été enregistrée en préfecture le 28 juin 1971 (Dossier ACTAF, communiqué par le bureau des associations, Direction de la police générale).
- 7 Les archives ainsi que les témoignages indiquent que Révolution Afrique est actif à partir de l'année 1971. Cf. le mémoire de Gilles de Staal (2008) ainsi que le dossier sur cette organisation aux Archives de la Préfecture de Police de Paris (versement 143 W 8).

**des jeunes, pour faire face au chômage et à l'exode rural. L'agriculture est notre industrie lourde. Si elle n'est pas accompagnée de mesures incitatives on ne peut pas créer de l'engouement. L'activité doit être soutenue. Il n'est pas donné à tous les groupes de se réveiller un bon matin et d'avoir des terres, d'avoir des groupes motopompes, d'être organisés, d'avoir des semences. Cela nécessite au préalable des mesures d'accompagnement pour permettre à ces jeunes qui ont fait ce choix de régler des problèmes qui pourraient advenir. Le caractère culturel initiatique de l'immigration reste quelque chose de valable de tout temps dans l'histoire des peuples. Les gens ont toujours souhaité aller découvrir d'autres réalités, d'autres cultures et d'autres conditions de vie. Cela va exister longtemps encore. C'est valable en Europe comme en Afrique. Rester chez soi et ne voir que ce qui s'y passe, n'a pas de sens. Toutes les politiques d'éducation visent à découvrir le monde, comprendre qu'on est pas seul dans son environnement, que le monde est un ensemble planétaire où se trouvent des vies d'ensembles communautaires. L'immigration économique existe, mais qu'est-ce qui l'a accentuée ? C'est la pauvreté en milieu rural. Dans les discussions sur l'immigration on parle surtout des raisons économiques, on occulte un peu les raisons initiatiques culturelles.**

**Nous avons commencé cette expérience en 1976 en France, on l'a concrétisée en Afrique en 1977. Elle a fait tâche d'huile. D'autres groupes après nous se sont constitués pour tenter la même expérience. Il y a même eu des retours individuels pas forcément dans l'agriculture ou l'élevage mais par exemple dans le transport, dans la création de petites et moyennes entreprises. Cela a permis de déclencher des actions de retour et de réinsertion. C'est cela qui a donné l'idée aussi à l'État Français de parler de retour et de réinsertion. Notre retour est plus ancien que le million de Giscard. Nous avons déploré de ne pas l'avoir eu. Si on l'avait eu, étant quatorze personnes, cela nous aurait fait 14 millions. L'État Français à l'époque commençait à parler de réinsertion, de co-développement. Mais cela n'était pas conforme avec l'idée que nous nous faisions de ce retour-là, car il doit être avant tout volontaire, participatif. Et c'est un problème qui doit avoir un aboutissement.**

Entretien réalisé par Raphaël Grisey à Somankidi Coura en 2007.

entendaient tout d'abord mobiliser pour des causes communes en Afrique et en France. Ils tentaient ensuite de recruter et de faire porter leur action au cœur des mêmes espaces, principalement les foyers de travailleurs migrants de la région parisienne. Enfin, ils ont imaginé des retours en Afrique, des projets qui seront non seulement largement débattus mais aussi très différemment mis en œuvre par ces deux organisations.

### Chronologies.

#### Trois entrées possibles dans le militantisme

##### Les après-vies de Mai 1968

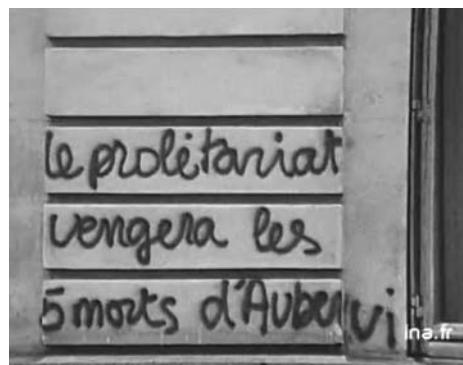
De 1968 et de ses « vies ultérieures », selon l'expression de Kristin Ross (2005), date la « découverte » de l'immigration post-coloniale par les militants de la gauche et de l'extrême-gauche en France.<sup>8</sup> Les travailleurs immigrés, bien qu'ils aient été actifs avant et pendant les événements, sont « les grands oubliés des accords de Grenelle » (Boubeker et Hajjat 2008, 81). Ils deviennent pourtant dans l'après-1968 une des populations dont l'adhésion est activement sollicitée tant par les mouvements qualifiés de « gauchistes » que par le PCF et la CGT qui craignent la concurrence de ces derniers ainsi que par un large spectre d'associations caritatives ou d'organisations partisanes telles que le Parti socialiste unifié (PSU). Le moment 1968 s'impose donc comme le début d'une décennie qui consacre l'émergence de la figure du « travailleur immigré » (CEDETIM 1975). Cette période, tout particulièrement la première moitié des années 1970, se caractérise par « l'intensité des mobilisations des ouvriers étrangers dans l'espace des usines » (Pitti 2008, 97). Les grèves et revendications plaident notamment pour une égalité de traitement entre travailleurs français et étrangers : « À travail égal, salaire égal ». Elles s'appuient pour ce faire sur la doctrine de l'internationalisme ouvrier que les dirigeants des grandes centrales revendiquent avec force dans leurs discours, bien qu'elle soit régulièrement remise en cause sur les lieux de travail ou par les appels au protectionnisme lors des congrès syndicaux. 1968 prend aussi tout son sens comme borne chronologique de la politisation des migrants africains dans les années 1970 en tant qu'événement global, qui éclot en France comme en Afrique, notamment au Sénégal.<sup>9</sup> Ainsi, au sein de l'ACTAF, Ladji Niangané se fait exclure du lycée à Kaolack, en raison de ses activités militantes en tant que « responsable du mouvement scolaire » et de « meneur du mouvement étudiant », ce qui l'incite à émigrer d'abord au Congo-Brazzaville puis en France. De même, Révolution Afrique recrute plusieurs sénégalais socialisés en tant que lycéens ou jeunes travailleurs lors des événements du Mai dakarois, tels qu'Amadou Kane ou Mamadou Mbodji. Ces trajectoires témoignent du croisement ou du prolongement des itinéraires et des socialisations politiques en Afrique et en France.

8 Voir les travaux d'Yvan Gastaut (2000) et de Daniel A. Gordon (2012, 157).

9 Sur le mai 68 dakarois, voir le livre d'Abdoulaye Bathily (1992) ainsi que les travaux récents de Françoise Blum (2012) et d'Omar Gueye (2017).



“Travailleurs français immigrés unis”, Atelier populaire ex-École des Beaux-Arts, poster, mai 1968.



Funérailles des cinq travailleurs immigrés après l'incendie d'Aubervilliers. Stills de *Un malien d'Ivry*, archives INA, 1970.

### Les morts d'Aubervilliers en janvier 1970

Dans la nuit du 1er janvier 1970, quatre sénégalais et un mauritanien meurent asphyxiés dans un foyer de la proche banlieue parisienne. Situé au 27 rue des Postes à Aubervilliers, il était déclaré auprès de la préfecture de Police et géré par une amicale sénégalaise dont les représentants étaient proches du consulat (Dedieu 2012a, 37). L'événement fait immédiatement l'objet d'une importante couverture de presse en France (Gastaut 2000) ainsi qu'en Afrique de l'Ouest, quoique plus marginalement, les régimes sub-sahariens étant soucieux de ne pas mettre en valeur auprès de leur opinion publique leur incapacité à assurer la protection de leurs ressortissants à l'étranger (Dedieu 2012b). Le 10 janvier, les funérailles des cinq morts d'Aubervilliers donnent lieu à une imposante manifestation devant la morgue de Paris située quai de la Rapée. Elle est suivie de l'occupation du siège du Conseil national du patronat français (CNPF) par un groupe de militants maoïstes et d'intellectuels « engagés » tels que Marguerite Duras, Jean Genet et Pierre Vidal-Naquet (Gordon 2012, 101). Parallèlement, une autre manifestation initiée par Gilles de Staal et Madeleine de Beauséjour réunit des résidents de foyers et des militants au cimetière de Thiais, laquelle constitue, pour Gilles de Staal, le point de départ des « comités de locataires » dans les foyers (Staal 2008, 40-41). Enfin, une conférence de presse est organisée par le Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples (MRAP) au cours de laquelle Sally N'Dongo prend la parole pour dénoncer cette tragédie.

L'incendie mortel de la rue des Postes est un jalon dans la politisation par l'extrême-gauche française de la question immigrée. Elle donne également lieu aussi à des prises de position des représentants des municipalités communistes mises en cause pour leur gestion du logement des travailleurs immigrés. Le maire d'Aubervilliers André Karman dénonce notamment la passivité coupable des ambassades et des consulats africains. Ce drame permet parallèlement la réactivation de réseaux préexistants, notamment ceux des Associations de solidarité avec les travailleurs immigrés (ASTI) dont la première date de 1962 et qui s'ancrent notamment dans le catholicisme social (Abdallah 2000, 16). Il est ainsi l'occasion d'une mobilisation très large, même si la pluralité des sites retenus pour manifester sur une même journée peut donner à lire les effets de concurrence entre organisations.

Emblématique de la condition immigrée, le drame d'Aubervilliers devient un passage obligé des films documentaires comme des livres et revues militants de l'époque. L'enquête autour de l'incendie constitue ainsi l'un des principaux thèmes du film *Étranges étrangers* de Marcel Trillat et Frédéric Variot (Scopcolor 1970). Il est aussi évoqué dans plusieurs autres de l'époque (Perron 2009, 77) ainsi que dans le journal *Révolution Afrique*, contribuant de fait à une visibilité inédite des immigrés ouest-africains



Détective Shaft découvre une maison d'esclaves dans un hôtel à Paris. Après une bagarre et un incendie, cinq personnes sont retrouvées mortes.  
Still de *Shaft in Africa*, 1973, John Guillermin.

Stills de *Étranges étrangers*, Marcel Trillat et Frédéric Variot, 1970.

en France et à la formation d'une mémoire collective des réseaux militants initiés par eux ou engagés auprès d'eux.

### Les luttes d'indépendance des colonies portugaises

Au-delà du contexte politique général marqué par les mobilisations de l'après-Mai 1968 et par la politisation spécifique de la question du logement, les luttes d'indépendance des colonies portugaises sont une référence récurrente, voire omniprésente dans les pages du journal qu'animent les militants de *Révolution Afrique*. Les nombreux articles qui leur sont consacrés, parfois illustrés de photographies, constituent autant de signes de ralliement à ces mouvements révolutionnaires qu'un appel à la pleine et définitive décolonisation du continent africain.

Les engagements en faveur de l'Angola, de la Guinée-Bissau, et du Mozambique font écho aux mouvements tiers-mondistes qui ont émergé durant la Guerre d'Algérie et se sont intensifiés avec la Guerre du Vietnam et les « révolutions tricontinentales » (Liauzu 1986, 74). Le soutien à ces dernières luttes d'indépendances qui sont marquées par le recours à la lutte armée permet de fédérer les organisations œuvrant au sein de l'immigration africaine en France. Il fournit son cortège d'événements marquants et de figures emblématiques, que la mort sacrifie à l'exemple d'Amílcar Cabral, fondateur du Parti africain pour l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert (PAIGC) assassiné en janvier 1973 à Conakry en Guinée.

La solidarité avec ces luttes ouvre de plus à un espace proprement panafricain, au sein duquel l'Algérie indépendante, victorieuse de l'ancienne métropole coloniale, joue un rôle central de passage et de convergence pour les groupes révolutionnaires (Byrne 2016). Centré sur les luttes de libération des colonies portugaises, un autre journal de l'époque *Libération Afrique*, qui est animé de 1972 à 1976 par les réseaux du Centre socialiste d'études et de documentation sur le tiers-monde (CEDETIM) fondé en 1967 par des militants du PSU est alimenté par les informations et les images en provenance d'Alger (Kalter 2013, 363). La connexion algérienne, et au-delà maghrébine, est également centrale pour l'ACTAF : les dons de sang ainsi que de vêtements collectés dans les foyers sont acheminées aux combattants via Alger (Soumaré 2001, 9) ; en juillet 1973, Karamba Touré, alors



Portrait d'Amílcar Cabral paru comme encart dans *Révolution Afrique* en 1973.

Karamba Touré avec la délégation Angolaise au Festival Pan-Africain de la Jeunesse à Tunis, 1973. (site web de l'association Karamba Touré).



secrétaire général de l'ACTAF, se rend au Premier Festival Panafricain de la Jeunesse, qui se tient lui à Tunis.

Ainsi, le soutien aux luttes armées dans les colonies portugaises fait-il figure d'événement fédérateur tant par sa dimension panafricaine que par sa composante révolutionnaire, qui contraste avec les indépendances négociées entre la France et les pays d'origine de la plupart des migrants ouest-africains. L'incipit des mémoires de Siré Soumaré dont le titre est *Après l'émigration, le retour à la terre*, situe la genèse même de l'ACTAF dans l'engagement en France en faveur des luttes menées en Afrique.

#### La vie militante en France.

Tout a commencé par un comité de soutien qui fut créé en 1970 par des travailleurs immigrés en France et intitulé Comité de soutien pour la lutte des colonies portugaises. Il avait pour but d'aider nos frères des colonies portugaises (Angola, Mozambique, Guinée-Bissau, Cap-Vert et Sao Tomé et Principe) à recouvrer leur indépendance et leur dignité. Ce comité était ouvert à tous les Africains et à tous ceux qui étaient d'origine africaine (antillais, noirs américains, etc.).

Les activités des membres consistaient à sensibiliser les immigrés à se solidariser avec nos frères des colonies portugaises à travers des dons de sang et de vieux habits pour les combattants du front. Ce sang et ces habits, une fois collectés, étaient mis à disposition du Secours Populaire qui les acheminait au front au nom du comité de soutien des travailleurs africains en France.

Le gouvernement français de l'époque était parmi les gouvernements qui soutenaient matériellement et financièrement cette guerre coloniale que menait le gouvernement fasciste portugais en Afrique. Par conséquent, toutes les associations, tous les comités, ou même des individus qui étaient soupçonnés d'avoir des sympathies avec ces combattants de la liberté pouvaient avoir des ennuis avec la police secrète qui surveillait les mouvements de chacun. Pour des raisons stratégiques, ce comité changea donc de nom pour devenir l'Association Culturelle des Travailleurs Africains en France (ACTAF) qui semblait beaucoup plus neutre que le précédent, sans pour autant renoncer à ses activités et à ses objectifs.

[...]

Pendant six ans, c'est-à-dire de 1970, date de création du comité de soutien aux colonies portugaises, à 1976, date de retour du noyau dirigeant de l'ACTAF au pays, les militants de l'ACTAF se battirent pour la cause des travailleurs, notamment le logement et les expulsions. Nous passions ainsi notre temps de loisir dans les foyers entre les réunions hebdomadaires et les meetings.

Source: Soumaré, *Après l'émigration, le retour à la terre*, 2001 (pages 5–7, extraits)

## Sites, réseaux et répertoires d'action

### Noms de foyers, noms de luttes

L'activité militante de Révolution Afrique comme de l'ACTAF se déploie plus particulièrement au sein et à partir des foyers pour travailleurs migrants qui constituent à l'époque le mode d'habitat largement majoritaire pour les hommes immigrés d'Afrique de l'Ouest (Dubresson 1975). La dénomination de « foyers » recouvre des logements collectifs aux statuts extrêmement divers. Il peut s'agir de garnis, d'hôtels ou de meublés gérés par des personnes privées. Le terme peut également désigner des établissements gérés par des structures semi-publiques tels que la Société nationale de construction de logement de travailleurs (Sonacotra) fondée en 1956 durant la Guerre d'Algérie ou par des structures associatives. Ces dernières, généralement bénéficiaires des subventions publiques du Fonds d'action sociale (FAS), se sont créées à partir des années 1960 afin de remédier à la crise du logement à laquelle est confrontée la population ouest-africaine.<sup>10</sup> Ces associations reconvertissent des bâtiments industriels ou publics en dortoirs ou, plus rarement, investissent dans de nouvelles constructions. Les procédures de relogement depuis des logements insalubres vers ces nouveaux foyers ont pour effet le regroupement, souvent par centaines, de travailleurs ouest-africains, créant de nouvelles opportunités de protestation collective (Dedieu et Mbodj-Pouye 2016). Certains étudiants, qui résident en cités universitaires ou sont hébergés en appartement, en viennent progressivement à fréquenter de manière assidue ces foyers dans le cadre d'activités militantes ou de sociabilités plus ordinaires.

Les travaux africanistes ont mis l'accent sur le rôle des foyers comme lieux d'accueil et points de connexion aux communautés villageoises d'origine depuis l'époque coloniale (Manchuelle 2004). Ils ont mis en exergue les modalités du regroupement des migrants sur une base régionale puis villageoise (Diarra 1968, Quiminal 1990, Timera 1996), ainsi que les efforts de reproduction en migration des hiérarchies sociales locales faisant de fait des foyers des « villages-bis » (Daum 1998). Les possibilités de contrôle par les aînés et par le groupe villageois ont progressivement été remises en cause, en raison des transformations sociales induites par l'émigration mais aussi du fait de la politisation de certains résidents (Samuel 1975).

Par-delà les liens tissés par la parenté, la langue, l'origine régionale, ou l'appartenance nationale, les luttes qui se forment autour des foyers, font ressortir la dimension spécifiquement urbaine de ces espaces, autorisant le déploiement de réseaux affinitaires et militants d'un foyer à l'autre. Bisson, Charonne, Drancy, Pinel, Pierrefitte-Lénine, Raymond-Losserand et Riquet, pour n'en citer que quelques uns, sont certes des noms de communes ou de rue. Ils symbolisent progressivement des noms de foyers et, par métonymie, des mouvements ou des souvenirs de luttes, témoignant de l'ancre profond et durable des migrants dans l'espace urbain de Paris et de ses banlieues. Les foyers qui étaient au départ des espaces d'assignation et de relégation

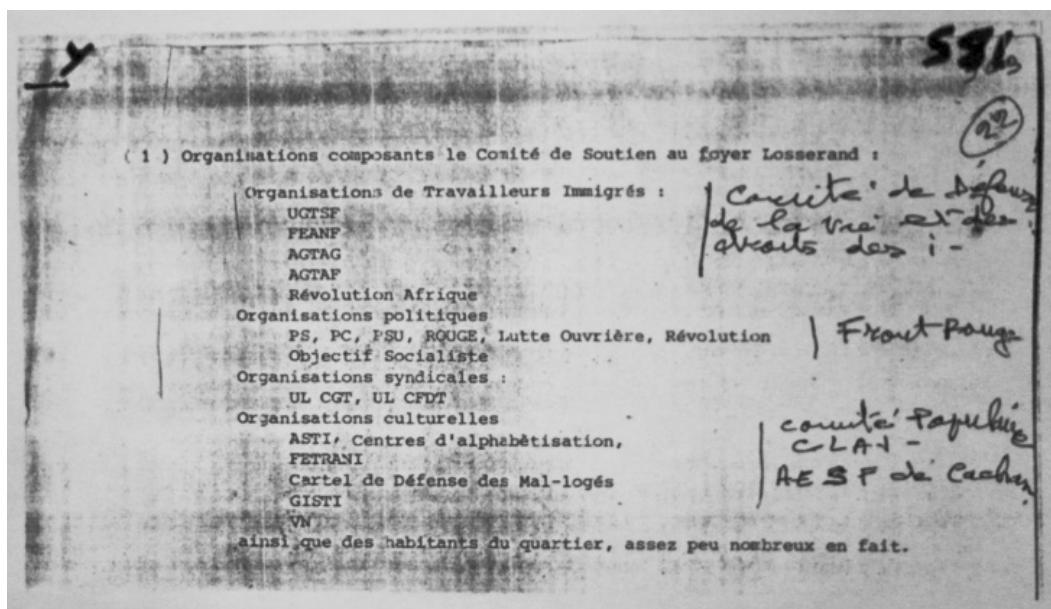
<sup>10</sup> Il s'agit notamment de l'Association pour la Formation Technique de Base des Travailleurs Africains et Malgaches (AFTAM), de l'association Soutien Dignité aux Travailleurs Africains (Soundiata) et de l'Association pour l'Aide aux Travailleurs Africains (ASSOTRAF).

pour les migrants subsahariens, en viennent à être des espaces qu'ils revendiquent. Leurs itinéraires d'un foyer à l'autre comme d'une banlieue à l'autre dessinent une nouvelle géographie politique dont ils esquissent collectivement eux-mêmes les contours.

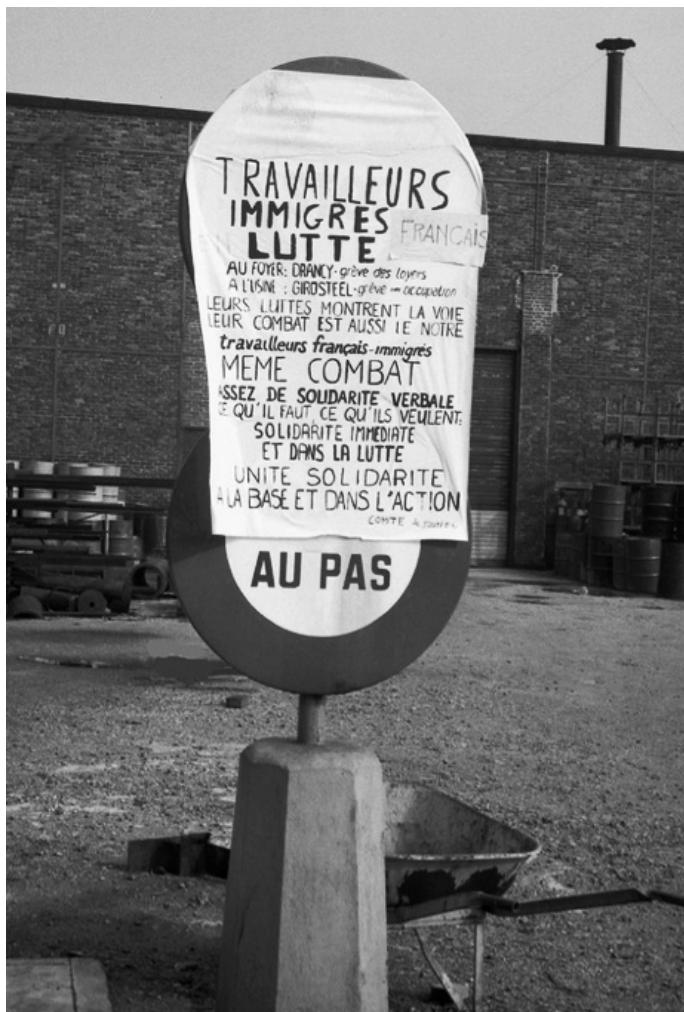
Enfin les foyers, parce qu'ils sont mis à disposition des migrants ou contrôlés par les pouvoirs publics, et parfois liés aux autorités consulaires des pays d'origine comme dans le cas d'Aubervilliers, sont les premiers lieux à propos desquels s'expriment des revendications liées à l'octroi de conditions dignes de logement. Ils ouvrent à des mobilisations par les migrants à l'échelle du quartier, puis de la ville, dont les élus sont régulièrement interpellés ou sollicités comme médiateurs, contribuant à insérer les résidents des foyers dans l'espace partisan et politique local. Du début des années 1960 jusqu'au tout début des années 1970, des mouvements de grèves de loyer essaient dans la proche banlieue parisienne (Dedieu et Mbodj-Pouye 2016). C'est notamment le cas en 1969 au foyer d'Ivry et au foyer Pinel de Saint-Denis (où résident Bouba Touré et Siré Soumaré de l'ACTAF), mobilisations auxquelles la tragédie d'Aubervilliers donne une légitimité et une visibilité accrue.

L'une des grèves les plus marquantes concerne la mobilisation des résidents d'un foyer parisien situé au 214 rue Raymond Losserand dans le 14<sup>e</sup> arrondissement. Cette ancienne blanchisserie avait été un des premiers bâtiments industriels convertis par la Soundiata en logement collectif en 1963. Dix années plus tard, près de trois cent travailleurs d'Afrique noire y logeaient, parmi lesquels cinq membres de l'ACTAF : Bakhoré Bathily, Moussa Coulibaly, Fode Moussa Diaby, Mady Niakhaté et Karamba Touré. Au mois d'avril, les résidents sont informés qu'ils auront à libérer le bâtiment suite à une opération de rénovation urbaine entreprise dans cet arrondissement.<sup>11</sup> Plusieurs propositions de relogement dans les 13<sup>e</sup>, 19<sup>e</sup>

11 Ces éléments proviennent du Fonds Monique Hervo, déposé à l'Institut d'histoire du temps présent (IHTP), Paris.



Gérald Bloncourt, Grève avec occupation à l'usine Girosteel du Bourget, 24 février 1972. Musée national de l'histoire de l'immigration.



et 20<sup>e</sup> arrondissements sont soumises aux résidents. Ces suggestions sont refusées. Les résidents demandent à ne pas être séparés. Ils soulignent de plus que nombre d'entre eux travaillent dans les arrondissements voisins ou dans les usines automobiles de l'Ouest parisien. Constitués en "Comité des travailleurs africains" également nommé "Comité de lutte", ils se font représenter par un délégué par chambre. Un comité de soutien local se met parallèlement en place qui inclut des voisins eux aussi touchés par l'opération de rénovation urbaine. Parmi les luttes des foyers de l'époque, cette mobilisation est singulière tant par l'ampleur des soutiens que par la tentative, même inaboutie, d'une coordination étendue à l'ensemble des foyers en lutte.

Comme dans le cas d'Aubervilliers, la couverture médiatique est ample, dépassant les simples cercles de la presse militante et les réseaux de soutien les plus proches. Artisan de l'Union de la Gauche et premier secrétaire du Parti Socialiste, François Mitterrand visite le site le 19 janvier 1974. Il y déclare que "les conditions désastreuses d'hébergement qui sont faites aux travailleurs africains qui habitent ici sont beaucoup moins convenables que ce que j'avais moi-même quand j'étais prisonnier de guerre en Allemagne."<sup>12</sup> En dépit des efforts de coordination avec d'autres foyers en grève et de la multiplicité des soutiens, les résidents sont finalement expulsés le 26 janvier 1974. Ils sont irrémédiablement dispersés dans cinq foyers parisiens.

12 DÉPÈCHE DE L'AGENCE FRANCE PRESSE (AFP), 19 JANVIER 1974 (FONDS MONIQUE HERVO, IHTP).

Les foyers, qui sont les points de départs de luttes spécifiques centrées sur la question du logement, s'avèrent également être des sites de connexions avec les luttes ouvrières de l'époque à l'exemple des mobilisations conduites, dans la première moitié des années 1970, par les ouvriers immigrés d'entreprises publiques et privées telles que Renault-Billancourt, Peñarroya, ou Girosteel. Entreprise de métallurgie située en banlieue parisienne, l'usine Girosteel du Bourget est ainsi le théâtre en 1972 d'un conflit conduit par des ouvriers majoritairement immigrés pour dénoncer des « conditions de travail particulièrement pénibles », « la faiblesse des salaires », ainsi que « la gestion ethnique de la main d'œuvre » (Vigna 2007, 123-124). Une affiche donne à lire des modalités d'action qui s'inscrivent dans les lieux de travail comme de résidence : « AU FOYER : DRANCY- grève des loyers » et « À L'USINE : GIROSTEEL – grève – occupation ». Ces slogans de la richesse et de la circulation des répertoires d'actions au sein de populations longtemps pensées comme simplement « agies ».

#### Différences idéologiques, alliances politiques

En termes idéologiques, Révolution Afrique peut être identifié comme un collectif plus nettement anti-institutionnel que l'ACTAF. Révolution Afrique est au début une émanation de l'organisation trotskiste Révolution !, qui est issue en 1971 d'une tendance minoritaire à l'intérieur de la Ligue Communiste en ce que ses membres s'avéraient sensibles à la révolution culturelle en Chine et se montraient particulièrement intéressés par la question de l'immigration en France (Salles 2005, 101-102). Le positionnement de Révolution Afrique est rapidement devenu une source de tensions en interne au point d'aboutir en avril 1976 à la création de l'Organisation des Communistes Africains (OCA) afin de lui donner une pleine autonomie d'action.

Bien que soucieux de leur indépendance à l'égard de Révolution !, les militants de Révolution Afrique n'est restent pas moins idéologiquement solidaires des groupements d'extrême-gauche très critiques du PCF et de la CGT. Cette identité « révolutionnaire » et ce positionnement « gauchiste » sont loin d'être toujours bien acceptés au sein même des foyers. Ainsi, le foyer de Drancy entre en grève des loyers en décembre 1971, suite à la mobilisation initiée depuis le foyer voisin de Pierrefitte où résidaient les premiers militants africains de Révolution Afrique. Ce même foyer est l'objet d'une lutte d'influence entre militants révolutionnaires africains épaulés par leurs camarades français et des délégués proches du PCF soutenus par la municipalité communiste, lutte qui donne lieu à une rixe, puis à une remise au pas des militants africains (Staal 2008, 117).

L'ACTAF, pour sa part, regroupe des militants d'horizons partisans et syndicaux plus divers que Révolution Afrique. L'ACTAF a certes parmi ses membres des militants identifiés comme « gauchistes », à l'exemple de Karamba Touré.<sup>13</sup> D'autres sont toutefois syndiqués à la CGT, tels que Fode Moussa Diaby, Siré Soumaré, ou Bouba Touré, voire même délégués du personnel CGT comme Ladj Niangané. Les liens avec la centrale sont suffisamment soutenus pour qu'à partir de 1972 elle fournisse à l'ACTAF

13 Selon une note des Renseignements Généraux, Karamba Touré aurait été « lié aux maoïstes de l'ex-Gauche Prolétarienne » (Renseignements Généraux, « Afrique et Dom-Tom », 2 mars 1974, Archives Nationales, versement 19870623/1).



Stills de *Journée Portes Ouvertes à Drancy*, un film du groupe Révolution Afrique, 1971.



Stills de *Nationalité : Immigré*, Sidney Sokhona, 1975.

un local situé au 163 boulevard de l'Hôpital dans le 13<sup>e</sup> arrondissement de Paris servant et de siège et de lieu de réunion.<sup>14</sup>

Les divergences idéologiques entre l'ACTAF et *Révolution Afrique* n'interdisent toutefois pas des actions communes. Ainsi la grève du foyer Losserand est-elle l'occasion de rapprochements, comme en témoigne un document recensant les nombreuses organisations qui apportent leur soutien à la mobilisation des résidents.

Les contours idéologiques changeants ainsi que les alliances stratégiques mouvantes de ces organisations soulignent la difficulté de restituer avec précision le paysage militant de ces années. En dépit de ces tensions, il est toutefois possible de discerner un espace de références communes tant politiques que culturelles. Dans la poursuite du mouvement de Mai, la création collective répond à la volonté de déplacer les frontières de l'art et de la politique et de développer une esthétique radicale à des fins émancipatrices : des « arts de résistance ».

#### Représentation militante, répertoire culturel

Dès les années 1960, les conditions de vie et de logement des migrants ouest-africains sont l'objet de plusieurs documentaires réalisés par des professionnels de l'image. Des reportages tels que *Travailleurs africains* (1962-1963) de Jean-Luc Leridon, *Ouvriers noirs de Paris* (1964) de Jacques Krier ou bien encore *Afrique des Banlieues* (1967) de Jean Schmidt s'attachent à filmer les caves, les taudis ou les foyers dans lesquels les travailleurs sub-sahariens ont trouvé refuge et à recueillir les témoignages de ces derniers, parfois contre leur volonté même. Une lecture attentive de ces documentaires témoigne de la difficulté des migrants à imposer une représentation visuelle valorisante de leur groupe social (Dedieu 2012b).

Dans les années 1970, des dispositifs nouveaux sont toutefois expérimentés dans une perspective militante. Quand bien même le foyer demeure-t-il un réservoir d'images pour les journalistes de la presse imprimée et télévisuelle, il devient progressivement un lieu et de production culturelle, et d'animation culturelle par les militants eux-mêmes.

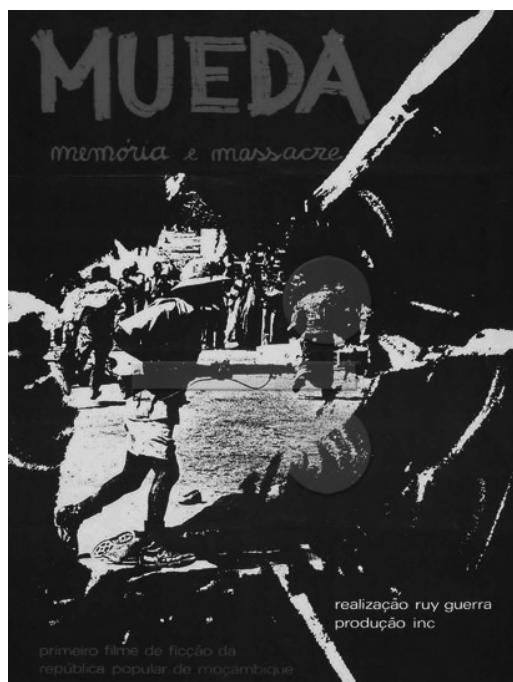
En 1972, *Révolution Afrique* se saisit ainsi d'une journée de débats et d'animations organisée dans le foyer de Drancy alors en grève pour y tourner un film. Intitulé *Portes ouvertes à Drancy*, il est tourné par Richard Copans à l'époque membre de *Révolution !*<sup>15</sup> — puis monté par Madeleine Beauséjour, initiatrice du groupe avec Gilles de Staal.<sup>16</sup>

Il donne une large part aux discours de militants, tout en mettant également en scène le graphisme radical du journal éponyme publié par le groupe. *Portes ouvertes à Drancy* est loin d'être un cas isolé ou une exception visuelle. Un jeune réalisateur Mauritanien, Sidney Sokhona tourne entre 1972 et 1975 le film *Nationalité : Immigré* à l'occasion d'une grève des loyers au

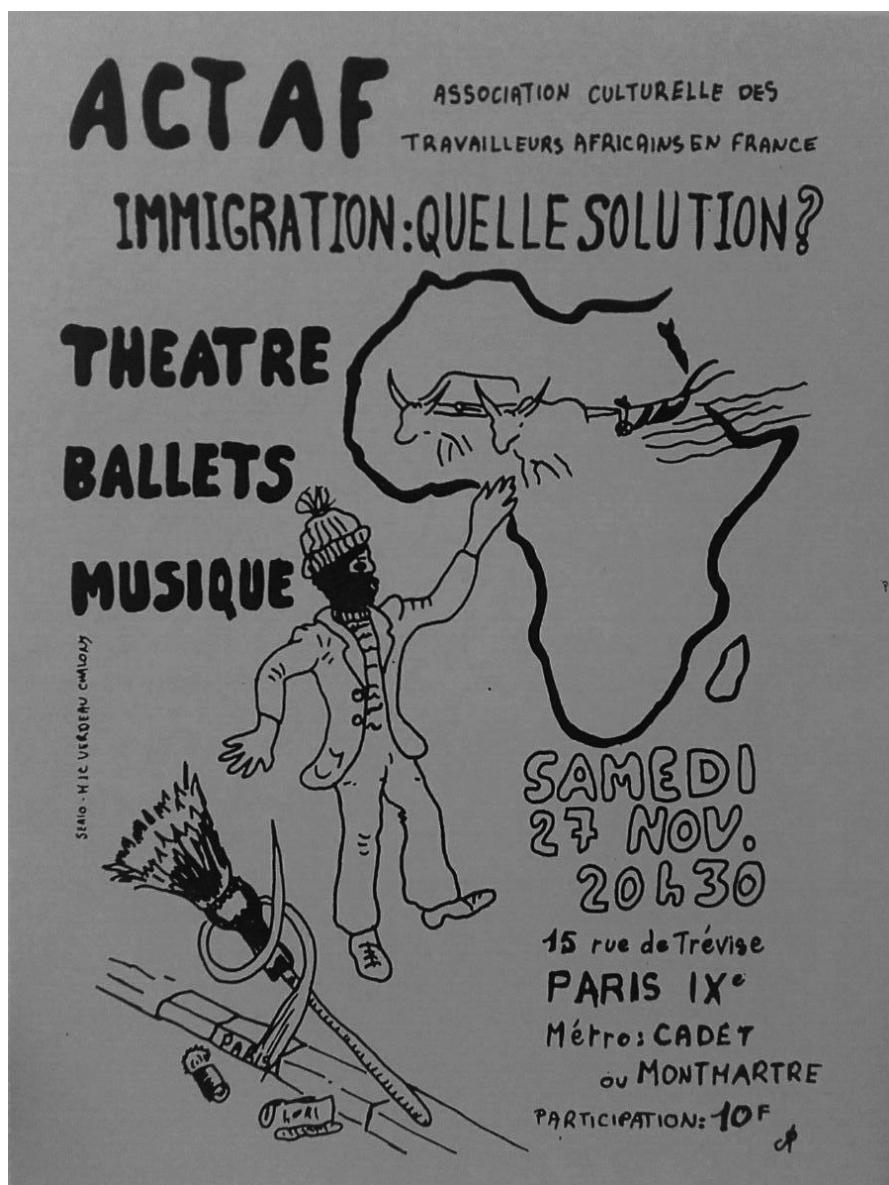
14 Lettre d'André Mesas, Secrétaire général du Centre intersyndical du 13<sup>e</sup> arrondissement, 26 juin 1972 (Dossier ACTAF, communiqué par le bureau des associations, Direction de la police générale).

15 Richard Copans sera affilié plus tard au collectif militant Cinélutte. Entretien avec Richard Copans, Paris, 11 décembre 2015.

16 Voir par exemple *Révolution Afrique*, n°17, nov.-déc. 1976, p. 15.



Affiche et still de *Mueda, Memória e Massacre*, Ruy Guerra, 1981.



Flyer pour la pièce de théâtre *L'immigration : quelle solution ?* de l'ACTAF, 1976. Archives de la coopérative de Somankidi Coura.

foyer Riquet dans le 19<sup>e</sup> arrondissement de Paris dans lequel il réside. Le réalisateur y joue son propre rôle et fait intervenir comme personnages les acteurs même de cette grève, qu'il s'agisse des résidents ou des moniteurs d'alphabétisation, dans des mises en scènes inspirées par un autre réalisateur mauritanien, Med Hondo. *Bicots Nègres nos voisins* de ce dernier, *Portes ouvertes à Drancy* et *Nationalité : Immigré* constitueront les titres clefs cités par *Révolution Afrique*.<sup>17</sup>

Sidney Sokhona prolonge son œuvre sur la condition immigrée en tournant en 1976 le film *Safrana ou Le droit à la parole* qui prend pour objet les stages d'initiation aux pratiques agricoles entrepris en France par les membres de l'ACTAF. Comme le réalisateur l'explique lors d'une interview accordée aux *Cahiers du Cinéma* (Oudart et Daney 1978) : « Ce qui est positif dans *Safrana*, c'est que les gens, en prenant conscience politiquement de la réalité, se posent la question de l'identification à eux-mêmes : qui je suis et à quoi j'appartiens ? ». Le film compte parmi ses acteurs Bouba Touré. D'abord ouvrier à son arrivée en France en 1965, ce dernier avait passé son Certificat d'aptitude professionnelle (CAP) de projectionniste en 1971, puis entamé une carrière de photographe, soulignant la variété des engagements dans les métiers de l'image des militants africains.<sup>18</sup>

Outre la production ou la participation à des productions cinématographiques, l'ACTAF et *Révolution Afrique* ont également recours au théâtre. L'usage politique mais aussi didactique du théâtre est alors répandu dans les milieux militants (Hadj Belgacem 2016). En 1975, un premier Festival de théâtre populaire des travailleurs immigrés est organisé à Suresnes grâce au soutien du Comité catholique contre la faim et pour le développement (CCFD) et de la Cimade (Escafre-Dublet 2008, 15). *Révolution Afrique* monte une troupe qui associe des militants africains du groupe à de jeunes ouvriers et étudiants, en collaboration avec un groupe d'artistes brésiliens exilés (Staal 2008, 150-151). Leur pièce « *Ankê Misskinné !* » est décrite comme un « montage de documents historiques et de témoignages recueillis dans les luttes de l'immigration et en Afrique.»<sup>19</sup>

En 1976, les membres de l'ACTAF recourent également à l'expression dramaturgique. Peu après leur retour de stage, ils mettent en scène un spectacle *L'immigration, quelle solution ?* afin d'exposer le projet et les raisons de leur retour en Afrique (Soumaré 2001, 24).

Mis en représentation, les foyers sont également des lieux de projection de films, ceux qui y furent tournés comme d'autres dédiés à des conflits plus lointains. Le fait même d'avoir filmé *Portes ouvertes à Drancy* permet à *Révolution Afrique* de transformer un dispositif politique et culturel d'intervention dans un foyer en un vecteur de nouvelles interventions dans d'autres espaces. Le film est ainsi projeté lors la Semaine d'action et d'information des travailleurs africains organisée en novembre et décembre 1972, laquelle mêle diffusion de documentaires sur la guerre d'Algérie ou

17 Voir par exemple *Révolution Afrique*, n°17, nov.-déc. 1976, p. 15.

18 Entretien avec Bouba Touré, Paris, 13 octobre 2016.

19 Cette présentation est issue du journal *Révolution Afrique*, n°17, nov.-déc. 1976, p. 15. « *An ke misikiine* » signifie en soninké « Toi, le pauvre ».



**« ANKÈ MISSKINNÈ »**  
un théâtre des travailleurs africains

La pièce est un montage de documents historiques et de témoignages recueillis dans les luttes de l'immigration et en Afrique. Retracant l'établissement de la domination impérialiste, sous le colonialisme direct et par le système des indépendances néocoloniales, et les luttes populaires contre l'exploitation, en Afrique et jusque dans l'immigration, le montage exprime l'idée que les luttes de l'immigration contre l'exploitation capitaliste en France font partie de la résistance et des révoltes des exploités d'Afrique contre les régimes néocoloniaux.

—culture



**Le groupe théâtral**  
**« Travailleurs africains »**

Le groupe théâtral « Travailleurs africains » est constitué de militants des comités de travailleurs africains. C'est un groupe issu de diverses expériences partielles, telle celle du Collectif d'Agitation culturelle de Barbes.

Le groupe théâtral africain a une histoire de lutte encore récente mais riche. Par voie de conséquence, la différence d'autres groupes nationaux, tel les Algériens, il n'existe pas encore un accès culturel de notre immigration, intégrant à la fois la richesse du fonds culturel populaire du Sénégal, du Mali, de la Mauritanie, et l'expérience de l'exploitation, d'oppression et de lutte de l'immigration.

Les comités de travailleurs africains, qui inscrivent dans leurs objectifs l'unification des différents courants anti impérialistes de l'immigration dans une organisation de masse unitaire des travailleurs africains en France, estiment que l'action sur le front culturel est un puissant levier d'unité nationale et de classe de l'immigration d'Afrique Noire.

Une des tâches de l'heure est donc de travailler à faire naître cette culture de lutte, parmi les Africains exploités en France. Cela veut dire pour nous

à la fois puiser dans le fonds de culture populaire africaine et, à la fois, travailler en étroite liaison avec les luttes, les comités de travailleurs, de locataires, tenir compte des idées les plus modernes qui naissent dans ces luttes.

De ce point de vue, retracer et construire une histoire des opprimés d'Afrique, sous l'angle de la lutte des classes, telle qu'elle existe dans la mémoire profonde du peuple, et non dans celle des historiens bourgeois.

Il s'agit pour nous de donner un coup d'envoi à une activité culturelle qui peut surger à tous les tourments des luttes et constituer un ciment unificateur de l'immigration.

Cela ne peut se faire sans combattre les idées propagées par la culture africaine néocolonialiste. Combattre le mythe de l'authenticité qui vise à séparer la vie et le destin des peuples d'Afrique des combats et bouleversements qui touchent les autres peuples, et qui trace un trait d'égalité entre la « culture » des bureaucratiques bourgeois africains et ce qui peut être celle des paysans pauvres et des ouvriers. Combattre le goût du folklore qui n'est

que la forme actuelle de la manipulation des peuples opprimés par les classes et nations culturellement dominantes. Combattre enfin, ici, la nostalgie, forme apolitique de production culturelle nationale, qui reproduit, sans critique, dans l'immigration, les pratiques culturelles traditionnelles africaines, ce qui a un rôle compensateur entre l'isolement social et culturel de l'immigré, mais qui n'invite qu'au fatalisme et n'offre aucune perspective de combat contre le système qui, ici et en Afrique, nous conduit à émigrer.

C'est de ce point de vue que nous avons écrit cette pièce Anké Misskinne et que nous la présentons. C'est sur ce bilan des expériences passées que le groupe s'est formé pour le Festival.

Depuis deux ans, une recherche que nous pensons proche de la nôtre retrace, par le cinéma, l'histoire des luttes de l'immigration. Les films les plus connus sont : Journée Portes Ouvertes à Drancy (Révolution Africaine), Bicots Nègres non Voisins (Med Hondo), Nationalité Immigré (Sidi Sokhouna). Cela constitue un encouragement pour engager le travail sur le terrain de l'expression théâtrale.

Le groupe, qui présente là son premier travail, espère jouer après le festival dans des salles des quartiers immigrés et dans des foyers en lutte.

**Kaddu Beykatt**  
**lettre paysanne**

On peut voir en ce moment à Paris le film « Kaddu Beykatt » de Safi Faye. C'est un documentaire qui montre la vie quotidienne dans un village sénégalais. Le film ne montre pas ce que fait l'Algérie, les français, immigrante de la métropole chez Senghor et autres charlatans, ce n'est pas non plus une histoire inventée avec un héros qui réussit toujours à en sortir. Non c'est la réalité, c'est la misère. Et cette réalité est un acte d'accusation terrible contre Senghor. La culture force de l'arachide a appauvri la terre et les paysans, mais enrichi les exploitants. Le pouvoir de l'Etat bourgeois, l'ONCAG, les flics et les gendarmes, la propagande pourrie du Soleil, n'ont qu'une seule fonction : forcer le paysan à cultiver toujours plus d'arachide, à se faire toujours plus exploiter, et faire la répression quand il refuse.

En ville, c'est le chômage et l'arrogance de la bourgeoisie, comme cette bourgeoise qui demande au jeune de frapper à la porte avant d'entrer, mais refuse après de le payer pour son travail.

**CINEMA**

Mais le film, parce qu'il est vrai, va plus loin que le simple constat, et permet de tirer des leçons politiques. Et d'abord, qu'il n'y a pas de solution individualiste à la misère, le département d'outre-mer avec la métropole, les militants de l'immigration, le savons bien maintenant, et dans nos lettres au village, de plus en plus, nous refusons de mentir sur notre exploitation et notre misère ici. Les solutions à la misère ne sont pas non plus les propositions intéressées des technocrates de l'ONCAG ou de la SODEVIA, qui disent aux paysans : « Vous ne savez pas cultiver, on va vous apprendre, mais achetez nos semences, nos bœufs, nos charrues, etc., et on se paiera sur votre récolte. » Face à la politique bourgeoisie, les paysans opposent leur politique, aux phrases ridicules de Senghor et du Soleil, ils opposent la réalité de leur misère ; à la solidarité nationale (entre exploitants et exploités) ils opposent leurs intérêts de paysans pauvres. La politique, pour eux, c'est celle qui leur permet de comprendre les mécanismes de leur exploitation, et les moyens de leur lutte. La leçon du film est donnée par le vieux qui dit : « On a fait la grève de l'arachide ; la récolte a diminué de moitié, les dettes, grâce à notre lutte, ont été annulées, et le prix de l'arachide a augmenté. C'est la politique des exploités, c'est la politique révolutionnaire.

Ce film de dénonciation et de réflexion (qui n'a coûté que 75 000 F.F.) devrait être vu par tous les travailleurs. Il est scandaleux (mais ça ne nous étonne pas) qu'il ne soit pas diffusé au Sénégal, et que à Paris il ne passe que à la Clef. Nous devons demander aux cinémas de quartiers et de banlieues, à Paris et en province, de le passer, à la place des Django-Karaté. Nous devons utiliser le cinéma et le théâtre comme les enfants du village montres dans le film pour dénoncer l'exploitation et la répression, pour construire notre culture de lutte.

**Moussa Toukara**

La Clef : métro Censier-Daubenton ou Monge, permanent de 14 heures à 24 heures. Billet à 14 F. Étudiant et chômeur : 10 F.

sur des conflits ouvriers en France. De même, Bouba Touré reçoit l'une des rares copies de *Nationalité : Immigré* qu'il projette au fil des années dans les foyers comme dans les Maisons des jeunes et de la culture (MJC) à Paris comme dans toute la France.

« Film sur la lutte des travailleurs africains noirs et arabes du foyer de Drancy »  
« Film sur la lutte contre la circulaire FONTANET »  
« Film sur le dernier discours d' Amílcar Cabral »  
« La politique du PCF devant la lutte de libération du peuple algérien»  
« La lutte unie des travailleurs immigrés et français d'une usine de peinture »  
« No Pincha » : dans les maquis de Guinée Bissao  
« Soleil O », Film Africain  
« Pourquoi les ouvriers immigrés sont obligés de quitter la brousse. Comment nous sommes exploités »  
« LIP » Film des travailleurs de l'usine LIP en lutte depuis 7 mois

Liste des films projetés lors de la Semaine d'action et d'information des travailleurs africains.<sup>20</sup>

Les activités culturelles des migrants ouest-africains ne sont pas sans éveiller la suspicion des autorités françaises. Ainsi le directeur des Établissements d'aide aux travailleurs migrants qui regroupent les foyers gérés par le Bureau d'aide sociale et dépendent de la Préfecture de Paris, informe-t-il au milieu des années 1970 un de ses animateurs de ce que « l'Administration estime inopportun la projection du film de Monsieur Sydney SOKHONA » dans ces foyers et demande à ce qu'il veille « au respect de cette interdiction ». <sup>21</sup> Les autorités africaines sont également soucieuses de l'éventuelle portée de l'action de ces militants dans leurs États. Samba Sylla évoque ainsi la manière dont il s'est vu présenter des coupures du journal *Révolution Afrique* par des agents de la Sécurité nationale lors de ses séjours au Mali, témoignant de la surveillance par le gouvernement malien des activités politiques et des productions culturelles des groupements ouest-africains en France.<sup>22</sup>

20 Liste figurant dans la note du 13 décembre 1973 (Dossier « Révolution Afrique », Archives de la Préfecture de Police de Paris, versement 143 W 8).

21 Note du directeur des établissements d'aide aux travailleurs migrants, 17 novembre 1975 (Archives de Paris, versement 2024W 2).

22 Entretien avec Samba Sylla, Paris, 12 mai 2015.

## Horizons de retour

L'ACTAF et Révolution Afrique sont progressivement soumises à plusieurs épreuves de réalité qui les contraignent à revisiter et redessiner plus avant les projets initiaux de retour en Afrique dont ils avaient élaboré la trame en France. L'ACTAF entendait le retour de ses membres dans un cadre coopératif à vocation agricole tandis que Révolution Afrique ancrerait le sien dans un cadre clandestin à vocation révolutionnaire. Les sécheresses sahéliennes ainsi que la crise économique en France précipitent leur réflexion quant à la nature et l'urgence d'un retour en Afrique.

### Politiques françaises de retour, sécheresses dans les pays sahéliens

Consécutive au choc pétrolier de 1973, la profonde récession qui affecte la France conduit les pouvoirs publics à inaugurer des politiques destinées à freiner les flux migratoires et à organiser le retour des migrants dans leur pays d'origine. Les conditions d'entrée et de séjour se durcissent d'année en année. L'État français suspend officiellement en 1974 l'immigration. En 1977, Lionel Stoléru, secrétaire d'État au travail chargé des travailleurs manuels et des immigrés met en place un dispositif public d'aide au retour qui est dénoncée par l'extrême gauche comme la gauche. Ces politiques de retour s'adossent à l'hypothèse d'une participation des migrants au développement de leur pays d'origine qui permettrait la régulation de l'immigration par le développement (Dedieu 2012a).

Les sécheresses au Sahel du début des années 1970 renforcent ce paradigme développementaliste auprès des États africains faisant écho à leur volonté plus ancienne de contrôler l'émigration. Au Mali, qui faisait figure, avec la Haute-Volta, de réservoir de main-d'œuvre pour les pays côtiers durant la période coloniale, Modibo Keïta, avant même de devenir le premier Président, avait fermement pris position contre les départs de travailleurs, qu'il accusait de déserten le chantier de la construction nationale. Durant les années 1960, les autorités malienennes s'efforcent de contrôler la circulation des travailleurs migrants en instaurant un laissez-passer (Gary-Tounkara 2003) tandis que des représentants de l'État malien invitent les migrants à rentrer au pays lors de leurs passages en France.<sup>23</sup>

Les émigrés eux-mêmes, confrontés à la fois à la couverture médiatique de la sécheresse et à des sollicitations familiales de plus en plus pressantes, se retrouvent également en première ligne. Des collectes ont de nouveau lieu, mais cette fois en direction des pays d'origine et encadrées par des ONG. Dans un contexte d'injonctions multiples au retour, il s'agit de comprendre la manière dont les migrants eux-mêmes se sont réappropriés cette idée. Le retour est, selon le sociologue Abdelmalek Sayad, à la fois « le désir et le rêve de tous les immigrés », comme l'imposition et le produit d'une pensée d'État qui ne les conçoit que comme « révocables » (Sayad, 2006).

23 Ainsi, un article publié dans *L'Humanité* le 21 janvier 1965 signale que le maire de Kayes, le secrétaire général de l'Union Soudanaise parti gouvernemental et le consul général du Mali, en visite dans plusieurs foyers de la région parisienne « ont indiqué que le gouvernement malien désirait voir cesser toute émigration de sa main d'œuvre vers l'étranger et invitent ceux qui se trouvent au chômage de rentrer chez eux » et évoque des propos similaires tenus par un député du Sénégal (Archives de la préfecture de Police de Paris A10, 1965-1973).

Entre ces deux pôles, les projets de retour élaborés par Révolution Afrique et l'ACTAF donnent à voir la manière dont les deux groupes se sont situés par rapport aux politiques publiques développées par les États français et africains mais aussi par rapport à l'idéologie développementaliste qui pénètre progressivement les organisations caritatives et les associations de solidarité internationale.

#### Retour révolutionnaire, retour coopératif

L'élément déterminant sur lequel ces deux groupes se démarquent fortement des injonctions de l'époque est le caractère collectif du retour. Il a pour conséquence que les choix des sites déjouent les attentes d'un retour « chez soi ». Les projets de retours initiés par l'ACTAF et Révolution Afrique envisagent en effet une installation sur un site commun de membres d'origines nationales diverses, site qui n'est donc pas la localité même d'origine de la plupart des militants. La dimension panafricaine des premiers engagements de l'ACTAF, de même que les discours et les pratiques de Révolution Afrique, attachée à couvrir dans leur journal un large éventail de situations politiques sur le continent, jouent en l'espèce un rôle central. Ce parti-pris ne signifie pas pour autant que la proximité ou de la distance par rapport aux localités d'origine ne joue pas, dans les dynamiques internes à ces deux groupes, un rôle décisif pour la suite.

En revanche, leurs positionnements par rapport aux autorités locales et la concrétisation ou non du projet du développement quant à eux donnent à voir de nettes divergences, qui reflètent leur positionnement politique différent et les nuances sociologiques de leur recrutement. Révolution Afrique a pour horizon la perspective d'un retour révolutionnaire. Il se concrétise par la création durant l'été 1976 d'un sous-groupe « Retour en Afrique ». Ce projet crée des dissensions internes, divisant notamment militants Africains et Français. En effet, il intervient au moment où les militants âgés d'environ 25 ans au début du mouvement approchent de la trentaine : plusieurs membres africains du groupe expliquent que pour eux, l'abandon des études ou d'un emploi, et surtout le fait de quitter la France à l'époque où les conditions d'entrée en France se durcissaient, constituaient des choix conçus comme irrévocables, alors que pour les militants disposant de la nationalité française le repli en France dans l'éventualité d'un échec demeurait une option.<sup>24</sup> De plus, ce projet est discuté à un moment où la situation du groupe est de plus en plus tendue. En effet, en décembre 1976 l'OCA est dissoute par le ministère français de l'Intérieur, contraignant ses membres à la clandestinité. Cette décision, première d'une série interdiction d'associations formées de militants étrangers et estimées trop engagées à l'extrême-gauche, est à la fois l'occasion d'une mobilisation très large et la source de difficultés matérielles et de contraintes fortes. Le sous-groupe « Retour en Afrique » finit par susciter quelques retours au Sénégal, autour d'un projet de librairie à Thiès, mais n'aboutit pas à la constitution d'une structure

24 Ainsi de Samba Sylla, né en 1948, qui avait rejoint Révolution Afrique vers 1972, ou de Modou Mbodji, également né en 1948, membre du groupe dès son arrivée en France en 1973.



Les paysans français de l'ACCIR et les membres de l'ACTAF réparant des semoirs, Somankidi Coura. Still du film 8mm de Monique Janson, 1979.



