

Fragment de récits et d'images, de voix et de corps, l'exposition *Blackboard* de l'artiste franco-marocaine Bouchra Khalili est présentée au Jeu de Paume jusqu'au 23 septembre. L'occasion de découvrir films, installations vidéo, photographies et sérigraphies dont l'enjeu est de redonner une voix à celles et ceux habituellement réduits ou contraints au silence.

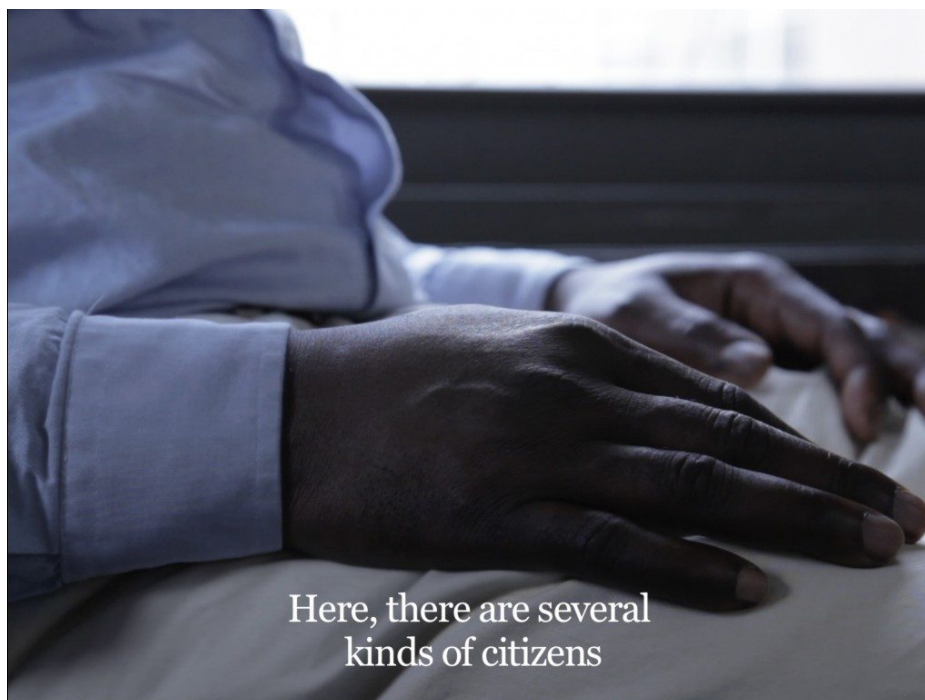
Safia Belmenouar : *Dans l'élaboration de vos projets, est-ce l'histoire ou encore la géographie d'un lieu qui convoque une idée, une émotion, le point de départ d'un travail ?*

Bouchra Khalili : Dans l'entretien fleuve *Itinéraire d'un ciné-fils*, Serge Daney raconte que la première image qui a compté pour lui n'est pas une image de film, mais l'atlas de géographie qu'il avait l'habitude de feuilleter enfant. Cette citation, je pourrais la faire mienne, tant ma passion pour les atlas et les cartes a toujours été grande. Parcourir un atlas, s'attarder sur les tâches de couleur qui représentent les états et les continents, c'est aussi voir comment l'histoire telle que racontée par les « vainqueurs » s'incarne. Et c'est certainement la raison pour laquelle je m'intéresse autant aux histoires des « vaincus », ou plutôt aux histoires de celles et ceux qu'on appelle comme tels ; celles et ceux dont on dit qu'ils n'ont pas d'histoire(s). Si je m'intéresse aux contrées qu'on dit périphériques, c'est précisément parce qu'elles sont centrales, parce que ce sont là que naissent et persistent les récits de résistance à la domination, à l'ordre impérial, colonial, et leurs continuums. Histoire et géographie sont donc indissociables, comme le revers d'une même pièce.

Comment le regard que vous portez sur un lieu influence votre manière de le filmer ?

Et cela, par exemple dans *Living Labour* ?

