

1. | Politiques de la culture

Du *poiélitique* et du *populaire* : une critique créolisée

« C'est Utopus qui amena une foule ignorante et rustique à un sommet de culture et de civilisation qu'aucun autre peuple ne semble avoir atteint actuellement. Après les avoir vaincus à la première rencontre, Utopus décida de couper un isthme de quinze milles qui rattachait la terre au continent et fit en sorte que la mer l'entourât de tous côtés. »

Thomas More, *L'utopie*.

« Autrefois autrefois
Ah! mémoire rocailleuse insurge-toi en taillis
Chaque buisson de mémoire cache un tireur. »
Édouard Glissant, *Le sel noir*.

Il est des penseurs qui, à Uzeste, ont été tout particulièrement « agissants » en ce qu'ils y ont été lus, entendus, travaillés, discutés et qu'ils s'y sont engagés fidèlement en y étant régulièrement présents et actifs. André Benedetto¹ (1934-2009), Bernard Manciet² (1923-2005), Félix-Marcel Castan³ (1920-2001) sont à l'évidence de ceux-là. Défenseurs des cultures occitanes, mais à distance du culturalisme, du « régionalisme culturel » et de la normalisation de cultures « particulières » qui seraient autant de « petites patries » (Pasolini, 1976 : 112-113), ils ont appuyé le principe d'« identités culturelles distinctes, qui ne renient rien, ne détruisent rien, ne renoncent à rien, mais multiplient

1. Directeur du Théâtre des Carmes, fondateur de la Nouvelle Compagnie d'Avignon ainsi que du *off* du festival créé par Jean Vilar.

2. Poète, romancier, peintre et défenseur du « parler noir » des landes de Gascogne.

3. Écrivain, essayiste et théoricien de la « décentralisation culturelle ».

les éclairages, les points de vue sur la vie intellectuelle prise dans son foisonnement» (Castan, 1984 : 15-16). Au nombre de ces indispen- sables compagnons de route «uzestiens» dont Bernard Lubat estime que «*sans eux, l'aventure d'Uzeste aurait depuis longtemps périclité*», il en est un qui a tenu un rôle éminemment singulier en ce qu'il a notamment offert les outils conceptuels et réflexifs permettant à Lubat et ses «œuvriers» d'appréhender le répertoire étendu de leurs principes d'action et de leurs pratiques concrètes comme une *totalité* labile, fragile, dialectique, mais somme toute cohérente. Ce précieux et regretté compagnon est le poète martiniquais Édouard Glissant⁴ (1928-2011). Le théoricien du *Tout-monde* (1997a) a en effet développé un modèle de connaissance analytique et sensible dont les principaux jalons notionnels ont été particulièrement efficaces pour rendre compte des activités pléthoriques, syncrétiques, baroques et conflictuelles de Lubat & Cie, qui s'en sont d'ailleurs saisi dans une optique de travail réflexif. La pensée *archipélique*, celles du *tremblement*, de la *Relation*, du *chaos-monde*, de l'*errance*, de la *digénèse*, de l'*incrédation*, de l'*opacité*, de l'*imprévisible*, et bien sûr de la *créolisation*, résonnent *de facto* en de multiples occurrences uzestiennes. Elles éclairent nombre d'activités, de modes d'être au monde et de principes d'action traversant la communauté villageoise : «l'art de la diffusion de l'art», l'intranquillité, la «transartisticité», la création artistique, l'éducation populaire, l'improvisation, le jazz comme musique «qui n'en finit pas de commencer», ou encore «*la nécessité de se jouer, de jouer pour apprendre*».

La philosophie, davantage que les sciences sociales – que nous avons toutefois tout intérêt à considérer conjointement⁵ –, est une ressource

4. Le compagnonnage de Glissant s'est notamment traduit par la tenue de spectacles appelés «Chaos-Opéras», fondés sur des improvisations collectives à partir de textes que le poète lisait et dont il estimait qu'elles étaient fondées sur «une répercussion réciproque qui n'est absolument pas préparée et donne des réponses prodigieuses» (in Rivière, 2007 : 42). Glissant donnait également, lors des *bestejadas de las arts*, des conférences. cf., par exemple, «La Carte et le Tout-Monde» (20 août 2006) : <http://www.edouardglissant.fr/uneteedouardglissant.html>.

5. Dans le tome II de *IL vocation actuelle de la sociologie* (Paris, PUF,

pratiquement mobilisée à Uzeste. Des philosophes sont lus, invités, inspirent des créations et le *travail du concept*, plus dégagé des impératifs du terrain propres à la sociologie, permet d'outiller une pensée qui, en prenant ainsi ses distances avec un réel qui marquerait toujours trop de son empreinte négative les analyses *objectives*⁶ qui en sont faites, permet des formes de réflexion plus rhizomatiques – suggérant davantage que démontrant –, capables, à l'instar de la pensée glissantienne, de rendre compte de phénomènes difficiles à circonscrire à moins de faire usage d'appareils de preuve conséquents (Ménil, 2014). La philosophie est ainsi envisagée, dans une veine deleuzienne, comme un art d'inventer des *concepts*⁷ (Deleuze, Guattari, 1991) qui serait également une *herméneutique de la singularité* (Negri, 1991) et permettrait d'affronter le chaos du monde sans avoir à en réduire la diversité à un « fini ». Le *chaos-monde* glissantien qui entend décrire les entrecroisements mouvementés des cultures et « défait dans l'infini toute consistance » (Deleuze, Guattari, 1991 : 45) est ici, comme en d'autres endroits et en de nombreux esprits d'UZ, consonant avec une philosophie qui fait droit à l'altérité, à la variété et aux contradictions, et appelle à s'emparer de « la globalité [pourtant] insaisissable » du monde.

Armand Mattelart nous rappelle en effet que le « système » Tout-monde et ses concepts/affects attenants⁸ sont également une ma-

1960), Georges Gurvitch précisait que le rejet de la philosophie par la sociologie conduit, en fait, « la majorité des sociologues à s'adonner à des philosophies implicites et inconscientes ». La plupart des chercheurs empiriques feraient donc « de la philosophie sans le savoir comme le bourgeois gentilhomme faisait de la prose » (1969 : 485-486).

6. Aussi, « échapper à ce risque et à ce danger [...] exige un autre ancrage de l'écriture que dans la positivité des faits, ou l'objectivité des seules données consignées » (Ménil, 2011 : 106). En mêlant poétique et politique, art et philosophie, Glissant déconstruit les prévalences d'une discipline à dire le sens ou la vérité mieux qu'une autre.

7. « Le concept philosophique ne se réfère pas au vécu par compensation, mais consiste, par sa propre création, à dresser un événement qui survole tout vécu, non moins que tout état de chose » (Deleuze, Guattari, 1991 : 37). La science produirait des *prospects*, et l'art des *affects*.

8. Édouard Glissant s'est toujours montré rétif aux systèmes

nière de considérer la réalité concrète « comme un espace-temps où coexistent des formes d'exploitation, d'oppression et d'humiliation à la fois anciennes et nouvelles, ainsi que des formes de résistance à la fois éprouvées et inédites » (2009 : 376). Aussi, le Tout-monde est une catégorie *princeps* « insurrectionnelle » qui fait contraster la vie telle qu'elle va avec celle qui pourrait advenir. Il est une vision du monde qui emprunte à la fois à une *philosophie* et à une *poétique*, mais aussi à une *politique*, car il est un appel à la lutte contre les intégrationnismes à marche forcée :

« *Le monde se créolise*, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers des heurts irrémédiables, des guerres sans pitié, mais aussi des avancées de conscience et d'espoir – sans qu'on soit utopiste, ou plutôt, en acceptant de l'être – que les humanités d'aujourd'hui abandonnent difficilement quelque chose à quoi elles s'obstinaient depuis longtemps, à savoir que l'identité d'un être n'est valable et reconnaissable que si elle est exclusive de l'identité de tous les autres êtres possibles » (Glissant, 1996 : 15).

théoriques « systématisés », aux pensées-systèmes, y préférant des pensées « archipéliques » ou « du tremblement », c'est-à-dire conduisant à des questionnements, des tâtonnements, « des contacts avec le frémissement du monde », des analyses fragmentaires, chaotiques, plutôt qu'à des affirmations et vérités posées d'avance (Rosemberg, 2016 ; Bonniol, 2013). Pour autant, au fil de ses ouvrages, il a bel et bien constitué une *philosophie* que l'on peut sans doute qualifier de *dialectique*, partant « de l'apparence phénoménale (le concret sensible, la réalité empiriquement donnée) pour l'ordonner intellectuellement dans un corpus de concepts, la reconstruire théoriquement de manière à la rendre intelligible. La dialectique de la connaissance est ainsi la suite ininterrompue des concepts qui se complètent, se combinent, s'interpénètrent, se modifient, se transforment les uns dans les autres » (Brohm, 2003 : 172). Glissant ne dit pas autre chose quand il affirme : « Je n'appelle pas théorie d'ensemble une construction uniforme donnant des solutions, mais une vision multivalente capable d'expliquer ou de comprendre les aspects contradictoires, ambigus ou imperceptibles » (1997b : 800).

Le Tout-monde est un point de vue totalisant spécifique – une totalité qui est un complexe de singularités –, un espace de pensée critique (un *concret-pensé*, l’outil d’une conscience anticipante), qui est également une *utopie*⁹(Chancé, 2013) – ce qui «manque dans le monde» – affichant son lien avec l’histoire. Il est une utopie (Bloch, 1976 ; 1982) qui n’a cependant rien d’irréaliste ou d’abstrait, puisque ses racines plongent, au contraire, dans le passé et se ramifient dans le présent¹⁰ – Glissant parle de «*vision prophétique du passé*» (1997b : 227). Sa «pente» est inscrite dans la matérialité du monde et son objectif est de se développer à l’avenir¹¹ et «à l’air libre». Aussi, le Tout-monde est à envisager comme «la partie du monde qu’il nous reste à découvrir tous ensemble», en dehors de tout rapport de domination s’instaurant entre découvreurs et découverts. Nécessairement créolisé, il se conçoit comme *philosophie de la Relation*¹², *poétique du divers*, *utopie de la rencontre* et *politique de l’accord du détail et de la totalité*, repères que Glissant a mis en concepts et en *affects*, et qui sont devenus, à Uzeste, des «*pilotis politiques*», plongés dans un *topos* social plus meuble qu’on

9. Dans sa « Présentation » de *Rêve diurne, station debout & utopie concrète. Ernst Bloch en dialogue* (Paris, Lignes), Arno Münster rappelle, après Emmanuel Levinas, que pour le philosophe allemand, « la culture mondiale est “la matière de l’espérance” » (2015 : 11).

10. « L’utopie n’est pas “situationnellement transcendante” [Étienne Cabet], elle est engagée dans le présent, comme un rêve est mêlé à la vie » (Servier, 1991).

