

A la fois épilogue et fil conducteur de Xaraasi Xanne, l'établissement en 1977 de la coopérative agricole de Somankidi Coura explore par les archives la mémoire collective de ses fondateurs et de ses terres.

Entretien avec Raphaël Grisey

Avec Somankidi Coura, la possibilité d'un retour à partir d'une réflexion sur les pratiques agricoles apparaît comme une solution, bien que très localisée dans le temps et l'espace, à la misère et aux séquelles coloniales. De quelle réflexion cette initiative est-elle le fruit ?

L'expérience de Somankidi Coura est le fruit d'un cheminement politique complexe. Il y a d'abord l'expérience d'une génération, celle de jeunes gens d'Afrique de l'Ouest venus travailler dans les usines françaises à partir de 1960 après les indépendances. Ils se retrouvent alors confrontés à des conditions de travail exécrables et au racisme de la société française, hérité de l'époque coloniale. Les futurs fondateurs de la coopérative ont eu une prise de conscience politique face à ces conditions de travail et de vie.

L'autre tournant, c'est une série de famines et de sécheresses dans le Sahel à partir des années 1970, très tôt analysées comme étant la conséquence de la violence coloniale faite sur les sols, au-delà de celle faite sur les humains. Les enfants de paysans ont dû partir dans les villes que ce soit en Afrique ou en France pour arrondir les fins de mois. Avec la famine, les familles des gens qui travaillaient en France demandaient toujours plus l'envoi de mandat pour pouvoir se nourrir. C'est à partir de là qu'une réflexion en profondeur sur l'agriculture commence depuis les foyers parisiens au sein de l'Association Culturelle des Travailleurs Africains en France (ACTAF).

Un retour agricole militant est envisagé afin de prendre tout ce mal à la racine en 1976 avec pour objectif la région du fleuve Sénégal, une zone frontalière entre la Mauritanie, le Sénégal et le Mali. Il s'agit historiquement d'une région d'émigration et de violence, d'un haut lieu de la traite d'esclaves avant que l'arrivée du chemin de fer n'entraîne le délaissement de toute l'économie coloniale qui se trouvait autour du fleuve. Le Mali est le premier pays à accéder à leur requête et leur propose une terre.

Les fondateurs de la coopérative se sont rencontrés dans le cadre de l'ACTAF. Sur quels principes s'est-elle structurée dans les années 1970 ?

Le mouvement des travailleurs immigrés s'est structuré dans les usines à partir du milieu des années soixante face à l'urgence de revendications spécifiques au sein du mouvement ouvrier face aux discriminations de traitement et de salaires dans les usines par rapport à la classe ouvrière blanche. L'ACTAF naît en 1971, son nom initial était le Comité de Soutien aux Luttes de Libération des Colonies Portugaises avec des premières actions de soutien, notamment par l'intermédiaire de projections, de dons de sang et d'habits aux mouvements indépendantistes en Guinée-Bissau, en Angola, au Mozambique et au Cap-Vert. La dénomination d'Association Culturelle, d'apparence plus innocente –une couverture face à la multiplication des descentes de police dans les foyers – lui est ensuite préférée. Mais il s'agit d'une définition de la culture indifférenciable de l'activisme politique, une tradition culturelle

radicale immigrée. L'ACTAF, fait partie d'une myriade de groupes qui se mobilisent quotidiennement contre la précarité des travailleurs immigrés qui vivent dans des foyers insalubres loués par les marchands de sommeil. La mort de cinq ouvriers africains dans un foyer d'Aubervilliers en 1970 a été un tournant et le début du mouvement des grèves des foyers.

Ces groupes structurés autour de membres travailleurs immigrés pouvaient être d'obédiences politiques très différentes : des maoïstes, des trotskystes, des communistes, mais tout comme le MTA (Mouvement des Travailleurs Arabes) et bien d'autres, ils revendiquaient une forme d'autonomie dans la lutte. Au sein de l'ACTAF, certains ne parlaient pas un mot de français et n'avait été qu'à l'école coranique, d'autres avaient suivi des cursus universitaires. D'autres avaient déjà un passé militant comme Ladjji Niangané, qui apparaît dans le film. Il arrive en France après avoir été exclu de son lycée en raison de ses activités militantes contre Senghor en 1968, alors qu'il était encore lycéen. L'association réunit enfin un bon nombre de syndiqués CGT qui avaient déjà participé à des grèves comme dans les usines Chausson pour Bouba Touré.

