

CULTIVER LA TERRE COMME ON DÉFEND UNE CAUSE : À PROPOS DE 125 HECTARES DE FLORENCE LAZAR

Si l'on parcourt l'ensemble de l'œuvre de Florence Lazar dont la rétrospective au Jeu de Paume en 2019¹ a mis en évidence la grande cohérence, on voit à quel point celle-ci est travaillée en son cœur par la question de l'engagement militant. Et si – comme la scénographie qui les avait disposés en vis-à-vis² nous y invitait – on tend un fil entre son premier documentaire, *Les Paysans*, tourné en Serbie en 1999, et *125 hectares*, présenté pour la première fois à l'occasion de cette exposition, on constate, en deçà ou au-delà des apparences, que ceux-ci sont moins travaillés par la question paysanne proprement dite que par celle de la représentation d'une parole politique.

Les deux films ont en effet ceci en commun de présenter un·e paysan·ne, face caméra, tenant un discours politique (le paysan serbe contre la guerre du Kosovo et la politique de Milošević, la paysanne martiniquaise contre les effets dévastateurs de la colonisation des terres par les Blancs) et ce, tout en continuant leur travail qui tient dans la répétition d'un même geste : trier des sarments de vigne pour le premier, récolter la dachine pour la seconde.

La symétrie est évidente et les deux films contiennent les thématiques récurrentes du travail de l'artiste sur lesquelles la

-
1. « Tu crois que la terre est chose morte », 12 février-2 juin 2019, Jeu de Paume, Paris.
 2. Les deux films ouvraient l'exposition et étaient projetés face à face dans la première salle, de façon suffisamment rapprochée pour créer des interférences sonores. Une différence toutefois dans l'installation : si on regardait *Les Paysans* debout, des bancs, installés en forme d'agora, entouraient *125 hectares*.

suite du parcours de l'exposition apportera différents éclairages : 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. Ce serait toutefois une erreur de penser que le monde paysan ne constitue qu'un arrière-plan ou un prétexte à la mise en avant de cette parole militante, du moins pour ce qui est de *125 hectares*. Il s'agit plutôt d'un refus chez Lazar de séparer histoire, politique et condition sociale et de rappeler que tout combat politique est incarné, porté par un corps agissant et toujours en mouvement.

Ce parti pris de se concentrer sur ce corps parlant et travaillant tout au long d'une seule et même scène à laquelle se réduit le film, s'il relève d'un cinéma du dispositif commun à beaucoup de pratiques documentaires en arts visuels³, vivifie également la vision cinématographique du monde paysan en nous en livrant une représentation dynamique, là où un certain cinéma nous avait habitués à un certain statisme attaché à la condition paysanne⁴. Cette vigueur, perceptible dans le geste comme dans la parole, traverse tous les *topos* du film qui constituent autant d'enjeux politiques – le rapport à la terre, à la transmission, au genre, à la famille et au groupe, plus généralement, à ce que signifie défendre une cause – et vient modifier notre perception de la paysannerie comme celle de l'action militante.

-
3. Voir Aline Caillet, *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Arts contemporains », 2014.
 4. Les représentations du monde paysan au cinéma sont en effet souvent statiques ou cycliques, anhistoriques en ce sens, présentant les exploitations agricoles à la fois comme éternelles et promises de façon inéluctable à la disparition ; voie ouverte par les deux films de Georges Rouquier, *Farrebique* (1946) – sous-titré *Ou les quatre saisons* – et *Biquefarre* (1984). Cette opposition entre statisme et mouvement s'applique plus généralement à celle entre monde rural et monde urbain. De récents films, produits sous l'égide de l'altermondialisme et de l'héritage politique du Larzac insufflés par José Bové, ont de ce point de vue revitalisé et repolitisé le cinéma sur le monde paysan, ne serait-ce qu'en mettant en avant de jeunes héros : cf. *Petit paysan* (2017), de Hubert Charuel, ou encore *L'Apprenti* (2008), de Samuel Collardey.



Fig. 1. « Tu crois que la terre est chose morte... c'est tellement plus commode !

Morte, alors on la piétine... »

125 hectares (2019) © Sister productions © Jeu de Paume, « Tu crois que la terre est chose morte »,
rétrécpective Florence Lazar, 12 février-2 juin 2019, photographie Raphaël Chipault.