Chaque film de la trilogie *The Speeches Series* est conçu autour d'un découpage précis. Dans *Living Labour*, la parole commence par résonner dans un espace public qui appartient au quotidien de chacun des protagonistes, et a été filmée dans le quartier où ils vivent : Queens, Harlem, Brooklyn. On voit ensuite que les protagonistes se trouvent physiquement dans un cadre qui articule intérieur et extérieur : soit une fenêtre qui ouvre vers le dehors, soit un lieu entre l'espace intime et l'espace public. C'est cet entre-deux qui articule le subjectif et le collectif. Ce n'est donc pas tant le lieu en tant que tel qui influe, mais plutôt ce qu'il permet d'articuler en termes de rapport, en l'occurrence ici : espace privé / espace public, position subjective / position collective.



1.

Que signifie travailler avec des récits et non des témoignages ?

Il y a d'abord un récit raconté par soi, pour soi – les récits d'ordinaire réduits au silence – qui se met à parler pour ceux qui ne peuvent pas/plus parler. Lorsque je dis que les protagonistes de mes œuvres font leur récit, c'est parce que cela est factuellement exact. Dans *Words on Streets* et *Living Labour* par exemple, ce sont leurs propres textes. Dans *Mother Tongue*, les textes appartiennent à Édouard Glissant, Mahmoud Darwich, Aimé Césaire, mais ils deviennent ceux de Naïma, Seynabou, et Naoual au travers de la traduction, de la « créolisation » de ces textes, de leurs performances.

Dans *Twenty-Two Hours*, Doug Miranda, un ancien membre très important du Black Panther Party, apparaît à plusieurs reprises. On pourrait dire qu'il apporte un témoignage, or ce qu'il fait là, c'est le récit précis, circonstancié, de son propre engagement auprès du BPP et non celui de la légende du Party. Il se présente comme un témoin, justement pour mieux déconstruire la notion de témoignage. Par ailleurs, ce récit est découpé en épisodes qui répondent à la structure du film, comme un autre récit à l'intérieur du récit. Doug ne l'improvise pas. Comme pour *The Speeches Series*, il a fait l'objet d'une écriture – la

sienne – qui est née de nos rencontres et discussions, d'une mémorisation, et d'au moins deux registres de performance. Il donne alors le récit d'une jeunesse militante qui a été celle de milliers d'Afro-Américains et qui se met à résonner dans le présent, y compris avec le récit fait par Quiana et Vanessa, les jeunes protagonistes du film.

Dans The Tempest Society, trois athéniens examinent le statut actuel de la Grèce, de l'Europe et de la Méditerranée depuis une scène de théâtre où ils sont réunis. Pourriez-vous revenir sur la genèse et l'écriture du texte ? Sur l'expérience induite par le texte qui a conduit Isavella, Elias et Giannis à devenir les « passeurs » du film ?

J'ai d'abord passé près de six mois à Athènes. Assez vite, j'ai rencontré Isavella, Giannis et Elias, qui ont accepté de participer. Avant le tournage, nous nous sommes vus tous les jours pour parler du projet. Ces moments ont aussi permis de partager avec eux l'histoire d'Al Assifa et tous les documents que j'avais réunis. Mais nous parlions surtout de la situation en Grèce, de leur vie à Athènes. C'est à ce moment-là que le « script » du film a commencé à s'écrire, même si j'avais déjà toute la partie consacrée à Al Assifa. Le script a donc été écrit pour eux, avec eux, en conversation. Ce n'est pas différent du travail fait avec Quiana, Vanessa et Doug pour *Twenty-Two Hours*. Ou les 15 protagonistes de *The Speeches Series*. Isavella, Elias et Giannis étaient partie prenante de son développement, jusqu'au tournage, où je continuais à changer le script en fonction de leurs réactions.