11. « L’espérance. Qu’est-ce que c’est ? Ce n’est pas l’espérance en tant qu’affect cognitif, en tant qu’acte de la connaissance, auquel rien ne s’oppose, mais qui est dans une relation d’interdépendance avec un autre concept : en tant qu’elle est souvenir de ce qui a été et espérance du futur, de l’avenir » (Bloch, 2015 : 121).

12. Laquelle ne serait autre que « la quantité finie de toutes les particularités du monde ». La relation « oppose [donc] la totalité à l’Universel, comme le Divers à l’esprit de système » (Gauvin in Glissant, 2010 : 12). Pour Glissant, la *mondialité* pose par exemple la diversité comme principe et se présente, en cela, comme le revers de la *mondialisation* qui, elle, n’est que monotonie, standardisation et *même* en profusion.

pourrait le croire. Le cadre socio-historique uzestois définit certes des « *identités-racines* » ataviques¹³ (ruralité, métayage, pauvreté, etc.) qui figent notamment des rapports sociaux de classe, de race et de sexe inégalitaires, mais celles-ci ne sont cependant jamais totalement sédimentées et peuvent donc se transformer en « *identités-rhizomes*¹⁴ » critiques renforçant « l'ici par l'ailleurs¹⁵ » (Glissant, 2009 : 80) :

« Le rapport est intense entre la nécessité et la réalité incontournable de la créolisation et la nécessité et la réalité incontournable du lieu, c'est-à-dire du lieu d'où l'on émet la parole humaine. On n'émet pas de paroles en l'air, en diffusion dans l'air. Le lieu d'où on émet la parole, d'où on émet le texte, d'où on émet le cri, ce lieu est immense. Mais ce lieu on peut le fermer, et on peut s'enfermer dedans. L'aire d'où l'on émet le cri, on peut la constituer en territoire, c'est-à-dire la fermer par des murs, des murailles spirituelles, idéologiques, etc. Elle cesse d'être "aire". L'important aujourd'hui est précisément de savoir discuter d'une poétique de la Relation telle qu'on puisse, sans défaire le lieu, sans diluer le lieu, l'ouvrir. Est-ce que nous avons les moyens de le faire? » (Glissant, 1997 : 29-30).

Comme le rappelle Stuart Hall, la culture « a ses matières premières, ses ressources et son "travail de production". Elle dépend à la fois d'une connaissance de la tradition comme le "semblable changeant" et d'un ensemble effectif de généalogies. Ce que ce "détour par le passé" permet toutefois, c'est de nous rendre capables, à travers la culture,

13. Pour une discussion de la notion d'atavisme dans la pensée glissantienne, cf. (Ménil, 2011 ; Giraud, 2013).

14. Glissant emploie parfois les syntagmes « *identités-relations* » ou « *identités qui cheminent* ». Il précise : « J'ai essayé d'expliquer que la rencontre, le métissage, la créolisation n'ont pas pour but d'aboutir à une soupe, à une sorte de melting-pot sans sens, qui serait une purée ou une bouillie de toutes les identités et de tous les lieux, mais qu'il y a une nécessité de définir le lieu et l'identité et tout de suite après une nécessité de l'ouvrir, c'est-à-dire de ne pas s'en tenir à des définitions. Par conséquent, c'est ce qu'on dit quand on dit qu'il y a interdépendances et que ces interdépendances consentent à des interrelations » (Glissant, 2010 : 78).

15. Il s'agit là, pour Glissant, du propre de l'*intention poétique*.

de nous produire nous-mêmes de nouveau, *comme de nouveaux types de sujets*» (2007 : 262). Or le lien théorie-pratique de la culture in-tranquille d'UZ, notamment nourri de la pensée glissantienne, produit effectivement des actes, des pensées, des émotions qui pour être historiquement et socialement situés n'en sont pas moins porteurs de possibles qui ouvrent vers des ailleurs sensibles, gnoséologiques et politiques : «Je change, par échanger avec l'autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer» (Glissant, 2009 : 66). À Uzeste, la culture semble bien affaire de *devenir* : «*Lubat, c'est l'identité de son lieu, mais ce n'est pas la closure de son lieu. Le lieu est incontournable : on ne peut pas s'en passer, mais on ne peut pas en faire le tour. Impossible de dire là où commence et là où s'achève ce lieu parce que la frontière est imperméable*» (Glissant in Denis, 2011).

Aussi pourrait-on avancer qu'Uzeste est le substrat d'«UZ-topies», *i.e.* un territoire hybride traversé par une histoire sociale singulière, enraciné dans les luttes passées qui, fort de cette *radicalité* topique et des outils artistiques, citoyens et scientifiques dont certains de ses habitants s'appareillent, se transforme en un champ de bataille. Présentement, s'y livrent des combats contre ce que Lubat qualifie de «non-lieu», c'est-à-dire la «contre-utopie» libérale, fataliste et amnésique du capital et de la marchandise (la «fin de l'histoire»). Les UZ-topies sont des espaces à la fois physiques (Uzeste comme «sol sur lequel se poser» – Bloch, 1982 : 214) et symboliques; des *topoi* de déploiement concomitant d'idées, d'affects et d'une *praxis*, à partir desquels peuvent se développer l'exigence d'une liberté critique, ainsi que la revendication et l'appétit de l'apprentissage de celle-ci. Ces attendus permettent de dialectiser certains aspects de la réalité concrète – notamment des possibilités effectives de changement – avec des horizons d'attente. Ils fragilisent le *contraint*, posent problème à la *culture affirmative* (Marcuse, 1970), aux évidences abstraites, aux certitudes résignées («*there is no alternative!*») et favorisent les *champs d'expérience* en résistance (Koselleck, 1990). Il s'agit donc de se mettre en marche à partir de latences, de ferments, de germes de *possibles* non encore réalisés, de s'inviter à *commencer*, comme aime à le rappeler Lubat, évidemment

inspiré par Glissant¹⁶ : « Uzeste est une non réponse active » (Marmande, 2000 : 211).

Nous voudrions, ici, tenter d'éclairer quelques-uns des traits spécifiques de cette culture critique d'UZ en nous appuyant, pour ce faire, sur la notion de *créolisation*, si chère à Glissant, considérant que les « signifiés sociaux » dont elle rend compte se trouvent au principe même des politiques de la culture élaborées « d'ici d'en bas ». Pour le penseur martiniquais, la créolisation désigne un processus général de subversion de la sensibilité, de la raison et des pratiques « ordinaires ». Il y voit un mouvement d'interpénétration de manières de sentir, penser et agir dissemblables, mais dont la pleine efficace tient surtout au domaine de l'imaginaire ; un imaginaire politique qui permet, selon lui (et avec lui, Lubat) d'effleurer la réalité complexe du Tout-monde : « c'est par l'imaginaire que nous pouvons faire sur nous-mêmes l'effort intense et difficile de transformation de l'être qui fasse que nous ne concevions plus l'être comme être pour soi, et que nous commençons à concevoir l'être comme être en relation » (Glissant, 2002 : 77). Or l'imaginaire est ce « secteur » dont le poète (l'artiste¹⁷) serait l'acteur central – *l'être d'exception*¹⁸ avec l'intellectuel –, et auquel incomberait la tâche de créer des *lieux-communs*, c'est-à-dire des espaces de rencontre des imaginaires et des idées – autrement appelés *paysages*, qui tout en préservant

16. « Il n'y a pas de commencement absolu. Les commencements fluent de partout, comme des fleuves en errance » (Glissant, 2005 : 37).

17. Tout comme Henri de Saint-Simon (1875), Bernard Lubat appelle les artistes à l'avant-garde de la société, car ils auraient « la puissance d'imagination des artistes ; leur capacité d'enthousiasmer les populations afin de les rendre conscientes des leviers de transformation sur lesquels pouvoir agir, la possibilité de constituer un imaginaire tourné vers le bouleversement sociale » (Perrier, 2015 : 106). Les artistes seraient ainsi « des guidés, aptes par leur sens critique, à se défier de toute situation hégémonique et susceptibles, par leurs recherches toujours en mouvement, de frayer la voie vers des espaces ouverts au déploiement des possibles » (Perrier, 2015 : 107). C'est là, sans doute, beaucoup leur demander.

18. Être d'exception « pouvant à tout moment intercéder dans la formation de collectifs critiques » (le Blanc, 2014 : 2).

les singularités ouvrent à la diversité. La créolisation se présente donc d'abord comme une *poétique*¹⁹ qui, selon Glissant, « n'est pas un art du rêve et de l'illusion, mais [...] une manière de se concevoir, de concevoir son rapport à soi-même et à l'autre et de l'exprimer » (2010 : 44). Connaissance singulière du réel, elle est, fondamentalement, « la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes [...] avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments » (Glissant, 1997a : 37). Cette poétique, est toutefois aussi, réaffirmons-le, une politique, ainsi qu'une *praxis* (ressentir-penser-agir), bien que ces deux derniers aspects soient quelque peu minorés par Glissant qui, insistant beaucoup sur la langue, la poésie et la littérature, accentue évidemment l'importance des poétiques qui « *ne cessent [néanmoins] de combattre* » :

« La puissance des imaginaires est d'utopie en chaque jour, elle est réaliste quand elle préfigure ce qui permettra pendant longtemps d'accompagner *les actions qui ne tremblent pas*. Les actions qui ne tremblent pas resteraient stériles si la pensée de la totalité monde, qui est tremblement, ne les supportait. C'est là où la philosophie s'exerce, et aussi la pensée du poème » (Glissant, 2009 : 85 et 56).

Le type de créolisation que nous voulons ici aborder tient principalement à deux formes particulières d'alliance-processus qui nous semblent être au cœur des politiques de la culture qui s'expriment et s'expérimentent du côté de l'Estam'. D'une part, une première forme de créolisation qui, à Uzeste, est désignée par le néologisme « *poiélitique* », terme forgé par Lubat dont il affirme qu'il est une « *provocation qui met en énigme les amours-carrefours de l'art, de la création, de la poésie et du politique* » (une *culture composite critique*). D'autre part, une autre forme de mise en Relation qui nous invite à penser que s'élabore, « d'ici d'en bas », un *front culturel de résistance populaire* (Granjon, 2016b)

19. Une poétique a toujours quelque chose d'*opaque*, qui ne se donne pas d'emblée, qui résiste à l'appréhension, à l'interprétation par la raison, mais aussi à la réception sensible commune.

qui, lui, s'appuie sur des combinaisons mariant Histoire topique et histoires locales, tout en faisant s'enchâsser culturèmes de masse et avant-garde artistique. En principe comme en pratique, ces enchevêtrements sont eux-mêmes associés les uns aux autres et conduisent à des «impro-visions» épiphaniques – un art incertain de la Relation où «toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre» (Glissant, 1990 : 26). Celles-ci visent à déchirer le quotidien, déplacer les habitudes réceptives, renouveler les sensibilités, réformer les imaginaires, et rendre, celles et ceux qui ont le courage de s'y inventer, curieux de l'«imprévu consenti» des *outrecroisements* de la diversité²⁰. Nous voudrions, ici, en présenter les principales lignes de force.

