

**Filmer et écouter les résistances (au sein) des (mi)lieux caribéens :
échopoétique, cacophonies destructrices ou créatrices
par Lucile Combreau**

Qu'il s'agisse des questions de pollution ou d'écoute, de relation à la terre ou à la parole, celles-ci présentent des formes et des enjeux politiques spécifiques dans les films qui s'élaborent au cœur des (mi)lieux caribéens. L'étude ici présente propose d'esquisser quelques-uns de ces enjeux envisagés au regard de démarches cinématographiques singulières qui se montrent sensibles aux voix et aux (mi)lieux de la Caraïbe francophone : *Le Jardin* de Frédérique Menant (2019) tourné en Guadeloupe avec la jardinière Thérèse Bandou-Cabidoche¹, les trois documentaires réalisés par Florence Lazar en Martinique (2019-2024) notamment avec l'agricultrice Véronique Montjean², et le film *Ouvertures* du collectif The Living and The Dead Ensemble tourné principalement en Haïti³ (2020). Cette étude croisée tente de rendre compte d'une écoute des films qui eux-mêmes, et chacun de façon singulière, proposent une écoute des (mi)lieux et des voix de la Caraïbe avec et depuis lesquels ils s'élaborent.

Dans le double sillage des travaux de Malcom Ferdinand mettant en relief la nécessité d'une écologie décoloniale⁴, et de l'écologie sensible soulignant la façon dont la « crise écologique qui est la nôtre est aussi une crise de la sensibilité au vivant⁵ », nous sommes invité·e·s par certains films à nous mettre à l'écoute des *éc(h)ologies* caribéennes, et à la façon dont les différents déploiements de sons peuvent être considérés pour leur portée politique – au regard des nouvelles formes d'écoute qu'ils proposent aux situations écologiques et politiques contemporaines. Dans un contexte (post)colonial où le droit à la parole politique reste encore bien trop souvent dénié aux populations afrodescendantes, et reste conformé à des modalités d'expressions discriminantes, les façons dont les films font entendre les résistances aux violences écologiques imposées aux anciens territoires colonisés et à leurs populations, doivent retenir notre attention. Les plantes, la terre, les êtres vivants dont la vie est mise en périls par les politiques (post)coloniales, peuvent être redonnées à entendre à travers les films et les (mi)lieux qu'ils déploient – non seulement par les images mais également par le travail du son.

Pour une éc(h)opoétique cinématographique à l'écoute des voix et des (mi)lieux de la Caraïbe

¹ MENANT Frédérique, *Le Jardin*, produit par La Surface de dernière diffusion et Frédérique Menant, 2019, 16 minutes.

² LAZAR Florence, *Tu crois que la terre est chose morte*, Sister Productions, 2019, 70 minutes.

LAZAR Florence, *125 Hectares*, Sister productions, 2019, 33 minutes.

LAZAR Florence, *Anba Fey/Sous Les Feuilles*, Sister productions, 2024, 61 minutes.

³ THE LIVING AND THE DEAD ENSEMBLE, *Ouvertures*, Spectres Productions, 132 minutes.

⁴ FERDINAND Malcom, « Penser l'écologie depuis le monde caribéen : Enjeux politiques et philosophiques de conflits écologiques (Martinique, Guadeloupe, Haïti, Porto Rico) », thèse de doctorat en science politique, sous la direction d'Etienne Tassin, Université Paris-Diderot, 2016 ; et FERDINAND Malcom, *Une Écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Seuil, 2019.

⁵ MORIZOT Baptiste, « Politiser l'émerveillement et armer l'amour du vivant », dans *Socialter*, hors-série Rénouer avec le vivant, 2020, p. 6-9.

Si les études cinématographiques ne sont pas indifférentes aux questions environnementales et dialoguent notamment avec l'écocritique⁶, l'écopoétique à quant à elle été jusqu'à présent largement délaissée pour étudier les films⁷ – peut-être parce que l'adjectif poétique semble trop associé au domaine littéraire. Pourtant, les études de lettres distinguent quant à elles précisément l'écocritique de l'écopoétique, si « l'essor de l'écopoétique dans le corpus théorique francophone reprend en partie les jalons posés par l'écocritique américaine, concentrée essentiellement sur la perspective éthique et politique de l'étude des rapports entre littérature et environnement [l'] 'écopoétique propose cependant d'insister plus fortement sur les formes d'écritures que de tels engagements supposent⁸ ». Par-delà le champ littéraire, c'est précisément la rencontre avec d'autres disciplines qui a permis d'approfondir l'enjeu sonore de l'écopoétique à l'occasion des rencontres interdisciplinaires organisées à l'Inalco en mai 2019, réunissant des anthropologues, des littéraires, des ethnomusicologues et intitulées « Éc(h)opoétiques [avec cette fois-ci l'ajout d'un h entre parenthèse] : chanter, écouter, éprouver les lieux⁹ ». Cette première suggestion de l'écho, accordait une attention singulière à la façon dont les cultures sonores participent des rapports à l'environnement. En 2021, le collectif Zonezadir a ensuite choisi de s'émanciper des parenthèses, dans un article intitulé « Voix, oralités : vers une échopoétique transculturelle¹⁰ ».

Bien que « l'expression sonore [ne soit] pas par essence critique et porteuse de reconfigurations sensibles¹¹ », l'échopoétique peut s'inspirer de l'« échologie de l'attention », définie par Yves Citton comme une « sagesse environnementale » qui s'accompagne d'une « sensibilisation aux propriétés polyphoniques de nos dynamiques attentionnelles¹² », et cela au profit d'une éc(h)ologie de l'écoute qui souligne la façon dont les voix prennent corps depuis des lieux dont elles font pleinement partie, des (mi)lieux avec lesquels elles se tissent et des espaces au sein desquels elles résonnent. Il n'est pas uniquement et littéralement question d'écho mais plutôt de résonance, au sens souligné par le sociologue Hartmut Rosa où cette dernière ne constitue pas tant la répétition d'un son à l'identique, que l'interaction entre des êtres ou des éléments différents qui préservent, dans leur rencontre, leurs singularités¹³, une résonance du devenir qui rejoint alors la pensée de la relation et qui, pour le dire avec Édouard Glissant, permet de

⁶ Voir notamment DELON Gaspard, HEWISON Charlie & PANTET Aymeric (dir.), *Écocritiques. Cinéma, audiovisuel, arts*, Paris, Hermann, 2023 ; et Elio Della Noce et Lucas Murari l'ouvrage *Expanded Nature. Écologies du cinéma expérimental* (Light Cone, 2022).

