

LA TRADUCTION

Conversation
entre

D'UNE

Bouchra Khalili
et Thomas J. Lax

TRADUCTION



The Mapping Journey Project.
Installation vidéo.
8 vidéos. 2008–2011.
8 vidéo-projections
simultanées.
Dimensions variables.
Vue de l'installation
à «Here and Elsewhere»,
The New Museum,
New York, 2014.
Photo de Benoit Pailley.
Courtesy de l'artiste.

The Mapping Journey Project.
Video installation.
8 single channels. 2008–2011.
8 simultaneous
videoprojections.
Variable dimensions.
View of the installation at
“Here and Elsewhere”,
The New Museum,
New York, 2014.
Photo by Benoit Pailley.
Courtesy of the artist.

1.

Foreign Office semble proche d'œuvres précédentes comme *The Mapping Journey Project*, qui repose sur l'absence de représentation de lieux stables et reconnaissables.

Tu t'attaches pourtant ici à un espace unique où Alger fonctionne comme la coda historique des mouvements internationaux de résistance et de libération.

Un des premiers plans du film est un poster du Festival Panafricain de 1969 à Alger, dont le film dresse le portrait à travers des cartes géographiques, des photographies, et de la parole.

Ces éléments permettent ainsi de représenter la ville comme un point de convergence des révolutionnaires du continent Africain, du Moyen-Orient, d'Asie, d'Amérique Latine et de l'Amérique noire.

Bien qu'il existe une évidence du poids historique de la ville, elle nécessite pourtant d'être restituée par la mémoire, l'usage d'images et de récits faits au présent en plusieurs langues par les protagonistes du film.

Parle-moi du processus de fabrication du film : les demandes de visa et d'autorisations, la rencontre avec tes protagonistes et les recherches que tu as faites.

De quelles manières « la vie » et ce qu'est l'Algérie contemporaine ont informé la production du film alors que c'est le passé qui est convoqué ?

J'avais l'envie de réaliser ce projet depuis de nombreuses années, ce qui m'a permis de collecter au fil du temps, beaucoup de matériel de différentes natures.

A l'origine, je n'avais en tête que le film. Puis, s'est imposée l'évidence d'une série de photos rendant cette histoire à ses lieux et à sa géographie, alors même que ne sont recueillies que les traces de l'absence. J'ai également réalisé une carte « archipelique » d'Alger, produite depuis la dissémination des mouvements de libération en différents endroits de la ville. La géographie locale de ces mouvements est « traduite » sous la forme d'îles, qui reprennent les formes précises des immeubles où leurs délégations étaient situées. Cet archipel forme ainsi une transposition poétique de ce que fut la solidarité internationale : ce « Tout-Monde » au sens d'Edouard Glissant, composé d'îlots solitaires, dont le « Tout » forme un « Monde ».

Cet archipel répond également à la série des *Constellations* (8 sérigraphies, 2011), explicitant ainsi que les *Constellations*¹⁴ [Ref. 2] sont moins une proposition de géographie de la migration, que de la résistance.

Tout cela n'a pas été simple à produire en termes de logistique. Mais mes projets ne le sont jamais, parce qu'ils reposent sur un équilibre paradoxal entre des phases de recherche et de préparation les plus rigoureuses possibles, et ce que j'appellerais tout simplement la vie : l'imprévisible, autrement dit "ce qui arrive". Et il arrive toujours beaucoup de choses, l'obtention des visas et des autorisations en faisant partie. Est-ce que ça aurait été différent ailleurs ? Je ne le pense pas.

Ines et Fadi¹⁵ [Ref. 3], les deux jeunes protagonistes du film - qui sont dans la vraie vie étudiants - ont été rencontrés pendant les repérages. Comme pour mes précédents projets, il n'y a pas eu de casting.

Leur envie de participer au projet était le critère essentiel pour initier ce travail collectif.

Le fait qu'Ines parle l'arabe dialectal et que Fadi parle le Kabyle était néanmoins un aspect fondamental de notre collaboration. Le film

donne ainsi à entendre une sorte de langue utopique qui répond au débat intense qui agite le Maghreb depuis la fin de la colonisation : qui sommes-nous ? Quelle langue parlons-nous ?

C'est une question très complexe. Plusieurs États de la région revendiquent l'arabité comme socle de leur identité, ce que la réalité factuelle contredit : on y parle plusieurs langues, essentiellement des formes dialectales de l'arabe, qui peuvent être très éloignées de celui parlé au Proche-Orient.

Mais ce sont des langues vivantes en ce qu'elles absorbent en permanence des apports extérieurs.

On parle aussi au Maghreb des variantes d'une langue – le Tamazight – qui se pratique du Maroc à l'Égypte. Il se trouve que beaucoup de locuteurs du Tamazight, en l'occurrence du Kabyle en Algérie, ne s'identifient pas comme arabes, et pour cause : ils sont les habitants natifs de cette région.

Ma réponse dans le film est une sorte de créolisation généralisée qui correspond à ces réalités linguistiques, témoignant de nos identités multiples, en forme de réconciliation tranquille et confiante dans un devenir-créole. Comme si nous avions dépassé ces assignations identitaires figées, au profit de la créolisation, qui est comme notre nouveau nom.