Une culture *poïolitique*

Le *poïolitique* est donc une catégorie «indigène», devenue courante pour désigner, à Uzeste, ce qui se crée, notamment depuis le Théâtre Amusicien. Elle fusionne différents signifiants : le *poïen-faire*, la *poïèse*-créativité, la *poïesis-art* et la *polis*-politique, lesquels résonnent fortement avec les principes glissantiens d'une philosophie de la Relation²¹ qui rassemble «l'imaginaire et le poétique, qui réunit le po-

20. « Mais le plus important est que par la dynamique du *Lyannaj* – qui est d'allier et de rallier, de lier, relier et relayer tout ce qui se trouvait désolidarisé – la souffrance réelle du plus grand nombre (confrontée à un délire de concentrations économiques, d'ententes et de profits) rejoint des aspirations diffuses, encore inexprimables mais bien réelles, chez les jeunes, les grandes personnes, oubliés, invisibles et autres souffrants indéchiffrables de nos sociétés » (Breleur *et al.*, 2009 : 2).

21. Alain Ménil note que « si les classifications proposées par Glissant, notamment dans les titres qu'ils donnent à certains de ses essais, n'inscrivent la relation qu'au compte d'une poétique, ou d'une esthétique [ou encore d'une philosophie], tout lecteur attentif au parcours conceptuel de Glissant sait comment la catégorie de la relation met constamment en jeu une éthique et une politique, inséparables d'une médiation plus discrète, consacrée aux rapports à l'autre et aux autres, comme aux rapports de l'autre à ses autres » (2011 : 100).

litique et l'esthétique, qui relie l'utopique²² et le créatif» (Wald Lasowski, 2015 : 406). Ce dont le poïétique rend compte relève d'une mise en jonction d'activités critiques fondamentales qui, généralement disjointes et souvent réservées à des espaces sociaux spécifiques, sont, à Uzeste, travaillées «*de concert*» pour «s'atteler au développement concret des potentialités propres à chaque singularité» (Perrier, 2015 : 32). En émergent des *configurations* critiques inédites ouvrant des possibles pour l'individu qui, sous certaines conditions, voit ses espaces de pensée (intellect), de sensibilité (affect) et d'action infléchis et densifiés : «L'art ne connaît pas ici la division des genres. Ce travail volontaire prépare aux floraisons communes. S'il est approximatif, il permet la réflexion critique; s'il réussit, il inspire» (Glissant, 1997 : 759).

Les *hestejadas de las arts* sont évidemment le lieu-moment qui, par excellence, est porteur de cette diversité critique. Tous les fronts des arts y ont une place : la musique, le cinéma, le théâtre, la poésie, l'édition, la danse, la contorsion, le cirque, la peinture, la sculpture, le conte, l'architecture, la pyrotechnie, le tricot, etc. Ces expressions artistiques se mêlent par ailleurs à des intérêts de connaissance qui invitent à mobiliser les sciences humaines, sociales et de la nature, sous leurs aspects les plus directement politiques et trouvent concrètement à s'incarner dans des conférences, des projections, des discussions, etc. Uzeste devient alors une sorte de *zone de voisinage* (Deleuze) où échangent (et se changent) citoyens, artistes, critiques d'art, élus, syndicalistes, scientifiques, etc., sous les auspices d'une diversité manifestive, joyeuse et engagée, laquelle élabore par des dialogues et dans des débats, touche par des propositions sensibles, mais se retrouve également, avec tout autant d'intérêt, dans des «Apéros swing», des tablées roboratives, des

22. Pour Florent Perrier qui, pour sa part, parle de *topeugraphie de l'utopie*, c'est-à-dire de stimulation du tissu des possibles, l'utopie est le lieu où se rencontrent l'art, la science et le politique. Autrement dit, l'utopie serait le lieu par excellence du *poïétique* : « le discours utopique se distingue de par son inscription dans l'épaisseur même du réel dont il révolutionne la peau jusqu'à l'éversion, dévoilant des espaces occultés ou laissés vierges que sa parole, proclamant leur existence, actualise comme par effraction » (2015 : 25).

sessions musicales impromptues, des déambulations, des bals, etc²³.

«*Nous posons la question des arts, des sciences, du politique, du lien que tout cela entretient avec le monde qui nous entoure. Nous portons un questionnement critique qui n'a pas pour but de soigner ou de faire passer la pilule de la société telle qu'elle va, mais au contraire de stimuler l'indignation par la pensée et le sensible, de provoquer la prise de conscience : un échange qui nous change, une relation critique. [...] Ça peut se faire avec du verbal, du musical, du gestuel, du sonore, de l'image et se jouer de la relation de tous ces commencements.*»

«*Uzeste l'été, c'est un peu le lien de solidarité entre ces différents endroits : la CGT, Georges Didi-Huberman, Bernard, etc. Ces gens se battent dans des domaines différents, mais ils ont des liens entre eux car il y a des liens entre ces luttes*» (Uzestoise, août 2016).

À Uzeste, le poïélitique, ne va donc pas sans le principe du transartistique²⁴. Celui-ci répond, du point de vue de la théorie critique, à cette nécessité, maintes fois énoncée, qui en appelle à ne plus respecter les frontières de la division sociale du travail en domaines de pratique clôturés (e.g. activités manuelles *vs.* activités intellectuelles), la parcellisation des connaissances, l'hyperspécialisation, etc. Il s'agit de valoriser, *a contrario*, des points de vue consistant à prendre en compte, simultanément, plusieurs dimensions de la réalité sociale et leurs rela-

23. Dès sa création, la Compagnie Lubat a fait sien ce principe de créolisation des arts. Dans un article de *La Nouvelle Critique* (n° 117), Denis Constant écrivait ainsi : « Une quinzaine de musiciens danseurs, comédiens, artificiers travaillent à une nouvelle conception du spectacle, à une nouvelle mise en jeu de la musique dans le spectacle. Ce qui les réunit, c'est une pratique, ce qui les met en mouvement c'est leur pratique collective. En son centre, l'improvisation, l'improvisation totale où toutes les "disciplines" se refusent en tant que telles pour se dissoudre dans l'expression du désir » (« Le droit au désir. Entretien avec Bernard Lubat », octobre 1978 : 43).

24. Uzeste Musical est par exemple décrite comme une association « qui s'engage depuis 40 ans dans un processus émancipateur et innovant : [...] en montrant comment un héritage culturel peut être un terreau actif de formes nouvelles d'expression musicales verbales textuelles visuelles gestuelles théâtrales plastiques pyrotechniques, etc. ».

tions avec un système social dans son ensemble, ses contradictions et ses antagonismes. Ainsi, pour Glissant, l'artiste est «un réactivateur. C'est pourquoi il est à lui-même un ethnologue, un historien, un linguiste, un peintre de fresques, un architecte²⁵» (1997b : 759) et «c'est sans cesse qu'une perception sensible nourrit une proposition théorique, et que celle-ci relance le Poème» (Ménil, 2011 : 18). Depuis une perspective critique, la *supradisciplinarité* (Kellner, 1989) apparaît comme une nécessité émanant pour l'essentiel d'un impératif épistémologique qui n'est autre que celui de la *totalisation*, lequel vise à relier les phénomènes étudiés à des ordres sociaux qui en conditionnent l'existence. Il s'agit donc de s'opposer au fractionnement des processus de «production de vérité» et s'efforcer de saisir la réalité concrète comme le produit, au mieux métastable, de dynamiques structurées et structurantes, changeantes, contradictoires mais dépendantes les unes des autres. Sous les conditions de la critique, il est ainsi nécessaire d'envisager les phénomènes sociaux comme historiquement ancrés au sein d'un «général», en adoptant un point de vue qui les recontextualise dans une structure sociale globale et les appréhende comme des singularités porteuses de cette structure du tout, laquelle les éclaire sous un nouveau jour pour leur donner du sens en faisant tenir dans une totalité ce que la facticité empiriste et positiviste, tend à déli(t)er, disjoindre et naturaliser.

La critique porte donc un principe de création et de fertilisation mutuel, lequel invite à «relier librement une vivacité du réel à une autre» (Glissant, 2009 : 57), afin qu'elles s'éclairent réciproquement. Il s'agit aussi qu'elles s'agencent entre elles pour gagner en puissance, c'est-à-dire «sans qu'il y ait dégradation ou diminution de leur *être*»

25. Alain Ménil précise, au sujet des essais de Glissant, qu'«à chaque fois, la règle du genre est déjouée pu détournée : ainsi, *Philosophie de la Relation* est-il sous-titré *poésie en étendue*. Loin de s'enfermer dans les circonscriptions qui scellent l'appartenance au genre sous lequel sera rangé académiquement chaque titre, toute l'œuvre de Glissant s'affirme dans la contestation active des frontières qui commandent le principe de ces divisions. [...] L'œuvre ne se laisse pas épuiser par les genres qu'elle revendique ou dans lesquels elle s'inscrit » (2011 : 17).

(Glissant, 1997 : 18), sans qu'il y ait, *a priori*, hiérarchisation des «*régions critiques*» qu'elles créolisent. La culture d'UZ est précisément poïélitique en ce qu'elle mise sur l'utilité et l'avantage des formes d'*intervalorisation* de pratiques hétérogènes qui sont pensées comme étant les «points de bascule» au travers desquels le sujet social doit passer pour se constituer en sujet critique. *De facto*, elle est constituée d'agencement de sons, de bruits, de cris, d'écrits, de langage²⁶, de songes, de réflexions, d'affects; mix poïélitique²⁷ qui se veut engendrement de conscientisation, de connaissance et de sensibilité à un «divers critique». Le poïélitique se niche donc dans les intentions des résistants uzestois, dans les formes concrètes de mise en *publicité*, de natures artistiques, scientifiques et politiques qu'ils produisent, mais il est également une manière de s'approprier ce panachage de cultures critiques. Le poïélitique est lié à des compétences pratiques (capacités à répondre aux exigences d'une situation par la mobilisation volontaire d'un *savoir* et d'un *savoir-faire* critiques spécifiques) et à des *schèmes dispositionnels* (inclinations à agir, croire, penser, sentir, etc.), c'est-à-dire à un ensemble de ressources qui invitent les sujets qui en sont porteurs à *penser* la culture et le politique, à *être sensible* à cette dernière, tout comme à la connaissance, laquelle se doit d'*être engagée*, ainsi que l'art, dans des pratiques concrètes. En actes, le poïélitique est donc la rencontre de propriétés sociales inscrites dans des

26. On glose parfois sur l'idiome lubatien et Bernard Lubat qui se paierait de mots, mais cet effort pour « ouvrir la langue » par des inventions verbales, à ouvrir des possibles dans le champ du langage, c'est-à-dire bousculer ce par quoi il faut passer pour penser est bel et bien un moyen parmi d'autres d'envisager d'autres possibilités d'action sur le monde.