Manifestation de Sans-Papiers après l'occupation de l'Église Saint-Bernard, 30 juin 1996, Paris.  
Photographie de Bouba Touré.

pérenne. Figure charismatique du groupe et principal animateur africain, Mamadou Konté se lance dans l'organisation et la production de concerts. Cette activité initialement lancée pour financer les projets de retour, devient ensuite un projet en soi, achevant la dislocation du groupe.

Dans le cas de l'ACTAF, l'orientation vers un projet concret de retour anime le groupe dès juin 1974 selon Siré Soumaré (2001, 9). Contrairement aux projets de Révolution Afrique, il s'agit, selon les termes de leur communiqué, de « retourner à la terre ». L'ambition est de promouvoir un modèle de périmètre irrigué et de coopérative qui correspond à une réflexion menée en interne. Ainsi, d'après Ladji Niangané, le groupe prend pour modèle l'expérience asiatique pour parvenir à l'autosuffisance alimentaire, dans des débats qui ont lieu en France en amont du départ. Pour autant, le projet s'inscrit dans un contexte où de vastes programmes de développement sont expérimentés par l'Organisation pour la mise en valeur du fleuve Sénégal (OMVS) et le Comité inter-États de lutte contre la sécheresse au Sahel (CILSS)<sup>25</sup>, avec l'appui des organisations non-gouvernementales oeuvrant dans le bassin du fleuve Sénégal.

Contrairement à Révolution Afrique qui ne peut envisager qu'un retour clandestin, l'ACTAF se propose de négocier son retour avec les autorités africaines mêmes. Le Mali accède à leur requête de disposer d'un lieu d'installation et de terres à cultiver, leur offrant même les honneurs officiels à leur arrivée. Au-delà du soutien initial de la CGT et d'associations de soutien aux migrants, le projet de retour mobilise des organisations non-gouvernementales ainsi que des associations qui, souvent d'obédience catholique, sont liées au monde agricole. Ainsi, l'Association chamenoise de coopération inter-régional (ACCIR) accompagne le projet de l'ACTAF sur la durée. Elle propose des stages de formation, sollicite comme partenaires notamment le Comité catholique contre la famine et pour le développement (CCFD) et la CIMADE, tandis que le suivi du projet est confié à l'Association œcuménique pour le développement (ACOEDEV). Le projet prend forme à travers la création d'une structure de droit malien pour devenir la Coopérative agricole multifonctionnelle de Somankidi-Coura (CAMS).

En dépit de ces appuis multiples, le projet s'inscrit dans une autonomie revendiquée à l'égard des partenaires comme des discours qui prônent le retour des migrants. Lorsque qu'en 1979, l'ACCIR sollicite l'appui de l'ACTAF pour initier d'autres retours depuis la France, un refus leur est opposé au motif que : « vu le climat de l'immigration, ce départ peut être interprété comme une caution à la politique du gouvernement français de vouloir renvoyer tous les immigrés [...] au moment où le gouvernement de Giscard d'Estaing proposait dix mille francs français à tout immigré qui désirait retourner chez lui » (Soumaré 2001, 95). Si l'indépendance de l'ACTAF à l'égard du régime militaire de Moussa Traoré reste à élucider, les témoignages soulignent que le choix de revenir au Mali sous une dictature fit l'objet d'incompréhensions, voire de critiques (Granotier 1977, 135), témoignant des paradoxes de l'action collective dans des situations de contrainte politique extrêmes.

25 L'Organisation pour la mise en valeur du fleuve Sénégal (OMVS) fut fondé en 1972 tandis que le Comité inter-États de lutte contre la sécheresse au Sahel (CILSS) le fut en 1973 en réponse aux grandes sécheresses qui ont frappé le Sahel et rassemblant à ses débuts des États tels que le Mali, la Mauritanie et le Sénégal.

Suivre les itinéraires et les interactions des militants de l'ACTAF et de Révolution Afrique permet de mettre au jour un univers de causes et de références politiques communes s'étendant des pensées tiers-mondistes aux rêves auto-gestionnaires dans le prolongement des mouvements de Mai en France comme en Afrique. Leurs parcours mettent à jour que les foyers n'ont jamais été de simples enclaves isolées du tumulte du monde et animées de la stricte reproduction de coutumes et de hiérarchies sociales bien souvent réifiées. Ils révèlent les géographies multiples de la migration constituées de la circulation des hommes d'une rive à l'autre de la Méditerranée et tissées, au fil des changements politiques et sociaux, de la diffusion et de la formation collective des idéologies, des identités et des répertoires d'action d'une région d'origine à l'autre et d'une banlieue à l'autre.

En dépit de leurs devenirs différents, l'ACTAF et de Révolution Afrique ont eu à affronter des dilemmes similaires dans leurs rapports aux autorités et aux institutions des pays d'origine comme de résidence. Le projet radical de Révolution Afrique s'est heurté au déclin des pensées tiers-mondistes et à la répression de l'État français à l'encontre des organisations d'extrême-gauche. Le projet coopératif de l'ACTAF s'est lui progressivement inséré dans les dispositifs développementalistes qui émergent durant les années 1970 pour freiner les flux migratoires et cautionner le désengagement des États sahéliens de leurs domaines traditionnels d'intervention au profit des organisations non-gouvernementales (Mann 2015).

Ces divergences expliquent la mémoire fortement contrastée laissée par ces deux organisations. La Coopérative fondée par l'ACTAF s'est imposée comme référence fondatrice de la littérature grise et anthropologique pour valoriser les projets de co-développement portés par les associations de migrants, sans que la complexité des positionnements individuels et collectifs par rapport aux programmes nationaux et ceux portés par les organisations non-gouvernementales ne soit pour autant perceptible. Largement absente de l'histoire politique de l'immigration africaine, la trajectoire de Révolution Afrique demande pour sa part à être écrite au-delà du seul témoignage autobiographique publié par Gilles de Staal afin de restituer les dynamiques d'un groupe également travaillé par des injonctions multiples et de saisir ainsi les flux et les reflux des utopies révolutionnaires de cette décennie.

#### Bibliographie :

- Bathily, Abdoulaye, 1992. Mai 68 à *Dakar ou la révolte universitaire et la démocratie*. Paris: Chaka.
- Blum, Françoise, 2012. "Sénégal 1968: révolte étudiante et grève générale", *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 59, no. 2, pp. 144-177.
- Boubeker, Ahmed and Abdellali Hajjat (eds.), 2008. *Histoire politique des immigrations (post)coloniales. France, 1920-2008*. Paris: Amsterdam.
- Byrne, Jeffrey James, 2016. *Mecca of Revolution: Algeria, Decolonization, and the Third World Order*. New York: Oxford University Press.
- Centre d'études et d'initiatives de solidarité internationale (CEDETIM), 1975. *Les immigrés: contribution à l'histoire politique de l'immigration en France*. Paris: Stock.
- Cooper, Frederick, 2014. *Citizenship between Empire and Nation: Remaking France and French Africa, 1945-1960*. Princeton: Princeton University Press.
- Dedieu, Jean-Philippe, 2012a. *La parole immigrée. Les migrants africains dans l'espace public en France (1960-1995)*. Paris: Klincksieck.
- Dedieu, Jean-Philippe, 2012b. "S'engager dans l'image. Migrants uest-africains et journalistes français dans les années 1960", *Ethnologie française*, 42, no. 4, pp. 811-822.

- Dedieu, Jean-Philippe and Aïssatou Mbodj-Pouye, 2016. "The First Collective Protest of Black African Migrants in Post-colonial France (1960-1975). A Struggle for Housing and Rights", *Ethnic and Racial Studies* 39, no. 6, pp. 958-975.
- Daum, Christophe, 1998. *Les associations de Maliens en France: migrations, développement et citoyenneté*. Paris: Karthala.
- Diarra, Souleymane, 1968. "Les travailleurs Africains noirs en France", *Bulletin de l'I.F.A.N. Série B* 30, no. 3, pp. 884-1004.
- Dubresson, Alain, 1975. "Les travailleurs Soninké et Toucouleur dans l'Ouest parisien", *Cahiers de l'ORSTOM*, 12, no. 2, pp. 189-208.
- Escadré-Dublet, Angéline, 2008. "L'État et la culture des immigrés, 1974-1984", *Histoire@Politique*, 1, no. 4, p.15.
- Gary-Tounkara, Daouda, 2003, "Quand les migrants demandent la route, Modibo Keita rétorque: 'Retournez à la terre': Les 'Baragnini' et la désertion du 'chantier national' (1958-1968)", *Mande Studies*, 5, pp. 49-64.
- Gastaut, Yvan, 2000. *L'immigration et l'opinion en France sous la V<sup>e</sup> République*. Paris: Seuil.
- Gordon, Daniel A., 2012. *Immigrants & Intellectuals. May '68 and The Rise of Anti-Racism in France*. Pontypool: Merlin Press.
- Granotier, Bernard, 1977. "Immigration et expression théâtrale", *Travail théâtral*, no. 26, pp. 134-138.
- Gueye, Omar, 2017. *Mai 1968 au Sénégal. Senghor face aux étudiants et au mouvement syndical*. Paris: Karthala.
- Hadj Belgacem, Samir, 2016. "Le théâtre au service de la cause immigrée (1970-1990)", *Plein droit*, no. 109, pp. 36-40.
- Hajjat, Abdellali, 2011. "The Arab Workers' Movement (1970-1976): Sociology of a New Political Generation", in Julian Jackson, Anna-Louise Milne and James S. Williams, eds. *May 68. Rethinking France's Last Revolution*. Basingstoke: Palgrave Macmillan: 109-121.
- Kalter, Christoph, 2016. *The Discovery of the Third World: Decolonization and the Rise of the New Left in France, c.1950-1976*. New York: Cambridge University Press.
- Liauzu, Claude, 1986. "Le tiers-mondisme des intellectuels en accusation. Le sens d'une trajectoire", *Vingtième Siècle* 12, no. 1, pp. 73-80.
- Manchuelle, François, 2004. *Les diasporas des travailleurs soninkés (1848-1960). Migrants volontaires*. Paris: Karthala.
- Mann, Gregory, 2015. *From Empires to NGOs in the West African Sahel: The Road to Nongovernmentality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Noiriel, Gérard, 2007. *Immigration, Antisémitisme et Racisme en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle: discours publics, humiliations privées*. Paris: Fayard.
- Oudart, Jean-Pierre, and Serge Daney, 1978. "Entretien avec Sidney Sokhona", *Cahiers du Cinéma*, no. 285, pp. 48-54.
- Perron, Tangui, ed., 2007. *Histoire d'un film, mémoire d'une lutte*. Paris: Scope and Montreuil: Périphérie.
- Pitti, Laure, 2008. "Travailleurs de France, voilà notre nom.' Les mobilisations des ouvriers étrangers dans les usines et les foyers durant les années 1970", in Ahmed Boubeker and Abdellali Hajjat (eds.), *Histoire politique des immigrations (post) coloniales. France, 1920-2008*, Paris: Amsterdam, pp. 95-111.
- Quiminal, Catherine, 1991. *Gens d'ici, gens d'ailleurs: migrations Soninké et transformations villageoises*. Paris: Christian Bourgois.
- Ross, Kristin, 2005. *Mai 68 et ses vies ultérieures* (translated by Anne-Laure Vignaux). Brussels: Complexe and Paris: Le Monde diplomatique.
- Samuel, Michel, 1975. *Le prolétariat noir africain en France*. Paris, Maspéro.
- Sayad, Abdellalek, 2001. "Le retour, élément constitutif de la condition d'immigré", in *L'immigration ou les paradoxes de l'Altérité. Tome 1. L'illusion du provisoire*. Paris: Raisons d'Agir.
- Soumaré, Siré, 2001. *Après l'émigration, le retour à la terre. L'exemple de Somankidi-Koura*. Bamako: Jamana.
- Staal, Gilles de, 2008. *Mamadou m'a dit. Les luttes des foyers, Révolution Afrique, Africa Fête...* Paris: Syllepses.
- Timera, Mahamet, 1996. *Les Soninké en France, d'une histoire à l'autre*. Paris: Karthala.
- Viet, Vincent, 1998. *La France immigrée. Construction d'une politique (1914-1997)*. Paris: Fayard.
- Vigna, Xavier, 2007. *L'insubordination ouvrière dans les années 68. Essai d'histoire politique des usines*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.



Somankidi village, 1977, Mali.

Premier anniversaire de la JRF (Jeunesse Rurale du Fleuve) et de Somankidi Coura, 16 janvier 1978.

Administrateurs régionaux, premier anniversaire de Somankidi Coura, Somankidi village, 16 janvier 1978.

Ladji Niangané, Mady Niakhaté, Moussa Coulibaly, Oussama et Fodé Diabira, chef du village de Somankidi, 16 janvier 1978.

Ousmane Sinaré et jeunes filles de Somankidi, premier anniversaire de Somankidi Coura.

Photographies de Bouba Touré.

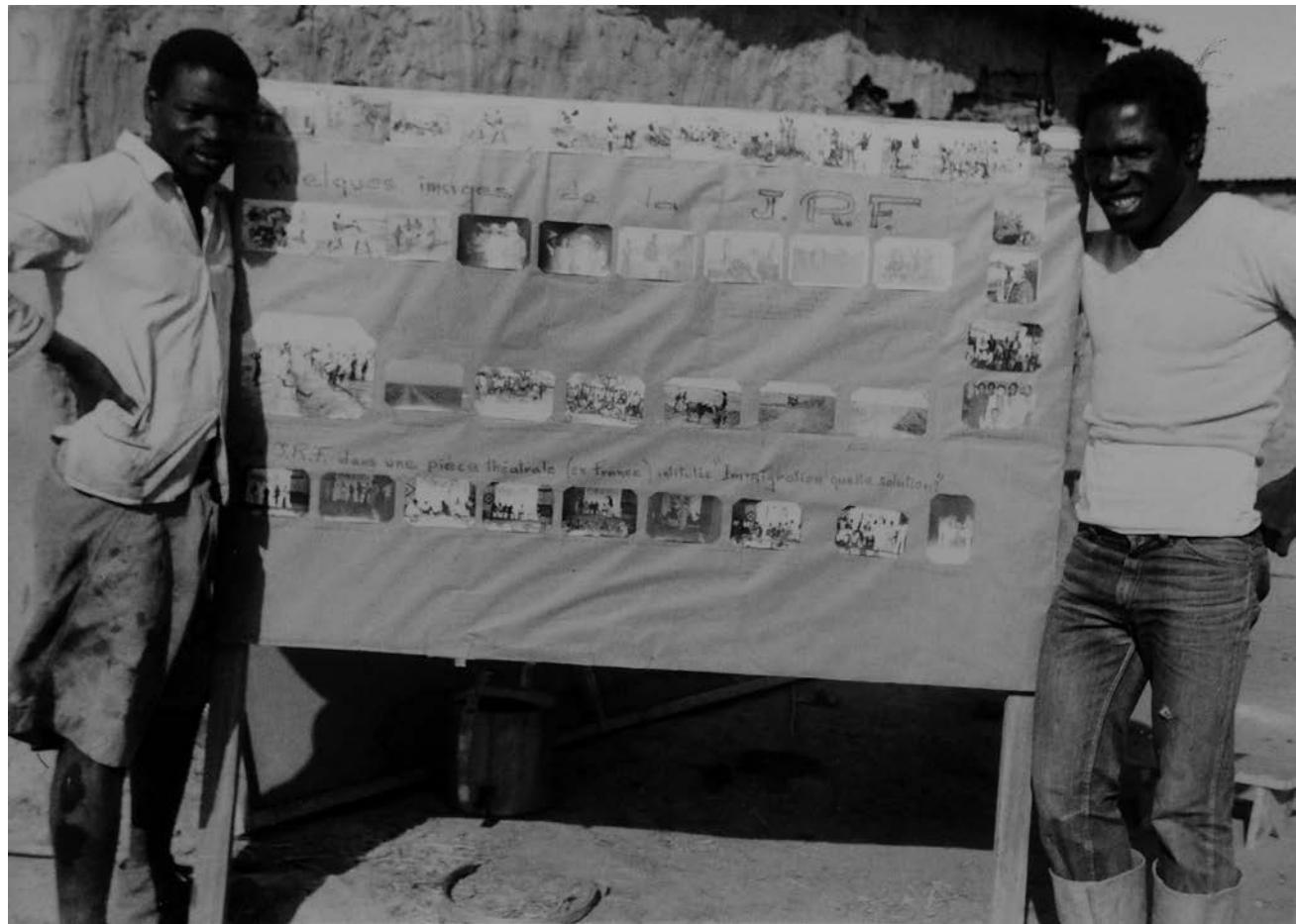




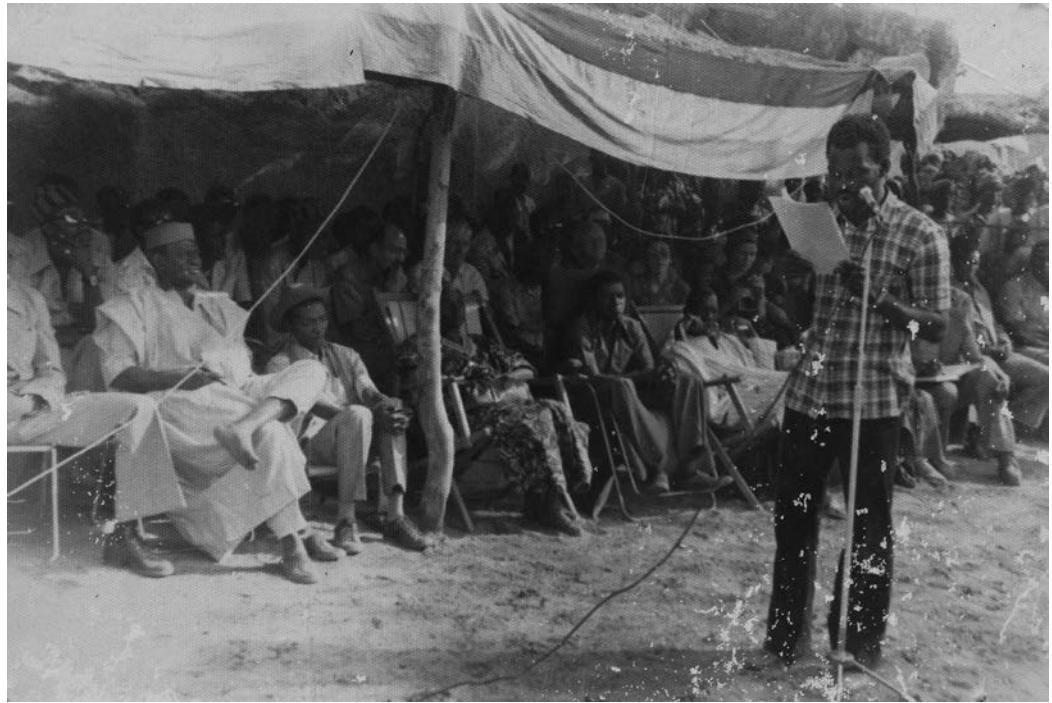
Comité d'accueil et danse de chevaux, premier anniversaire de Somankidi Coura, Somankidi village.

Photographies de Bouba Touré.





Panneau avec les images de l'installation du groupe et de la  
représentation de la pièce de théâtre *Immigration, quelle solution ?*  
Ibrahima Camara et Fodé Moussa Diaby, premier anniversaire  
de la JRF (Jeunesse Rurale du Fleuve) et de Somankidi Coura,  
16 janvier 1978.

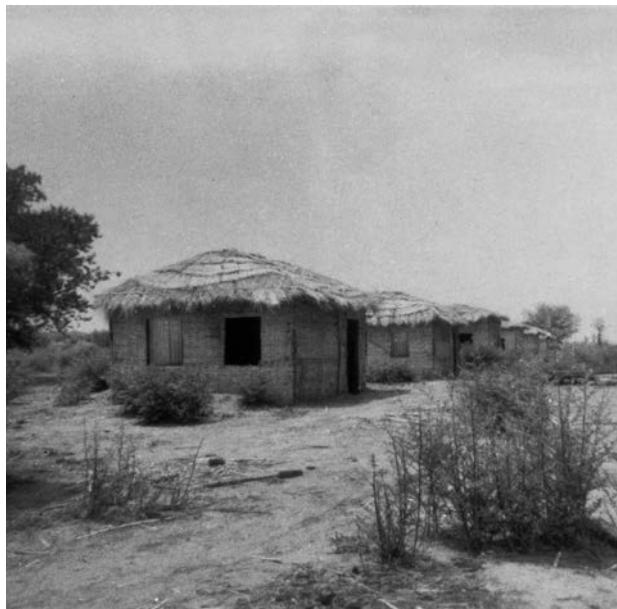


**Ladji Niangané, premier anniversaire de la JRF (Jeunesse Rurale du Fleuve) et de Somankidi Coura, Somankidi village, 16 janvier 1978.**

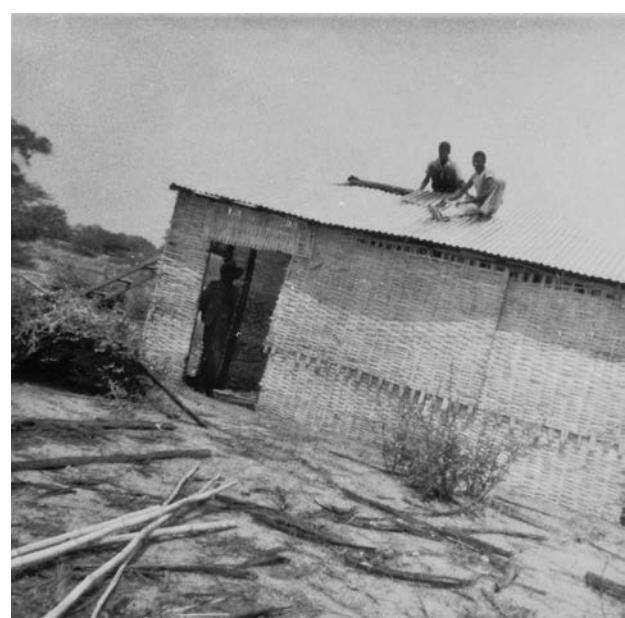
**Membres fondateurs de la coopérative de Somankidi Coura, Gabriel Janson et les autres membres de l'association ACCIR, 1979.**

**Photographies de Bouba Touré.**





Stills des films 8mm de Monique Janson,  
Somankidi Coura, 1979.



Construction des premières maisons à Somankidi  
Coura, 1977-1978. Archives Bouba Touré.

## Bathily Bakhoré, entretien

Il faut que je parte en pèlerinage en France, voilà trente ans que j'ai quitté là-bas. Il faut que j'aille voir les anciens amis, les anciens logements, les camarades. Je suis arrivé en 1976. Le 14 décembre 1976. Entre temps, il y a eu beaucoup de gosses, beaucoup de naissances et beaucoup de morts. Je suis parti en France en 1969. Le 14 Juillet 1969 je suis arrivé à Paris. Pendant que les français défilaient. Je suis arrivé avec ma valise. Je suis allé à Montreuil. Je pourrais encore me retrouver là-bas. J'ai passé ma première nuit à la rue Franklin. Quelques jours après, je suis allé habiter dans le 14<sup>ème</sup>. Là-bas, j'ai fait cinq ans. Ensuite on est allé dans le 13<sup>ème</sup>, rue du Chevaleret où j'ai fait deux ans. Après, on nous a relogé dans le 14<sup>ème</sup> 3/7 rue des Arbustres (foyer Raymond Losserand). C'est de là-bas qu'on a préparé le projet pour retourner au pays natal. C'était en décembre 1976, avec un groupe de 14 personnes, composé de sénégalais, maliens, guinéens, mauritaniens, burkinabés. Dès lors, je ne suis plus retourné en France, je suis là. Nous nous sommes donnés à la terre. C'était là

notre objectif, lutter contre la famine. Il fallait lutter en quelque sorte contre l'émigration. Pas ouvertement, mais à notre manière. Il fallait montrer qu'en étant sur place on peut faire quelque chose, on peut vivre. La preuve : voilà trente ans qu'on est ici, tant bien que mal, on n'est pas si malheureux que ça. On a notre jardin, notre machine, notre famille, nos enfants, les femmes. Je crois que c'est l'essentiel. Je ne condamne pas l'émigration, mais je suis pour que ceux qui n'ont pas eu la chance d'y aller, qui restent sur place, fassent quelque chose. Il faut qu'ils fassent quelque chose. Ceux qui sont à l'émigration et ceux qui sont ici se complémentent, toi tu fais un peu ici, l'autre fait un peu là-bas, si on les met ensemble cela fait un gros truc.

En juin 1964, j'ai perdu mon oncle qui m'avait élevé. Il s'appelait Tambo Bathily. C'était le doyen du village, un vieux très sage et très sympathique. Quand j'ai perdu mon père à l'âge de sept ans, c'est lui qui m'a pris en charge et élevé jusqu'à mes 15 ans. J'avais un grand frère qui était en France. Il est revenu au village lorsqu'il a appris le décès de notre oncle. Je suis resté avec lui dans la famille pendant quelques mois. Je lui ai demandé de me laisser partir. Je lui ai demandé une fois, deux fois, trois fois. À la troisième,

Entretien avec Sidney Sokhona  
dans les *Cahiers du Cinéma* N°285,  
Février 1978 (Safrana)

Cahiers : *Comment as-tu eu l'idée de ton deuxième film, Safrana ou Le droit à la parole, et comment as-tu réussi à le monter ?*

Sidney Sokhona : Je pense que, profondément, c'est un film que je n'aurais pas pu faire si je n'avais pas fait *Nationalité : Immigré*. Le film a été monté en dehors des productions normales, mais un peu mieux que *Nationalité : Immigré*. Là, il n'y avait presque rien, pour *Safrana* il y a eu l'argent de la vente du premier à deux ou trois pays. L'équipe technique et les gens qui jouent dans le film ont accepté de travailler en participation. Quand le film a été tourné – le tournage a été terminé en dix-neuf jours, à Paris et en province –, le ministère de la Coopération (tous les cinéastes de peau noire sont passés par là), qui en général achète les droits non commerciaux des films africains avant le montage et tire des copies pour les centres culturels en Afrique une fois le film terminé, a payé le laboratoire au vu d'un dossier de deux pages qui



il a accepté. En 1968, j'ai fait mon premier voyage au Sénégal à Bakel. J'ai travaillé comme saisonnier pendant six mois. Je suis revenu au village. Puis je suis parti à Dakar pour aller à Paris. Je suis arrivé le 14 Juillet 1969. Ma première habitation, c'était à Montreuil, rue Franklin, où je suis resté une semaine. J'avais un grand frère qui habitait dans le 14<sup>ème</sup> arrondissement, rue Raymond Losserand, je suis resté avec lui. Lentement mais sûrement, j'ai commencé à me faire des camarades du pays, d'autres pays, des français. On a commencé à se découvrir.

Mon travail, c'était le papier peint qu'on utilisait dans les maisons. J'étais manœuvre. J'ai voulu me débarrasser de ce travail là et apprendre un métier. J'ai suivi une formation à Marseille en électricité d'équipement industriel. J'ai été six mois à Marseille. Mais quand j'ai terminé, cela a coïncidé avec notre projet de retour au Mali. J'ai mis cela de côté et je me suis mis dans le projet de retour. S'il n'y avait pas eu le projet, j'aurais gagné beaucoup d'argent et eu un métier. Mais je serais resté à l'étranger, ce qui aurait été dommage aussi. On a tous tenté d'aller à l'immigration comme les autres. On s'est tous trouvé en France. Parmi les membres du groupe, il y a plusieurs



Stills de *Safrana ou Le droit à la parole*, Sidney Sokhona, 1977.

nationalités : maliens, sénégalais, mauritaniens, guinéens, burkinabés et même des antillais. Nous avons travaillé pendant trois ou quatre ans à l'ACTAF.

À l'époque, certains pays africains cherchaient leur indépendance, notamment l'Angola, la Guinée-Bissau et le Mozambique.

Nous avions déjà une certaine conscience politique, nous n'allions pas rester les bras croisés. Bien qu'on

expliquait un peu ce qu'on voulait faire, mais d'une manière très modérée. Aujourd'hui, le film est fini et le ministère ne veut plus en entendre parler. Bon, c'est fait, c'est fait. On l'a présenté au C.N.C. et on a obtenu, dans le cadre de l'Avance sur film terminé, 100 000 francs. Ces 100 000 francs servent à payer les gens et une partie du gonflage. Le distributeur complétera. En tout, le film a coûté 300 000 francs sans le gonflage – 400 000 avec.

C : *Ce qui différencie ton second film du premier, c'est d'abord que c'est une fiction. D'autre part, c'est une fiction qui se réfère à quelque chose qui s'est passé dans le réel, ces stages de travailleurs africains à la campagne. Peux-tu en parler ?*

SS : *Dans N.:I.*, il y avait déjà un parti pris de fiction. Demain, si je fais une histoire complètement en dehors de l'immigration je la tournerai à cent pour cent comme fiction. Pour deux raisons. D'une part, les gens à qui je m'adresse, c'est-à-dire l'immigration elle-même, avec en plus l'éventualité d'une sortie de ces films en Afrique noire : une masse de gens qui n'ont pas la possibilité de suivre un commentaire rapide, de lire le français, ni même d'entendre les mots prononcés par des acteurs. Cela va contre le documentaire puisque le documentaire c'est plus de la parole que de l'image. À travers la fiction, au contraire, même si on ne comprend pas les paroles, on a une chance de suivre une personne qui entre par une

**ne pouvait pas aller au front, il fallait faire quelque chose. Nos parents qui sont en guerre ont besoin de sang, de médicaments, ils ont besoin de vêtements, ils ont aussi besoin de soutiens financiers par exemple. Nous n'avons pas de moyen financier, mais ce que nous possédons, notre sang, on peut l'envoyer. Nous pouvons collecter des médicaments et des habits pour les envoyer au front. Cabral dirigeait le PAIGC à l'époque.**

**On envoyait tout ce qu'on recevait en Angola. Ce qu'on devait envoyer au Mozambique, on l'envoyait directement au chef, Samora Machel. On envoyait cela au chef de chaque pays, qui les transportait directement au front. C'était notre travail en dehors du travail culturel. On a fait cela pendant plusieurs années jusqu'à ce que ces pays gagnent leur indépendance. On faisait la même chose au Vietnam. On faisait beaucoup d'actions là-bas.**

**Notre association s'appelait l'ACTAF, l'Association Culturelle des Travailleurs Africains en France. Nous menions nos actions dans divers pays et dans divers foyers, pas seulement à Paris. Nous partions projeter des films pris en Afrique, des films pris surtout en 1973, pendant la grande sécheresse. Les gens**

porte, sort par une autre, et à partir de là de comprendre un minimum de choses. La seconde raison, c'est que le biais de la fiction casse un peu le cinéma traditionnel de gauche, où les gens devant la caméra n'arrêtent pas de parler. Je pense qu'un film politique – ou engagé – peut utiliser d'autres armes, toucher un grand nombre de gens et surtout tenir compte du cinéma. Les gens qui vont voir un film, bien sûr ils vont voir tel sujet mais le sujet il faut arriver à l'exprimer d'une manière qui sera ressentie très simplement. Les films dont je parle, ou bien on les aime ou bien on les rejette complètement parce qu'ils n'ont rien à voir avec le cinéma, parce que c'est plus un discours, un livre, qu'un film.

C : *Au lieu d'avoir recours à une sorte de grand scénario militant, tu as construit aussi bien N. : I. que Safrana comme une suite de petits scénarios, chacun immédiatement lisible, qui s'emboîtent et se décrochent...*

SS : Pour *N. : I.*, il y avait quelques petites scènes écrites mais on ne peut pas dire qu'il y avait un découpage. *Safrana* a été plus écrit, sauf la partie « campagne » qui ne l'était pas du tout, à part le dialogue des stagiaires. Les paysans étaient tout à fait libres de ce qu'ils disaient. Ces paysans, j'ai essayé de les intégrer dans une fiction – dans laquelle, bien sûr, ils sont maîtres de leurs paroles.

**mourraient de faim. Ça faisait pitié. Les animaux mourraient. Les hommes étaient des squelettes vivants qui n'avaient pas à manger ni accès aux soins.**

**Il a fallu réfléchir, trouver une solution rapidement pour qu'on puisse partager cette misère dont souffraient nos populations. On s'est dit qu'il fallait retourner au pays avec des volontaires, qu'il fallait s'installer dans un carrefour car c'était clair que les autorités françaises allaient tôt ou tard limiter l'immigration ou l'arrêter complètement.**

**On voulait prendre les devants avant que cela n'arrive, s'arrêter avant qu'on nous dise de le faire. Notre installation ici n'est pas gratuite. Il y a des endroits potentiels mieux qu'ici. Nous avons choisi cet endroit car c'était un carrefour. Vous avez le fleuve Sénégal, la route qui traverse la région de Kayes, de Dakar à Bamako, le chemin de fer. Nous nous sommes installés ici pour que ceux qui passent en venant du Sénégal, de la Mauritanie ou de la Guinée puissent voir ce qu'on fait. Même en étant au pays, on peut trouver le moyen de vivre. C'est vrai qu'on gagne beaucoup en France. Mais ce qu'on gagne ici, on le gagne vraiment en toute tranquillité, on est pas bousculé, on ne se lève**

Ce n'est pas un reportage, même si c'est du direct, même si je ne savais pas ce qu'ils allaient dire quand je tournais.

Il y a plusieurs cinémas de gauche. Quand on voit les films faits en France, en Amérique latine... il y a plusieurs styles. J'ai rejeté catégoriquement un style qu'on retrouve souvent en France : parler un texte devant la caméra. D'emblée, la chose est théorique, pas concrète. S'il s'agit d'une grève, quelqu'un en parlera pendant vingt minutes et on la montrera pendant deux. Quand j'essaye de dénoncer la prostitution par exemple, je la mets en scène. Ça fait partie d'un ensemble de choses en face desquelles il y a une lecture cinématographique, pas seulement politique.

*C : Ce que tu décris, c'est la manière dont étaient faits les films militants il y a quelques années. Aujourd'hui, il y a, je crois, un retour presque généralisé à la fiction.*

SS : Quand je faisais *N. : I.*, vers 1972, ce cinéma existait. Que les gens reviennent à une autre forme de cinéma, tant mieux. Depuis *N. : I.*, j'ai essayé de confirmer cette tendance, d'arriver de plus en plus à la fiction. Dans *Safrana* il y a deux parties. Le stage, c'est l'élément premier du film, c'est quelque chose de nouveau : le fait que des Africains vont quitter Paris, faire des stages d'agriculture, veulent retourner s'insérer dans la réalité de leur propre pays, c'est tout à fait nouveau. Mais *Safrana*, c'est

**pas à cinq heures du matin, on ne nous demande pas de pièce d'identité, de carte de séjour. Je préfère le peu que je gagne ici. Je ne condamne pas l'immigration mais si quelqu'un arrive à trouver une solution sur place, je crois que c'est encore souhaitable. Ceux qui n'ont pas eu la chance de trouver la solution sur place vont ailleurs. Mais il ne faut pas partir comme ça et mourir dans la merde. Je ne suis pas d'accord. Mourir dans le froid. Je ne suis pas d'accord. Il faut partir de façon officielle. Je ne suis pas d'accord de remplir le bateau et d'aller mourir à Gibraltar. Notre raison d'être ici, c'est uniquement pour freiner un peu cette immigration là. Tôt ou tard, cela va s'arrêter. Deux ans après notre départ, Giscard [D'estaing] a introduit le système du million. Les volontaires immigrés au retour reçoivent un million et s'en retournent. On a dit qu'on préférait notre propre million que celui de Giscard.**

**Ce qu'on a retenu comme projet, c'est de retourner partager la misère, la fatigue, la maladie avec nos parents sur place, mais en se donnant à la terre, en travaillant la terre. À l'époque nous avions écrit aux gouvernements malien, sénégalais et mauritanien pour qu'ils nous donnent un lopin afin de**

aussi l'explication : pourquoi ces gens ont cette idée-là, comment ils y sont arrivés. Si on ne parlait pas de ça, les gens ne comprendraient rien au film. C'est un film où on parle des stages d'agriculture et dont les trois quarts portent sur autre chose. Ce qui est très important pour moi, c'est qu'à l'époque où j'ai fait *N. : I.*, l'étape où en était l'immigration a permis d'arriver à celle qu'on voit un peu dans *Safrana*. Les grèves des foyers Sonacotra, la politisation des immigrés, c'est ça qui les a poussés à aller au-delà, à poser le problème de leur insertion dans leurs pays d'origine. Entre 1966 et 1972, il était inimaginable – à l'époque j'habitais dans un foyer – qu'un immigré d'un foyer dise : « Je vais faire un stage d'agriculture. » Comme il est dit dans le film, l'immigration n'a pas servi seulement à nous aliéner mais aussi à nous apprendre à avoir honte de ce qu'on était avant. Tout immigré qui n'a pas réellement pris conscience revendique plus le côté ouvrier que le côté agriculteur, aujourd'hui. C'est une position bonne ou mauvaise, ça dépend d'où on se place. Par rapport à l'Afrique, ceux qui sont la force, les bras dans ces régions-là, rejettent l'agriculture. Il faut dire que c'est aussi la politique pratiquée sur place qui produit cela. Pour moi, ce qui est positif dans *Safrana* c'est que les gens, en prenant conscience politiquement de la réalité, se posent la question de l'identification à eux-mêmes : qui je suis et à quoi j'appartiens ?

Donc ce stage d'agriculture existe, a été effectué.



Reportage sur la sécheresse dans le Sahel à l'ORTF, 11 juin 1973, INA.



Bouba Touré chez son hôte paysan  
dans *Safrana ou Le droit à la parole*,  
Sidney Sokhona, 1977.



Bouba Touré dans la famille de Gabriel Janson, instructeur agricole,  
Grandes-Loges, France, Mai 1976. Archives Bouba Touré.

Le film a été fait avant que ces stages aient lieu; juste après le film, un stage a été fait par quatorze Africains du Mali, de la Haute-Volta, du Sénégal, de la Côte d'Ivoire, mais qui sont tous partis depuis le 5 novembre 1977 au Mali. Ils ont choisi ce pays parce que c'est une des régions les plus pauvres d'Afrique et ils sont en train de faire leur première expérience. À l'heure actuelle c'est la saison des récoltes. Ce qui a été positif pour moi dans ma collaboration avec eux c'est que ce sont des gens qui avaient une analyse assez juste de la situation. Quand ils ont décidé de faire ce stage, et du fait qu'aujourd'hui le chômage s'accentue, le gouvernement français s'est dit que c'était peut-être le biais pour ramener les Africains en Afrique et il leur a proposé des bourses qu'ils ont refusées. Ils ont fait ces stages avec leurs propres moyens, directement avec les paysans, sans passer par les écoles. Leur idée était d'apprendre ici le minimum qui soit adaptable aux conditions économiques et politiques de chez nous et à partir de là, – les communautés villageoises existant naturellement en Afrique –, d'arriver dans un village et de travailler. Le projet était de travailler deux ans là, puis d'aller dans un autre village apprendre à d'autres gens ce qu'ils savent. Parmi les quatorze il n'y en a pas deux qui aient choisi la même spécialisation, l'un c'est l'irrigation, l'autre l'élevage, etc.

Il faut dire que dans Safrana, j'essaie aussi de

**pouvoir s'installer et faire quelque chose, donner l'exemple à nos compatriotes. On a dit de préférence un carrefour, un carrefour pour que les gens qui partent en France ou reviennent de France puissent voir ce que nous sommes en train de faire, pour pouvoir leur donner un exemple, et leur montrer qu'on peut vivre en étant sur place, qu'on peut réussir. Nous avons dit que nous irions chez le premier qui nous répondra.**

Le Mali nous a répondu en premier. Ils ont voulu nous installer à Sélingué, mais nous avons préféré venir à Kayes car c'est là que se trouve le nid de l'immigration. Dans le cercle de Kayes et de Yélémané, 80% des gens tentent d'aller à l'immigration. Le long du fleuve c'est la même situation dans les régions du Fouta et du Matam au Sénégal, dans la région du Gorgol en Mauritanie. Si nous arrivions à nous installer à Kayes, cela nous permettrait de montrer à ceux qui font les va-et-vient ce que nous sommes en train de faire, et leur donner de la conscience.

Nous sommes retournés à quatorze, tout le monde vous parlera de notre histoire de la même manière. Avant de venir, nous avons fait des stages de formations en Haute-Marne et dans la Marne chez les

montrer chez ces stagiaires le moment où ils n'avaient pas la capacité politique de faire ce stage. Qu'est-ce qu'ils étaient à l'époque ? J'ai essayé de tracer la vie de chacun avant, quand il était éboueur, O.S., manœuvre, chômeur, ses rapports avec les immigrés, avec les Français. Le stage qu'ils ont fait a été vrai. Ils sont allés voir des paysans-travailleurs, ils ont travaillé avec eux. Ce que j'ai voulu mettre dans le film peut sembler presque utopique comme point de départ : l'idée que des Africains vont faire des stages chez des paysans français – puisque la réalité économique de chez nous n'est pas du tout la même. C'est pour cela qu'au début du film il est dit que c'est à nous d'adapter ce qui existe ici aux conditions de chez nous. Ces gens qui font des stages, pour moi c'étaient plus des gens qui viennent se renseigner, faire des interviews, des journalistes en quelque sorte.

C : *Effectivement, nous avons été très étonnés de ne jamais les voir travailler.*

SS : On n'a rien voulu préparer. On est resté moins d'une semaine. Je suis arrivé avec ceux qui posent les questions et les paysans répondaient comme ils en avaient envie. Ces gens dans le film étant des stagiaires, j'ai voulu qu'ils se comportent comme des journalistes et que, du point de vue habilement, ils portent des chaussures de tennis par exemple. Ils ne travaillaient pas mais

**paysans. J'étais à Guyonville, un petit village de la Haute-Marne. Chacun a fait six mois chez son maître de stage. On était aux champs pendant trois semaines, puis une semaine à l'école agricole avec un formateur en théorie. J'étais chez Jean-Michel Bresson, un homme sympathique avec qui je n'ai pas eu de difficulté. J'ai acquis beaucoup d'expérience avec lui, des expériences sur l'agriculture, sur la vie sociale française et la vie politique. J'ai beaucoup appris.**

Pendant les stages on s'est retrouvé dans des familles françaises pendant six mois. Pendant mes huit ans en France, j'allais dans des familles françaises pour une heure, deux heures, peut-être une journée, mais pas plus. Habité pendant six mois dans la maison, dans la piaule de quelqu'un, c'était incroyable. On s'est quitté avec des larmes chaudes, il y avait beaucoup d'affinités entre nous. Après notre retour, certains nous ont rendu visite à Somankidi Coura chaque année pendant leur congé.

Après les stages agricoles on est parti directement sans rentrer à Paris. Arrivé au Mali, le rendez-vous était à Kayes. On a fait deux groupes.

posaient des questions. Pour moi ce qui est important, ici, dans l'agriculture française, c'est le passé historique. Chez nous, l'agriculture n'est ni mise en valeur ni même encouragée à l'heure actuelle mais les paysans français peuvent nous dire ce qu'était la paysannerie ici il y a cinquante ans, ce qu'elle devient aujourd'hui, alors que le petit paysan n'existe pratiquement plus, que tout le monde devient ouvrier-paysan. Pour, nous, tout ceci est très important : ceux qui vont faire face à cette réalité sur place doivent s'attendre à tout cela. Par le biais de la colonisation et des gouvernements en place tout est calqué sur l'Occident. Aujourd'hui, le travail de la terre n'est pas encouragé mais, demain, comme il est dit dans le film, de gros propriétaires terriens peuvent venir, avec l'appui du régime, et transformer les paysans et les fils de paysans en ouvriers agricoles. C'est pour ces raisons qu'il me semble plus important d'aller poser des questions sur le passé, sur l'expérience et sur la réalité d'aujourd'hui que de passer trois mois sur un tracteur – surtout si, en rentrant chez nous, il n'y a pas de tracteurs...

C : *Par rapport à ce que tu viens de décrire de la fiction de ce film, quelles réactions as-tu eues de la part de gens politisés, de militants ? Est-ce qu'ils comprennent ton projet ? Est-ce qu'ils l'approuvent ?*

SS : Jusqu'à présent j'ai fait des projections devant des publics où il y avait une majorité de paysans : ils adhéraient au film, chaque fois, ils soulignaient la façon nouvelle dont le paysan était montré. Toutes les projections faites en province se sont bien passées. À Paris, dans les débats, les gens disaient : les paysans sont trop gentils, ils ne sont pas racistes, alors que dans la partie du film qui se passe à Paris les gens sont racistes ou violents. Et puis ceux qui aimaient beaucoup *N. : I.* ont été surpris que je fasse un film comme *Safrana*, qu'ils trouvent gentil, pas assez violent. Dans l'ensemble ces réactions me confirment dans ma démarche. Il n'y a pas une direction unique. Les gens attendaient un film dans la lignée de *N. : I.* : mini-prise de conscience et luttes revendicatives. Je continue à assumer complètement *N. : I.*, je le défends comme je défends *Safrana*, mais il faut tenir compte de la réalité des choses, même les gens qui ont lutté et qu'on voit dans *N. : I.*, aujourd'hui ils sont partis dans différentes directions.

Aujourd'hui, l'immigration est presque devenue le beefsteak de tout le monde : certains font des films sur l'immigration parce que ça fait bien, d'autres parce que ça se vend. Il me semble très grave d'autre part, quand on prend l'immigration pour sujet, d'insister sur la misère. Dans *Safrana*, je le refuse, en expliquant que l'immigration en est justement au stade où elle dénonce ce misérabilisme comme un danger. Le Français qui vient voir ce



Les protagonistes s'entretiennent avec les paysans,  
*Safrana ou Le droit à la parole*, Sidney Sokhona, 1977.

genre de film, c'est très facile de le convaincre en lui disant d'aller voir les gens qui vivent dans des caves dans le 18<sup>e</sup> arrondissement, ceux qui ont le foie foutu à cause de la tuberculose... Je dis : la réalité ce n'est pas ça mais bien plutôt que l'immigration elle-même a commencé à prendre conscience, se revendique en tant qu'elle-même, prend en mains son propre destin et discute à part entière de sa participation ou non à la classe ouvrière. Que ce soit les journalistes ou les spectateurs, le misérabilisme ne fait que leur donner mauvaise conscience. C'est avec des thèses comme celle-là que depuis la Seconde Guerre mondiale on a séparé la classe ouvrière française des immigrés, et les immigrés entre eux.

C : *On a aussi constamment le sentiment, dans la première partie du film, que tous les Français qui font alliance, qui collaborent avec les immigrés, sont en même temps très loin d'eux. Dans ce sens, tu es encore plus radical que dans N.I. : que ce soit sur le rôle du gauchiste éducateur, dans le dialogue du syndicaliste avec l'ouvrier qui quitte l'usine pour faire le stage, dans le personnage du conducteur du camion qui a l'air d'être là tout en n'étant pas là...*

SS : En faisant le film, je n'étais pas certain que celui qui avait aimé *N.I.* aimerait *Safrana*, ce qui ne veut pas dire que personne ne peut aimer les deux : pour moi *Safrana* est la continuation de *N.I.* À l'époque

où celui-ci avait été fait, par rapport à la réalité de cette époque, il y avait un certain nombre de plans – la construction même du film – par lesquels on était obligés de passer. Pour la première fois peut-être des gens voyaient des choses qu'ils n'avaient jamais vues, donc leur adhésion était beaucoup plus simple. À mon avis, les gens se posent aussi la question : est-ce qu'un film sur l'immigration doit être du cinéma ? Et ce qui les embête un peu dans *Safrana*, c'est le côté technique. *N.I.* était en noir et blanc, il y avait une certaine pauvreté voulue – c'est impensable de filmer un foyer d'immigrés en couleurs. La construction de *Safrana* bloque beaucoup de gens. D'autre part, il me semble très faux de vouloir comparer Paris et la campagne. Pour ma part je connais beaucoup mieux Paris puisque j'y habite depuis une dizaine d'années. Les rapports que je montre entre Français et immigrés je les assume complètement, la seule différence par rapport à l'époque de *N.I.*, c'est qu'alors l'extrême-gauche, même avec ses millions de conneries, intervenait dans les foyers. Il y a eu les grèves des foyers Sonacotra dont on parle dans le film : pour la première fois on a dit aux Français : « Nous, on a fait cela, on vit dans ça, on connaît ça, discutons. » Pour la première fois, les immigrés eux-mêmes décidaient de leurs revendications, disaient aux Français « soutenez-nous » au lieu de s'entendre dire « faites ci, faites ça » par le type qui venait rédiger le tract, comme au foyer Riquet. Il y a quelque temps, les foyers Sonacotra voulaient faire une manif, la gauche

**Le premier groupe est venu par avion, le deuxième par bateau. Le premier groupe est arrivé le 13 décembre à Kayes.**

Moi, Karamba Touré et Siré Soumaré, sommes venus par bateau car il fallait accompagner les outils agricoles que nous avions eu là-bas, et les bagages des camarades. Ce qui ne pouvait pas venir par avion, a été mis dans une 404 bâchée (Peugeot) qu'on a conduit jusqu'à Marseille puis mis dans le bateau. Arrivés à Dakar, on a regagné les autres camarades à Kayes. Quand tout le monde s'est retrouvé, on a loué un camion pour aller vers Somankidi. Avant d'arriver, on avait contacté les chefs et les notables de Somankidi pour leur dire que l'État nous avait alloué 60 hectares et pour leur demander de nous loger jusqu'à ce qu'on ait pu construire nos maisons sur le site. Le chef du village, Mamadou Boubou Diabira, nous a accueilli et on nous a donné une maison. Seuls deux d'entre nous qui étaient mariés sont allés vivre ailleurs. On est resté cinq mois.

Sur les 60 hectares, on a pu aménager 20 hectares où on peut maîtriser de l'eau et travailler en hivernage comme en contre-saison. On a travaillé

ensemble avec tout le groupe pendant 15 ans. Quand les familles ont commencé à s'agrandir, il valait mieux que chaque famille prenne ses responsabilités. On a donné un lopin de terre à chaque famille pour pouvoir mieux éduquer ses enfants, les occuper, leur montrer un peu le travail, les motiver. Si les enfants ne sont pas motivés, le village va disparaître après nous. J'ai travaillé pour mon père. Donc les enfants que j'ai, il faut qu'ils puissent travailler pour moi. C'était l'objectif.

On a partagé et cela donne du travail à tous les membres de la famille. Quand il y a un problème qui se pose que tu ne peux pas régler, on se réunit rapidement, on se donne des idées et on solutionne le problème sur place ou à l'extérieur. La coopérative est là pour veiller sur l'individu et sur les coopérateurs. Ce qui est encore collectif c'est l'entraide et le groupe motopompe. La terre n'est pas donnée définitivement au coopérateur. On te la donne si tu la travailles. Si tu ne la travailles pas on te la reprend et on la donne à quelqu'un d'autre. La motopompe est un instrument collectif, elle est là pour tout le monde. Mais la demande est devenue plus importante que l'offre. La surface est



Stills des films 8mm de Monique Janson,  
Somankidi Coura, 1977.



tellement grande que la machine ne peut pas tout supporter à la fois. On a été obligé de partager et de faire des petits groupes de deux ou trois personnes qui se relayaient pour organiser l'achat du carburant et irriguer ensemble. Mais maintenant, on a des difficultés car la machine ne peut pas tout irriguer. Elle est déjà vieille et la surface est très importante. Elle travaille trop. Beaucoup trop. Dramane, le pompiste, par exemple, a une parcelle à 400m de la machine et d'autres plus proches. Cela devient compliqué d'irriguer des parcelles distantes entre elles, en même temps. Même avec une plus grosse machine, nous serions trop nombreux. Nous sommes huit familles, il y a plus de 14 parcelles à des endroits différents.

Il y a des parcelles de bananeraies, des parcelles de tomates, de choux, d'oignons et de piments qui ne sont pas ensemble. Si tu n'as pas fini l'irrigation dans ta journée, tu dois attendre 10 jours pour pouvoir la reprendre. Cela a poussé les individus à acheter des petits groupes motopompes. J'ai une cinq chevaux. Quand j'ai besoin d'irriguer les oignons, je mets quatre litres et j'irrigue. Dramane et Ladji ont la même chose. La machine n'a pas de

repos. On l'a met en marche à 7h jusqu'à 18h tous les jours. C'est ça qui nous a poussé à acheter individuellement un petit groupe motopompe. Ça repose un peu la grosse machine et cela fait avancer les choses. Depuis 1976, on est à notre troisième machine. On est venu d'abord avec deux Lister 3, une marque allemande, de 30 chevaux si je ne me trompe pas. On a monté la première qui a fait 12 ans. La deuxième a fait autant je crois. La troisième, c'est la Lister HR2. Elle est plus faible que les précédentes.

Avant d'arriver ici, c'était une forêt. Il y avait tous les animaux imaginables qui vivaient ici. Les gens nous qualifiaient de fous quand nous sommes arrivés. « Ils sont malades, qui veut habiter et travailler ici avec tous ces serpents ? Ils vont se faire tuer. » On a tué tellement de serpents, on ne peut pas le croire. Les gens de Somankidi le savent. Ils avaient leurs champs par ici mais ils les ont abandonnés à cause de cela. Dieu nous a aidé. On a coupé les arbres, on a dessouché, on a aménagé et on a commencé à travailler. Le défrichage, le dessouchage et la confection du canal principal nous a pris 41 jours. J'avais mon cahier, j'ai compté les jours.

a dit qu'il y avait des problèmes plus prioritaires !... Entre Paris et la campagne il y a une très grande différence. Je ne prends pas l'exemple du film mais celui des quatorze camarades qui ont passé six mois chez les paysans, où les rapports étaient très bons. À part quelques Africains qui ont quelques amis français, la majorité des immigrés et des Français n'ont que des rapports de travail. Deux types peuvent travailler dix ans chez Renault, pointer, aller peut-être bouffer à la cantine ensemble, en dehors de ça, chacun prend son bus et rentre chez lui. Les rapports sont des rapports imposés par le patronat, des rapports de violence, on ne peut pas discuter pendant que la chaîne tourne. Alors qu'à la campagne, les stagiaires étaient assumés par les paysans en place, ils partageaient le même salon, la même table pour manger, les rapports ne pouvaient pas être les mêmes. Ce qui ne veut pas dire, bien sûr, qu'il n'y a pas de racisme à la campagne. Mais quand les gens vivent ensemble, ils apprennent plus vite à se connaître, les rapports ont des chances d'être améliorés. Ici, à Paris, même deux Français qui habitent le même immeuble depuis dix ans ne se connaissent pas.

C: *Mais le racisme se fait d'un côté et de l'autre. Toute la séquence sur le couple français qui drague le Noir c'est la reprise d'un fantasme raciste de ton côté...*

SS : Même un étudiant d'origine africaine ne peut pas comprendre cette scène. Ce que j'essaie de

montrer, c'est jusqu'où va l'exploitation. Aujourd'hui encore on va chercher des Noirs ou des Arabes pour satisfaire sexuellement des filles qui ont épousé un vieil industriel par exemple. Tout est rapport d'argent, non seulement le travail de l'immigré à l'usine, mais sa personne même est marchandise. Là aussi tout le monde ne peut pas refuser. Il faut arriver à un certain stade politique, de prise de conscience. Au moment où on sait que c'est un rapport qui ne continue pas, un rapport en vrac, comme ça, aujourd'hui on a besoin de toi, on t'emmène et après tu t'en vas. Beaucoup de travailleurs que je connais peuvent voir cette scène d'une manière positive alors qu'un étudiant qui est à la cité universitaire et qui a la possibilité de sortir avec une fille d'une manière normale ne peut pas intégrer cette scène.

Il dira que c'est une invention pure et simple alors que dans n'importe quel foyer tous les types, peut-être pas devant tout le monde, te diront : « Exactement la même chose m'est arrivée. »

C : *Ce qui m'intéresse, c'est le statut de la scène dans le film. C'est effectivement une scène tout à fait réaliste mais elle est aussi donnée comme un fantasme que tu jettes à la face des spectateurs. Il me semble qu'il y a une certaine provocation.*

SS : Dans mon film chacun ressort ce qu'il a dans la poche et dit : « J'ai ça. » Chacun se raconte à lui-même sa propre histoire selon qu'aujourd'hui il est ou n'est pas à ce stade-là, ou à un stade au-dessus.



Bangaly Camara et Moussa Coulibaly irriguent les champs, Somankidi Coura, avril 1978. Photographie de Bouba Touré.



Stills de *Safrana ou Le droit à la parole*,  
Sidney Sokhona, 1977.



Semer les champs de Somankidi Coura, 1977.  
Photographie de Boubba Touré.

C'est là que chacun sort son bagage. Alors ça peut être violent pour quelqu'un qui n'a jamais entendu parler de cette histoire-là, mais pour celui qui l'a vécue c'est une farce de plus, qui est dépassée mais qu'on ne sort qu'aujourd'hui – qui, malheureusement, n'est pas farce pour tout le monde.