Ce n'est donc pas un script qui pré-existait au projet, mais qui est né de notre rencontre. En soi, il n'avait pas réellement d'importance, si ce n'est qu'il permettait d'articuler toutes nos conversations. Parallèlement, j'ai rencontré Ghani, Malek, Katerina, correspondu avec Gazmend Kapllani, invité à Athènes Philippe Tancelin, et ces rencontres ont naturellement intégré le film. S'y réactivait l'une des propositions théâtrales d'Al Assifa : ceux dont la parole a été réduite au silence sont invités à la prendre sur scène, comme ça a été le cas avec Fatna Diab, la sœur d'un jeune Algérien tué par un policier dans un commissariat. Ici, les « performers » deviennent des « écoutants », font partie du public, de même qu'Isavella, Elias, Giannis sont parfois ceux qui « performant » et sont parfois silencieux et écoutent Ghani, Malek et Katerina. Le script est donc en quelque sorte une émanation naturelle et organique du processus même de développement du projet, où chaque histoire rencontre les autres, et s'y joint naturellement. La fin du film est à cet égard très explicite : Isavella, Giannis et Elias dessinent littéralement une constellation, qui est le script du film. Mais il ne vient pas avant le film, il « se dessine » comme conclusion.



2.

L'une des ambitions cruciales de votre travail est cette volonté de montrer des trajectoires qui seraient tout sauf exemplaires. Ne rien illustrer mais plutôt, comme vous le dites, rendre compte des « strates de complexité » de chaque protagoniste. Comment rencontrez-vous les protagonistes de vos vidéos ?

Je comprends la curiosité que suscite cette forme de collaboration. Cela doit faire dix ans que l'on me pose cette question, et je n'ai toujours pas d'autre réponse que dire que lorsque l'on passe du temps quelque part, les rencontres se font. C'est aussi simple que cela. Avec une exception : Douglas Miranda, que j'ai cherché. Je savais qu'il avait été capitaine du Boston Chapter du Black Panther Party, une branche importante de la côte Est qui a créé la première clinique gratuite pour la communauté noire dans la région, entre autres projets. Et je savais que Doug avait accueilli Jean Genet et avait organisé de nombreuses rencontres publiques avec lui. La toute première apparition de Genet aux USA en faveur des Panthers a justement eu lieu avec Doug au MIT. Mais même là, j'ai eu beaucoup de chance : Doug venait tout juste de rentrer à Boston après une dizaine d'années dans le sud des États-Unis. Si j'avais tourné ce projet au moment où j'ai commencé à y travailler en 2014, je ne l'aurais pas trouvé. Et j'ai surtout eu la chance qu'il accepte.

J'ai rencontré Quiana et Vanessa par hasard. Mais, là encore, il n'y a pas de hasard. Il s'est trouvé qu'elles sont toutes les deux de Dorchester, un quartier sud de Boston, dont Doug est lui-même originaire. Et comme Doug, elles sont descendantes d'immigrés Cap-Verdiens. Elles avaient entendu parler de lui, mais comme d'un personnage légendaire de la lutte des Afro-Américains pour l'égalité dans le Massachusetts. Évidemment, tous les trois avaient des choses à se dire. Je suis très heureuse d'avoir permis leur rencontre, qui est, du reste, un autre aspect du projet : une conversation intergénérationnelle dont l'enjeu concerne le récit de l'héritage de la lutte pour l'égalité, et la question qui continue de se poser avec acuité de l'alliance solidaire et de ses termes.

Dans la manière dont les protagonistes rendent compte de leurs expériences, il y a souvent un caractère anti-performatif.

Je dirais que c'est une forme de performance qui implique de la distanciation, au sens Brechtien du terme. Ça n'a pas été le résultat d'une réflexion, mais une évidence, dès le départ. Dans cette distanciation, il y a une question : « Êtes-vous prêts à me regarder comme votre égal ? » Édouard Glissant parle du droit à l'opacité, et ce droit consiste justement à refuser de se montrer selon les codes de l'identification, c'est-à-dire selon la forme attendue, pré-définie, de la performance de votre différence. Je m'étonne toujours que certains s'étonnent de l'éloquence des protagonistes de mes œuvres en vidéo, comme si des exilés, des travailleurs sans papiers étaient incapables de mettre des mots précis et justes sur les oppressions qu'ils subissent. C'est tout l'inverse que m'a montré mon expérience.

