

Spectacle de mort depuis les bouches d'un décor vivant

VOIX DU CONTEUR

Voici que s'organise le spectacle de mort sous le ciel de la colonie. C'est un spectacle de feu. Il projette ses images à la surface des rétines et de la peau. Et ses images se multiplient et se déforment dans les lentilles de la sueur. Elles diffusent la terreur qui est l'autre nom de sa loi. Sur la scène de justice de l'habiter colonial ^A, que l'on voit de partout, qui est au centre de tout, scène du vivant qui n'a de bord que l'ombre, on brûle un rebelle. C'est Franswa Makandal. ^B Et voici comment ce spectacle est regardé par les yeux que l'on a assemblés là. Et voici comment il est regardé depuis la distance lointaine d'un décor, de l'autre côté du vivant. Voici comment il est vu, déliré et tremblé dans cet autre cinéma.

*Les Français emmènent Franswa sur la place publique
Les Français accusent Franswa de séduction
Les Français accusent Franswa de profanation
Les Français accusent Franswa d'empoisonnement
Les Français ont attrapé Franswa
Après dix-huit ans de cavale, ils l'ont attrapé
Quelqu'un l'a sûrement dénoncé
Les Français n'en croient pas leurs yeux
Mais c'est bien lui
C'est Franswa Makandal
Les Français ont un sourire de satisfaction en ce 20 janvier 1758
Les Français ont un sourire de satisfaction de le tenir enfin
Après tout ce temps
Les Français pensaient qu'il n'existait pas
Les Français pensaient que Fwanswa était le nom
d'une chose qui n'existe pas
Que Franswa était le nom
de la forêt sans lumière
Du chien qui ne revient jamais
Le nom de la mangrove indéchiffrable
Le nom de la source empoisonnée
Le nom de la mousse blanche au bord des lèvres des colons
Quand ils s'agitent sur le sol
dans le salon de l'habitation
Et puis meurent
Le nom des feuilles pliées sous les pas
qui reprennent brusquement leur forme*

*Le nom des mornes le matin dans la brume
quand un cri se fait entendre
Le nom d'une ombre tordue au crépuscule
Le nom d'un rire
Le nom de tous ceux qui ont déserté la plantation
Et couru
Couru d'abord sans but
Transportant un jardin en fuite
Une vie qui s'étire
Une vie qui ne sait pas encore
ce qu'est la vie
Une matière qui s'étend
Élastique et poisseuse
Un pétrole
Un charbon liquide
Hanche pleine de sève
Serpente dans les mornes
Viande fumante qui marronne dans les aboiements
Tableau lacéré du dos
où s'écrit l'histoire de la violence
Fruit agité
Ne parle
Ne crie
Court ^C*

Le spectacle français s'affaire autour du corps de Franswa Makandal. Et tout le monde est là pour voir. Et même le décor craintif. Et même le paysage fou. Dans les bois, ce dimanche, le soleil est tout en haut du ciel et fait si bien sa besogne de chaleur que même le vert de la forêt scintille d'un jaune feu. Des bouches regardent et transpirent depuis les mondes inhumains. ^D

– *Que vois-tu ?*, dit une bouche.
– *Je ne vois rien sauf des Nègres venus de partout comme au jour d'une messe. Les Français sont à la fête,* répond une autre bouche.
Et ainsi de suite, tout cela parle.
– *Claquement de dents et d'os. Vous entendez ? Ces pourritures de Blancs le disent tous en chœur : « on va brûler le manchot comme un porc » !*
Mackandal rit de toutes ses dents dans le feu qui grandit sur ses mollets en bwa brilé !

C'est la troisième bouche qui vient de s'ouvrir sur un gouffre édenté. Anus plissé d'une chèvre, une grotte dépare. Et cela continue ainsi entre ces trois orifices mal fichus et tous noirs qui pataugent dans le vert informe de la forêt en décomposition.