C'est pourquoi je n'ai jamais eu le sentiment de travailler sur le passé, mais plutôt sur un devenir qui s'écrit au présent avec le passé, et regarde vers le futur.

Fadi et Ines devaient être jeunes, paraître ce qu'ils sont : des Algériens d'aujourd'hui, mais qui pourraient tout aussi bien vivre en Occident. Ils sont d'aujourd'hui, mais ils pourraient être d'hier également, en étant déjà de « demain ».

Cette jeunesse est d'autant plus importante que cette histoire semble oubliée des jeunes générations. Fadi et Ines l'ont apprise dans son détail pendant la phase de préparation.

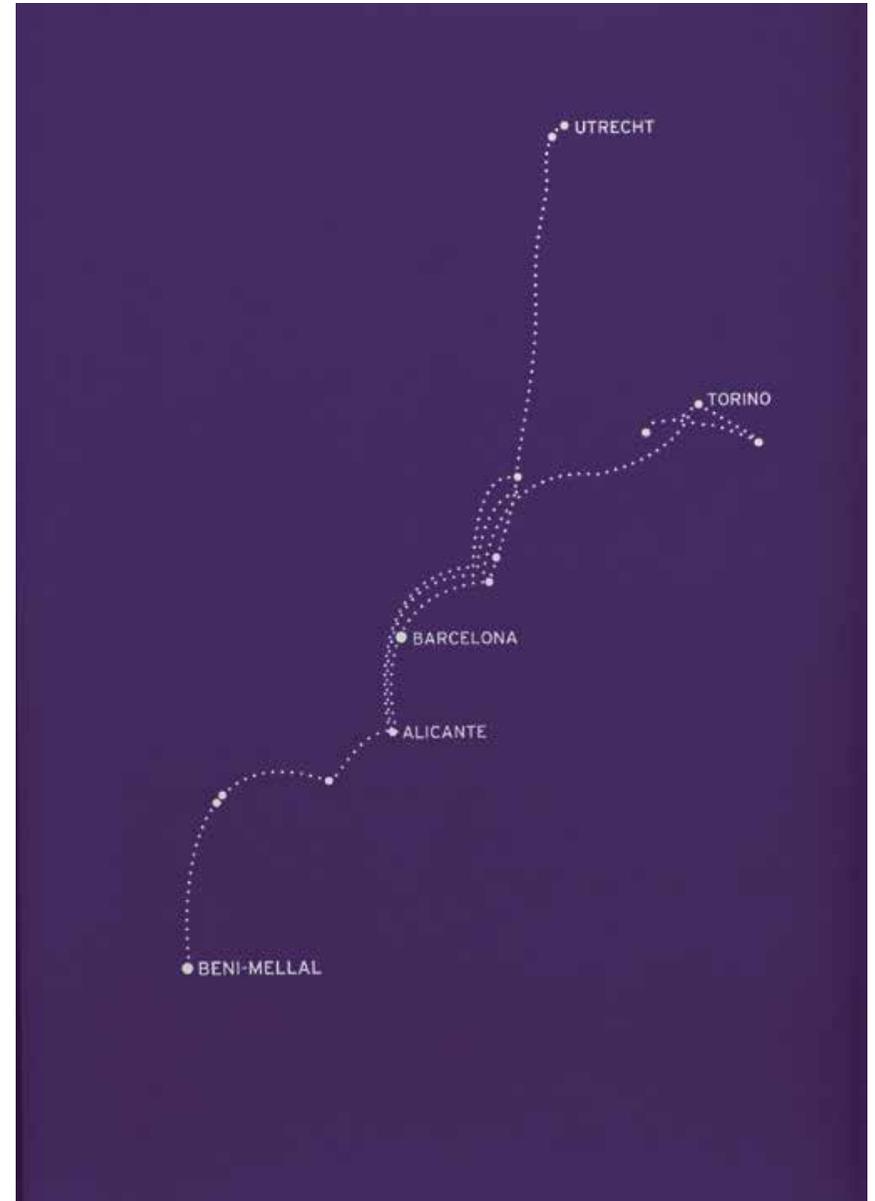
Elle s'est inscrite dans leur présent. J'espère que l'on voit dans le film la conscience qu'ils en acquièrent et l'historiographie alternative qu'ils produisent pour l'appréhender.

The Constellations, Fig. 7. 2011.
Impression sérigraphique sur papier BFK Rives.
40 x 60 cm. Contrecollée sur aluminium et encadrée.
Courtesy de l'artiste

BOUCHRA KHALILI
FOREIGN OFFICE

The Constellations, Fig. 7. 2011.
Silkscreen print on paper BFK Rives.
40 x 60 cm. Mounted on aluminium and framed.
Courtesy of the artist

↳ [Ref. 2]



CONVERSATION ENTRE
BOUCHRA KHALILI ET THOMAS J. LAX

↳ [Ref. 3]



Foreign Office
Film. Vidéo HD. 20'. Couleur.
Sonore. 4/3. 2015
Vidéo-projection. Dimensions variables.
Version originale: Arabe Algérien, Kabyle, Français, Anglais
Sous-titres: Français et Anglais.
Courtesy de l'artiste