C : *Je pensais surtout cela par rapport à des spectateurs français.*

SS : Oui, il y a cette scène, il y a aussi celle du chien où beaucoup de spectateurs français disent : « Ce n'est pas possible. » Là aussi ces choses ont existé et continuent à exister. Si les Français trouvaient cette scène normale, ça voudrait dire ou bien que tous ont pris conscience ou bien qu'ils ont les mêmes conditions de vie que les immigrés. Malheureusement, le règne du capitalisme, de tout ce qui existe aujourd'hui, c'est justement de diviser les gens. C'est tout à fait normal qu'un Français n'adhère pas à cette scène-là puisque ce n'est pas sa réalité. Un Français pourrait sortir des choses qui choqueraient complètement un immigré.

C : *La scène de drague et la scène du petit chien ont quelque chose de burlesque dans le ton qui déroute forcément le spectateur parisien...*

SS : C'est une scène qui existe dans le film par rapport à d'autres scènes. Elle est très significative pour moi parce qu'en un mot, je projette toute une expérience. Il y a ce type qui rentre au foyer et

**J'étais chef de chantier. Celui qui s'absente, je le marque. Il n'y avait pas d'absence et pas de retard. Les retardataires étaient sanctionnés. Si tu veux aller quelque part, il faut demander l'autorisation.**

**Il y avait de la discipline comme dans un camp militaire. Tu fautes, tu es sanctionné. C'est cela qui a fait notre bonheur. Il y avait une rigueur, une sharia, une loi qu'on était obligé de respecter. Personne n'était au-dessus de ça, même le président [de la coopérative], c'était Karamba à l'époque. Si quelqu'un veut aller voir sa sœur à Kayes, il est obligé de demander et on voit si c'est utile.**

**Le premier chantier a été d'enlever, de déraciner les arbres pour avoir le terrain vide. On ne peut pas faire de l'irrigation, de l'agriculture et le labour avec un champ plein de racines. On avait des machines pour retirer les figuiers sauvages.**

**Après, il fallait recourir au labour. À l'époque, les tracteurs n'étaient pas nombreux. Dans la ville de Kayes, il n'y avait que trois tracteurs qui appartenaient aux Travaux Publics. On a demandé au T.P., ils sont venus pour labourer. On a pu ensuite**

qu'on marchande, tout à coup il y a la radio dans la voiture qui diffuse une chanson très gaie, juste après cette chanson il y a un journal parlé qui énumère les catastrophes qu'il y a eu de par le monde. Un peu plus loin, il y a un soi-disant représentant du continent auquel on appartient qui parle et par rapport à ce discours chacun déduira ce qu'il voudra. On voit la collaboration étroite d'un certain nombre de gouvernements africains francophones avec le pouvoir en place ici. Ce qui nous confirme, à nous qui ne sommes plus africains et pas français mais immigrés purement et simplement, qu'on n'a plus rien à attendre ni d'eux ni d'ici. Au niveau de la lutte, c'est très important.

Ce qui m'importe dans cette scène, c'est de dire que cette chose existe, et jusqu'où on peut la comprendre. Tout comme dans *N.I.* quand on montre les lits, on montre les lits et ça suffit.

Il y a aussi quelque chose qui déroute les gens, ici, dans la construction du film. Je m'intéresse beaucoup à la fiction et en même temps je combats des mythes, des symboles qui ont été pour nous très gênants, voire même très oppressifs, James Bond, le cow-boy, etc. Dans le film, la multiplication des héros, des personnages, a une signification dans ce sens. La vie est faite par les hommes et ces hommes, il faut les voir en termes de classes, c'est à ce niveau-là qu'on peut traiter le problème. Le personnage qui tue tout le monde, qui est plus fort que tout le monde, j'essaye aussi de lutter contre.

**circuler avec la daba pour travailler à la main. La deuxième année, on a eu les moyens de se payer des bœufs de labour.**

**Le canal principal, on l'a construit en terre de termitière. On ne pouvait pas faire le canal avec n'importe quelle terre. Il fallait une terre collante. On a enlevé toutes les termitières qui étaient au alentour. Le canal est long de 1,3 km et tout en terre de termitière. On allait chercher de la terre de termitière avec la 404 bâchée, même si c'était à deux kilomètres. On a fait cela en 21 jours. On cassait les termitières avec les pioches, on remplissait la bâchée avec les pelles et on versait. On faisait des va-et-vient toute la journée. On faisait une journée de transport et une journée de dallage. Quand on étale, on va chercher de l'eau au fleuve. Pendant le dallage, on arrose la terre pour qu'elle soit bien compacte. Il suffit que l'eau coule une fois dans le canal pour imperméabiliser la terre. Les termites ont un rôle là-dedans, elles prennent de la terre pour construire leur maison. Cette terre devient différente des autres terres, elle est plus costaude, plus résistante que les autres. Les termites transportent la terre en**



Stills de *Safrana ou Le droit à la parole*,  
Sidney Sokhona, 1977.

petites boules, elles l'amènent en petites boules et la dépose. Ce sont des petites boules comme le grain de mil. Quand on voit ces petites boules, c'est humide, on a l'impression qu'on a versé de l'eau dessus. Seuls les termites ou les scientifiques en savent plus que cela.

S'il n'y avait pas eu les femmes, nous ne serions pas là aujourd'hui. Bravo aux femmes. Quand nous sommes arrivés, seulement deux d'entre nous étaient mariés, La femme de Siré Soumaré et de Moussa Coulibaly. C'est elles qui s'occupaient de tout, la cuisine, l'eau, le linge, le nettoyage du matin jusqu'au soir, elles ne faisaient que travailler sans arrêt lorsqu'on était aux champs. Puis, nous nous sommes tous mariés, petit à petit. Les femmes étaient toutes ensemble, tout le temps. Lorsqu'on était aux champs, la femme de Coulibaly recevait chez elle toutes les femmes pour se donner des idées. Elles nous ont beaucoup aidés dans notre tâche. Coup de chapeau à ces femmes-là. Même à présent, elles continuent de jouer ce rôle. On a partagé toutes ces difficultés avec elles. Elles sont là à tout moment. On leur demande d'aller vendre les tomates à 3h30 du matin au marché,

C'est un film qui se met en question lui-même. À un moment donné on rigole et tout à coup ça devient triste ou même dramatique, puis on rigole à nouveau. C'est une forme dont les gens n'ont pas l'habitude, mais si on veut partir de la réalité, la réalité c'est ça. On peut très bien, par exemple, être en train de boire du champagne ensemble, de s'amuser, puis quelqu'un sort et se fait écraser par une voiture... La vie c'est ça, mais le cinéma ne nous montre pas ça. On est libre de refuser le cinéma qui nous a aliénés. Dans un film, quand quelqu'un appelle un taxi, il n'a pas besoin de le chercher, il lève le bras, le taxi est là et il n'y a jamais de problème de monnaie. Alors que dans la réalité on sait qu'il y a des gens qui s'entretuent pour ça.

C : *Il y a une séquence étrange, celle du sourcier. Il s'est présenté de lui-même et tu l'as gardé, ou bien tu le voulais ?*

SS : Nous appartenons à des pays à majorité musulmane, où la religion joue un grand rôle. Chez nous les gens attendent la pluie pour cultiver et si la pluie ne vient pas, on dit que c'est une année fausse, une année de catastrophe, alors que ceux qui habitent au bord du fleuve pourraient faire des irrigations. Parmi les paysans français, j'ai choisi un certain nombre de paysans-type, le menuisier, qui peu à peu a été obligé de quitter la terre, un autre qui arrive à peine à vivre dans une petite ferme. Le sourcier, son rôle est de trouver de l'eau. Pour nous c'est extrême-

elles se lèvent. Quand on a besoin d'elles, elles se lèvent. Quand c'est la récolte, la vente, ce sont les femmes. En un mot, elles ont tout fait. Vraiment, je les remercie et coup de chapeau.

Quand on est arrivé, on a construit 14 maisons. Les maisons étaient faites en kilinti. On a été à Kéniéba pour acheter des milliers de kilinti. Mais cela n'a pas marché. Au début, Bouba Touré traversait le fleuve et venait dormir ici tout seul. Cela n'a pas marché car il y avait trop de nuisible qui détruisaient le bois, les termites par exemple. Et le vent ne pardonne pas surtout avec des maisons en paille. On a remplacé ensuite ces maisons par des maisons en banco (adobe).

On était un groupe d'amis qui ne se connaissaient pas au départ. C'est l'objectif qui a créé l'amitié. L'objectif, c'était de combattre la faim. Dans le groupe, il y avait des sénégalais, des maliens, des guinéens, des burkinabés, des mauritaniens. Il y avait même des tanzaniens et des antillais, mais ceux-là n'ont pas eu la chance de venir sur le terrain. Les antillais sont retournés à Paris, ils ne sont pas venus jusqu'ici. Ceux qui sont venus sont sénégalais, maliens, guinéens, burkinabés

ment important et j'avais souhaité en rencontrer un. Dans le village où on a tourné je ne connaissais qu'une personne qui m'a présenté aux autres. Quand nous sommes allés voir le sourcier il nous a montré plusieurs points d'eau qu'il avait trouvés. Ce qu'il dit dans le film, comme tous les autres paysans, il l'assume. La façon dont il a été filmé, la façon dont on insiste, est due au fait que j'appartiens à une région où ce phénomène n'est pas connu du tout. Pour moi, en tant que réalisateur, il y avait deux aspects : du fait que je n'y croyais pas, il y avait une certaine instance de ma part, comme si allait se produire dans le plan la raison de le montrer, d'un autre côté il y avait lui qui faisait la démonstration sur une source qu'il avait déjà trouvée, ce qui éliminait la recherche au profit de l'explication : comment il faut creuser quand on trouve une source ? Quelle est la profondeur de l'eau ? Etc. Je suis très content qu'il y ait ce type dans le film parce que pour nous, pour la paysannerie africaine, c'est un des problèmes principaux aujourd'hui : où trouver l'eau ? En même temps il y a aussi l'aspect : c'est quelque chose qu'on n'a jamais vu, est-ce que c'est vrai ? Est-ce que ce n'est pas vrai ?

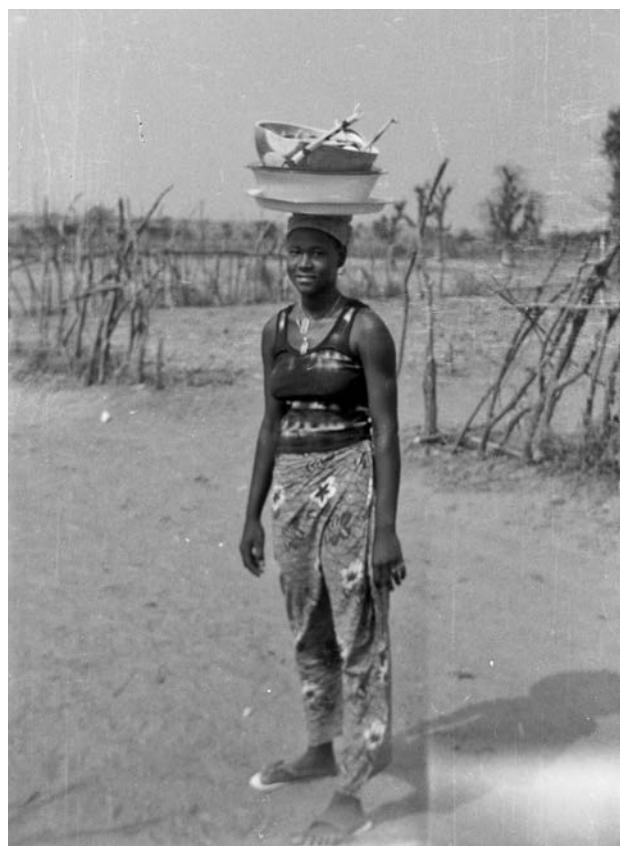
C : *Tu le filmes un peu comme un sorcier blanc, moitié sorcier, moitié expérimentateur scientifique...*

SS : Les mots sourcier et sorcier se ressemblent mais je ne le pense pas. Sa technique correspond à certaines techniques africaines. Le fait que quelqu'un se distingue par une connaissance indivi-

uelle est très fréquent en Afrique, on peut le trouver chez un ancien, chez un féticheur... En Afrique, c'est le mot sage qui correspond plutôt que le mot sorcier. Pour moi il ne s'agissait ni de me moquer de lui, ni de le prendre pour un sorcier. Il y avait une passion de le filmer, comme si je voulais prouver aux gens qu'il allait y avoir un résultat.

C : *Est-ce qu'il y a, très généralement, dans la culture africaine, dans la tradition orale, des choses sur la manière de raconter une histoire, quel type d'histoire, avec quels personnages, etc. qui pourraient être utilisées au cinéma ?*

SS : Il faut dire tout d'abord qu'en Afrique, aujourd'hui, nous avons des problèmes de production, des problèmes d'argent. Le cinéma, c'est un phénomène occidental, un phénomène d'argent. Je ne connais pas de continent plus riche en verbe que l'Afrique. Il y a une multitude de héros, une multitude d'histoires que les gens se racontent les uns aux autres. Aujourd'hui encore, étant donné qu'il n'y a pas d'écoles partout, dans les campagnes l'éducation se fait de cette manière. Pour le cinéma le problème du scénario ne se pose pratiquement pas, sauf bien sûr si on veut inventer quelque chose d'absolument inédit. Actuellement, le film que je prépare sur l'Afrique, je le pense en saracollé, mais quand je le transcris en français, au moins cinquante pour cent de ce qui m'intéresse n'apparaît pas, tellement la langue française est pauvre à ce niveau. Toutes



Sur le chemin du fleuve, village de Somankidi, janvier 1977. Photographie de Bouba Touré.

les histoires africaines sont des fictions et un griot, quand on l'entend chanter, quand on comprend les paroles, non seulement il raconte une histoire mais il fait en même temps la mise en scène, il décrit comment la crinière du cheval est dressée, la couleur du bonnet du cavalier, etc.

C : *Donc l'idée de travailler tes films par petits scénarios successifs te vient de la tradition africaine ?*

SS : Pour le film que je vais faire, oui. Pour les deux premiers, il y a un peu de la tradition africaine mais comme ce sont des problèmes qui sont traités à partir d'ici, ils sont surtout influencés par l'acquis de l'immigration. Pour représenter l'immigration, j'ai composé différentes saynètes, et tout en construisant un cinéma qui ne soit pas du discours, de faire passer dans ces saynètes un discours. Ce qui n'est pas contradictoire : en Afrique les histoires passent de cette manière-là aussi. Quand on va sous l'arbre à palabres il y a des gens très très calés qui racontent de petites histoires à longueur de journée. Certains, c'est presque un pari, chaque fois qu'ils te rencontrent au coin d'une rue, ils te racontent une histoire.

C : *Est-ce que le fait d'être un cinéaste africain travaillant en France est principalement positif pour toi ? Temporaire ? Comment vois-tu ta situation ?*

et mauritaniens. Le mauritanien nous a lâché au Sénégal. On est arrivé ensemble à Dakar puis il a rebroussé chemin pour retourner chez lui. Nous, on a continué, c'est cela qui a créé l'amitié. On ne se connaissait pas. Mon village était à trois ou quatre kms d'ici à Diakhandapé, le village du président était à 80 km, mon voisin derrière est burkinabé, mon voisin d'en face est sénégalais, l'autre est de Yélémané. On s'est découvert à l'immigration, on s'est réuni autour des mêmes objectifs. Cela a créé une symbiose et a fait vivre l'équipe.

Ceux qui sont là-bas ne le sont pas pour eux-mêmes, pour eux seul. Ils sont là-bas pour nous tous. J'ai construit un bâtiment cette année, ce n'est pas moi qui l'ai fait. Ce sont mes enfants. Ces enfants sont à l'immigration. Je suis en train d'en bénéficier. C'est pourquoi, je ne peux pas être contre. Autre chose : l'expérience que j'ai aujourd'hui, je ne l'ai pas acquise ici mais en France. La conscience que j'ai, c'est en France que je l'ai acquise. Il fallait aller en France pour connaître cette chose politique. Ce que je sais aujourd'hui,

SS : Je trouve que c'est négatif pour deux raisons. Quand j'ai fait *N.I.* j'étais dans la réalité de l'immigration. Aujourd'hui, malheureusement, qu'on fasse un cinéma de gauche ou de droite, très souvent il y a des choses auxquelles on n'échappe pas. L'image même qui est créée autour du cinéma est un mythe. Pendant sept ou huit ans je ne suis jamais sorti de Paris parce que je n'en avais pas les moyens, mais du fait que j'ai fait un film on m'a proposé des billets pour les États-Unis, pour l'Afrique, etc. Et malheureusement, le cinéma tu le fais avec de l'argent, très souvent tu es endetté et il n'y a que par le biais de ces festivals que tu peux arriver à vendre ton film, à rembourser tes dettes ou même à subsister si tu veux faire un autre film. Pour un immigré qui essaye d'être en accord avec lui-même, c'est très négatif. À partir du moment où tu as fait un film sur une condition donnée, qui existe encore, c'est vrai qu'il faut la faire connaître à l'extérieur, mais par rapport à cette condition ces seuls voyages te mettent en dehors. *Safrana*, j'espère que c'est le dernier film que je fais sur l'immigration. Aujourd'hui, je veux rentrer. Pour un cinéaste africain c'est très compliqué. Il y a des problèmes politiques difficiles à résoudre et la machine cinématographique se trouve à l'extérieur du pays, donc on ne peut y aller que temporairement pour le tournage puis il faut repartir le monter à l'extérieur, etc. Le cas de Sembène, pour des cinéastes exilés comme moi, est très important.

ce que je peux juger aujourd'hui, ce que je peux apporter à mon village, à ma région et à mon pays, je n'aurais pas cela si j'étais resté comme les autres. Dieu merci, je sais ce qu'il faut faire et ce qu'il faut éviter.

Après nous, l'exemple a été suivi, plusieurs groupes d'immigrés sont retournés. Il y a Iguacoura, Soboku, Sélingué, Figui. Ils sont très nombreux. On a une Union régionale de coopérative agricole (URCAK) qui a regroupé toutes les coopératives créées sur place ou créées en France. Il y a quatorze projets qui sont venus de France dans l'Union. L'exemple qu'on a donné a été suivi.

Entretien réalisé par Raphaël Grisey à Somankidi Coura en 2008.

Malgré des millions de problèmes, il a su rester en contact avec la réalité, alors que nous qui sommes ici, peut-être qu'on a plus de facilités à dire ce qu'on veut dire mais on est en dehors de la réalité et même de notre propre réalité d'immigré. À partir du moment où on fait du cinéma on n'est plus immigré. Donc je pense que les cinéastes africains devraient rentrer et essayer de s'insérer dans la réalité de leur pays, comme tout travailleur africain qui a pris conscience.

C : *Peut-être est-ce le moment de parler de ton prochain film, que tu veux justement tourner en Mauritanie...*

SS : Ce projet, je l'ai appelé provisoirement *Le Dernier colon*. Le dernier colon pour moi n'est pas européen, c'est celui qu'on a fabriqué sur place, c'est notre propre frère, le Noir, l'Arabe. L'histoire c'est celle de deux frères jumeaux dont l'un est venu en France et l'autre est resté sur place. Le film commence à l'expulsion du premier, on le prend à l'aéroport d'une capitale africaine. J'essaye de montrer que cette personne, expulsée parce qu'elle a plus ou moins participé à des grèves de loyer, avant de prendre conscience, deux ou trois ans plus tôt, était venue par le même aéroport ; normalement, avec attaché-case, costume trois-pièces quand bien même c'était un éboueur. Il se projette à lui-même cette image de l'époque et celle d'aujourd'hui. Il va aller dans les quartiers populaires où il y a des centaines de gens qui veulent aller en France, il

va leur dire que Paris c'est pas bien, qu'il y a des bidonvilles et tout ça. Les gens lui rappellent alors ce qu'il disait lui-même trois ans auparavant – il était rentré avec des diapositives de la tour Eiffel, de l'Arc de Triomphe en disant : « Voilà la France ». En même temps je joue aussi sur ce que les gens qui n'ont jamais vu la France en pensent. Donc le type rentre au village. L'un des colons qui a régné sur cette région meurt. À travers ce colon, les anciens vont revivre les images de la colonisation tout en les comparant avec les images d'aujourd'hui, celles du pouvoir noir. Je montre le colon en train de faire faire des travaux forcés aux habitants, mais on arrive tout de suite aux images d'aujourd'hui, quand les policiers viennent chercher l'impôt qui, s'il y a une vache en train d'accoucher, attendent jusqu'à ce que le veau naîsse pour faire payer un impôt supplémentaire. Ou bien, quand les gardes forestiers ont besoin d'argent, ils viennent aux alentours du village mettre le feu et vont voir les villageois en disant : « Vous avez mis le feu, payez telle amende. », etc. C'est un film qui joue aussi sur le problème des différences qu'il y a en Mauritanie, entre les Maures et les Noirs. Au niveau du pouvoir il y a une entente, ils marchent par deux, un Noir, un Blanc. Quand ils arrivent dans un village soninké, c'est le Noir le subordonné, l'Arabe le chef, quand ils vont dans un village arabe, inversement... C'est compliqué.

*Propos recueillis par Serge Daney et Jean-Pierre Oudart.*





Gassama Touré et Demba Diawara,  
Somankidi Coura, mai 1993.

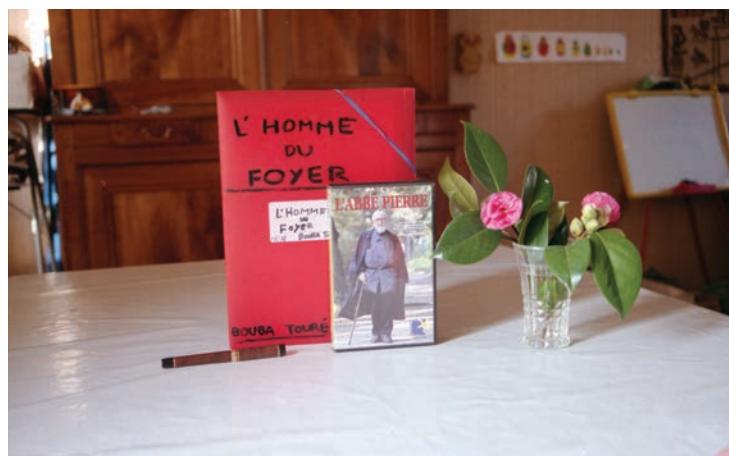
Concert pendant une cérémonie de  
mariage, Pierrefitte, France, avril 1993.

Photographies de Bouba Touré.

Campement des familles africaines  
expulsées de Cachan, 18 août 2006.

Manuscrit du texte "L'homme du Foyer",  
Le Mans, France, novembre 1993.

Bassa Niakhaté, Somankidi Coura,  
mai 1993.



Texte de la chanson *Bul ma Miin*,  
Orchestre Baobab, 1970.

Ne me sois pas familier  
Ne me sois pas familier jusqu'à m'oublier  
Alors ce sera vilain

La vie, tu sais trahir  
Tu m'as privé de mon père et de ma mère  
Si tu promets mon enfant, je ne te crois pas

Je ne mange plus, je ne bois plus  
Je ne me couche plus, je ne dors plus  
Si tu promets mon enfant, je ne te crois pas

C'était mercredi pendant le mois de Ramadan  
Il/elle m'a dit au revoir, en disant qu'il reviendrait  
Depuis ce moment-là, je ne vois pas mon enfant

Je me sens seule, vraiment seule  
Seule dans cette vie  
Mon enfant est parti comme ça

Bul ma miin, Bul ma miin  
Bul ma miin ba fatte ma  
Kon mu ſaaw

Adduna yaa mëna wor  
Xaň ma ndey xaň ma baay  
Boo ma digee sama doom nax nga ma

Lekkatuma, naanatuma  
Tëddatuma, nelawatuma  
Boo ma digee sama doom nax nga ma

Alarba la woon ci weeru koor  
Mu taggu ma ne ma maangi ñëw  
Boobu ba téy gisuma sama doom

Woy wéét, woy wéét  
Woy wéét adduna  
Sama doom dem na nii

Texte de la chanson *Bul ma Miin* écrite par Sidney Sokhona et Sidi Insa Wade pour le film *Safrana ou Le droit à la parole*.

Que l'habitude de me côtoyer,  
ne te fasse pas oublier que j'existe !  
Dieu est grand ! Je ne pleurerai plus ni mère, ni père, Faama, tu remplaces mes parents !

Écoutez l'histoire de cet homme, qui vivait dans son village et qui n'avait rien. Un jour, il eut un peu de papier de banque. Il salua ceux qu'il avait à charge et dit : « Je vais en ville et je reviens »

Quand il entra dans la jungle de béton, il rencontra une métropolitaine riche. Elle l'épousa pour son corps. Il oublia sa famille... Le temps passa. Un jour, la femme se lassa, le provoqua... Il se fâcha et elle partit avec sa grande fortune. Il se retrouva seul, impuissant, pauvre.

Il retourna vers ceux qu'il avait oubliés. Une fois au village, il trouva sa fille qu'il avait laissée bébé. Il lui demanda « Cumba N'Doli N'Doli, où est ta mère Dadi ? – Ma mère m'a fait de la bouillie et s'en est allée vendre son eau... – Quand ta mère Dadi reviendra, dit-lui qu'un homme sans barbe et en piteux état est passé à mangé de l'avoine et s'est enfui. »

Que l'habitude de me cotoyer  
ne te fasse pas oublier que j'existe.



Stills de *Safrana ou Le droit à la parole*, Sidney Sokhona, 1977.

Sidney Sokhona, entretiens avec Catherine Ruelle et Guy Henebelle dans *CinémAction*  
No. 8, 1979

Catherine Ruelle: *Sidney Sokhona, vous êtes arrivé en France à l'âge de quatorze ans, travailleur émigré parmi d'autres. Votre premier film Nationalité : Immigré, retraceait à la fois votre expérience et celle des autres travailleurs émigrés, qui étaient avec vous dans le foyer de la rue Riquet où vous avez vécu six ans. Dans quelles conditions exactement, êtes-vous venu en France ?*

Sidney Sokhona : Tachott, le village dans lequel je vivais, est complètement coupé du monde et même des autres villes de Mauritanie pendant l'hiver-nage, mais c'est un village soninké, et la majorité des travailleurs mauritaniens en France sont d'origine soninké. J'avais des oncles qui « avaient fait la France » ! Quand j'étais à l'école primaire, ils venaient de temps en temps en vacances, en Mauritanie, et nous donnaient de la France cette image idyllique qui a été longtemps diffusée : j'ai été ainsi plus ou moins encouragé à émigrer. D'autre part, je pensais qu'il était mieux de venir étudier à Paris : ceux qui font leurs études à l'étranger ont une légère supériorité sur les autres... C'est ainsi que je raisonnais à l'époque. À l'âge que j'avais, je ne mesurais pas les conséquences. Je suis donc parti sans bourse. Je ne me souciais même pas de cela, car je ne pensais pas qu'il puisse y avoir des problèmes matériels en France, d'autant moins que ceux qui revenaient au village avaient toujours de l'argent et que nous ne savions pas alors ce qu'ils avaient dû endurer pour l'obtenir. Comme je n'avais que quatorze ans, j'ai été obligé de falsifier ma carte d'identité, en inscrivant une fausse date de naissance. De Tachott, je parti à Dakar, en taxi-brousse. À l'époque cela coûtait 3.000 FCFA -60F- À Dakar, je suis resté trois mois. Mes oncles à Paris m'avaient envoyé une petite somme d'argent pour que je puisse vivre sur place en attendant de m'envoyer le prix du transport. Au niveau des Soninkés à Paris, il y a des caisses de solidarité auxquelles cotisent les travailleurs, et qui servent entre autres à payer le transport des gens, etc... Quand j'ai reçu le prix du transport, je suis parti. À l'époque, en 1966, émigrer n'était pas aussi dur qu'aujourd'hui. On avait besoin de bras en Europe. J'ai donc pris le bateau de Dakar à Marseille et je suis entré en France comme « vacancier ». J'avais à peu près mille



Stills de *Nationalité : Immigré*, Sidney Sokhona, 1975.

francs français sur moi, juste pour justifier que je n'allais pas voler à peine arrivé !

Je n'avais même pas de passeport, seulement un papier d'identité avec la mention : « fils de cultivateur ». Comment un paysan mauritanien pouvait-il se payer des vacances en France ? Mais à l'époque cela ne gênait personne !

De Marseille à Paris, j'ai pris le train, j'étais avec des gens qui avaient déjà « fait la France ». Dans le bateau, je m'étais forgé une certaine idée de la France. Même dans le taxi que j'ai pris de la gare de Lyon au foyer, je voyais la ville, les grands immeubles, je trouvais ça beau. Mais quand je suis entré à l'intérieur du foyer, et que j'ai vu que ce n'était guère différent du quartier soninké à Dakar, ma déception fut grande. Comme disait un travailleur immigré, ici, on est dans un puits et quand on est dedans, on y reste ! Ma première déception, donc, a été le logement : dans les foyers, comme celui de la rue Riquet, on dormait à 50 par dortoir. Mais ce n'était pas le plus catastrophique ! C'est la suite qui allait l'être : quand j'ai commencé à sortir, à avoir des contacts avec les gens. Quand je me suis rendu compte que le salaire de mon oncle ne pouvait ni me payer des études, ni nous faire vivre à deux, qu'il me fallait travailler, que dans les usines on recherchait plutôt des hommes dans la force de l'âge que des adolescents, que je n'avais pas de bourse et que je ne pouvais pas étudier... Tous ces problèmes s'accumulaient de jour en jour et la déception devenait de plus en plus grande. Aujourd'hui, quand je pense à ça, cela m'apparaît aussi difficile qu'enrichissant. Mais c'est la période où j'ai commencé à m'« autosuffire ».

CR : *Comment avez-vous commencé à travailler ?*

SS : Par l'intermédiaire d'un ouvrier qui habitait dans le même foyer, j'ai trouvé du travail dans une société de nettoyage qui nous utilisait comme « hommes de ménage » à 3F de l'heure. L'après-midi, j'allais à l'école, mais à l'école aussi il y avait des problèmes, et c'est cela qui m'a conduit plus tard vers l'université de Vincennes. Fin 1967, j'ai passé un concours de la FPA, qui m'a envoyé à Charleville-Mézières faire un stage d'électricité.

De retour à Paris, j'ai travaillé dans une société qui m'a employé comme téléphoniste puis au Crédit Lyonnais jusqu'en 1975.

CR : *Comment s'est passée la transition de l'adolescence inconsciente à la lutte et aux grèves de foyer en 1971 ?*

SS : C'est une conséquence logique. Je suis venu en France avec des images idylliques dans la tête. Il est très difficile pour un paysan mauritanien d'imaginer qu'il pourrait y avoir des clochards ici, ou des gens qui dorment dans la rue ! Je suis arrivé

en France dans un état de grande inconscience ! Mais ensuite quand on entre sans transition dans la vie, la réalité, le travail, on est confronté à la loi de l'offre et de la demande et dans les usines, on découvre aussi une tradition de lutte. À travers les grèves, les rapports directs entre patrons et ouvriers, qui n'existent pas dans les villages africains, la conscience s'ouvre... Je vivais dans ce foyer-taudis de la rue Riquet... et puis il y a eu les cinq morts du foyer d'Aubervilliers : trois sénégalais et deux mauritaniens qui avaient fait du feu parce que leur foyer n'était pas chauffé et qui étaient morts asphyxiés... D'autres choses comme ça... C'est ce qui a motivé nos premiers mouvements de grève, qui n'étaient pas politiques. Nous avons fait grève, non pas parce que nous avions peur de mourir.

À travers cette lutte, nous avons acquis une certaine expérience et notre action s'est politisée de plus en plus. Moi, au départ, je n'étais pas tellement conscient. Si je suis monté « en première ligne » cela s'explique par le fait que sur les 300 travailleurs du foyer, nous étions qu'une vingtaine à parler français. Un certain nombre de jeunes, dont moi, faisaient la liaison entre les travailleurs et les administrations, par exemple au niveau des formalités, des démarches... Quand nous avons commencé à faire grève, il y a eu de nombreuses interventions : la police, deux jours après le début, ensuite on nous a coupé l'eau...

Il fallait faire des démarches, parler, nous sommes devenus plus ou moins membres actifs de la lutte. C'était aussi l'époque où la France venait de vivre mai 68, et l'extrême-gauche était encore en effervescence. Elle intervenait en masse dans les foyers et nous étions constamment en contact avec eux. Ce sont tous ces événements, ces discussions qui nous ont mis en tête la lutte. Ces acquis minimums de chaque jour, nous ont formé.

CR : *C'est de cette expérience qu'est né Nationalité : Immigré ?*

SS : C'est un peu cette grève, relatant ma propre expérience et celle de gens que j'ai connus. À l'époque, je fréquentais également la faculté de Vincennes, qui n'est pas n'importe quelle université : toutes les luttes de l'extérieur y ont une répercussion, la manière dont on y enseigne aussi, et tout cela m'a poussé de plus en plus à participer, à réfléchir, à filmer.

Guy Henebelle : *Dans quelles conditions, quand et comment, avez-vous réalisé ce premier long métrage ? Aviez-vous tourné précédemment des courts métrages ? Quel a été votre budget et comment l'avez-vous trouvé ?*

SS : Ce film est, effectivement, mon premier long métrage, et je n'avais jamais réalisé de court-métrage auparavant. J'ai écrit, en 1972, un scénario

intitulé « Les Orphelins de Dieu », que je n'ai pas encore pu réaliser. Comme on peut facilement l'imaginer *Nationalité : Immigré* a été réalisé dans les conditions les plus difficiles, puisque j'ai commencé à tourner sans aucun budget du tout. J'ai filmé la première scène en 1972, et, tout en faisant un autre travail (manuel), je continuais de tourner épisodiquement avec le peu d'argent que je touchais de ce travail. Par exemple, il m'est arrivé de devoir attendre trois mois avant de pouvoir tourner une scène, ou de faire développer une scène déjà tournée. N'ayant pas du tout de producteur, dès le départ je ne me faisais aucune illusion et me doutais que les choses se passeraient ainsi. La seule aide que j'ai eue (mais qui a été capitale), c'est celle de tous les camarades, techniciens, acteurs, ou travailleurs dans leur propre rôle qui ont accepté de travailler sans être rémunérés. Jean Rouch m'a aussi prêté pendant deux mois une salle de montage et de mixage.

*GH : Par rapport à d'autres, votre film présente la particularité de décrire de l'intérieur la lutte d'un foyer de travailleurs africains en grève des loyers. Comment avez-vous procédé ? Habitez-vous ce foyer ?*

*SS : J'habitais effectivement le foyer en question ; j'y suis resté pendant six ans. Donc tout ce que je dénonce dans mon film, ce sont des conditions que j'ai vécues moi-même. J'ai aussi assisté au démarrage de la grève. Au début, les gens avaient du mal à s'organiser, car la Préfecture et le propriétaire du foyer jouaient sur les divergences qu'il y avait entre Sarakolés, Toucouleurs, et Bambaras, ou entre jeunes et vieux : ce qui a fait qu'il a fallu un an pour que tout le monde puisse se mettre en grève. La grève est partie du fait que depuis la création de ce foyer les conditions de vie y étaient lamentables (deux robinets et deux WC pour trois cents locataires, qui payaient quand même, chaque mois un loyer prohibitif). Au moment précis où la grève a commencé, la situation n'était plus tenable (fenêtres cassées, courant coupé, etc.). Notre grève a duré pendant deux ans, au cours desquels nous avons organisé des journées « portes ouvertes », des interventions sur les marchés et des débats avec d'autres foyers. Durant tout ce temps, notre revendication était d'être relogés tous ensemble dans un nouveau foyer. La Préfecture et beaucoup de français pensaient que reloger trois cents immigrés ensemble, c'était refaire un ghetto, mais c'est une idée fausse, car si nous étions relogés séparément nous ne pourrions plus nous secourir comme nous le faisons toujours (pour les gens sans travail, malades, qu'il faut faire rentrer en Afrique par exemple). Mon film aborde l'immigration de l'intérieur : 1° parce-que*

j'avais le sentiment que c'était une chose qui n'avait jamais été faite ; 2° ayant moi-même vécu ces conditions, je ne pouvais pas filmer comme quelqu'un qui arrive avec sa caméra et son magnétophone de l'extérieur ; 3° je me sentais dans l'obligation de faire ce film. Quant au scénario, n'importe quel locataire du foyer aurait pu l'écrire, car il reflète la réalité exacte de la vie du foyer Riquet. Au début, ce scénario n'était pas écrit, mais on peut dire qu'il a été improvisé, car chaque scène était très claire dans ma tête, ainsi que son enchaînement avec les autres. Avant le tournage de chaque séquence, on en discutait tous (acteurs, techniciens ou travailleurs).

*GH : Il semble à en juger par certaines parties ou certaines idées formelles de votre film, que tous ayez subi une influence de votre compatriote Med Hondo (je songe aux plans du personnage assis dans un fauteuil qui reviennent de temps à autre dans le film et à d'autres éléments analogues sur le plan du style). Pensez-vous que ce type de démarche qui fait appel à une certaine abstraction intellectuelle « passe » bien auprès d'un public non intellectuel (et même auprès d'un public intellectuel d'ailleurs à un autre niveau) ?*

*SS : De prime abord, je ne pense pas être influencé par Med Hondo, car après la projection de ce film j'ai discuté longuement avec Med, et à aucun moment on n'a trouvé de ressemblance entre ses films et le mien. Cela dit, cinématographiquement, il y a une écriture qui était nécessaire aussi bien à ce que voulait dire Med qu'à ce que j'avais à dire, et qui est peut-être nécessaire à quelqu'un d'autre à partir du moment où l'on parle du même sujet. Il n'est donc pas étonnant que de l'extérieur on puisse trouver des similitudes entre des films de ce genre.*

*Je pense pourtant qu'il y a une grande différence entre mon film et ceux de Med. Pour ce qui est du plan du personnage assis dans un fauteuil, il s'est immédiatement imposé à mon esprit pour représenter un certain nombre de gens que j'ai connus pendant la grève du foyer, qui avaient un discours très « révolutionnaire » mais qui étaient, en réalité, isolés des masses. Si je présente un personnage assis dans une forêt, c'est seulement pour marquer cette situation d'isolement et rien d'autre. En ce qui concerne « l'abstraction intellectuelle », il est certain que c'est un procédé beaucoup employé au cinéma pour schématiser certaines choses mais j'ai tenté de l'utiliser le moins possible, car il n'est pas « opérationnel » auprès d'aucun public, et encore moins auprès d'un public de travailleurs arabes ou africains. Mais si une image paraît s'imposer, je ne crois pas qu'il faille absolument s'en priver, car, après tout, un film ce n'est pas « une séquence », mais « un tout » développé techniquement et politiquement.*

Pour revenir à mon cas précis, dans tous les débats auxquels j'ai assisté, ou participé, les spectateurs ont surtout dit avoir été émus et ont parlé de la simplicité des images et du son, et que tout le reste paraissait bien secondaire.

GH : *Pourriez-vous, à ce propos, expliciter votre démarche tant politique qu'esthétique dans ce film ?*

SS : Pour ce qui est de ma démarche politique, c'est très simple : étant moi-même immigré, j'ai voulu dénoncer par le biais du cinéma la condition des immigrés et toutes les idées fausses qui entourent l'immigration. S'il y a quatre millions d'immigrés en France, ce n'est pas par hasard. Il fallait aussi dénoncer ce mur qui existe entre les immigrés et la grande majorité des français, car

encore aujourd'hui cette majorité verrait d'un très bon œil que les immigrés travaillent leurs neuf ou dix heures par jour et disparaissent ensuite sous terre jusqu'au lendemain ! Je tenais aussi à montrer que pour obtenir de justes satisfactions à des revendications non moins justes, l'entente et l'union, la prise de conscience et la lutte opiniâtre sont les seuls moyens et peuvent s'avérer payantes. Pour ce qui est de l'esthétique, il n'y a pas eu de « démarche » à proprement parler, mais celle-ci s'est imposée d'elle-même par ma manière de traiter le sujet. Dès le début, je me suis interdit d'utiliser des slogans qui ne veulent plus rien dire. D'autre part, pour moi, un film quel qu'il soit (politique ou non) doit être bien fait, sans pour autant laisser l'esthétique prendre le pas sur le message et les témoignages. Par exemple, filmer en cinémascope ou avec de grands mouvements de caméra et des flous artistiques ne suffit pas si l'on n'a rien de profond à dire.

CR : *Quel a été votre cheminement de Nationalité : Immigré à votre deuxième film : Safrana ou Le droit à la parole ?*

SS : Ce sont deux époques différentes de l'immigration, mais une chose est sûre, dans les deux films, je refuse le misérabilisme, l'humanisme, l'apitoiement. Il m'a semblé plus important dans *Safrana* de montrer que l'immigration prenait en main sa propre destinée et discutait à part entière de sa collaboration ou non, avec la classe ouvrière française. Le paternalisme humanitaire, c'est ce qui a contribué à diviser la classe ouvrière et les immigrés, ou les immigrés eux-mêmes. L'essentiel, ce ne sont pas les mauvaises conditions de vie ou de travail, c'est que l'immigration commence à prendre conscience de sa condition et à savoir ce qu'elle veut comme condition.

*Safrana* est donc la continuation du premier film. S'il y a une différence entre les deux, c'est que l'immigration a franchi un cap. Cependant seule une minorité a pris conscience : il reste encore des bidonvilles, des foyer-taudis, les gens qui travaillent au noir et ne se révoltent pas. Quand je dis, que l'immigration aujourd'hui est entrée dans le cadre des luttes politiques, c'est parce que certains se posent des questions qu'ils n'auraient même pas pu formuler auparavant : je traite dans ce film du problème du retour, de la réinsertion dans les pays d'origine. Un immigré inconscient ne peut se poser cette question. Le faire, c'est casser le mythe, oser dire que la France, ce n'est pas le pays de cocagne. C'est aussi poser « politiquement » sa situation, se dire : à quel monde est-ce que j'appartiens, qui suis-je ? À partir de là, soit on continue à vivre et à lutter ici, soit on pose le problème de l'Afrique.



Stills de *Nationalité : Immigré*,  
Sidney Sokhona, 1975.

Même si l'Afrique aujourd'hui, économiquement et politiquement, dépend de l'Occident, s'il y a une libération demain, c'est aux africains de la faire. Donc mon rôle est de retourner m'insérer dans la réalité pour la comprendre et lutter. D'autre part, dans le développement du continent africain il faut tenir compte de l'agriculture. Nos sociétés sont rurales à 85%. Mais il existe mille façons de faire de l'agriculture. Je ne parle pas de celle qui est faite actuellement pour l'exportation par des entreprises gouvernementales ou des grands propriétaires terriens qui utilisent des ouvriers sous-payés et sous-alimentés.

En Afrique, les populations rurales n'ont aucune possibilité de faire une agriculture rentable. Ce n'est pas la terre cultivable qui manque, mais on refuse de leur donner un minimum technique. Pour moi l'agriculture n'existe pas en Afrique, tout est à refaire.

Ceux qui se posent aujourd'hui le problème du retour à la terre, je les mets en garde : quel retour, quelle forme d'agriculture, au service de qui ? C'est pourquoi j'ai choisi ces paysans français parce que ce qui m'intéresse, c'est leur expérience. ils ne sont pas pris au hasard, ils font partie de ces milliers de petits paysans menacés de mort tous les jours par les grandes exploitations. C'est à ce niveau que l'expérience de ces gens m'intéresse, par rapport au passé et à la réalité d'ici.

Il est donc important pour les gens de chez nous qui veulent retourner à la terre, d'avoir, ne serait-ce que les conseils de ces paysans français et de connaître l'itinéraire qu'ils ont suivi.

*CR : Ce qui est intéressant et nouveau dans ce film, par rapport aux autres sur le sujet, c'est que vous partez d'un élément réel : un stage d'agriculture effectué par des travailleurs africains avant qu'ils ne rentrent au pays s'insérer dans la réalité.*

SS : Oui, mais *Safrana* c'est aussi l'explication : pourquoi ces gens en sont arrivés à cette idée. Comment ils la mettent en pratique. Il faut partir de là pour comprendre le film. La participation de l'immigration aux luttes politiques et économiques qui se passaient en France, c'est ce qui l'a poussée à aller au-delà, à se poser le problème de la réinsertion. Auparavant, c'était impensable, car, comme il est dit dans le film, l'immigration n'a pas seulement servi à nous aliéner, mais aussi à nous pousser à avoir honte de ce que nous étions auparavant. L'immigré inconscient rejette en premier lieu l'agriculture. La cause en est la politique pratiquée sur place. Pour moi ce qui est positif, c'est de se poser la question de son identité. C'est ce que j'ai voulu montrer dans *Safrana*. Quant au stage d'agriculture, il existe. Il a été effectué par quatorze africains du Mali, de Haute-Volta, du

Sénégal et de Guinée, qui sont rentrés au Mali. À l'heure actuelle ils en sont à la saison des récoltes. Ce qui était positif, y compris dans leur collaboration avec moi, c'est que ce sont des gens qui ont une attitude assez juste. Quand ils ont débuté le stage, le gouvernement français leur a proposé des bourses, qu'ils ont refusées – se disant peut-être voilà le biais par où ramener les africains en Afrique ! Ils ont fait un stage en prenant contact directement avec des paysans, sans passer par une école d'agriculture. Leur idée était d'apprendre le minimum adaptable aux conditions économiques de nos pays et une fois de retour, comme les communautés villageoises existent naturellement, en Afrique, travailler dans un village deux ou trois ans, et à partir du moment où ils auraient appris un certain nombre de choses aux paysans, aller dans un autre village. Pour l'instant ils sont à Somankidi à côté de Kayes, au Mali. Parmi eux, chacun s'est spécialisé dans un domaine particulier : élevage, irrigation, aviculture. Dans *Safrana*, je montre donc la vie qu'ils avaient avant, le rang qu'ils occupaient dans la société française, les rapports entre eux, entre eux et les français, puis le moment où ils en sont arrivés à se poser la question du stage et du retour. Cela peut sembler utopique, et c'est pourquoi j'ai mis en exergue, au début du film, une citation du Président Mao qui dit :

« Il y a deux manières d'apprendre : L'une, dogmatique, consiste à emprunter tout, que cela convienne ou non à nos pays. L'autre consiste à faire travailler nos cerveaux, et à apprendre ce qui correspond aux conditions de nos pays, c'est-à-dire à assimiler l'expérience qui peut nous être utile. Si nous étudions ce qui est positif à l'étranger, ce n'est pas pour copier, mais pour créer et compter sur nos propres forces. »

J'ai indiqué aux acteurs les questions à poser, mais les paysans répondaient ce qu'ils avaient envie de dire. Ce qui est le plus important, ici, tant au niveau de la classe ouvrière que de la paysannerie, c'est plus le passé historique que la comparaison. Chez nous l'agriculture n'est ni développée ni encouragée. Ici la petite paysannerie est en train de mourir. Mais le paysan peut dire ce qu'était la paysannerie il y a cinquante ans, ce qu'elle est aujourd'hui. C'est très important pour nous, car nous allons faire face à cette situation puisque par le biais de la colonisation et du pouvoir en place, tout est calqué sur l'Occident. Cela dit, au niveau de l'immigration, je ne prétends pas que l'agriculture soit la seule solution. Je pense simplement que ce n'est pas une voie à négliger.

*CR : Quand vous avez tourné Nationalité : Immigré, vous avez trouvé un langage spécifique. L'avez-vous formulé de façon consciente avant le tournage du film ?*

SS : En matière de création, à partir du moment où l'on fait quelque chose, c'est souvent qu'on l'a vu faire avant. Il m'est arrivé de tourner des plans en leur imaginant une faible portée, alors qu'au contraire, ils ont beaucoup frappé le spectateur : ainsi la porte noire, dans laquelle l'immigré s'engouffre pour trouver du travail. *Nationalité* n'est pas un film dont le scénario a été écrit et réalisé plan par plan. La longueur du tournage m'a beaucoup aidé. En quatre ans j'ai appris des choses nouvelles, découvert des éléments enrichissants, changé la direction de certains éléments du film, mais chaque plan a été conçu et pensé de manière consciente.

CR : *Dans ce film tous avez utilisé beaucoup de symboles ?*

SS : Oui, mais en fait le symbole tient toujours à la pauvreté des moyens : pour exprimer ce que je voulais, il m'aurait fallu 120 mètres de pellicule : je n'avais que 30 mètres alors je cherchais comment exprimer la même chose avec le peu dont je disposais. Un exemple : prenons la scène où un jeune Africain, qui prend sa commission et donne un pot de vin à un français, qui en échange donne des papiers au jeune homme qui trouve alors du travail comme éboueur... Pour filmer cela, il faut toute une mise en scène, deux jours de tournage, etc... J'ai donc décidé d'exprimer la même chose de manière symbolique : des mains qui échangent argent et papier. Voilà un exemple de scènes très conscientes, très réfléchies mais conditionnées par l'économie. À cause de la pauvreté des moyens, j'ai été obligé de simplifier les choses. C'est une forme de recherche cinématographique...

CR : *Dans votre deuxième film, vous aviez déjà une plus grande maîtrise de l'expression cinématographique et vous avez cherché également à donner à ce film une forme particulière : récit éclaté, histoires s'emboîtant les unes dans les autres, flashes-back...*

SS : Il y a une chose que les gens oublient, c'est le lien entre les deux films : il y a moi, qui ai fait *Nationalité* à une période donnée de ma vie, et il y a moi qui ai fait *Safrana*, à une autre époque de ma vie. *Nationalité* à un contenu et une forme particulières, même si le symbolisme est lié au budget. *Safrana*, je l'ai conçu ainsi pour répondre à beaucoup de choses. Je voulais d'abord éviter les réactions humanitaires et que les gens se défendent. Peu de personnes ont critiqué *Nationalité*, et ce n'est pas normal. La façon dont j'ai montré les immigrés, les foyers, etc... fait que les gens se sont culpabilisés, et ont pensé qu'ils n'avaient pas le droit de me critiquer, car à leurs yeux en tant

qu'immigré j'étais mieux placé pour parler du problème. Or, si je décide de projeter un film, de venir le présenter, c'est aussi parce qu'en moi-même, je voudrais apprendre d'autres choses, qui ne peuvent m'être renvoyées que par le public.

*Safrana*, beaucoup sont passés à côté, à cause de la manière dont les immigrés sont filmés, au lieu de voir la progression depuis mon premier film. Si j'avais fait une sorte de suite de *Nationalité*, cela se serait passé autrement. Mais la réalité est que, aujourd'hui en France même la moitié des immigrés n'a pas encore pris conscience et vit en dehors de toute politique. Il y a des gens qui ne pensent qu'à danser, qu'à s'amuser, qui entrent dans le jeu qu'on leur tend. Il y a cette division entre français et immigrés, ces immigrés qui ont honte de leur couleur et pensent que c'est parce qu'ils sont noirs qu'il y a du racisme à leur égard. Sans se demander si le racisme existe entre blancs, entre noirs, etc...

Dans *Safrana*, j'ai aussi voulu montrer un spectacle, faire une mise en scène. Pour moi *Safrana* a autant de force que *Nationalité*. Ce n'est pas la même manière, c'est tout. J'y montre aussi que les immigrés ne sont plus ces gens de 1966, à qui on disait : « Vivez à la cave et travaillez » ; ce sont des gens qui ont appris à dire « non » ! Et c'est à cause de ce « non », que très souvent des spectateurs pensent qu'on est en train de leur donner des leçons ou qu'on exagère, parce que les immigrés n'en seraient pas à ce stade là. Je me demande s'ils ne font pas du racisme à l'envers. L'immigré normal, ce serait l'immigré opprimé, et c'est cette seule image qu'ont des gens sur l'immigration. Moi, j'essaie de dire qu'aujourd'hui, les immigrés sont toujours opprimés mais qu'ils ont acquis un avantage sur le temps de *Nationalité* : ils luttent.

CR : *La forme de Nationalité est, dites-vous, née de la pauvreté. Pour Safrana, vous aviez plus de moyens, vous vous êtes donc posé le problème de la forme d'une autre manière ?*

SS : Dans *Safrana*, j'essaie de montrer plusieurs de ces situations, c'est pourquoi j'ai camévé plusieurs personnages. À travers eux, ce qui m'intéressait c'était d'illustrer l'idée de départ du film : le stage d'agriculture. On aurait mal compris cette idée si je n'avais pas donné les raisons politiques de leur choix et leur motivations. Sur le chemin qui les mènent à la campagne, ils se racontent donc devant la caméra. S'ensuivent des saynètes qui s'enchaînent les unes aux autres. Cette manière de raconter est courante en Afrique.

CR : *C'est-à-dire que la forme est pensée à partir de votre culture africaine ?*

SS : C'est une forme que je continuerai à utiliser. Le système de flashes-back, dont vous parlez, permet de passer d'une situation à une autre de manière très rapide. C'est une forme intéressante aussi, car elle repose sur de multiples saynètes, qui chacune, en soi, est un « scénario » dans le film. À ce niveau-là, c'est passionnant, et cette construction ne vient pas en contradiction avec la façon dont chez nous le griot, par exemple, raconte des histoires sous l'arbre à palabres. Et si certaines scènes de ce film semblent inutiles pour des français, comme la scène du péage sur l'autoroute, les clôtures dans les champs, etc..., en Afrique, ça n'existe pas ! C'est pourquoi je donne à ces éléments autant d'importance. Ces scènes ne sont pas là par hasard, elles correspondent à ma manière de voir et de penser en tant qu'Africain.

CR : *Depuis 1978, vous êtes rentré en Mauritanie. Est-ce que le retour à la réalité africaine ne vous a pas causé un choc ?*

SS : De toutes façons, je ne crois pas qu'on puisse s'assimiler ici. Même si j'avais quitté la Mauritanie, il y a dix ans ou douze ans, que ce soit le jour ou la nuit, quelque chose me manquait et qui était là-bas. Retourner dans mon village par exemple, c'est difficile. On retrouve quelque chose de très calme, des gens qui expliquent tout par la religion, qui ne posent pas les problèmes sur le plan de la lutte des classes ou sur le plan politique. Ce n'est pas la même chose à Nouakchott par exemple où les mouvements étudiants ont atteint une amplitude assez forte et où une certaine forme de lutte existe. Cependant sur le plan humain, c'est très important : si j'ai acquis un certain niveau de conscience ici, ce n'est pas pour retourner dire dans mon village que Paris c'est le paradis sans parler de la réalité, de la condition des émigrés. Mais quand on tient un discours politique pour dire la forme d'exploitation que représente l'émigration, les gens dans les villages pensent qu'on leur parle ainsi pour les décourager d'émigrer ! Or, compte tenu de la situation économique, ils sont obligés d'émigrer !

Les gens ont envie qu'on leur tienne un autre discours sur Paris, que celui que nous leur proposons. Il y a toute une sensibilisation à faire qui sera longue. Je pensais retrouver des gens qui commencent à se poser les problèmes, or aujourd'hui plus que jamais, la France est à la mode dans ces régions-là.

CR : *Cette réalité ne vous force-t-elle pas à réviser votre optique cinématographique ?*

SS : Cette mentalité me conforte dans l'idée qu'il faut travailler sur place et que le cinéma est l'arme à utiliser pour sensibiliser les gens. Obligatoirement, cela amène un changement d'optique. Les mots déjà n'ont pas le même sens ! Un exemple : le mot « communiste ». Ici, c'est un mot normal, peut-être même pas assez signifiant. En Afrique, avec le poids de la religion, «communiste » signifie « diable ». Donc la personne qui rentre d'Europe ne peut s'exprimer de la même manière qu'ici. C'est à nous, dans le domaine de la création, d'arriver à dire ce que nous voulons d'une manière significative. Nous sommes obligés de tenir compte de la réalité sur place. On n'est pas plus « engagé » parce qu'on dit des mots forts. On est plus « politique » quand on sait se faire comprendre par les gens qui vous intéressent, la classe dont on fait partie, ou pour laquelle on travaille contre celle qu'on dénonce. On peut être marxiste en faisant des choses simples, concrètes, peut-être moins exaltantes, mais qui tiennent compte de la réalité des gens de chez nous. Les paysans mauritaniens, aujourd'hui, ne sont pas prêts à descendre dans la rue. Il est donc sûr que le mode d'expression, le langage cinématographique que j'adopterai ne sera plus le même que celui de *Nationalité : Immigré* ou de *Safrana*, et le projet que je prépare sera différent dans sa forme, même si la ligne politique reste la même.

*Propos recueillis par Catherine Ruelle.*

*Safrana, ou Le droit à la parole* (1977)

Réalisation : Sidney Sokhona

Scénario : Sidney Sokhona

Image : Jean-Pierre Laforce

Montage : Danièle Tessier

Interprétation : Denis Parichon, John Ousséini,

Jean Baptiste Tiemele, Bouba Touré

Musique : René Porker, Moussa N'Dongo, Sidi Insa Wade

16mm, 35mm, couleur, 98 minutes

Diffusion : C/O Catherine Ruelle.



Les acteurs de la troupe de théâtre Forum Kàddu Yaraax lisent *Traana (migrant temporaire)*, une pièce de théâtre de Bouba Touré de 1977, Mboro, Sénégal, 2017.  
Stills de Raphaël Grisey.