⁷ La journée d'étude « Écopoétique de la vie urbaine au cinéma », qui s'est tenue le 27 janvier 2025 à l'université Gustave Eiffel de Paris aurait pu être une exception, mais en réalité aucun des titres de communications ne semblent s'intéresser à la question du son ou de la poésie.

⁸ BOURLET Mélanie, LORIN Marie et MORAND Katell, « Éc(h)opoétiques : chanter, écouter, éprouver les lieux », *Cahiers de littérature orale*, n° 87, 2020, p. 9-20.

⁹ Et donnant lieu à un numéro de revue du même nom, cité ci-dessus.

¹⁰ BONVALOT Anne-Laure, BRESILLON Héloïse, CAZALAS Inès, DECAUX Sylvie, LORIN Marie et SUCHET Myriam, « Voix, oralités : vers une échopoétique transculturelle », *Littérature*, vol. 201, n° 1, 2021, p. 38-65.

¹¹ DUJARDIN Fanny et TULIPE Alix, « Détourner le regard pour mieux tendre l'oreille », *La Revue Documentaires*, n° 32, 2022/1, p. 9-15.

¹² CITTON Yves, Conclusion « Vers une échologie de l'attention », dans *Une Écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014, p. 278.

¹³ ROSA Hartmut, *Résonance. Une Sociologie de la relation au monde*, trad. de l'allemand par Sacha Zilberfarb avec la collaboration de Sarah Raquillet, Paris, La Découverte, 2018 [2016].

« changer en échangeant avec l’Autre sans [s]e perdre, ni [s]e dénaturer¹⁴ ». Sans se (con)fondre les uns et les unes dans ou avec les autres, les sons et les voix se tissent, retentissent ensemble dans une polyphonie voire une cacophonie, et voient certaines de leurs caractéristiques sonores révélées à la fois au contact les uns, les unes des autres, et par le milieu singulier ainsi composé, qui offre son espace de propagation, ses surfaces et ses textures de vibration. L’échopoétique qui est ici proposée envisage l’étroite interrelation au sein des films entre les voix avec et au sein des (mi)lieux sonores grâce auxquels elles peuvent retentir.

Dans le champ des études cinématographiques, la notion d’échopoétique permet à la fois de souligner l’attention conjointe aux voix et aux (mi)lieux que peuvent offrir des démarches cinématographiques et de rendre compte d’un travail d’analyse esthétique qui consiste à se mettre à l’écoute de formes politiques d’écritures filmiques, qui sont engagées à la fois dans un rapport aux sons et à l’environnement au sein duquel ils résonnent à travers le dispositif audiovisuel. L’échopoétique propose ainsi de dépasser les débats qui opposent l’écopoétique et l’écocritique. Plutôt que de rejouer la double dénonciation d’une perspective lyrique qui tournerait le dos à un réel engagement écologique, ou d’une perspective critique qui s’inscrirait dans une démarche idéologique où les œuvres ne serviraient que de prétextes, l’échopoétique fait entendre le lien intrinsèque entre poétique et politique, entre les œuvres, les voix et les (mi)lieux qui résistent ensemble depuis un sol commun. De façon plus spécifique, pour l’étude ici présente, cette lettre silencieuse fait apparaître l’enjeu politique de la réappropriation des terres et des (mi)lieux – pour que les voix que le pouvoir (post)colonial a dénié et tenté d’étouffer puissent s’exprimer et retentir.

Les enjeux de l’oralité et des inégalités environnementales et politiques aux Caraïbes francophones

La situation écologique caribéenne contemporaine s’inscrit dans une vaste histoire (post)coloniale d’appropriation et d’exploitation des terres et des corps, au profit d’une agriculture intensive fondée sur la monoculture et principalement dédiée à l’exportation. Sans pouvoir revenir sur l’ensemble de cette histoire et ses spécificités locales très complexes, il semble nécessaire d’en rappeler quelques-uns des enjeux majeurs. Aujourd’hui, aux difficultés d’accès à la terre pour l’agriculture locale et diversifiée, s’ajoutent diverses sources de pollutions d’origines agricoles ou urbaines, dont les enjeux politiques sont particulièrement vifs. Les Caraïbes françaises sont victimes de la pollution par le chlordécone – dont l’utilisation a été officiellement autorisée sur les sols martiniquais et guadeloupéens de 1972 à 1993, alors même que ce pesticide avait été classé comme cancérigène dès 1979 et interdit sur le territoire hexagonal. Il s’agit d’une situation politique où les populations des Antilles françaises ont légalement été exposées au pesticide nommé le chlordécone – et ce au profit d’une agriculture intensive à destination de la métropole. Cette pollution est aujourd’hui omniprésente à la fois dans les eaux, les sols, les légumes qui y sont cultivés, et les corps qui y sont exposés.

¹⁴ Une sentence qu’il reprend tour à tour dans ses interventions et ses écrits notamment GLISSANT Édouard, *La Cohée du Lamentin, Poétique V*, Gallimard, Paris, 2005. GLISSANT Édouard, « Il n’est frontière qu’on n’outrepasse », *Le Monde diplomatique*, octobre 2006, p. 16-17. Également accessible en ligne à l’adresse suivante : <https://www.monde-diplomatique.fr/2006/10/GLISSANT/13999> (consulté le 9 septembre 2025).