– *Qu'est-ce qu'elle raconte celle-là ?*
– *Rien, oublie cette folle, elle a bu trop de tafia !*

Les champignons sur les bords de la troisième bouche ont fait une couronne pâle et jettent une douce fumée quand elle articule dans cette langue féroce où les restes de français s'agitent, décapités, parmi des vers dodus.

– *Vous voulez des tranches de notre héros ? Allez chercher votre part au milieu de tous ces cafards ! Les Nègres n'ont déjà plus d'yeux que pour notre oiseau géant ! Regardez l'ombre qu'il pose déjà sur peyi la malad !*
– *Le vois-tu ?* La première bouche est inquiète.
– *Non, que de la cendre qui vole dans l'air ! Ce n'est pas bon ! La foule s'agite.*

La deuxième bouche n'est rien de plus qu'une entaille sur un tronc. Elle mime des rondes et des mains qui battent l'air.

– *Et cette clameur ?*
– *On dit qu'il s'est enfui de son poteau pourri, qu'il court déjà au milieu des esclaves et des Libres^E dans leur tenue du dimanche.*

La bouche suit timidement un œil jauni qui roule vers l'avant sur un tapis de mousse pour mieux regarder encore. Soudain la vieille dent et sa fanfare d'insectes pousse un cri :

– *Jésus, Jésus ! Écoutez donc ce que transporte le vent jusqu'à nos oreilles. Ça piaille des évangiles sous la patte agile de notre héros ! Il bondit dans le corps d'une sauterelle venimeuse. Mais tout s'éteint de nouveau, les braises qu'elle avait crachées rejoignent le compost des morts d'avant. Le silence envahit jusqu'aux oiseaux les plus bavards.*
– *Ils l'ont repris. Et l'attachent très serré à présent.*
– *On dirait. La flamme est plus haute. On entend des cris de douleur, c'est la fin !*
– *Vous entendez mal, bande de pleurnichards ! C'est le bourdonnement d'une mouche grosse comme une bûche. Elle vole déjà vers nous pour pondre dans une charogne. Et bientôt un milliard d'asticots brailleront notre révolution.*

Les deux bouches bien qu'encore jeunes et dans la force de l'âge, restent pétrifiées. Scène de désolation dont elles ne voient que fumée. Muscles lourds, mollets et plantes, genoux, palais, torse, toutes les plaies s'animent vers un chemin de racines lustrées par des pieds qui mille fois sont passés là. C'est l'heure du retour. L'habitation tend ses bras de lumière mauve et les yeux retrouvent déjà leur natte, apeurés. Seule la vieille bouche reste de ce côté-là de la vie. Sa mauvaise dent brille dans le bois emmêlé d'une mangrove. Qui verra l'œil d'un serpent ? Qui verra un diamant solitaire dans la gueule d'un chien perdu ? Elle crie encore. Première bouche ramasse une grosse branche. L'autre le retient.

– *Laisse-la donc hurler, la voilà déjà partie pour le pays sans chapeau^F.*

Scintillement qui s'en va vers une forêt plus sombre encore. Qui verra une étoile transpercer les marais bien avant la nuit ? Mauvaise dent fait son cinéma, elle voit déjà le temps qui vient. Os maigre et doigt calciné vers le ciel, elle contemple l'esclave rebelle devenu mouche bleu nuit. Elle déparle dans l'ombre brûlante de son héros.