PIECE THEATRALE  
DE  
BOUBA TOURE

TRAANA

(migrant temporaire)  
(en langue Soninké)

Avant-propos

Cette pièce théâtrale retrace ma vie au village et ma vie d'immigré. Quelles sont les raisons qui poussent l'africain du village à quitter son milieu, discussions au sein de la famille, avec le père, la mère qui ont chacun une réaction différente, deux émotions différentes, deux sensibilités différentes, aussi.

Les raisons de ce départ du village ?

Elles sont identiques pour tous les jeunes villageois d'Afrique, qu'ils soient du Sénégal, du Mali ou de la Mauritanie, principalement au bord du fleuve Sénégal.

La plupart d'entre nous sont immigrés dans nos villes ou en Europe, et en France en particulier.

Notre désarroi et notre désillusion face à l'immigration.

Les difficultés de tous les jours en tant que villageois dans ces villes de "rêve". Certains d'entre nous ont certes, trouvé du travail mais lequel ? Un logement, oui mais lequel ?

Notre accueil en France n'a pas été celui que nous espérions.

2

Nous croyions être des "privilégiés", des mieux traités pour des raisons historiques, culturelles et économiques qui lient la France à l'Afrique. Mais la réalité est autre. Le sort des africains en France reste précaire.

Peut-être qu'une meilleure compréhension entre nos deux peuples est en cours par l'ouverture de portes culturelles.

Cette pièce théâtrale n'a pas été écrite pour accuser qui que ce soit mais simplement dans le but d'informer pour mieux réagir.

Pourquoi quittons-nous nos villages, nos femmes et nos enfants ? Depuis la colonisation effective, soit depuis 1857, les paysans africains payaient les impôts aux colons en nature et ce jusqu'en 1948 l'année où il a été décidé de les payer en argent. Cette situation aggravait déjà nos conditions et s'aggrava encore davantage après nos indépendances en 1960. Le résultat ? Nous immigrons pour de l'argent.

Pourquoi avons-nous faim, aujourd'hui ?

Parce que certaines mesures économiques de nos gouvernants nous contraint à produire des cultures en vue d'exportation soit vers nos villes ou en Europe directement au détriment de nos cultures vivrières.

Avons-nous choisi de vivre célibataires en France ?

Non, parce que nous ne trouvons pas de logements adéquats.

Pourquoi vivons-nous dans des foyers avec des lits superposés ?

Parce qu'il n'y a pas assez de foyers construits pour nous et il est difficile de trouver un logement chez le particulier.

Plusieurs hommes dans une seule pièce pour y vivre est-ce un choix ?

Non. Certes, nous vivons en communauté en Afrique mais nous ne vivons pas dix dans une chambre, loin s'en faut.

Les exigences de la plupart de nos gouvernants sont telles que nous, les paysans, nous ne sommes pas toujours en mesure de les satisfaire sur place.

Un pays qui consomme plus qu'il ne produit est un pays condamné à la dépendance, à la mendicité internationale et menace sa jeunesse à l'immigration hors de ses frontières.

C'est le déclin et la décomposition ne tardera pas.

Cette pièce théâtrale est un appel à tous ceux qui s'intéressent aux problèmes de l'Afrique, à nos dirigeants en particulier, afin de veiller à ce que la jeunesse villageoise ne soit plus dans l'obligation d'immigrer dans nos villes ou en Europe pour des raisons alimentaires.

Une autre coopération entre la France et l'Afrique est en marche car elle est envisagée et voulue par nos deux peuples. Celle-ci est culturelle. Cette volonté de coopérer autrement est surtout manifestée par le monde paysan de la France et de l'Afrique.

Je remercie tous ceux et celles qui participent au développement et à la diffusion de cette pièce.

Je la dédie à tous ceux et celles qui consacrent leurs moments précieux à la lutte contre l'humiliation et l'injustice, à tous ceux et celles qui sont emprisonnés ou exilés à cause de leurs opinions politiques, à nos frères d'Afrique du Sud, victimes du racisme et du terrorisme d'Etat de l'apartheid, à tous ceux et celles qui se mettent debout contre l'arbitraire des hommes au pouvoir de tout bord et de tout pays, à tous nos camarades syndicaux licenciés à cause de leurs activités militantes et enfin, à tous ceux et celles qui crient NON au racisme, aux rancunes et à la haine entre les hommes.

BOUBA TOURE  
20 juin 1977



Répétition de *Traana (migrant temporaire)*, une pièce de théâtre de Bouba Touré de 1977, adaptée par la troupe Kàddu Yaraax et Raphaël Grisey, Mboro, Sénégal, 2017.  
Still de Raphaël Grisey.

## TRAANA

ACTE 1 - SCÈNE 1 : travaux champêtres au village

(récolte en collectivité, chants en choeurs)

SCÈNE 2 : tout le village est réuni pour accueillir les gens de l'Etat qui sont venus demander l'argent (impôts) aux villageois.

Le responsable de l'Etat s'adresse aux villageois : (tout en français mais traduit en Soninké)

nous sommes venus vous venir car cette année la vie est difficile pour nous. Nous n'avons pas assez pour payer les fonctionnaires. Moi qui vous parle, je ne suis pas payé depuis 3 mois. L'Etat est pauvre. Le gouvernement nous a chargé de venir vous dire ceci : chaque villageois doit payer 3500F CFA (70FF). Il ne compte que sur votre aide. Voilà le but de notre visite.  
Assalame !

(Silence de mort dans les rangs des villageois avant que le chef de village ne réponde)

Le chef du village : Diakité, on a entendu ce qu'ils viennent de dire (Diakité traduit en français) les gens du pouvoir. nous aussi, nous sommes pauvres mais c'est l'Etat, malgré tout, nous ferons ce qu'il nous exige. Que peut-on ajouter d'autre ? Mais nous demandons au chef de l'Etat de nous accorder quelques jours de délai.

Le responsable de l'Etat : Diakité, dis au vieux que nous passerons d'ici une semaine ramasser l'argent. Dis-lui que l'Etat les remercie beaucoup car ils sont généreux. Je les salue très bien à mon nom personnel. Assalame !

Fin de la réunion avec les représentants de l'Etat, rideau.



Répétition de *Traana (migrant temporaire)*, une pièce de théâtre de Bouba Touré de 1977, adaptée par la troupe Kàddu Yaraax et Raphaël Grisey, Mboro, Sénégal, 2017.  
Stills de Raphaël Grisey.

Une famille villageoise (6 personnes). Le père se réuni avec son fils, la mère et ses deux filles et la griot.

Le père : Songalo, lui, le griot, dis à mon fils que moi je ne sais plus quoi faire. Autrefois, nous cultivions pour nous, rien que notre nourriture. Mon grand-père cultivait un peu de tout : du riz, du manioc, du mil, etc... On ne manquait de rien. On n'avait pas besoin d'argent car on payait nos impôts aux Blancs en nature. Il est vrai qu'on cultivait du coton ou de l'arachide pour eux mais nos greniers étaient pleins. Les Blancs sont partis, nos propres enfants les ont remplacés. Voilà maintenant, il faut payer de plus en plus d'impôts. L'année passée, j'ai vendu les deux vaches qui nous restaient mais cette année, Songalo, je ne sais quoi faire. Mon fils, Souly est notre seul espoir. Bientôt les impôts. Bientôt les cotisations pour le parti du Président de la République. Bientôt la dote qu'il faudra commencer à verser aux parents de sa fiancée. Songalo, dis à mon fils que je n'ai plus de solution. Sa mère est là.

Silence. La mère et les deux filles préparent à manger tout près en écoutant le père.

Songalo transmet les paroles du vieux à son fils : tu as entendu ce que ton père vient de dire ? A présent, tu es un homme ! Prends tes responsabilités. Honore ta famille car le jour de la honte n'est plus loin pour nous, villageois. Allah nouari ! (Allah merci).

Souly, le fils répond à son père : mais papa, ne serait-il pas mieux que je parte pour la ville comme tous les autres de mon âge ? Je sais que là-bas, je pourrai vous aider mieux en vous envoyant des mandats. Regardes le père à Samba, il n'a plus de soucis d'argent depuis que Samba a trouvé du travail à Dougouba.

Le père : oui, mon fils tout compte fait, je crois qu'il n'y a que cette solution : que tu ailles en ville pour travailler comme les autres jeunes qui y sont déjà. Maintenant tu as 15 ans et

tu es assez grand pour pouvoir te débrouiller et nous aider avec toute ta force. Tu es notre retraite, mon fils. Nous ne comptons que sur toi !

La mère : Souly n'ira pas à Dougouba car il est trop jeune. J'aurais d' soucis pour lui, je n'ai que lui, c'est mon seul fils et je deviens vieille, fatiguée, très fatiguée !

Le père : Souly ira à Dougouba car c'est mon fils. Moi, j'ai travaillé pour mes parents, j'ai leurs bénédictions. C'est grâce à cela que j'ai pu t'épouser et mis Souly au monde ! Il est mon sang !... il a ma bénédiction et celle de mes ancêtres, Allah sera avec lui, il ne souffrira pas. Il est même prêt à supporter toutes les contraintes pour mieux nous servir.

Le fils : maman, papa a raison, je serai plus utile en ville qu'ici. Je suis assez courageux et grand pour pouvoir me débrouiller tout seul et dès que j'aurai trouver du travail, je ne vous oublierai pas pour les mandats. Je viendrai vous voir et je me marierai. En tout cas il faut que je parte en ville !

La mère : que puis-je ajouter d'autre ? Vous, les hommes, vous décidez ! nous, nous n'avons qu'à nous incliner ! Mais ton départ m'accablera et me mettra dans le rang de celles qui sont déjà épuisées par des soucis maternels. Quand pars-tu ?

Le fils : après demain, maman. Ne pleure pas ! Je ne t'oublierai pas...

Rideau

SCENE 3 : Souly est arrivé en ville et rencontre 5 copains au chômage

N'golo, le premier chômeur : qu'est-ce que nous faisons aujourd'hui ?

Demba, le second chômeur : si on allait prendre du thé chez Paté ?

Boubou, le troisième chômeur : du thé ? Je veux bien mais moi seul je ne peux pas supporter les frais car je n'ai plus d'argent.

Waguy, le quatrième chômeur : moi, j'apporte le sucre !

Souly, le cinquième chômeur : moi, je ne peux rien apporter car voici deux mois que je suis dans cette foutue ville sans travail, sans rien. Et pourtant mon père compte sur moi. J'aurai mieux fa d'écouter ma mère plutôt que mon père ! ..

L'un des chômeurs : regarde moi ça, tu arrives et tu commences à te plaindre ! Qu'est-ce donc deux mois à côté de 3 ans Voici 3 ans que je traîne ici. Je ne peux plus comp ter les paires de sandales usées à force de marcher pour chercher du travail. Maintenant, j'en ai marre de chercher, j'attends, et pourtant moi aussi mon père attend mes mandats. Si Dieu le veut, je trouverai un jour ! Ho, les gars, si on avait de l'argent, je connais un marabout qui peut nous trouver du travail chez un touba. Il a placé Boubacar comme boy il y a longtemps. Marabout peut faire tout grâce à Allah ! Allah est bon et grand !

L'un d'eux : écoutez-moi ça ! Allah est bon et grand, depuis quand ? S'il était si bon et si grand, il n'y aurait pas tant de misères. Et tous ces maux qui s'acharnent que sur nous, les pauvres. Allah est bon ! (exclamation) Et pendant ce temps, Allah que fait-il ?

L'un d'eux : je t'interdis de dire du mal de Dieu !

L'un d'eux : va au diable avec ton Allah ! (l'autre réagit en fonçant sur celui qui nie dieu, les autres interviennent pour éviter la bagarre).

L'un d'eux : évitons d'en venir là, surtout aujourd'hui où chacun devrait (le sage) avoir pitié de son propre sort. Nous devons plutôt agir pour sortir du gouffre où nous sommes. Je vous propose qu'ensemble, nous allions voir Tiémoko que je connais et qui vient de France. Nous tirerons certainement profit de notre visite Oui ! Il connaît la France !

RIDEAU



Répétition de *Traana (migrant temporaire)*, une pièce de théâtre de Bouba Touré de 1977, adaptée par la troupe Kàddu Yaraax et Raphaël Grisey, Mboro, Sénégal, 2017.  
Still de Raphaël Grisey.

## SCENE IV : les chômeurs chez Tiémoko

L'un d'eux : Tiémoko, il y a quelques années tu nous quittais pour la France, le pays des blancs. Les difficultés s'aggravent ici. Nous avons quitté nos villages pour venir trouver du travail car là-bas nos chefs ne cessent de réclamer l'argent à nos parents. Et en plus, il ne pleut plus comme avant. Nous ne savons plus que faire. Nous sommes venus prendre des conseils auprès de toi qui viens de France et qui sais beaucoup de choses !

Tiémoko : hé oui mes frères ! vous êtes malheureux ici, dans cette ville et aux villages, vous souffrez de la sécheresse. Malgré tout, nos chefs vous demandent de l'argent. Moi qui viens de France je ne connais pas la misère. Là-bas, j'ai gagné ma vie, car tout manœuvre que je suis, j'ai gagné 150 000F CFA (3000FF). La France mes frères, c'est le bonheur ! Ho, toi qui étais à l'école Mamadou, tu as bien appris ça non ? C'est la vérité ! Moi, je ne savais pas avant d'y aller. La France est belle !.. La France est riche !... La France, c'est la joie !... Le travail à Paris, c'est facile comme de l'eau à boire car il y a Simca, Renault, Citroën et beaucoup de patrons préfèrent nous que les Français parce que nous ne sommes pas difficiles. Si vous partez, une seule chose à éviter : la protestation. Vous savez que les blancs qui étaient chez nous n'aimaient pas ça, donc les patrons là-bas, pareil !... Pour mieux aider nos voisins dans les villages, c'est en France qu'il faut aller !

Tous les chômeurs : c'est là-bas qu'il faut aller !

L'un d'eux : mais Tiémoko, que faire pour partir en France ?

Tiemoko : venez me voir, je vous mettrai en contact avec un certain Moussa qui est commerçant et qui peut vous aider à partir d'ici

RISETAU



ACTE II - SCÈNE I : arrivée de Samba dans le foyer de travailleurs africains en France. Dans ce foyer, les activités sont diverses, les uns écrivent des lettres, les autres expliquent les papiers administratifs pour ceux qui ne savent pas lire et écrire.

Souly  
Samba : je cherche mon cousin Bakary Traore, il habite ici dans ce foyer rue d'Auservilliers.

Bakary se lève et se dirige vers Samba. Salutations et salutations, présentations.

Bakary : Souly, tu es venu comme ça sans nous avertir ? Et comment ton voyage s'est passé ? Et avec quel argent tu as pu payer le transport ?

Dans le foyer, tout le monde est en train de jouer à la belote. Certains écoutent le tierce à la radio.

Souly  
Samba : voilà Bakary, mon voyage a été très difficile. Depuis 5 mois que j'ai quitté mon village et je suis resté à Dougouba où beaucoup de mes camarades y sont encore. Tous veulent venir bako (Europe) Bakary, la vie est dure chez nous.  
 A Dougouba, mes amis et moi avons connu un certain Tiémoko qui venait de France . Après nous avoir tout dit sur la France, c'est lui qui m'a donné le billet dont je ne connais pas le montant mais je dois lui rembourser 500 000 CFA (10 000 FF) six mois après mon arrivée.

Etonnement !!!!! Hum !

L'un d'eux : comment vont les choses aux villages ?

Souly  
Samba : tu sais là-bas la vie est dure. Les gens du gouvernement ne cessent de nous réclamer de l'argent. Ils comptent beaucoup sur nous il faut leur envoyer des mandats, ils n'attendent que ça. C'est pourquoi moi aussi je suis venu ici.

Soul  
Sory : oui, Samba, tout ce que tu dis est vrai. Beaucoup d'entre nous ont connu les mêmes difficultés, les mêmes pour tous ! Mais qu'en faire ? Nos dirigeants mènent la belle vie avec les mandats qu'envoie à nos parents. Et ici, en France, nous avons beaucoup de problèmes à affronter. La police peut nous contrôler quand elle veut, elle peut nous expulser quand elle veut. Par contre, les citoyens français en Afrique sont respectés et traités comme des humains. Mais ne perdons pas l'espoir, peut-être qu'un jour le peuple français se mettra de notre côté pour nous soutenir contre les injustices qui nous frappent. Le mot solidarité est plus qu'nécessaire à l'heure où les immigrés sont devenus des boucs-émissaires en France. C'est la nouvelle France qui a peur de son avenir, c'est grave.

Sidibé : Bakary, je dois m'en aller, donne ça à Samba pour son ticket métro et bus.

Bakary : merci, mon frère. Soul, Sidibé est un ami qui habite au foyer d'Aubervilliers, il vient nous dire bonjour souvent. Il te donne ça pour ton ticket de métro.

Soul  
Samba : merci, Sidibé. En Afrique Tiémoko m'a dit que je vais habiter à 5ème étage, où ça se trouve ?

Bakary : il a raison de demander. Le foyer a trois étages et tu as deux superposés, ça fait cinq étages !

RIDEAU

Scène II :

L'un d'eux : comment faire pour résoudre tous les problèmes politiques et économiques qui se posent à nous là-bas en Afrique ?

L'un d'eux : oui, c'est une très bonne question qu'il a posée. Il y a des solutions à chaque problème de la vie même si cela demande du temps. C'est l'avantage qu'a l'homme. Vous savez que l'Afrique a été balkanisée en 1995 à Berlin en Allemagne de l'Ouest par des Européens ? Chaque pays

d'Europe voulait avoir sa part de gâteau dans notre continent. Ils nous ont partagés comme une pomme. Il y avait cinq qu'on appelle l'Afrique francophone, l'Afrique lysophone, l'Afrique anglophone et enfin l'Afrique belge. Ils ont créé de petits Etats sans qu'aucun d'eux ne puisse se prendre en charge économiquement. C'était bien calculé, la dépendance s'est créée.

Mais nos aînés ont commencé à revendiquer l'indépendance et l'ont obtenue sans avoir le courage de modifier les structures mises en place par les colons à savoir la création de ces frontières artificielles qui ont tracé les pays tels que le Sénégal, le Togo, la Côte d'Ivoire, la Mauritanie, le Mali, etc... Tous ces pays individuellement ne pourront jamais s'en sortir.

L'unité du continent est la seule garantie pour nous sortir de la misère. Ce ne sont pas des aides humanitaires même de plusieurs milliards qui résoudront nos problèmes.

Nous, les paysans, nous sommes les premières victimes de la situation actuelle de l'Afrique.

Nous devons en prendre conscience !

RIDEAU

FIN

BOUBA TOURÉ

20 juin 1977

Stills du film *Traana (migrant temporaire)*, de Kàddu Yaraax et Raphaël Grisey basé sur la pièce de théâtre éponyme de Bouba Touré de 1977, Yarakh, Baie de Hann, Dakar, Sénégal, 2017.

## Traana

Adaptation par Kàddu Yaraax et Raphaël Grisey  
en 2017 de la pièce de Bouba Touré de 1977.



(Chant paysan)

La saison des pluies, il n'y a que les braves qui  
l'affrontent,  
le champ est vaste, je t'envie ; tu passes la jour-  
née sous la chaleur du soleil.

Vous les hommes aux champs, merci à vous.  
Vous les hommes au soleil, merci à vous.

Vous les femmes aux champs, merci à vous.  
Vous les femmes au soleil, merci à vous.

Les arachides sont à terme, allons les ramasser,  
fils du Sénégal.  
Mettez-vous au travail, le pays nous appartient,  
nous appartient, nous appartient.

Un membre de la famille :  
Monsieur le représentant de l'État, le chef dit que  
vous pouvez parler.

Le représentant de l'État :  
Après les salutations, je dois vous dire que l'État  
est pauvre maintenant. Nous n'avons plus d'argent.  
Même moi, je n'ai pas été payé depuis trois mois  
comme les autres. C'est pourquoi le gouvernement  
nous a chargé de venir vous dire ceci : chaque vil-  
lageois doit payer 3500 Francs CFA.

Le père :  
Diakité, dit au représentant de l'État que nous  
avons tout entendu.  
L'État c'est l'État. Nous aussi, nous sommes  
pauvres. Que peut-on ajouter d'autre ? Malgré  
tout, nous ferons ce qu'il nous exige. Mais dit lui  
que nous demandons au chef de l'État de nous  
accorder quelques jours de délai.

Le représentant de l'État :  
Nous reviendrons dans une semaine pour prendre  
l'argent. Par ma voix, c'est l'État qui vous salut.

Le père :  
Souly. Songalo.

Songalo, le griot :  
Touré.



**Le père :**

**Songalo, vous le griot, dites à mon fils que je ne sais plus quoi faire. Autrefois, nous cultivions pour nous, rien que pour notre nourriture. Mon grand père cultivait un peu de tout : du riz, du manioc, du mil, etc... On ne manquait de rien. On n'avait pas besoin d'argent car on payait nos impôts aux blancs en nature. Il est vrai qu'on cultivait du coton ou de l'arachide pour eux mais nos greniers étaient pleins. Les Blancs sont partis, nos propres enfants les ont remplacés. Voilà maintenant, il faut payer de plus en plus d'impôts.**

**L'année passée, j'ai vendu les deux vaches qui nous restaient mais cette année, Songalo, dis à mon fils que je ne sais quoi faire. Je vous dis Songalo, bientôt les impôts. Bientôt les cotisations pour le parti du président de la république. Bientôt la dote qu'il faudra commencer à verser aux parents de sa fiancée. Songalo, dis à mon fils que je n'ai plus de solution. Il est notre seul espoir et sa mère est là.**

**Songalo, le griot :**

**Souly, tu as entendu ce que ton père vient de dire ? À présent, tu es un homme ! Prends tes responsabilités. Honore ta famille car le jour de la honte n'est plus loin pour nous, villageois. Allah nouari ! (Allah merci).**

**Souly, le fils :**

**Papa, ne serait-il pas mieux que je parte pour la ville comme tous les autres de mon âge ? Je sais que là-bas, je pourrai mieux vous aider en vous envoyant des mandats. Regarde le père à Samba, il n'a plus de soucis d'argent depuis que Samba a trouvé du travail à Dougouba.**

**Le père :**

**Oui mon fils. Tout compte fait, je crois qu'il n'y a que cette solution : que tu ailles en ville pour travailler. Regarde toi. Maintenant tu as 15 ans et tu es assez grand pour pouvoir te débrouiller et nous aider. Tu es notre seul espoir. Vas-y mon fils.**

**la mère :**

**Jamais. Souly n'ira pas à Dougouba car il est trop jeune. J'aurais du souci pour lui, je n'ai que lui, c'est mon seul fils et je deviens vieille, fatiguée, très fatiguée !**

**Le père :**

**Souly ira à Dougouba car c'est mon fils. Moi, j'ai travaillé pour mes parents, j'ai leurs bénédictions. C'est grâce à cela que j'ai pu t'épouser et mis Souly au monde !**

**Songalo, le griot :**  
**Tu l'as dit Touré.**

**Le père :**

Souly ne souffrira pas car il a ma bénédiction et celle de mes ancêtres, Souly n'aie pas peur. Tu es notre retraite. Vas-y mon fils.

**Souly, le fils :**

Maman, papa a raison, je serai plus utile en ville qu'ici. Je suis assez courageux et grand pour pouvoir me débrouiller tout seul. Dès que j'aurai trouvé du travail, je ne vous oublierai pas. Je vous enverrai des mandats. Je viendrai vous voir et je me marierai.

**Songalo, le griot :**

Touré Mandé Mory, bien dit.



**Souly, le fils :**

Maman, la seule solution est que je parte en ville !

**La mère :**

Que puis-je ajouter d'autre ? Vous les hommes, vous décidez ! Je n'ai plus qu'à m'incliner ! Mais ton départ m'accablera et me mettra dans le rang de celles qui sont déjà épisées par leurs soucis maternels. Quand pars-tu ?

**Souly, le fils :**

Après-demain. Ne pleure pas ! Je ne t'oublierai pas...

**(Chant)**

Moi, je pense à la séparation.  
Se retrouver appartient à Dieu.  
Se séparer de son propre fils est dur.  
Je pense à la séparation.  
De l'aide, de l'aide ma mère.  
Les cris de douleur sont sortis  
d'où on ne les attendait pas.  
De l'aide, de l'aide.



**L'auteur :**

Cette pièce théâtrale retrace ma vie au village et ma vie d'immigré. Quelles sont les raisons qui poussent les jeunes africains du village à quitter son milieu ? Elles sont identiques pour tous les jeunes qu'ils soient du Sénégal, du Mali ou de la Mauritanie, principalement au bord du fleuve Sénégal. Cette pièce théâtrale n'a pas été écrite pour accuser qui que ce soit mais simplement dans le but d'informer pour mieux réagir.  
Bouba Touré, juin 1977.

**Un chômeur :**  
**Et si nous faisions du thé ?**

**Un chômeur :**  
**Moi, je peux apporter le sucre.**

**Souly, le fils :**  
Moi, je n'ai rien à apporter car voici deux mois que je suis dans cette foutue ville sans travail, sans rien. Et pourtant mon père compte beaucoup sur moi. J'aurais mieux fait d'écouter ma mère plutôt que mon père.

**Sidi, un chômeur :**  
Regarde-moi ça, il vient juste d'arriver et il commence déjà à se plaindre! Qu'est-ce donc deux mois à côté de trois ans. Mon ami, voici trois ans que je traîne ici dans cette foutue ville. Sans travail, sans rien. Je ne peux plus compter les paires de sandales usées à force de marcher pour chercher du travail. Je n'en trouve pas, et pourtant moi aussi mon père attend mes mandats. Oh, les gars, si on avait un peu d'argent, je connais un marabout qui peut nous trouver du travail chez un toubab. Il a placé Boubacar comme boy il y a longtemps.

**Un chômeur :**  
**Boubacar ?**

**Sidi, un chômeur :**  
**Dieu est bon, dieu est grand !**

**Un chômeur :**  
**Sidi, ne commence pas avec ça.**

**Sidi, un chômeur :**  
**Mon ami, avec ce marabout, dieu est bon, dieu est grand !**

**Un chômeur :**  
Depuis quand es-tu là ? Depuis trois ans. Moi, deux ans, Souly, deux mois. Deux mois qu'il est ici. Qu'est-ce qu'a fait ton dieu pendant ce temps ? Où est ton dieu ? As-tu trouvé du travail ? Tu n'a rien trouvé. Tu me dis que dieu est bon. Même pour faire du thé, il faut demander des contributions. Où est ton dieu ? Dieu n'est pas bon.

**Sidi, un chômeur :**  
**Je t'interdis de dire du mal de dieu !**

**Un chômeur :**  
**Va au diable avec ton dieu !**

**Tiémoko :**  
Evitons d'en arriver là, surtout aujourd'hui où chacun devrait avoir pitié de son propre sort. Prenez ceci mes frères, je crois qu'il y a assez pour payer le thé.



**Un chômeur :**

Sidi, donne moi cela. J'irais prendre le thé plus tard. Je garde la monnaie.

**Sidi, un chômeur :**

Tiémodo, toi qui viens de France. Peux-tu nous donner des conseils pour sortir de cet abysse ?

**Tiémodo :**

Hé oui mes frères ! Vous êtes malheureux ici, dans cette ville. Et aux villages, vous souffrez de la sécheresse. Malgré tout, nos chefs demandent de l'argent à nos parents. Mais moi au contraire, je ne connais pas la misère. Là-bas, j'ai gagné ma vie, car tout manœuvre que je suis, j'ai gagné 150 000 Francs CFA.

La France mes frères, c'est le bonheur ! Oh toi qui étais à l'école Mamadou, tu as bien appris ça, non ? C'est la vérité ! La France, c'est la joie ! C'est le bonheur ! C'est le paradis ! Le travail à Paris, c'est facile comme de l'eau à boire car il y a Simca, Renault, Citroën. Beaucoup de patrons nous préfèrent aux français parce que nous ne sommes pas difficiles. Si vous partez, une seule chose à éviter: la protestation. Vous savez que les blancs qui étaient chez nous n'aimaient pas ça, donc les patrons là-bas, pareils ! Pour aider nos vieux à sortir de l'abysse, c'est là-bas qu'il faut aller.

**Un chômeur :**

C'est là-bas qu'il faut aller.

**Sidi, un chômeur :**

C'est là-bas qu'il faut aller.

**Souly, le fils :**

C'est là-bas qu'il faut aller.





(Chant)

Pirogue, oh ! Pirogue faite de deux moitiés.  
Si une moitié se brise la pirogue chavire, oh !  
Pêcheur la pirogue est partie en mer.

Vois la mer comme elle est vaste.  
Mer jusqu'à l'infini.  
La voiture n'y roule pas.  
Le train n'y roule pas.  
Seule la pirogue y navigue.





**Souly, le fils :**

Les gars, debout. C'est l'heure. Il faut aller au travail. C'est l'heure.

Là-bas en Afrique, Tiémoko m'a dit que j'étais supposé habiter au 5<sup>ème</sup> étage, ça se trouve où ?

**Sidi, un chômeur :**

Tu es au troisième étage, si tu montes sur les lits superposés tu arriveras au 5<sup>ème</sup> étages.

(rires)

**Souly, le fils :**

Allez, c'est l'heure.

**Un chômeur :**

Les gars, passez une bonne journée.

**Sidi, un chômeur :**

Notre accueil en France n'a pas été celui que nous espérions.

Nous pensions être des privilégiés, des mieux traités.

**Un chômeur :**

Mais tel n'est pas notre cas.

**Tous ensemble :**

Nous voulons des papiers.





Sans-Papiers après l'expulsion de l'Église Saint-Ambroise et du Gymnase Japy, 24 mars 1996, Paris.

Madjiguène Cissé, porte-parole des Sans-Papiers de la Halle Pajol et de l'Église Saint-Ambroise (Saint-Bernard), manifestation du 30 mars 1996, Paris.

Femmes pendant l'occupation de Sans-Papiers de la Halle Pajol, Paris, Juin 1996.

Marche des femmes de Saint-Ambroise pour la régularisation des Sans-Papiers, 11 mai 1996, Paris.

Une griote chante durant la Marche des femmes Sans-Papiers de Saint-Ambroise devant l'Hôtel Matignon, 11 mai 1996, Paris.

Occupation de la Halle Pajol par les Sans-Papiers de Saint-Ambroise, avril 1996, Paris.

Manifestation solidaire avec les Sans-Papiers de Saint-Ambroise, 15 juin 1996, Paris.



Manifestation de Sans-Papiers, 30 juin 1996.

Début de l'occupation de l'Église Saint-Bernard après la Halle Pajol, 30 juin 1996.

Devant l'Église Saint-Bernard pendant l'occupation, août 1996, Paris.

Visite de Danielle Mitterand aux Sans-Papiers de Saint-Bernard en grève de la faim, août 1996.

Expulsion des Sans-Papiers de Saint-Bernard, 23 août 1996, Paris.

Photographies de Bouba Touré.



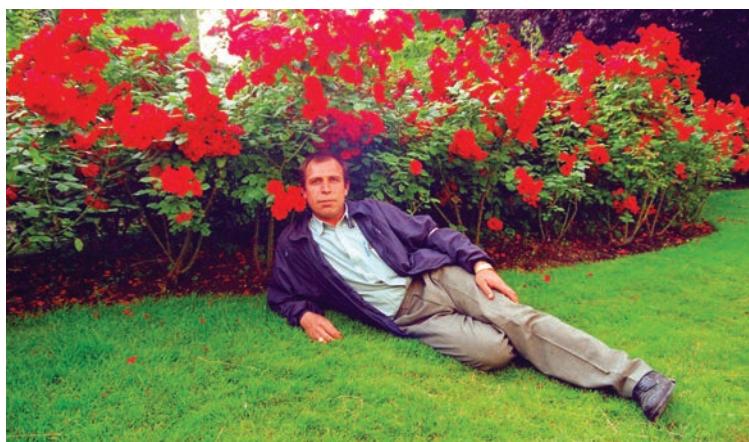
Diadié Koné, ancien Sans-Papiers de Saint-Bernard, Marche des Sans-Papiers, 12 juin 1998, Paris.

Manifestation du 3<sup>ème</sup> Collectif de Sans-Papiers, Place de la République, 8 juillet 1998, Paris.

Marche des Sans-Papiers, 12 juin 1998, Paris.

Sans-Papiers du 3<sup>ème</sup> Collectif, 16 juillet 1998, Paris.

Emmanuel Terray, Marche des Sans-Papiers, 12 juin 1998, Paris.



Distribution de tracts par un résident du Foyer Charonne, manifestation du 11 juillet 1998, Paris.

Sans-Papiers du 3<sup>ème</sup> Collectif en grève de la faim, Batignolles, 23 juillet 1998, Paris.

Un homme du 3<sup>ème</sup> Collectif, septembre 1999, Paris.

Manifestation du 3<sup>ème</sup> Collectif de Sans-Papiers, 29 juillet 1998, Paris.

Manifestation du 3<sup>ème</sup> Collectif de Sans-Papiers, 10 septembre 1998, Paris.

Manifestation de Sans-Papiers en face de la préfecture Bobigny, 29 mai 1998.

Photographies de Bouba Touré.



**Maison des Ensembles,  
rue d'Aligre, septembre 1999.**

Un militant pour les droits des Sans-Papiers  
regarde les photographies de Bouba Touré,  
Maison des Ensembles, siège de la coordination  
75 des Sans-Papiers, Paris, septembre 1999.

Sans-Papiers de la Maison des Ensembles,  
rue d'Aligre, le 17 novembre, le 19 novembre,  
et le 7 décembre 1999.

Photographies de Bouba Touré.



Collectif des Sans-Papiers de la Maison des Ensembles, rue d'Aligre, 11 janvier 2000, Paris.

Maison des Ensembles, rue d'Aligre, 11 janvier 2000.

Manifestation des Sans-Papiers de la Maison des Ensembles, 15 janvier 2000.

Manifestation de Sans-Papiers de la Maison des Ensembles, Hôtel de Ville, 24 janvier 2000.

Photographies de Bouba Touré.





Sans-Papiers dans la manifestation anti-OMF du 27 nov. 1999, Paris.

Manifestation solidaire avec le 3<sup>ème</sup> Collectif de Sans-Papiers, Paris, 4 déc. 1999.

Manifestation solidaire contre l'expulsion des 100 habitants du Foyer Terres au Curé après un raid de la police, 13<sup>ème</sup> arrondissement, Paris, 13 fév. 2008.

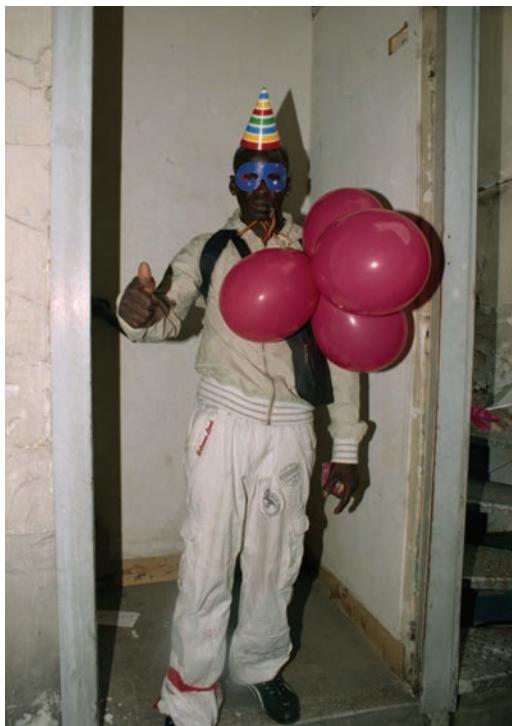
Manifestation Blv du Temple après l'expulsion des occupants de la Bourse du Travail, Paris, 29 juin 2009.

Campement, Blv du Temple, Paris, 12 juil. 2009.

Occupation de Sans-Papiers, Rue Baudelique, Paris, 18 juil. 2009.

Occupation du 14 rue Baudelique, ancien siège de la Sécurité Sociale, Paris, 3 sep. 2009.





## Préparation pour une manifesta- tion, occupation rue Baudelique, Paris, 7 oct. 2009.

## Manifestation des Sans-Papiers de Baudelique, Blvd Barbès, Paris, 16 sep. 2009.

## Grève de travailleurs immigrés et occupation devant une boîte d'interim, Blvd Magenta, Paris, 17 sep. 2009.

## Occupation de la boite d'interim Manpower, St Lazare 28 oct 2009

## Manifestation de Sans-Papiers, Paris, 10 oct. 2009.

## Occupation Place de la Bastille, Paris, 16 juin 2010.

## Occupation of Cité Nationale de L'Histoire de l'Immigration, Paris, 2 oct. 2010.

## Dans l'occupation de la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, Paris, déc. 2010.

## Photographies de Bouba Touré

Famille de Bouba Touré,  
Tafacirga, Mali, 1976.



Bouba Touré durant une formation de peintre d'intérieur  
avec d'autres travailleurs immigrés, 1973, Paris.  
Photographies de Bouba Touré.

**Discussion du 8 avril 2014 au centre d'art Khiama avec Raphaël Grisey, Bouba Touré, Olivier Marboeuf, Tobias Hering, Karinne Parrot autour de photographies de Bouba Touré et du film *Nationalité : Immigré de Sidney Sokhona***

197

**Raphaël Grisey :** Nous allons montrer des photographies que tu as commencé à faire en 1966, après ton arrivée à Paris. Je t'ai rencontré il y a très longtemps, tu étais un ami de la famille. Tu venais régulièrement faire des projections de diapositives, tu faisais cela auprès de tes amis et aussi dans les foyers de travailleurs africains à l'époque. C'est alors que j'ai découvert tes images du Mali et de la coopérative de Somankidi Coura. Ce n'est que bien plus tard, alors étudiant aux Beaux-Arts et ayant commencé moi-même à développer une pratique de la photographie, que je me suis à nouveau intéressé à ton travail. Ces images viennent de tes archives, je les ai scannées au cours des années en vue du film *Cooperative*, maintenant avec l'idée d'en faire une publication.

**Bouba Touré :** Ce monsieur, c'est mon père. Là, c'est ma mère avec ses chèvres, elle en avait beaucoup. Depuis que je me suis intéressé à la photo, chaque année lorsque je retournais là-bas, je photographiais la vie quotidienne du village. Dans ma région, lorsque les immigrés arrivent en France, il leur faut envoyer beaucoup d'argent à la famille. Ma mère ne demandait pas. Mais pour les pères, même si on ne pouvait pas revenir rendre visite, il fallait envoyer de l'argent.

**Olivier Marboeuf :** Cela se trouve dans quelle région?

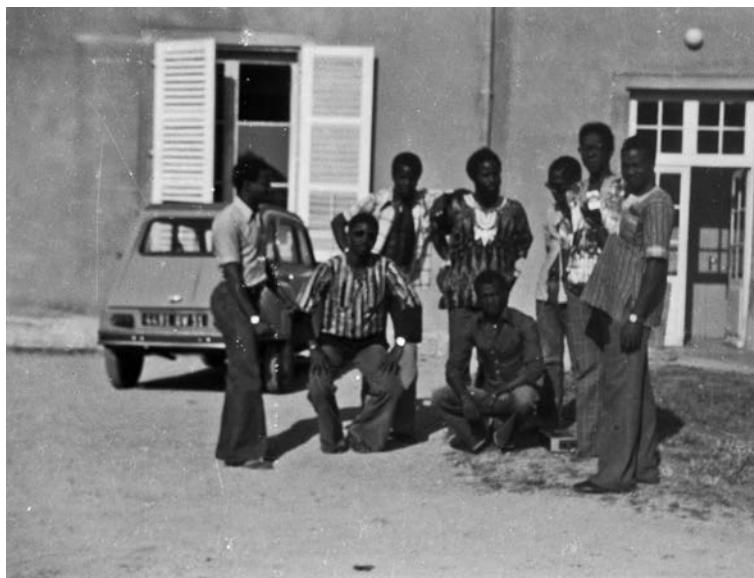
**BT :** Au bord du fleuve Sénegal, le village s'appelle Tafacirga. On se trouve entre guillemets à trois kms du Sénegal. Je dis cela entre guillemets parce que la notion de frontière n'existe pas chez nous. C'est une notion occidentale. Moi, je suis côté malien, là il y a le Sénegal et la Mauritanie mais ce sont les

mêmes familles. Certains sont devenus maliens, d'autres sénégalais, mauritaniens. Ce sont des photos familiales.

**RG :** J'ai mis tes images de famille comme point de départ possible d'un récit. Il y en aurait beaucoup d'autres possibles.

**BT :** Là, c'est en 1973, pendant l'été. Je travaillais dans une entreprise. J'avais besoin d'argent pour la famille, je ne pouvais pas prendre de vacances. J'ai fait un mois ici. Ce sont des portugais, des maghrébins. Ils étaient étonnés parce que à l'époque peu d'africains étaient dans le bâtiment. Maintenant, c'est différent. Ce sont des copains de cette époque. On a pu faire six mois de stage chez des paysans en 1975-1976 pour la préparation du retour. J'étais projectionniste à l'époque, d'autres travaillaient à l'usine, on pensait que ce n'était pas responsable de partir tout de suite en Afrique sans se préparer.

Certains avaient essayé, mais cela n'avait pas marché. On a eu trois semaines de stage pratique au départ. À la fin du mois on s'est rencontré dans un lycée agricole pour échanger ce que nous avions fait et faire le bilan de nos stages. Nous étions dans la Marne et la Haute-Marne, ce sont des coins où ils n'avaient jamais vu de noirs. Sauf les vieux qui pendant la guerre avaient vu des militaires noirs. Ça a posé des problèmes, je ne vais pas rentrer dans les détails, mais certains qui nous ont pris en stage pensaient qu'on n'était pas venu pour apprendre mais pour travailler. Ils nous faisaient bosser, le mot est choisi, comme des nègres. Nous avions déjà une conscience politique, je suis soixante-huitard. Ils étaient très surpris de nos réactions, de comment



Bouba Touré et Ibrahima Camara, Les Grandes-Loges, Champagne, France, 1976.

Membres de l'ACTAF (Association Culturelle des Travailleurs Africains France) pendant les stages agricoles, Courcelles-sur-Aujon, Haute-Marne, France, mai 1976.

Photographies de Bouba Touré.



nous nous défendions lorsque nous affirmions que nous n'étions pas venus pour travailler dans les exploitations mais pour apprendre des choses. Ils ont compris petit à petit. Certains maîtres de stage étaient furieux parce qu'ils ne s'y attendaient pas.

RG : Ce sera intéressant de discuter cela en regard du film « Safrana » où on voit la paysannerie française.

BT : On est au village, c'est le jour où nous sommes arrivés. La terre n'appartient à personne au Mali. Ils ont réinstauré cette loi ancestrale après l'indépendance qui dit que la terre appartient à ceux qui la travaillent. Quand on est arrivé, nous sommes allés dans un endroit qui appartenait traditionnellement à la famille Diabira, le nom de famille du coin et qui sont venus en premier. Quand on a décidé de faire des travaux, on est venu au village et on a fait une grande fête. Je ne connaissais pas ce village auparavant mais on parlait la même langue, le soninké. C'est le jour de l'inauguration des travaux. Nous étions avec le chef du village de Somankidi.

RG: Vous aviez envoyé des demandes auprès de trois pays pour faire le projet, le premier à vous répondre a été le Mali, qui vous a proposé un terrain près du village de Somankidi et de la ville de Kayes.

BT : C'est exact. Dans notre groupe, il y avait des maliens, des sénégalaïs, des mauritaniens, des guinéens et des voltaïques du Burkina Fasso actuel. Pour vous dire que les frontières n'étaient pas notre truc. On a demandé à trois pays frappés par l'émigration, le Mali, le Sénégal et la Mauritanie.

Si vous voyiez en France un noir qui balaie dans la rue, vous lui dites an wujomu, il va vous répondre car c'est un soninké. Il vient soit du Mali, soit du Sénégal, soit de la Mauritanie. On est en majorité ici, du moins dans la classe de ceux qui font les travaux manuels. On a demandé à ces trois gouvernements car nous avions compris depuis notre arrivée en France que cette immigration là n'était pas bonne pour nous. Ni pour nous, ni pour le pays d'accueil. Il fallait trouver une solution pour que les gens ne viennent pas comme nous pour juste travailler et faire vivre la famille. La seule solution était de développer l'agriculture. Nous sommes des pays ruraux. On a donc demandé au Sénégal, au Mali, et à la Mauritanie. C'était le temps de Senghor, tout le monde connaît les relations de Senghor avec l'Occident. Moktar Ould Daddah de Mauritanie ne nous a pas répondu. C'est le Mali qui a répondu le plus rapidement favorablement et en nous laissant



Demba Niangané, père de Ladji Niangané, aide Bouba Touré à vendre la première récolte de tomate dans les villages voisins, Somankidi Coura, février 1979.

Photographies de Bouba Touré.



le choix d'où nous voulions nous installer. Nous avons choisi la région de Kayes, la région de la vallée du fleuve Sénégal. On a choisi cet endroit, c'était la brousse, on a dessouché et défriché et on a mis la terre en valeur.

Ce sont les travaux, nous étions en train de défricher et de dessoucher. Il y avait des serpents comme vous voyez. Le coin était vierge, il y avait donc beaucoup de serpents mais personne d'entre nous n'a été mordu par les serpents grâce aux fétiches, aux pouvoirs des anciens. Ils leurs ont donné quelque chose à manger et à boire. J'ai dormi sur le serpent le plus venimeux et il n'a pas réussi à me mordre. Les ancêtres de ma mère avaient le pouvoir sur les serpents. Je n'ai pas ce pouvoir-là mais aucun enfant de ma mère ne peut être mordu par un serpent, c'est clair et net.

Nous faisions la cuisine nous-mêmes. Chacun son tour. Cela faisait bien rigoler les villageois car ils n'avaient jamais vu un homme faire la cuisine. Nous n'avions pas de femmes avec nous. On était obligé de tout faire par nous-même. Là, on se lavait au fleuve. Vous voyez comme ils étaient contents d'être pris en photo. Ce sont les mêmes qui me le

reprochaient. Ici, on faisait la lessive. Les femmes du coin se moquaient de nous. Elles n'avaient jamais vu un homme faire la lessive ou la vaisselle. Au bord du fleuve, il n'y avait que des femmes hormis nous.

RG : Tout le monde était célibataire sauf deux, c'est ça ?

BT : Oui. Mais même les deux ont fait venir leur femme plus tard. On était entre garçons. Cette image, c'était pendant les travaux, ici, on avait commencé à faire l'irrigation. Les bananes, c'était essentiellement pour faire des brise-vents. Actuellement, durant la saison des pluies, c'est ce qu'on appelle les cultures vivrières. Après la saison des pluies, on cultive des bananes, des tomates, des salades et des oignons, beaucoup d'oignons. La coopérative est un des premiers producteurs d'oignons dans la région. Cela est dû au système d'irrigation et à la maîtrise qu'on a acquise. Au départ, c'était essentiellement des bananes, des papayes et puis des légumes pour notre propre consommation car on ne maîtrisait pas encore bien les choses. Maintenant, on fait tous types de légumes. Les gens viennent acheter sur place. Ici c'est en 1977 quand les villageois sont venus nous donner un coup de main. Tous les jeunes du



Vente de tomates à Somankidi  
village, février 1979.

Un ouvrier paysan sur le premier  
canal, coopérative de Somankidi  
Coura, Mali, 1979.

Photographies de Bouba Touré.



village se sont mis d'accord pour venir nous donner un coup de main car nous n'étions que 14. On n'était jamais 14 sur le terrain car certains faisaient la cuisine. On était à 6 kms du village. Nous n'avions pas encore construit le nôtre. Quatre personnes restaient, deux amenaient le repas et deux autres cuisinaient. On était une dizaine sur le terrain. Un jour les villageois sont venus nous donner un coup de main. Le premier canal a été fait avec la terre de termitière. C'est une terre compacte. On a eu des recours entre temps, le canal a été dallé. Là, je suis avec un cousin, on fait le poing de la victoire.

RG : Tu as un T-shirt du MPLA.

BT : Oui, c'était le moment des guerres d'indépendance des pays lusophones, c'est-à-dire tous les pays colonisés par le Portugal. Ils ont eu beaucoup de mal à avoir leur indépendance. Pour cause, c'étaient des pays riches, ils se sont beaucoup accrochés. Nous soutenions les pays en lutte. Ils ont eu leur indépendance après la révolution des œillets en 1974 lorsque les militaires révolutionnaires ont destitué Salazar. Le MPLA c'était le parti qui luttait pour l'indépendance de l'Angola. Mouvement populaire de libération de l'Angola. C'était des

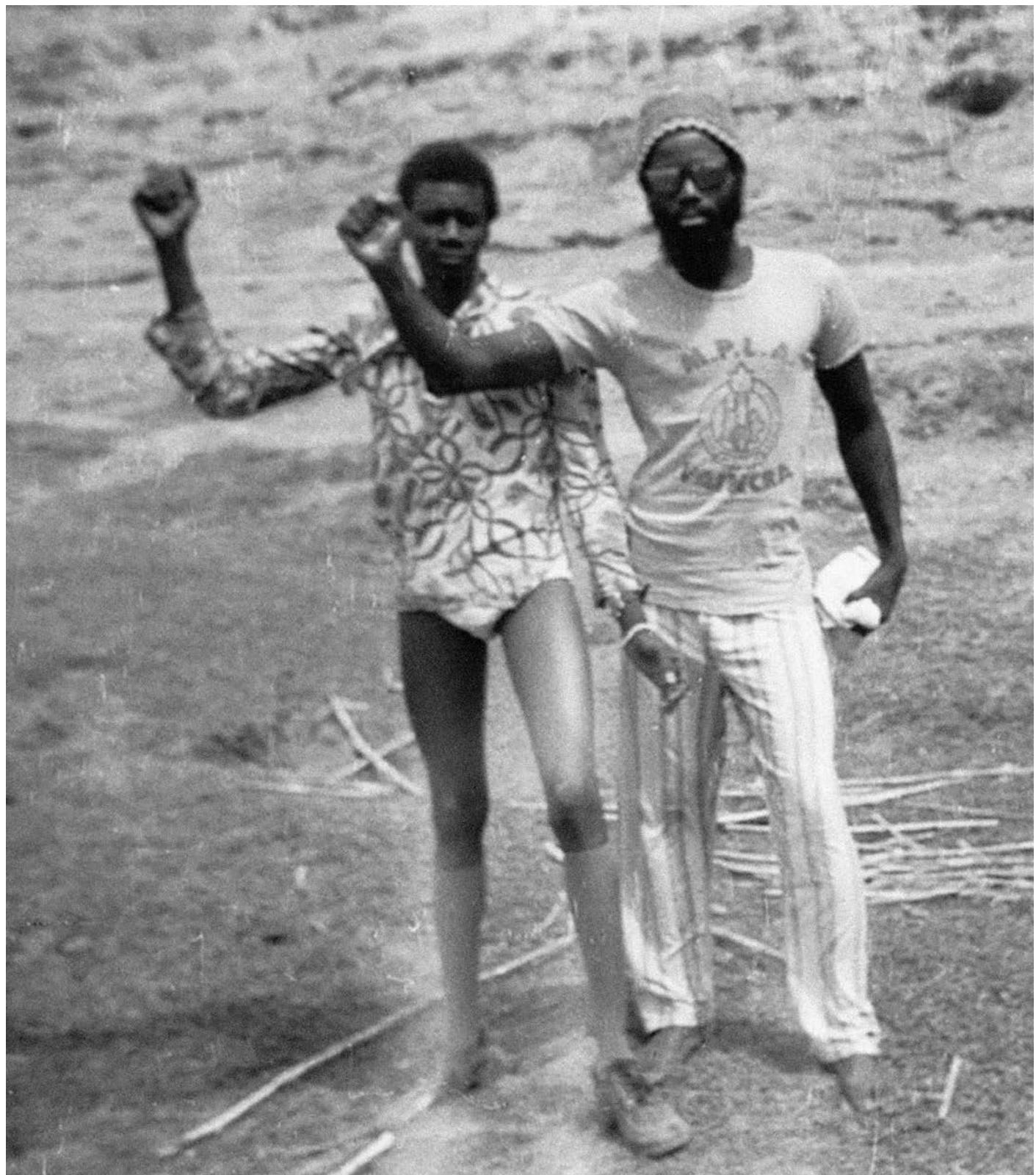
copains en France qui produisaient les T-shirts et qui nous les donnaient.

OM : Cabral était agronome au départ pour le gouvernement portugais. Ensuite l'une des stratégies a été celle du sol, ils ont miné le pays pour rendre la terre inexploitable aux colons pour empêcher l'agriculture. Ils ont passé beaucoup de temps, à l'indépendance, à déminer. C'est ce qui explique toute la solidarité alimentaire des pays alentours.

RG : L'ACTAF, l'Association Culturelle des Travailleurs Africains en France a été un peu la couverture pour votre groupe. Elle organisait aussi beaucoup d'actions de solidarité aux mouvements de libération des pays lusophones, cela passait par la projection de films, les dons de sang et d'habits par exemple. Ces moments ont été importants pour la politisation du groupe et l'idée de la coopérative.

BT : Tout à fait, nous avions déjà notre conscience politique mais l'ACTAF nous a permis de prendre conscience de nos conditions de logement.

La France offrait du travail mais on devait se démerder pour trouver un logement. L'état ne s'occupait pas du logement des migrants. Il fallait





**Bouba Touré et Kaba Tounkara dans le lit asséché du fleuve Sénegal, Somankidi Coura, janvier 1977.**

Photographie Bouba Touré.

Stills de *Cooperative*, 2008,  
Raphaël Grisey.



lutter pour que l'état prenne aussi en compte les conditions de vie et de logement. Même si la Sonacotra avait été créée depuis 1945, ce n'était pas pour les migrants. Grâce au mouvement des migrants de 1970 à 1975, des foyers Sonacotra sont maintenant habités par les migrants.

Tobias Hering : J'ai une question à propos de Cabral. Avant qu'il fut le leader du mouvement de libération en Guinée-Bissau et au Cap Vert, Cabral était agronome. Et la politique de la terre a joué un rôle important dans la lutte et après la libération.

Est-ce que les textes de Cabral étaient accessibles dans ce temps-là et cela a-t'il joué un rôle dans les discussions sur les stratégies de la coopérative et sur la décision de faire cela?

BT : Non. Nous n'avons appris qu'il avait été agronome que plus tard. C'est son combat pour l'indépendance et contre le colonialisme que nous connaissons et qui nous inspirait. Les films que nous voyions étaient des films de guérilla dans la brousse. On projetait ces films dans les foyers mais on ne connaissait pas les écrits de Cabral sur l'agriculture.

RG : Peut-être alors que les écrits de Mao étaient mieux connus?

BT : Oui, on était beaucoup plus maoïstes. Mao a aussi pris l'agriculture très au sérieux. La leçon de Mao qui valait pour nous était qu'aucun peuple ne peut se développer dans l'assistanat. On voit bien que les millions dépensés par la France en Afrique, ça ne marche pas. Nous-mêmes les immigrés, nous envoyons beaucoup d'argent dans nos pays mais ça ne peut pas marcher. La coopération française avec les pays africains a créé un système de dépendance vis-à-vis de la France dont il semble impossible de se défaire maintenant.

RG : Pour répondre à Tobias sur ce qui a motivé le projet de la coopérative, c'est aussi peut-être simplement que vous aviez pour la plupart des origines paysannes.

BT : Maintenant on commence à voir des gens des villes migrer en France mais pour ma génération, nous étions essentiellement des ruraux, des gens des villages. C'est pourquoi d'ailleurs nous avons créé les foyers, c'est nous qui avons inventé les foyers car nous n'avions pas l'habitude de vivre

Bouba Touré allant aux champs avec des sandales Hô Chi Minh, Somankidi Coura, Mali, 1977.  
Photographie de Bouba Touré.



seuls, nous vivions en groupe. Mais malheureusement les conditions de vie ne sont pas identiques : là-bas, je partageais une case avec un copain et on accueillait les copines, ici on se retrouve à 10 ou 15 dans une pièce... C'était normal pour nous de revenir à l'agriculture vu que nous étions des ruraux.

Public : Y avait-il des maghrébins aussi parmi les membres de l'ACTAF ?

BT : Non, en effet. Il n'y avait que des africains noirs essentiellement. Notre siège était dans un local de la CGT dans le 13<sup>ème</sup>, on avait des affinités politiques de ce côté-là.