L'exploitation des ressources et la dégradation environnementale, qui a lieu dans et par-delà les bananeraies, prennent la suite des plantations esclavagistes et de la mondialisation née avec la colonisation des Amériques. Le chlordécone témoigne d'une situation d'inégalité d'exposition aux pollutions environnementales que Malcom Ferdinand réinscrit dans la continuité de l'histoire politique coloniale, tout comme les spécificités de la situation environnementale en Haïti¹⁵. Dans l'ouvrage *Une Écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, issu de son travail de thèse, il revient sur les « perte de corps, [et] perte de Terre¹⁶ » imposées aux personnes mises en esclavage qui ont été déportées d'Afrique, puis forcées de travailler sur des terres que les colons se sont appropriés. Ces pertes s'inscrivent dans une suite de ruptures causées par la traite transatlantique et que Malcom Ferdinand dénonce en ces mots :

La première rupture est celle avec le monde familier des terres d'Afrique. Des personnes sont enlevées de force de leurs communautés, de leurs villages, de leur terre et ciel familiers afin d'être acheminées vers les Amériques. Du début du XVI^e siècle au milieu du XIX^e siècle, ce sont près de 12,5 millions d'êtres humains qui furent embarqués sur les côtes ouest de l'Afrique afin de permettre l'habiter colonial des Amériques. Cette *rupture première* est multiple. [...] la rupture de la traite négrière transatlantique signifie la rupture de la relation d'individus et de communautés à leurs terres, à des lieux, à l'emplacement de leur village, mais également à un riche ensemble de non-humaines. Ce sont des régimes alimentaires, des rapports aux animaux, aux plantes, aux cours d'eau, aux cultures, aux arbres, aux astres, et esprits, qui sont interrompus. Enfin au niveau individuel, les violences physiques et psychologiques s'accompagnèrent d'une rupture du rapport au corps. L'individu captif, enchaîné, encastré dans les cales et les entreponts ne peut plus nouer le même rapport à son propre corps. Cette dépossession du corps propre à la captivité, ces ruptures des communautés et ces ruptures de l'écoumène entraînent alors la perte des arts et des pratiques artistiques. [...] ce sont des chants, des prières, des incantations qui disparaissent¹⁷ [...].

Pour le dire avec Elsa Dorlin, les personnes esclavisées ont été à la fois « coupées de leur monde et de leurs langues¹⁸ » – une expression à entendre au sens propre autant que figuré – à la fois parce que, comme d'autres membres ou organes, les langues pouvaient être coupées sur les plantations, et parce que les personnes esclavisées étaient séparées en fonction de leurs aires géographiques et linguistiques pour réduire les révoltes. Surtout, cette expression met

¹⁵ Voir notamment FERDINAND Malcom, « L'écologie-sans-monde-commune : la déforestation en Haïti », dans « Penser l'écologie depuis le monde caribéen », p. 420-473.

¹⁶ FERDINAND Malcom, *Une Écologie décoloniale*, précédemment cité, p. 96.

¹⁷ FERDINAND Malcom, « Penser l'écologie depuis le monde caribéen », p. 87-88.

¹⁸ DORLIN Elsa, « Phénoménologie de la résistance / chorégraphie de la puissance : de l'archive des corps à corps au syncrétisme de l'autodéfense caribéenne », conférence donnée à l'occasion du colloque « Corpus Africana : Danser et Penser l'Afrique et ses Diasporas » le 29 octobre 2018 à Toulouse au Théâtre des Mazades, consulté le 29 septembre 2023 et accessible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=9yozTAe3KKk&t=249s>.

doublement en relief le lien et la violence intrinsèques qui sous-tend la déportation transatlantique, l'exploitation des terres aux Amériques, l'exploitation des corps des personnes esclavisées, la perte de leurs langues africaines, le dénigrement des langues créoles et la privation de leurs voix politiques. Les personnes soumises à l'esclavage et assignées au travail forcé n'avaient structurellement pas accès à la parole politique. Les politiques coloniales ont imposé la légitimité de l'écriture et du texte – présentées comme les formes d'expression privilégiées de la raison – et, en même temps qu'elles en refusaient l'accès aux populations esclavisées, elles dénigraient la richesse de leurs expressions orales. Ce dénigrement est resté marquant dans les sociétés post-esclavagistes, ainsi que le relève Malcom Ferdinand :

Dans les Caraïbes francophones, les langues et arts créoles furent dévalorisés, excluant des arènes du monde et des écrits officiels la langue même par laquelle une majorité se signifiait son quotidien, exprimait son rapport au monde et habitait ces terres. Aux Antilles françaises, la langue maternelle de la Terre fut jugée indigne d'une appartenance à la République après la départementalisation de 1946, une façon de dire « votre Terre-mère langagière ne peut pas faire partie du monde¹⁹ ».

En contre-point des multiples ruptures imposées aux personnes esclavisées et à leurs descendant·e·s, Malcom Ferdinand souligne les résistances corporelles et culturelles²⁰. Face au constat d'une parole longtemps entravée, l'écrivain martiniquais Édouard Glissant affirme dans *Le Discours antillais* l'importance de l'oralité, non seulement dans l'histoire et la résistance des peuples mis en esclavages, mais aussi comme un enjeu de la période contemporaine :

[...] pour nous la musique, le geste, la danse sont des modes de la communication tout aussi importants que l'art de la parole. C'est par cette pratique que nous sommes d'abord sortis des Plantations ; c'est à partir de cette oralité qu'il faut structurer l'expression esthétique de nos cultures. [...] Il s'agit pour nous de concilier enfin les valeurs des civilisations de l'écrit et les traditions longtemps infériorisées des peuples de l'oralité²¹.

Ainsi, les langues créoles et les voix caribéennes se trouvent être un enjeu politique majeur, non seulement pour les revendications écologiques, mais aussi pour les films qui cherchent à faire entendre les résistances aux violences écologiques depuis le monde caribéen.