Je crois que le commentaire le plus intéressant que j'ai reçu à propos de l'exposition au Jeu de Paume est venu d'une jeune aide-soignante qui travaille dans un hôpital parisien. Elle m'a dit qu'en regardant l'exposition, elle s'est sentie très proche de Mahoma, mexicain sans-papiers aux États-Unis. Elle me disait que les différentes formes de domination que Mahoma dénonce ne l'oppriment pas seulement lui, mais la majorité des travailleurs, et qu'elle s'y reconnaît. Mahoma le dit littéralement dans *Living Labour* : « Je suis un citoyen parce que ma conscience a grandi ici. » C'est la lutte qu'il a entamé pour ses droits qui définit son appartenance citoyenne.

Lorsque Ghani, dans *The Tempest Society*, dit « lorsque l'on lutte pour des droits, ces droits sont pour toute la société », il dit exactement la même chose. Et c'est aussi cela que cette jeune soignante m'a dit. Je crois que c'est justement cette forme de distanciation, d'apparente « non-performance », qui, paradoxalement, a permis cette reconnaissance d'une communauté d'expériences, au-delà des différences.



S'agissant d'acteurs non professionnels, diriez-vous qu'il y a aussi, malgré tout, une part de direction d'acteurs ? Et de mise en scène ?

Ce ne sont pas des acteurs – professionnels ou non. Ce sont des êtres humains qui participent aux projets avec ce qu'ils sont, et avec leur(s) histoire(s). Dans *Living Labour*, Mahoma raconte comment il a créé, d'abord en secret, un syndicat de travailleurs, parce que l'exploitation et l'injustice qu'il subissait le révoltait. Lorsque Kanté décrit la mécanique raciste qu'il combat, il part de son expérience. Ce qu'on peut appeler ici direction d'acteurs, c'est surtout les très nombreuses heures que nous avons passées ensemble avant le tournage. Sur le tournage, mes indications se limitent à des questions de rythme. Rien d'autre qu'une certaine musique : calme, précise, sans pathos.

Dans les huit vidéos de Mapping Journey retraçant des voyages clandestins dans l'aire méditerranéenne, les mots et les gestes créent ce que vous appelez « une carte de la clandestinité » (et donc quelque chose de visuellement très concret) : quelles réactions cela a suscité chez ces personnes au moment du visionnage ? Et qu'est-ce qui vous a conduit au parti pris de ne pas les nommer ?

Je parlerais plutôt de géographie de résistance, par opposition à la clandestinité forcée pour tous ceux qui sont privés du droit à la mobilité, c'est-à-dire la majorité de la population humaine. Et je crois en la puissance métonymique d'un plan : une main, un dessin qui subvertit le tracé des frontières, un récit précis et factuel sans affect, c'est aussi une forme de résistance.

Les cartes de *The Mapping Journey Project* sont une représentation dite « objective » – ce qu'elles ne sont évidemment pas, puisqu'elles sont le produit de l'Histoire, l'image d'une histoire de dominations. Ces images doivent donc être subverties, et elles le sont par le tracé au marqueur indélébile, par ceux qui n'ont eu d'autres choix que de voyager clandestinement pour échapper aux guerres, aux régimes autoritaires et dictatoriaux, à la misère. La carte est prise pour ce qu'elle est : une image qu'il faut déconstruire pour en révéler les strates, la violence dissimulée sous le vernis d'objectivité, et, dans le même temps, l'acte de subversion consiste à remplacer le tracé des frontières par ces voyages d'exilés, comme un nouvel état de la géographie. Quant aux réactions des protagonistes des projets, chaque fois qu'ils ont vu les vidéos, elles étaient similaires : « C'est exact », « Oui, c'est vraiment comme ça. »