27. Le poïélitique pourrait être décrit, en des termes badiouiens, comme un carrefour de *vérités* : « J'appelle "vérité", non pas du tout comme on le fait généralement, une catégorie du jugement, ou le statut logique d'un énoncé, mais tout processus de création d'une réalité concrète (œuvre d'art, séquence politique, théorie scientifique, aventure existentielle...) ayant une valeur universelle. « Vérité » est donc pris dans un sens assez large puisqu'il ne s'agit pas de la véridicité d'un jugement, mais de la valeur potentiellement universelle d'une création issue de la pratique humaine » (Badiou, 2016 : 14).

contextes (contraintes et opportunités), avec des propriétés qui sont celles de sujets sociaux. Uzeste pourrait être ainsi considéré comme une instance auprès de laquelle il serait possible de s'éduquer à cette appropriation, lieu de contact avec des traces objectales poïétiques et transartistiques, mais aussi lieu de socialisation où peuvent s'éprouver et s'engranger des manières d'être au monde leur correspondant : « *Ce que nous produisons, c'est une forme d'éducation populaire qui n'a pas besoin d'être remerciée* ».

Aussi peut-on considérer que les « poly-vaillants » uzestois s'efforcent de faire travailler ensemble, pour eux et leurs publics, moments artistique, théorique et politique, de conjointre imaginaires, sensibilités, pensées et actions, et de faire coïncider *champs d'expérience* et *horizons d'attente* (Koselleck, 1990). D'une part, en donnant aux artistes avec lesquels Lubat & Cie produisent et se produisent, la conscience de leur propre fonction critique dans les domaines économique, politique et social – un « élargissement progressif de la prise de conscience » (Chombart de Lauwe, 1975 : 341). D'autre part, en essayant de construire, par leurs activités poïétiques, une volonté collective de « formation polyvalente de l'individu », en faisant sentir et prendre conscience *au peuple qui manque* (Deleuze, 1985), c'est-à-dire à la communauté politique uzestoise/uzestienne à venir – un sujet politique en devenir²⁸ –, qu'elle a précisément la responsabilité de s'organiser depuis les *lieux* qui sont les siens. À l'instar de Glissant qui considère que l'action artistique et culturelle participe à cette tâche d'invention d'un peuple et doit ouvrir « à l'action politique, seule en mesure de réaliser cette union des foyers, implicites ou déclarés, de résistance », Lubat & Cie estiment qu'il est de leur ressort de *mobiliser* celles et ceux qu'ils côtoient. Depuis le poïétique, inventer ce « peuple qui manque », c'est l'inventer *par l'imaginaire*, mais aussi *par la praxis* – dans la lutte –, et *en raison* – le théoriser. L'invention dont il est question ici n'est donc une adresse à un peuple qui serait déjà là, mais un processus qui invite, par des sollicitations appariées (à parier), celles

28. Glissant ajoute que « L'Utopie est le lieu même de ce peuple » (2005 : 16).

et ceux qui en sont les destinataires à se considérer comme une force individuelle et collective en puissance.

Toutefois, dans les faits, les «œuvriers» d'UZ ne semblent pas nécessairement suivre Glissant quand celui-ci ajoute, dans un élan gramscien, que «l'action politique [n'est] capable d'opérer une telle jonction qu'à partir des analyses assemblées dans une théorie de ce réel» (1997b : 800). S'ils conviennent de l'importance de la théorie, ils n'en font, en effet, pas la poix par laquelle les assemblages poïétiques gagneraient leur efficacité. S'il fallait trouver un liant aux combos poïétiques produits «d'ici d'en bas», sans doute se trouverait-il davantage du côté de la *poétique*. En premier lieu, parce que celle-ci correspond davantage au *principium* de la «*mosique à vivre*» que crée la Compagnie Lubat, à savoir l'*improvisation* (cf. *infra*), laquelle est considérée comme une ressource artistique, mais aussi existentielle (la petite musique de la vie) : une imprévisibilité²⁹ essentielle pour les «œuvriers» d'UZ. La poétique est *archipélique*, pragmatique, non systématique, «accordant l'écriture à l'oralité et l'oralité à l'écriture» (Glissant, 1997 : 44). En second lieu, parce qu'il est estimé, toujours avec l'appui de Glissant, que la *poétique* est la médiation la plus à même de toucher le plus grand nombre et d'être au principe d'un rapport au monde critique plus direct en ce qu'il s'adresse à la sensibilité, alors «qu'aucun concept ou aucun système conceptuel ne pourrait le faire». L'intention poétique est ainsi considérée comme étant plus agissante quant à la nécessité de «concevoir que dans [la] relation à l'autre, aux autres, à tous les autres, à la totalité-monde, je me change en m'échangeant, en demeurant moi-même, sans me renier, sans me diluer» (Glissant, 1997 : 102).

29. Glissant souligne que la créolisation ne donne pas pour résultat des *créolismes*, des *métissages* ou des *multiculturalismes* dont on peut prévoir les résultats à l'avance, mais donne *lieu* à des surgissements imprévisibles : distinguer des différents pour mieux les accorder. On retrouve, étonnamment, chez Slavoj Žižek, une critique semblable de l'hybridité qui « ne devrait en rien prendre la défense du retour à des identités », mais être envisagée comme « *le lieu de l'Universel* » (2004 : 91). Un universel qui chez Ernst Fischer comprend « l'imprévisible, le spontané, l'inépuisable : l'homme » (1970 : 255).

Toutefois, de la même manière que la culture marchande n'est pas directement aliénante, en tant qu'elle aurait des effets immédiats et directs sur les comportements, la culture poïétique d'UZ n'est pas non plus immédiatement émancipatrice. Comme le souligne Jacques Rancière, on « ne passe pas de la vision d'un spectacle à une compréhension du monde et d'une compréhension intellectuelle à une décision d'action » (2008 : 74). Les effets attendus d'une culture en résistance relèvent également de la mise en résonance de ferments ou de penchants critiques – du côté des publics –, avec des esthétiques, des pratiques et des théories – du côté des artistes –, qui en maintiennent ou en développent l'effcience en en faisant des ressources au principe desquelles se créent des relations sociales, des mobilisations, des identités collectives, des raisonnements, des désirs, etc., susceptibles de s'opposer à l'hégémonie dominante : « *Pour que ça marche, il faut que l'on soit autant infusé et pénétré par ceux que l'on infuse et pénètre, qu'eux le sont par nous. Nous sommes toujours allées au devant de notre cité, de notre voisinage, du corps social. Nous n'avons jamais arrêté d'aller au devant. Nous avons agi ailleurs très vite, sans être sollicités* » (Bernard Lubat/décembre 2016). À la créolisation des composés critiques doit donc s'adjoindre une Relation avec des « publics » – une « *aïsthétique* » (Amey, 2012 : 82) –, or celle-ci n'est pas une *vérité absolue*, mais une *hypothèse*, c'est-à-dire quelque chose qui ne cesse d'être soumis à l'épreuve des faits, de la réalité concrète³⁰. Aussi, n'est-il jamais certain que ce qui est expérimenté à UZ puisse être réellement « métabolisé » et puisse servir de ferments à d'autres processus de libération/singularisation. Sans compter que les sujets uzestois/uzestiens n'ont pas nécessairement la possibilité de cette disponibilité à la critique. La *coïncidence* n'est donc jamais certaine. Fluctuante et conflictuelle, elle reste vulnérable aux agencements – rapports – conjecturaux et (in)consciemment négociés

30. « Il reste qu'on ne peut jamais savoir si le potentiel transformateur d'une prestation artistique vient de la figuration d'un thème politique ou de la frivolité d'une abstraction, car c'est du traitement spécifique (formel) du matériau qu'émane le sens d'une œuvre et son mode d'inscription dans le socius – comment ça fonctionne, comment ça s'installe, c'est la question » (Amey, 2010 : 114).

entre des histoires «faites choses» et d'autres «faites corps».

« Uzeste, c'est un peu une bouffée d'air frais. On vient s'y nourrir de plein de choses qu'on ne trouve pas ailleurs, mais avec cette difficulté tout de même qu'est que ce qu'on emmène d'Uzeste chez nous, on trouve pas franchement à l'éprouver ailleurs. Peut-être qu'on ne cherche pas assez, ou qu'on sait pas s'y prendre, mais on n'arrive pas à créer notre Uzeste chez nous. On revient avec des bribes d'Uzeste qui nous aident à tenir toute l'année, mais ces morceaux d'Uzeste on n'arrive pas à en faire autre chose. J'arrive pas à bien expliquer, mais c'est l'idée qu'une fois rentrés, ce qu'on a vécu ici nous permet de tenir, ce qui est déjà énorme, mais c'est comme si on ne trouvait pas d'autres endroits pour vivre comme ici. Il y a pas la place pour ça au quotidien » (festivalier, août 2016).

Il s'agit là d'un pari mélancolique dont le dénouement positif a, en certaines de ses actualisations, partie liée avec un *politique* qui doit trancher entre des possibles; un politique qui serait un art, mais un *art de la stratégie* (Bensaïd, 2011), lequel ne saurait se contenter d'une Relation dépourvue de morale³¹ et qui aurait pour objet de créer «des poétiques et [d']engendrer des magnétismes entre les différents» (Glissant, 2009 : 73). Or, pour Lubat & Cie, la tentation est grande de considérer que l'intérêt central tient dans la possibilité de produire des surgissements poétiques dont il est estimé qu'ils ont «autant de chances que les pensées politiques» (Glissant, 2010 : 81) : «*L'art est vraiment essentiel à la société. Comme le disait Nietzsche, il nous sauvera de la vérité, c'est-à-dire des certitudes qui sclérosent les pensées, les désirs et les actes, vident la vie de sa créativité. À Uzeste, nous ne sommes pas des messagers, nous n'avons rien à faire passer, mais nous voulons faire en sorte que se passe quelque chose dans la difficulté de la Relation*» (B. Lubat, décembre 2016). Il y a, là, comme un refus d'aller à la rencontre de cet

31. Pour Glissant, « la créolisation n'a pas de morale. Ce sont des phénomènes de mélange, de métissage avec production de résultats inattendus, qui existent dans l'histoire des humanités. [...] Les créolisations ont toujours existé mais n'ont pas de morale. Il ne s'agit pas pour les créolisations d'amener vers une humanité plus compatissante, plus policée, moins barbare » (2010 : 79-80).