Le Jardin : à l'écoute de la terre avec Thérèse Bandou-Cabidoche et Frédérique Menant

Dans le court-métrage *Le Jardin* de Frédérique Menant, le son participe pleinement de l'immersion dans le jardin créole de Thérèse Bandou-Cabidoche : sa voix s'y tisse avec

¹⁹ FERDINAND Malcom, *Une Écologie décoloniale*, précédemment cité, p. 339 à 354.

²⁰ « Ces ruptures ne signifient point que *tout* fut perdu. Des croyances, des pratiques persistèrent aux Amériques Noires comme le montre Roger Bastide. Elles signifient que ces relations furent soit détruites, soit radicalement altérées » FERDINAND Malcom, « Penser l'écologie depuis le monde caribéen », pp. 87-88. « Modifiés ou réinventés, des croyances, des savoirs, des arts et des pratiques agricoles persistèrent dans les Amériques noires. » Malcom Ferdinand, *Une Écologie décoloniale*, précédemment cité, pp. 95-96.

²¹ GLISSANT Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 462, Gallimard, coll. folio essais, 1997, p. 794.

l'écosystème sonore du milieu, sa colère et ses chuchotements s'entremêlent aux bruissements des végétaux et des insectes, tandis que son corps et ses mains nous invitent à une écoute tactile de la terre. Les deux femmes se sont rencontrées au festival *Cri de femmes* en Guadeloupe et lorsque Thérèse Bandou-Cabidoche s'adresse à la cinéaste dans son jardin, elle l'invite d'abord, et nous invite à travers celle-ci, à goûter une petite feuille, une petite fleur. Cette première forme d'intimité sensible qui s'établit avec la terre dans un geste de partage et une douceur gourmande, amène très rapidement Thérèse Bandou-Cabidoche à nommer à nommer sa colère au regard du contexte écologique et politique guadeloupéen :

Je sais très bien que c'est le chlordécone qui a été le déclic, parce que j'étais furieuse après ça. Tout cet empoisonnement de la terre, tout cet empoisonnement des gens en Guadeloupe, j'étais vraiment furieuse. Je me dis, on a la terre là, il faut en faire quelque chose.

L'enjeu politique est explicite. Le chlordécone passe dans les corps et se dit à travers celui de la jardinière, avec vivacité et répétition dans un partage d'émotions, plutôt que de faits, à partir desquelles elle va déployer une relation intime et politique à l'environnement de l'île. Le témoignage est récolté avec discrétion par la cinéaste. On entend seulement quelques mots de sa part, mais leur chuchotement souligne sa proximité auprès de la jardinière avec qui elle a travaillé dans le jardin avant de commencer à filmer. C'est à partir de cette expérience commune et partagée, qu'elle recueille la parole de Thérèse Bandou-Cabidoche sur sa relation à la terre : « Je suis dans la terre tous les jours, tous les jours, tous les jours. Je l'écoute, je sens, je serais presque même à y goûter, à me coucher dessus, à faire corps avec la terre ! », confie-t-elle. Dans le jardin, ce toucher passe des mains au corps tout entier, et s'ouvre sur une « écoute tactile²² ». Le corps de la femme et ses sensations tendent à se (con)fondre avec et dans la terre. À la dimension haptique du cinéma s'ajoute alors ici ce que Fanny Dujardin nomme un « partage de l'écoute²³ » : nous écoutons Frédérique écouter Thérèse²⁴, qui elle-même écoute la terre. Ou, pour le dire autrement, nous écoutons la terre avec et par l'intermédiaire de la jardinière et de la cinéaste.

Véronique Montjean et Florence Lazar : faire entendre les voix qui résistent face à la cacophonie agro-industrielle et aux pollutions (post)esclavagistes

Le titre du film *Tu crois que la terre est chose morte* (2019), est issu de la pièce *Une Tempête* d'Aimé Césaire et s'inscrit dans le sillage de la dénonciation et de la résistance à la culture occidentale esclavagiste, dont la violence du pouvoir est représentée par le personnage Prospero. Le documentaire commence par un plan sur un film plastique bleu à travers lequel on devine des bananiers. Ce filtre, non seulement visuel mais aussi sonore, nous coupe en partie de la relation à la flore, pour faire planer un doute voire une menace lorsque le fracas du plastique secoué par le vent vient recouvrir le bruissement des feuilles. Après l'apparition du

²² Cette expression s'inspire de mon expérience des pratiques somatiques et du contact improvisation, en particulier le stage « Le Contact Improvisation : un mode d'écoute tactile » donné par Patricia Kuypers les 28 et 29 janvier 2023 à Falaise, descriptif accessible à l'adresse suivante : <https://chorege-cdcn.com/evenement/contact-improvisation-stage-23/>.

²³ DUJARDIN Fanny, « Partages de l'écoute : l'art écologique de Félix Blume », *Marges*, vol. 35, n° 2, 2022, p. 30-43.

²⁴ Au regard de l'intimité entre les deux femmes, je choisis ici de les nommer par leurs prénoms.

titre, un montage parallèle met en regard la relation aux plantes aromatiques et médicinales de deux femmes martiniquaises, et l'agriculture industrielle des grandes bananeraies. La caméra suit Marie-Nicolette Reibec et Suzette Mauzole le long d'un sentier. Elles s'y prêtent au jeu d'une discussion où elles racontent l'usage qu'elles font de telle ou telle plante, dans leurs remèdes et rituels quotidiens. Tout en avançant parmi la végétation, leurs voix tranquilles et enjouées se mêlent au chant des oiseaux et des feuillages. En contre-point de cet échange complice avec la végétation, des grincements mécaniques et stridents accompagnent le trajet industrialisé des régimes de bananes qui sont enveloppés dans des sacs plastiques bleus et accrochés par des chaînes métalliques. Alors que Marie-Nicolette Reibec apprend le nom des plantes à un jeune homme qui travaille dans la serre avec elle et perpétue la transmission des savoirs médicinales, les ouvriers et ouvrières agricoles de l'entrepôt sont obligés de crier pour se faire entendre par-dessus le bruit assourdissant des machines. Ils sont également contraints de porter un casque pour s'en protéger et des gants pour toucher les bananes. À l'isolement de chaque régime au bout d'une chaîne, répond l'isolement sensoriel, sonore et tactile, des travailleurs et travailleuses. Le montage parallèle insiste, par le contraste sonore, sur la violence du système agricole d'exportation de la banane.