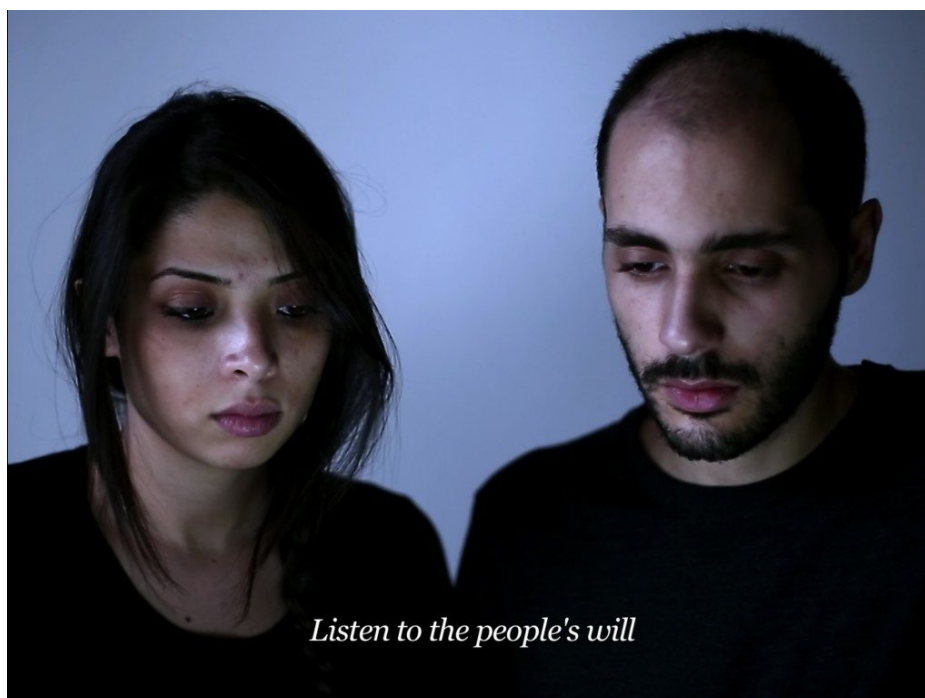
J'ai toujours été très mal à l'aise devant ces images d'exilés descendant épuisés d'embarcations sur les côtes grecques, italiennes, ou espagnoles. Je les trouve d'une grande violence pour ceux qui sont filmés et dont l'image est jetée en pâture sur les écrans. Je comprends les journalistes qui les produisent : on leur demande de « ramener des images », et ils font leur travail. Ils ramènent donc l'image qu'on attend de voir d'un exilé, réduit à un corps exténué, silencieux, sans droit à la parole. Sans doute qu'ils pensent aussi que ces images auront un effet. Mais depuis le temps qu'elles sont diffusées, si elles avaient le moindre pouvoir, ni l'Europe ni les États-Unis ne verraient de telles montées effrayantes de nationalisme. À la toute fin de *The Tempest Society*, Isabella revient sur l'expérience théâtre de Malek et d'enfants Syriens au moment de leur arrivée à

Athènes, et que Malek a raconté plus tôt dans le film. Isabella dit que le spectacle de Malek et des enfants était aussi une forme de résistance face aux « images attendues de leur malheur ».

Vous dites que vous partagez avec les protagonistes une position de retrait et d'invisibilité. Et cela, afin que la parole s'incarne seule. Comment rendez-vous compte de cette double posture de retrait – la vôtre et la leur ?

D'abord, il n'est pas exact de dire que tous sont dans une position d'invisibilité. C'est le cas des protagonistes de *The Mapping Journey Project*, mais pas d'autres films ou installations. Lorsque Gilles Deleuze, après Pier Paolo Pasolini, s'intéresse au discours indirect libre comme forme stylistique du cinéma de poésie, il pose la même question : dans un film, qui parle lorsque quelqu'un parle ? Sa proposition, que je fais mienne, est « plusieurs », et je fais évidemment partie de ce « plusieurs ».