UN FILM « HORS CHAMP »

Le film de Lazar se présente dans une simplicité qui atteste d'une grande maîtrise et d'une économie de moyens. À l'allure d'un plan-séquence, le film ne montre qu'une seule situation/scène que l'on suppose prise dans une unité de temps – celle de la récolte de la dachine, légume très prisé aux Antilles, par une femme, seule dans son champ – et ne laisse apercevoir que quelques plans sur les montagnes alentour. Mais tandis qu'elle cueille, effeuille et gratte les tubercules, Véronique Montjean raconte, sans presque jamais s'arrêter de travailler – sauf à quelques brèves reprises où elle continue de parler face caméra –, son histoire : celle qui, avec un collectif de paysans créoles, l'a amenée à s'approprier ces terres en 1983 (« un 18 juin », ironise-t-elle) pour les cultiver. C'est dire si le film se regarde autant qu'il s'écoute et, même surtout, donne à voir en écoutant, dépliant des images et des situations au fur et à mesure de la narration. *125 hectares* repose ainsi tout entier sur

ce dispositif geste/parole, sur leur intime solidarité, lors même que le dire n'en apporte pas une illustration directe ou littérale. La parole ne commente ni ne redouble le geste : elle semble bien plutôt l'accomplir, elle lui donne toute sa force et son ampleur, lui confère sa dimension politique, historique même.

Car le hors-champ du film ne renvoie ni plus ni moins qu'à l'histoire coloniale de l'île, et à ses conséquences et enjeux actuels qui se dévoilent peu à peu au gré du témoignage de Véronique Montjean.

125 hectares : autrement dit, une parcelle d'une taille non négligeable et très rare dans ces terres de montagne laissées à la petite paysannerie locale, comparée à la taille des parcelles (immenses, celles-là) dédiées à la plantation de bananes. 125 hectares de culture de dachine : autrement dit, d'une plante comestible consommée localement et non destinée à l'exportation comme l'est la culture bananière. *125 hectares* : une expérimentation, un modèle, un symbole, pour figurer la revendication de l'abandon d'une économie de comptoir pour une économie de subsistance⁵ que les dernières catastrophes climatiques ont rendue impérieuse⁶. Ce que défend Véronique Montjean et son collectif, c'est une autonomie de la production : « il faut se nourrir » ; la fonction de la parcelle est celle « d'un garde-manger », « de produire pour nous nourrir nous-mêmes »⁷. L'enjeu, c'est la survie : la nécessité de travailler cette terre de cette manière-là. À cela, il faut encore ajouter un enjeu environnemental de taille, au cœur de l'autre film tourné en parallèle par Lazar en Martinique, *Tu crois que la terre est chose morte*⁸ : celui de la pollution provoquée par la chlordécone, pesticide ultra-toxique utilisé massivement dans les bananeraies

-
5. L'économie de comptoir ayant inauguré l'économie mondialisée de l'agriculture telle qu'on le voit aujourd'hui – culture du quinoa en Bolivie et au Pérou, du soja en forêt amazonienne côté brésil, etc.
 6. Les deux cyclones Matthew (septembre 2016) et Maria (septembre 2017) ont en effet fortement fragilisé l'économie agricole de l'île : d'une part, la production de banane s'est effondrée, limitant le flux de marchandises importées en retour ; d'autre part, ils ont révélé la dépendance de l'île envers ces importations, dans un contexte climatique qui empêchait les avions d'atterrir et la marchandise d'arriver.
 7. *Verbatim* de Véronique Montjean relevés dans le film.
 8. Ce titre reprend celui de la rétrospective du Jeu de Paume. Le film a été diffusé sur Arte le 5 mai 2020.

en Guadeloupe et en Martinique jusque dans les années 1990 et à l'origine d'un scandale sanitaire autant écologique qu'humain⁹.