Des mots sont posés dans la séquence suivante sur la situation environnementale, économique et politique de l'île, notamment dans la séquence suivante avec le témoignage de l'agriculteur martiniquais Moïse Chérubin-Jeannette, mais parmi la multiplicité des voix que le film fait entendre, ce sont surtout les séquences avec Véronique Montjean qui permettent de souligner les inégalités de répartition des terres en Martinique. Alors qu'elle est filmée en plein champ, en train de travailler, l'agricultrice raconte sa lutte depuis 1983 pour avoir accès à des terres pour l'alimentation locale plutôt que pour l'exportation. Véronique Montjean est filmée depuis le végétal, parmi les feuilles de dachines de son champ qui la recouvre partiellement, avec lesquelles elle semble faire corps et appartenir à un même milieu. Sa parole se fait entendre au milieu des feuilles et du geste de résistance qui consiste ici à cultiver avec vigueur la dachine. Cet entretien est déployé dans le moyen-métrage *125 hectares* que Florence Lazar réalise la même année. Pour Aline Caillet, le dispositif de ce film – entièrement consacré à l'agricultrice en train de travailler dans son champ tout en racontant le récit de son engagement – se caractérise par « un certain rapport à l'écoute, à la parole et au geste, lesquels engagent une politique du témoignage et fondent le corps au travail en un corps militant » ainsi, « le film se regarde autant qu'il s'écoute et, même surtout, donne à voir en écoutant²⁵ ». En contre-point du vacarme de l'agro-industrie de la banane, cette monoculture destinée à l'exportation qui a empoisonné les terres et les eaux de l'île, *Tu crois que la terre est chose morte* donne à entendre les (mi)lieux et la diversité de la culture orale à la Martinique, mais aussi la façon dont la mémoire orale est elle-même menacée par cette pollution environnementale. Dans une séquence de nuit, Véronique Montjean relate une histoire que son père racontait lorsqu'elle était enfant et qu'ils allaient pêcher des écrevisses dans les rivières. Aujourd'hui, la pollution causée par le chlordécone a contaminé les rivières et met en péril non seulement les moyens de subsistances de la population et les savoir-faire liés à la pêche, mais aussi plus largement la relation au milieu, les pratiques et la culture locale qui sont liées à la pêche²⁶. Véronique Montjean souligne ainsi en conclusion de son récit : « Maintenant on ne pêche presque plus dans les rivières, donc c'est une histoire qui ne va pas se perpétuer. Ça va pas se transmettre, ça va s'arrêter aussi ça. »

Véronique Montjean est aussi la première personne qui apparaît dans *Anba Fey/Sous Les Feuilles*, un film qui a amené la cinéaste à « questionner les formes du récit et à donner la place

²⁵ CAILLET Aline, « Cultiver la terre comme on défend une cause : à propos de 125 hectares de Florence Lazar », dans *L'art documentaire et politique contemporain*, Presses universitaires de Vincennes, 2022. p. 23-31.

²⁶ Voir FERDINAND Malcom, « Penser l'écologie depuis le monde caribéen », *op. cit.*, p. 146-156.

à d'autres registres de parole²⁷ ». Dans cette ouverture, l'agricultrice confie l'histoire et la maladie de sa mère, puis les séquences des films précédents y sont projetées et servent de point de départ à une discussion collective au sein de l'hôpital de santé mentale Maurice Despinoy de Martinique. Au fil des témoignages, la conversation sur les enjeux de l'agriculture locale évolue vers les remèdes locaux et les croyances de la mémoire orale. Les témoignages des différentes personnes filmées dans ce film alternent avec des séquences uniquement consacrées aux bruissements de la végétation. Aux alentours du cimetière d'esclaves qui a ressurgi suite au cyclone Dean, une des porte-parole du Kolektif Anse Bellay qui échange en créole martiniquais²⁸ livre à Florence Lazar et sa caméra un poème en forme de conte qui selon la cinéaste est « performé avec l'arbre²⁹ » (je souligne). Ce témoignage oral donné en créole aux pieds de l'arbre vient prolonger les discussions sur la pharmacopée locale et la fonction médiatrice des plantes. Il est ponctué à cinq reprises par l'affirmation, d'abord chuchotée, puis clamée avec ferveur en créole « prenons le temps d'écouter les arbres. Ils ont des choses à nous dire » – une parole mystérieuse qui nous invite à analyser le film entier sous le signe d'une agentivité des plantes qu'il ne tient dès lors qu'à apprendre à percevoir.

Si les personnes filmées dans *Tu crois que la terre est chose morte* utilisaient majoritairement le français pour s'adresser à Florence Lazar, et à travers elle à un public francophone plus large, deux séquences du film faisaient entendre les revendications d'une manifestation, chantée et criée en créole martiniquais, pour dénoncer les continuités postcoloniales de la situation environnementale, depuis la période esclavagiste jusqu'aujourd'hui. Les paroles témoignent de la volonté de rompre le silence sur cet empoisonnement. La première séquence de manifestation commence par un chant qui s'indigne à plusieurs reprises : « contre la destruction de la mangrove, personne ne dit rien rien rien rien. » Un peu plus tard, l'énumération des pesticides et herbicides est ponctuée par un impératif collectif, adressé à la première personne du pluriel : « Le chlordécone ! Parlons-en ! Et le Roundup ! Parlons-en ! Et le Roundup ! Parlons-en ! Et tous les autres ! Parlons-en ! ». Si les messages des pancartes sont donnés à lire par certains choix de cadrage, les contestations sont principalement données à entendre et la caméra évolue le plus souvent aux côtés ou au milieu des manifestantes et manifestants. Les accusations sont répétées et reprises en chœur par la multiplicité des voix qui les portent. Les mains battent la mesure, des coups de sifflets se font entendre et les pancartes se lèvent en rythme. Lorsque la manifestation revient pour la deuxième fois dans le montage, à la toute fin du film, le crépuscule est plus avancé. Les cris « État français, assassin » continuent de résonner au loin, en français, tandis qu'une voix lyrique implore en créole : « Les enfants, mettez le feu. Mettez le feu et le désordre. Les enfants, mettez le feu. Mettez le feu pour mettre l'ordre », un cri de ralliement que l'on retrouvera dans *Anba Fey/Sous Les Feuilles* (2024) sur les socles des statues déboulonnées : « Fouté Dèzòd pou mètè lòd ». Alors que ces mots sont repris en chœur par les manifestant-e-s, la femme dénonce en voix de tête l'empoisonnement au chlordécone. Le film témoigne à la fois des périls écologiques et culturels et des résistances qui s'y opposent à voix vives. Ce refus de l'ordre est également affirmée par le collectif The