«art de la stratégie» dans la mesure où il est estimé que, s’y investir, pourrait, en quelque sorte, remettre en cause la possibilité même de continuer à miser sur l’imprédictibilité, les pratiques archipéliques, la dérive, le détour, etc. Si la poétique n’est pas renoncement à se gouverner (Glissant, 1997a : 31), suffit-elle pour autant à couvrir, sans reste, l’ensemble des impératifs du politique ? Lubat serait tenté de répondre positivement :

«Je pense que l’art nous protège parce que, précisément, il trahit la stratégie, le plan, le déjà tout prêt, le grand soir et les petits matins qui déchantent. L’art est un chemin et les lignes d’arrivée révélées je n’y crois pas. Ça m’ennuie, je n’ai pas envie d’être révélé par quoi que ce soit. Au contraire, j’ai besoin du mystère, de ne pas y arriver. L’art est pour moi la possibilité d’inventer, de créer et de soumettre une proposition à d’autres et c’est en cela qu’il est politique, et pas seulement idéologique ou commercial. L’art est une pratique de la relation dont on n’est jamais sûr du résultat, de ce que ça va provoquer. L’art est fondamentalement politique quand il se trouve au plus près des individus, quand il se trouve à un endroit bien précis qui est celui de l’individuation, non de l’organisation».

La création artistique libre et collective d’UZ dessine bien les contours d’une politique de l’individuation par la confrontation à la différence de l’autre et de soi ; elle ouvre des espaces locaux et momentanés d’autonomie ; elle enjoint à un *engagement* dans et par la pratique, mais elle diffère la question – qui n’est pas, à proprement parler, de son seul ressort –, du déport de cet engagement vers des situations et des épreuves relevant d’autres domaines que celui de l’art, et pouvant conduire à des formes libératoires plus générales et pérennes. Autrement dit, la culture poélitique d’Uzeste ne s’occupe pas de déterminer les orientations générales à prendre, ni les moyens à utiliser pour suivre ces directions possibles. Elle se situe en amont de cette nécessité stratégique, pour épouser la nécessité essentiellement «tactique³²» de l’art, qui vise d’abord à produire des alternatives

32. Pour Michel de Certeau, une stratégie est un calcul des rapports de force qui « postule *un lieu* susceptible d’être circonscrit comme un propre et d’être

sensibles et à rendre sensibles les alternatives. Pourtant, le rôle de la *stratégie* est notamment de rendre possible le maintien de la relation dialectique entre la construction critique de soi et l'émergence de nouvelles formes collectives de résistance. Le politique comme art stratégique ne peut se résumer à une simple planification. Il est préparation du théâtre des luttes, construction d'une volonté collective et d'une capacité d'initiative, intensification du présent par des possibles. Cette démarche ne présage en rien d'une forme organisationnelle, mais rappelle néanmoins l'importance de la constitution d'un *intellectuel collectif* (Gramsci) qui « invente en permanence sa fonction et ses objectifs au feu de la pratique » (Bensaïd, 2016 : 66). Sans s'opposer franchement à cette manière de penser le politique, la culture d'UZ a néanmoins tendance à se saisir dudit politique sur un mode qui se voudrait davantage *mineur* (Deleuze, Guattari, 1980) : « un art à venir, comme la création de variations continues communes par lesquelles des différences se font

la base d'où gérer les relations avec *une extériorité* de cibles ou de menaces [...]. Comme dans le management, toute rationalisation "stratégique" s'attache d'abord à distinguer d'un "environnement", un "propre", c'est-à-dire le lieu du pouvoir et du vouloir propres. [...] L'instauration d'une césure entre un lieu approprié et son autre s'accompagne d'effets considérables, dont quelques-uns doivent être notés tout de suite : le "propre" est *une victoire du lieu sur le temps*. Il permet de capitaliser des avantages acquis, de préparer des expansions futures et de se donner ainsi une indépendance par rapport à la variabilité des circonstances. C'est une maîtrise du temps par la fondation d'un lieu autonome. [...] Il est plus exact de reconnaître dans ces « stratégies » un type spécifique de savoir, celui que soutient et détermine le pouvoir de se donner un lieu propre [...]. Autrement dit, *un pouvoir est le préalable de ce savoir*, et non seulement son effet ou son attribut. Il en permet et commande les caractéristiques. Il s'y produit. Par rapport aux stratégies [...], j'appelle *tactique* l'action calculée que détermine l'absence d'un propre. Alors aucune délimitation de l'extériorité ne lui fournit la condition d'une autonomie. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. [...] Ce qu'elle gagne ne se garde pas. Ce non-lieu lui permet sans doute la mobilité, mais dans une docilité aux aléas du temps, pour saisir au vol les possibilités qu'offre un instant. [...] En somme c'est un art du faible » (1990 : 59 *et passim*).

jour, liées à des petits intervalles établis à même les normes. C'est moins une normativité politique comme pouvoir de faire craquer les normes anciennes et d'en instituer de nouvelles qui caractérise la politique qu'un marginalisme pratique attaché à la possibilité de décaler des marges...» (le Blanc, 2014 : 124).

Appréhendé par Lubat & Cie, le rôle du poïétique serait, d'abord, de fournir les ingrédients de base à des *révoltes intimes*³³, permettant d'assurer les conditions de possibilité d'un «soulèvement de la vie», pour reprendre le titre du film censuré de Maurice Clavel : «l'invention fugitive et précaire de micro-normes orientées du côté d'un changement des vies ordinaires selon leur puissance propre (le Blanc, 2014 : 128). Ainsi, l'art d'UZ serait politique dans la mesure où, surtout, il «radicalise[rait] sa pratique et assume[rait] son autotélie comme contre-autorité ; ce serait là son message, celui de l'émancipation requise par la souveraineté affirmée du sujet, qui n'exprime pas forcément de combat collectif, mais est exemplaire pour tous» (Amey, 2010 : 69). Toutefois, de par son caractère sensible, cette exemplarité du question-

33. Par certains aspects, la forte insistance sur l'individuation rappelle les positions *contre-culturelles* d'un Paul Goodman (1960) qui, aux États-Unis, dans les années 1960, fut l'un des théoriciens de la *New Left* américaine. Il estimait qu'il s'agissait, avant tout, de modifier les manières de penser et de se comporter des individus, les questions d'organisation étant considérées comme secondaires. Certains spécialistes de la période estiment que ce parti-pris, largement répandu au sein du mouvement contre-culturel nord-américain n'a fait que renforcer les penchants individualistes et isolationnistes des activistes – également présents au sein du camp conservateur –, au détriment d'impératifs plus collectifs, d'une stratégie politique et donc de l'efficacité d'ensemble du mouvement (Martinez, 2004 ; Aronowitz, 1996). L'insistance sur les aspects symboliques de la domination et sur la nécessité de mettre en œuvre un front de résistance culturelle aurait ainsi fait « oublier l'urgence de bâtir une société plus juste [...] [et grever la capacité] à produire une vision cohérente d'une société libre – pour ne rien dire d'un programme politique applicable » (Heath, Potter, 2006 : 278). La contre-culture serait donc, à cette aune, une espèce de *fantasmagorie* au sens où l'entend Walter Benjamin (1993), c'est-à-dire une « utopie-mythe » pour partie détournée de son caractère progressiste en ce qu'elle collabore à l'ordre social peut-être autant qu'elle le combat.

nement identitaire n'est jamais parfaitement claire pour celui qui en est le témoin, avant d'en être éventuellement le continuateur. Et sans doute ne suffit-il pas de tableur sur le fait que «le projet de l'existence individuelle suit généralement le cours de la recherche d'une existence collective» (Glissant, Leupin, 2008 : 37), encore faut-il s'attacher à construire collectivement ce commun. Aussi, les «œuvriers» d'UZ ont notamment ressenti l'utilité d'une musique faite également de mots, laquelle désambiguïse partiellement en mettant en voisinage *affects* et *concepts* par cette pratique d'engagement qu'est l'improvisation, mais sans pour autant s'attacher à cette nécessité de formaliser des expériences de lutte collectives. La culture poïélitique d'UZ est un opérateur précieux d'individuation critique, mais elle n'organise ni ne dirige stratégiquement : «logique émancipatrice de la mise en capacité» et formation d'une nouvelle personnalité, davantage que «logique de la captation collective» (Rancière, 2008 : 54).

«Notre position est qu'il faut "se mettre à soi", c'est-à-dire se mettre au boulot de son propre désaccord avec soi. Ce travail-là est vraiment difficile et complexe à partager, parce que ça se partage non en prouvant, mais en éprouvant. Si j'avais essayé de toucher directement les individus de la société dans laquelle je vis, ça aurait fonctionné encore plus mal. C'est parce que nous ne cessons de nous individuer en tant qu'artistes que ça peut faire quelque conséquence sociale. Ce qu'on apprend ici, dans la liberté qu'on conquiert tous les jours de se construire soi, c'est se découvrir en tant qu'œuvrier, c'est-à-dire se considérer comme un œuvre à l'œuvre. L'« œuvre y est », c'est moi! C'est l'étant³⁴ que je me construis et c'est en me construisant que je suis à l'œuvre, que j'œuvre dans cette société, que je deviens visible, audible et que peut s'instaurer une Relation avec les autres. Je crois que ce n'est que par ce moyen que les gens autour de nous peuvent être touchés par quelque chose. L'œuvrier n'a pas de ligne d'arrivée révélée, il n'a pas d'aboutissement déterminé. Il n'est que commencement,

34. « Je crois qu'il faut dire qu'il n'y a plus que de l'étant, c'est-à-dire des existences particulières qui correspondent, qui entrent en conflit, et qu'il faut abandonner la prétention à la définition de l'être » (Glissant, 2010 : 31).

chemin d'affranchissement, notamment de ce qu'il croit être. L'idée c'est de se penser soi, par soi-même : qu'est-ce que je suis capable d'en penser de ce qu'il veut dire? C'est cette dynamique-là qui me semble émancipatoire et c'est ce qu'on essaie, de fait, à Uzeste. Nous nous sommes installés dans l'expression par le désir de nous-mêmes sans savoir si ça allait faire des conséquences. Il s'agissait pour chacun d'une urgence personnelle à laquelle est venue se greffer cette liberté de ni plaire ni déplaire, sans savoir si mon voisin va m'aimer, me tolérer, me supporter ou me haïr. À partir de cette base, nous avons fait et continuons à faire pas mal d'histoires, car montrer l'individuation, c'est pour certains une obscénité, quelque chose qu'il faut cacher parce que ça vient foutre le bordel dans l'ordre des choses, des êtres et du monde» (B. Lubat, décembre 2016).