OM : Il faut noter que la France n'a pas eu le même traitement suivant les pays. La liberté de circulation en France n'était pas la même si on était algérien, marocain, malien. Il en était de même pour la possibilité d'avoir une activité économique. Par exemple, pourquoi les cafés en France sont Kabyles ? Parce que seuls les Kabyles étaient autorisés à ouvrir des cafés en France. Ils ont organisé de manière extrêmement précise les passe-droits, les algériens étant ceux paradoxalement après le conflit qui ont eu le plus le droit de circuler en France alors que d'autres pays ont

eux reçu le droit de circulation suite essentiellement à des accords bilatéraux avec des contenus très spécifiques, comme le Togo qui avait de grandes écoles de formation de comptables et qui avait un droit d'entrée en France seulement pour ce type d'activité. Vous allez trouver énormément de comptables togolais en France car c'était une des activités qui permettait de venir. C'est pour cela que l'immigration d'Afrique noire et la possibilité de rassemblement familial est plus tardive que celle du Maghreb, ce qui a créé des luttes qui n'étaient pas du tout synchronisées parce qu'ils n'avaient pas la possibilité de rentrer en France au même moment. En Afrique noire, jusque dans les années 70, on ne peut pas rentrer en France de manière aussi fluide que les pays du Maghreb ce qui va découper en morceaux les luttes. La loi sur le regroupement familial va aussi créer une dynamique de fixation des gens d'Afrique de l'Ouest ce qui n'était pas très réel avant, c'étaient des hommes seuls souvent. On pense que c'est un seul mouvement au moment des indépendances mais il est important de rappeler que ce sont plusieurs mouvements.

Pour rebondir sur ces documents, je voulais savoir si c'était à l'époque important pour vous de faire



Irrigation des choux en contre-saison,  
Bouba Touré, coopérative agricole  
de Somankidi Coura, 1978/1979.

Photographie de Bouba Touré.

ce travail de documentation. On parlait de Mao, on pourrait parler des cubains aussi avec le cinéma, qui dans leur positionnement politique trouvaient qu'il fallait fabriquer les images des luttes avec un cinéma qui va être extrêmement influent dans toute l'Afrique aussi, et qui comme Cabral enverra des gens se former à Cuba au cinéma et revenir pour documenter les luttes. As-tu conscience à cette époque qu'il faut faire des images pour avoir des choses ou cela est juste une documentation personnelle ?

BT : J'ai toujours voulu faire des photos. Mes copains en les voyant sont maintenant coopératifs mais au début il y en avait plein qui ne voulaient pas. « Tu nous emmerdes avec ton appareil ! » J'ai toujours voulu faire des photos partout où j'allais. Je n'avais pas conscience de l'utilisation qui pouvait être faite plus tard de ces photos. Je me suis dit que nous n'étions pas éternels. Je leur ai dit que je faisais ces photos-là car je ne voulais pas mourir. Je sais qu'un photographe ne meurt pas. Maintenant à chaque moment important dans le village, ils veulent que j'expose les photos. Au début, ce n'était que pour moi.

RG : Peux-tu parler de l'économie de cette production d'images ? Tu avais des pellicules ? Comment faisais-tu pour développer les films ?

BT : Pour les photos je donnais les pellicules aux amis de passage pour aller les développer en France. Plus tard, il y a eu un labo à Kayes, à 15 km, je développais certaines pellicules là-bas.

OM : Le groupe à cette époque travaillait combien de temps à la coopérative ? Les gens faisaient des aller-retours entre la France et le Mali ou les gens étaient déjà fixés là-bas ?

BT : On est partis pour cinq ans pour faire tous les travaux. Après ces cinq ans, chacun était libre de faire ce qu'il voulait. Mais ce que nous voulions c'est que nos frères ne viennent pas en France. C'était l'objectif. À notre arrivée, nos parents qui avaient l'habitude de recevoir de l'argent n'étaient pas contents. Mon père à mon retour n'était pas content. Comme j'étais là, je n'avais plus d'argent à envoyer. La moitié de la coopérative est partie et la moitié est restée. Ils ont maintenant des petits-enfants, les enfants sont mariés. Le village a beaucoup grandi.

Irrigation de nos champs  
sous le saison de 1978-79



15 MARS 1979

Barba

**Public :** Étant donné que la nature des sols et le climat sont différents, avez-vous pu utiliser les techniques apprises durant les stages ou avez-vous dû les adapter à la géographie du pays ?

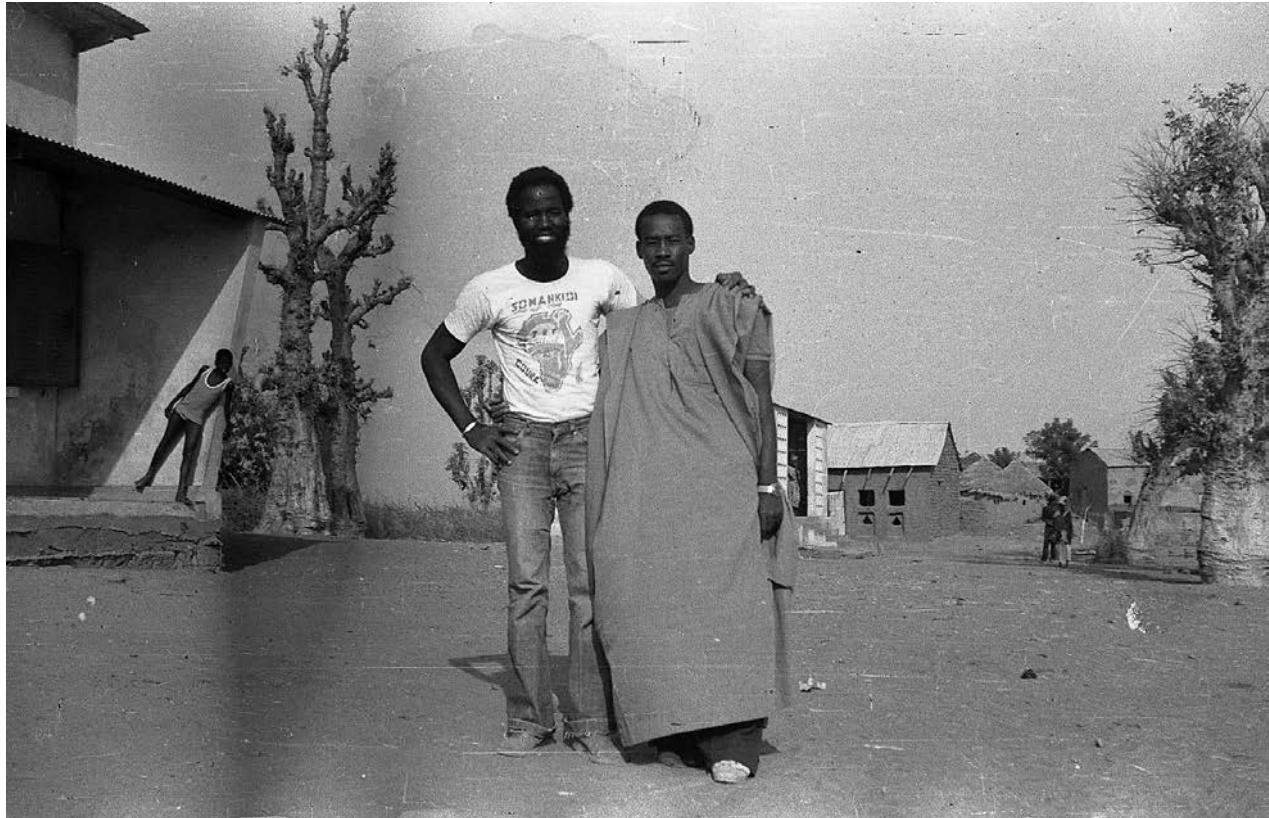
**BT :** Nous savions déjà que tout ce que nous apprenions au niveau technique n'allait pas nous servir là-bas. L'endurance et l'exigence de la terre : si on avait été directement là-bas, on n'aurait pas supporté de travailler 8 ou 9 heures. Les stages nous ont permis de comprendre que pour être un paysan, il n'y a pas de samedi et de dimanche. Tout ce que nous avons fait là-bas comme les canaux, on n'avait pas vu ça ici. Au Mali, malgré la dictature militaire, l'agriculture était prise au sérieux. Il y avait dans chaque région des moniteurs agricoles qui avaient été formés dans les pays de l'Est.

À l'indépendance du Mali, le pouvoir était socialiste et refusait la coopération avec la France et l'assistanat. Donc, beaucoup de jeunes ont été envoyés se former dans les pays de l'Est pour devenir ingénieur agronome. Même pour l'agriculture de base, ils avaient des formations. La technique de nos canaux a été importée du Nigeria.

Des moniteurs ont été mis à notre disposition pour nous apprendre à faire tous les travaux que vous voyez. Nous n'avions jamais dessouché. Nous avons appris beaucoup de nouvelles techniques là-bas.

**OM :** Comment est venue l'idée même de la coopérative et de s'organiser pour que les villages ne se dépeuplent pas ? Est-ce une idée qui vous est venue ou bien vous aviez entendu parler d'expériences similaires ? Où en étaient les pratiques de coopératives au Mali quand vous avez commencé ?

**BT :** Ça s'est beaucoup développé peu après l'indépendance car le gouvernement voulait encourager l'agriculture. Il y avait beaucoup de coopératives (d'état), mais entre 1960 et 1968, avec les tentatives de coup d'État à répétition et le rôle de la France, celles-ci n'ont pas survécu. Nous avons eu des dirigeants avec de bonnes idées mais la politique de la France a été gravissime. Beaucoup de coopératives agricoles avaient été bien développées avec des statuts, tout était en place. Mais malgré la dictature, certains services ont résisté sur place. Concernant l'idée de la coopérative, nous n'avions



Bouba Touré et Moussa Traoré, premier enseignant à Kotera, Tafacirga, Mali, 1976.

Écoliers de la première école de Kotera, près de Tafacirga, Mali, 1976.

Photographies de Bouba Touré.

pas d'autre solution. Pour éviter que nos frères viennent en France, nous n'avions pas d'autre solution que de développer le travail agricole. Mais il n'y avait pas de coopérative dans notre région.

Les moniteurs qui nous aidaient venaient d'autres régions du Mali. Dans notre région, il n'y avait que l'immigration. On pensait que celle-ci allait régler nos problèmes de famine et économiques. On a eu un gouverneur, un préfet qui a compris que si cela continuait il n'y aurait que des femmes et des enfants dans les villages et que tous les hommes allaient partir. Il nous a beaucoup encouragé dans notre installation. Là vous voyez des souches de baobabs que nous avions déterrées à la main. Les villageois nous prenaient pour des fous.

On n'était que 14 et il fallait beaucoup de volonté pour faire quelque chose qui puisse être un exemple pour nos trois pays. Ça a marché. On était les seuls à l'époque, maintenant il y a beaucoup de maraîchers dans la région. Ici on voit un djembé. Tous les travaux et rassemblements importants sont accompagnés de musique. Les quatre joueurs de djembé sont là pour encourager les travailleurs. Le monsieur sur le canal, c'est le moniteur qui nous a montré comment faire.

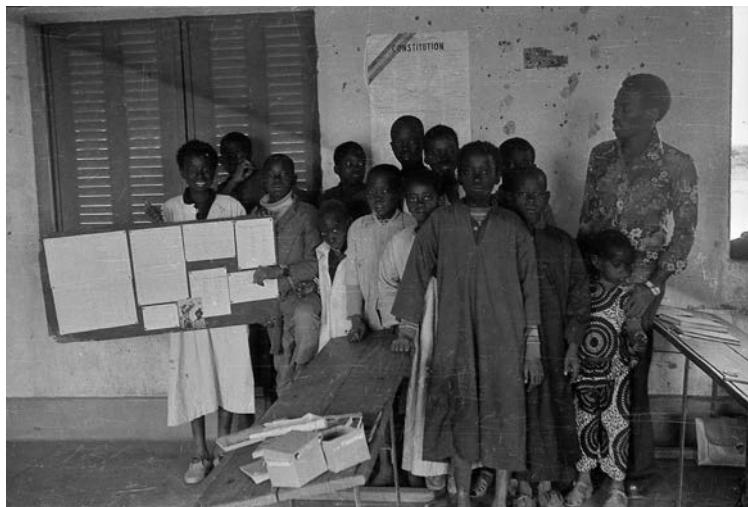
La terre que vous voyez c'est la terre de termitière que nous allions chercher un peu partout avec des brouettes. Voilà une termitière, on les cassait mais on faisait attention, on n'allait pas jusqu'au fond. Les termites qui travaillent sont au fond et ne sortent que la nuit. Nous avons fait le canal avec cette terre-là.

On est à Tafacirga, mon village natal, c'est la construction d'une école. Ici, ce sont les futurs élèves. Il n'y avait pas d'école pour ma génération dans mon village. On a réussi à faire une école dans notre village.

OM : Quand tu dis on a réussi, c'est aussi une action des migrants ?

BT : Oui, quand je suis venu en France, je ne savais pas lire ni écrire et je ne parlais pas français mais c'était une époque où il n'y avait pas de problème pour trouver du travail. À l'époque les entreprises métallurgiques, de bâtiment, de transport ou de manutention venaient nous chercher dans les foyers. Il suffisait d'être costaud.

Comme nous avons souffert de ne pas pouvoir lire et écrire, il fallait construire une école au village pour les nouvelles générations. Dans la région du fleuve Sénégal, il y a beaucoup d'écoles qui ont été



construites par les migrants et non par les états. Même certains hôpitaux.

OM : Pourrais-tu remettre en perspective la coopérative? Tu as posé les bases du raisonnement que vous avez eu, de l'idée qu'il fallait développer l'agriculture pour que les hommes restent dans la région. Idée qui donnera lieu à ce projet de coopérative de 1975 à 1977. 35 ans plus tard, qu'en est-il de l'actualité de la coopérative ? Qu'est-ce que cela a produit de faire ça ? Est-ce que l'objectif de départ a été atteint, un peu, partiellement ? qu'est-ce que ça a fabriqué comme nouvelles réalités ?

BT : On est partagé. L'exemple qu'on a voulu donner a marché jusqu'à un certain point. Mais cela n'a pas marché comme nous l'aurions voulu.

Malheureusement on ne peut pas dire qu'avec notre action nous avons arrêté l'immigration de notre zone mais comme je vous l'ai dit, c'était la première fois qu'on faisait des cultures maraîchères chez nous. Dans toute la région et dans les trois pays, il y a maintenant des maraîchers partout. On était les premiers à montrer que malgré des températures de 45° on pouvait avec l'irrigation faire pousser des cultures. Il y a des coins maintenant qui sont mieux

organisés que nous. Au niveau alimentation, ça va très bien.

OM : Et qu'est-ce qui a moins bien fonctionné ? Le projet politique qui était derrière cela ?

BT : L'immigration c'est compliqué, les jeunes de là-bas voient les gens travailler dans les champs sous la chaleur et puis ils voient l'immigré qui revient avec une voiture ou une moto. J'ai discuté avec des jeunes qui ont payé 7000€ pour avoir un visa. Il y a un business terrible dans tous les consulats français, des fonctionnaires français sont impliqués dedans. Ils savent qu'il y a beaucoup de demandes, les visas coûtent très chers. J'ai discuté avec un jeune : 7000€ Bamako/Paris avec un visa touristique de trois mois. Je lui ai dit: « 7000€, mais avec ça tu pouvais faire quelque chose ici. » Il a travaillé trois ans pour pouvoir avoir son visa.

OM : Le manque de paysans, c'est aussi un problème en France et dans le Monde. Surtout quand on parle d'agriculture exigeante, et non pas d'agriculture intensive. Il faut être au travail.

Les enjeux mondiaux sont aussi de savoir comment on utilise la terre, comment on la fait durer. Est-ce



Champs de semences d'oignon, Somankidi Coura, 1989.  
Photographie de Bouba Touré.

que ce n'était pas un enseignement de Cabral de dire qu'il ne suffit pas d'utiliser la terre mais qu'il faut qu'elle puisse servir longtemps.

**BT** : Nous sommes les premiers producteurs de semences d'oignon dans la région. On se débrouille très bien maintenant. Cela n'a pas freiné l'immigration mais cela a amélioré la vie des gens qui vivent sur place. Beaucoup de gens sont venus se former dans notre village et font des maraîchages comme nous.

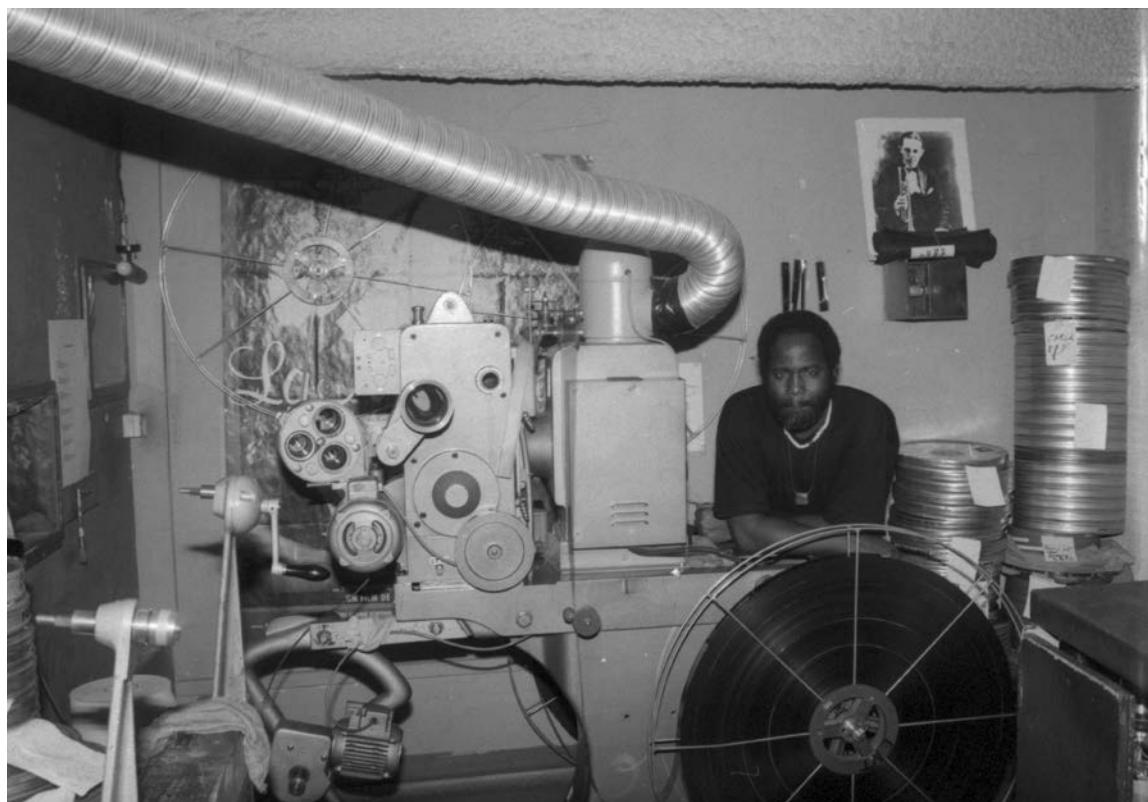
**Public** : Être paysan ce n'est pas très valorisé, et les médias vantent l'Eldorado européen. Est-ce que les coopératives sont viables étant donné la mondialisation, la concurrence. Est-ce que l'Europe inonde l'Afrique sub-saharienne de produits vendus pas cher et est-ce que les cultures vivrières locales arrivent à vendre leurs produits aux autochtones? Est-ce que les gens abandonnent la terre à cause de cette concurrence commerciale venue des pays d'Europe subventionnés?

**BT** : On n'en est pas encore là dans notre région. Toute la production est écoulée. C'est d'abord la culture vivrière. Chaque agriculteur africain fait vivre beaucoup de gens. Pour le moment, nous

n'achetons rien de l'extérieur. C'était l'objectif d'ailleurs. Nous vivons à partir de ce que nous produisons nous-mêmes. On fait beaucoup de bananes, l'argent nous sert à acheter le riz. C'est la seule chose qu'on achète à l'extérieur. Sinon, on mange essentiellement du mil et du sorgho.

**OM** : Tu mêles ici un projet d'autonomie alimentaire, économique de fixation contre l'immigration avec un projet politique autour des indépendances dans les années 70. Quel a été sa pertinence et sa vie, son développement ? Est-ce que le projet était aussi au-delà d'une coopérative celle de l'élaboration d'une conscience africaine ? Est-ce que la conscience africaine est née avec la coopérative ?

**BT** : Absolument. C'est à partir de notre expérience dans les foyers qu'est née cette conscience. On était 10/15 dans une pièce. Quand la faculté de Vincennes a été créée en 1968 pour donner la possibilité aux ouvriers d'apprendre comme les autres, tous nos professeurs étaient de gauche. J'ai appris la photo sur le tas mais c'est là que j'ai appris mon métier de projectionniste et que j'ai passé mon diplôme. Tout comme Sidi Sokhona qui voulait faire des films.



Bouba Touré dans la salle de projection du cinéma  
L'entrepôt, Paris, 1997. Archives Bouba Touré.

Après ces formations, on s'est interrogé sur l'avenir de nos frères qui étaient restés là-bas. Ça nous a permis de réfléchir que l'avenir n'était pas d'envoyer de l'argent mais qu'il fallait développer l'agriculture selon nos propres moyens pour donner la possibilité à mes parents de manger ce que je produis.

RG : Là on te voit dans un intérieur avec les affiches de *Nationalité : Immigré* de Sidney Sokhona et *Le vent de Souleymane Cissé*.

BT : Oui, j'étais projectionniste à l'époque et j'avais toutes les affiches de cinéma. On me voit avec les caissières du cinéma et dans la cabine de projection du cinéma L'Entrepôt.

TH : *Nationalité : Immigré* a été filmé entre 1972 et 1975, la situation légale d'entrée en France a changé énormément en 1973, est-ce que quelqu'un pourrait préciser comment ça se passait avant?

BT : Ma génération, nous n'avions pas de carte de séjour. Nous étions nés pendant la période coloniale, quand on venait, nous n'avions pas de carte de séjour.

Giscard a imposé la carte de séjour. Il y avait des différences entre les pays. Au Sénégal et en Côte d'Ivoire,

il y avait une carte de séjour de trois ans, les pays où la France pensait avoir emprise. Pour les pays comme le Mali et la Guinée, il fallait renouveler la carte de séjour tous les ans. Je n'ai pas subi ça car quand je suis venu, j'avais déjà la nationalité française. Tous ceux de ma génération pouvaient l'avoir si on faisait la démarche.

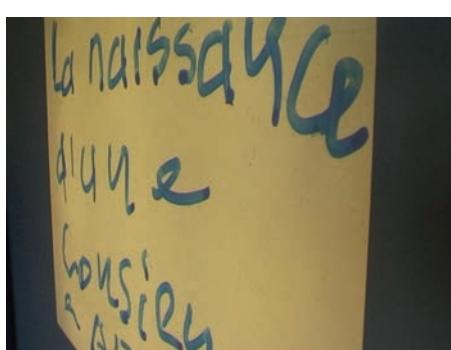
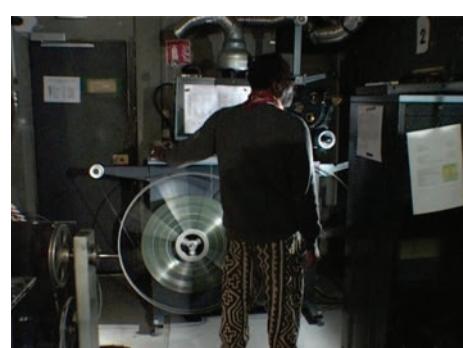
En 1981 avec l'arrivée de la gauche, ils ont institué une carte de séjour de dix ans pour tout le monde. Nous avions des problèmes de logement mais pas de problèmes de papiers.

Karinne Parrot (GISTI) : Dans les années 70, il y avait une législation. C'est les patrons qui faisaient officiellement venir les gens. Il y a des textes depuis l'ordonnance de 1945 jusqu'en 1970. L'immigration n'était pas libre en théorie. En pratique, comme il y avait un besoin de main-d'œuvre, celui qui n'avait pas besoin de visa venait, trouvait un boulot et était régularisé après sans problème et pouvait avoir la sécurité sociale etc. Il n'y avait pas de carte de séjour mais il n'y avait pas de problème.

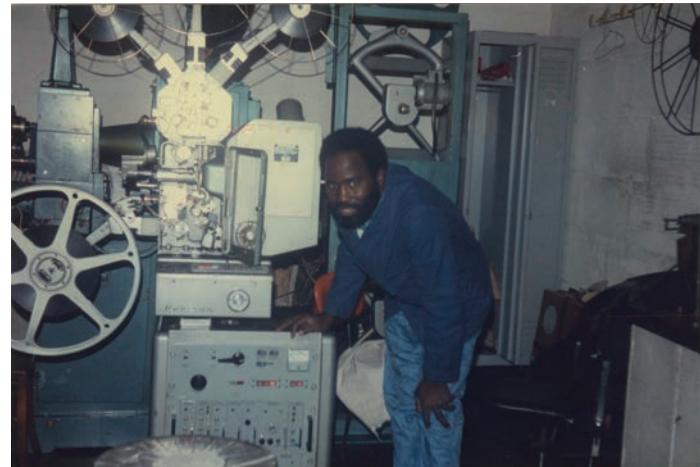
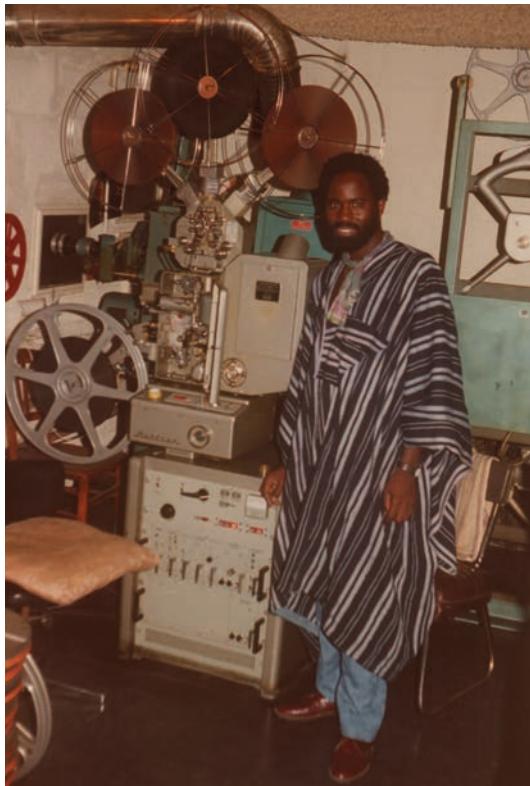
Le problème de l'autorisation du séjour est né avec la crise pétrolière et le chômage. Avant il y avait une législation qui n'était pas appliquée dans les faits.



Bouba Touré au cinéma L'entrepôt , Paris.  
Stills de *Cooperative*, 2008, Raphaël Grisey.



Projection diapo de Bouba Touré au foyer Pinel, Saint Denis.  
Stills de *Cooperative*, 2008, Raphaël Grisey.



Bouba Touré au cinéma L'entrepôt, Paris, 1989. Archives Bouba Touré.

OM : Il y a deux phases dans ce mouvement migratoire, d'abord celui du travail, souvent des hommes à l'époque qui viennent travailler seuls et qui vivent en foyer et puis le changement avec l'entrée du droit au rassemblement familial qui permet aux familles de se fixer, ce qui change pour les deux pays complètement la situation. C'est à partir de ce moment que les familles malienne vont envisager de faire des enfants ici en n'étant plus du tout connectées avec le pays d'origine sachant qu'avant la communauté malienne était dans un système d'aller-retour ou de tournée où des plus jeunes venaient prendre la place des plus anciens.

BT : J'ai sillonné toute la France avec cette copie de *Nationalité : Immigré*, que nous avait donnée Sidney (Sokhona). On projetait le film dans les cinémas, dans les facultés avec une sensibilité de gauche. Le film a été montré trois mois au cinéma 14 Juillet Bastille, j'y animais les débats. C'est en partie grâce à ces documents que nos conditions de vie ont pu être améliorées. Les foyers construits à l'époque étaient gérés par la police, les conditions étaient dures. Le gouvernement français considérait qu'il fallait bien nous contrôler pour qu'on reste à notre place et éviter les éléments perturbateurs.

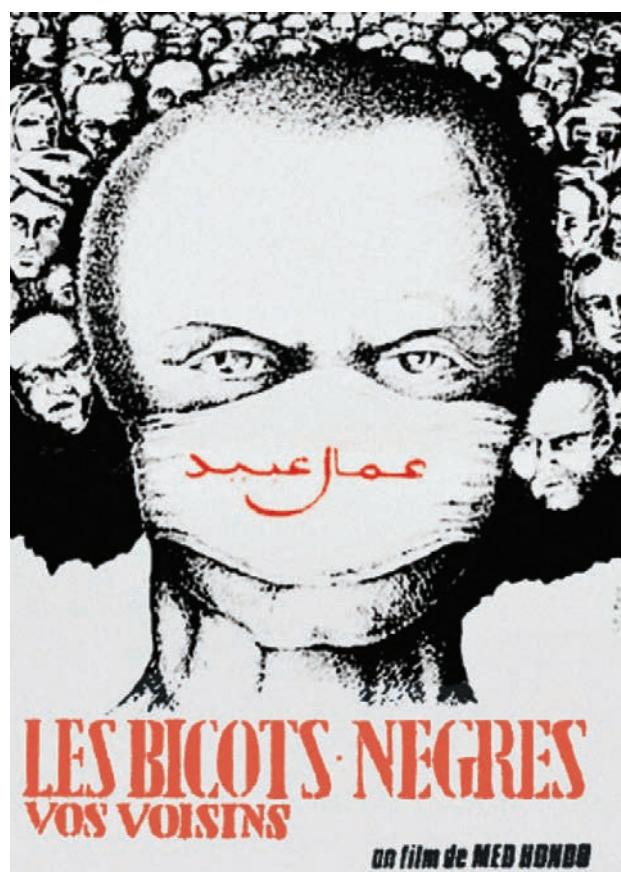
Pendant 1968, pas mal d'entre nous ont été expulsés. Je travaillais à l'usine Chausson, on pensait que la France nous rendait service en nous faisant travailler pour envoyer l'argent à nos familles. Je ne savais pas lire et écrire quand je suis venu, le patronat a réalisé que certains d'entre nous pouvaient faire autre chose que manœuvre ou manutentionnaire comme je l'étais. Tous les six mois nous passions des examens psychotechniques pour connaître les

capacités intellectuelles de chacun. Ils ont vu que je pouvais faire autre chose et je suis devenu soudeur. L'usine Chausson était une usine de sous-traitance qui travaillait pour Renault, Peugeot, Simca. Quand j'étais soudeur, j'ai eu la chance d'avoir un collègue avec moi. Je touchais 400 francs par mois, lui touchait presque 1500.

À la fin du mois on recevait notre paie en liquide dans une enveloppe avec la feuille de paye. On comparait ce qu'on gagnait. Il me disait que le patronat faisait venir les immigrés pour les exploiter et qu'il fallait que tout le monde soit payé pareil. « Travail égal, salaire égal. » C'était notre revendication en 1968. Au début, c'était très dur de rentrer dans la grève car les vieux dans les foyers ne comprenaient pas. On était venus pour travailler, faire la grève, c'est politique.

RG : D'après mes recherches, *Nationalité : Immigré* est le premier film qui a été fait dans les foyers par un de ses habitants, Sidney Sokhona y joue son propre rôle. C'est un film à la première personne. Sidney Sokhona a été l'assistant de Med Hondo sur son film *Bicots-nègres vos voisins*. Med Hondo dans ses films avait un point de vue différent, un autre regard. Qu'est ce que tu penses de la spécificité du regard de Sidney Sokhona par rapport à Med Hondo?

BT : Nous on s'est formé à Vincennes. Med Hondo n'est pas connu en France car c'est un cinéaste militant. *Lumière Noire* par exemple n'a été montré que dans le cinéma L'Entrepôt. Le film était sur le contrôle des immigrés sous les gouvernements Chirac et Pasqua. C'est grâce à Med Hondo que Sidney Sokhona a développé son cinéma.



Affiche de *Les Bicots-Nègres vos Voisins*, un film de Med Hondo, 1972.

Piquets de grève fermant le portail de l'usine en 1975. Stills de *Les usines Chaussons*.



Impression d'affiches et de teeshirts en soutien  
à la grève des résidents des foyers Sonacotra,  
Université libre de Vincennes, 1976.

Entrée de l'Université libre de Vincennes, 1980.

Photographies de Jean-Louis Boissier.



Usines Chausson, mai 1968.  
Photographie de Jean Marie Quintard.



Stills de la dernière scène de *Soleil Ô*,  
Med Hondo, 1969, et de *Nationalité : Immigré*,  
Sidney Sokhona, 1975.



RG : Dans *Nationalité : Immigré*, la scène du stade au début rappelle des mises en scène de *Soleil Ô* et l'allégorie de la forêt à Fontainebleau rappelle une autre scène dans la forêt à la fin de *Soleil Ô*, la forêt comme lieu de refuge, de politisation et de maquis.

OM : *Nationalité : Immigré* est hybride, il y a plusieurs films en un. Le réalisateur se doit d'informer dans des mises en scène pour permettre à cette information d'être véhiculée. On y trouve un deuxième personnage, un opérateur qui paraît sortir du parti communiste...

RG : Et qui à l'air en effet très sérieux et bien dans son rôle. Dans *Safrana*, les personnages et leur rôle sont plus clairement définis, le gauchiste, le syndicaliste etc...

Dans *Nationalité : Immigré* on ne sait parfois pas comment lire ces mises en scène. Dans *Safrana*, les malentendus et les différences entre les gauchistes et les immigrés où certains prétendent avoir le savoir sur ce qu'est la lutte et l'information sont plus explicites.

TH : Les deux films de Sidney Sokhona décrivent l'espace politique dans lequel se sont construits les faits de l'immigration. Ils montrent comment cet espace politique affecte plusieurs acteurs, pas seulement les immigrés mais aussi ceux qui essaient

de soutenir la lutte, d'être solidaires et que cela ouvre aussi plusieurs formes d'exploitation ou de complicité avec l'État. L'espace devient ambigu, cela n'est plus aussi clair, qui aide qui et de quel bord on se situe. C'est ce qui fait la singularité de ces deux films. Dans les films de Med Hondo, il n'est pas aussi explicite dans cette interrogation sur l'espace politique et sur les formes de solidarité. Il y a un terrain glissant entre l'entraide et la solidarité, et la complicité, l'exploitation et la discrimination raciste. Ceci est singulier dans ces deux films et je crois que c'est pour cela qu'ils valent la peine d'être montrés à nouveau. Cette ambivalence est toujours aussi présente actuellement dans des situations similaires. L'espace dans lequel nous agissons aujourd'hui en Europe est aussi coordonné par une situation et un cadre légal dans lequel nous pouvons agir et il n'est pas toujours facile de savoir comment et où agir.

RG : Il y a un réalisme dans la relation entre les migrants et l'extérieur qui sont propres à ces deux films. Je n'avais pas fait attention à la scène du marchand de sommeil qui n'arrive pas à comprendre les revendications des migrants. Il est persuadé que les sans-papiers veulent avoir plus de droits que les français, Sokhona met en scène beaucoup de malentendus et de quiproquos, son écoute et son regard sont très précis à ce niveau-là.



Stills de *Nationalité : Immigré*,  
Sidney Sokhona, 1975.



BT : Quand j'étais au foyer, on nous interdisait toute visite de personnes étrangères au foyer. J'allais au cours du soir pour apprendre le français, mes amis me demandaient toujours de venir chez moi. C'est là que j'ai eu l'idée de faire des photos pour leur montrer où je vivais. C'est comme ça que j'ai commencé à faire des photographies. Les gérants savaient les conditions dans lesquels nous vivions et ne voulaient pas que des gauchistes ou que quiconque voient cela. Au bout d'un moment cela s'est su qu'on voulait nous enfermer pour qu'on ne puisse pas voir nos conditions de logement. Dans mon foyer, aucun français ne pouvait passer la porte, interdit aux français. Ce n'était pas écrit mais c'était comme ça de fait. Ils avaient même réussi à ce que certains copains contrôlent eux-mêmes l'entrée pour ne pas laisser un français passer.

Karinne Parrot (GISTI) : On voit l'ambivalence du personnage avec la barbe qui est présenté à la fin comme l'avocat du foyer qui aide l'autre à sortir du poste de police. On voit le flic emmener Sidney Sokhona et on le voit ressortir avec cet avocat. Tu sens que cet avocat pourrait être un flic aussi. C'est ma déformation professionnelle

mais c'est un questionnement vis-à-vis des luttes qui prennent une forme juridique. À cette période où on a commencé à vouloir contrôler l'immigration, on a créé l'immigration illégale, celle-ci est devenu une réalité, on a mis les gens dans l'illégalité, créé les besoins de passeurs et de gens qui se font de l'argent dessus. Certains ont voulu répondre à cela par le biais du droit. Il faut défendre leur droit.

Vers 1972, on avait par exemple découvert un hangar à Marseille où on mettait les algériens en attente de repartir en Algérie, une espèce de premier centre de rétention complètement illégal. En invoquant le droit, on est arrivé à des centres de rétention administrative qui sont bien légalisés, prévus dans les codes avec des durées de séjour en centre de rétention inscrites dans le droit français. La lutte juridique, avec des droits fondamentaux abstraits finalement qu'est-ce que ça a changé dans les faits? On est passé à quelques centaines d'étrangers en centre de rétention dans les années 70 à 25 000 par an en métropole et 50 000 si on prend Mayotte et compagnie. Dans ce cas, ce n'est pas évident que



Manifestation des Sans-Papiers de la Maison des Ensembles,  
Hôtel de Ville, 25 janvier 2000, Paris.  
Photographie de Bouba Touré.

la lutte ait été efficace à défendre les intérêts des gens. Le droit montre aussi ses limites. Le problème est en amont au moment où on crée de l'illégalité, on crée des situations où les gens se retrouvent dans l'illégalité et où ils ont alors besoin de payer des pots-de-vin pour trouver du boulot, des passeurs pour venir et de se mettre en situation de danger pour venir. On crée de l'illégalité puis on crée des gens qui ont besoin d'avocat pour les aider.

OM : On voit dans ce film la possibilité d'une parole qui est portée par les immigrés lors de leur revendication de vivre ensemble, ceci est un tournant. Ici on voit l'intercesseur en dialogue avec l'immigré alors que dix plus tôt il aurait parlé pour eux. La position d'avocat aurait fait disparaître la possibilité de parole même de l'immigré. Quelque chose s'affirme qui annonce les luttes qui vont venir après, où la parole est prise en charge par les migrants eux-mêmes. La parole de l'intercesseur est la parole traduite dans ce que nous estimons être une bonne manière de vivre ou de bon droit ici alors que par exemple la revendication d'être logés ensemble

n'est pas un truc qu'on aurait porté comme idée à revendiquer. On a plutôt la notion du logement individuel. Dans le foyer Bara à Montreuil cela a été source de discussions sans fin car on voulait reloger les anciens dans différents lieux et dans de meilleures conditions. Mais il y a aussi une échelle macro-économique à comprendre, dans un foyer on peut manger pour 1 euro parce que la nourriture est faite pour des milliers de personnes.

Économiquement il vaut mieux manger au foyer, si tu es seul tu vas payer 10 euros pour manger. Il y a un aspect technique à tout cela. Le film commence comme un film militant occidental en mettant en scène le problème qui revient à faire une critique des français sur les français puis au fur et à mesure le film est porté par le migrant. Il est charnière de ce point de vue là.

KP : Ce qui est aussi présent, c'est la présence policière. Mettre les gens dans l'illégalité en créant un droit de séjour c'est aussi l'idée que tu dois fermer ta gueule et que si tu ne fermes pas ta gueule, on va t'expulser. Cela continue de peser très fort évidemment, cela a une fonction sociale



Résidents du Foyer Charonne au travail,  
Boulevard Poissonnière, Paris, avril 1997.

Photographie de Bouba Touré.

énorme. Tu peux être sans-papiers et si ton patron te paye pas, tu fermes ta gueule et en plus de ça tu ne dois pas faire de vagues politiquement parce que c'est une épée de Damoclès permanente. Tu as la double épée de Damoclès, l'exploitation et le silence car tu ne peux pas porter de revendication politique. Ça reste extrêmement fort aujourd'hui. On est un peu protégé par la cour européenne des droits de l'homme. Si tu es étranger, tu n'es pas marié et tu n'as pas d'enfant, tu vis ici depuis 40 ans, tu te fais choper avec un peu de drogue, tu es renvoyé immédiatement dans ton pays d'origine avec lequel tu n'as plus de liens. Jusque qu'au bout de la délinquance, tu n'es pas intégré. Cela pèse aussi et encore sur les étrangers européens.

OM : J'aime beaucoup la musique qui rappelle la musique du cinéma africain de brousse qui sera énormément produite depuis la France dans les années 80 mais cette fois dans ce contexte âpre des années 70. La sonorité n'est pas habituelle pour un film qui va se dérouler en France.

BT : On a enregistré un griot pour quelques scènes sinon on a utilisé Ravi Shankar.

TH : *Afrique sur Seine* de Paulin Vieyra résonne aussi avec ce film pour la musique. La bande son d'*Afrique sur Seine* est issue des archives sonores du musée de l'Homme et tout le film est tourné à Paris. Là la musique est nostalgique. Ici, la musique est plus résistante et ne se réfère pas à un passé homogène, elle est comme une piqûre qui ne se rendra pas et qui ne disparaîtra pas.

Retranscription par Raphaël Grisey.



Stills de *Afrique sur Seine*  
de Paulin Vieyra, 1955.



Stills de *Les mains négatives*,  
Marguerite Duras, 1979.



Marguerite Duras dans une manifestation suite aux funérailles  
des cinq travailleurs immigrés tués dans l'incendie  
d'Aubervilliers. Still de *Un malien d'Ivry*, INA, 1970.

ina.fr

Indi'relle yo rel'le

Indi'relle yo rel'le  
Indima'relle yo rel'le  
N gà na Indi kó baa'ne  
Kónoní ní sìnmàyún ná dàgá, ì ná rì  
N gà ná Indi'relle kó baa'ne  
N sìnmàyún na dàgá, ì ná rì  
N sìnmàyún tèllé mínnà yì dé  
N sìnmàyún tèllé Din'be yì dé  
'Baaba 'Muusa de'be Din'be  
N hàabá Jàahàrì Jéydi de'be Din'be  
Kúndá Jéydi de'be Din'be  
Màhànmàdù Jéydi de'be Din'be

Indi'relle yo rel'le  
Indima'relle yo rel'le  
Án gà na ní 'róonó Din 'be yì dé  
Kóoni m'án gàn tí Allà sàg'án ná ró  
Kàmà-n- túnkà-bànnán sàg'án ná ró  
'Baaba 'Muusa sàg'án ná ró  
'Baaba Jàahàrì Jéydi sàg'án ná ró

Ò kú n'à mùkkú sòrón yà yí  
T'ô kú n'à mùkkú ri'yaanòn yà yí  
'Linjöye wá de'be 'káráná  
Yé i ti 'siroye wá de'be 'káráná  
'Linjöye gàn ná de'be 'káráná  
'Siroye gàn na de'be 'káráná  
Mà Kàyédi Din'be gà nà 'kaajo  
'Muusa Jéydi de'be Din'be  
Màhànmàdù Jéydi de'be Din'be  
Ánsùmàanà Jéydi de'be Din'be

Indi'relle yo rel'le  
Indi'relle 'toxo naa'me  
Mà jàmà haayin'delle 'toxo naa'me  
Indima ri yó rel'le  
Indima haayin' delle rí yó rel'le

Bóorè[n] nà 'kànmún yà  
X'á hàqilén nà kágándàaré  
Sègéràl[n] kén nà tén gùrdá  
X'a hàqilén nà tábén yà yí  
Indi'relle ri kó baa'ne  
Mà jàmà haayin'delle rí kó baa'ne  
Yélli killún gà n'in 'malí dé  
Pa'ri killì gilluún gà n'in 'malí dé  
Yélli killún gà n'in'málí dé  
Pa'ri [hò-n-] làqi làatún gà n'in 'malí dé  
Yélli killún gà n'in 'mali dé  
NDàkáarù killún gà n'in 'malí dé  
Jàlì Jóobù killún gà n'in 'malí dé  
'Lenme 'sooma gà ná jàajè  
'Sooma dà kánñèn 'kútú 'guufa  
Xáalísí xúllèn ña 'sentaade  
À dà kán-mórómóllèn naá ten'boora  
Mùusà Jéydi jàlán yà ní  
Jàahàrì Jéydi jàlán yà ní  
Láasáná Jéydi jàlá sòomá

Indirellé Ô rellé

Indirellé ô rellé  
Indima rellé ô rellé  
À peine chanté-je Indi  
Que mes pensées s'agitent en tous sens  
À peine chanté-je Indirellé  
Que mes pensées s'agitent en tous sens  
Vers où s'envolent-elles?  
Mes pensées s'envolent vers Dimbé  
Dimbé village de mon père Moussa  
Dimbé village de mon père Diahari  
Dimbé village de Kounda Dieydi  
Dimbé village de Mahamadou Dieydi

Indirellé ô rellé  
Indima rellé ô rellé  
Pour entrer dans Dimbé  
Force est pour toi de solliciter la volonté d'Allah  
Force est pour toi de solliciter la volonté du Seigneur le Richissime  
Force est pour toi de solliciter la volonté de père Moussa  
Force est pour toi de solliciter la volonté de père Diahari

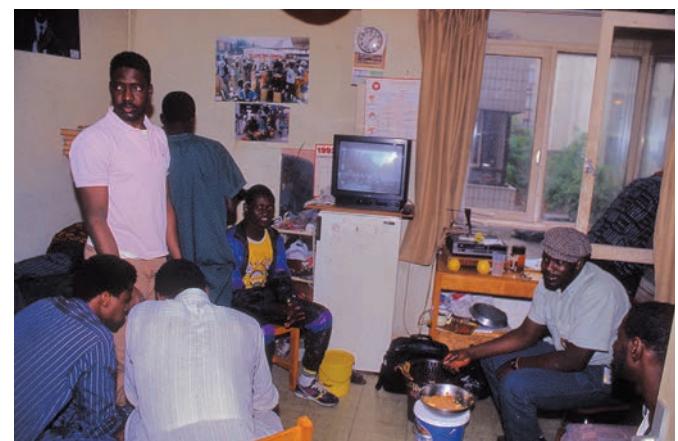
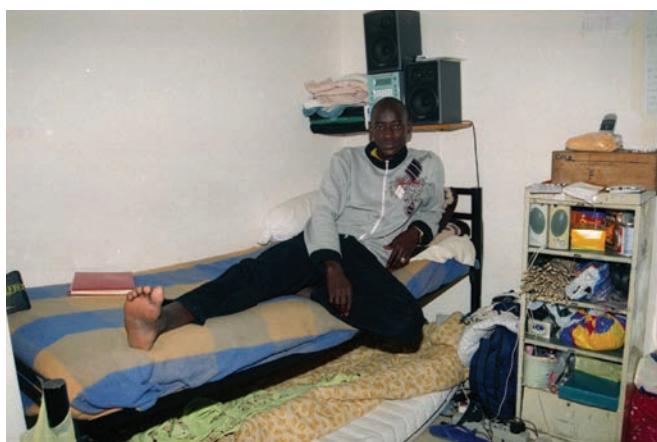
C'est avec les autres que nous l'apprenons  
C'est avec ceux venant d'ailleurs que nous l'apprenons  
On dit que le bien-être peut détruire un village  
On dit que la générosité peut détruire un village  
Si le bien-être pouvait détruire un village  
Si la générosité pouvait détruire un village  
Le village de Kaédi serait tombé en ruines  
Le village de Moussa Dieydi serait tombé en ruines  
Le village de Mahamadou Dieydi serait tombé en ruines  
Le village de Anthioumana Dieydi serait tombé en ruines

Indirellé ô rellé  
Indirellé chant au nom éternel  
Hayindellé chant que tout le monde admire  
Voici le chant Indirellé  
Voici le chant que tout le monde admire

La tourterelle est dans le ciel  
Son esprit à l'aire de battage du mil  
La perdrix est sur la souche de bois du champ  
Son esprit au fond du poquet  
Qui est l'objet de Indirellé  
Qui est l'objet du chant que tout le monde admire?  
Que les chemins me portent bonheur  
Que les longs chemins menant à Paris me portent bonheur  
Que les chemins me portent bonheur  
Que les portes lointaines de Paris me portent bonheur  
Que les chemins me portent bonheur  
Que les chemins menant à Dakar me portent bonheur  
Les chemins menant à Diali Diop me portent bonheur  
Que l'aîné de la famille en revienne couvert de richesse  
L'aîné à la coiffure sertie d'or  
Au peigne en argent pur  
Aux pépites d'or de la grosseur d'une pommade  
C'est le sang et le filet de Moussa Dieydi  
C'est le sang de Diahari Dieydi  
C'est le fils aîné de Lassana Dieydi



Diadié Sidibé avec ses collègues de travail, Paris,  
décembre 1997. Photographie de Bouba Touré.



Les copains regardent les photographies de Bouba Touré, chambre 111, Foyer Charonne, Paris, 1992.

Chambre 111, Foyer Charonne, 4 décembre 2003.

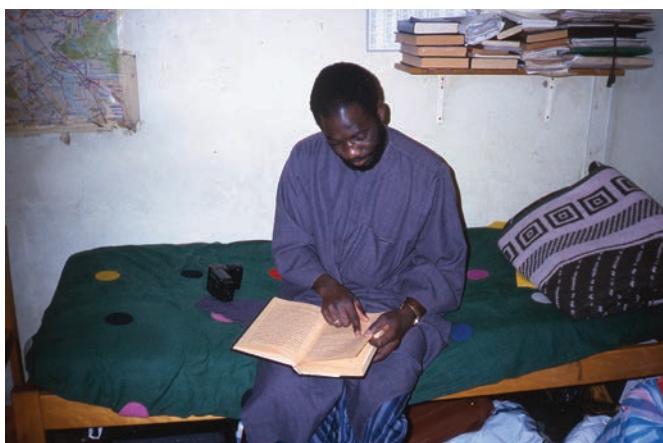
Un jeune homme qui a repris le lit de son père, chambre 111, Foyer Charonne, 24 novembre 2009.

Chambre 111, Foyer Charonne, 4 septembre 2010.

Chambre 111, Foyer Charonne, 7 décembre 2004.

Chambre 111, Foyer Charonne, 7 novembre 2010.

Photographies de Bouba Touré sur les murs, chambre 111, Foyer Charonne, 1992.



Collecte d'argent pour en-  
voyé au village de Yaguiné,  
chambre 111, Foyer  
Charonne, 1991.

Appel téléphonique,  
chambre 111, Foyer  
Charonne, 1991.

Chambre 111, Foyer  
Charonne, Paris, 1993.

Chambre 111, Foyer  
Charonne, 4 juillet 2006.

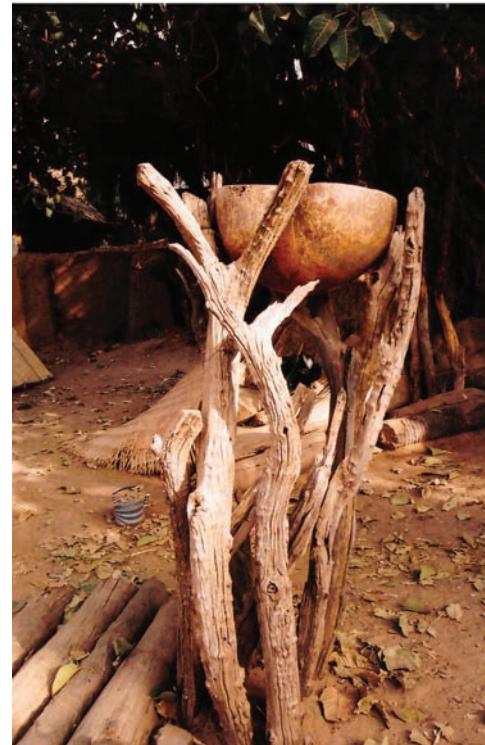
Chambre 111, Foyer  
Charonne, novembre 2012.

Chambre 111, Foyer  
Charonne, 11 octobre 2011.

Chambre 111, Foyer  
Charonne, 31 mai 2014.

Photographies de Bouba  
Touré.





**Manifestation de Sans-Papiers du Foyer Charonne, Paris, 11 juillet 1998.**

**Manifestation de Sans-Papiers du Foyer Charonne, Boulevard Poissonnière, 1992.**

**Rédaction d'une lettre à la famille, chambre 111, Foyer Charonne, 1992.**

**Un ancien du Foyer Charonne, Paris, 1990.**

**Calebasse pour les offrandes aux ancêtres et faire des voeux, village de Yaguiné, Mali, 2007.**

**Chambre 111, photographie de Bouba Touré au mur de la calebasse pour les offrandes aux ancêtres du village de Yaguiné, Foyer Charonne, 3 janvier 2004.**



Fête au Foyer  
Charonne, 1990.

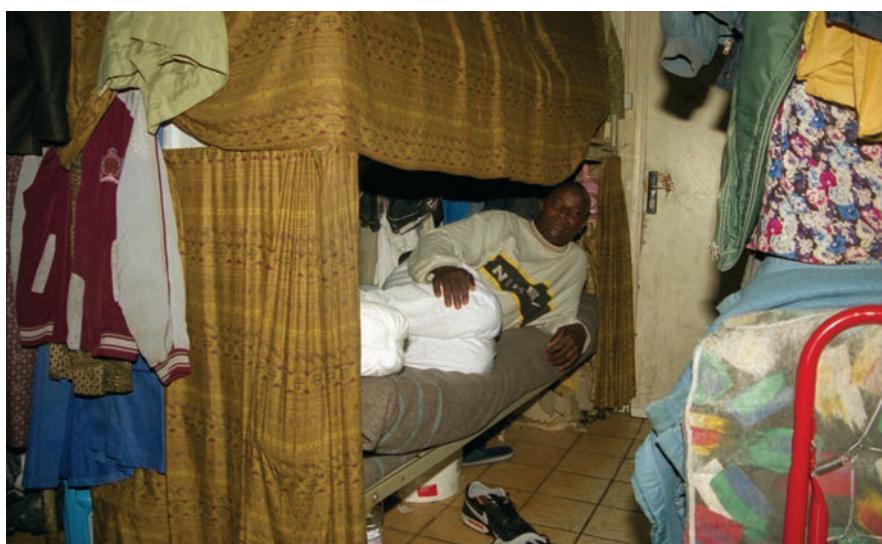
Robe, atelier de couture  
du Foyer Charonne,  
novembre 1995.

Un dimanche dans la cour  
du Foyer Charonne,  
11 octobre 1991.

Atelier de couture dans les  
sous-sols du Foyer Charonne,  
janvier 1994.

Atelier de couture, Foyer  
Charonne, 1990.

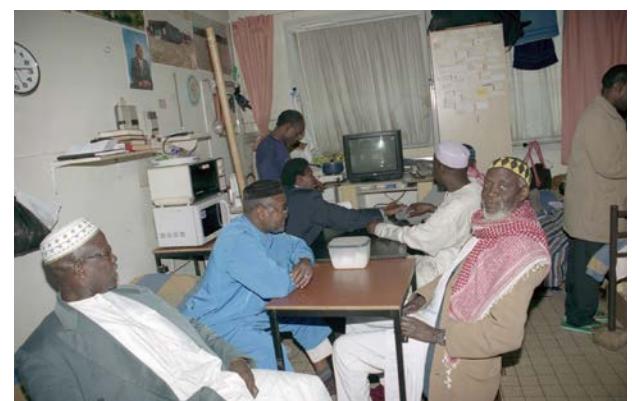
Photographies  
de Bouba Touré.



Couloirs, Foyer Pinel, Saint-Denis, 19 novembre 1999.

Chambre 5, Foyer Pinel, Saint-Denis, novembre 1999.

Coiffeur, Foyer Pinel, Saint-Denis, 1999.



Chambre 5, Foyer Pinel, Saint-Denis, 1991.

Chambre 5, Foyer Pinel, Saint-Denis, 19 novembre 1999.

Chambre 5, Foyer Pinel, Saint-Denis, 4 mai 2004.

Foyer Pinel, Saint-Denis, 15 février 2005.

Photographies de Bouba Touré.



**Bouba Touré et Sallou Gandega,  
devant le Foyer Pinel, Saint-Denis, 1971.**

**Construction de la mosquée de Tafacirga  
financée par la diaspora, Mali, novembre 1976.**

**Fleuve Sénégal à Tafacirga, février 2004.**

**Photographies de Tafacirga par Bouba Touré  
sur les murs de la chambre 5, Foyer Pinel,  
Saint-Denis, 25 octobre 1999.**

**Photographies de Bouba Touré.**



Vue de Tafacirga, village natal de Bouba Touré et de Siré Soumaré, février 2004.

Siré Soumaré, chambre 5, Foyer Pinel, Saint-Denis, avril 1996.

Photographies de Bouba Touré.

## Siré Soumaré, entretien

Je suis venu du village de Tafacirga, le même village que Bouba Touré. Bouba est un cousin d'ailleurs. Sa grand-mère maternelle et la mienne sont de même père et même mère. J'ai mûri cette idée de venir en Europe depuis ma tendre jeunesse. J'ai toujours eu cela dans ma tête. Je voulais vraiment aller en Europe. Dès que j'avais quitté l'école, mon objectif était d'y aller. Mes parents ne voulaient pas que je parte, jusqu'à ce que j'arrive à les persuader de financer mon voyage depuis le Zaïre.