APPROPRIATION, ÉMANCIPATION, TRANSMISSION

Filmer Véronique Montjean en train de cultiver la terre, c'est déjà montrer le rapport dynamique qu'elle entretient avec celle-ci. Nous ne sommes pas invités à faire le « tour du propriétaire » et à contempler en sa compagnie l'étendue du domaine. À l'inertie du patrimoine s'oppose ici la vigueur de l'appropriation. Car cette terre, les paysans qui la cultivent n'en sont pas propriétaires ; ils n'en sont pas non plus les ouvriers agricoles ni les métayers. Cette terre, laissée en friche par ses propriétaires terriens, ils l'ont d'abord occupée, puis ont revendiqué le droit, non pas de l'acquérir, mais de la louer et de la cultiver. Alice Zeniter, dans son roman *L'Art de perdre*, explique comment les politiques d'expropriations coloniales en Algérie n'ont laissé aux autochtones que de petites parcelles épargnées dans les montagnes et rendues, de par leur petite taille et leur dispersion, improches à la culture. Elle raconte ainsi comment le grand-père de l'héroïne s'était employé à les réunir pour les rendre exploitables :

L'accroissement de l'exploitation d'Ali et ses frères est facilité par le fait que les familles qui partagent avec eux les territoires de la Crète ne savent que faire des parcelles minuscules et éparses que leur ont laissées des années d'expropriation et de séquestrer. La terre est morcelée, émiettée jusqu'à la misère. Sur ce qui appartenait avant à tous, ou ce qui passait d'une génération à l'autre sans besoin de documents ni de mots, l'autorité coloniale a planté des piquets de bois et de fer aux têtes de couleurs vives dont les emplacements ont été décidés par le système métrique et non par les impératifs de subsistance. Il est difficile de cultiver ces parcelles, mais il est impensable de les revendre aux Français¹⁰.

Récupérer ces terres, tenter de les cultiver malgré tout, c'est aussi oublier l'architecture coloniale qui inscrit son empreinte dans le paysage et dont les clôtures et les piquets dessinent un rapport

9. La chlordécone a pollué les sols à long terme et est vraisemblablement à l'origine de nombreux cancers constatés sur l'île, notamment de la prostate.

10. Alice Zeniter, *L'Art de perdre*, Paris, Flammarion, 2018, p. 24.

à la fois économique, social et colonial, tangible pour qui sait « lire » ce paysage. En cela, de tels actes d'appropriation figurent une réappropriation symbolique de l'histoire : ils constituent une riposte à l'expropriation coloniale en refusant de rentrer dans sa logique foncière de fragmentation. « Tu crois que la terre est chose morte alors tu la piétines » : cette phrase, extraite de la pièce d'Aimé Césaire *Une tempête*, qui donne son titre à l'exposition du Jeu de Paume comme au dernier film de Lazar, s'applique bel et bien au rapport de la modernité à la terre, auquel ces paysans opposent une relation vivante et énergique. Si être Blanc, c'est piétiner la terre ; être Noir, c'est la soigner¹¹. Ce que nous livre Véronique Montjean, c'est le récit d'une émancipation, d'une Noire, d'une femme, à travers une réappropriation.

Il est rare que la question paysanne dans le cinéma, documentaire comme de fiction, ne soit pas abordée du point de vue du *foncier* et, dans sa suite, de celui de son legs aux enfants. À un monde menacé de disparition¹² et aux affres de la reprise de l'exploitation familiale par les générations futures – composée de façon indissociable du lieu de vie et des terres –, le film de Lazar oppose et propose un tout autre héritage, celui d'une cause : « Mes enfants sont nés dans le combat, dans la lutte [...] J'aimerais que ce soit transmissible. » Ce rapport actif à la terre et au combat se retrouve également dans l'enjeu qu'il y a à « disposer » de cette terre : non pas la posséder, en jouir, ou encore l'habiter, mais bien uniquement la cultiver. Le fait que l'histoire personnelle et familiale de Véronique Montjean soit totalement éclipsée par la cinéaste renforce ce sentiment : son combat, et sûrement toute sa vie, sont ici. La cellule sociale et relationnelle qui tient la parcelle n'est pas une famille mais un collectif.

-
11. Les séquences de *Tu crois que la terre est chose morte alors tu la piétines* autour de la culture de plantes médicinales et des vertus curatives des plantes locales font figure d'allégorie du rapport global à la terre qu'ont ces paysans martiniquais.
 12. C'est le credo, notamment, du film de Raymond Depardon, *La Vie moderne* (2008).