Comment la jonction s'est-elle opérée entre ces travailleurs immigrés et le monde paysan ?

Lors des violents épisodes de sécheresse et de famines au Sahel, il existait en parallèle des mouvements paysans comme le Front Paysan qui critiquait le modèle de l'agriculture intensive. Les mouvements anti-impérialistes s'intéressaient également beaucoup aux questions liées à l'agriculture coloniale, et au "food power" des méthodes agricoles promues par la révolution verte pompe aux énergies fossiles. Après les indépendances, des cinéastes s'emparent de la question agricole, comme Safi Faye au Sénégal qui produit des films-fable pour critiquer la culture de l'arachide et son rôle dans la transformation des petits paysans en ouvriers agricoles précaires et dans l'appauvrissement des sols.

Pour les futurs fondateurs de Somankidi Coura, la source des famines dans le Sahel n'était pas la sécheresse mais l'ensemble des systèmes néo coloniaux sous-jacents. D'ailleurs, parmi eux, on trouve également des caribéens confrontés, dans une toute autre région, aux mêmes problématiques. La monoculture industrielle, continuation des plantations coloniales ayant épuisé les sols, était déjà pointée du doigt. La question se pose alors : comment changer à la racine ce qui fait que l'on se retrouve forcé de partir et de vivre dans de telles conditions dans les usines ?

Ils ont alors prospecté jusqu'à trouver une association de paysans de la Marne (l'ACCIR) qui a accepté de mener des stages pratiques et théoriques de six mois auprès des travailleurs. Au final, le groupe ne s'est pas inspiré directement de son expérience puisque c'était l'agriculture intensive qui dominait dans la Marne. Ils ont surtout découvert ce monde paysan français, pris la mesure de l'endurance exigé par le travail agricole et tissé un réseau de solidarité encore actif à ce jour.

Des termites au plan satellite du fleuve Sénégal, quel intérêt présentent ces variations d'échelle d'un point de vue cinématographique ?

Les termites sont récurrentes dans le film, le groupe construit des canaux en terre de termitières à leur arrivée. Mais dans la région, les termitières sont habitées par des *djinnns*, des esprits. Ils sont les premiers habitants en quelque sorte et c'est pourquoi les gens de la coopérative, Bouba Touré en particulier, ont dû s'assurer au préalable qu'ils étaient les bienvenus auprès d'eux (tout comme ils ont dû s'assurer de la bénédiction des ancêtres et du chef du village le plus proche). Cet accord préalable de bonne entente, ce pacte écologique entre termites et paysans précède le travail de la terre; et on reste toujours redevable, en dette envers les êtres qui ont permis de faire ce que l'on fait. L'usage de la terre de termitière est une technique qui s'entoure de précaution d'usage et d'une vision du monde.

Les images satellitaires, comme d'autres éléments dans le film posent la question des usages de certaines technologies. Le groupe s'est posé des questions similaires à son arrivée autour des techniques agricoles, par exemple avec l'usage ou non d'un tracteur. Nous avons essayé dans le film de travailler avec certaines images qui ont un rapport évident dans leur production au pouvoir et à la domination: films de propagande justifiant l'expansion et l'économie coloniale, système d'agencement d'imageries satellitaires Google Earth et monopole des big datas. Au-delà de leur simple critique nécessaire, on a essayé de les détourner et de leur faire dire autre chose.

Ces différentes échelles sont aussi le signe de différentes infrastructures, de différents écosystèmes opérants en surimpression qu'elles soient militantes, néo-coloniales ou écologiques qu'on a voulu considérer sérieusement au montage pour raconter notre histoire. Ce qui a été important au montage c'est aussi d'essayer de mettre en perspective historique ces différentes échelles, les termites tout comme la cartographie par photographie aérienne existait déjà à l'époque coloniale du début du siècle dernier.