J'ai rencontré Bouba dès ma première semaine au foyer Pinel. Il m'a fait des salamaleks. Je lui ai raconté les nouvelles du village et il m'a parlé de la France, il m'a encouragé et conseillé sur mon comportement dans la société française. Il m'a prodigué de bons conseils. J'étais venu pour travailler et rien que pour travailler, il ne fallait pas que je m'adonne à quelques excès que ce soit, à la drogue, à l'alcool. Quand tu viens à la fleur de l'âge, tu as beaucoup de tentation, il fallait conserver notre éthique. Deuxièmement, il m'a invité à renforcer mon français pour renforcer mes

capacités intellectuelles même si mon niveau était déjà avancé, en suivant des cours du soir après l'usine. J'ai suivi ses conseils et si je ne l'avais pas fait, j'aurais un niveau très bas, je n'avais fait que six ans à l'école ici. C'est grâce aux cours du soir et aux contacts avec les gens que j'ai un niveau acceptable aujourd'hui, que je peux dire ce que je pense, que je peux m'exprimer aisément en français, ce qui n'est pas un atout négligeable.

Je suis venu en France en passant par le Zaïre (aujourd'hui RDC), en 1971. Je suis allé rejoindre un cousin qui faisait du commerce dans le but de trouver de l'argent pour payer le transport de Kinshasa à Bruxelles, pour aller en France. J'ai vécu six mois au Zaïre avant d'obtenir le billet pour la Belgique. Le grand-frère, le cousin, m'a donné le billet. À Bruxelles j'ai pris le train pour Paris, Paris gare du Nord. À la gare du Nord, comme je suis lettré, cela ne m'a pas posé de problème pour rejoindre le foyer. J'ai pris un taxi avec l'adresse et il m'a amené au foyer de travailleurs immigrés du 43 rue Pinel à Saint-Denis. Voilà comment je suis arrivé. Je suis resté six mois avant de pouvoir obtenir mon premier emploi. À l'époque, il fallait obtenir la carte



Les anciens de Tafacirga au Foyer Pinel, Saint-Denis, juin 1997.

de l'ONI (Office National de l'Immigration). Cette carte, tu ne peux pas l'obtenir sans être garanti par un employeur. Mais l'employeur exige aussi cette carte-là. Il ne t'emploie pas tant que tu n'as pas cette carte. C'est comme un va-et-vient : l'employeur ne peut pas t'employer avec la carte de l'ONI, l'ONI ne peut pas te donner la carte sans que l'employeur te garantisse un travail. C'était la difficulté. Je suis resté pendant six mois avant d'obtenir cette fameuse carte. Une fois obtenue, j'ai pu commencer à travailler dans le bâtiment comme nettoyeur de carreau. Puis j'ai beaucoup changé d'entreprise, en faisant de l'Intérim. Ma dernière entreprise en France a été Christofle, l'orfèvrerie Christofle à Saint-Denis qui fait des couverts en argent massif et en or. Ça a été mon dernier emploi avant de regagner l'Afrique définitivement.

J'ai fais deux ans et demi là-bas. Mon séjour en France n'a pas dépassé cinq ans. J'ai duré aussi dans une entreprise de métallurgie à Gennevilliers, chez Pélachaud. Là, on produisait les jantes des roues de voiture. J'étais ouvrier toutes-mains, ça veut dire qu'on grattait les jantes, on enlevait les bosses et les mal-façons sur les jantes avec

une brosse métallique. Une année après, cela m'a conduit à l'hôpital. J'étais dans un foyer où les conditions de vie étaient mauvaises et dans l'entreprise, je respirais tous les jours les fumées. Mon organisme et ma santé sont devenus chancelants. Je suis tombé malade, j'ai eu une infection à la vessie qui m'a conduit à l'hôpital pour deux mois. C'est après cette opération que j'ai décidé de ne plus travailler dans une entreprise de métallurgie, j'allais de boîte en boîte en faisant de l'Intérim.

On savait que les foyers étaient le lieu où tous les africains se regroupaient. Des gens nous avaient raconté la vie des foyers. On avait une image-robot de ce qui nous attendait. Ils ne nous disaient pas toute la vérité car pour eux la France c'était l'Eldorado où il fait bon vivre et où il y a tout. Ils ne nous décrivaient pas exactement quelles étaient les conditions de vie dans les foyers et dans les usines. Ils nous donnaient une image fascinante de la France. Quand tu arrives au foyer pour la première fois, tu es déçu. C'est ce que tu entends partout systématiquement de la part des africains. On ne retrouve pas dans les foyers les premiers jours ce



Chambre 5, Foyer Pinel, Saint-Denis, 25 octobre 1999.  
Photographies de Bouba Touré.

qu'on a dans la tête, la vision qu'on a de la France. Dans les villages, ce sont nos cousins, les premiers immigrés qui sont partis là-bas, nos frères, nos compagnons d'âge qui ont eu la chance d'aller avant nous, qui nous raconte l'Eldorado fascinant qui nous pousse tous à y aller. Pour eux, c'est la réussite totale. Ils nous envoient des photos où ils sont à côté de téléphone, sur des motos, habillés en costume-cravate, que des choses qu'on ne connaissait pas. Pour nous le costume-cravate, c'est le patronat, le toubab. Si tu reçois une photo comme cela d'un paysan qui était avec toi, avec qui tu as labouré la terre, avec qui tu faisais plein de boulot, si tu vois qu'il est arrivé en France et porte des habits de ceux qui sont au-dessus de toi, tu te dis qu'il a réussi. Cela produit une image qui te fait croire que tu dois aussi aller là-bas pour être comme lui. Pour nous, le costume-cravate symbolise un peu la réussite économique et sociale.

Arrivé là-bas, lorsque que tu te confrontes à la réalité de tous les jours, tu te rends compte que cela n'est pas si vrai que cela. Bien-sûr, la vie est très différente et certaines choses sont plus faciles mais de l'autre côté, c'est la frustration totale. Tu n'es pas

dans ton milieu naturel, le mode de vie diffère à tous les points de vue, la nourriture et le contact social n'existe pas comme ici. Il y a un fossé, une rupture abrupte et systématique entre ce qu'on connaît ici et cette nouvelle vie qu'on entreprend.

En Afrique, on s'aborde très facilement. Même si tu ne connais pas quelqu'un, tu lui demandes son nom, et on se chahute même parfois entre nous sur le cousinage. Entre les Soumaré et les Bathily par exemple, on peut plaisanter, se taquiner et s'insulter, même si vous ne vous êtes jamais vus. Ça n'existe pas en Europe. Si tu vas dans le métro en Europe, combien de personnes se saluent ? On se fiche du salut. Si tu salues quelqu'un que tu ne connais pas, s'il est gentil, il te répond. S'il n'est pas gentil, il peut te répondre : « Est-ce qu'on se connaît ? » C'est un choc culturel. Quand je vais voir des parents, on s'assoie, on partage le peu qu'on a ensemble, la nourriture. En Europe, pour aller chez quelqu'un, il faudra l'avertir ou l'inviter. Tu ne peux pas aller à tout bout de champ chez quelqu'un parce que c'est un cousin ou un parent. Au contraire ici, si tu vas voir un cousin, il t'engueule pour te dire que tu n'es pas gentil parce que tu ne viens pas le voir plus souvent.



Photographies de Tafacirga et des champs de Somankidi Coura par Bouba Touré sur les murs de la chambre 5, Foyer Pinel, Saint-Denis, 7 juin 2003.

Photographie de Bouba Touré.

Je connaissais un cousin au foyer Pinel, il m'a hébergé pendant cinq mois. C'est lui qui me donnait de l'argent. Je prenais le bus tous les matins pour aller d'entreprise en entreprise pour trouver un emploi de 7h jusqu'à midi. J'ai fait cela systématiquement pendant cinq mois sauf le weekend jusqu'au jour où je suis tombé sur l'oiseau rare, l'entreprise de métallurgie qui voulait bien me prendre sans carte de l'ONI (Office National de l'Immigration) et sans rien du tout. Je suis obligé de travailler dans des conditions dures, l'hiver commençait mais je n'avais pas le choix. Tout ce que je voulais c'est qu'un patron me prenne pour que je puisse avoir un numéro de sécurité sociale, pour pouvoir ensuite avoir la carte de l'ONI. C'était la condition.

Mon cousin, Toulé Soumaré, est resté en France avec sa famille et ses enfants. Il a ramené sa famille, ces enfants sont mariés et sont français. À chaque fois que je reviens à Paris avec l'invitation de l'un de nos partenaires (de la coopérative), je passe un ou deux jours avec lui. C'est ma seconde famille. Il est à Saint Denis, à quelques pas de la cité Floriane. Il n'est venu qu'une seule fois ici, une escale de trois nuits.

Le jour de sa venue correspond avec le jour de la naissance de mon dernier garçon, Ishara.

Tous les gens qui sont ici sont venus de foyers et d'horizons différents. C'est par le biais du militantisme qu'on s'est rencontré ou découvert. Sinon, on ne se connaissait pas du tout. On s'est connu à l'ACTAF et c'est par ce biais qu'on a fondé le village. L'association a été créée en 1971 pour venir en aide aux combattants de la liberté dans les colonies portugaises, Angola, Mozambique et Guinée-Bissau. On se réunissait pour se donner des idées, pour collecter des habits, pour donner notre sang. Avec la collaboration du Secours populaire français, nous rassemblions tout cela pour l'envoyer sur le front. Nous soutenions les anciennes colonies portugaises pour leur indépendance et leur libération. À l'indépendance, on s'est demandé s'il n'était pas temps de passer à une autre stratégie. Soit de rester en France ou bien de penser à retourner au village en créant une entreprise agro-industrielle. L'idée a germé comme ça, on l'a étudiée pendant un certain nombre de mois. On a décidé de partir en stage de formation pour découvrir le monde rural français. Après la préformation, on a



Départ pour Somankidi Coura. Siré Soumaré, Bakhoré Bathily, Karamba Touré, Chantal Touré avec la Peugeot 404 bâchée devant le foyer Losserand, novembre 1976.

Site web Association Karamba Touré.

fait un bilan de ce qu'on a retenu et de ce qu'on doit rejeter, et on a décidé de retourner définitivement. La guerre des colonies portugaises était terminée, notre deuxième combat maintenant, c'était de livrer la guerre contre le sous-développement et l'émigration. La cause de l'émigration chez nous, c'est souvent la misère, les gens n'ont pas d'emploi et la garantie d'une vie meilleure. Mais nous avons vu que le premier employeur du Mali et de l'Afrique en général, c'est la terre. Si on valorisait cette terre là, c'est sûr que tout le monde aurait du boulot et qu'on pourrait vivre relativement bien. C'était notre objectif.

On a pris contact avec des bailleurs de fond, des partenaires pour la formation d'une part, pour mettre en œuvre notre projet et pour le défrichage et le dessouchage. Nous étions quatorze de quatre nationalités différentes à tenter cette aventure. Cinq ans après, il y a eu des défections liées aux conditions économiques difficiles. On a connu la sécheresse : la première année a été pratiquement un échec, on a pas pu obtenir ce que l'on pensait. Tout le plan de trésorerie et d'investissement économique a été faussé et on a du se rétracter. Ceux qui ont pensé que c'était un

échec et une chimère se sont vite découragés et nous ont quittés. Ceux qui s'accrochaient et qui avaient encore l'espoir de pouvoir peut-être un jour sauver la face, sont restés, avec toutes les difficultés imaginables qu'on peut rencontrer dans une communauté humaine : économiques, sociales, morales, politiques. Mais dieu merci aujourd'hui, nous avons quand même créé ce village. Nous faisons partie des élites paysannes de la région et même du pays, nous avons contribué au développement politique de la région, certains d'entre nous sont dans la sphère politique au niveau local, régional ou national.

Je suis personnellement dans une chambre consulaire, la dernière des chambres d'agriculture du Mali qui a ses ramifications au niveau régional. Dans chaque région il y a une chambre d'agriculture, je la préside dans la région, c'est ce qui m'a permis d'accéder à la fédération nationale des chambres d'agriculture du Mali qui regroupe neuf chambres : huit chambres et celle du district de Bamako. On appelle cela l'Assemblée permanente des chambres d'agriculture du Mali, j'y suis le deuxième vice-président au niveau national.

"Première assemblée générale de notre Coopérative Agricole Multifonctionnelle qui s'est tenue chez nous le 20 novembre 1978."



La 1<sup>re</sup> Assemblée générale de notre  
Coopérative Agricole Multifonctionnelle  
qui s'est tenue hier mercredi à  
Soranké-di-Gooro le 20 - XI - 1978

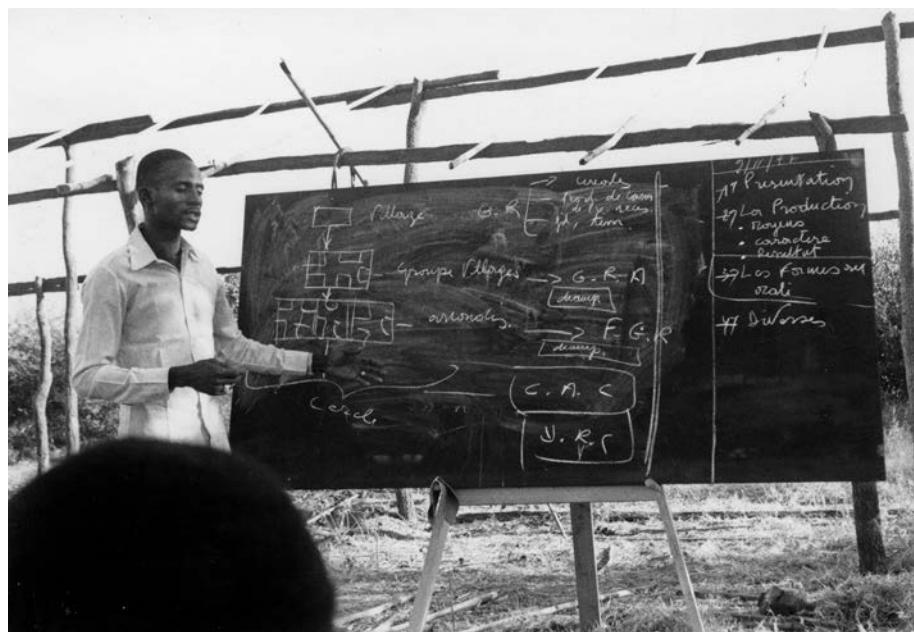


*Yacoub*

15 MARS 1979

Instructeur et juriste donnant des informations sur les différents statuts de coopérative au Mali, Somankidi Coura, 9 novembre 1977.

Photographies de Bouba Touré.

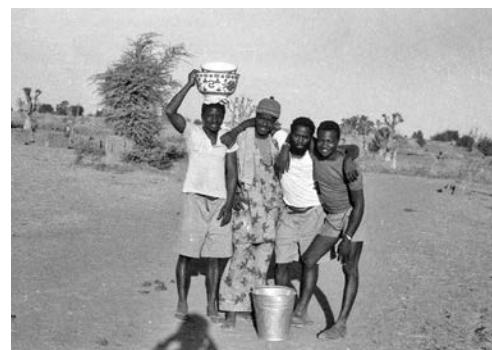


Je n'ai jamais milité dans un parti politique. Je préfère militer dans les chambres d'agriculture, dans des corporations, y prendre des responsabilités, créer des ONGs, une coopérative plutôt que dans des instances politiques. Beaucoup m'apostrophe à ce propos, certains me le reprochent même, le moment n'est pas venu et peut-être que mon tempérament ne me permettrait pas d'être un bon politicien. Et puis la politique en Afrique a beaucoup de connotation péjorative. Un bon politicien est un démagogue fini la plupart du temps, il faut savoir mentir et être un super traître. C'est ce qui faut pour exceller en politique ici en Afrique. Il faut faire la transhumance entre les partis. Dire non aujourd'hui et oui demain en fonction de l'intérêt du jour et du mois. Il n'y a pas d'idéal et de conviction dans la politique actuelle. Il m'est difficile de militer dans ces conditions-là. Si tu as un idéal et une conviction figée, tu as du mal à réussir en politique. C'est ce qui me tracasse. Je préfère défendre les intérêts des agriculteurs d'une manière ou d'une autre dans des corporations. Je travaille la terre et je vis de ça. C'est ma principale ressource.

Je n'ai pas de salaire et je n'ai pas d'immunité, tout ce que je gagne je le gagne à partir de mon champ.

J'ai une bananeraie d'un hectare environ, un champ d'oignon d'un demi-hectare. J'ai quelques têtes de bétail, ovins et bovins. C'est avec cela que je vis avec ma famille, mes deux femmes et mes cinq enfants.

Le choix du retour n'était pas évident, c'était très difficile. C'était un rêve, voire même une aventure. On se pose la question : comment en est-on arrivé là ? Est-ce que je serais capable aujourd'hui avec mes 56 ans, de refaire ce que nous avions fait avec toutes les difficultés, les écueils, les coups-bas de par et d'autre et les échecs rencontrés si les circonstances se représentaient ? Comme les croyants disent, l'homme suit son destin et c'est le destin qui nous a fait construire ce village. Mais ce n'était pas facile. Nos partenaires nous comparaient avec les Kibbutz en Israël et les Kolkhozes en Union Soviétique. Dans les Kibbutz, la morale est religieuse, c'est le fondement même de l'état d'Israël. Tu es galvanisé à faire quelque chose si tu le considères comme sacré. Les Kolkhozes étaient liés à un système politique. Depuis la chute de l'Union Soviétique, on en parle plus. Cela obéit aussi à une morale, une morale politique, des préceptes



Une griote de Diakhandapé chante et encourage les trois acteurs dans les rôles de Mady Niakhaté, Siré Soumaré et Bouba Touré. Stills (rushes) de *Cooperative*, 2008.

**Bouba Touré sur le chemin du fleuve pour laver la vaisselle, Somankidi, Mali, 1977.**

**Bouba Touré, Mady Niakhaté, Bangaly Camara, Ibrahim Camara sur le chemin du fleuve, Somankidi, Mali, janvier 1977.**

**Mady Niakhaté, Siré Soumaré, Bouba Touré lavant la vaisselle, Somankidi, Mali, janvier 1977.**

**Photographies de Bouba Touré.**

politiques. Le cas de Somankidi Coura, ce n'est ni l'un ni l'autre. Nous n'obéissons pas à une morale religieuse et on n'obéit pas à un précepte politique préétabli. On obéit à une conviction propre à nous-mêmes, au développement d'une vision, d'une transformation de la société, à la conception d'un projet de société. C'est ce défi qu'on tente de remporter depuis trente ans. Malgré les difficultés, on a créé un village, on a créé une civilisation. Une civilisation du travail en commun, de l'entraide. On est fier de cela car il y a eu beaucoup de travail. On a fait le Djihad, on a lutté contre ses propres impulsions, contre ses propres désirs. Le Djihad, ce n'est pas forcément prendre le sabre et couper la tête de quelqu'un, c'est s'imposer sur ses désirs, accepter d'affronter toutes les difficultés pour transformer la société dans le bon côté, c'est ce que nous menons depuis trente ans.

En 1982, Bouba Touré est retourné en France. Mais il reste toujours de cœur avec nous. Il a respecté son engagement bien qu'il ne soit pas là physiquement, il revient plusieurs mois chaque année. Il nous soutient avec ce qu'il peut faire en France. Il y avait un conflit autour de la vision, de la conception et de la structuration du groupe. Au niveau de l'équipement par exemple, certains voulaient acheter un tracteur, d'autres non. La tendance contre le tracteur a gagné avec la bénédiction des partenaires. Dans ces conflits, certains se sont sentis frustrés et sont partis. La cohabitation entre les gens n'était pas toujours facile pour faire la cuisine à tour de rôle avec des gens qui ne savaient pas cuisiner et qui n'avaient encore jamais travaillé ensemble. Savoir qui va prendre la hache, qui va prendre le coupe-coupe, à qui est le tour aujourd'hui, ce sont des discussions sans fin. On s'est engueulé plusieurs fois sur le terrain. Après 8 heures de travail, tout le monde est éreinté et crevé sur le chemin du retour. Il fallait du courage et garder en tête l'objectif qui nous avait fait venir ici pour tempérer nos ardeurs. Pour ceux qui étaient habitués à aller au dancing ou à visiter leurs camarades le weekend en France, ce n'était pas facile. Sans parler des gens qui nous soupçonnaient de ne pas être de vrais agriculteurs. Certains doutaient que nous étions venus faire de l'agriculture et nous soupçonnaient d'être venus faire de la politique.

Nos parents nous disaient que nous étions des bons à rien, qu'on aurait dû rester en France plutôt que s'adonner à l'agriculture, le métier le plus ingrat du monde, qu'ils ne nous donneraient pas leur bénédiction tant que nous resterions ici. Il fallait affronter ces difficultés quotidiennement. On nous traitait de bons à rien, de bandits de grand chemin, de racaille venue de France, de désœuvrés ramassés pour s'installer dans l'agriculture. Il fallait fermer l'œil pour ne pas perdre l'objectif. Tout cela ne nous a pas fait baisser les bras un seul instant. On a continué notre petit bonhomme de chemin pour obtenir les résultats que nous avons aujourd'hui. On en est fier, on ne vit pas dans le luxe mais ce n'était pas notre objectif sinon nous serions restés en France vivre dans les grandes villes. On a voulu montrer l'exemple et monter un projet de société pour transformer notre agriculture.

Le village vit essentiellement de ses ressources agricoles et d'élevage, sans aucune aide extérieure. Nous ne sommes pas sous perfusion de quelques bailleurs que ce soient. Si tous les villages maliens avaient le même niveau que nous avec leur propre production, est ce qu'on continuerait à considérer le Mali comme le pays le plus pauvre du monde ? Loin de là car on vit relativement bien : nos enfants vont à l'école, on s'occupe de notre santé, de notre habillement, de nos loisirs. C'est le fruit qu'on récolte du champ. Je me dis que c'est un bon exemple dans le pays. C'était notre projet au départ d'avoir cette vision, de pouvoir donner un exemple. Cela a marché.

Entretien réalisé par Raphaël Grisey à Somankidi Coura en 2008.



Première récolte de banane,  
Somankidi Coura, 1979.

Dramane Diaby, frère de Bouba Touré,  
Somankidi Touré, 1979.

Photographies de Bouba Touré.

Baay Demba Waar !  
Baay Demba Waar Njaay  
Baay Demba Waroo  
Waaroo Njaay !

Waar waa ko yobbu geej  
Coxolaan yaa ko may ndox

Mu naan ba mandi  
Rabi-all yaa ko sang ak njoor

Baay Demba Waar !  
Baay Demba Waar Njaay  
Oh ! Demba Waar,  
Oh ! Waar Njaay !

C'est le travail qui l'a conduit en mer  
Ce sont les génies de la mer  
qui lui ont donné de l'eau

Il s'en est rempli le ventre  
Ce sont les fauves  
qui l'ont enveloppé d'un drap blanc

Waaroo Waar !  
Waar dem na gèej  
Waaroo waar  
Waar dem na gèej Sàmba  
Gooroo goor bu kenn daw  
Bu kenn naani  
Yaay Faatu fattalikul  
Li ma la waxoon biig  
Bu naaj tangee  
Ma ne bu naaj tangee  
Ci lay jambaar di feeñ

Oh labeur !  
Le laboureur est allé en mer  
Oh labeur !  
Oh ! Le laboureur est allé en mer  
Qu'aucun homme ne prenne la fuite  
Que personne n'aille boire  
Maman Fatou, rappelle-toi  
Ce que disait hier nuit  
Quand le soleil est au zénith  
Quand le soleil est au zénith, dis-je  
Alors l'on découvre les braves

La légende wolof dit que Baay Demba Waar travailla la terre avec sa daba du matin au soir sans relâche jusqu'à arriver à l'océan et se noyer. (Extrait de *Le travail au Sénégal au XX<sup>ème</sup> siècle*, Babacar Fall, Éditions Khartala, 2011).

## Mady Koïta Niakhaté, entretien

J'ai grandi à Niogoméra à 157 km de Kayes dans le cercle de Yélémané. J'ai eu l'idée d'aller à l'immigration en 1968. Il y avait des collègues de mon âge qui étaient déjà partis en France et en Côte d'Ivoire. J'ai jugé nécessaire de partir pour chercher de quoi faire mieux vivre mes parents. C'est ça le but de l'immigration. On voyait que ceux qui étaient en Europe arrivaient à intervenir pour nourrir la famille en cas de sécheresse. On voyait que certains d'entre eux venaient pour payer les impôts ou arrivaient même à faire des économies pour acheter des animaux. En 1968, je suis parti à Abidjan où j'ai fait deux ans. Le 30 Août 1970, je suis parti en France et je suis arrivé à Paris. Je suis passé par la Belgique. De là, on a pris le taxi pour aller en France.

J'avais des parents qui étaient déjà là-bas depuis 1968, d'autres depuis 1963 et 1964. Ils étaient dans les foyers. Quand tu pars on te donne toutes les coordonnées – pas le téléphone car il n'y en avait pas – l'adresse du foyer et le nom de tes parents. On vient te chercher à la gare ou tu vas à l'adresse du foyer avec un taxi. Les taximen connaissaient tous les foyers d'immigrés africains maliens. Il n'y

en avait pas encore autant que maintenant. Dès les premières nuits en France, j'ai pris des cours du soir. Dans les foyers, une salle était réservée pour que des étudiants Français ou Africains puissent venir nous donner des cours gratuitement. J'ai fait cela jusqu'à fin 1976 : deux ans au foyer, puis une fois que je savais un peu écrire, je me suis inscrit à l'Alliance Française. J'y allais directement après le boulot.

Je travaillais dans une petite entreprise, on faisait du transport avec des petits véhicules à trois roues. On était tout le temps dehors et j'ai failli avoir des problèmes de santé à cause de cela. Puis j'ai travaillé quelques mois dans une entreprise de confection d'habits militaires. On produisait des sacs, des ceintures, des cordes de parachutiste, tout le matériel de l'armée. Ensuite, j'ai travaillé dans une entreprise de peinture d'outillage et de bâtiment. Enfin je suis allé travailler comme manœuvre dans les usines Maréchal qui fabriquait des essuie-glaces. Je suivais des cours du soir de français et j'ai fait des stages et des cours techniques dans l'entreprise pour devenir contrôleur des pièces – vérificateur – quelques mois plus tard. J'ai quitté la boîte en 1976 pendant une grève. J'ai rencontré les gens de l'ACTAF lorsqu'ils organisaient des discussions autour des difficultés



Moussa Coulibaly et Ousmane Sinaré pendant les stages agricoles en Haute-Marne, 1976.  
Photographie de Bouba Touré.

du foyer où j'habitais (foyer Losserand). Je suis devenu membre rapidement. On projetait des films pour faciliter la rencontre entre les immigrés et les Français. Les films portaient sur les luttes de libération dans les colonies portugaises, au Mozambique, Angola, Guinée-Bissau et Cap Vert, dans le maquis. Nous étions en contact avec les responsables. Ils avaient leur représentant à Paris. Ils envoyait des films et on projetait cela dans les foyers. On organisait des soirées où on projetait les films suivis par un débat pour discuter du combat de ces gens-là, qui se faisait avec peu de moyen face au Portugal. Ces gens méritaient d'être aidés.

À l'ACTAF, nous récupérions des habits et on donnait notre sang pour les envoyer au front, aux blessés. On collectait aussi de l'argent. Les indépendances de ces pays en 1974 ont coïncidé avec la sécheresse dans le Sahel en 1973 qui a touché tout le Sénégal, le Mali, la Mauritanie, le Niger et la Haute Volta (aujourd'hui Burkina Faso) à l'Ouest. Après les indépendances, on s'est demandé: qu'est-ce qu'il faut faire ? Faut-il continuer à militer ici ? Qu'est-ce qu'il faudrait faire pour retourner ? Après un temps de réflexion, on a vu que le travail le plus noble serait de revenir se consacrer à l'agriculture. Les images

des films qu'on voyait à la télévision française et dans les journaux sur la sécheresse, montraient les gens mourir de faim mais aussi les lacs et les fleuves. Tout cela était significatif. Ce n'était pas normal de voir des gens mourir de faim près d'un lac ou d'un fleuve. Le fleuve peut te nourrir si tu es libéré, c'est la conscience qui nous a fait retourner et nous consacrer à l'agriculture.

On a décidé de suivre des stages en mai 1976 pour revenir en Afrique. Tout le monde a donné sa lettre de démission pour aller les faire. On a fait six mois de stage pratique dans des familles françaises de paysans de la Haute-Marne et de la Marne. J'ai fait quatre mois en Haute-Marne puis deux mois à Châlons-sur-Marne chez un maraîcher. Après les six mois, on est venu à Somankidi en décembre 1976. On a commencé les travaux officiellement le 17 Janvier 1977. Là où on a été un peu surpris, c'est que les paysans de la Marne et de la Haute-Marne ne produisaient pas beaucoup de céréales, ils faisaient beaucoup d'élevage. J'ai appris à collaborer avec eux au quotidien. Ces familles paysannes ne savaient pas comment les gens vivaient en Afrique ou ailleurs. Notre séjour a correspondu avec la sécheresse de 1976 en France. On a vu la solidarité entre les



Pépinières, Somankidi Coura, 1978.

paysans, l'intervention du gouvernement pour les aider, et combien cela était important. La paille était devenue tellement rare, qu'on allait chercher celle-ci en Côte-d'or pour la ramener en Haute-Marne. La sécheresse en Afrique, c'était en 1973, en 1976, c'était en France. Des éleveurs, dépassés devant le problème, se sont même suicidés en voyant leur bétail sans ne pouvoir rien faire. Le gouvernement a été obligé de mobiliser l'armée pour aller chercher la paille et servir les éleveurs. Cela nous a appris à agir en cas de grande sécheresse, on y a même participé à travers nos stages.

J'étais un paysan naturel. Mon père et mon grand père étaient paysans. Mais on faisait de l'agriculture traditionnelle. On ne parlait pas de charrue, de tracteur, de semence bien sélectionnée, de quantité de fumier, de la date des semis. Techniqueusement, il n'y avait pas de suivi. Lorsque nous sommes partis en formation, nous avons réalisé qu'il y avait plein de choses à considérer, des dispositifs à mettre en place, des calculs. On faisait une semaine de pratique puis une semaine de théorie dans un centre agricole pour faire le bilan de tout ce qu'on a fait et vu. Il y avait des techniciens qui nous donnaient des

cours sur la rentabilité et les comportements des sols et des plantes. Cela nous a permis d'assimiler toutes ses données.

On savait qu'au début cela allait être dur pour un groupe qui quitte la France, d'aller créer un village en plein midi et de venir se donner à l'agriculture sans avoir de moyens. Nous n'étions pas sortis des écoles, nous n'étions pas ingénieurs ou techniciens agricoles. On s'attendait à tout. On savait que la première, la deuxième et jusqu'à la cinquième année, ce ne serait pas facile. On était préparé en conséquence. Mais on était persuadé qu'en faisant de l'agriculture, cela nous permettrait de mieux vivre. En 1977, la première année, on a eu la sécheresse. On pensait que la production de l'hivernage pourrait nous nourrir pendant la contre-saison mais ça a été le contraire, cela n'a pas du tout donné. On a été obligé d'acheter la nourriture avant que le maraîchage ne commence à agir. Heureusement, ce qu'on a fait dans la première contre-saison a très bien donné. Les choux, les oignons, la tomate : tout s'est très bien vendu. De difficulté en difficulté, on a résolu tous les problèmes jusqu'à ce jour.



Baobab, région de Kayes, Mali 2016.  
Photographies de Bouba Touré.

Quand on est arrivé ici, c'était presque la forêt. Dans une seule campagne, de janvier à juin, on a défriché, dessouché 25 des 60 hectares et fait le canal principal nous-même. Bouba Touré a déménagé un an avant nous sur le terrain. Il ne voulait pas faire le va-et-vient en pirogue entre Samé et Somankidi Coura. Il dormait dans son champ. On traversait le soir après la journée de travail, lui restait la nuit. Mais vu tout ce qu'il a vu et entendu, on s'est dit que ce n'était pas facile, qu'il fallait être courageux. Les habitants de Somankidi disaient qu'il y avait des diables dans ce lieu. C'est eux qui avaient essayé de cultiver ici avant nous, ils disaient qu'il y avait des mauvais esprits. En tout cas, le lieu était déjà hanté, c'est ce qui se disait. Malgré cela, on a tenu. Un technicien nous a conseillé de faire tout le canal en terre de termitière. La terre de termitière est une terre très solide, cela allait tenir pour faire le canal. On est allé très loin pour chercher la terre, puis on la transportait en brouette. On a fait 1,3 km de canal comme cela. On piochait les termitières, on remplissait les brouettes et on les amenait jusqu'au canal.

Si les termites sont sur les parcelles, elles diminuent la surface. La terre que tu vois sur la termitière vient

des profondeurs, c'est celle qu'elles utilisent pour construire. Quand tu regardes en bas, il y a plein de vide. Quand on irrigue près d'une termitière, l'eau va directement dans le trou. Les termites ont remonté la terre. Plus la termitière est grande, plus le trou est grand. Là où il y a une termitière rien ne pousse, parce que la terre qui est remontée n'est pas arable. C'est de la terre qui vit. Je dis qu'elle vit car elle n'est pas morte. Si tu essaies de faire pousser quelque chose autour, ça ne donne rien, parce que la terre est pauvre, il n'y a pas d'humus, il n'y a rien. C'est de la terre dure, une terre argileuse. Les termitières vont la prendre en profondeur, et en profondeur il n'y a pas de terre arable. Si tu la mets sur la surface, cela ne va rien donner. Là où il y a une termitière, il n'y a même pas d'herbe autour pendant l'hivernage. Une termitière dans une chambre ou dans une maison c'est une maison qui est déjà finie, qui va s'écrouler rapidement. Les termites bouffent d'abord les murs et le bois. Elles font beaucoup de dégâts, on ne peut pas dormir avec des termitières dans la même chambre, ce n'est pas possible.

Lorsqu'on était jeune, les anciens nous disaient que la termitière c'était la maison des diables. Il ne



Termitière, Somankidi Coura. Still de Raphaël Grisey, 2017.

fallait pas monter dessus car il y avait des diables dedans. C'est ça que les gens disaient. Quand on a commencé à casser les termitières pour faire le canal, les gens pensaient qu'on avait un secret, qu'on avait un moyen de chasser le diable et de l'attraper. Ils ne comprenaient pas que nous touchions ce dont les gens avaient peur. Le problème des termitières, c'est les termites et la reine. Tant qu'il y a la reine, la termitière va toujours se redévelopper. C'est quelque chose qui vit pour protéger la reine. Les gens de Somankidi pensaient qu'on avait des secrets pour casser les termitières, pour casser la maison des Djinns. Ils ne comprenaient pas. Bouba est pour la nature, c'est sa philosophie. Il ne faut pas taper l'âne, il ne faut taper les enfants. C'est sa propre conviction. Je ne sais pas pourquoi il est contre la disparition des termitières. Il a peut-être ses raisons. Pour moi, s'il y a une termitière dans un champ, le propriétaire n'est pas content. C'est valable dans la brousse mais pas dans un champ où c'est vraiment nuisible. Ça mange de la surface et tu perds de l'eau pendant l'irrigation, et l'eau c'est de l'argent.

Quand on est venu, on ne pouvait pas apercevoir Somankidi village, même depuis l'autre côté du

fleuve à Samé, il y avait tellement d'arbres. Combien de kilomètres maintenant faut il faire pour voir des arbres comme ici ? Les jujubiers qui sont ici, on n'en voit plus nulle part. Tout a été coupé. Les gens n'ont pas de politique de préservation de l'environnement. Ils ne considèrent pas cela comme leur problème. On met tout sur la tête du bon dieu mais ce n'est pas lui qui prend la hache pour couper les arbres. Ce sont les humains. C'est cela le gros problème en Afrique. On coupe. On coupe sans penser qu'il y aura un jour où il n'y aura plus rien. Tu ne trouves pas un endroit de Kayes jusqu'à Matam aussi vert qu'à Somankidi Coura. Il n'y a plus d'arbres au bord du fleuve. Chaque année, c'est la guerre par ici, même au bord du fleuve. Les gens coupent tout pour soi-disant faire des cultures de riz pendant les crues. On avait interdit pendant un temps de couper à côté d'ici. Il y avait toutes sortes d'arbres. Mais un jour, ils sont venus et ils ont tout coupé. Quand est-ce qu'ils vont prendre conscience ?

Les vents chauds sont en train d'enlever toutes les bonnes terres arables et ne vont laisser que des cailloux et de la terre dure. Il commence à y avoir des problèmes : ils ont fait du maïs pendant l'hivernage.



Petit déjeuner et porridge Sombi avant d'aller aux jardins, Somankidi Village, janvier 1977.

Rassemblement avant d'aller aux champs, Somankidi Coura, 1978.

Photographies de Bouba Touré.

La première et la deuxième année cela a bien marché, maintenant c'est échec sur échec. Il n'y a plus de terre arable. Les arbres ne peuvent pas empêcher le vent d'emporter les terres arables avec la poussière. L'inconvénient est tellement terre à terre, concret, mais les gens ne voient pas cela comme leur problème. Si tu discutes avec eux, ils vont te dire que c'est le bon dieu qui va amener beaucoup d'eau. On ne peut pas avoir une vie sans arbre et sans eau. Si tu coupes les arbres, tu n'auras plus d'eau non plus. L'arbre est avec l'eau.

On a acheté le groupe motopompe collectivement. Puis on a cotisé régulièrement pour collecter 6 millions dans notre union (l'URCAK) au cas où il serait nécessaire de renouveler le groupe. Tu rembourses intégralement le prix de la pompe pour pouvoir en avoir une autre par l'union en cas de liasse. Si tu ne rembourses pas, l'URCAK a le droit de venir te retirer la pompe. C'est un système durable car l'argent devient rare. Les petites pompes ne sont valables que pour le maraîchage au bord du fleuve. On ne peut pas les utiliser pour les bananeraies qui sont plus en retrait, cela prend trop de temps. On utilise la grande

pompe à tour de rôle pour cela. Les petites pompes nous permettent de faire un choix d'agriculture. Pour la mise en place (des semis), tu ne peux pas commencer avant tout le monde si tu n'as pas la petite pompe, avec la grande il faut attendre son tour. On a travaillé 15 ans collectivement. Pendant les cinq premières années, on mangeait même tous ensemble. Au bout de 15 ans, on a commencé à parcelliser pour chaque famille, afin que les femmes et les enfants apprennent la coopérative. Dans les règlements de la coopérative, si tu n'es pas membre, tu n'es pas obligé de travailler. On a officiellement intégré les femmes avec les mêmes droits que nous. Au début, on les avait écartées, elles n'étaient que membres associés, car on avait pensé que cela aurait pu être difficile et source de conflit interne.

Entretien réalisé par Raphaël Grisey à Somankidi Coura en 2008.

Kanda-'sootaana 'yo

Kanda-'sootaana 'yo

Gida-n-'yugu-kanda-'sootaana 'yo

Kòotán rí

Kanda-'sootaana 'yo

Gida-n-'yugu-kanda-'sootaana 'yo

Kòotán 'háayí

Nbáaré léelè (tàanú 2)

Nbáaré ñúmàn dàllà gun'ne

Tùgáyèn nà ró

Sòogò-likkìgùmén yà ní

Tùgáyèn nà ró

Sànmì-n-likkìgùmén yà ní

Tùgáyèn nà ró

Kàndàgùmén yà ni

Tùgáyèn nà ró

Sòogò-n-kàndàgùmén yà ní

Tùgáyèn nà ró

Sànmì-n-kàndàgùmén yà ní

Tùgáyèn nà ró

Nbásá-n-dórókogumèn yà ní

Tùgáyèn nà ró

Wàaxì-n-dórókogumèn yà ní

Tùgáyèn nà ró

Biyègùmén yà ní

Tùgáyèn nà ró

O toi qui bourres le panier débordant de mil

O toi qui bourres le panier débordant de mil

O frère qui bourres le panier débordant de mil

Voici venu le jour [de la reconnaissance]

O toi qui bourres le panier débordant de mil

O frère qui bourres le panier débordant de mil

Voici le jour [de la reconnaissance]

Dommage que l'ami ait tardé [à rentrer] (bis)

Dommage que le bon parent

soit resté longtemps à l'étranger

À lui toute notre reconnaissance

C'est le possesseur des charges de petit mil

À lui toute notre reconnaissance

C'est le possesseur des charges de gros mil

À lui toute notre reconnaissance

C'est le possesseur des paniers de mil

À lui toute notre reconnaissance

C'est le possesseur des paniers de petit mil

À lui toute notre reconnaissance

C'est le possesseur des paniers de gros mil

À lui toute notre reconnaissance

C'est le possesseur des boubous en basin

À lui toute notre reconnaissance

C'est le possesseur des boubous «wakhi»

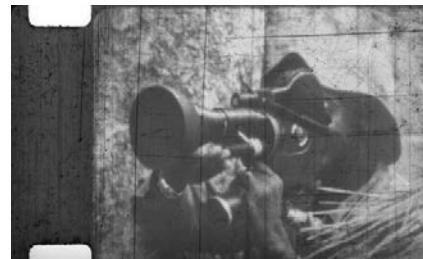
À lui toute notre reconnaissance

C'est le possesseur des billets d'argent

À lui toute notre reconnaissance



Battage du mil, Tafacirga, Mali 1976.  
Photographie de Bouba Touré.



Sana na N'Hada à la proclamation  
d'indépendance de la Guinée-Bissau, 1973.



Josefina Crato et des étudiants de  
Guinée-Bissau à Cuba, 1969. Still de *6  
anos depois /6 années après*, Sana na  
N'Hada, Flora Gomes, José Cobumba et  
Josefina Crato, 1979-1980.



Still de *La reprise du travail aux usines  
Wonder* par Jacques Willemont, 1968.



Still de *Reprise* par Hervé Le Roux, 1996.

Comme je ne veux pas mourir,  
je marche avec le temps<sup>1</sup>

— *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 laisser sans objet à nommer, comme un vagabond, un « voleur aux mains fraîches »<sup>2</sup>. 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 lui<sup>3</sup>.

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

2 Citation extraite 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 épaisse 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 *Remanescentes* où il proposait de mettre en relation deux régimes et échelles de propriété du sol au Brésil<sup>4</sup>. 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.<sup>5</sup> 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 *Remanescentes*, 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. *Remanescentes* 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 Guimaraes 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'accompoder, 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 Nationale<sup>6</sup>, amendement tentant d'inscrire dans la loi « le rôle positif de la colonisation » – la même année, les banlieues françaises s'embrasaien 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 pressenti 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 interdépendances<sup>7</sup>. 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 clôture 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 Bouba 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*.<sup>8</sup>

C'est peut-être ainsi qu'il convient de résituer 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

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.



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

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 relai des grands récits usés de la modernité colonial 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 contrepoissons 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 autocentré. 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.

Gidi 'gidi Sànbúyàayé

Gidi 'gidi Sànbúyàayé  
Gada 'gada Sànbúyàayé  
Lèelán wà dò túròn ñá.  
San'ba xà wá dò gídí-n-tá  
N ná 'légé tòngórè dá  
N ná ñàxa tòngórè dá  
Tòngórè gà gùnnén dì  
Tòngórè, 'ho liŋe

Guidiguidi Sambu Yâyé

Guidiguidi Sambou Yâyé  
Gadagada Sambou Yâyé  
Autour du figuier volète le merle  
Aux alentours du pied de la colline  
S'affaire Samba  
Je danserai pour le petit melon  
Je fêterai pour le petit melon  
Petit melon de la brousse  
Petit melon à la saveur délicieuse



'Duna su dà yillèn ña du'gaane

'Duna su dà yûlèn ña du'gaane

'Duna su dà móllèn ña du'gaane

Bíri 'Danko

N hàabá dà kánŋèn ña du'gaane

Xúnbà Maama 'Danko

N hàabá dà góðèn ña du'gaane

Tout le monde a mis en tas du mil

Tout le monde a mis en tas du mil

Tout le monde a mis en tas des haricots

O Biri Danko

Mon père a mis en tas de l'or

O Khouumba Danko

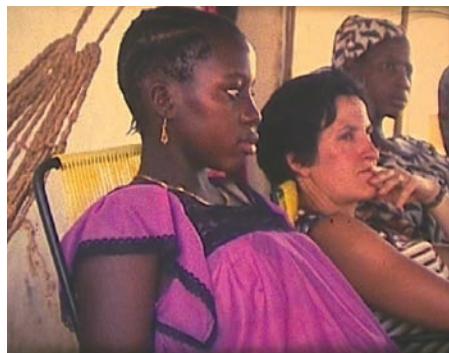
Mon père a mis en tas de l'argent pur

Extraits de *Chants traditionnels du pays Soninké*  
Ousmane Moussa Diagana (L'Harmattan, 1989).



Bananeraie, Somankidi Coura, 1980.

Photographies de Bouba Touré.



Goundo Kamissokho. Stills de films 8mm,  
Somankidi Coura, Monique Janson, 1979.

## Goundo Kammisokho Niakhaté, entretien

Je sais que les hommes ont décidé de rentrer pour travailler la terre au Mali et abandonner l'immigration. J'étais toute petite à l'époque. On m'a fiancé à 6 ans. Je ne connais pas bien les combats qu'ils ont mené en France. Je ne suis pas bien placée pour parler de cela car je n'étais pas là-bas. Je sais qu'ils ont eu des problèmes. Ils ont lutté, il y avait différentes nationalités, ils ont écrit à différents pays, le Mali a été le premier à répondre. Ils avaient décidé d'aller dans le premier pays qui leur répondrait. Ils ont informé leurs parents qu'ils allaient rentrer pour travailler. Les gens les prenaient pour des fous.

Qui veut quitter la France pour cultiver la terre au Mali ? Certains parents n'étaient pas d'accord. Ils étaient persuadés qu'on ne pouvait pas faire de sous en Afrique. Après deux ou trois ans, ils ont commencé à comprendre. Tout le monde ne peut pas être immigré. Si tout le monde s'en va, qui va rester ? Certains s'en vont, d'autres restent. Partir à l'immigration ne peut pas tout résoudre. Même si cela résout des choses, cela produit aussi des dégâts. On est habitué à l'immigration mais il y a des avantages et des inconvénients. On n'a pas les mêmes idées que les autres. Il n'y avait que quelques femmes au début. On traversait le fleuve le matin, on préparait et on mangeait tous ensemble avec les hommes. Après tous les mariages, ils ont fait la répartition dans chaque famille. Chacune faisait la cuisine chez elle.

Quand le président de la coopérative a accepté de nous donner trois hectares, je lui ai dit que je ne pouvais pas accepter cela informellement. Je suis allée voir le

commandant à Samé pour faire un document officiel signé par lui, le président et moi-même. C'est moi qui garde ce document. Cela prouve que le président de la coopérative a donné son accord pour donner trois hectares aux femmes. Après la répartition des parcelles, les hommes ont donné une surface aux femmes. Nous l'exploitons pour les champs collectifs des femmes. Les champs collectifs sont appellés champs solidaires. Il sert à appuyer l'URCAK (Union Régionale des Coopératives Agricoles de Kayes) et son fonctionnement. On a pris quelques femmes dynamiques et on a fait un test sur cette parcelle-là. Chaque groupe a cultivé une surface d'un quart d'hectare. On regarde le rendement et on verse l'argent. C'est une aide de notre part pour aider l'URCAK à fonctionner cette année. Tout n'était pas aménagé sur les soixante hectares. Les trois hectares qu'on nous a donnés n'étaient pas aménagés. Je me suis moi-même débrouillée pour trouver des partenaires. C'est la coopération française qui a financé l'aménagement. Il y a eu aussi un partenariat avec l'État qui a payé l'étude. L'aménagement a consisté à préparer le terrain et à installer les canaux pour irriguer facilement. La terre n'était pas complètement dessouchée. On a payé des manœuvres on a installé des tuyaux. Cela nous a coûté cinq millions. On a fait cela en 1992.

Notre partenaire de Kayes N'di s'occupait essentiellement des problèmes des femmes, des problèmes d'eau, d'aménagement, de santé, d'école et d'alphabétisation. Ce projet faisait parti du Programme de coopération FAO/Gouvernements IGCP/MLI/017/BEL. La coordinatrice s'appelait Diarra Djeneba Diallo. Le projet est maintenant fini. J'ai fait beaucoup de formations et de voyages d'étude avec ce projet-là. Si je suis là aujourd'hui, c'est grâce à ce projet. J'ai fait cela avant de devenir présidente des femmes de l'URCAK. Je suis partie



Souaré Diaby et Goundo Kamissokho allant au travail à Kayes.

Goundo Kamissokho dans son bureau de l'URCAK in Kayes.

Champs collectifs de l'Association des Femmes de Somankidi Coura.

Stills (rushes) de *Cooperative*, 2008.

faire des formations dans d'autres pays avant de devenir moi-même formatrice. Ce projet a beaucoup fait pour la région de Kayes, ils ont fait des barrages, des puits pour des villages avec des problèmes d'eau. On nous avait déjà donné des terrains auparavant. Mais ceux-ci pouvaient changer de place chaque année. On voulait notre propre parcelle et rester dans un même lieu. Les hommes ont commencé à comprendre que nous ne pouvions pas rester derrière en train de travailler pour eux comme des ouvrières avec des mauvais salaires. On voulait autre chose. Il fallait qu'on reçoive une partie de la terre. Les hommes ont le droit à la terre, nous avons aussi ce droit car nous sommes leurs femmes. On a préféré arrêter de travailler que de recevoir des salaires de 7 500/10 000 par mois. Ils ont reconnu que c'était vrai et ont accepté de nous donner de la terre, trois hectares. Ils nous ont dit de nous débrouiller. Ils avaient assez de terre, ils ne pouvaient pas refuser. Une partie des parcelles que nous cultivons appartenait déjà à la famille, on donnait même une partie aux amis.

Cultiver, c'est pour la famille. Comme les hommes, j'ai aussi des dépenses pour les enfants. Si on

reste sans travailler, ce sont les hommes qui vont nous donner, on va toujours devoir demander de l'argent. Mais si tu travailles, tu n'as pas besoin de demander de l'argent à ton mari. Ils ont vu que cela était une réalité. Chaque femme a reçu deux parcelles, trois hectares en tout. En plus des trois hectares, on nous a donné un reste de terre qui n'avait pas été réparti quand les hommes avaient tout aménagé initialement.

Les hommes et les femmes sont dans les statuts de la coopérative. Dans tous les villages, il y a des coopératives et des associations de femmes. Certaines femmes ont des récépissés de coopérative. Je pourrais en faire autant, mais il y aurait beaucoup de problèmes. Je préfère qu'on reste en association. Quand tu es en coopérative, il y a des choses que tu ne peux pas faire, les règlements sont différents. Nous ne sommes pas assez fortes pour être en coopérative. Nous avons des produits qu'on importe pour les revendre. Quand tu es en coopérative, tu ne peux pas acheter des produits et les revendre ailleurs et tu ne peux pas exporter ce que tu produis si facilement.



Stills de *Cooperative*, 2008,  
Raphaël Grisey.



La force de l'URCAK aujourd'hui, ce sont les femmes. On est vingt fois plus nombreuses que les hommes. Nous sommes au nombre de 6 819 femmes, déjà 7 000 en fait, car il y a eu des nouvelles adhésions. L'URCAK aujourd'hui, ce sont les femmes. Pareil à Somankidi Coura, les femmes sont beaucoup plus nombreuses que les hommes.

On a des champs collectifs et des champs individuels, les champs collectifs c'est pour l'association, les parcelles individuelles, c'est pour l'intéressée même. On cultive une partie en collectif pour pouvoir faire des petites dépenses sans avoir à cotiser entre les femmes. Les 25 000 Francs CFA de cotisations de l'URCAK, c'est l'association qui paye. C'est ce que peut faire l'association. Si on a des étrangers qui viennent, si on a des frais de nourriture, on peut prendre de cette caisse aussi. S'il y a des pannes de motopompe, des petites dépenses pour les champs collectifs comme les semences, les engrains, on peut prendre cela dans la caisse collective. On cultive une petite parcelle pour l'association pour tout cela. Ce champ prend en charge les dépenses de l'association, c'est ce qui se fait partout. Les champs collectifs servent pour les

dépenses de l'association, les champs individuels pour les dépenses personnelles.

On préfère rester une association de femmes, on ne veut pas se mêler des affaires des hommes. On n'a pas les mêmes idées. Les hommes se croient supérieurs que les femmes donc je ne peux pas travailler avec les hommes. On peut se retrouver dans un même bureau, dans une même association mais pas dans une même coopérative, je ne peux pas. Je ne supporte pas les hommes, nous n'avons pas les mêmes idées. Les femmes s'entendent très bien entre elles, on s'écoute et on se comprend. Pour les hommes, les femmes sont dans leurs mains, ce sont leurs esclaves. C'est ça qu'ils disent. C'est mauvais, mais c'est ça, c'est la dictature. On ne peut pas travailler avec ces gens-là. Ce sont nos maris, on peut les aider s'ils ont des problèmes. Mais pas être dans la même coopérative.

Entretien réalisé par Raphaël Grisey  
à Somankidi Coura en 2008.



**Préparation de la confiture de mangue, association des femmes de Somankidi Coura, Mali, 2016.**

**Enseignement des femmes de Somankidi Coura avec Astou Goundiam de la radio rurale de Kayes, mai 1993.**

**Souaré Diaby après la récolte des champs collectifs de l'association des femmes de Somankidi Coura, 2017.**



**Dado Niangané, pendant la récolte  
des champs collectifs de l'association  
des femmes de Somankidi Coura, 2017.**

**Récoltes des oignons, Somankidi Coura,  
mars 2015.**

**Photographies de Bouba Touré.**



Magasin de la coopérative de Somankidi Coura au marché de la ville de Kayes. Stills de *Cooperative*, Raphaël Grisey, 2008.

**Goundo Kamissokho Niakhaté :** Les femmes ont parlé avec les hommes comme au temps de l'esclavage. C'est fini maintenant, c'est la révolution. L'esclavage c'est fini. On a pris notre autonomie totale.

**Mady Niakhaté :** Si elle dit cela avec sérieux, on va l'expulser d'ici. Comme Sarkozy a fait. On va la renvoyer à l'envoyeur (rires).

**GK :** Tu ne peux pas faire ça. Ce qu'on a fait dans notre vie, on ne va pas revenir là-dessus. On veut avancer, pas revenir en arrière. On veut le changement aussi. Même pied d'égalité, les hommes et les femmes. On va devenir comme la France (rires). On leur a dit qu'on préférait les aider, travailler bénévolement, que d'être payé 50 Francs CFA par heure. On leur a dit qu'on ne pouvait pas continuer à travailler comme ça.

**MN :** Nous, en tant que coopérateur, nous n'étions pas payé.

**GK :** Certaines gagnaient 10 000 Francs CFA, 12 000 Francs CFA par mois. Ça dépendait du nombre d'heures que tu travaillais.

**MN :** Si on avait pas fait ça, il y aurait eu un problème d'organisation.

**GK :** Les femmes ne seraient pas venues si tôt travailler. On était toujours les premières dans les champs. On a souffert : ils venaient dans les maisons, nous demandaient ce qu'on faisait encore là et nous empêtraient d'aller au boulot. Mon mari était le superviseur.

**MN :** Je les ai traumatisées.

**GK :** Il avait son carnet en main et il notait les heures d'arrivée des femmes dans les champs et les retards (rires).

**MN :** C'était comme ça dans les usines. On avait été ouvriers en France. Puis quand on avait fait

nos stages agricoles, c'était le même rythme, la même cadence.

**GK :** Toutes les femmes venaient se regrouper chez moi pour le petit déjeuner. On prenait le café ensemble, après le déjeuner, on prenait le thé. À 16h les femmes se dispersaient pour aller préparer le dîner. Maintenant on est dispersé parce qu'il y a les enfants, chacune est obligée de s'occuper de sa famille.

On n'a plus le temps comme avant. Avant on était tous ensemble avec les hommes, on jouait aux cartes, au Ludo, à la belotte. On était mélangé. On avait le temps de discuter sous l'arbre pour prendre le thé, on faisait toute de la broderie. On m'a déléguée pour informer les hommes qu'ils n'ont qu'à nous donner une partie de la terre pour cultiver.

On nous a d'abord prêté une terre mais ce n'était pas officiel. On était que neuf femmes à la cultiver, pas beaucoup. Ce n'est qu'après cela que nous avons reçu trois hectares derrière le canal. On s'est débrouillé, on a trouvé des partenaires pour avoir les financements et pour pouvoir aménager, on a été voir une coordinatrice qui travaille avec beaucoup d'associations. C'est elle qui a financé l'étude de la parcelle. Après l'étude, on a déposé le dossier à la Coopération française qui a financé l'aménagement des trois hectares. Il y a une autre partie qu'on cultive à l'hivernage.