Fig. 2. 125 hectares (Florence Lazar, 2019)

© CNAP/Jeu de Paume/Sister productions.

POLITIQUE DU TÉMOIGNAGE

29

Le témoignage, que ce soit en histoire ou dans le champ du documentaire, a souvent été perçu sous le seul angle de sa production ; la question formelle posée étant de savoir comment créer les conditions propices au surgissement de cette parole.

Des artistes documentaires, des femmes notamment, ont mis l'accent à l'inverse sur l'écoute, éprouvant la solidarité entre dire et écouter. Cette thématique traversait déjà la monographie consacrée à Esther Shalev-Gerz au Jeu de Paume¹³ en 2010, où plusieurs installations mettaient en espace la relation entre la parole et l'écoute¹⁴ ; montrant en vis-à-vis le corps parlant, souvent animé, bougeant, cherchant à donner une valeur expressive à son

-
13. Exposition dont la commissaire était, comme pour l'exposition de Florence Lazar, Marta Gili qui, durant les douze années passées à la tête de cette institution (2006-2018), n'aura cessé de montrer et de promouvoir le travail de femmes artistes (parmi elles, Valérie Jouve, Natacha Nisic, Sophie Ristelhueber).
 14. White-Out : entre l'écoute et la parole (2002) ; Entre l'écoute et la parole : derniers témoins, Auschwitz 1945-2005 (2005) ; Est-ce que ton image me regarde ? (2002).

dire, et le corps, souvent calme et réservé, écoutant la parole de l'autre ou parfois aussi son propre témoignage. L'enjeu est bel et bien de rendre sensible cet entre-deux où se glisse l'image : « Ce qu'il y a entre l'écoute et la parole, c'est l'image. Mais l'image n'est pas simplement le visible. C'est le dispositif dans lequel ce visible est pris¹⁵ », écrit Jacques Rancière dans son texte consacré à cette artiste dans le catalogue de l'exposition. Lazar elle aussi met en scène l'écoute. Dans *Les Femmes en noir* (2002), présenté légèrement en retrait dans la même salle que *Les Paysans* et *125 hectares*, elle montre un auditoire de femmes écoutant le récit de l'implication des mères et des épouses pendant la guerre du Kosovo. Pour *125 hectares*, le film est projeté dans un décor en forme d'agora où le spectateur est invité à s'assoir, éprouvant cet *entre* dont parle si bien Rancière :

On n'est pas devant, on n'est pas à la place de. On est toujours entre. La chose est à entendre en deux sens : être entre, c'est appartenir à un certain type de communauté construite, précaire, qui ne se définit pas en termes d'identité commune, mais en termes de partage possible. Mais ce qui est à partager est lui-même pris dans un partage, lui-même en voyage entre deux êtres, deux lieux, deux actes. Ce qu'on peut appeler image, c'est proprement le mouvement de cette translation¹⁶.

Lazar spatialise dans l'exposition ce qui constitue le cœur des témoignages qu'elle recueille : à savoir leur dimension agissante, leur capacité à transmettre, à se diffuser, à fabriquer du collectif. Si cette puissance passe par notre propre capacité d'écoute, elle est aussi conditionnée par la mise en scène de cette parole qui chez elle n'est jamais surplombante. Cette absence de prééminence passe par une opération formelle décisive : celle, analysée précédemment, qui enserre le film dans les seuls plans sur Véronique Montjean dans son champ et dont le spectateur suit les mouvements et reçoit sa seule parole, sans plus d'explication. De l'histoire de ce collectif de Morne-Rouge, nous ne saurons que ce qu'elle nous en dit et notre connaissance de l'événement reste du même coup partielle. Mais parce que sans doute l'enjeu ne se limite

15. Jacques Rancière, « Le travail de l'image », dans *Esther Shalev-Gerz*, catalogue de l'exposition, Paris/Lyon, Paris, Éditions du Jeu de Paume/Fage Éditions, 2010, p. 9-22.

16. *Ibid.*

pas à nous instruire et à inscrire cette lutte dans l'histoire récente de la Martinique : en faisant parler ce corps, Lazar ne nous livre pas un témoignage, elle perpétue ce combat dans l'image, en nous donnant à voir une parole agissante, performée, et résolument tournée vers l'avenir.