– *Oh mon dieu, le temps se roule par terre ! Forêt en flammes et arbres déchouqués, quelle splendeur ! Champignons à grande bouche qui hurlent en trompette de la mort. La tempête arrive, le cyclone est là avec son tourbillon de cendres. Boucan des feuilles. Les branches fouettent délicieusement mon sang. De toutes mes veines coule du sirop à moustiques. J'ai de ta viande plein les narines, mon chère et l'horizon est tête en bas. Je marche jusqu'à la canopée dans une colonie de fourmis zombies. Regarde-les, mon héros, ceux-là qui traînent de mauvaises mines. Leurs larmes géantes fracassent la paille des nattes dans les baraques où l'avenir est parti. Ils ne croient plus en rien. Ils ont rendu leurs muscles au Maître. Alors que ton ventre poilu qui ronfle horriblement au-dessus de ma tête est devenu un ciel humide et joyeux d'espoir. Quelle musique délicieuse ! Mouche monstrueuse aux yeux d'argent où se reflètent mes bras multipliés. Je suis ton armée. « Je reviendrai », as-tu dit aux fronts suants des Nègres, ma bestiole chérie. Regarde les bouches tordues de ceux qui rentrent à l'habitation. Les Libres rangent leurs habits de bouffons pour qu'on ne les prenne pas pour les seigneurs de ces lieux. Ils ont une peur bleue, ces satanés bourricots ! Ils voient déjà les maisons en feu et les bêtes qui tremblent de cette fièvre morbide. Là-bas, j'ai écarté les fesses d'une vache morte et j'ai vu mon propre visage et le tien dans les traits d'un Jésus noir. Nous sommes la prophétie qui braille et qui rampe dans le vacarme de la nuit. Je marche à même le cri des nouveau-nés. Boukman^G déjà trace une autre route comme une énorme larve dans un bois pourri. Sa tête roule sur les courbes les plus sombres des mornes. Tout est vert foncé et marron sang dans la vulve de notre monde. Nous allons naître dans le déchirement de la chair des arbres. Le paysage dégouline enfin des hauteurs, la montagne dans la mer n'est plus qu'une magnifique coulée de boue. Nous bombardons de nos étrons la pâleur arrogante des Français. Leur spectacle est déjà oublié. Personne n'a cru à cette pitrerie de petits Blancs créoles. Mise en scène désolante, alors que toi, tu gaves si bien les yeux des Nègres d'apparitions inoubliables. Ils rentrent vers les cases avec les jambes qui tremblent, drogués au fumet magique de ta chair brûlée. Ils ne pleurent plus. Ils imitent de faux sentiments en attendant que le décor se mette à marcher sur la ville de ces nains. Mon chéri, je ne peux m'arrêter de courir vers ton incendie. Mes rétines sont peintes avec du feu. J'apporte partout la nouvelle et l'humus. Je pisse le futur. Il n'y a plus de fatigue de ce côté-là de la vie. Les mains tapent déjà à l'aveugle sur l'abdomen des grottes. Tambours de dents tordues jusqu'aux faubourgs et sur les places. La rumeur transperce l'oreille des Nègres au travail dans les labyrinthes de la canne : Makandal est vivant !^H*

1. Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, Paris, Seuil, 2019, p. 53-57.
2. J'emprunte l'expression *entour* au penseur et poète martiniquais Édouard Glissant. Dans sa poétique, l'*entour* est cet environnement à la capillarité extrême et proche, comme un paysage sans distance qui traduit les transactions particulières de l'Antillais lequel, pour l'auteur, est littéralement dépossédé de ses capacités à agir et à transformer sa terre, son monde. Mais cette dépossession aiguë cependant sa capacité à être avec l'espace qui

l'entoure, à être du paysage, dès lors que ce dernier n'est pas domestiqué et laisse libre cours à la relation. Voir à ce sujet : Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Folio Essais, Gallimard, 1997, p. 448-449.
3. Je tente de travailler la notion de « pays en dehors » dans la perspective d'une scène de représentation, comme un lieu à partir duquel émerge d'autres formes de cinéma pour soi. « *Le "pays en dehors" est un concept anthropologique développé par Gérard Barthélémy pour expliquer l'antagonisme de valeurs*

communautaires spatialisées postcoloniales qui s'excluent mutuellement dans une anthropologie urbaine/rurale en Haïti. Il reflète un mode de peuplement dualiste des espaces urbains/ruraux par des populations en partie mélangées et/ou occidentalisées, chrétiennes, instruites, vivant principalement en ville et appelées "Créoles" d'un côté, et d'une population majoritairement paysanne pratiquant des valeurs syncrétiques et/ou africaines (vaudou) en milieu rural, analphabète et appelée "Bossale" de l'autre. Les "Bossales"