Je suis la seule femme qui parle un peu le français. Certaines femmes ont été à l'école mais elles ont eu du mal à apprendre. Moi je suis sortie dès la fin de l'école primaire. À l'époque, ils [les hommes] ne parlaient que français, ils parlaient un peu avec nous en Soninké mais ils ne pouvaient pas parler leur langue sans mélanger le français. Les femmes m'ont choisie car elles savent que je peux me défendre. Il faut avoir le courage de dire. J'ai eu le courage de



Magasin de la coopérative de Somankidi  
Coura au marché de la ville de Kayes.  
Stills de *Cooperative*, Raphaël Grisey, 2008.

dire cela devant Mady. Puis je suis allée armée face à face à Siré Soumaré, le président. Je lui ai dit : « Siré, vraiment, on a assez fait pour vous. On est fatigué. Maintenant on veut avoir notre parcelle. »

C'est après ça qu'on nous a donné les trois hectares derrière le canal. On travaille notre terre mais on continue à aider les hommes dans les champs. Il y a des moments difficiles pour les femmes. Pendant les jours de la semaine, lorsque les enfants vont à l'école, les femmes sont trop chargées : elles préparent la nourriture, elles font la vaisselle, après elles vont aux champs et à Kayes pour la vente. Des fois, les hommes sont obligés d'aider les femmes aussi. Les manœuvres qui travaillent pour les hommes viennent parfois nous aider, c'est normal. C'est la solidarité entre femmes et hommes, on s'entraide. Les travaux d'irrigation par exemple, les femmes ne peuvent pas le faire. Ce sont les hommes qui le font. Mais pour arracher les herbes, ce sont parfois les femmes qui le font dans les champs des hommes. Les femmes le font mieux que les hommes. C'est un échange. On sauve d'abord son propre champ des mauvaises herbes et ensuite on aide, parfois des champs peuvent attendre plus que d'autres avant de se gâter.

Les grands enfants nous aident aussi le samedi et le dimanche, pour chercher du bois et éviter de devoir l'acheter. Est-ce que tu te souviens de notre révolte ? Les hommes nous avaient dit d'aller récolter le piment. Nous avons refusé. Nous n'étions pas d'accord avec les hommes.

MN : Tu avais le droit de le dire.

GK : On l'a dit effectivement. Serez-vous capable un jour de nous donner autant de terre que vous en avez pour vous ? Vous avez plus de droits que nous. Pourquoi nous demander de vous aider alors ?

MN : C'était la volonté des hommes de créer une association pour les femmes. Lorsque nous préparions le projet en France, des dizaines de personnes ont hésité au dernier moment. On a pensé qu'il fallait se méfier. Nous avions souffert en France, nous avions fait tout ce chemin, alors que les femmes nous avaient rejointe que tout récemment. Il fallait se méfier et ne pas les inclure comme membres à part entière tout de suite. Les femmes des coopérateurs n'étaient pas membres de la coopérative. Après cinq ans, quand on a vu la motivation et l'engagement de certaines, c'est là qu'on leur a ouvert la porte. Elles

Retour du marché de Kayes  
après la vente des récoltes.  
Stills de *Cooperative*, 2008.



sont devenues membres à part entière de l'URCAK. Mais elles avaient du mal à s'exprimer en assemblée devant les autres, c'est alors qu'elles ont demandé à créer leur association pour tenir leur réunion et prendre leur décision à part. On a créé l'association à l'intérieur de la coopérative, ce qui leur donne de l'autonomie.

GK : C'est pas vous qui nous l'avez donnée, on l'a prise nous-même. On a décidé toutes seules. Nous ne sommes pas coopérateurs, nous n'avons pas les mêmes idées et on ne peut pas travailler avec les hommes. On peut les aider mais on ne peut pas être dans la même coopérative. On a créé notre groupement et on s'est débrouillé. On a reçu un récépissé officiel de notre association qui s'appelait « L'émigration ne connaît pas les coutumes ».

MN : Ça veut dire que l'émigration ne connaît pas les valeurs de la personne. Si tu es étranger quelque part, c'est dur de connaître la valeur que tu as chez toi, de là où tu viens. Elles sont devenues coopératives avant de créer leur association.

GK : Tu dis n'importe quoi.

MN : Pourquoi n'arrêtes-tu pas ?

GK : C'est toi qui reprend le même sujet. Moi, j'ai déjà dit que les hommes sont en coopérative et les femmes en association. Nous en avons déjà parlé. Les hommes, vous n'avez que de belles paroles.

MN : Est-ce que la loi dit cela ?

GK : Quelle loi ?

MN : Celle de votre entrée dans la coopérative.

GK : Nous ne sommes pas dedans. Vous prétendez que nous y sommes, mais nous n'avons pas les mêmes droits.

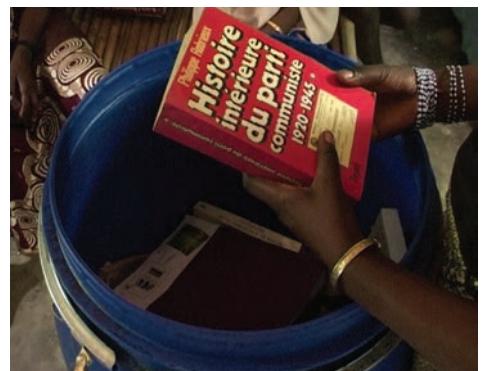
MN : C'est quoi ces droits ?

GK : Arrêtes d'arrondir les angles, on est pas d'accord avec vous. Moi je suis venue en 1978, les femmes n'étaient même pas encore ouvrières, on a commencé notre malheur et notre lutte toutes ensemble.

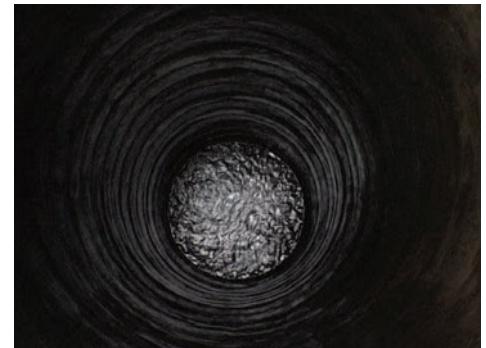
Discussion enregistrée par Raphaël Grisey  
à Somankidi Coura en 2008.



Le puit de Somankidi Coura, 2015.  
Photographie de Bouba Touré.



Découverte de la bibliothèque parisienne de Bouba Touré déplacée à Somankidi Coura.  
Stills de *Cooperative*, 2008, Raphaël Grisey.





Bouba Touré dans le laboratoire photographique King Stars, Belleville, Paris, 2006.  
Stills (rushes) de *Cooperative*, Raphaël Grisey.



Arrangement des négatifs pour leur digitalisation, Pantin, 2015.

## Les enjeux de la jachère [Deuxième partie]

### Ciné-géographies et infrastructures

J'ai voulu comprendre les réseaux, les amitiés, les affinités, les institutions qui avaient constitué les ciné-géographies de ces premiers assemblages.<sup>7</sup> Qu'est-ce que la digitalisation et la redistribution d'images et d'archives, non digitalisées jusque-là, impliquaient dans les écarts à réduire ou au contraire à souligner entre ses acteurs, ses producteurs, et entre ses générations ? Comment dans cette recherche ne pas « *se perdre dans l'infini des différences et ne pas renoncer au travail complexe qui permet d'établir les connexions réelles, qui sont toujours partielles* » et en prenant compte que « *certaines différences sont anodines d'autres sous-tendent les systèmes historiques mondiaux de la domination. Et l'épistémologie sait faire la différence entre les différences.* »<sup>8</sup>

Comment faire enfin pour que les écarts de ces nouvelles mises en relation d'images et de récits et leur remise en circulation puissent prendre la forme d'une régénération et non pas d'un catalogue ?

La chronologie de la production, de la (ré)apparition des archives, des images et des récits devient tellement complexe qu'elle commence à se tordre et à se diffracter. Les hétérochronies des mises en relation, des surgissements et des retours poussent ma recherche à se concevoir comme pratique spéculative. Prendre en compte ces hétérochronies sérieusement permet de traduire l'expérience de la coopérative dans le temps, de la projeter comme un possible à nouveau comme cela était son mouvement initial. Penser ces images et ces récits en terme de relation d'infrastructures de différentes échelles fait apparaître aussi un temps profond, celui des sols, du climat et des plantes.

### Des films paysans

Sidney Sokhona est souvent à l'Université libre de Vincennes, il est l'assistant de Med Hondo sur son film *Bicots-nègres vos voisins* et suit des ateliers avec Serge le Péron.<sup>9</sup> Serge le Péron fait partie du groupe Cinélutte dont certains des films se feront au coeur des grèves et des luttes des travailleurs immigrés.<sup>10</sup> Sidney Sokhona répond à ces films militants sur la

7 Le terme est repris du texte Ros Gray & Kodwo Eshun, The Militant Image: A Cine-Geography, *Third Text*, vol. 25, no. 1 (2011), 1-12.

8 Donna Haraway: *Manifeste Cyborg*, Exils Essais, 48.

9 Entretien avec Sidney Sokhona à Dakar, janvier 2017.

10 Cinélutte : *Jusqu'au bout*, 1973 – *La grève des ouvriers de Margoline*, 1973.



Affiche de *Kaddu Beykat* [Lettre Paysanne],  
Archives Safi Faye.



Visionnage de *Kaddu Beykat* [Lettre Paysanne] dans  
les archives du cinéma Arsenal, Berlin, 2014.

cause des travailleurs immigrés dans *Nationalité : Immigré*. Un de ces films *Journée Porte Ouverte à Drancy*, un film sur la grève du foyer de travailleurs immigrés de Drancy en 1971, a été filmé par Richard Copans pour le groupe néo-trotskiste Révolution Afrique.

Richard Copans me racontera qu'il était parti au Sénégal avec Madeleine de Beauséjour, une des fondatrices du groupe Révolution Afrique, quelques années plus tôt, en 1969, pour filmer des coopératives agricoles. Les billets d'avion jusqu'à Dakar auraient été payés par les Black Panthers. Ils s'égarent vers Tambacounda et ne trouvent finalement pas de coopérative agricole. Ils filment dans les villages, les rushes ne correspondent pas à l'utopie recherchée, le film n'aboutira pas.<sup>11</sup> Ils étaient venus trop tôt, pour trouver un exemple comme Somankidi Coura, trop impatients pour traduire les drames des paysans de la région dans la précipitation révolutionnaire.

1976, l'année du départ de Bouba Touré et de ses proches pour fonder la coopérative, voit la sortie de plusieurs films qui ont pour protagonistes principaux des paysans, des sols et des terres arables en prise avec l'histoire coloniale et avec le pouvoir en place après les indépendances.

Dans *Récolte : 3000 ans*, Haile Gerima vient de Los Angeles filmer dans son pays d'origine en Éthiopie alors en pleine guerre civile après le renversement d'Hailé Sélassié qui n'avait pas su résoudre les problèmes liés à la sécheresse et à la famine de 1973. Haile Gerima met en scène des paysans sans terre d'une vallée aux prises avec un propriétaire terrien tyannique. Un ancien paysan, damné de la terre, devenu « le fou du village », évoque sa participation dans les luttes de libération contre les italiens et invite les paysans à se révolter contre le propriétaire.

Le film est ponctué de plans rapprochés sur la terre retournée par les charrues des paysans et de longs panoramiques accompagnant le cheminement des paysans à travers les champs de la vallée jusque dans les hauteurs où se trouve la route (construite par les italiens) qui mène à la ville où habite le propriétaire terrien. Le film fini par l'assassinat du propriétaire par le fou du village et son suicide avant l'arrivée des militaires.

À la coopérative, vous auriez dit que « la terre appartient à ceux qui la travaillent ». Mais, comme le dit Bathily Bakhoré, un des membres fondateurs, « La terre n'est pas donnée définitivement au coopérateur. On te la donne si tu la travailles. Si tu ne la travailles pas on te la reprend et on la donne à quelqu'un d'autre. »

Safi Faye sort *Lettre Paysanne* une année plus tôt, elle filme le village de son père, Fadial, au sud du Sénégal, village qu'elle filamera ensuite dans de

11 Richard Copans s'est d'abord entretenu sur le sujet avec Aïssatou Mbodj-Pouye en 2015 puis me le reconfirmera en 2016.



Stills de *Mirt Sost Shi Amit*  
[Récolte : 3000 ans],  
Haile Gerima, 1976.

nombreux autres films.<sup>12</sup> Le film formule une lettre d'une fille de paysan qui s'adresse au monde. Il s'ouvre sur les travaux des champs et un dicton sérière « La terre ne ment pas ». Pour faire fructifier la terre, on fait des sacrifices aux ancêtres Pangols. Des enfants sous l'arbre à palabres miment les agents de l'État qui viennent taxer les paysans, ceux-ci n'ont rien après la mauvaise récolte : on torture et on tue un paysan pour l'exemple en l'aspergeant de D.D.T. La monoculture d'arachide mise en place à l'époque coloniale et perpétuée par le régime de Senghor après les indépendances, appauvrit les terres et déstructure le système du village. Lorsque le prix de vente de l'arachide baisse, ou que la sécheresse se fait sentir, les paysans n'arrivent plus à payer les impôts et à se nourrir. L'acidité de l'arachide rend les terres infertiles. Le film est traversé par le drame de deux personnages, Ngor, un jeune homme et Coumba, sa bien-aimée. Ngor doit partir à Dakar pour travailler et gagner la dot de mariage. Les scènes de recherche d'emploi rappellent celles de *Nationalité : Immigré* à Paris où Sidney Sokhona se fait refouler à maintes reprises. Au retour de Ngor, le mariage peut finalement avoir lieu et la radio diffuse sa propagande : en 1970, l'état annule la dette des paysans et on distribue gratuitement des semences d'arachides et des engrains. Mais « la culture d'arachide appauvrit les sols, fatigue la terre. Nous avons besoin d'une agriculture diversifiée. » nous dit Safi Faye. « La lettre est de moi, le reste de mes parents agriculteurs ».

L'insistance de Safi Faye à filmer son village, me rappelle cette insistance à photographier la coopérative de Somankidi Coura et les foyers pour prendre soin et se sentir responsable d'un bout de terrain, d'une communauté et d'un écosystème. C'est le même soin et la même responsabilité que tu donnes à tes archives et au terrain de Somankidi Coura et que je souhaiterais porter à cet ensemble d'images et de récits que je recompose.

Tu aurais pu dire : « les photos sont de moi, le reste de la coopérative ».

Au détour d'une conversation avec Safi Faye, j'apprends que Haile Gerima a été le distributeur de *Lettre paysanne* aux États Unis depuis sa sortie. Safi Faye et Haile Gerima ont montré *Lettre paysanne* et *Récolte : 3000 ans* pendant de nombreuses années côte à côte.

Safi Faye et Sidney Sokhona, eux, s'étaient côtoyés dans les années 1970 au Musée de l'Homme, son cinéma et Jean Rouch, Safi Faye avait-elle influencé la décision de Sidney Sokhona de faire un film sur les paysans ?

Tu avais toi-même projeté *Lettres paysannes* au cinéma 14 Juillet Bastille ou au cinéma de l'Entrepôt et pris soin des bobines.

Ces deux films rendent compte à l'époque de l'urgence, tout aussi criante aujourd'hui, d'interroger la colonisation des sols pas seulement celle du

12 Parmi eux les films *Fadial* (1979), *Goob na Nu* (1979), *Selbe* (1982), ou *Mossane* (1996).



Stills de *Kàddu Beykat* [Lettre Paysanne], Safi Faye, 1975.

territoire abstrait de la géopolitique, mais celle du paysan qui arpente la terre, et celle de l'humus. Dans ces films le sol n'est plus un motif nationaliste territorial mais un mode de relation au monde, un principe d'usage au sein d'écosystèmes. Ces films suggèrent que les indépendances avaient oublié de décoloniser la terre et les paysans, que le démembrement des formes de propriété coloniale et leur transfert en propriété nationale n'avaient pas réussi à se faire en relation avec les usagers de la terre, avec ceux qui la travaillent.

Le film de Safi Faye dénonce en voulant conserver et faire trace. Elle filme un village où elle n'a pas grandi mais qui est le village de sa famille. Elle le filme en plans larges posés sur les places avec une certaine distance. Cette distance est-elle la sienne ou une distance anthropologique accompagnée du désir d'embrasser une totalité ?

*Récolte : 3000 ans* de Haile Gerima appelle à la révolte, fait corps avec les protagonistes et l'humus, mais avec l'impossibilité d'agir à distance. Ces films opèrent un retour dans un lieu d'origine. Mais ce retour n'est pas essentieliste, et ne s'opère que par une diffraction et le miroir déformé d'une désappropriation et d'une mise à distance de leur auteur préalable à leur écriture.

Je vois votre retour, après un détour en Europe, comme afrofuturiste. Votre projet de départ n'a pas été un retour dans le village d'origine mais un retour panafricain dans un carrefour de l'émigration ; il est le retour à des pratiques ancestrales, à des usages, ceux de l'agriculture vivrière, mais eux aussi diffractés et transformés. Un retour vers le futur en somme, projeté vers l'avenir dans des formes à expérimenter et à régénérer. Votre retour s'est fait dans une relation hétérochronique, multi-située aux technologies et non pas positiviste, ou exclusivement vernaculaire. Pas besoin de vaisseau spatial pour partir, quelques billets d'avion et une Peugeot 404 bâchée vous auront suffit, ni de tracteur pour travailler la terre, la culture attelée et des paires de sandales Hô Chí Minh pour arpenter le terrain suffiront dans un premier temps et n'abîmeront pas les sols. Il vous aura fallu mesurer ce qui peut être fait pour que le projet de coopérative puisse se régénérer et ne pas rester dans une utopie révolutionnaire toujours repoussée ou dans la dystopie de l'exode rural programmé. Peut-on parler d'un afrofuturisme réaliste si cela n'est pas un oxymore ?

Les flash-backs de *Safrana* alors que vous êtes en route vers la campagne, puis l'attente de votre départ qui n'apparaîtra pas dans le film une fois que vous êtes avec les paysans, renforcent cette double projection, dans le passé et dans le futur. La fiction de la coopérative s'est écrite sur la reconsidération de votre passé de travailleurs immigrés et de paysans afin de pouvoir naviguer dans le futur.



Stills de *Cooperative*,  
Raphaël Grisey, 2008.

### Irriguer et filmer

En conversant dans un entretien avec Elke Marhoefer et Mikhail Lylov en 2012 autour du film *Trop tôt, trop tard*, Jean Marie Straub<sup>13</sup> évoque l'association possible entre l'irrigation et le cinéma au moment de trouver son point de vue pour une prise de vue.

*Cette phrase, « le point de vue de la prise », m'ennuie. La prise de vue est le résultat et le point de vue est ce qu'on cherche pour arriver à un résultat. Et cela implique de beaucoup se déplacer autour du village, remonter et redescendre jusqu'à ce qu'on trouve un lieu depuis lequel on puisse simplement voir quelque chose. Où on peut voir quelque chose. C'est important de répéter cela. Et souvent on réalise que dans le village la recherche s'arrête souvent où se trouve le château d'eau, car pas besoin de le dire, d'où l'eau peut-être distribuée dans toute la localité. Et le point d'où la localité peut être alimentée en eau devient le point de vue du réalisateur, qui lui aussi cherche à montrer une intégralité. Ainsi, la prise de vue opère comme un système d'irrigation. Et Brecht dirait : ce qu'on filme appartient alors aux irrigateurs. Ce qu'on révèle appartient aux irrigateurs ; le monde appartient aux irrigateurs. Mais cela est une sottise.*

L'écosystème des images, la géométrie kaléidoscopique des points de vues, des technologies de prise de vue, s'associent et trouvent affinité avec l'écosystème du bord du fleuve et avec les technologies de l'irrigation. On vous a dit qu'ici le fleuve ne se tarit jamais et n'a jamais débordé sur ses rives de mémoire d'homme.

Dans les images produites à la coopérative de Somankidi Coura, on retrouve une intersection entre le point de la prise de vue et le système d'irrigation. La pompe collective au bord du fleuve et le bassin de redistribution semblent attirer tous les producteurs d'images qui passent par la coopérative. Le système d'irrigation soutient, structure le processus de tournage de celui qui est son partisan. Le partisan doit modifier son système de production pour soutenir les irrigateurs. Plutôt qu'une appartenance et une prise, c'est une double affinité qui lie les regards et l'irrigation.

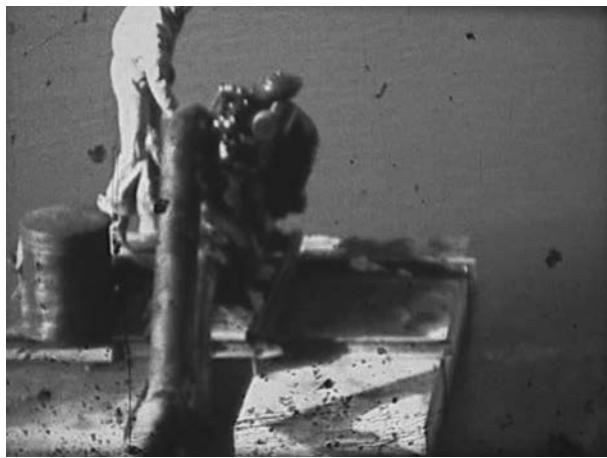
Les paysans français en visite à la coopérative en 1977, les mêmes qui auront accueilli les 14 membres de l'ACTAF en Champagne pour faire leur stage agricole avant de partir pour le Mali, ont filmé le système d'irrigation, le canal, la pompe collective avec leur caméra 8mm d'une manière similaire à ce que je filmerais trente ans plus tard : on retrouve les mêmes plans analytiques qui suivent la trajectoire de l'eau du Fleuve Sénégal à la pompe, de la pompe au bassin de répartition, du bassin au canal, du canal aux sillons, et des sillons aux graines. Tu as aussi photographié, année après année, ces mêmes lieux, la pompe Lister 3 allemande que Ladji Niangané a ramenée de Dakar, le bassin de répartition que tu as construit avec Siré Soumaré, le canal en terre de termitière qui a permis les premières irrigations, les bords et les habitants du fleuve, l'eau. Tes images contiennent une durée que les autres n'ont pas. Tes vues accompagnent le temps des saisons au fil des années.

Cette prise intégrale dont parle Straub, est-ce un panopticon ? Elle engage la responsabilité de son auteur comme celle des irrigateurs. Mais si cette prise est partielle,<sup>14</sup> produisant une perspective partielle, l'association

13 *Standpunkt der Aufnahme/Point of View*, édité par Tobias Hering, Archive Books.

14 Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", dans *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3. (1988), 575-599.

Raphaël Grisey



Film 8mm de 1979, Somankidi Coura, Monique Janson.

Stills de *Cooperative*, Raphaël Grisey, 2008.



Le fleuve Sénégale et la pompe collective de coopérative agricole de Somankidi Coura, 1989.  
Photographies de Bouba Touré.



Stills de *Cooperative*, Raphaël Grisey, 2008.



Irrigation des jardins de Somankidi Coura, Mali,  
mars 1979. Photographie de Bouba Touré.

de plusieurs prises produit alors des diffractions. Et dans le jeu absurde évoqué par Straub en parlant de Brecht, les appartenances sont toujours différencées et recomposées. Le monde n'appartiendrait-il pas à l'eau diffractant la lumière plutôt qu'aux irrigateurs ?

#### Infrastructure transitoire

Le village de Samé, en face de la coopérative, a été fondé en 1906<sup>15</sup> sur la plantation de sisal de Diakhandapé pendant la période coloniale pour loger les travailleurs forcés venus de Haute-Volta. À l'Indépendance, un Groupement Rural s'est construit sur ses ruines. Avec la dictature, celui-ci a été transformé en centre de formation agronomique. Le PNUD y a investi quelques années. Les bergers Peuls et leur bétail traversent les ruines pour accéder au fleuve, ils en utilisent certaines comme enclos. Des travailleurs agricoles temporaires y trouvent un refuge pour la saison. On vous a donné des terres de l'autre côté du fleuve.

Bien avant les indépendances, le mouvement coopératif avait été longuement discuté comme un des moteurs de développement économique et social des futures nations africaines et socialistes.<sup>16</sup> Elle s'appuyait sur l'idée d'un proto-socialisme dans l'organisation même des villages.

Les nouveaux états indépendants ont tenté de briser l'organisation de castes manipulée par le pouvoir colonial qui avait placé les chefs « indigènes » comme intermédiaires entre les colons et les paysans, en essayant de se mettre en lien direct avec les producteurs, vous les paysans. Cela a donné naissance aux Groupements Ruraux dans le Mali de Modibo Keïta. Ces coopératives d'état étaient une volonté de parachever « la coopération, la porte ouverte sur un humanisme africain régénéré » (Mamadou Dia, 1952), une forme de socialisme sans classe ouvrière.

J'aime à penser que la coopérative, dont les membres fondateurs étaient originaires du Sénégal, du Mali, du Burkina Faso, de Guinée et de Mauritanie, a été une recomposition à l'échelle associative de l'infrastructure transitoire de la courte Fédération du Mali qui n'exista que quelques mois en 1960 aux indépendances avant sa dislocation. Elle incluait le Mali, le Sénégal, le Bénin et le Burkina Faso. Elle a été une réalisation tangible, même si éphémère, du projet panafricaniste. Les élites des indépendances n'ont pas su eux régénérer les motifs panafricains et résister aux modèles nationalistes. Votre projet s'adressait à l'Afrique rurale qui connaît l'immigration, la sécheresse et les fleuves et non pas à un pays spécifique.

Lorsque vous êtes arrivés en 1976 à Somankidi, Modibo Keïta croupissait depuis longtemps dans la prison de Kidal après le coup d'état militaire de Moussa Traoré orchestré en 1968, il y mourra quelques mois plus tard. L'État avait commencé à se désengager dans l'application des politiques agricoles même si l'autosuffisance alimentaire continuait à être invoquée comme raison d'état. Ce désengagement sera encore plus brutal et accéléré avec les politiques néo-libérales d'Alpha Oumar Konaré et du FMI au retour de la démocratie. Cependant la coopérative a bénéficié à ses débuts des



Still de *Le Bonheur*, Aleksandr Medvedkin, 1935.



Still de *Trop tôt, trop tard*, Danièle Huillet & Jean-Marie Straub, 1980.

15 Voir l'entretien avec Ousmane Sinaré, 2008 dans ce présent livre.

16 Mamadou Dia écrit sa *Contribution à l'étude du mouvement coopératif en Afrique Noire* dès 1952.



Panneau du F.A.O. dans les ruines de la plantation de sisal de Diakhandapé, 2017.



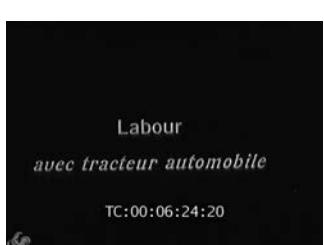
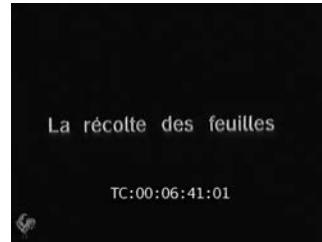
Timbre de la Fédération du Mali, 1960.



Termites dans les ruines de la plantation de sisal de Diakhandapé.

Enfants jouant et termitières dans les ruines de la plantation de sisal de Diakhandapé.

Stills de *Cooperative*, Raphaël Grisey, 2008.



En 2017, Pathé-Gaumont, qui possède une des archives de films coloniaux français les plus significative, demandait une commission de 200€ la minute pour un extrait de plus cinq minutes, ou 300€ la minute pour un extrait de moins de cinq minutes, pour montrer ces archives publiquement sans time code.

restes des infrastructures agricoles de Modibo Keïta et des solidarités socialistes qui perdurèrent sous la dictature. Tu nous diras que les quelques formateurs agricoles venus vous donner un coup de main au tout début avaient été formés dans les pays de l'Est.

### La fabrique des images de la sécheresse

La sécheresse du Sahel et sa fabrique des images a contribué à accélérer et développer de nouvelles formes de solidarité, d'humanitarisme et de gouvernementalité déconnectées des politiques d'états,<sup>17</sup> c'était avant les plans de restructuration du FMI et des modèles néo-libéraux des ONG des années 1980. Je me suis intéressé à cette fabrique dans les écarts de mes recherches. Les images venant du Sahel sur les télévisions, en relation aux lettres et aux récits de vos proches, avaient accéléré la prise de décision d'un retour. J'ai vu dans ces images la continuité des infrastructures coloniales mais aussi l'émergence d'un champ d'alliances paysannes et de tentatives de décoloniser le nouveau paradigme développementaliste autour de la naissance de l'écologie radicale.

Un film colonial de propagande intitulé *Géographie* et daté de 1919, contient quelques plans tournés à la plantation de sisal de Diakhandapé,<sup>18</sup> en face de l'actuelle coopérative. Le film passe en revue les régions de l'Afrique Occidentale Française comme on passe en revue les troupes subalternes ou les pièces d'un assemblage avant montage, passant de sites pittoresques, aux festivités de populations locales, aux infrastructures industrielles et de transports pour promouvoir la « mission modernisatrice » du projet colonial. Un panoramique montre l'étendue des cultures de l'agave. Correspond-il lui aussi au point de redistribution du système d'irrigation de la plantation ? Un tracteur de labour passe ostensiblement devant la caméra, puis on voit la récolte pénible à mains nues, le séchage et le défibrage de la plante par les travailleurs forcés. Les cartons redoublent l'intentionnalité déjà sensible dans les prises de vue. On retrouve ces mêmes images éparses dans d'autres films de promotion coloniale, encadrées par d'autres cartons, dont aucun ne fait cette fois référence au lieu des prises de vue.

Les graines de sisal furent importées en Afrique du Mexique par des biologistes allemands et français à la fin du XIX<sup>ème</sup>. Le sisal de la plantation, une fois séché et défibré était envoyé à St Louis par le fleuve ou par le train vers Dakar, puis transformé en ficelles dans les usines du Havre par des ouvrières. Un autre film de Pathé,<sup>19</sup> suivant la même opération de description d'un processus de production, rend visibles les conditions de travail des ouvrières, similaires à celle des travailleurs forcés de la plantation.

L'archive cinématographique coloniale et les films 8mm filmés par les paysans français à la coopérative en 1977 ont en commun le récit de voyage, le pittoresque, l'exotisme affiché de certains plans et la soudaine analyse descriptive de technologies, la production de la plantation de sisal d'un côté et celle du système d'irrigation de l'autre, les deux enregistrées sur un support celluloïd.

17 Gregory Mann, *From Empires to NGOs in the West African Sahel. The Road to Nongovernmentality*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

18 Gaumont Pathé Archives 1920PGHI 00461 « Géographie, sous la direction de Maurice Fallex Professeur agrégé au Lycée Louis le Grand – Afrique Occidentale Française / Zone soudanienne / Le Haut Sénégal ».

19 *La ficelle pour moissonneuse lieuse* / Gaumont Pathé Archives PR 1924 52 1.





Lit asséché du fleuve Sénégal, Somankidi Coura, Mali, janvier 1977.  
Photographie de Bouba Touré.

Mais entre ces deux approches, il y a le passage d'une glorification d'une monoculture coloniale intensive, dominante et basée sur le travail forcé, au soutien à une agriculture vivrière diversifiée, le passage d'une propagande développementaliste asservie au capitalisme industriel colonial, à une forme de partenariat dans un processus de développement qui tente de se décoloniser et d'être durable. On voit le passage de technologies de mort à des technologies créolisées, le passage d'un film soi-disant éducatif d'état paternaliste à un film amateur amoureux.<sup>20</sup> Entre ces deux séquences, il y avait eu la transformation des missionnaires des temps coloniaux en Tiers-mondistes réformés.<sup>21</sup> Des points de convergence sur des modalités d'action entre ces tiers-mondistes et certains mouvements anti-impérialistes voient le jour dans les années 1970. « [I]ls travaillent de concert, avec une préoccupation commune : étayer la démonstration des liens entre les pays du Nord et ceux du Sud, et surtout, imaginer les formes d'interventions qui seraient des points de levier pour modifier efficacement le cours des événements ici et là-bas.»<sup>22</sup>

L'histoire de la rencontre entre la coopérative et ses partenaires participe de ces convergences. Votre partenariat avec la CIMADE, le CCFD, l'ACCIR dont les membres vous filment, n'aurait peut-être pas pu voir le jour sans la considération commune du nouveau front de la sécheresse dans ces enjeux aussi bien politiques, écologiques que logistiques ici et là-bas.

Vous étiez en effet persuadés que la sécheresse et la famine du Sahel en 1973 étaient la conséquence directe de la colonisation et de sa continuité dans la coopération franco-africaine. Vous n'étiez pas les seuls. Sally N'Dongo et l'UGTSF ou le groupe Révolution Afrique partageaient la même analyse.

Des archives de l'INA montrent l'ensemencement de nuages par l'armée française au-dessus du Sahel sous les directives du ministère de la collaboration après la sécheresse. Le commentaire a le même ton que le film de propagande colonial,<sup>23</sup> il explique cette fois le processus d'ensemencement des nuages avec le chloride de sodium au-dessus du Sahel. Alors que les États-Unis et d'autres pays réagirent vite à la sécheresse à travers le soft-power d'ONG comme USaid, Africare ou Rains (Gregory Mann, p.175), en France, seuls des groupes solidaires de gauche comme l'AFASPA, ont fait la même chose, non sans paternalisme. Filmer l'ensemencement des nuages a été un geste tardif de communication des autorités françaises au regard de la famine.<sup>24</sup>

À la promotion de la géo-ingénierie en temps de crise répondait une autre nécropolitique, celle des images de la famine orchestrées par les directeurs de publications de grands médias. Les images d'enfants sous-alimentés, le même type d'iconographie déjà utilisé pendant la guerre du Biafra (1967-1970), les colonnes de réfugiés, feront le fond de commerce de nombreuses ONG qui virent

20 Voir note 4.

21 Les organisations Tiers-mondistes les plus progressistes en France était la CIMADE qui avait pris position pour l'indépendance de l'Algérie, puis le CCFD (Comité Catholique contre la faim et pour le développement) né en 1961, qui avait produit une critique multi-forme des raisons de la sécheresse et de la famine du Sahel.

22 Philippe Malvé, *La naissance du "Tiers-mondisme" en France, campagne contre la faim et solidarité avec le Tiers-monde*, Revue Tricontinentale, Famines et pénuries, 1982, collection Maspero, 107.

23 Voir note 18.

24 L'ensemencement des nuages a été testé en premier lieu par les États-Unis avant la deuxième guerre mondiale dans des programmes militaires tenus secrets dans le but de l'utiliser comme arme potententielle. La France utilisait l'ensemencement des nuages comme outil de « développement » après des décennies d'épuisement des sols par l'agriculture intensive des plantations dans les colonies.



*Notre Afrique, Débats sur le tiers monde*, Union Générale des Travailleurs sénégalais en France (UGTSF).



Journal télévisé de l'ORTF, 6 avril 1974, archives INA.



Still de *Ici et Ailleurs*, Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville et Jean Pierre Gorin, 1976.

le jour dans ces années-là jusqu'à ce jour. Cette pornographie de la misère,<sup>25</sup> le retour d'un récit infantilisant sur les populations du continent après les luttes de libération, relançait la guerre anticoloniale sur le terrain des images.

Ces images vous ont bouleversés, tu me l'as dit, mais pas de la même manière que la famille d'*Ici et Ailleurs* de Godard, Miéville et Gorin. Je m'avancerais à dire que c'est aussi contre ce régime des images que vous vous êtes battus, toi Bouba, avec ton appareil photo et tes rares pellicules, afin de rendre possible la production d'autres images du Continent au temps des famines, des partis uniques et des guerres civiles.

J'évoquerai une troisième archive dans cette fabrique des images de la sécheresse, d'autres films 8mm<sup>26</sup> amateur, filmés cette fois par les paysans du Larzac pendant la Fête de la Moisson de 1974, organisée en « solidarité avec le Tiers-Monde ». Ce fut la plus grande manifestation qui eut lieu sur le Plateau du Larzac pendant les 10 années du mouvement de 1971 à 1981. La lutte du Larzac est une histoire d'alliance paysanne qui réussira à agréger un large spectre d'autres luttes en France et à l'étranger, comme celle de la nébuleuse des groupes gauchistes, des ouvriers-ères de LIP, des travailleurs immigrés, des objecteurs de conscience, de l'écologie radicale naissante,<sup>27</sup> pour arrêter l'extension d'une base militaire sur des terrains agricoles. Le mouvement, comme celui des travailleurs immigrés, considérait que la sécheresse et la famine de 1973 avaient été une construction de la coopération post-coloniale entre la France et les pays sahéliens. Le blé récolté pendant la Fête de la Moisson de 1973 fut amené dans un pays du Sahel par des fermiers du Plateau. Vous allez préférer le cultiver vous-mêmes. Oui, ce geste symbolique était maladroit et paternaliste. C'est sur ce même plateau que sera lancée la confédération paysanne en 1987, un syndicat paysan qui ira s'allier avec les mouvements sans-terres du Brésil et co-organiser les premières manifestations altermondialistes et anti-OGM des années 1990. Tu étais sur le plateau en 1973 avec trois autres membres de l'ACTAF. Vous aviez sauté dans le bus de la délégation du Parti Communiste. Votre ami et allié Sally N'Dongo tiendra un discours devant la foule compacte sur l'étendue du plateau. Étiez-vous là comme représentants des luttes des travailleurs immigrés ou déjà comme paysans militants ?

J'aime ces images car elles me rappellent les images amateurs des paysans français venus filmer la fondation de la coopérative. Aussi car le climat, la topologie, la terre et la végétation du Larzac me rappellent celle de Somankidi Coura. Nous ne sommes pas dans la fable révolutionnaire de *Comment Yukong déplaça les montagnes*, reprise par Mao dans son discours et par Joris Ivens dans son film sur la Révolution culturelle, nous nous rapprochons plutôt du *Nos peuples sont nos montagnes* d'Amilcar Cabral. Les strates géologiques du plateau karstique sont visibles sur les pitons dolomiques qui surgissent du site où la nébuleuse des groupes et des manifestants s'est rassemblée. Le plateau devient une scène autant qu'elle met en scène les manifestants. Son sol fragile devient le centre d'une activité politique. L'état ne considérait pas la valeur de cette terre et voulait se l'accaparer pour pouvoir la retourner avec des bombes et de l'artillerie, les paysans du plateau voulaient en prendre soin, la labourer.

25 Luis Ospina et Carlos Mayolo, film *Agarrando Pueblo*, 1977.

26 Ces archives amateurs ont été utilisées dans le film *La Lutte du Larzac*, 2003, par Philippe Cassard (<https://archive.org/details/La.Lutte.du.Larzac>).

27 Je pense au groupe Survivre et Vivre, cofondé par le mathématicien Alexander Grothendieck.



Stills de films 8mm amateurs filmés par des paysans activistes du Larzac pendant la Fête de la Moisson en solidarité au Tiers monde, 1973 (extraits de *La lutte du Larzac*, 1996).



Raphaël Grisey



Stills de *Cooperative*, Raphaël Grisey,  
2008.

### Les termites

Vous avez utilisé la terre de termitière pour la construction du premier canal d'irrigation de la coopérative. Un instructeur d'état vous a suggéré son usage. Était-ce une pratique vernaculaire de la région, un savoir situé ou déjà un savoir et une technologie multi-situés, repris et validés dans les formations des instructeurs d'état ? Les galeries des termitières cohabitent avec les systèmes d'irrigation, les infrastructures du monde des ancêtres, les anciens réseaux des coopératives agricoles d'état et ceux plus autonomes que vous étiez en train de semer dans la région. Cette cohabitation n'était pas sans rebondissements et s'est compliquée quand les termites ont mangé vos premières maisons.

Lors de mon premier tournage pour le film *Cooperative*, j'ai voulu mettre en scène la destruction d'une termitière par un ouvrier agricole dans une bananeraie avec l'aval du propriétaire du champ, afin de filmer des gestes que vous aviez faits au moment de votre installation. L'ouvrier agricole n'a pas voulu creuser au fond. C'est à ce moment que tu as surgi du champ voisin pour me dire d'arrêter. Nous avons décidé de filmer notre discussion à côté de la termitière.

J'apprends qu'une croyance locale interdit de creuser au fond de la termitière, là où loge la reine ; tant qu'on ne détruit pas la reine, la termitière peut se régénérer. Mady Niakhaté, le propriétaire du champ, n'était pas convaincu de l'utilité de cette régénérescence dans son champ. Le fait que les termitières soient habitées par les djinns, et que donc, dans la pratique, on n'y touche pas, représentait pour toi un exemple des fondements écologiques des savoirs vernaculaires. Dans notre discussion, il y avait une ligne trouble entre ce qui appartenait au domaine du vivant et de l'inerte, et je n'ai pas compris tout d'abord cette écologie des ancêtres. Je m'étais mépris en croyant naïvement que la reprise du geste de destruction d'une termitière devant la caméra pourrait devenir un motif du film pour évoquer l'interdépendance technologique avec les termites, avec les petites boules de terre imperméable que m'avait évoquées Bathily Bakhoré dans une interview quelques jours plus tôt.

Mady Niakhaté m'expliquera plus tard que la terre des termitières est vivante car rien ne pousse sur elle. La terre des termitières vient du fond, en-dessous de la fine couche de terre arable de la surface. C'est une terre argileuse qui vit, à l'inverse de la terre morte, celle faite de matière en décomposition, l'humus. Celui qui m'avait autorisé à détruire la termitière voyait de la vie dans la terre argileuse sans évoquer celle des termites.

Les gens des villages avoisinants vous ont reconnu des pouvoirs, ceux vous permettant de toucher à la termitière, de vous installer au milieu des djinns. Vous avez bougé la ligne entre les vivants et l'inerte, le temps seulement de votre installation entre un géo et un écosystème.

C'est sur cette ligne qu'Elizabeth Povinelli définit un pouvoir *géontologique*,<sup>28</sup> un pouvoir qui au-delà ou à travers le biopouvoir, définit pour ses propres intérêts la limite rigide entre le domaine du vivant (ontologie) et de l'inerte (geo) et qui permet de faire une coupure entre ceux qui croient et ceux qui savent. Une coupure d'instance coloniale.

28 Elizabeth A. Povinelli, *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*, Durham: Duke University Press, 2016.

*L'attribution d'une incapacité des peuples colonisés à différencier les types de choses qui ont une agence, une subjectivité, une intentionnalité et dont émerge la vie, a été le fondement pour les enfermer dans une mentalité pré-moderne et dans une différence post-cognitive.<sup>29</sup>*

C'est ce pouvoir *géontologique* qui aura validé l'épuisement des terres sur la plantation et qui dans le même mouvement relèguera tous les savoirs situés au domaine des croyances à l'époque coloniale. Vous l'avez utilisé avec soin en considérant les différentes agences.

Vous avez dessouché tous les arbres de la savane des 25 hectares que vous avez aménagés. Puis, dans le même mouvement, vous avez replanté des arbres fruitiers autour des champs et le long des berges. Vous avez transformé un écosystème de savane en un écosystème de jardin et de jachère. La perspective d'un satellite sur la coopérative laisse découvrir un îlot vert le long du fleuve, il faut le parcourir longtemps avant d'en découvrir d'autres. La coopérative se bat contre la déforestation. L'absence d'arbres accélère l'érosion au bord du fleuve pendant la saison des pluies mais surtout elle appauvrit les sols. Les arbres empêchent la poussière et le sable du désert de se déposer dans les champs. C'est cette même poussière du Sahel qui les années de sécheresse est transportée par les vents et fertilise en particules de phosphore l'Amazonie.<sup>30</sup>

Le projet de la coopérative a été de faire jouer des géosystèmes et des écosystèmes lontains entre eux sur des échelles locales interconnectées. Ceux des luttes, des images, des plantes et des sols. Je ne suis pas en mesure de les quantifier, je ne souhaite pas définir leur valeur, sur leur quantité ou leur rareté mais plutôt tenter de les présenter dans un régime d'intensité dans l'espace public et d'inclure leur qualité dans une valeur totale.<sup>31</sup>

### Régénération

Un matin de 1982, la coopérative a connu la grève du piment. Goundo Kamissokho, Ndiaye Diaby, Souaré Samassa Diaby, Dado Niangané, Fune Niakhaté et les femmes de Somankidi Coura ont refusé d'aller faire la récolte du piment tant qu'elles ne recevraient pas leurs propres parcelles pour les cultiver. Goundo Kamissokho a été déléguée pour aller négocier avec le président de la coopérative. Les coopérateurs leur ont donné des terres à aménager et le statut de coopératrices. Mais elles n'ont pas trouvé dans la coopérative un espace de parole nécessaire<sup>32</sup> et ont préféré être autonomes et s'organiser en association de femmes, tout en continuant à collaborer avec les hommes. Goundo Kamissokho qui est maintenant représentante des associations de femmes paysannes au Mali, m'a dit que les femmes forment la très grande majorité des membres des coopératives,

29 Ibid., 5, traduit par l'auteur.

30 Comment le Sahara nourrit l'Amazonie (2015, 2 mars). Accessible ici: [https://www.sciencesetavenir.fr/nature-environnement/comment-le-sahara-nourrit-l-amazonie\\_14856](https://www.sciencesetavenir.fr/nature-environnement/comment-le-sahara-nourrit-l-amazonie_14856)

31 Denise Ferreira da Silva, “(life) ÷ 0 (blackness) = ∞ – ∞ or ∞ / ∞: On Matter Beyond the Equation of Value”, in *e-flux Journal* #79, février 2017.

32 Voir l'entretien de 2008 avec Goundo Kamissokho Niakhaté dans ce présent livre.



Magasin de la coopérative de Somankidi Cours au marché de la ville de Kayes. Stills de *Cooperative*, Raphaël Grisey, 2008.

des groupements et des associations faisant partie maintenant de l'Union régionale des coopératives agricoles (URCAK). L'association des femmes de Somankidi Coura a des champs collectifs et une gestion commune des finances et des récoltes. Elles ont repris des pratiques utilisées par les fondateurs célibataires à leur arrivée puis délaissées avec la constitution des familles. La culture irriguée que vous étiez parmi les premiers à pratiquer est devenue un lieu commun et une technique partagée dans toute la région. Cette transmission s'est faite aussi grâce la Radio Rurale de Kayes, la première radio libre de la région, que vous avez fondée en 1988 par le biais de l'URCAK et qui diffusait aussi bien au Sénégal, en Mauritanie et au Mali.

La culture de semences, une des activités principales de la coopérative, s'est imposée dans la guerre contre les semences brevetées des multinationales qui se sont multipliées dès les années 1980. L'URCAK est devenu l'un des principaux producteurs de la région de graines de semence paysannes, elle vous garantit la diversité des semences et leur accessibilité. Certains d'entre vous se sont engagés dans les chambres régionales et nationales d'agriculture, comme représentant(es) ou coordinateur(trices), d'autres sont devenus actifs dans des associations pour la défense des semences paysannes dans le Sahel contre les OGM, leur brevet et les législations semencières les soutenant. Un principe de régénérescence a défini la coopérative. Il fallait que le motif puisse être vu, multiplié, repris, depuis différentes perspectives partielles en relation, avec soin et sans reproduction hâtive.

#### Espaces et espèces publiques

Les images, les savoirs situés que je découvrais et qui m'apparaissaient, devenaient constitutifs de mon expérience et de ma compréhension. Cela explique peut-être mon enthousiasme et l'urgence à vouloir montrer ces réservoirs d'images et de récits et l'étendre à la considération d'autres films, d'autres archives (militantes ou coloniales). Cela m'explique aussi ton calme, Bouba, le calme de celui qui fait circuler ces images de proche en proche depuis longtemps, dans une communauté mouvante d'espaces de transmission.

Mais il y avait unurre dans cette urgence. Le principe de collection et d'archive est aussi empêtré d'histoire coloniale, de taxonomie, de typologie, de racialisation auquel il fallait prêter attention. Il fallait redéfinir les modes de catégorisation, les terminologies et les vocabulaires.

Prendre soin de ces sols, de ces images ne pouvait se faire dans un enseignement hâtif qui détruirait les systèmes. Il fallait considérer le temps de la jachère. Le temps de la jachère n'est pas celui du repos, de la friche, de l'abandon, mais un travail de labour régulier, le cœur de la relation agro-pastorale. C'est sur ce malentendu que se sont fondées l'agronomie coloniale et l'intensification de la productivité par l'usage intensif d'engrais chimiques et de pesticides. Sa négation, son exclusion de la valeur universelle coloniale, et celles des écologies menant à l'apparition des images produisent l'impératif du surgissement du vivant dans les sols, un vivant sélectionné et exclusif, et de la circulation accélérée et l'hypervisibilité des images.<sup>33</sup>

33 Mais le labour doit aussi être réalisé en relation avec les qualités des sols. Le sur-labourage a mené au *Dust bowl* en Amérique du Nord dans les années 1930 et projeté le monde dans une première crise économique et écologique majeure.

Une émulsion photographique ou un sol trop ou mal développé s'assombrît, s'appauprit. Les boîtes noires des technologies d'imageries digitales et des algorithmes, les brevets de semences OGM, reproduisent les mythes coloniaux du développement si l'on n'y prête pas attention. Il faut ouvrir ces boîtes, y retrouver la semence paysanne et faire le travail exigeant de compréhension, de redéfinition et de transformation des technologies.

Les contenus de ces réservoirs, appelaient à porter son attention sur leur jachère. La digitalisation des archives d'images, n'était pas l'équation de leur hypervisibilité et de leur circulation accélérée, il fallait penser leur mode et leurs conditions d'apparition dans l'espace public. L'espace public tel que défini par Hannah Arendt, est un espace de délibération et d'action, séparé du régime de la nécessité.<sup>34</sup> Mais se séparer du régime de la nécessité pour accéder à la « pure » action n'est pas une mince affaire, mais plus encore celui de l'intervention dans l'espace public et d'y avoir prise. Les deux films de Sidney Sokhona décrivent précisément les difficultés des luttes des travailleurs immigrés à se situer dans cet espace.

L'espace public est sujet à une appropriation et une doxa. Trouver l'espace public qui puisse nous convenir, un espace commun, d'où nous puissions prendre action sans être relégué à un statut d'immigré pour ce qui te concerne, et sans me retrouver malgré moi dans la position du philanthrope positiviste ou solidaire, curé de campagne paternaliste de mon côté, n'est pas chose simple. Cela nécessite des sols, des réservoirs et des refuges, dont il faut prendre soin dans l'écologie de la jachère.

Un jour tu nous racontais lors d'un repas une interpellation policière dans le métro parisien. Un policier te demande ta carte de séjour. Tu réponds que tu n'en as pas. Le policier insiste, tu confirmes que tu n'as pas de carte de séjour. Il te demande de le suivre au poste de police. Tu obtempères. Devant le bureau, l'officier reformule sa demande : vous n'avez donc pas votre carte de séjour ? Vous lui répondez toujours que non. « Vous n'avez pas de papiers, aucun papiers ? ». « Si, j'ai ma carte d'identité. Mais, ce n'est pas ce que vous m'avez demandé » lui as-tu répondu. Le policier est surpris et décontenancé. « Vous m'avez demandé ma carte de séjour, pas ma carte d'identité, non ? » insistes-tu. Tu racontes souvent cette histoire dans de nombreuses variations, elle fait rire jaune ton entourage. Tu prends le racisme ordinaire de la logique policière par les cornes et tu l'emmènes au commissariat pour t'expliquer. J'espère que ce policier se souvient de toi, nous ne l'oublions pas car il est toujours là, le représentant de l'ordre et des valeurs morales dans l'espace public, raciste et insidieux.

Cela me rappelle les luttes dans les foyers et surtout la témérité et la logique de votre résolution au retour. Vous étiez confiants dans l'avenir et il y a toujours un moyen de faire changer les consciences, vous avez pris de court tous les modes d'action prêchés par la gauche, prenant une trajectoire à laquelle personne ne s'attendait. L'espace public de ton travail, c'est celui où ce type d'action est possible. C'est une action qui redéfinit la migration avec les propres mots des migrants et qui révèle la violence des politiques migratoires et du racisme structurel. Je repense à Hannah Arendt et à son texte, *Nous, réfugiés* et comment la racialisation de votre épiderme a compliqué, complexifié la possibilité de l'action dans l'espace public.

34 Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago: Chicago University Press, 1998, 70.



Bouba Touré, manifestation antifasciste du 1<sup>er</sup> mai 2011, Berlin.  
Photographie de Raphaël Grisey.



Fête de la Fédération  
Communiste du Gard,  
1981, Le Vigan.



Manifestation solidaire avec  
le Front de libération Nationale  
Kanak et Socialiste (FLNKS)  
avec Jean Marie Tjibaou,  
Paris, février 1985.

Photographies de Bouba Touré.

Tu abhors le mot de Sans-papiers et tu refuses de faire la distinction quand tu parles des habitants des foyers entre ceux qui ont des papiers et ceux qui n'en ont pas. Vous êtes tous ensemble, certains ont juste des problèmes administratifs à régler et ont besoin d'un coup de main, cette catégorisation apparue au cours du raidissement des politiques migratoires n'a fait qu'atomiser les luttes des migrants. Tu as aussi constaté l'absence de transmission de l'histoire de ces luttes au sein de la communauté des migrants comme dans les villages. Une fois que les porte-parole des sans-papiers recevaient leurs papiers, ils abandonnaient souvent la coordination, le collectif. Les nouveaux arrivants reproduisent les gestes de la génération passée en silence.

De la même manière le mouvement des travailleurs immigrés d'Afrique sub-saharienne est souvent dissocié de celui des travailleurs immigrés d'Afrique du Nord car ils se sont échelonnés dans le temps à cause des politiques de gestion migratoire qui ont segmenté les luttes, catégorisé les identités, déjà programmées par les politiques coloniales. Ce réservoir, cette archive que forment tes images et ces films sont aussi un refuge d'où l'on peut critiquer les systèmes d'appartenances nationales et les invectives à l'intégration, à l'assimilation et les reproductions mortifères des systèmes paternalistes.

Tu es de toutes les manifestations, de toutes les luttes comme tu le dis dans ton film : tu accompagnes tous les ans la Gay Pride, les meetings politiques des opposants africains que tu défends, la lutte contre l'augmentation de l'âge de la retraite, nous avons couru et sauté les murets des Schrebergarten berlinois avec les antifas encapuchonnés et de noir vêtus pour tenter d'arrêter une marche de néo-nazis un 1er mai, tu as passé beaucoup de temps, curieux aux Nuits Debout, dans les occupations de Sans-papiers tout le monde te connaît, tu t'es passionné pour le mouvement indépendantiste Kanak, et tu passes voir quotidiennement depuis quelques temps les réfugiés de La Chapelle en essayant de dépasser la barrière de la langue.

Comment parler de toutes tes rencontres sur ton chemin ? De la nôtre et des si nombreuses qui ont parsemé ton parcours, dans tes aller-retours ? Parler d'alliance prend le risque comme le dit Jared Sexton parlant des coalitions d'être toujours un retour à « l'identité et à la différence, des soi collectifs modelés sur la construction de l'individu moderne, une entité dont la cohérence est poursuivie au coût de celui qui est rabattu par cette définition. » Faut-il alors comme le dit Wilderson « chier sur l'inspiration du pronom personnel « nous » ?<sup>35</sup>

Tu as différentes expériences de ce nous : celui de l'Actaf tout d'abord, lui-même inscrit dans le nous du mouvement solidaire contre les colonies portugaises. L'alliance de la gauche radicale avec les travailleurs immigrés a été parfois plus compliquée qu'elle n'y paraît. Le paternalisme ambiant, voire le racisme des ouvriers français n'a pas vu l'émergence d'un « nous » durable. L'utilisation des locaux de la CGT pour l'Actaf, valait-elle pour un usage pragmatique ou pour une alliance ? Comme le dirait Fred Moten dans un contexte très différent, s'agissait-il de piller les institutions critiques ?<sup>36</sup>

35 Traduit par l'auteur. Jared Sexton, 'Afro-Pessimism: The Unclear Word,' in *Rhizomes* Issue 29, 2016. <http://www.rhizomes.net/issue29/sexton.html>.

36 Fred Moten et Stefano Harney, *The Undercommons*, London: Minor Compositions, 26.



Still, Raphaël Grisey,  
Pantin, France, 2013.

Tu m'as reproché récemment d'insister trop sur les ambiguïtés au sein des mouvements de solidarité. L'analyse radicale qu'en fait Sidney Sokhona dans ses films et dans ses entretiens m'y a fait prêter attention, et elle reflète les risques que ma propre pratique peut rencontrer. Tu insistes toi plutôt sur les instances de transformation des rencontres à chaque étape de ton parcours qui t'ont forgé : l'étranger du bord du fleuve qui te dit que tu iras aussi en France mais différemment que tes ancêtres, l'ouvrier français aux usines Chausson avec qui vous compariez vos fiches de paie et qui t'a convaincu de la nécessité d'actions politiques communes au motif de « Travail égal, salaire égal ». C'étaient des affinités régénérées définies dans tes propres termes qui ne reproduisaient pas des catégories oppressives. Dans ta relation avec les paysans français de la Marne, la nôtre, est-il question de parenté, de filiation ou d'amitié, d'affinité ? Il y a eu un faire ensemble et des affects qui ont débordé la simple alliance. Une durée, une permanence aussi, une permaculture.