Regarder, comprendre et penser avec différentes échelles signifient l'interdépendance de différents écosystèmes, la dimension planétaire. L'histoire de la coopérative de Somankidi Coura est prise dans différents écosystèmes liés entre eux : celui du Sahel, du fleuve Sénégal (essentiel pour l'irrigation des terres), et de la planète, elle est aussi prise dans une longue histoire de résistance contre les infrastructures néo-coloniales.

Comment les archives sonores trouvent leur place dans le récit ?

Le point de départ du film était le récit des différentes vies de Bouba et son voyage dans le temps. Cela suggérait donc d'inclure plusieurs archives sonores, plusieurs musiques et des espaces acoustiques variés. Et évidemment ces espaces sonores sont des éléments narratifs forts qui travaillent au mouvement du film.

Au-delà des prises de son faites par moi ou Bouba au cours des années, **il y a beaucoup de musique dans le film. Il y a tout d'abord des musiques issues d'autres films qui permettent de faire entendre les espaces sonores de ceux-ci. Il y a des musiques qui apparaissent en fond dans une archive et qu'on a choisi de mettre en avant. La musique, c'est d'abord des ondes sonores qui voyagent dans le temps et l'espace, qui rebondissent et font écho. Enfin il y a les musiques qu'on a produites de toutes pièces:**

On a travaillé avec différentes personnes à partir d'un script qui rend hommage aux termites, aux fleuves Sénégal, aux paysans et aux bergers. On l'a traduit et interprété tout d'abord en Soninke, Pular et Bambara, puis on les a fait chanter par Mah Damba, une grande voix de la diaspora malienne, Sira Dramé, une griote du Yélimané qui est venue jusqu'à la radio rurale de Kayes pour enregistrer sa partie, et lu par Mamadou Sow, animateur à la Radio Rurale de Kayes et par Mariam Sissoko, étudiante en sociologie à Paris. Le résultat est un assemblage polyphonique et multilingue qui donne une dimension épique à l'histoire. Enfin, il y les extraits des deux pièces quadriphoniques de Jessica Ekomané ou de la berceuse de deux jeunes filles Aka utilisées ont accentué la dimension polyphonique et cyclique du film.

Bouba Touré dit vouloir "marcher le temps". Comment interpréter cette vision du fait de documenter ?

Il est difficile de parler de ces questions sans avoir Bouba à mes côtés, il est décédé il y a un mois. Ce qu'il dit dans son film *Bouba Touré, 58 rue trousseau* (2008) a été le déclencheur de plein de choses pour *Xaraasi Xanne*. Il conçoit le temps comme la possibilité de laisser une trace pour que les gens qui vivent après lui puissent revivre à partir de sa propre expérience. Bouba est un chroniqueur depuis les années 1970. Il s'est mis à la photo en documentant les conditions de vie dans les foyers, il était projectionniste au cinéma l'Entrepôt à Paris et a aussi beaucoup écrit. Le film se conçoit aussi comme un voyage dans le temps. On n'a pas voulu faire un film historique linéaire mais plutôt travailler les relations entre des temporalités multiples.

Quelle recherche est à l'œuvre derrière le titre de Xaraasi Xanne (Voix Croisées) ?

Xaraasi Xanne veut dire Voix croisées en soninké. Après avoir chacun documenté Somankidi Coura individuellement (Bouba depuis la fondation de la coopérative en 1977, moi depuis 2006), Bouba et moi avons découvert ou redécouvert des films qui avaient été peu montrés comme *Safrana, ou le Droit à la Parole* de Sidney Sokhona, une fiction cinématographique sur les préparations à un retour agricole et militant de quatre immigrés dans lequel Bouba joue son propre rôle, **tourné en même temps que les membres de l'ACTAF faisaient leur stage a la campagne avant de fonder la coopérative.**

A force de présenter ces films et ces archives, de les avoir activer par exemple sous formes de publication, de pièce de théâtre et d'exposition, c'est posé lentement à nous le désir de refaire un objet cinématographique qui pourrait croiser toutes ces voix, ces formes de représentations, d'expressions et de récits: dans le film il y a du théâtre, différentes caméras, différents protagonistes, différentes voix paysannes comme celle de Goundo Kamissoko, représentante de l'association des femmes de la coopérative. L'histoire de Somankidi Coura se dit à plusieurs voix.

Propos recueillis par Axelle Jean