Dans *Words on Streets*, tourné à Gênes, les protagonistes parlent littéralement dans l'espace public, en italien, qui est une de leurs langues. Ils renouvellent le geste du poète civil pasolinien, où ceux qui sont d'ordinaire privés de la parole, s'en emparent « publiquement ». Ils ne parlent pas au « nom de », « à la place de », mais à partir de leurs propres subjectivités, pleinement conscients de la multitude qui parle avec eux, de ce collectif qui émerge en potentialité.



4.

Dans Foreign Office ou encore dans Twenty-Two Hours, des protagonistes manipulent des photographies, voient des films, combinent des images sur des moniteurs vidéo. Quelle place l'archive tient-elle dans votre processus de création et dans vos films ?

Je ne suis pas sûre que l'on puisse ici parler d'archives. En réalité, il s'agit plutôt d'un matériel visuel et sonore, de potentialités de plans filmiques qui doivent s'articuler. L'enjeu

serait donc « que fait-on de tout ceci ? » « Comment l'interroger ? » « Que peut-il nous dire ? » « Qu'a-t-il encore à nous dire ? »

Dans *Foreign Office*, on voit des images « d'ancêtres glorieux » – Frantz Fanon, Eldridge Cleaver, Amilcar Cabral, Mario Pinto de Andrade, et d'autres – mais la conclusion du chapitre 2 du film est en même temps sans appel : elle dresse un constat factuel des échecs, des compromissions, des défaites, et invite à repenser comment raconter l'histoire avec les histoires, avec le peu qu'il nous reste : quelques images, notre tradition orale, à laquelle la poésie n'est pas étrangère. D'où la présence de Kateb Yacine à la fois dans la dernière partie du film, et dans la série de photographies qui font partie du projet *Foreign Office* avec la sérigraphie *The Archipelago*.

Dans *Twenty-Two Hours*, les photographies se placent à l'endroit du manque : elles devraient pouvoir permettre de produire une représentation du récit de solidarité radicale offert par Jean Genet. Dans la première partie, comme souvent dans mon travail, Quiana et Vanessa forment une sorte de canevas, de trame narrative, qui est dans le même temps un dévoilement de leurs méthodes : ces images ne suffisent pas à raconter l'histoire, il faut les articuler, créer les liens.

Dans *The Tempest Society*, lorsqu'Isabella, Giannis et Elias se rassemblent autour d'une table pour « scripter » leur récit, ils ne font pas autre chose : la table se remplit d'images, mais ce qui génère leurs apparitions, ce sont les associations d'idées, les histoires si lointaines soient-elles qui entrent en résonance. Cela devient une métaphore de la salle de montage : une fabrique de récits potentiels qui doit créer du lien – historiquement, narrativement, métonymiquement, métaphoriquement.

Twenty-Two Hours revient sur le séjour de Jean Genet aux États-Unis en 1970, venu à la demande du Black Panther Party. Qu'est-ce qui vous a conduit à travailler sur cet événement ? De quoi est-il l'écho aujourd'hui pour vous ?

Comme la majorité de mes projets, j'ai commencé à y réfléchir et à y travailler plusieurs années avant de le produire. Je l'avais en tête avant même de commencer *Foreign Office*, et je l'ai développé parallèlement à *The Tempest Society*. L'Histoire, c'est ce qui nous est contemporain. Et cette histoire de solidarité offerte par Genet est en un sens la question qui nous est posée : jusqu'à quel point suis-je capable de voir l'autre comme un égal ?

Le motif de la constellation est récurrent dans votre travail. Ce motif est-il une voie pour appréhender la question de l'altérité ?

Mon goût pour les cartes et les atlas inclut une certaine tendresse pour le motif de la constellation. Ces cartes célestes ont été produites par ceux qui risquaient à tout moment de se perdre – les marins, les navigateurs – qui, pendant des siècles, ont regardé le ciel pour se repérer en mer. Ce qu'ils regardent, ce qui leur indique la direction, ce sont les traces de récits mythologiques, parmi les plus vieux produits par l'humanité.