La filiation ne se corrèle pas avec transmission, il y a des non-dits et tu es bien placé pour le savoir. Les amitiés et les affinités permettent une transmission, un refuge *une dette sans créiteur*, sans intercesseur, *une dette comme son propre principe*.<sup>37</sup>

C'est sûrement là que nos pratiques dans le projet se rencontrent : avancer avec le savoir et les dettes des luttes passées pour que certaines conséquences puissent être tirées, des erreurs évitées. Si rien n'est laissé derrière et tout est laissé derrière, comment faire bouger les lignes avec ce constat ? Le quotidien fugitif des Sans-Papiers et de nombreux migrants, leur résistance aux politiques de gestion migratoire rappellent la préservation de la *totalité ontologique*<sup>38</sup> que le système esclavagiste n'a pas pu inclure, le marron, l'esclave libéré, ce qui reste, *l'irréductibilité et la sensualité du bruit social*.<sup>39</sup> Il y aurait aussi une erreur à penser ces alliances en terme de simultanéité, de synchronisation. On ne peut pas envisager de projet décolonial sans penser les hétérochronies, les conflits d'une génération et leur prise en compte ou non par une autre.

Le système colonial, patriarcal, la gestion migratoire et son pendant dans le système traditionaliste reproduisent l'assignation des rôles et les oppressions (l'enfant envoyé à la migration, la jeune fille mariée trop tôt etc...). Ta pratique photographique, la coopérative créent des espaces de transmission ou l'(agri)culture et la pédagogie avancent ensemble sans coupure, sans division. Ton réservoir irrigue la mémoire pour lier les gestes et les temporalités, résonne avec l'irrigation des champs, la collusion des hommes et du fleuve. Sa permanence, son insistance renvoient à la continuité des oppressions et ses résistances dans un double mouvement. Comme le dit Denise Ferreira da Silva,<sup>40</sup> ta pratique travaille à échapper à la triade

37 Ibid., 66.

38 Cedric J. Robinson, *Black Marxism – The Making of a Black Radical Tradition*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1983.

39 Fred Moten et Stefano Harney, *The Undercommons*, London: Minor Composition Press, 2013.

40 Denise Ferreira da Silva, “(life) ÷ 0 (blackness) = ∞ – ∞ or ∞ / ∞: On Matter Beyond the Equation of Value” in *e-flux journal* #79, février 2017.

de la *détermination*, de la *séparabilité* et de la *séquentialité* de la pensée moderniste ; à la violence opérée sur les gens racialisés dans l'éthique indifférence de la morale publique. Tes récentes images sur les réfugiés de La Chapelle à Paris qui dorment sur le pavé depuis des années nous rappellent cela de manière insistante.

Il faut mettre la créativité produite par les migrations au centre des pratiques politiques, des constitutions et des jurisprudences, à l'abri de la gestion migratoire et du travail forcé. On essaie de le faire dans nos infrastructures d'affinités. Il faudra essayer de le faire sans idéalisation, sans minimiser ou rendre équivalentes les différentes violences qui peuvent précéder et motiver une certaine migration. Mettre les savoirs multi-situés au cœur des attentions peut produire des rapports au monde, des mises en relation qui permettent de redistribuer ces catégories linguistiques, raciales, religieuses, nationales et de classes, de les complexifier, de les rendre multiples et inséparables.

L'action dans l'espace public est limitée si elle ne concerne que les humains ou le vivant. À cette *totalité ontologique*, les gens du fleuve ajoutent la considération d'une agronomie décolonisée, de savoirs qui associent la connaissance des plantes et des sols, du monde du vivant et de l'inerte vers une permanence régénérée. Le projet de la coopérative contient l'idée du travail à fournir pour que la terre dure. Elle définit un projet qui n'est pas dans une logique d'extraction du non-vivant et du vivant, mais dans le soin et la construction de nouveaux géosystèmes et écosystèmes connectés.

» Voir la Page 31 pour  
Les enjeux de la jachère  
– Première partie



Blvd de La Chapelle,  
Paris, 11 octobre 2016.

Avenue des Flandres,  
Paris, 31 octobre 2016.

Photographies Bouba Touré.



**Moussa Sissoko, Amidou Traoré et Gimba Sissoko,  
griots de Diakhandapé et les habitants du village  
chantent et remettent en scène l'arrivée des  
fondateurs de Somankidi Coura.**

**Stills et extrait de chants de *Cooperative*,  
Raphaël Grisey, 2008.**

Venez saluer les travailleurs  
Venez saluer les travailleurs  
Venez, venez  
Venez et regardez les braves gens  
Venez, venez  
Venez saluer les travailleurs  
Venez saluer les travailleurs



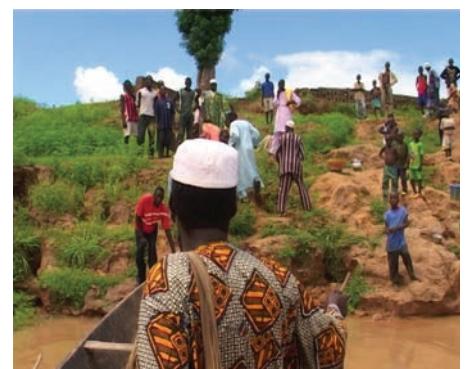
Tout le monde doit venir

Ils sont venus pour cultiver  
Ils ont quitté la France pour travailler  
Ils ont fait les jardins  
Ils se sont entendus avec tout le monde



Venez saluer les travailleurs  
Venez saluer les travailleurs  
Venez, venez  
Venez et regardez les braves gens  
Venez, venez  
Venez saluer les travailleurs  
Venez saluer les travailleurs

Regardez les quatorze personnes qui sont arrivées  
Ils utilisaient la pirogue pour aller du village aux champs  
Les débuts ont été durs  
Mais maintenant tout va bien  
Ils sont Bambaras et Soninkés  
Peuls et Kassonkés  
Soyez les bienvenus



Regardez, ils descendent de la pirogue  
Ils ont passé des moments difficiles  
Regardez attentivement, regardez attentivement  
Ils sont venus ici pour faire les jardins  
Ils les ont appelés Somankidi Coura  
C'est comme ça qu'ils sont venus faire les jardins  
Regardez, ils descendent de la pirogue  
Tout le village est ici et regarde  
C'est comme cela qu'ils sont arrivés de France  
Ils ne sont venus ici que pour travailler dans les jardins  
Regardez, ils remontent la berge  
Regardez ces travailleurs venus de France





40<sup>ème</sup> anniversaire de Somankidi Coura, Mali,  
exposition de l'archive photographique de Boubacar  
Touré, janvier 2017. Stills de Raphaël Grisey.



**Siré Soumaré, Ousmane Sinaré, Bathily Bakhoré**  
commentant les photographies de Bouba Touré.



40<sup>ème</sup> anniversaire de Somankidi Coura, Mali,  
exposition de l'archive photographique de Boubacar  
Touré, janvier 2017. Stills de Raphaël Grisey.

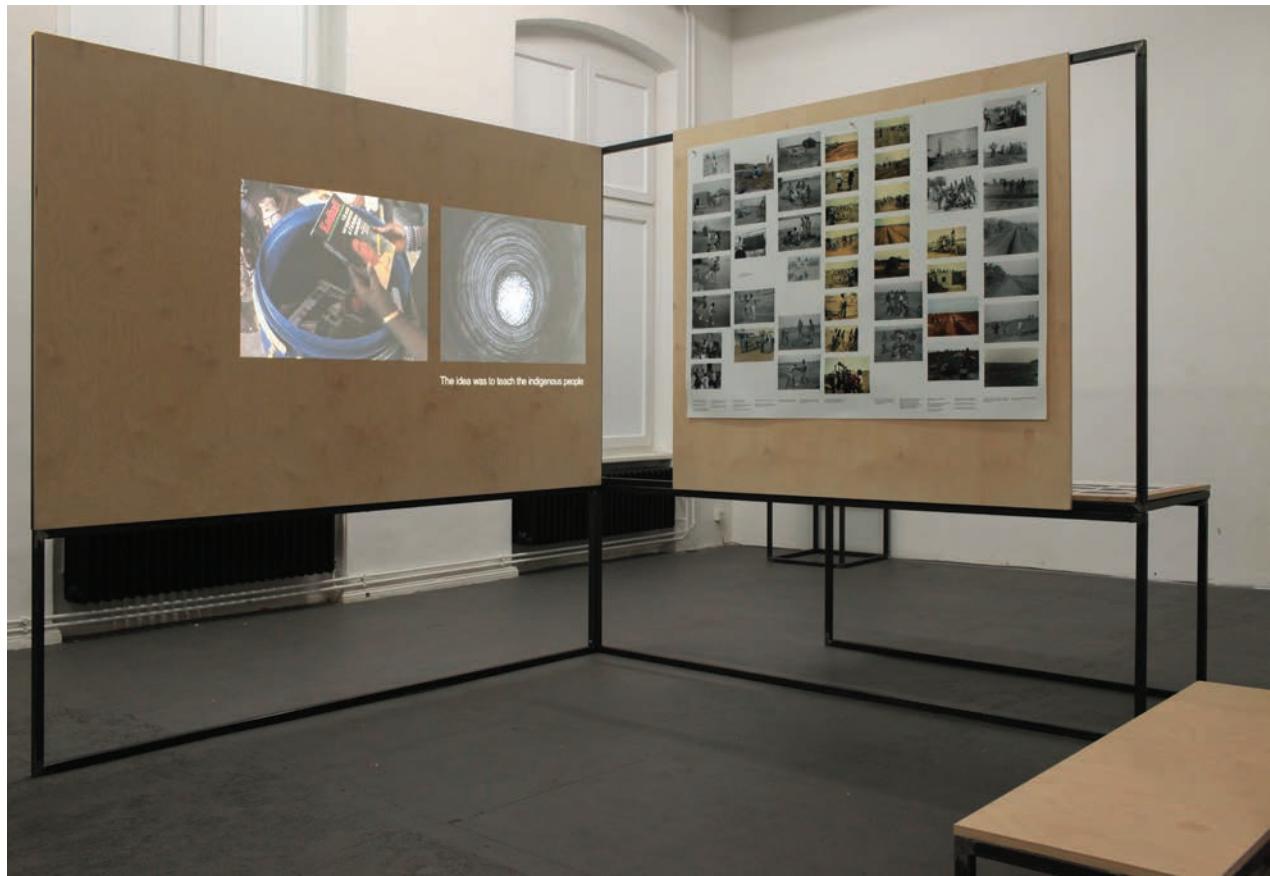






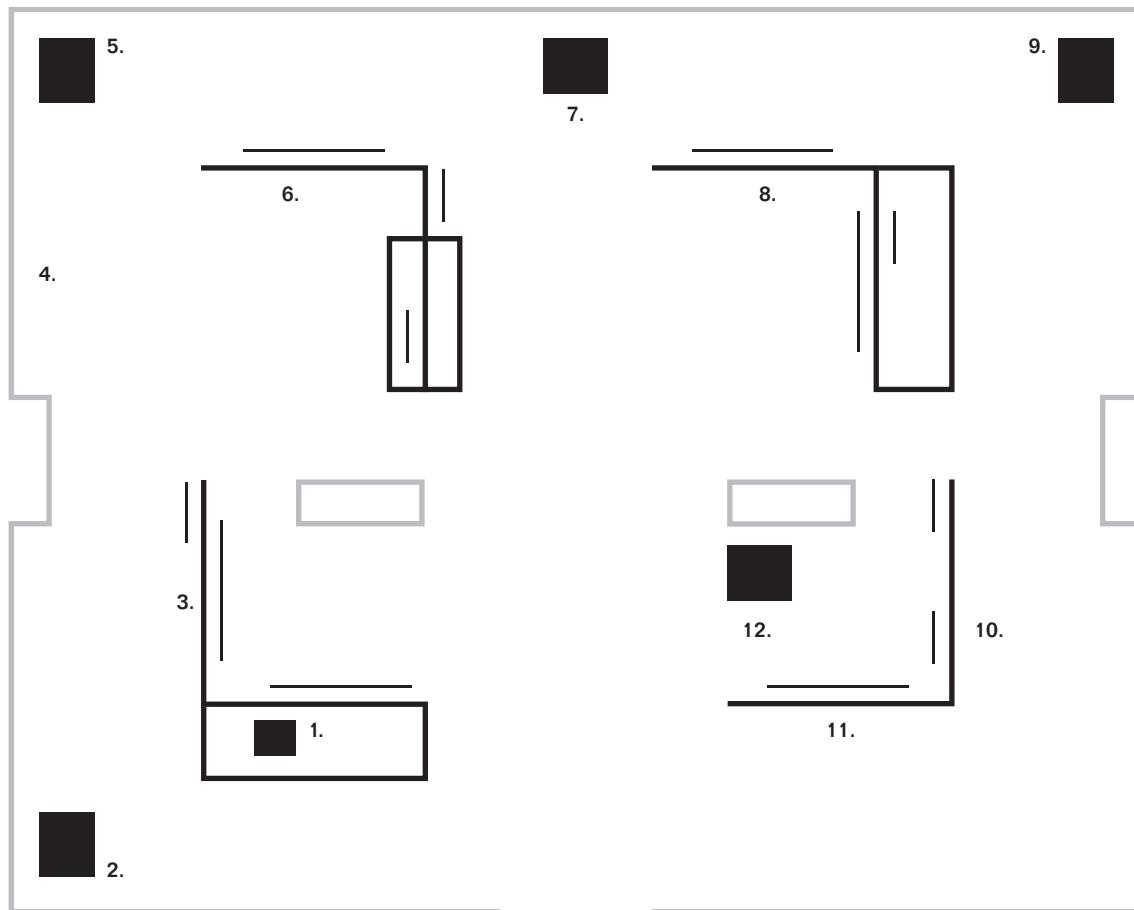
*Sowing Somankidi Coura – A Generative Archive*  
[Semer Somankidi Coura – Une Archive Générative],  
une exposition conçue par Raphaël Grisey en collaboration  
avec Bouba Touré, avec des travaux de Révolution Afrique,

Safi Faye, Raphaël Grisey, Sidney Sokhona, Bouba Touré,  
Kàddu Yaraax, et un dispositif d'exposition de Lorenzo  
Sandoval. Archive Kabinett, Berlin, 2017.









—  
**Photographies de Bouba Touré**  
 douze impressions jet d'encre

1.  
*Drancy, journée Portes Ouvertes*,  
 1971, 27'  
 Groupe Révolution Afrique

2.  
*Nationalité : Immigré*, 1975, 70'  
 Sidney Sokhona

3.  
*Queen's Garden*, 2017, 13'  
 Raphaël Grisey et Bouba Touré

4.  
*Somankidi Coura*, 1977–1980  
 projection de diapositives de Bouba  
 Touré

5.  
*Kàddu Beykat* [Lettre paysanne],  
 1975, 90', Safi Faye

6.  
*Safrana ou Le droit à la Parole*,  
 1977, 98', Sidney Sokhona

7.  
*Première visite à Somankidi Coura*,  
 Mali, 1977, film 8mm de  
 Monique Janson, paysanne  
 de la région Champagne, 6'

8.  
*Deuxième visite à Somankidi Coura*,  
 Mali, 1979, film 8mm de  
 Monique Janson, paysanne  
 de la région Champagne, 20'

“*Fête des moissons pour le Tiers-  
 Monde*”, août 1973, Plateau  
 du Larzac, France, films 8mm  
 d'activistes paysans de la lutte  
 du Larzac (1971–1981), 3'

9.  
*Géographie – Afrique Occidentale  
 Française / Zone soudanienne /  
 Le Haut Sénégal*, 1909, 3'  
 Archives Gaumont Pathé

10.  
*La ficelle pour moissonneuse lieuse*,  
 Date inconnue (années 1920), 4'  
 Archives Gaumont Pathé

11.  
*Notre vie en France*, 1990's  
 projection de diapositives  
 de Bouba Touré

12.  
*Traana* (migrant temporaire),  
 2017, 25'  
 Raphaël Grisey et Kàddu Yaraax

13.  
*Bouba Touré*, 58 rue Trousseau,  
 75011 Paris, France, 2008, 29'  
 Bouba Touré

## Biographies

### Bathily Bakhoré

Né à Diakhandapé, village Soninké au bord du Fleuve Sénégal. Après sa scolarité à Somankidi village, il part en France en juillet 1969. Il est ouvrier manœuvre chez Paul Dimas, une usine de papier peint à Montreuil. Il réside au foyer des Arbustes (Raymond Losserand) dans le 14<sup>ème</sup> avec un grand frère et y rencontre Karamba Touré, Balla Moussa Diallo, Moussa Coulibaly et Mady Niakhaté. Il cofonde l'ACTAF (Association culturelle des travailleurs africains en France) en 1971. Il fait des stages d'élevage dans la Haute-Marne en 1976. Il arrive à Somankidi en 1977 avec Siré Soumaré et Karamba Touré en passant par Marseille et Dakar, et a une fonction polyvalente dans la coopérative de Somankidi Coura. Bathily Bakhoré s'engage dans le parti politique ADEMA à la fin de la dictature en 1991 et devient responsable communal et régional de ce parti pendant plusieurs années.

### Ibrahima Camara

Né à Bakel au Sénégal en pays Soninké. Après sa scolarité, il arrive à Paris au début des années 70. Il loge dans le 11<sup>ème</sup> arrondissement de Paris chez un cousin et est ouvrier. Il cofonde l'ACTAF (Association culturelle des travailleurs africains en France) en 1971. Il fait des stages d'élevage, de maraîchage et de comptabilité dans la Marne en 1975 et 1976. En 1977, il devient le comptable de la coopérative de Somankidi Coura. À la fin des années 80, il quitte la coopérative pour s'installer à Dakar et gérer les biens immobiliers de son père commerçant.

### Bangaly Camara

Né à Bokeladji, village Soninké, de la région du Futa au Sénégal au bord du fleuve Sénégal. Après sa scolarité, il arrive en France par son frère au début des années 1970 et travaille comme ouvrier. Bouba Touré l'emmène à l'ACTAF en 1974 et lui présente le projet de la coopérative. Il fait des stages de maraîchages dans la Marne en 1975 et 1976. Il est adjoint-comptable de Ibrahima Camara à Somankidi Coura dès la fondation. Il se marie avec Fatou Coulibaly, une fille de Samé. Il quitte la coopérative en 1986 pour retourner en France. Il devient concierge dans un ensemble de logements sociaux en banlieue parisienne. Son fils, Kandé Camara, est architecte.

### Moussa Coulibaly

Né à Lambatra village Soninké de la région de Kayes, Mali. Il arrive en France en 1969 et loge dans le foyer des Arbustes (Raymond Losserand) dans le 14<sup>ème</sup> avec Fode Moussa Diaby, Karamba Touré, Bathily Bakhoré, Fabourama Sissoko, Bala Moussa Diallo et Mady Niakhaté. Ouvrier manœuvre aux usines Marchal avec Mady Niakhaté à Issy les Moulineaux et cofondateur de l'ACTAF (Association culturelle des travailleurs africains en France) en 1971, il fait des stages de maraîchage et d'élevage en Haute-Marne. Cofondateur de la coopérative 1977, il s'installe avec sa femme Assa Soukho. Il est le chef du village de Somankidi Coura depuis la fondation jusqu'à ce jour.

### Jean-Philippe Dieudé

Chercheur au Center for International Research in the Humanities and Social Sciences (CIRHUS) de New York University. Ses travaux portent sur l'histoire et la sociologie politique des migrations africaines. Il a publié *La parole immigrée. Les migrants africains dans l'espace public en France, 1960-1995* (Paris: Klincksieck, 2012) et le dossier « Working with Frames of War », *Humanity: An International Journal of Human Rights, Humanitarianism, and Development*, 8(1), 2017. Il a récemment reçu un fellowship de la Weatherhead Initiative on Global History (WIGH) du Weatherhead Center for International Affairs de Harvard University.

### Dramane Diaby

Né à Singallou au bord du fleuve Sénégal et jeune frère de Bouba Touré, il rejoint la coopérative dès le début des travaux en 1977. Il reprend les parcelles de son frère en 1982 et devient membre de la coopérative. Il est marié avec N'diaye Diaby et Souaré Samassa.

### Fode Moussa Diaby

Né à Kankan en Guinée Conakry dans une famille Malinké. Il arrive en France au début des années 70. Il travaille comme

représentant d'entreprise et est syndiqué CGT. Il rejoint l'ACTAF (Association culturelle des travailleurs africains en France) tardivement. Il fait ses stages agricoles dans la Haute-Marne en 1975 et 1976 et s'installe à Somankidi Coura en 1977. Avec Seydou Traoré, il est le chauffeur de la coopérative. Il se marie avec Astou Traoré de Samé, un village proche de la coopérative. En 1984, il part quelques années à New York pour travailler comme chauffeur de taxi. Il accumule un pécule afin de réaliser de nouveaux projets agricoles de retour en Guinée. Il décède en 2014.

### Balla Moussa Diallo

Né dans le village Khassonké de Séro dans la région de Kayes, Mali. Il arrive au foyer rue des Arbustes (Raymond Losserand) dans le 14<sup>ème</sup> à Paris au début des années 70. Ouvrier, il cofonde l'ACTAF (Association culturelle des travailleurs africains en France) en 1971. Il fait ses stages de maraîchage et élevage dans la Haute-Marne en 1976, cofonde la coopérative de Somankidi Coura en 1977 mais repart dès 1979 pour des raisons familiales dans son village où il est agriculteur depuis lors.

### Idrissa Diara

Né à Djidjieny près de Bamako dans une famille Bambara, s'installe à la coopérative en 1999 comme ouvrier agricole pour le compte de Siré Soumaré avant de devenir coopérateur à Somankidi Coura.

### Raphaël Grisey

1979 Paris, vit et travaille à Berlin et Trondheim. Dans son travail cinématographique, éditorial et photographique, Grisey assemble et produit des récits autour des politiques de la mémoire, des migrations et de l'architecture. Le livre *Où se cache Rosa L.* (2001-2006) et le film *National Motives* (2011) ont fait l'étude de spectres de différents régimes politiques dans l'espace public à Berlin et à Budapest. À travers des formes documentaires, fictionnelles ou essayistes, ses films et installations approchent la question des savoirs (multi) situés dans un contexte post-colonial (*Trappes, Ville Nouvelle*, 2003 ; *Cooperative*, 2008 and *Becoming Cooperative Archive*, 2015 – en collaboration avec Bouba Touré). Il coréalise avec Florence Lazar les films *Prvi Deo et Red Star* (2006) sur la justice d'après-guerre en Ex-Yugoslavie. Des films récents l'ont amené en France dans des grèves étudiantes (*The Indians*, 2011), en Chine avec des ouvriers-paysans *Míngōng (The Exchange of Perspectives*, 2011), dans le grand ensemble *Pedregulho* à Rio de Janeiro (*Minhocão*, 2011), dans l'Église Positiviste du Brésil (*Amor e Progresso*, 2014) et dans des communautés marrons quilombola de Minas Gerais (*Remanescentes ; A Mina dos Vagalumes*, 2015). Son travail a été montré dans des festivals comme FID Marseille (FR), Hotdocs Vancouver (CA), Doc Lisboa (PR), Forum Doc (BR), Rencontres Internationales, Berlinale Forum Expanded, Underdox (G). Ainsi que dans des centres d'art: Kunsthalle Budapest (HU), Centre Pompidou, Rennes Biennale, Centre d'art Les Églises Chelles, Passerelle, Espace Khiasma, CPIF (FR), Casa Encendida (SP), MAM São Paulo, MIS (BR), MCA Chicago (US), Uqbar, CHB, Savvy Contemporary, NGBK, Halle für Kunst Lüneburg, Archive Kabinett, Heidelberg Kunstverein, Neuer Aachener Kunstverein (G), 9th Contour Biennale (BE), 2nd Yinchuan Biennale (CN). Grisey poursuit le Norwegian Artistic Research Programme depuis 2015.

### Tobias Hering

(\*1971, vit à Berlin) est curateur indépendant, chercheur et écrivain. Il a été co-directeur artistique (avec Marie-Hélène Gutberlet) de la recherche collaborative "Visionary Archive" à Arsenal - Institute for Film and Video Art (Berlin) de 2013 à 2015 ; il a contribué comme écrivain et curateur au projet en cours "Luta ca caba inda – The struggle is not over yet," initié en 2011 par Filipa César, Suleimane Biai, Sana na N'Hada et Flora Gomes, dédié à l'archive de l'Institut National du Film de Guinée-Bissau ; et est co-commissaire avec Annett Busch de "Tell it to the Stones," une exposition et une rétrospective sur le travail de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub à Akademie der Künste, Berlin, en 2017. Tobias Hering est l'éditeur de l'anthologie *Der Standpunkt der Aufnahme – Point of View: Perspectives of political film and video work* (Archive Books, 2014), co-éditeur (avec Filipa César et Carolina Rito) de *Luta ca caba inda: time place matter voice* (Archive Books, 2017), et co-éditeur (avec Catarina Simão) de l'édition DVD *Specters of Freedom: Cinema and Decolonization*, publiée par Arsenal – Institute for Film and Video Art.

#### Olivier Marboeuf

Auteur, performer, commissaire d'exposition indépendant et fondateur du centre d'art Espace Khiasma qu'il dirige depuis 2004 aux Lilas (93). Il y a développé un programme centré sur des questions de sociétés qui associe expositions, projections, débats et performances. Il est devenu une personnalité importante sur la scène de l'art français en s'intéressant particulièrement aux pratiques du récit qui l'ont mené à produire et exposer des artistes français et internationaux inscrits dans des pratiques cinématographiques (Vincent Meessen, Alexander Schelow, Matthieu Abonnenc, Sandy Amerio). Depuis 2010, il produit des films pour des expositions, également présentés dans de nombreux festivals. En 2013, il participe à la création de Spectre Productions, maison de production dont l'objectif est offrir un cadre privilégié pour des projets ambitieux d'artistes et de cinéastes. Parmi eux : Eric Baudelaire, Louis Henderson, Filipa César, Ana Vaz, Anna Marzianno, Jean-Charles Hue, Dorothee Smith. Comme performeur et auteur, son écriture utilise le récit comme forme théorique. Il a publié de nombreux textes et a donné des lectures et des performances qui questionnent les formes de l'innommable et qui considèrent le corps comme le site d'une fable historique minoritaire. Parmi ceux-ci : *Un corps sans nom (A Body without a Name)* in L'Esprit Français (La Découverte, 2017), *Donner corps (To give form)* in *L'Histoire n'est pas donnée, contemporary art and post-coloniality in France, The Performative Transmission of Political Archives : Between Secrets, Shields and Ruses* (Archive Books, 2017), *L'institution gazeuse (The gaseous institution)* (performance 2015), Deuxième Vie (Second Life) (performance, 2014).

#### Aïssatou Mbodj-Pouye

Anthropologue au Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), membre de l'Institut des mondes africains (IMAF), Paris. Entre 2011 et 2017, elle a mené une recherche ethnographique et socio-historique auprès de résidents ouest-africains de foyers de travailleurs migrants en région parisienne, s'attachant à comprendre leur expérience sur la durée de cette forme de logement désormais obsolète. Cette enquête a donné lieu à deux articles parus en 2016 dans *Genèses. Histoire et Sciences Sociales* et *American Ethnologist*, ainsi qu'à une collaboration avec Anissa Michalon, photographe. Actuellement basée à Bamako, elle entame un projet de recherche sur les archives de l'émigration et du retour au Mali intitulé « Mobility *in situ*: Debating emigration and return in Western Mali », dans le cadre d'une bourse Marie Skłodowska-Curie (2017–2020).

#### Goundo Kamissokho Niakhaté

Née dans le village Soninké de Niogomera, cercle de Yélimané (Kayes). Kamissokho, signifie « travailler la terre une année et avoir des récoltes pendant 100 ans ». Elle se marie très jeune avec Mady Koita Niakhaté, un des fondateurs de Somankidi Coura, en 1978. Ouvrière agricole sans avoir le statut de coopératrice tout comme les autres femmes de la coopérative, elle est déléguée par les femmes en 1982 pour réclamer l'obtention de terrain. En 1982, elle cofonde l'Association des Femmes de Somankidi Coura et travaille dans les champs collectifs des femmes. Présidente des Femmes Rurales de la région de Kayes à partir des années 2000, elle soutient la mise en place du premier centre de santé de la région dans le village de Somankidi. Elle devient présidente des Femmes Rurales du Mali en 2010, et vit entre Bamako et Somankidi Coura. Le 8 mars 2017, elle organise une manifestation à Somankidi Coura pour la journée internationale de la femme.

#### Mady Niakhaté

Paysan originaire du village Soninké de Niagoméra (le lieu des chameaux) cercle de Yélimané (Kayes). Il arrive en France en 1970 dans le foyer taudis des Arbustes (foyer Raymond Losserand) dans le 14<sup>ème</sup> à Paris où il rencontre Bathily Bakhoré, Karamba Touré, Balla Moussa Diallo et Moussa Coulibaly. Après une formation, il est contrôleur de chaîne dans les usines Marchal qui produit des essuie-glaces de voiture, dans les Hauts-de-Seine, à Issy-les-Moulineaux. Il cofonde l'ACTAF (Association culturelle africaine des travailleurs africains en France) en 1971 et fait ses stages de maïchage dans la Haute-Marne en 1975 et 1976. Il s'installe avec le groupe à Somankidi en 1977 et se marie avec Goundo Kamissoko en 1978. À la JRF (Jeunesse rurale du fleuve) puis à la CAMS (Coopérative agricole multifonctionnelle de Somankidi Coura), il est responsable de la production puis responsable de l'écoulement et de l'approvisionnement. Il est aussi responsable de la commission agricole à l'URCAK (Union régionale des coopératives agricoles

de la région de Kayes). Dès 1987, il est responsable de la semence d'oignon et de sa commercialisation avec Siré Soumaré et Ladj Niangané.

#### Ladj Niangané

Né à Ballou, village Soninké du Sénégal, situé au bord du fleuve Sénégal. Il est militant pendant les grèves étudiantes de 1968 à Kaolack. Après deux ans de commerce au Congo Brazzaville et au Zaïre, il arrive en France en février 70 et réside foyer Bisson dans le 20<sup>ème</sup> arrondissement de Paris. Il travaille aux usines Renault -Billancourt comme manutentionnaire et devient délégué syndical du personnel à la CGT. Il est cofondateur de l'ACTAF. Il fait un stage d'agriculture mécanique en Charentes pendant que les autres font leurs stages agricoles. Il cofonde la coopérative de Somankidi Coura, en 1977. Il se marie avec Oumou Diara, originaire de Samé Wolof. Il est secrétaire général de la CAMS (Coopérative agricole multifonctionnelle de Somankidi Coura) de 1979 à 1980. Il cofonde aussi l'URCAK (Union régionale des coopératives agricoles de la région de Kayes) où il est chargé de formation, notamment de la formation féminine avec Gundo Kamissoko. Il est élu représentant paysan au haut-conseil des collectivités communales en 2005, puis dans les collectivités territoriales nationales. De 1986 à 2000, il est président et formateur au Centre de formation agricole sous-régional, actif à Selibaby (Mauritanie), Kayes (Mali), Bakel et Tambacounda (Sénégal). Il est affilié depuis 1989 au parti PARENA et est militant politique à la CMP (Convention de la mouvance présidentiel). À Somankidi village, il est adjoint au maire de 2005 à 2010 et conseillé communal à partir de 2016.

#### Karine Parrot

Membre du GISTI (Groupe d'Information et de Soutien des Immigré·e·s) et professeur de droit à l'Université de Cergy-Pontoise. Le GISTI est une association à but non lucratif de défense et d'aide juridique des étrangers en France, créée en 1972 qui défend le libre droit de circulation. Le Gisti entend participer au débat d'idées et aux luttes de terrain, aux niveaux national et européen, en relation avec des associations d'immigrés, des associations de défense des droits de l'homme, et des organisations syndicales et familiales. Le Gisti est devenu depuis sa fondation un contributeur reconnu dans les recherches et débats sur les politiques migratoires. Le grand nombre d'arrêts « GISTI » du Conseil d'État (1975, 1978, 1990, 2003 et 2012) témoigne de l'importance et de la singularité de cette association dans l'espace des organisations de défense des droits de l'homme.

#### Ousmane Sinaré

Moré né dans la région de Ouagadougou en Haute-Volta (Burkina-Faso) arrive en France en 1972 et travaille comme babysitter et cuisinier pour une famille française. Il rentre dans l'ACTAF par le biais de Karamba Touré et fait des stages de mécanique dans la Marne en 1975 et 1976. Il s'installe à la coopérative de Somankidi Coura en 1977. Il se marie avec Batou Coulibaly, originaire de Samé, d'une famille burkinabé déportée dans la plantation de Sisal de Diakhandapé pour le travail forcé à l'époque coloniale. Dans les années 80, il se forme comme vétérinaire à Kayes. Sensible aux politiques agricoles intensives dans son pays d'origine, il s'engage dans les mouvements anti-OGM. Membre actif de l'URCAK, il représente l'union depuis les années 1990 dans ces mouvements et participe à des réunions interrégionales sur la question dans tous les pays de la CEDEAO. Il est membre de l'association BEDE, pour la défense de la biodiversité et la promotion des semences paysannes.

#### Fabourama Sissoko

Né dans le village Khassonké de Logo, région de Kayes, Mali. Il arrive en France au début des années 70. Il cofonde l'ACTAF (Association culturelle des travailleurs africains en France) en 1971 et participe à des stages agricoles et de maçonnerie en 1976 dans la Haute-Marne en 1976. Cofondateur de Somankidi Coura en 1977, il s'y installe avec sa femme Sira Sakiliba. Il est avec Bouba Touré le maçon du groupe et chauffeur. Il repart dès 1978 dans son village pour faire de l'agriculture.

#### Sidney Sokhona

Né à Tachott, Mauritanie en 1952. Il arrive à Paris dans les années 1960 et travaille comme journalier. Il suit des ateliers cinématographiques avec entre autres Med Hondo et Serge Le Péron à l'Université Libre de Vincennes. Il y rencontre aussi Bouba Touré. Il est l'assistant de Med Hondo sur son film *Bicôts Nègres vos voisins*. Son premier film, *Nationalité : Immigré*, sort en 1976

après sept ans de tournage et de recherche de financement. Le film est tourné dans le contexte des grèves de loyer et des revendications des habitants du foyer de travailleurs immigrés Riquet où Sokhona réside. En 1978, il filme *Safrana ou Le droit à la parole*, une fiction basée sur l'histoire et le projet de retour du groupe de travailleurs immigrés militant qui va fonder la coopérative de Somankidi Coura en 1977. Il retourne en Mauritanie en 1979 avec un projet de film autour de l'esclavage et de la colonisation en pays Soninké qui n'aboutira pas. Il rentre rapidement en politique et devient successivement ambassadeur de la Mauritanie en France dans les années 1980 sous le régime militaire et secrétaire à la présidence de Mohamed Ould Abdel Aziz jusqu'à ce jour. Il travaille actuellement au développement d'une chaîne de télévision privée en Mauritanie.

#### **Siré Soumaré**

Né à Tarfacirga, village Sominké de la région de Gadiaga au bord du fleuve Sénégal, Mali. Il va à l'école publique de Kotéra, créée en 1958. Il part faire du commerce au Zaïre à la fin des années 60 et arrive en France en avril 1971. Il vit au foyer Pinel à St Denis avec Bouba Touré, il travaille d'abord dans le bâtiment comme laveur de carreaux puis dans la métallurgie et en intérim comme manutentionnaire. En 1974, il est ouvrier chez Christofle, une entreprise d'argenterie à St Denis et se syndique à la CGT. Il cofonde l'ACTAF dès 1971 et fait des stages dans des maraîchers de Haute-Marne en 1976. Il est président de la CAMS (Coopérative agricole multifonctionnelle de Somankidi Coura) depuis 1981. Il est un de ceux déjà marié à son arrivée à Somankidi Coura en 1977. Il est président de la chambre d'agriculture de la région de Kayes de 1987 à 1997. Il est aussi président de l'URCAK de 1983 à 2016. Dès 1987, Siré Soumaré, Mady Niakhaté et d'autres sont les premiers à se lancer dans la production de semences paysannes d'oignon dans la région. Depuis 2015, il fait de la pisciculture en parallèle à ses activités agricoles.

#### **Samba Sy**

Éleveur peuhl de la région de Kayes, il est responsable de l'élevage du bétail (chèvres, moutons et bovins) à Somankidi Coura depuis le 11 février 1990 (jour de la libération de Mandela) et y vit avec sa famille et sa femme Founti Diallo.

#### **Bouba Touré**

Né en 1948 à Tafacirga au bord du Fankhoré (Fleuve Sénégal) dans l'ancien Soudan Français, devenu le Mali. Il vit et travaille à Paris, France, et Somankidi Coura, Mali. Après avoir travaillé comme «boy» à Tambacounda au Sénégal il arrive en France en 1965 au foyer Pinel à St Denis où il rencontre Siré Soumaré. De 1965 à 1970, il travaille dans les usines Chausson et participe aux grèves de 1966 à 1969. Après une formation de projectionniste à l'Université Libre de Vincennes et à Montrouge en 1969, il travaille au cinéma 14 Juillet Bastille dès 1971, puis au cinéma l'Entrepôt à Paris. Photographe, Bouba Touré documente depuis les années 1970 la vie et la lutte des travailleurs immigrés en France et la coopérative de Somankidi Coura au Mali. Cette archive s'accompagne depuis 2008 de production vidéos. Bouba Touré cofonde l'ACTAF (Association Culturelle des Travailleurs Africains en France) en 1971 et la coopérative agricole Somankidi Coura en 1977 après avoir fait des stages d'agriculture dans la Marne et la Haute-Marne. Il collabore avec Raphaël Grisey sur *Cooperative* (2008) et *Becoming Cooperative Archive* (2015). En 2015 il publie son livre *Notre case est à Saint Denis* (Éditions Xéographes). Depuis les années 1980, Touré a présenté son travail en France, en Grande Bretagne, en Allemagne et au Mali dans le milieu associatif, celui des foyers de travailleurs immigrés et au centre d'art contemporain Les Eglises Chelles ; Espace Khiasma ; Caméra des champs Festival (France) ; Université Goldsmiths (Angleterre) ; Savvy Contemporary Berlin ; Arsenal cinéma Berlin ; Documenta Forum HKW Berlin ; Festival Theaterformen, Braunschweig ; The Building, Eflux ; B-Movie Kino, Hamburg ; Archive Kabinett (Allemagne) ; Spectacle cinéma (États-Unis).

#### **Romain Tiquet**

Chercheur postdoctoral à l'Université de Genève. Il a réalisé sa thèse en Histoire de l'Afrique à l'Université Humboldt de Berlin sur les formes coercitives de mobilisation de la main-d'œuvre au Sénégal pendant la période coloniale et postcoloniale (publication en 2018). Ses recherches s'intéressent en particulier à l'histoire du travail en Afrique de l'Ouest, à une histoire sociale des décolonisations sur le continent et plus récemment à une histoire du développement et des constructions nationales en Afrique après les indépendances. Ses dernières publications sont : avec Marie Rodet, 2016. «Genre,

travail et migrations forcées dans les plantations de Sisal au Sénégal et au Soudan français (1919-1946)». In I. Mande et E. Guerassimoff (dir.), *L'apostolat du travail colonial. Les engagés et autres mains-d'œuvre migrantes dans les empires, XIXe-XXe siècle*, Paris: Éditions Riveneuve. 2017, «Challenging Colonial Forced Labor? Resistance, Resilience and Power in Senegal (1920s-1940s)», *International Labor and Working Class History* ; «Service civique et développement : une utopie au cœur des relations entre armée et pouvoir politique au Sénégal (1960-1968)», *Afrique Contemporaine*.

#### **Karamba Touré**

Originaire de Kénieba, fils d'un marabout Malinké, notable de la région, Il arrive en France dans les années 60 après sa scolarisation et vit dans le foyer-taudis rue des Arbustes (Raymond Losserand) dans le 14<sup>ème</sup> arrondissement à Paris avec Fode Moussa Diaby, Batily Bakhoré, Mady Niakhaté et Moussa Coulibaly. En 1971, il cofonde l'ACTAF (Association Culturelle des Travailleurs Africains en France) et en devient le secrétaire général. En 1973, il représente l'ACTAF au Festival panafricain de la jeunesse à Tunis où il rencontre entre autres la délégation Angolaise. Il est aussi secrétaire général adjoint de l'Union Générale des Travailleurs Maliens en France (A.G.T.M.F). En 1974, il est l'un des initiateurs du projet de retour à la terre et participe au stage agricole dans la Haute-Marne en 1975. Fin 1975, il fait partie de la délégation de l'ACTAF qui va rencontrer les autorités et les notables du village de Somankidi pour préparer le retour. En décembre 1976, il part avec Siré Soumaré et Batily Bakhoré depuis Marseille vers Dakar avec une Peugeot 404 bâchée remplie des affaires personnelles des membres fondateurs. En Janvier 1977, il s'installe à Somankidi et est le premier secrétaire général de la JRF (Jeunesse Rurale du Fleuve) jusqu'en 1979. En 1982, il quitte la coopérative de Somankidi Coura suite à un différent. Il décède en janvier 1984 dans un accident dans le Mandé. Son frère, Kouréssi Touré, est le premier cardiologue du Mali.

#### **Seydou Traoré**

Né à Sikasso au sud du Mali, bambara de milieu urbain et lettré, il s'installe à Paris dans les années 60. Il travaille comme ouvrier et s'engage dans le mouvement syndical. Il co-fonde l'ACTAF (Association culturelle des travailleurs africains en France) en 1971 puis la coopérative de Somankidi Coura en 1977. Il est avec Fode Moussa Diaby le chauffeur du groupe. Il se marie avec Fatoumata Sissé, originaire de Sikasso. Il est le deuxième président de la CAMS (Coopérative agricole multifonctionnelle de Somankidi Coura) de 1980 à 1981. En 1981, il retourne à Sikasso et travaille comme chauffeur dans les transports en commun. Il est à la retraite depuis 2017.

#### **Kàddu Yaraax**

Compagnie de Théâtre Forum créée en 1994 basée dans le village Lebou de Yarakh à Dakar et active sur l'ensemble du Sénégal. Les formateurs animent régulièrement des ateliers de Théâtre Forum pour des troupes de différentes villes. Kàddu Yaraax travaille avec les outils du Théâtre Forum, une branche du Théâtre de l'Opprimé fondé par Augusto Boal autour des préceptes du pédagogue Paulo Freire dans les années 1970. Elle utilise le chant, la danse ainsi que la poésie dans l'écriture collective de ses scénarios. L'association Kàddu Yaraax soutient la sensibilisation communautaire contre toutes les formes d'oppression sociale comme la pollution de la baie de Hann, l'épidémie du sida, les conséquences de l'émigration, le racisme, les conflits armés, la pêche et l'agriculture intensive. L'organisation est de type communautaire. Elle a 17 membres actifs, des personnes ressources résidant dans les zones d'intervention des projets et rassemble également autour de chacune de ses actions, une trentaine de personnes qui la soutiennent et encouragent ses initiatives. La mission de l'association reste l'organisation de réponses communautaires par des stratégies d'animations sociales polyvalentes. Elle travaille aussi en collaboration / partenariat avec les autorités publiques et des ONG pour la résolution de problèmes socio-économiques liés par exemple à la dégradation de l'environnement et la déscolarisation. L'association s'active également dans la promotion de nouvelles thématiques de développement, comme par exemple «l'école communautaire», la promotion de l'énergie solaire, les droits humains. En 2016, Kàddu Yaraax et Raphaël Grisey collaborent pour l'interprétation de *Traana (migrant temporaire)*, une pièce de théâtre écrite en 1977 par Bouba Touré.

## Organisations

### ACTAF

#### (Association Culturelle des Travailleurs Africains en France)

L'ACTAF est fondé en 1971 comme Comité de soutien pour la lutte des colonies portugaises. De sensibilité panafricaine, ses membres viennent en majeure partie d'Afrique de l'Ouest mais aussi du reste du continent et des Antilles. En 1973, le Comité de soutien pour la lutte des colonies portugaises devient l'ACTAF, le nom sert de couverture aux activités militantes du groupe. Elle organise concerts, fêtes et projection de films dans les foyers de travailleurs africains. Autour des luttes de libération dans les colonies portugaises, l'ACTAF organise des projections de films tournés dans les maquis, des dons de sang et des collectes d'habits sont coordonnés dans les foyers de travailleurs immigrés pour être envoyé au front. L'ACTAF fait aussi dès sa création un travail de sensibilisation des luttes des travailleurs immigrés pour de meilleures conditions de travail et de vie. Elle soutient des actions pour la Palestine et le Vietnam. Dès 1973 elle travaille activement à répondre à la crise de la sécheresse dans le Sahel. Dès 1974, l'option d'un retour se prépare. Une centaine de personnes part faire des stages agricoles en 1975 pendant un mois dans la Marne et la Haute-Marne, puis un groupe plus réduit en 1976 pendant 6 mois. 14 personnes partent pour le Mali en Novembre 1976. La coopérative de Somankidi Coura est fondée le 17 Janvier 1977.

### CAMS

#### (Coopérative agricole multifonctionnelle de Somankidi Coura)

Coopérative de droit malien fondée en 1978 sur les terres de Somankidi Coura. Le statut multifonctionnelle de la coopérative permet à celle-ci de diversifier sa production comme elle l'entend.

### JRF

#### (Jeunesse Rurale du Fleuve)

L'association est la première dénomination que se donnent les membres de l'ACTAF arrivés à Somandiki en 1977, ils fondent le village de Somankidi Coura quelques mois plus tard. En 1979, la JRF deviendra la CAMS.

### Radio Rurale de Kayes

Elle a été fondée en 1988 sur une initiative de l'URCAK, la Radio Rurale de Kayes est la première radio libre paysanne de la région du fleuve Sénégal. Diffusée en langue française, Soninké et Peuhl, elle donne des informations pratiques sur le monde rural, fait la promotion de l'agriculture vivrière irriguée et de la culture Soninké. Elle diffuse sur les ondes dans les régions frontaliers entre le Sénégal, la Mauritanie et le Mali et est maintenant accessible sur internet. Le siège et les studios d'enregistrement sont basés à Kayes, Mali. Demba Traoré, originaire de Bakel et sa femme Astou Goundiam, responsable pour l'alphabétisation en Soninké et en français des femmes de l'URCAK, y sont les animateurs depuis 1989. Ils vécurent plusieurs années à Somankidi Coura dans les années 1990.

### Association des femmes de Somankidi Coura

Elle est créée en 1982 suite à la « grève du piment » durant laquelle les femmes de la coopérative ont réclamé des terrains pour leurs propres usages et bénéfices. L'association possède des champs collectifs dont les bénéfices peuvent servir à soutenir des femmes dans le besoin au sein de l'association ou pour d'autres groupements de femmes paysannes de la région via le biais de l'URCAK.

### Révolution Afrique

Groupe fondé en 1971 de tendance trotskiste et maoïste composé de militants issus de *Révolution !* et de travailleurs immigrés africains. Le groupe organisera un grand nombre d'actions dans les foyers de travailleurs immigrés et produira un journal accompagnant les luttes de libération des travailleurs immigrés en France et celles du continent africain. Tout comme l'ACTAF, le groupe s'interrogera dès 1973 sur les possibilités d'un retour, dans la clandestinité pour activer des cellules révolutionnaires. Le groupe réalise le film *Journée Portes Ouvertes à Drancy* en 1971 autour de l'occupation et la grève du foyer de travailleurs de Drancy. Les activités du groupe s'arrêtent en 1979, entre autres à cause de l'échec de retours révolutionnaires sur le continent africain.

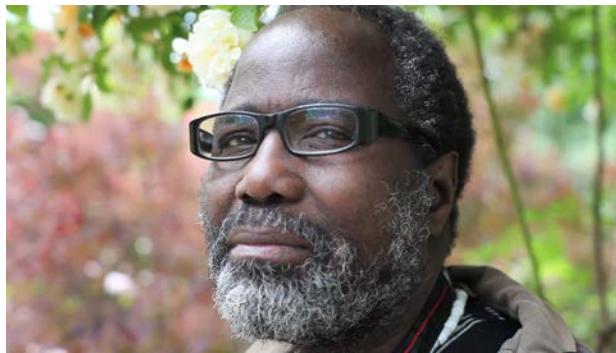
### URCAK

#### (Union Régionale des Coopératives Agricoles de la Région de Kayes)

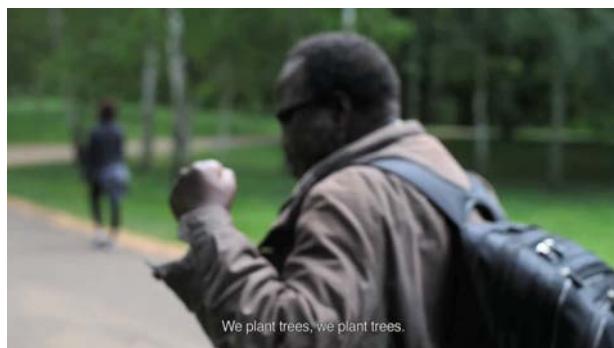
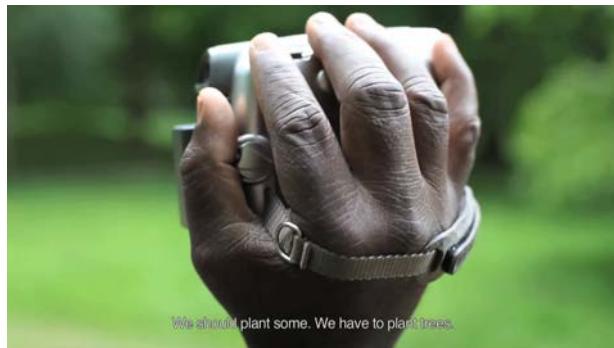
Elle est créée en 1982 par les membres de la coopérative de Somankidi Coura. Elle vise à harmoniser la production des coopératives agricoles de la région créées par d'anciens migrants ou par des groupements de villageois –ses et créer des solidarités. Elle met en place des formations agricoles et techniques. L'URCAK accorde aussi des crédits financés par les champs solidaires de chacune des coopératives. La grande majorité des membres de l'URCAK sont des groupements de femmes. Elles étaient déjà plus de 7000 membres actifs en 2008.

### COPROSEM

La Coopérative des Producteurs de Semences maraîchères du Mali a été fondée en 2015 à l'initiative de la coopérative de Somankidi Coura, qui a été la première à produire ses propres semences de base d'oignons au Mali. La COPROSEM vise à élargir le cercle des producteurs de semences paysannes au Mali et à coordonner leur production et leur vente. La COPROSEM produit et distribue à ce jour des semences d'oignons et de gombos en partenariat avec les laboratoires nationaux de production de semences et milite contre l'usage des semences brevetées des multinationales comme Bayer et Monsanto pour faire valoir les droits des semences paysannes et de leurs producteurs.



Stills de *Queen's Garden*, un film de Raphaël Grisey et Bouba Touré, Londres, 2017.







Nous tenons à remercier les personnes dont les discussions, les entretiens ou la présence ont aidé à produire l'humus de ce livre :

Catherine Ruelle, Richard Copans, Annett Busch, David Rych, Filipa César, Ibrahima Wane, Tobias Hering, Olivier Marboeuf, Karinne Parrot, Sidney Sokhona, Safi Faye, John Akomfrah, Kodwo Eshun, Kerstin Meyer, Nicole Wolf, Shela Sheikh, Ros Gray, Nida Ghouse, Kári Hildárdson Grisey, Patricia Reed, Volker Moritz, Martine Pifre et Nikolaus Perneczky.

Nous tenons à remercier tout particulièrement Marie-Hélène Gutberlet pour ses remarques et son accompagnement du travail éditorial.

Les contributeurs du livre : Aïssatou Mbodj-Pouye, Romain Tiquet, Jean-Philippe Dedieu, Tobias Hering, Olivier Marboeuf, Bouba Touré, Sidney Sokhona, Siré Soumaré, Ousmane Sinaré, Bathily Bakhoré, Ladji Niangané, Mady Niakhaté, Goundo Kamissokho Niakhaté, Karinne Parrot.

Pour l'usage de certaines photographies et de certains documents, nous tenons à remercier Chantale Touré et l'association Karamba Touré, Samba Sylla, Tangui Perron, Ousmane Moussa Diagana, Siré Soumaré, Marcel Trillat, Frédéric Variot, Monique Janson, Souleymane Diabira, Gérard Bloncourt, Armet Francis, association Accir, les archives Monique Hervo, Tobias Engel, René Lefort, Gilbert Igé, Ruy Guerra, Jean-Louis Boissier, Med Hondo, Jean Marie Quintard, Babacar Fall, Sana na N'Hada, et Hervé Le Roux.

Nous remercions les fondateurs de la coopérative de Somankidi Coura: Siré Soumaré, Ousmane Sinaré, Siré Soumaré, Bathily Bakhoré, Ladji Niangané, Mady Niakhaté, Bouba Touré, Karamba Touré, Fabourama Sissokho, Seydou Traoré, Moussa Diaby, Bangaly Camara, Bala Moussa Diallo, Ibrahima Camara, Dramane Diaby. Assa Soukho et Mariam Soumaré qui étaient là depuis le début.

Les habitants de la coopérative de Somankidi Coura : Gundo Kamissokho Niakhaté, Souaré Samassa, N'diaye Diaby, Dramane Diaby, Moussa Coulibaly, Founty Diallo, Samba Sy, Dado Diakhité, Oumou Diara, Dado Niangané, Maro Niakhaté, Fune Niakhaté, Maimouna Bathily, Awa Bathily, Batou Coulibaly, Mina Diallo, Salia Soumaré, Assa Coulibaly, Ara Traoré, Idrissa Diara, Haby Diara, Ousmane Keita, Ibrahima Traoré, Saly Soukho et tous les enfants nés à Somankidi Coura.

Les habitants de Somankidi village et spécialement la famille Diabira qui donna la terre aux membres de la coopérative.

Les organisateurs de la Radio Rurale de Kayes Demba Traoré et Astou Goundiame.

Merci aux paysans de la Marne, Haute-Marne, Ardennes et d'ailleurs, chez qui les membres de l'ACTAF ont pu compléter six mois de stage. Merci à l'ACCIR, Cimade, CCFD, UNESCO (et son ancien directeur Amadou Mahtar M'Bow), Anne Meyer, Dominique Tessier, Bruno Besnard, la famille Robinet, Club Rotary du Mans, Jocelyne Beucher, et tous les amis qui ont supporté ou supportent encore de près la coopérative.

Les habitants du foyer Charonne, du foyer Pinel et des autres foyers de travailleurs immigrés en France.

À Dakar : la compagnie de théâtre Kàddu Yaraax, Seydou Ndiaye, Diol Mamadou, Leity Kane, les acteurs Mamekagne Diatta, Dame Hane, Yasmina Diop, Masseye Ndiaye, Meme Bassene, Cheikh Ndiaye, Moussa Kalamou, Pape Sidy Sy, ainsi que tous les participants aux ateliers qui ont abouti à l'adaptation et aux représentations de *Traana* en janvier 2017.

L'équipe d'Archive Books et d'Archive Kabinett : Bertille Bodin, Paolo Caffoni, Alima de Graaf, Kaia de Graaf, Ousmane Ndiaye Figone et Nina Miriam Ndiaye Figone, Seydou Ndiaye, Annika Turkowski, Anne Retsch.

Semer Somankidi Coura  
Une archive générative

Édité par Raphaël Grisey en collaboration avec Bouba Touré

Textes et entretiens : Aïssatou Mbodj-Pouye, Romain Tiquet, Jean-Philippe Dedieu, Tobias Hering, Olivier Marboeuf, Bouba Touré, Sidney Sokhona, Siré Soumaré, Ousmane Sinaré, Bathily Bakhoré, Ladji Niangané, Mady Niakhaté, Goundo Kamissokho Niakhaté, Karinne Parrot.

Traductions : Matthew Cunningham, Boris Kremer, Gauthier Lesturgie

Relecture : Annika Turkowski, Patricia Reed, Martha Sprackland, Jocelyne Grisey, Jean Combettes, Ines Elichondoborde

Conception graphique : Archive Appendix, Chiara Figone

Imprimeur : bud, Potsdam  
Tirage : 800

Première impression 2017  
© 2017 les artistes,  
les auteurs et les photographes

Publié par  
Archive Books  
Müllerstraße 133  
13349 Berlin  
[www.archivebooks.org](http://www.archivebooks.org)

Distribution  
Belgique, France, Luxembourg:  
Les presses du réel  
[www.lespressesdureel.com](http://www.lespressesdureel.com)

Europe: Anagram books  
[www.anagrambooks.com](http://www.anagrambooks.com)

Australie & Nouvelle-Zélande :  
Perimeter Distribution  
[www.perimeterdistribution.com](http://www.perimeterdistribution.com)

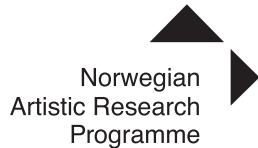
USA:  
RAM publications  
+ distributions, inc.  
[www.rampub.com](http://www.rampub.com)

ISBN: 978-3-943620-67-2

Publié avec le soutien de :



Centre national  
des arts plastiques  
(aide à l'édition),  
ministère de la Culture  
et de la Communication



STIFTUNG KUNSTFONDS