BOUCHRA KHALILI
FOREIGN OFFICE

Foreign Office
Digital Film. HD Video. Color.
Sound. 4/3. 2015
Videoprojection. Variable dimensions.
Original language: Algerian Arabic, Kabyl, French, English
Subtitles: French, English
Courtesy of the artist

20

↳ [Ref. 4]



Foreign Office
Film. Vidéo HD. 20'. Couleur.
Sonore. 4/3. 2015
Vidéo-projection. Dimensions variables.
Version originale: Arabe Algérien, Kabyle, Français, Anglais
Sous-titres: Français et Anglais.
Courtesy de l'artiste

CONVERSATION ENTRE
BOUCHRA KHALILI ET THOMAS J. LAX

Foreign Office
Digital Film. HD Video. Color.
Sound. 4/3. 2015
Videoprojection. Variable dimensions.
Original language: Algerian Arabic, Kabyl, French, English
Subtitles: French, English
Courtesy of the artist

21

2.

Foreign Office, comme plusieurs de tes œuvres précédentes, fait référence à la modernité cinématographique (Marguerite Duras, Jean Rouch) et à des révolutionnaires (les lusophones Amilcar Cabral, Samora Machel, Agostinho Neto ; Malcolm X, Le Black Panther Party et le Front Populaire de Libération du Golfe Arabe Occupé).

À un moment, un des protagonistes du film s'adresse directement à notre rapport au passé : « Nous n'avons hérité que de la déception et de l'Histoire en morceaux. Ils voulaient changer le monde, et nous voulons seulement changer de monde ».

Est-ce que *Foreign Office* est l'écriture en abyme de cette Histoire ; une tentative de la faire résonner en écho ? Ou un moment en suspension entre le passé et le présent, depuis lequel s'écrit un récit historique ? Ou bien un acte de spéculation ? Ou encore une tentative de cartographier, représenter, archiver un nouvel ordre du monde ?

Est-ce que ce *Foreign Office* ne serait tout simplement pas un espace pour l'imaginaire, l'affabulation ; une sorte de destination fantastique ?

Je dirais que le dispositif est une sorte de petite fabrique spéculative de l'Histoire : comment raconter l'Histoire avec des histoires, des images, des récits, du langage et du son ?

De ce point de vue, je le vois moins comme une mise en abyme que comme un dispositif qui reproduit celui de la salle de montage. Cette pièce où ils se trouvent devient le site d'énonciation du film, en même temps que son lieu de spéculation, et de production au sens de sa fabrication.

C'est la raison pour laquelle le film commence avec ces plans qui montrent des images accrochées à un mur⁴ [Ref. 4], qu'on retrouvera par la suite utilisées par Fadi et Ines.

C'est à la fois une présentation de la matière du film, une frise chronologique, en même temps qu'un puzzle en construction, comme on en trouve dans les salles de montage.

Le film à monter est sur la table à l'état de pellicule, et au mur, où de petits tirages photographiques servent à voir la trame narrative et visuelle du film qui se construit au fur et à mesure.

Je dirais que c'est en cela que le film lie l'Histoire comme récit, et le cinéma comme fabrique potentielle de l'Histoire en racontant des histoires.

Evidemment, je n'invente rien. Personne mieux que Godard avec ses *Histoire (s) du cinéma* n'a montré à quel point le cinéma a incarné cette fabrique non-archivée du temps, de la mémoire, et de l'Histoire.

Dans *Foreign Office*, les images sont au présent. Elles ne sont ni archive, ni illustration.

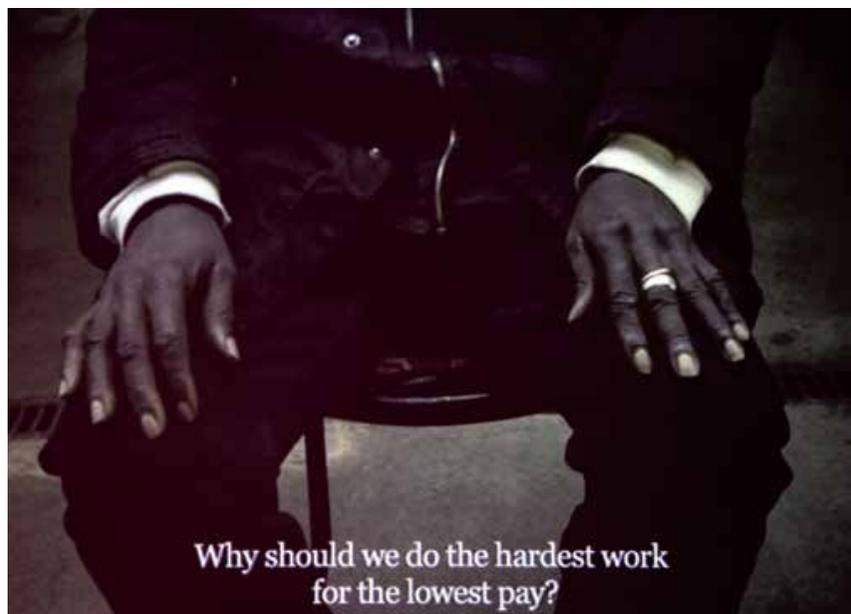
Elles sont un matériau vivant qui s'anime par des gestes de montage produits littéralement par les mains des protagonistes qui répondent à leur parole.