²⁷ « Entretien avec Florence Lazar, réalisatrice de *Sous les feuilles* », *Le Club de Mediapart*, 21 mars 2024, entretien consulté le 23 septembre et accessible en ligne à l'adresse suivante : <https://blogs.mediapart.fr/cinema-du-reel/blog/210324/entretien-avec-florence-lazar-realisatrice-de-sous-les-feuilles> .

²⁸ Un collectif engagé pour la restitution des ossements sur le site funéraire dont il porte le nom et qui est situé sur un site naturel de Fort-de-France.

²⁹ « “Les pratiques du dessous” : migrations végétales et résistances en Martinique. Entretien avec Florence Lazar », réalisé le 22 août 2024 par Marion Grange, « Une Terre en migrations : enquête dans les littératures francophones contemporaines », thèse de doctorat en littérature dirigée par Marielle Macé et Xavier Garnier, EHESS, p. 459-463.

Living and The Dead Ensemble, et en particulier dans le rapport à la cacophonie qu'il revendique.

Ouvertures pour une cacophonie créatrice : du boucan de Port-au-Prince aux résonances d'une grotte marronne

Le film *Ouvertures* du collectif The Living and The Dead Ensemble déjoue nos perceptions et considérations habituelles des questions écologiques aussi bien que sonores. Dans la présentation du film en cours, faite en 2019 à l'occasion du colloque « *Geontopower*³⁰ » et intitulée « Composition et décomposition d'un corps-paysage toxique : résistance, endurance et détours dans le présent-futur d'Haïti », Olivier Marboeuf et Louis Henderson présentent ainsi le synopsis du film : « une compagnie de poètes haïtiens recomposent une histoire et un futur possible dans l'environnement toxique de l'île aujourd'hui ». Plus que la seule pollution de l'île, l'adjectif toxique met ici en relief le fait que la pollution empoisonne les populations qui y vivent, ce que le trait d'union entre corps et paysage souligne dans le titre de l'intervention. Là où, sur le modèle de la *wilderness*, certaines politiques de sauvegardes écologiques délimitent des espaces de « nature vierge » et défont les liens entre les hommes et leurs (mi)lieux en interdisant à des populations l'accès à certains espaces qui sont délimités comme réserves naturelles, ou encore comme nature vierge à protéger pour elle-même, le film met en relief l'interdépendance entre les (mi)lieux, les humains et les non-humains et revendiquent la nuisance sonore de cette « population [dîte] de nuisibles » comme une parole politique. Si la question de la situation environnementale ne se présente pas comme un sujet en soi dans le film, les (mi)lieux constituent l'espace de résonance permettant aux voix de retentir.

Après les longs chuchotements solitaires du fantôme de Toussaint Louverture – qui résonnent dans la bibliothèque des Archives nationales françaises, les paysages du Jura et le fort de Joux où ce dernier est mort en exil – l'arrivée de ce dernier dans le Port-au-Prince d'aujourd'hui est suivie de plusieurs séquences qui soulignent l'importance de la culture orale et musicale contemporaine. Les membres haïtiens du collectif jouent leurs propres rôles dans ce film ; ils sont non seulement acteurs et actrices mais aussi artistes de slam, de performance, et participent à l'écriture du film et à la traduction en créole haïtien de *Monsieur Toussaint* d'Édouard Glissant. Entre documentaire, essai et fiction, les séquences de ce travail se mêlent aux scènes de la pièce transposée à Port-au-Prince et à la vie quotidienne des membres du collectif en Haïti. Au cours de leurs déambulations dans les rues de Port-au-Prince, les membres du collectif slament tout en marchant, dansent au rythme de la musique de leur téléphone, improvisent un morceau de rap, discutent. Lors de leurs trajectoires et de leurs discussions, ils arpentent les rivages jonchés de déchets, se perdent dans la mangrove et s'enfoncent dans une grotte marronne³¹. Si le film n'explicite pas les enjeux écologiques de ces différents (mi)lieux, il

³⁰ « Composition et décomposition d'un corps-paysage toxique : résistance, endurance et détours dans le présent-futur d'Haïti », colloque « *Geontopower* : cartographie de la scène européenne de la critique du libéralisme tardif » qui s'est tenu du 10 au 12 avril 2019 au Columbia Global Center à Paris. Programme accessible à l'adresse suivante : https://globalcenters.columbia.edu/sites/default/files/content/Paris/Events%20photos/FLYER_Colloque_ge%CC%81ontopower_vert.pdf. Communication accessible à l'adresse suivante : <https://www.r22.fr/antennes/tout-monde/geontopower-cartographie-de-la-scene-europeenne-de-la-critique-du-liberalisme-tardif/session-2-dechets-et-poisons-dans-un-monde-qui-derape>.