Ce renversement de la perspective, de l'échelle de la vision, je le retrouve dans la Tabula Rogeriana d'Al Idrissi, géographe marocain du Moyen-âge qui fût parmi les premiers à tenter de cartographier le monde connu. Mais sa carte se lit à l'envers des cartes que nous connaissons aujourd'hui : sur cet atlas, c'est le Sud de la Méditerranée qui est central ; le

Nord étant le Sud de cette carte. Plus prosaïquement, le motif de la constellation est ce qui ordonne le développement de mes projets. Mes carnets de note, et y compris les documents de tournage, comme les scripts eux-mêmes, ressemblent à des cartes, à des constellations.

Et si la constellation revient comme un motif récurrent, c'est parce qu'elle est une manière de produire des liens entre des éléments isolés, sans hiérarchie, et en cela, constitue en effet une proposition égalitaire. Aucun récit ne prédomine sur l'autre, mais ils ont des choses à se dire. La logique de montage, c'est aussi une logique de constellation. Les morceaux n'ont parfois rien à voir les uns avec les autres, mais ils se mettent à parler entre eux. L'exposition du Jeu de Paume est d'ailleurs pensée comme cela, comme c'est souvent le cas avec mes expositions. L'espace du Jeu de Paume s'y prêtait bien car il a deux entrées, on peut donc le prendre par n'importe quel bout, comme une constellation. On doit aussi revenir sur ses pas, ce qui multiplie les possibilités d'agencement. L'accrochage que j'ai donc proposé intégrait ces spécificités de l'espace : il n'y a ni entrée ni sortie. Une boucle où les œuvres ne sont pas accrochées chronologiquement, mais selon des rapports de résonances visuelles et sonores. Je ne veux pas entrer ici dans les détails, car je ne souhaite pas imposer un parcours aux visiteurs.

Est-ce que produire ces œuvres est pour vous une forme d'engagement ? Vous définiriez-vous comme une artiste engagée ?

Je me méfie de ces définitions, qui sont trop souvent comme des « assignations à résidence » – artiste engagée, artiste politique, art politique – que je me refuse donc à utiliser. Je préfère parler de poésie civile, et particulièrement parce que le terme s'applique ici à tous ceux qui sont les protagonistes de mes travaux. Là-dedans, je me vois davantage comme l'organisatrice de dispositifs de prise de parole. Et certainement pas comme celle qui « donne la parole ». Mes œuvres ne sont que des espaces parmi d'autres où elle peut se prendre. Bien sûr, c'est plus complexe que cela, parce que j'espère que la poésie et la beauté sont présentes. Mais est-ce que la beauté, la poésie, ne sont pas aussi des formes de résistance ?

Fragment d'histoires, fragment de témoignages, fragment d'images, de voix ou de corps et, pourtant, comme le dit Omar Berrada dans votre entretien « une opacité peuplée »(1), un « nous, une forme de solidarité » émerge grâce aux récits. N'est-ce pas là un des enjeux cruciaux de votre travail ?

Je l'espère, et c'est précisément le sujet de *Twenty-Two Hours* : comment faire alliance ? Comment créer une communauté où l'égalité ne serait pas formelle, mais réelle ? Cette communauté à venir peut commencer avec un, deux, trois, beaucoup plus. Elle peut aussi commencer dans l'espace d'exposition, à la condition que l'on accepte de voir l'autre, de regarder l'autre comme un égal, de concevoir donc l'espace d'exposition comme un espace civique. C'est la proposition que je fais aux visiteurs.

(1) : Catalogue de l'exposition. Éditions du Jeu de Paume. 2018. 192 p.

Photo de couverture : *The Tempest Society*. 2017. Vidéo. Courtesy Bouchra Khalili et Galerie Polaris. © Bouchra Khalili / ADGAP, Paris, 2018 (pour tous les visuels).

1. : *Speeches – Chapter 3: Living Labour*. 2013. Vidéo.

2. : *The Tempest Society*. 2017. Vidéo.

3. : *Speeches – Chapter 1: Mother Tong*. 2013. Vidéo.

4. : *Foreign Office*. 2015. Vidéo.