Il était important que ce geste qui consiste à produire du temps et du récit puisse être lui-même une matière filmique. De même que puisse apparaître cette vocation du cinéma qui peut se résumer dans cette belle déictique : montrer quelque chose à quelqu'un.

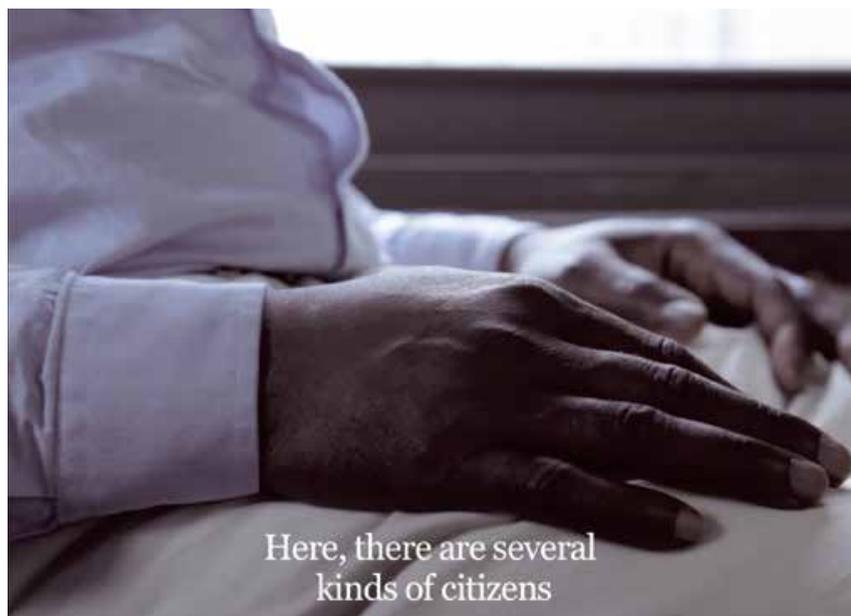
Comme si filmer et monter étaient rendus à leur nature essentielle de geste : au sens propre, du travail manuel.

Il est vrai aussi que le motif de la main⁴ [Ref. 5-6-7] se retrouve souvent dans mes vidéos.

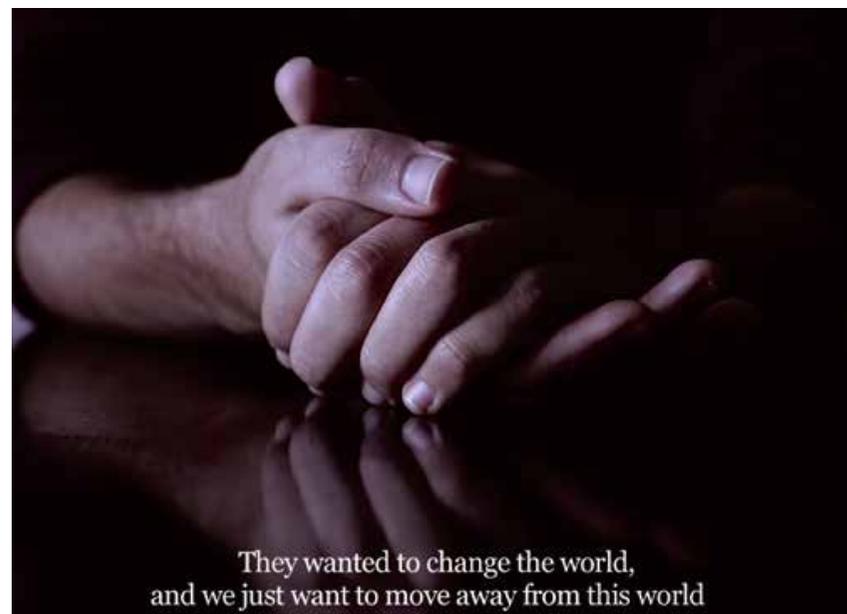
Godard - encore lui - disait, qu'à choisir, il préférerait perdre la vue que l'usage de ses mains, car les films se font moins avec les yeux, qu'avec les doigts. Je crois qu'au moins pour ce qui concerne le montage, c'est absolument vrai : c'est la main qui pense à ce moment-là.



Why should we do the hardest work
for the lowest pay?



Here, there are several
kinds of citizens



They wanted to change the world,
and we just want to move away from this world

Speeches - Chapter 1: Mother Tongue.
Film. Vidéo HD. 23'. Couleur.
Sonore. 4/3. 2012
De la trilogie « The Speeches Series » (2012-2013).
Produit pour « Intense Proximité,
La Triennale », Palais de Tokyo, 2012.
Vidéo-projection. Dimensions variables.
Version originale: Arabe Marocain, Dari,
Malinke, Kabyle, Wolof
Sous-titres: Français, Anglais
Courtesy de l'artiste

Speeches - Chapter 3: Living Labour.
Film. Vidéo HD. 25'. Couleur.
Sonore. 4/3. 2013
De la trilogie « The Speeches Series » (2012-2013).
Commande du PAMM, Miami.
Vidéo-projection. Dimensions variables.
Version originale: Français, Anglais, Espagnol.
Sous-titres: Français, Anglais
Courtesy de l'artiste