«Nous sommes une solitude solidaire» aime à répéter Lubat. L'Amusicien d'UZ envisage la dialectique individu/collectif en faisant sienne une formule des *Carnets* d'Albert Camus (2013) que Glissant adopte également. La *solitude* et la *solidarité*, sont les appuis du poète qui cherche à se tenir debout : «Solitaire : il y a préservation de l'individuel en tant que ressource, et solidaire : il y a recherche du continuum collectif dans le temps, en tant que poétique. Je dirais qu'en deuxième lieu, pour un poète, se dessinent à la fois une politique du maintien de son individualité et une poétique de la recherche de sa communauté» (Glissant, Leupin, 2008 : 38). Il s'agit de maintenir vivant un *lieu commun* et de garder vivaces les liens qui rassemblent et «rattache[nt] chacun aux épreuves et au sentiment d'une communauté d'expérience partagée» (Méniel, 2011 : 46). Mais placer l'individu du côté du politique et le collectif du côté de la poétique n'aurait-il pas pour danger, d'une part, de valoriser un fractionnisme narcissique, et, d'autre part, de minorer la nécessité du rassemblement des luttes dans une communauté politique à construire qui n'aurait rien de commun avec les replis identitaires différentialistes ?

Une culture-action populaire

Uzeste est une communauté sur laquelle pèse le poids de la tradition. Les villageois semblent, en effet, pour partie, rester les produits d'une certaine société aristocratique profondément inégalitaire, laquelle tend néanmoins à disparaître au profit d'un cadre de production des existences qui l'est tout autant, en ce qu'il s'avère de plus en plus indexé, là comme ailleurs, au développement de la raison marchande. Toutefois, Lubat & Cie cherchent moins à faire table rase du passé et à liquider la tradition qu'à *cultiver* certaines des traces de cette histoire, mais délestées de « l'autorité de l'éternel hier » et du *pouvoir traditionnel* (Weber, 1963). Car « nous pouvons être malades de l'Histoire quand nous la subissons passivement » (Glissant, 1997b : 236). Aussi, se positionnent-ils comme des « *étrangers du dedans*³⁵ » (Larzac, 1972) qui cherchent depuis une altérité singulière, musicale, enjazzée, à s'inscrire dans une histoire qui est celle de leur village, des ses sociabilités, des parentés, du rapport à la nature, en pariant ainsi sur la possibilité d'un « apprentissage » du poïétique qui pourrait être médié et facilité par la prise en compte de certains *attachements* – au double sens de « tenir à » et d'« être tenus par ». Ainsi, s'agit-il de donner à distinguer les possibilités novatrices d'un passé qui se fait, alors, objet politique et « lieu d'une rupture, [il est] l'occasion d'affirmer qu'un monde doit commencer qui soit qualitativement nouveau » (Chesneaux, 1976 : 41).

« Ici, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, c'est le XVIII^{ème} siècle, puis ça a basculé. Mais ce basculement ne s'est pas effectué au mieux du progrès social. Certains villageois ont nettement fait rupture avec cette rusticité médiévale de remise de soi au propriétaire terrien qui allait avec des conditions sociales d'existence touchant à l'esclavage et à la pauvreté. Il y avait cette bagarre avec la vie qui concernait tout le monde, qui faisait des histoires. Et un pays qui a des histoires, c'est un pays vivant qui se trouve en

35. Rappelons que pour Glissant, l'étranger est celui dont on a besoin pour se changer en échangeant avec lui. Lubat & Cie jouent à l'évidence ce rôle de « tiers-relationnel ».

capacité de s'inventer lui-même, de se sauver lui-même, de se cultiver lui-même. Les choses sont aujourd'hui bien différentes dans la mesure où toutes les forces vives sont quasiment parties, c'est une sorte de désert auquel nous essayons, encore à contre-courant, de redonner une valeur qui ne serait pas marchande.»

Les propositions de Lubat et ses «œuvriers» sont traversées d'autres formes de créolisation, différentes de celles que nous avons évoquées précédemment, mais tout aussi cruciales dans la mesure où elles posent le principe d'une *résistance radicale*. Radicale non parce qu'elle est «extrême», mais parce qu'elle est foncièrement enracinée, à la racine d'un contexte social régional et d'une culture locale, mais tout en ayant pour ligne de fuite des ailleurs vers le Tout-monde glissantien. Il s'agit donc de faire d'Uzeste un *lieu* ouvert à cette *Totalité-monde*, mais en préservant notamment un *commun* historique, à l'instar de «la parole [qui] ne prend pas naissance dans une abstraction, dans une élévation abstraite [mais se trouve] liée à un paysage, à un temps, [...] elle essaie de rencontrer tous les paysages et tous les temps du monde» (Glissant, 2010 : 63). À l'image, également, de la bossa nova de João Gilberto, puis de la Musique Populaire Brésilienne (De Souza, 2005) et surtout du mouvement *tropicaliste*³⁶ qui émerge au Brésil à la fin des années 1960, mélange d'avant-garde et de traditions, de samba et de jazz cool, la culture uzestoise est, pour sa part, fidèle à l'esprit frappeur

36. « Le “tropicalisme”, qui se manifeste aussi dans le théâtre, la poésie et les arts plastiques de 1967 à 1969, s'inspire des idées du poète philosophe iconoclaste Oswald de Andrade qui a publié en 1928 un *Manifesto antropológico* (“manifeste anthropophagique”) sous l'influence de Francis Picabia, Marcel Duchamp et autres dadaïstes français. Le manifeste d'Andrade se résume au calembour “*Tupi, or not Tupi, that is the question*”, c'est-à-dire savoir si, pour re-définir la culture du XX^{ème} siècle, il est préférable ou non de retourner aux cultures originelles, comme celle des Indiens tupis, ou si l'on doit au contraire acquérir et assimiler les éléments d'autres cultures, quelle que soit leur origine. Cette assimilation est préférable, bien sûr, et justifie, pour les musiciens du “tropicalisme”, leur absorption (donc au sens figuré du “cannibalisme” culturel) d'expériences musicales étrangères qu'ils adaptent à leurs besoins » (Béhague, 1999 : 101-103).

et à l'expressivité de l'avant-garde free, sans pour autant renoncer aux idiomes des cultures traditionnelles occitanes³⁷.

Pour Uzeste, le lien avec l'histoire est un lien critique dans sa nature comme dans sa visée. Dans sa nature, parce qu'il est critique du respect des coutumes sacralisées et des cultures mortes. Critique dans sa visée, parce qu'il est riche de ressources permettant de construire un diagnostic du présent et d'envisager des possibles différents. L'ancrage de la culture lubatienne dans les traditions populaires d'Occitanie ne participe donc pas aux nostalgies déploratoires des passésismes pittoresques et traditionalistes. Elle ne fait aucunement œuvre de patrimonialisation, mais bien de *culture*, une *culture-action* vivante en « *perpétuel renouvellement* : [une culture critique] qui appelle le changement, la "réinvention", en utilisant les éléments apportés par la tradition, [mais] pour lui donner de nouvelles formes d'expression (Chombart de Lauwe, Thomas, 1970 : 43).

« Je ne suis pas nostalgique, car travailler à faire de l'identique est évidemment une manière de calmer les foules. La tradition, les rituels de la tradition doivent être rejoués car à défaut, cela devient vite de la commémoration ankylosante. Quand nous reprenons le carnaval ou la fête du printemps, nous nous inspirons de formes archaïques qui entretiennent un fort et très ancien lien avec le lieu. Ces traditions nous rattachent au mouvement de l'histoire, mais quand nous nous les approprions, il s'agit moins d'une célébration mémorielle que d'une critique respectueuse. Nous

37. François Tusques, à propos de son collectif Intercommunal free dance music orchestra, précise dans une veine proche : « Quand l'orchestre a été fondé, il y avait toutefois le désir de faire une musique plus proche du public des travailleurs en France. Prise de conscience qu'il avait existé dans nos villes une musique populaire et qu'il existait toujours une musique populaire dans nos campagnes, et même que certains endroits comme la Bretagne (des musiciens traditionnels bretons se joignent souvent à nous) ou le Pays basque, cette musique était non seulement vivante, mais aussi en pleine évolution. Cela nous conduisit à remettre en question la plupart des fondements-mêmes de la musique que nous jouions : partie de l'écoute des musiques populaires qui avaient une fonction sociale chez nous » (Tusques in Belhomme, Robert, 2012 : 241-242).

y ajoutons des éléments qui viennent d'autres traditions, par exemple de la critique sociale : l'interpellation, la manifestation, le slogan, le mégaphone, etc. Il s'agit d'inventer, de mettre à l'œuvre des imaginaires, de désordonner les formes, mais évidemment ça n'est pas simple car il faut du désir, des compétences et se battre contre ceux qui ne veulent surtout pas te laisser faire, parce qu'ils voient très bien ce qu'ils ont à y perdre. Rejouer la tradition est donc nécessairement un combat.»

La culture poïélitique d'UZ convoque bien une *mémoire populaire*, mais celle-ci n'est ni complaisante, ni déférente. Elle refuse, en effet, d'être déterminée par le haut et constitue une ressource permettant aux subalternités uzestaises de s'appuyer sur un passé qui leur permet de se créer un avenir, de ne plus se considérer comme *objets de l'histoire*, mais comme sujets de celle-ci : «*À Uzeste, le peuple qui manque, c'est le peuple qui se manque; qui se manque de respect à lui-même*» (B. Lubat, décembre 2016). Pour Lubat & Cie, la ruralité n'est pas une culture sans valeur, inférieure à la «haute culture» dont il faudrait être complexé et se défaire, mais la culture passée d'un *peuple* – c'est-à-dire d'une communauté localisée qui est devenue politique en se mobilisant, en se constituant en sujet de l'histoire –, qui porte des aspirations progressistes au nom desquelles d'autres combats peuvent être aujourd'hui menés. Il s'agit ainsi de lutter contre le fait que les Uzestois soient «invités à prendre sur eux-mêmes le point de vue des autres, à porter sur eux-mêmes un regard et un jugement d'étranger» (Bourdieu, 1977 : 4), et faire en sorte qu'ils cessent de constituer une *classe objet*.

« C'est de cette façon que nous avons contribué à redresser le village et à le réinscrire dans une ruralité active rendant de nouveau possible un avenir local dialectisant passé et futur, tradition et innovation. Nous avons développé une nouvelle culture pouvant redonner quelque fierté à cet univers rural moribond et mortifère marqué par la disparition de ses agriculteurs, de ses éleveurs, de sa langue, de ses coutumes, de sa solidarité paysanne, l'exil de sa jeunesse.»

La culture «d'ici d'en bas» pourrait être décrite comme un travail critique aux antipodes de ce que Glissant nomme le «*folklore*³⁸», c'est-à-dire cette forme d'idéologie (d'aliénation) par laquelle il est donné, au sujet, à contempler «ce qu'on ne fait plus collectivement, et non pas l'élan non concerté de ce qu'on rêve de faire ni la somme agie de ce que l'on a fait» (Glissant, 1997b : 365). Elle cherche en effet à produire des formes concertées de réflexion populaire et porte plutôt son attention sur ce qu'Antonio Gramsci nomme le *folklore philosophique*, c'est-à-dire la philosophie spontanée et plutôt partagée par tout un chacun, *via* le langage, les formes de catégorisation, les croyances, les opinions, les dispositions à agir, penser et sentir, lesquelles s'avèrent historiquement, culturellement et socialement situées. Or parce qu'il n'est jamais entièrement figé, le *sens commun* constitue une matière culturelle organique, en mouvement, sur laquelle il est possible d'intervenir pour lui faire prendre des directions allant dans un sens qui, pour autant qu'il est commun, peut être également progressiste.