A. Dans son livre *Une écologie décoloniale*, le chercheur martiniquais Malcom Ferdinand parle de l'habiter colonial comme « l'atéricide, c'est-à-dire le refus de la possibilité d'habiter la Terre en présence d'un autre, d'une personne qui soit différente d'un moi par ses apparences, ses appartenances ou ses croyances. L'habiter colonial n'est pas pour autant un habiter-seul » mais « un habiter avec l'autre chrétien, un autre avec qui l'on a la Terre en partage, et avec qui l'on s'accorde pour être en désaccord et se faire la guerre ». Comme Ferdinand le souligne également, « Habiter semblerait à première vue aller de soi. Habiteraient ceux qui sont présents, ceux qui peuplent la Terre. Il en fut pourtant tout autrement comme en témoigne le vocabulaire d'usage. Les parcelles de forêts défrichées pour planter le tabac ou de la canne à sucre furent désignées comme des terres "habituées". Les maisons des colons esclavagistes aux abords des plantations furent appelées — et le sont encore aujourd'hui — des habitations ou "bitations" en créole ¹. »

La manière d'habiter coloniale compose ainsi une scène d'où disparaissent littéralement ce, celles et ceux qui ne sont pas considéré-es comme des Humains. La collection de ressources qui se tient alors hors de l'habiter colonial mais souvent dans sa proximité la plus directe — puisque les ressources se doivent d'être à disposition et que la plantation devient elle-même une ressource pour ceux qui la fuient — contient un vaste panel de formes de vivant et d'existences non humaines mais aussi un certain nombre d'échantillons de l'espèce humaine jugés « hors-humanité » — les peuples indigènes que l'on massacre, les Noir-es esclavagisé-es des plantations transformées en biens meubles comme ceux qui vont prendre la fuite, les marron-nes, pour citer quelques-unes des situations de vie qui vont nous intéresser ici. Nous retirons de la situation produite par l'habiter colonial que seul le monde domestiqué, mis à son service, a une consistance et qu'il compose l'unique scène des représentations sociales, l'unique espace du vivant / vivable / visible. Dans ce contexte l'*entour* ² est un espace négatif, obscur qui nécessite des opérations d'*éclaircissement* pour trouver une signification — on brûle la forêt, on détruit les croyances, on découvre

SPECTACLE DE MORT
DEPUIS LES BOUCHES D'UN DÉCOR VIVANT

sont en majorité des Noirs à la peau foncée et descendants d'esclaves. Selon l'auteur, si les "Créoles" sont plutôt des urbains, les "Bossales" sont des ruraux habitant dans des "cours" sur de grandes "habitations". L'"habitation" est la plus petite unité territoriale d'une section communale rurale en Haïti. Elle sert à la fois d'exploitation agricole et d'espace de regroupement des membres d'une famille élargie ou très élargie dans une

OLIVIER MARBŒUF

"cour" avec plusieurs maisonnettes proches les unes des autres. La "cour" (lakou en créole haïtien) est un espace de sociabilité rurale. La communauté "créole" appartient au pays officiel, urbain et "en dedans", tandis que la communauté "bossale" est liée au pays réel, profond, rural et "en dehors". Ainsi, l'opposition "pays en dedans" et "pays en dehors" reflète une dualité communautaire de valeurs spatialisées configurant un modèle historique de la

7

société haïtienne. » (Extrait de : Zéphirin Romanovski, « L'émigration-rémigration des Haïtiens dans l'espace interaméricain comme fin du modèle social du "pays en dehors" : Repenser le développement », dans *Migrations Sociétés*, 2008/3-4, n. 117-118, p. 11-24.)
4. Extrait d'un entretien inédit avec le poète haïtien Frankétienne, janvier 2020, Port-au-Prince, Delma 31. Propos recueillis par Olivier Marbœuf et Louis Henderson.