Foreign Office
Film. Vidéo HD. 20'. Couleur.
Sonore. 4/3. 2015
Vidéo-projection. Dimensions variables.
Version originale: Arabe Algérien, Kabyle, Français, Anglais
Sous-titres: Français et Anglais.
Courtesy de l'artiste

Speeches - Chapter 1: Mother Tongue.
Digital Film. HD Video. 23'. Color.
Sound. 4/3. 2012
From "The Speeches Series" (video trilogy, 2012-2013).
Produced for "Intense Proximity, La Triennale",
Palais de Tokyo, 2012.
Videoprojection. Variable dimensions.
Original Version: Moroccan Arabic, Dari,
Malinke, Kabyle, Wolof
Subtitles: French, English
Courtesy of the artist

Speeches - Chapter 3: Living Labour.
Digital Film. HD Video. 2013. 25'.
Color. Sound. 4/3. 2013.
From "The Speeches Series" (video trilogy, 2012-2013).
Commissioned by PAMM, Miami.
Videoprojection. Variable dimensions.
Original language: French, English, Spanish
Subtitles: French, English
Courtesy of the artist

Foreign Office
Digital Film. HD Video. Color.
Sound. 4/3. 2015
Videoprojection. Variable dimensions.
Original language: Algerian Arabic, Kabyl, French, English
Subtitles: French, English
Courtesy of the artist

3.

Un changement que j'ai remarqué dans ton travail depuis les trilogies *Straight Stories* (2006-2008) et *The Speeches Series*, jusqu'à une œuvre plus récente comme *Garden Conversation*, est l'accent grandissant mis sur les relations dyadiques.

En plus de la caméra captant le dialogue, *Foreign Office* met en scène les potentielles relations entre ce qui est montré et ce qui est raconté, situant le spectateur dans une position de médiateur entre ces deux champs de savoir.

Que proposes-tu au spectateur dans cet espace intersubjectif et dialectique ?

Tu as tout à fait raison. Jusqu'à *Speeches* inclus, tout mon travail en vidéo reposait sur des monologues que l'on s'adresse à soi-même, qui deviennent progressivement une parole publique. Voire pour les *Speeches* ^{↳ [Ref. 8-9]} des voix singulières, qui se développent dans le fil de l'énonciation en voix collective.

Depuis *Garden Conversation*, ce ne sont plus des voix solitaires, mais de jeunes duos féminins/masculins, qui reproduisent un théâtre dialectique.

Dans *Garden Conversation* et *Foreign Office*, il est également plus directement question d'Histoire, une Histoire qu'il faut écrire collectivement au présent et dans le présent. Et ce collectif commence à deux.

Dans cette relation, se produit une circulation de la parole qui se construit entre travail dialectique et *Leçons d'Histoire*, pour reprendre le titre d'un film de Jean-Marie Straub et Daniele Huillet que j'admire beaucoup pour sa fière austérité et sa maîtrise tranquille de l'anachronisme temporel.

Mais dans ce travail du collectif, il y a aussi le spectateur qui fait le lien, non seulement

entre les protagonistes mais aussi entre les articulations discursives.

Ces deux films devaient donc reposer sur un montage plus dense, contrairement au plan-séquence, que je privilégiais dans plusieurs de mes œuvres précédentes.

Je ne dis pas pour autant que le plan-séquence exclut le montage, au contraire.

Dans le cas de *The Mapping Journey Project* ^{↳ [Ref. 1]} ou *The Straight Stories*, le montage se situait dans les déconnexions et les associations entre le son et l'image, le visible et l'invisible.

Mais avec l'apparition du duo, il a fallu que je réfléchisse le montage en partant d'une question très simple, mais infiniment complexe : comment filme-t-on deux personnes qui se parlent ? ^{↳ [Ref. 10]}

Bien sûr, le langage traditionnel du cinéma donne la réponse : le champ contrechamp.

Pourtant *Garden Conversation* et *Foreign Office* ne montrent pas de champ contrechamp conforme à la tradition classique.

S'y développe davantage une déconnexion flottante, un espace interstitiel, que Dziga Vertov nommait « intervalle », que je conçois comme le lieu où le spectateur s'infiltré pour produire de nouvelles collures.

↳ [Ref. 8]



Speeches - Chapter 2: Words on Streets.
Film. Vidéo HD. 18'. Couleur.
Sonore. 4/3. 2013
De la trilogie « The Speeches Series » (2012-2013).
Produit pour « The Encyclopedic Palace »,
Exposition Internationale de la 55ème Biennale de Venise.
Vidéo-projection. Dimensions variables.
Version originale : Italien
Sous-titres : Français, Anglais
Courtesy de l'artiste

BOUCHRA KHALILI
FOREIGN OFFICE

Speeches - Chapter 2: Words on Streets.
Digital Film. HD Video. 18'. Color.
Sound. 4/3. 2013
From "The Speeches Series" (video trilogy, 2012-2013).
Produced for "The Encyclopedic Palace",
International exhibition of the 55th Venice Biennale.
Videoprojection. Variable dimensions
Version originale : Italien
Sous-titres : French, English
Courtesy of artist