³¹ Il s'agit de la grotte Marie-Jeanne mais celle-ci n'est pas citée dans le film.

propose en revanche une approche décoloniale de l'écologie³² et en particulier de l'écologie sonore. L'histoire de « Monsieur Toussaint » devient peu à peu collective, celle *des jacobins noirs* d'aujourd'hui, et surtout sonore – une histoire qui se racontent et se chantent à voix vives. Le film *Ouvertures* était encore en cours lorsque Olivier Marboeuf a écrit un texte qui présente le travail du collectif autour de l'idée de « boucan » et de « vacarme comme manière de faire sens » :

J'insiste ici sur la question du bruit « commun » comme forme possible de sens et d'énergie nécessaire à l'accomplissement d'une expérience de savoir et de lutte. La forme n'est pas toujours intelligible, traductible, que déjà elle fait sens dans la manière dont elle produit un lieu (de parole), un lieu en mouvement. Un sens au seuil de se former depuis le chaos, un cri, qui est le premier geste de retour depuis l'espace d'un silence imposé. Il faudrait cesser de penser les conversations cacophoniques comme des mauvaises manières d'un peuple bruyant qui parle toujours trop fort et dans le désordre, alors qu'il fait de la politique dans un raccourci du langage en agissant directement dans, sur et par le corps. Comme on ne sait recevoir cette forme, on parlera de la traduire dans les codes d'un langage politique convenu, comme si elle n'était pas déjà politique, comme si la cacophonie populaire devait revenir dans quelque chose d'intelligible pour qui n'y participe pas. Alors que, de fait, elle parle à partir de l'expérience de coprésences, comme il en va de toutes les formes rituelles qui ne peuvent livrer de sens depuis leur extériorité. La cacophonie détruit l'idée d'un sens isolé, c'est d'abord une forme de sculpture sociale, de chant. C'est l'attention portée à la disponibilité nécessaire pour entendre et penser avec ce type de gestes situés que je nomme « écologie de l'ombre³³ ».

Si la notion de polyphonie musicale et littéraire est souvent revendiquée, c'est plus encore une cacophonie qui est mise en avant comme éc(h)ologie qui intègre l'environnement dans sa dimension sonore et le désordre comme revendication politique radicale. En réponse – et en refus – au « silence imposé » par le pouvoir colonial, la cacophonie est revendiquée comme une forme liée à l'héritage du cri de la négritude³⁴. Il s'agit de se réapproprier l'assignation au cri et au bruit – qui de façon structurelle est à l'œuvre dans l'inégale répartition « de la parole et du bruit³⁵ » au sein des systèmes (post)esclavagistes – pour en faire une forme politique où la dimension sonore devient collective. Dans un texte intitulé « Vers un cinéma déparlant (une hypothèse caraïbe) », Olivier Marboeuf précise les conditions et caractéristiques de cette parole cacophonique :

[La personne subalterne] va parler, mais ce ne sera pas quand on lui demande, où on lui demande, comme on lui demande. Iel va parler « hors la loi de la parole », une langue

³² Si Olivier Marboeuf s'oppose sur certains points aux propositions théoriques de Malcom Ferdinand, ils sont deux penseurs majeurs de la pensée décoloniale et ont eu l'occasion d'échanger à différentes reprises et notamment lors de rencontres publiques.

³³ MARBOEUF Olivier, « Du boucan chez Glissant (1). Marges, lieux qui bougent et bruits dans la langue de M. Toussaint », p. 6, texte publié en février 2019 et accessible à l'adresse : <https://olivier-marboeuf.com/2019/02/20/du-boucan-chez-glissant/>.

³⁴ Voir aussi ABDUR-RAHMAN Aliyyah I., « Black Cacophony », in *Millennial Style: The Politics of Experiment in Contemporary African Diasporic Culture*, Duke University Press, 2024.

³⁵ RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 14.

monstrueuse de bruits et de chocs. Iel va parler en même temps que d'autres, dans la cacophonie d'un corps collectif. Iel va errer en bande là où il ne faut pas³⁶.

Ainsi, la cacophonie est une parole collective multiple, non-hiérarchique en son sein, et non-subordonnée à un ordre extérieur, elle s'affranchit d'un espace-temps qui lui serait imposé pour faire résonner sa voix hors des sentiers autorisés. En préface au livre *Les Sous-communs*, Jack Halberstam met en relief l'enjeu politique qui sous-tend l'idée de cacophonie :

Comme l'explique Moten, les sons désordonnés qu'on appelle cacophonie seront toujours taxés « d'extra-musicaux », précisément parce que nous entendons quelque chose en eux qui nous rappelle à quel point notre désir d'harmonie est arbitraire et que dans un autre monde, l'harmonie sonnerait de façon incompréhensible. Écouter le bruit et la cacophonie nous apprend qu'il existe un monde sauvage hors les structures qui nous habitent et que nous habitons. [...] Nous refusons l'ordre en tant que distinction entre bruit et musique, bavardage et connaissance, douleur et vérité³⁷.

Ainsi, la cacophonie nous défamiliarise des modes d'écoute habituels et remet en cause notre prétention à s'approprier le monde, à le faire nôtre. Par-delà une polyphonie musicale ou littéraire, la cacophonie se présente comme une éc(h)opoétique qui intègre l'environnement dans sa dimension sonore et le désordre comme revendication politique radicale. Bien que le film ne suive pas de fil narratif strict, celui-ci met en jeu des trajectoires, des conversations et des événements tels que l'empoisonnement de Zakh (Zakh Turin) et de Bijou (Mackenson Bijou). Il s'agit des deux membres du groupe qui, pris de fièvre, tendent à se confondre avec leurs propres personnages, Mackandal et Macaïa, les deux esclaves marrons de la pièce d'Édouard Glissant. Après avoir marché sur une plage de déchets jusqu'à une épave de bateau, ils s'évanouissent et se réveillent perdus dans la mangrove. Mackandal affirme alors son rôle central d'empoisonneur dans la révolution haïtienne, mais aussi de guérisseur. Dans le film, l'art de soigner est incarné par le remède donné par Cynthia (Cynthia Maignan) mais c'est également au bord d'un rivage jonché de déchets qu'elle et Dieuvela (Dieuvela Cherestal), les Maman Dio et Suzanne Toussaint d'aujourd'hui, trouvent les remèdes pour leurs deux amis empoisonnés et l'ensemble du groupe qui se joint à ce rituel de guérison. C'est suite à cette résolution que le groupe rejoint un *rara*. Selon Ernest Mirville, le *rara* fait partie des différentes formes orales de la culture populaire haïtienne liées aussi bien au domaine du travail, que du sacré ou de la politique³⁸. Le *rara* est une musique haïtienne de rue, jouée lors des défilés