«C'est pour ça que je chante en gascon, et du jazz, comme ça je fais chier tout le monde, surtout les constipés : an-Art-chie! J'emmerde à la fois les occitanistes et les jazzistes qui trouvent que chanter Night in Tunisia en gascon [Nueit en Uesta] est une posture, alors que quand je l'ai chanté devant Dizzy Gillespie, il a applaudi. Rares sont ceux qui y ont vu un traitre centimètre de poésie, de curiosité, de rien du tout... Comme souvent, ils ont cru que Lubat faisait son numéro, plutôt que d'essayer de penser ce que cela pouvait bien avoir comme sens, éventuellement profond. Uzeste, d'une manière générale, est souvent considéré de cette manière : un numéro porté par un original qui fait un truc, chez lui où il habite, et qui emballe sa folie dans quelques oripeaux gascons. Ma supposée posture met

38. « La folklorisation vient de ce que le passage de la dépossession à la maîtrise de soi-même s'effectue de deux manières : d'une part, comme mû par la nécessité de la transformation en nation, en force, en puissance, ce qui confine "l'être" à des formulations lapidaires, élémentaires, dont il croit qu'elles ont le secret d'une transformation réelle alors qu'on ne fait là que suivre les anciens modèles, et, d'autre part, par la croyance qu'on ne peut arriver à quelques chose que si on a l'assentiment, l'attention des anciens centres » (Glissant, 2010 : 48).

surtout en lumière l'im-posture de ceux qui se contentent de considérer ce que nous faisons en tant que numéro de cirque vaguement occitan. Pourtant, c'est bien une langue de mille ans qui fait sens et qui est cachée dans mon chant. Le gascon est une langue populaire, qui n'est pas un folklore qui témoigne d'un temps révolu à livrer en pâture aux nostalgistes, mais une langue qui permet de se plonger dans le passé pour penser le futur. C'est un idiome sandwich³⁹ qui m'a incité à ouvrir, de nouveau, les futurs du passé, les nouveaux futurs du passé, ainsi qu'une critique du présent. Aussi, le gascon est pour moi la langue du blues, d'un blues qui est du même ordre que celui d'Archie Shepp; un blues qui est bien d'ici d'en bas, mais qui a toute sa singularité, un blUZ qui n'est pas d'Harlem, mais du Sud-Gironde. À Uzeste, nous construisons à partir de racines locales, mais aussi de tous les blues du monde; nous revenons à l'intercommunal des Blacks Panthers : Afrique, Asie, Brésil, Cosmos et ses environs.»

Ce processus de créolisation et d'invention poïétique est laborieux. Lubat & Cie s'y adonnent dans une attitude polémique qui dénonce les modes d'action, de pensée et d'affect qu'ils jugent assurer la reproduction des modes de domination. Travailler le sens commun nécessite en effet de lutter contre le *bon sens* empirique qui, précisément, invite à ne pas s'exposer, à ne pas prendre (sa) part, d'une quelconque manière. Or c'est bien en *prenant part* que l'on peut réintroduire de la créativité dans le quotidien; opération dont il est estimé, à Uzeste, qu'elle constitue le premier pas vers une conscience politique et une production culturelle autonomes : «organisation, discipline du véritable moi intérieur, [...] prise de possession de sa propre personnalité, [...] conquête d'une conscience supérieure grâce à laquelle chacun réussit à comprendre sa propre valeur historique, sa propre fonction dans la vie, ses propres droits et ses propres devoirs» (Gramsci, 1916). Aussi, n'est-il pas insensé de considérer que Lubat & Cie œuvrent à la construction d'une sorte d'*intellectuel collectif*, un centre contre-hégémonique de création, un «*Art Ensemble*» critique qui fait exister un lieu en tentant de mettre en capacité les individus qui y vivent, à

39. En référence au titre d'un album de Bernard Lubat : *Chansons Swing : l'idiome sandwich* (Le Chant du monde, 1985).

s'y inventer. C'est là un geste créateur qui «médiatise une opération collective» (de Certeau, 1993 : 214). À Uzeste, il s'agit en effet de provoquer un intérêt et un engagement politiques, de faire de tous des *intellectuels* capables d'exercer sur leur vie et les collectifs auxquels ils participent, des fonctions organisationnelles, éducatives, intellectuelles allant dans le sens de la réalisation de soi et de celle du plus grand nombre. Uzeste fait vivre et prospérer un espace de construction de résistances qui offre les conditions de possibilité d'une intellectualité nouvelle, d'un pouvoir culturel populaire pouvant conduire à une *réforme intellectuelle et morale* – selon les mots du Breton Renan, repris par le Sarde Gramsci –, pouvoir culturel donnant donc les moyens d'une conscience politique élargie.

«Il faut “former les rangs-contre”, pour réfléchir-penser-agir du local au mondial, ne pas se laisser enfermer dans son propre terrier, se rendre solidaire de l'humanité. Uzeste-Musical est un centre du monde, local, qui se dialectise avec le reste du monde. Les ouvriers créateurs de la Compagnie sont des localchimistes universalistes, des artistes et techniciens du spectacle qui portent haut et loin la fierté de la ruralité, mais d'une ruralité nouvelle, consciente de la nécessité du dialogue avec l'ailleurs, avec l'extérieur, une ruralité contemporaine qui se voudrait notamment débarrassée de ses complexes politiques et culturels. S'inventer ne peut se faire sans le concours de ceux qui se cultivent d'ici d'en et d'ailleurs, de ceux qui se sont cultivés, exprimés, partout de par le monde, passé, présent, avenir du futur compris. Du passé, il s'agit de faire table offerte à l'avenir dans un présent qu'il faut débarrasser des conformités et des appellations contrôlées de la religion, du marché, de la religion du marché. La vie, le vivant est constitué d'une diversité de propositions, d'expérimentations, de partis pris, de paris inouïs par rapport auxquels il s'agit d'être à la hauteur. Ce qui est certain, c'est que quand on a peur de l'autre ou/et de soi, on n'est pas libre. Mais quand on est libre ça fait peur! Il faut donc dépasser la peur d'avoir peur, affronter la peur, la vraie, celle de soi, qui ne va pas de soi, à la rencontre des autres.»

Depuis leur persévérance à organiser stages, uzestivals, *bestejadas de las arts*, Tiers états debout, etc., les «œuvriers d'ici d'en bas» écrivent également, à leur manière, le manifeste qu'évoque Alain Brossat à propos des *Écrits corsaires* de Pasolini, une sorte d'*Uzeste manifeste* «en faveur de la défense des espaces politiques, des formes politiques (le débat, la polémique, la lutte), contre l'indifférenciation culturelle. Contre le régime généralisé de la *tolérance culturelle*» (2005 : 62). Contre-modèle de la culture-patrimoine qui sclérose l'histoire, le poïélitique uzestois s'oppose également à la culture-reproduction de l'ordre marchand qui devient «ce qui reste quand on a tout oublié (de soi et de son pays)» (Glissant, 1997b : 290), qui confond «la beauté, lieu-commun des rencontres des différences, et les spectacles du beau, qui en a toujours été le figement» (Glissant, 2009 : 77), et finalement stabilise et renforce les formes de l'idéologie marchande. *A contrario* des formes culturelles qui, d'une manière ou d'une autre, produisent de la conformité aux modèles de comportement normalisés des ordres mémoriel et marchand, la culture d'UZ invite à rompre, à détourner, à dépasser, à créer, à «désynchroniser les attentes convenues», à «réaménager l'usage du sensible» (Amey, 2010 : 37 et 98).

Cependant, cette orientation peut également s'appuyer sur des phénomènes de créolisation qui dialectisent poïélitique et signes de la *culture de masse*. Ainsi, l'intérêt de Lubat & Cie pour la chanson n'est pas une concession à la musique «en boîte» des industries culturelles, mais une manière de travailler des sensibilités correspondant à un fond culturel commun, par des contenus qui s'en font l'écho, mais en déplacent également l'actualisation.

«L'art que nous cherchons à créer "d'ici d'en" doit savoir avertir en divertissant, divertir en avertissant. Cet art d'avant-garde champêtre doit se nourrir de ce difficile équilibre instable, dialectique, entre ces deux nécessités humaines : s'avertir et se divertir, qui deviennent dans notre société marchandisante à outrance actuelle, antinomiques. Nous devons travailler par l'art vital-vivant à l'avènement d'un intervalle social qui permette et produise de laisser aller respirer la pensée au-delà, en deçà des goûts et des couleuvres, des croyances, des appartenances et des suffisances.»

Livrant un combat dans l'ordre du symbolique, il s'agit de travailler « à récupérer des formes déjà établies, ou du moins influencées ou infiltrées [par des cultures dominantes⁴⁰] » (Said, 2000 : 301) pour en faire le support d'une expression critique nouvelle. Se mettre à apprécier quelque chose qui, relevant d'un identique, porte une différence dont il est fait le pari qu'elle peut constituer un exorde au sens rhétorique du terme – un (re)commencement et la captation d'une attention habituellement dirigée vers un autre type de cibles –, est le type de médiation qui pourrait caractériser l'art d'UZ. Un art qui invite celles et ceux qui s'y exposent à s'interroger sur leurs goûts et, partant, sur ce qu'ils croient, la société civile, l'État et les appareils d'hégémonie qui leur sont liés en tant que dispositifs organisant rapports sociaux, imaginaires, sensibilités, etc.

« C'est par le brouillage des frontières, des formes, par le mélange des genres, que les arts et la musique peuvent lutter contre les maux de "l'élitiste" et du "populaire", du professionnalisme soi-disant distingué et de l'amateurisme crasse. À Uzeste, nous nous situons entre savant et populaire, musique classique et jazz free, saillies dodécaphoniques et musiques de danse cacophoniques, biguines créoles et polkas gasconnes, blues afro-américain et scatrap de Jazzcogne, opéra et chansons. Il faut être indiscipliné, là encore se situer dans l'intervalle, dans l'entre-deux d'où peut surgir du différent. C'est aussi pour cela que je fais des concerts avec des mots, que j'ai fait les Chansons enjazzées (Labeluz, 2008), pour montrer que la chanson peut être autre chose que de la pacotille pour tympanes mal éduqués, dans la tradition des chansonniers qui prêtent attention aux mots, mais aussi à la musique et notamment au jazz : Brigitte Fontaine, Colette Magny, Claude Nougaro. Plus j'avance et plus je mélange les formes : concert, meeting, visite du château, réunion de cellule, feu d'artifice, etc. ; parce que je suis persuadé que c'est de cette manière que l'on peut arriver à faire éclore du sensible, de la pensée et de l'action. »

40. Cultures dominantes dont Stuart Hall (2007) a souligné qu'elles étaient toujours le lieu d'une tension entre hégémonie et contre-hégémonie.