28

↳ [Ref. 9]

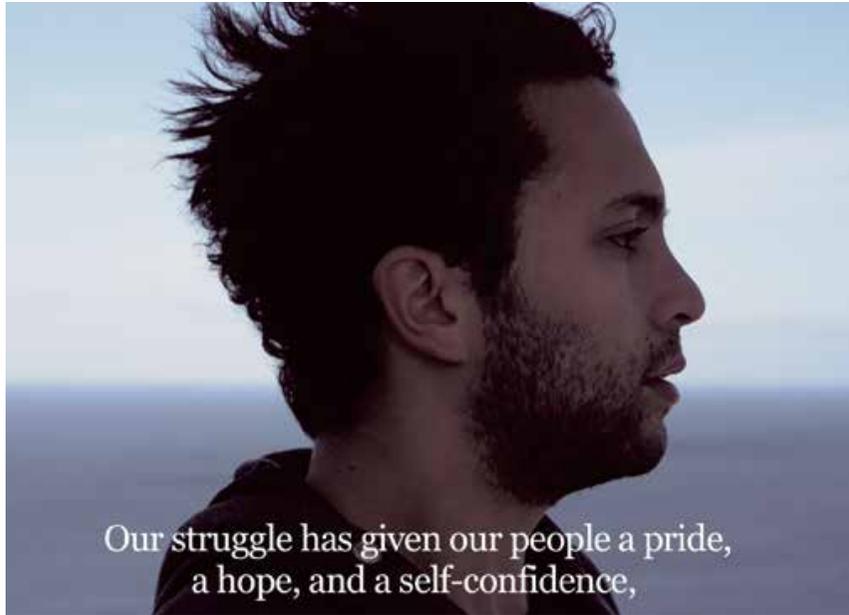


Speeches - Chapter 3: Living Labour.
Film. Vidéo HD. 25'. Couleur.
Sonore. 4/3. 2013
De la trilogie « The Speeches Series » (2012-2013).
Commande du PAMM, Miami.
Vue de l'installation à « Bouchra Khalili, solo project »,
PAMM, Miami, 2013.
Vidéo-projection. Dimensions variables.
Version originale : Français, Anglais, Espagnol.
Sous-titres : Français, Anglais
Courtesy de l'artiste

CONVERSATION ENTRE
BOUCHRA KHALILI ET THOMAS J. LAX

Speeches - Chapter 3: Living Labour.
Digital Film. HD Video. 2013. 25'. Color.
Sound. 4/3. 2013.
From "The Speeches Series" (video trilogy, 2012-2013).
Commissioned by PAMM, Miami.
View of the installation at "Bouchra Khalili, solo project",
PAMM, Miami, 2013.
Videoprojection. Variable dimensions.
Original language : French, English, Spanish
Subtitles : French, English
Courtesy of the artist

29



↳ [Ref. 10]



Garden Conversation.
Film. Vidéo HD. 17'. Couleur.
Sonore. 4/3. 2014.
Vidéo-projection. Dimensions variables.
Version original: Arabe marocain, Arabe irakien
Sous-titres: Français, Anglais
Produit pour Abraaj Group Art Prize 2014.
Courtesy de l'artiste et Abraaj Group Art Prize

CONVERSATION ENTRE
BOUCHRA KHALILI ET THOMAS J. LAX

Garden Conversation.
Digital Film. HD Video. 17'. Color.
Sound. 4/3. 2014.
Videoprojection. Variable dimensions.
Original Language: Moroccan Arabic, Iraqi Arabic
Subtitles: French, English
Commissioned by Abraaj Group Art Prize 2014.
Courtesy of the artist and Abraaj Group Art Prize

4.

Foreign Office contient de nombreuses évocations d'Afro-Américains, dont Eldridge et Kathleen Cleaver, Huey P. Newton, parmi d'autres.

Dans leur ouvrage, *The Undercommons*, Fred Moten et Stefano Harney écrivent :

“L'esthétique noire exacerbe une dialectique de la profusion et du manque, qui pousse la technique aux limites de la défiance ; de sorte que le trouble suscité par la beauté, qui est l'authentique animation et émanation de l'art, est toujours et partout perturbé. Nouvelle technique, nouvelle beauté.

Dans le même temps, l'esthétique noire n'est ni à propos de la technique, ni une technique ; bien qu'un élément fondamental du déni anesthésié de notre « terribleness » repose sur un panel éclectique de techniques de performativité noire.”

Comment, ce qu'on pourrait appeler « blackness », se situe dans cette œuvre d'art et cette œuvre d'Histoire, que représentent ton film-essai et film-poème ?

Ce qu'on appelle “blackness”¹¹ occupe effectivement une place particulière dans le projet, y compris dans sa mise en contexte vis-à-vis de mouvements de libération africains, comme celui d'Amilcar Cabral, dont *Foreign Office* évoque le point de vue quant aux Black Panthers.

Dans le même temps, j'espère qu'on saisit également cette convergence de l'esthétique et du politique, dont les Panthers ont été l'incarnation.