DEUXIÈME VOIX

les formes de vie fugitives. Signification qui est pour l'essentiel de l'ordre de l'usage. Le décor est ainsi à la fois craint comme forme illisible de présence — toujours à traduire — et méprisé comme forme potentielle de vie « en-dehors » ³ de l'exploitation. Mais savoir cet *entour* peuplé, et y imaginer des contingences profondes entre différentes existences nous conduit vers un autre imaginaire et une autre esthétique que celle de la Nature des Modernes : un décor vivant qui regarde depuis une vie négative l'habiter colonial. Je m'engage ici dans la recherche de ce point de vue, de cette perspective située, de ce *cinéma départant* (déliant en créole). En revisitant de nouveau l'épisode de la mort de Makandal, je cherche à donner à ressentir le conflit entre deux scènes de représentation dont l'une use des principes de l'hallucination comme cinéma des nécessités minoritaires — cinéma des *vies noires*, au sens de vies qui regardent, ressentent depuis un lieu de l'ombre et inventent d'autres mondes que la plantation, prise ici comme système narratif de la totalité.

B. La résistance de l'esclave marron François Mackandal — ou Franswa Makandal — est un motif important de l'histoire prérévolutionnaire haïtienne, autant sur le plan des luttes — on lui attribue, en dix-huit ans de cavale, la mort de près de 6000 colons dont de nombreux empoisonnements — que sur celui de l'imaginaire. L'Histoire officielle date sa mort par le feu au 20 janvier 1758 au Cap Français sur l'île de Saint-Domingue — aujourd'hui Haïti — soit trente-trois ans avant le début de la Révolution haïtienne (1791-1804). Le dispositif d'exécution par la puissance coloniale française du célèbre rebelle manchot — il a perdu une main dans un moulin à sucre — relève du spectacle. Mackandal doit mourir sous les yeux des esclaves, des hommes et femmes libres de couleur, et probablement de ses compagnons qui observent la scène de loin. Avec sa mort doivent aussi disparaître toutes les potentialités magiques de son personnage. On doit faire le constat visuel de sa mortalité et rompre ainsi la puissance des légendes qui lui prêtent des pouvoirs surnaturels et un art de la transformation. Il y a donc ici un muscle mais aussi un œil qui impose sa loi, sa manière d'organiser le monde, de le limiter,

d'en faire une collection d'objets au service de sa jouissance. Par cette habile mise en scène, les Français tentent donc aussi de détruire une manière d'être avec l'environnement, une alliance avec ce qui, pour l'habiter colonial, n'est qu'un décor à domestiquer : plantes, arbres, racines, insectes, humus, animaux, vent, cyclones, tremblements de terre... Cette scène est un peu plus que l'exécution d'un criminel. Elle ne sert pas seulement à répandre la terreur dans l'esprit de ceux qui rêveraient encore de s'enfuir. C'est aussi une forme d'anéantissement de l'hypothèse d'un habiter marron du monde. Mais la légende, qui va recouvrir progressivement la version officielle, ne voit pas Makandal disparaître ce jour-là. Il s'échappe du feu vers les fraîcheurs de la forêt et crie à la foule qu'il fera un jour son retour. La révolution qui va chasser les Français pour de bon de l'île débute en 1791 par une cérémonie vaudou au Bois-Caïman. Elle est peut-être l'écho de cette première scène d'hallucination populaire.

C. J'ai utilisé une première fois un extrait de mon texte *Luke & Franswa* pour la performance théâtrale *The Wake of The Living and the Dead Ensemble*. Comme la scène de la mort de Makandal, je rejoue — à la manière d'un DJ — des fragments de ce poème dans différents contextes, en imaginant la répétition comme une forme de spirale qui fait monter le sens, en accumulant des couches de savoirs et de frictions. Le texte finit par produire le bruit du conteur créole, c'est-à-dire un endroit du sens qui apparaît par la vitesse, la redite, le ressassement, une rumeur qui n'existe pas à l'écrit, une note cachée, un acouphène.