³⁶ MARBOEUF Olivier, « Vers un cinéma déparlant (une hypothèse caraïbe) », version française inédite, « Towards a de-speaking cinema (A caribbean hypothesis) », dans Olivier Marboeuf et Ana Vaz (éd.), *The Living Journal*, n° 3 « Non-Fiction ». La version en anglais du texte a été publiée sur le site de l'auteur en octobre 2021 à l'adresse suivante : <https://olivier-marboeuf.com/2021/10/19/towards-a-de-speaking-cinema-a-caribbean-hypothesis/> ; et est accessible à l'adresse sur le site de la revue : <https://opencitylondon.com/non-fiction/issue-3-space/>.

³⁷ HALBERSTAM Jack, « L'au-delà en délire, avec et pour les sous-commun*es », préface *Les Sous-communs. Planification fugitive et étude noire*, traduction française collective depuis l'anglais (États-Unis), Montreuil, Éditions Brook, 2022, p.12-14.

³⁸ Pour désigner et revaloriser l'ensemble de ces formes orales de la culture haïtienne, il a créé le néologisme « oraliture », d'abord dans le cadre de l'organisation « Mouvman Kreyòl », puis dans un article signé sous le nom de Pierre Bambou en 1974, et enfin dix ans plus tard dans un interview (« Le concept d'oraliture », *Le Nouvelliste*, 12 mai 1974). Pierre-Raymond Dumas, « Interview sur le concept d'oraliture accordée à Pierre-Raymond Dumas par le docteur Ernest Mirville », *Conjonctions*, n°161-162, mars 1984, p. 164.

notamment à la période du Carême. Le groupe se mêle à ses chants et ses danses désordonnées alors que la nuit tombe. L'obscurité se prolonge ensuite avec la séquence finale au sein de la grotte qui a été un lieu de marronnage. Sur un fond de musique dissonante, dans l'obscurité de la grotte, une voix se fait entendre en créole haïtien : « *Grotte, grotte, grotte. Je marche par ta voix avec ton écho, tes percussions et ta musique de révolte* ». L'agentivité de la grotte est affirmée, par sa puissance sonore elle peut mettre en mouvement et créer un soulèvement. Tandis que retentissent les percussions et les chants du chœur formé par les membres du collectif, la voix énumère les cavités de la grotte, comme autant de parties d'un corps puissant et multiple. Avec ses « lèvres en désordre », la grotte est à la fois le lieu de la mémoire orale haïtienne et un corps vocal qui se multiplie de façon anarchique. Son « langage incompréhensible » qui ne se laisse ni saisir ni enfermé, est une forme de marronnage et une revendication d'opacité. À travers le temps, la grotte a prêté son corps et sa résonnance à la puissance de résistance des Taïnos, des marrons et du peuple haïtien : « *C'est de ta vibration qu'il fait sa langue de combat, de ton ventre qu'il surgit pour les plus grandes batailles* ». La voix ravive la mémoire de la grotte, et les mains qui jouent des percussions sur ses parois, son « *abdomen* », réveillent les échos des mémoires des résistances caribéennes.

Conclusion

Les films étudiés ici proposent une attention conjointe par laquelle nous pouvons tendre nos regards et nos oreilles vers les situations écologiques et politiques de la Guadeloupe, de la Martinique et de Haïti. Les situations (post)coloniales y sont à l'origine de pollutions spécifiques des milieux, liées aux politiques et aux inégalités environnementales, mais aussi de films qui donnent lieu à des propositions singulières d'écoute des voix caribéennes qui y retentissent. Les cinématographies qui s'élaborent dans ces contextes témoignent en effet de sensibilités particulières à la question de l'écoute et mettent en relief des formes de résistances sonores associées à la réappropriation de ces (mi)lieux et à l'affirmation des voix qui s'y tissent et y retentissent. Ces films nous invitent à différentes formes d'écoute, qui vont de l'intimité partagée à la cacophonie – qui n'est plus seulement considérée comme destructrice mais aussi comme créatrice. Dans sa vision « Pour un cinéma décolonial », Olivier Marboeuf souligne un enjeu majeur qui apparaît alors : « On sait très bien qu'un film n'est jamais fait que par un cinéaste [...] dans la position décoloniale minoritaire [...] c'est ceux qui sont devant la caméra, pas derrière la caméra, ceux qui sont devant la caméra qui font le cinéma³⁹ ». Aux côtés des noms des réalisatrices Frédérique Menant et Florence Lazar, l'échopoétique décoloniale mise en jeu dans leurs films met en relief l'importance des personnes qui y sont filmées, notamment Thérèse Bandou-Cabidoche et Véronique Montjean, dont les voix se tissent et se font entendre depuis et avec les (mi)lieux caribéens. Enfin, la cacophonie collective que le collectif The Living and The Dead Ensemble met en jeu réaffirme l'assignation au bruit, qui visait à exclure une part de l'humanité de la citoyenneté, pour s'inscrire du côté d'une « écologie de l'ombre » où les voix s'élèvent et retentissent ensemble dans les rues de Port-au-Prince et une grotte marronne.

³⁹ BOUKELLA Maya et OURAHOU Kamal, « Pour un cinéma décolonial », entretien avec Olivier Marboeuf pour VISIONS par Maya Boukella, une émission de cinéma indépendante créée par Maya Boukella et Kamal Ourahou (octobre 2024), accessible en ligne à l'adresse suivante (consulté le 29 avril 2025) : <https://olivier-marboeuf.com/2024/10/22/pour-un-cinema-decolonial-entretien/>.