Dans sa préface aux *Frères de Soledad* de Georges Jackson, Jean Genet qui a soutenu le Black Panther Party écrit une chose très belle, qui a accompagné la production de *Foreign Office* : « Si l'on accepte l'idée, que l'entreprise révolutionnaire d'un homme ou d'un peuple a sa source en leur génie poétique, ou, plus justement, que cette entreprise est la conclusion inévitable du génie poétique, il ne faut rien rejeter de ce qui permet l'exaltation poétique parce que la poésie contient à la fois la possibilité d'une morale révolutionnaire, et ce qui paraît la contredire ».

De même, les Panthers savaient qu'ils inventaient une iconographie et une culture à partir de leur conscience historique¹², donnant naissance à cette beauté inédite : un style et une élégance inouïs, où le « Black is

beautiful » a cessé d'être un slogan abstrait pour s'incarner dans des corps et des visages jamais vus auparavant.

Dans *Quatre heures à Chatila*, Jean Genet parle également de la beauté neuve des peuples qui s'émancipent. Il décrit les ouvriers arabes d'avant la révolution algérienne, qu'il croisait dans les rues de Paris, et dont il a vu la beauté naître avec le début de leur libération : « Il fallait accepter l'évidence : ces ouvriers arabes s'étaient libérés politiquement pour apparaître tels qu'il fallait les voir, très beaux ».

Dans le film, cette beauté neuve n'est néanmoins pas la caractéristique exclusive des Panthers. Par exemple, dans la partie consacrée au Front Populaire de Libération d'Oman et du Golfe Arabe, Fadi cite un article du Monde Diplomatique paru en 1972 intitulé « Alger, capitale des révolutionnaires en exil », où il est fait mention d'un certain Issa, un « révolutionnaire modèle »¹³. Mais c'est le visage androgyne d'une femme combattante Omani que l'on voit ; de sorte que même l'identification « genrée » est dépassée, au profit d'une beauté inédite qui rompt avec les définitions anciennes.

J'espère aussi qu'on remarque que plus le film avance, plus la beauté d'Ines et Fadi se révèle.

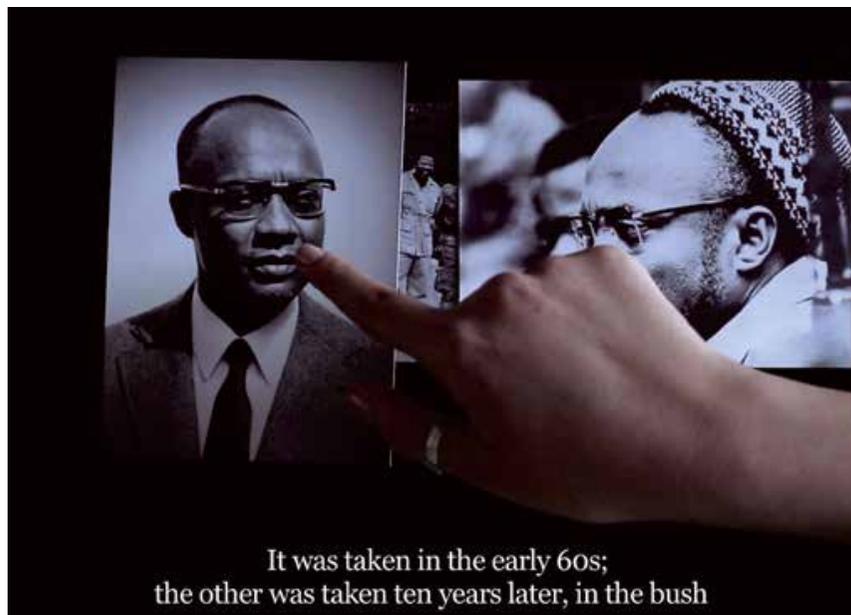


BOUCHRA KHALILI
FOREIGN OFFICE

CONVERSATION ENTRE
BOUCHRA KHALILI ET THOMAS J. LAX

Foreign Office
Film. Vidéo HD. 20'. Couleur.
Sonore. 4/3. 2015
Vidéo-projection.
Dimensions variables.
Version originale:
Arabe Algérien, Kabyle,
Français, Anglais
Sous-titres: Français
et Anglais.
Courtesy de l'artiste

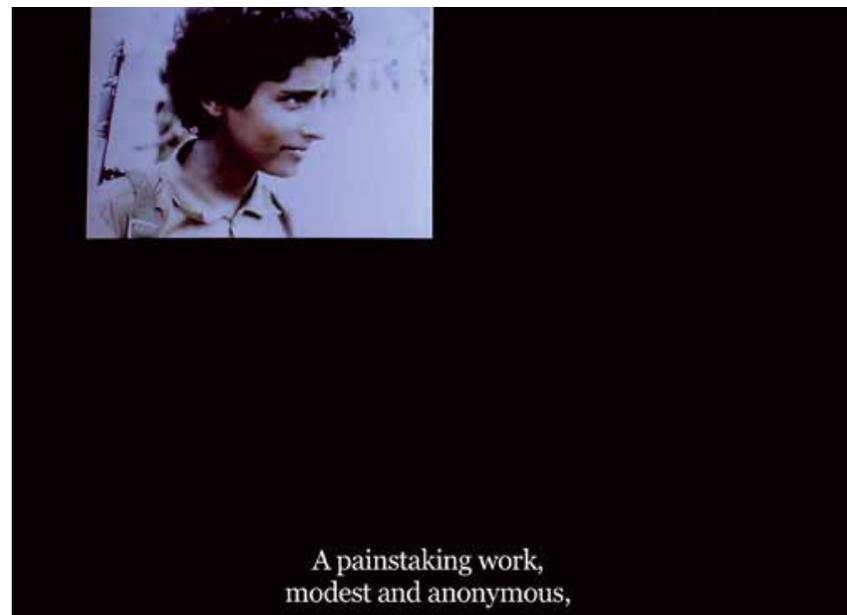
Foreign Office
Digital Film. HD Video. Color.
Sound. 4/3. 2015
Videoprojection.
Variable dimensions.
Original language:
Algerian Arabic, Kabyl,
French, English
Subtitles: French, English
Courtesy of the artist