D. « Même quand il fait grand soleil à midi, l'esclavage c'est la nuit... Et tout le temps de l'esclavage a été une succession de franges nocturnes qui ont enveloppé l'être. Pour évoluer dans l'espace de l'esclavage, on est obligé de se faire avec la nuit, pour découvrir des êtres invisibles, insaisissables, non manifestes au premier degré... La nuit c'est le temps des complots, de la protestation, c'est l'espace où la protestation trouve sa sève pour éclater plus tard au grand jour, car on ne peut pas avoir la lumière si on n'a pas d'abord les ténèbres. » ⁴

5. Le terme créole signifie ici « né en colonie ». Il se construit dans la double opposition avec le pouvoir blanc métropolitain, mais aussi avec les Noir-es né-es en Afrique, dit « bossal-es ».

6. Au moment de son indépendance, l'île est rebaptisée Haïti en référence à son nom indigène précolonial Aiyiti, « terre des hautes montagnes » ou « montagne dans la mer ».

7. C'est d'ailleurs une figure contrastée qui peuple l'imaginaire antillais aujourd'hui. À bien des égards, l'image du Marron traduit un

caractère négatif dans l'expression populaire. Il peut être le fainéant qui se soustrait au travail, le malin qui manipule les autres, celui auquel on ne peut faire confiance.

8. Dans les Antilles françaises et jusqu'en Guyane, on a longtemps célébré avec force les statues de Victor Schoelcher comme la figure emblématique de l'émancipation des esclaves. S'il a été l'artisan de l'abolition définitive dans les territoires français qui débute en 1848, certains militants antillais relèvent combien le culte de l'homme

politique français fait la part belle à la bonté de la Métropole, occultant l'importance des luttes des esclaves et des multiples marronnages dans la mise en échec du modèle esclavagiste. Ce que la célébration de 1848 dissimule également, c'est que cette date ne marque pas pour autant la fin des privilèges blancs en territoire colonial, mais plutôt le début d'un nouveau régime d'exploitation où l'esclave est remplacé par un travailleur pauvre sous contrat, ce qui apparaît comme l'hypothèse économique et coercitive la plus

E. Dans le paysage racial du monde de la plantation, on minimise trop souvent le rôle des hommes et des femmes libres de couleur, corps social intermédiaire composé d'esclaves qui ont obtenu ou racheté leur liberté ou de mulâtres issu.es du métissage entre les maîtres et les femmes esclaves le plus souvent. Partout ils composeront une élite qui complexifie la ligne de couleur de l'habiter colonial, que les Libres s'alignent sur les pratiques des Blancs créoles⁵ ou qu'ils s'opposent à eux.

F. « Pays sans chapeau » (*peyi san chapo* en créole haïtien) est une expression haïtienne qui désigne l'au-delà, parce que personne n'a jamais été enterré avec son chapeau.

G. Boukman est un esclave de l'habitation Turpin, dans la plaine du Nord de Saint-Domingue. On le pense houngan — prêtre vaudou — et on loue sa force naturelle. On le dit né à la Jamaïque. Dans la nuit du 14 août 1791, au Bois-Caïman, il organise une cérémonie vaudou qui rassemble un grand nombre d'esclaves. Un cochon noir est sacrifié et on boit son sang afin de devenir invulnérable. Boukman ordonne alors le soulèvement général. Il mourra au combat quelques jours plus tard. Comme pour Makandal, les Français feront spectacle de sa tête coupée sur la place publique afin de montrer à tous qu'il n'est pas immortel. Mais c'est trop tard, le combat révolutionnaire est définitivement engagé et Saint-Domingue se dirige de nouveau vers Haïti.⁶

H. Pour approcher les différentes réalités, modalités et imaginaires du marronnage, il faut peut-être commencer par se défaire de la seule image héroïque des esclaves qui s'enfuient, luttent et inventent un monde nouveau, pour apprécier toutes une série d'écartés qui composent des formes de retour vers le vivant depuis des vies privées d'existence — des courtes excursions des esclaves hors de la plantation aux communautés pérennes, des stratégies de razzia aux pratiques de jardinage, des tentatives d'autarcie aux alliances stratégiques dans les luttes anticoloniales⁷. Tout n'est pas spectaculaire et les gestes plus modestes ne manquent pas d'intérêt. Ils s'accordent avec des topographies, des paysages, des matières,

tout autant qu'avec des situations impériales spécifiques au sein de la trame commune du plantationocène.