It was taken in the early 60s;
the other was taken ten years later, in the bush

Foreign Office
Film. Vidéo HD. 20'. Couleur.
Sonore. 4/3. 2015
Vidéo-projection. Dimensions variables.
Version originale: Arabe Algérien, Kabyle, Français, Anglais
Sous-titres: Français et Anglais.
Courtesy of l'artiste

BOUCHRA KHALILI
FOREIGN OFFICE



A painstaking work,
modest and anonymous,

Foreign Office
Film. Vidéo HD. 20'. Couleur.
Sonore. 4/3. 2015
Vidéo-projection. Dimensions variables.
Version originale: Arabe Algérien, Kabyle, Français, Anglais
Sous-titres: Français et Anglais.
Courtesy of l'artiste

CONVERSATION ENTRE
BOUCHRA KHALILI ET THOMAS J. LAX

5.

Dans le film, un des protagonistes évoque en ces termes le poète et politicien angolais Mário Coelho Pinto de Andrade : « Ecrire avec un fusil. Lutter avec un stylo ».

Il est aussi fait référence à Eldridge Cleaver dont le film *Vaudou*, est demeuré invisible pendant quarante ans, et qui a été retrouvé récemment par une bibliothécaire de la New York Public Library ; ainsi qu'au poète et activiste berbère Kateb Yacine, qui écrivit juste après l'indépendance que le « français reste un butin de guerre ».

Tout d'abord, as-tu vu le *Vaudou*, ce projet oublié soutenu par Chris Marker ?

Deuxièmement, penses-tu que le besoin de poésie et de cinéma qui a accompagné des changements sociaux, ait muté avec l'abandon d'horizons politiques liés à la libération nationale par la lutte armée, suite à l'organisation et la restructuration de l'État-nation ?

Eldridge Cleaver surnommait le film *Vaudou*, bien qu'il porte pour titre original *Oye Congo, We Have Come Back*. Je me devais donc d'insérer dans *Foreign Office* un fragment du morceau *We Have Come Back* d' Archie Shepp, qu'il m'a généreusement permis d'utiliser, et qu'il a joué à Alger pendant le Festival Panafricain, auquel les Panthers avaient participé.

Cleaver avait plus tard tourné ce film au Congo, que j'ai eu la chance de voir avant le tournage de *Foreign Office* grâce à un ami que je remercie ici.

Le film est un document précieux à plusieurs titres : d'abord parce qu'il a été tourné avec une des premières caméras vidéo, ensuite pour cette collaboration entre Cleaver et Marker, et enfin parce que prend forme l'option stratégique privilégiée par Cleaver de lier la lutte des Afro-Américains à celle des frères Africains. Il est aussi touchant de le voir ému d'assister à la réalisation de son rêve : l'accomplissement d'une révolution noire.

Mais dans le cas du Congo, ce « rêve » sera de très courte durée.

La deuxième partie de ta question est plus difficile à appréhender, bien qu'en effet ces mouvements de libération se voulaient moteur d'une révolution culturelle et esthétique.

Cabral en parle dans l'un de ses célèbres textes intitulé *Culture et Libération nationale*

dans lequel je trouve un écho à ce que Pasolini appelait "la scandaleuse force révolutionnaire du passé", où la tradition est ce qui permet d'accoucher du nouveau.

Le dispositif du film avec cette permutation constante des images et de leurs mises en rapport tente de faire surgir cette dialectique de l'ancien et du nouveau, en élaborant une sorte de palimpseste visuel et sonore : une image et un récit s'ajoutent, il recouvrent les précédents, qui continuent pourtant de rayonner. Cela me fait penser à une phrase entendue je crois dans un film de Jean Cocteau, mais qui est de Maître Eckhart et que j'aime beaucoup : « Seule la main qui efface peut écrire ». Cela pourrait faire une très belle définition du montage, mais aussi de l'Histoire et de cet oubli rémanent qui accompagne son écriture.

Mais je m'éloigne de ta question, et je ne suis pas sûre de pouvoir y répondre.

Ce qui est certain, c'est que l'État-nation est demeuré pour ces mouvements de libération un horizon indépassable ou l'impensé de leur lutte pour l'émancipation.

Il est vrai que la poésie et ces beautés neuves dont nous parlions n'y ont pas survécu. Mais elle renaissent toujours, inopinément, les mêmes, mais autrement, parce que - peut-être - elles nous demeurent nécessaires.