Ce qui est sûr cependant, c'est que les esclaves marronnent et ce depuis le tout début. C'est une réalité importante qui offre une lecture différente de l'histoire de l'esclavage transatlantique et notamment des différentes abolitions qui s'inscrivent d'abord dans des projets économiques et non moraux et plus précisément dans la suite de la mise en échec progressive du système logistique de la plantation⁸. Des hommes et des femmes se révoltent et s'enfuient en fait dès la scène même du bateau négrier. Iels se refusent à offrir leurs corps au projet esclavagiste, se battent et parfois se jettent dans l'océan. Pour les esclaves, le suicide peut devenir une issue et l'empoisonnement un chemin vers un ailleurs, un retour radical. Et celles et ceux qui arrivent enfin à la plantation ne manqueront pas d'inventer encore d'autres gestes pour se sauver, pour fuir depuis *la vie dans la mort*. Ces fuites ne sont pas toujours de grands écarts et l'on peut penser que tout acte réalisé pour soi — pour prendre soin de sa vie⁹ — est déjà une forme de reprise de l'objet esclave de sa part autonome d'humanité. Comme la culture du jardin créole sur la plantation¹⁰, qui est une manière de se replonger dans un imaginaire de la diversité végétale au cœur même d'un dispositif de monoculture coloniale. L'espace du jardin créole, outre son importance pour la subsistance, est un apprentissage de coopération végétale — là où la monoculture de la plantation se fonde sur l'imposition d'un régime végétal dominant tous les autres, au service de l'extraction de richesses destinées à d'autres lieux. D'une certaine mesure, la plantation expérimente l'anéantissement de la localité en transformant le monde en une collection de ressources extractibles et déplaçables. C'est un modèle qui produit et transporte des paysages, des décors dont les esclaves et les Marron-nes sont des motifs discrets à plus d'un titre : à la fois des humain-es sorti-es de l'humanité et invisibilisé-es dans un monde de corps-machines, d'objets meubles, de matière fongible, mais des humains qui sauront aussi plus tard se rendre invisibles, indiscernables dans la tapisserie du monde « sauvage ». Le jardin créole est égale-

SPECTACLE DE MORT
DEPUIS LES BOUCHES D'UN DÉCOR VIVANT

OLIVIER MARBŒUF

9

efficace dorénavant. Les émeutes qui éclatent en 1870 dans le sud de la Martinique alors qu'est proclamée la III^e République révéleront les tensions de cette période dans une société qui reste très largement dominée par des hiérarchies raciales dont on n'aura plus le droit de dire le nom à la faveur de l'émergence de la figure opaque et indivisible du citoyen.

9. Et il faut ici considérer toutes les stratégies de dissimulation, de

mascarade, d'évitement de la violence et certaines formes de consentement pour sauver sa vie, la reporter à plus tard quand on aura récupéré un usage pour soi de son corps. Et cela comprend une connaissance des Maîtres, une connaissance négative, *a negative care*, qui permet d'anticiper les risques de mort. Voir à ce sujet : Elsa Dorlin, *Se défendre*, Paris, La Découverte, 2017.

10. Voir Olivier Marbœuf, « Jardins fugitifs » dans *Jef Klak* n. 5, « Course à Pied », 2018.


11. Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, Paris, Seuil, 2019, p. 181.

ment une forme de préparation à des modes de culture dans un environnement différent. La fuite est donc toujours aussi un geste de répétition de vies et de luttes à venir. Comme dans la pratique de la capoeira, danse des esclaves au Brésil, les muscles s'aiguisent secrètement au combat. Le corps se reconstitue au service de lui-même. Il n'est plus une machine à disposition de besoins extérieurs, il se remembre dans une perspective future.

L'hypothèse marronne d'habiter le monde n'est pas non plus faite de l'unique principe de la fuite radicale et définitive. Il y a aussi et parfois d'abord les courtes excursions en dehors de la plantation, les petits marronnages dont il ne faudrait pas sous-estimer l'importance dans la mesure où ils composent des manières de goûter à un autre monde, de le rendre possible, d'apprendre à y respirer. En un mot, de rompre à la marge le récit de la plantation comme monde total qui administre jusqu'aux manières de circuler en dehors de ses limites. Et puis vient le moment où il est temps de se sauver. Définitivement. C'est l'épreuve d'une vie inconnue où tout ce qui est su, tout ce qui aura été conservé, toutes les brides de savoirs vont devoir se recomposer. Ce ne sont pas des fuites solitaires et bientôt dans les hauteurs des mornes et l'épaisseur des forêts vont se constituer des communautés. Elles ne rompent pas toutes pour autant les relations avec la plantation où certaines viendront piller ce dont elles ont besoin et recruter ceux qui parmi les esclaves commencent à croire qu'une autre vie est possible.

La vie de marron-ne est intimement liée à la capacité à se fonder dans le paysage et à développer une intimité avec le *décor non domestiqué* et les *terres non habituées* qui bordent l'habiter colonial. C'est un devenir forêt, feu, morne, rocher et sifflement d'oiseau. Mais l'invisibilité est aussi au prix d'un mouvement incessant et la scène marronne ne cesse de bouger pour échapper aux chiens des maîtres et aux différents corps de la puissance coloniale qui ne vont cesser de la pourchasser. C'est une scène sans repos. Et de ce mouvement vers l'indiscernable, de cette alliance haletante avec le monde, naît une scène de représentation particulière, où le corps se remplit du paysage qui n'est plus cette forme inerte et à distance.

Avec l'abolition définitive de l'esclavage en 1848 dans les Antilles françaises, les anciens esclaves, qu'ils aient marronné ou pas, seront le plus souvent mis dans l'incapacité de cultiver la terre pour eux-mêmes par un habile jeu de lois qui maintient dans ce nouveau contexte politique les privilèges Blancs qui avaient prévalu jusqu'alors. Ceux-ci se poursuivent jusqu'à nos jours dans un simulacre politique et économique au bénéfice des békés, descendants des maîtres blancs d'hier — bien qu'ils ne soient que de vulgaires opérateurs au service de la dépendance à la Métropole, car comme le souligne le penseur martiniquais Édouard Glissant dans son célèbre ouvrage *Le Discours Antillais*, « *jamais une politique de la production n'a pu être décidée ni menée par cette couche sociale d'exploiteurs [...] aucune responsabilité technique n'a été exercée par eux.* » Glissant note dans ce même livre que la Martinique, dépourvue qu'elle est d'une réelle petite paysannerie à la faveur d'un système de continuité coloniale — fait de monocultures d'exportation et d'importations massives de biens —, fonctionne comme une société sans politique car privée d'une authentique classe populaire produite par le travail de la terre — et ainsi capable d'un imaginaire social ancré dans la matière et le paysage local.

Dans le chapitre de son livre qu'il dédie au scandale sanitaire du chlordécone, pesticide utilisé dans les bananeraies, Malcom Ferdinand montre que la continuité de la violence faite au paysage antillais est aussi une violence faite aux corps des Antillais eux-mêmes. Là encore, les ressources se confondent dans un corps-paysage qui aujourd'hui se lève grâce à la révolte d'une partie de la jeunesse. Le décor demande des comptes à la *chimie des maîtres*.¹¹ 

Auteur, critique, performeur et commissaire indépendant, Olivier Marbœuf a fondé le centre d'art Espace Khiasma aux Lilas, qu'il a dirigé de 2004 à 2018.