La culture poïétique peut, en cela, être décrite comme une *culture-action populaire* (Chombart de Lauwe, 1975) qui cherche à mettre en correspondance la production culturelle avec l'expérience des luttes populaires. Le *populaire* dont il est ici question est donc assimilable à des logiques de résistance qui font apparaître la rationalité de la domination tapie dans la routine de la quotidienneté et tente de s'y opposer.

«Le populaire est une culture du présent, engendrée par la résistance. Il se situe absolument dans le présent et, de cette façon, peut être défini comme une culture de la vie quotidienne, autrement dit, une *culture à vivre*. En tant que tel, il s'inscrit en contrepoint de la loi du sensationnalisme qui structure la culture de masse. Il pose la vie de tous les jours comme étant un problème politique» (Mattelart, 2015 : 68-69).

Mais le *topos* populaire est toujours à construire, il n'est jamais donné d'avance. S'il prend racine dans des conditions sociales d'existence similaires et des positions subalternes semblables bien que non assimilables les unes aux autres, le populaire émerge nécessairement dans la lutte, dans le partage d'une négativité analogue, mais aussi, nécessairement, dans un projet de dépassement de ces conditions dans un commun à inventer ensemble.

«Notre "populaire" à nous a trait au peuple qui non seulement prend une place pleine et entière à l'évolution, mais la détermine, la force, en usurpe pour ainsi dire la direction. Nous pensons à un peuple. À travers le vocable *populaire*, nous nous référons au peuple qui non seulement participe à l'évolution, mais s'en empare, l'impose sa volonté, la conditionne. Nous pensons à un peuple qui fait l'Histoire, qui transforme le monde et lui-même avec le monde. Nous pensons à un peuple militant, et donc à un sens militant du mot "populaire". "Populaire" veut dire : compréhensible aux larges masses; adoptant et enrichissant leurs modes d'expression; adoptant leur point de vue, le consolidant et le corrigeant; représentant la partie la plus avancée du peuple de telle sorte qu'il puisse accéder au pouvoir, c'est-à-dire dans

des formes compréhensibles aux autres fractions du peuple ; renouant avec les traditions et les continuant ; transmettant à la partie du peuple qui aspire à la direction les conquêtes de celle qui assume cette direction actuellement» (Brecht, 1970 : 115-116).

Le populaire a donc également partie liée avec ce *peuple qui manque* qui n'a pas d'autres alternatives que de s'inventer pour déboucher vers une *classe mobilisée* (Bourdieu, 1984). N'allant pas de soi, cette dernière ne peut se révéler qu'au terme d'un travail poïélitique de production de connaissances, de sensibilités et de luttes dont le conjointement ouvre à l'incertain d'un *faire ensemble* qui n'est donc jamais donné d'avance, mais qui, pour autant, ne saurait se résumer à un rassemblement instable et contingent d'individus divers dont la pluralité des antagonismes qu'ils portent en feraient, logiquement, le moteur d'une *démocratie radicale* (Pestaña, 2011 ; Laclau, Mouffe, 2009). La pensée de Glissant, reprise par les «œuvriers» d'UZ, tend parfois, en certains de ses développements et de ses applications, à fétichiser l'instabilité et l'insurrection de l'imaginaire en ce que l'une, et l'autre, permettraient de se préserver des scléroses du plan, de l'organisation et du politique tel qu'il est pratiqué dans les institutions dédiées. «L'infinie variation de la Diversité», le «flottage processif» et les «tourbillons de rencontres» créent des émergences créolisées dont le *devenir-peuple* (Glissant, 2005) peut aussi engager à se commettre avec un politique qui ne s'interdirait pas l'*art stratégique*. Un politique qui reconnaîtrait la double nécessité de se transformer soi et de favoriser les «zones de voisinages» des subalternités sans, néanmoins, en proscrire le rassemblement dans un *commun* qui en augmenterait l'efficace – *i.e.* sans qu'une de ses composantes se perde ni se dénature, notamment dans un Universel dominant décontextualisé. Et Glissant de reconnaître, d'ailleurs, que «leur alliance est encore à venir» (2005 : 231).

* *

*

«D’ici d’en bas», l’émancipation se travaille donc dans la rencontre d’un partage du sensible, des idées et de la lutte, dans l’épreuve d’un mode d’être au monde commun qui est d’abord apporté par le fait de partager les réalités d’une même localité, mais doit aussi s’enraciner profondément dans les existences, les aspirations et les problèmes individuels et collectifs. Aussi, l’inscription d’un sens critique dans la communauté ne saurait faire l’économie d’un *poïétique*, sorte de «pangée critique» toutefois archipélisée, qui ne dissocie pas *sensibilité, savoirs et luttes sociales* et devient la condition de possibilité d’une intensification insigne du présent par une ouverture utopique permettant d’être en avance sur la réalité et de *convoiter l’impossible* : «celui que la puissance des sociétés établies interdit de désirer pour l’empêcher de naître, et qui reste à conquérir» (Maler, 1995 : 366). La culture d’UZ se veut ainsi «la négation déterminée de ce qui suscite sans cesse le contraire de la chose possible qu’on espère», selon la formule d’Ernst Bloch (2008 : 54). Modestement et non sans difficulté, depuis l’Estaminet, se déploient donc des dynamiques sociales qui tendent à faire recouvrer ou découvrir aux individus et aux collectifs qu’ils composent une *puissance-autonomie*, certes toujours précaire, mais permettant cependant, un tant soit peu, de desserrer l’étai des contraintes et, notamment de se désaligner – de se désidentifier – des attentes portées par les modèles culturels dominants. Utilisant la connaissance théorique pour penser et se saisir de leur milieu et de l’environnement sociétal duquel il participe, initiant des luttes sociales qui permettent notamment de prendre conscience de la force des engagements dont le principe est de poser *a minima* des refus, et expérimentant par l’art des imaginaires qui ouvrent un avenir jusqu’alors interdit, une part non négligeable d’Uzestois et d’«uzestiens» résiste *volens nolens*, de manière somme toute singulière. La *culture-action populaire* d’UZ s’appuie sur un travail de politisation au principe duquel se trouve un art des mots, du rythme, de l’improvisation, de la Relation et de la créolisation, lequel vise à peser sur les imaginaires, à instituer des significations et à encapaciter les sujets (Alinsky, 2017). C’est une *culture composite* qui se tient à distance des folklores complaisants, des métissages inopérants et qui s’efforce de retisser «intellectualité objective et spontanéité

subjective» (Amey, 2010 : 82) dans un enthousiasme à l'articulation du sensible, de la raison et de l'action. Foncièrement *poïétique*, elle tend à déstabiliser les pensées, les sensibilités et les pratiques les plus convenues, les ré-agence, les met en voisinage. Son objectif est de défaire dans la théorie, la sensibilité et la *praxis*, les signifiants, affects et pratiques ajustées à l'hégémonie, par une ouverture à la différence, au Tout-monde. «Saisir l'impossible au collet» (Breleur *et al.*, 2009 : 2) pour esquisser la possibilité d'un agir visant à un accomplissement de soi et du plus grand nombre.

Références

- Aaronowitz (Stanley), *The Death and rebirth of American Radicalism*, New York, Routledge, 1996.
- Alinsky (Saul), *Radicaux, réveillez-vous!*, Neuvy-en-Champagne, Le passager clandestin, 2017.
- Amey (Claude), *Art/politique. Le devenir autre*, Besançon, les Éditions de la Maison chauffante, 2010.
- Badiou (Alain), *Qu'est-ce que j'entends pas marxisme?*, Paris, Les éditions sociales, 2016.
- Benjamin (Walter), *Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1993.
- Béhague (Gérard), *Musiques du Brésil. De la Cantoria à la Samba-Reggae*, Paris/Arles, Cité de la Musique/Actes Sud, 1999.
- Belhomme (Guillaume), Robert (Philippe), *Free fight. This is our (new) thing*, Paris, Camion blanc, 2012.
- Bensaïd (Daniel), «La politique comme art stratégique», *Inprecor*, n° 629/630, 2016, pp. 63-66.
- Bensaïd (Daniel), *La politique comme art stratégique*, Paris, Syllepse, 2011.
- Breleur (Ernest) et al., *Manifeste pour les «produits» de haute nécessité*, Paris, Galaade éditions, 2009.
- Bloch (Ernst), «Sur les contradictions propres au désir d'utopie – entretien radiophonique avec T. W. Adorno», *Europe*, n° 949, 2008, pp. 37-54.
- Bloch (Ernst), *Rêve diurne, station debout & utopie concrète. Ernst Bloch en dialogue*, Paris, Lignes, 2015.
- Bloch (Ernst), *Le principe espérance*, t. 3. *Les images-souhaits de l'instant exaucé*, Paris, Gallimard, 1991.
- Bloch (Ernst), *Le principe espérance*, t. 2. *Les épures d'un monde meilleur*, Paris, Gallimard, 1982.
- Bloch (Ernst), *Le principe espérance*, t. 1, Paris, Gallimard, 1976.
- Bonniol (Jean-Luc), «Au prisme de la créolisation. Tentative d'épuisement

- d'un concept», *L'Homme*, n° 207-208, 2013, pp. 237-288.
- Bourdieu (Pierre), «Espace social et genèse des “classes”», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 52-53, 1984, pp. 3-14.
- Bourdieu (Pierre), «Une classe objet», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 17-18, novembre 1977, pp. 2-5.
- Brecht (Bertolt), *Écrits sur la littérature et l'art 2. Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, 1970.
- Brohm (Jean-Marie), *Les principes de la dialectique*, Paris, Les Éditions de la passion, 2003.
- Brossat (Alain), «De l'inconvénient d'être prophète dans un monde cynique et désenchanté», *Lignes*, n° 18, 2005, pp. 46-62.
- Camus (Albert), *Carnets I, II, III – mai 1935-décembre 1959*, Paris, Gallimard, 2013.
- Castan (Félix-Marcel), *Manifeste multi-culturel et anti-régionaliste. Interventions critiques*, Montauban, Éditions Cocagne, 1984.
- de Certeau (Michel), *La culture au pluriel*, Paris, Seuil, 1993.
- de Certeau (Michel), *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- Chancé (Dominique), «Édouard Glissant, de l'anthropologie à l'esthétique», *Revue des Sciences humaines*, n° 309, 2013, pp. 37-53.
- Chesneaux (Jean), *Du passé faisons table rase?*, Paris, Maspero, 1976.
- Chombart de Lauwe (Paul-Henry), *La culture et le pouvoir*, Paris, Stock, 1975.
- Chombart de Lauwe (Paul-Henry), Thomas (Christine), «Un problème clé : les militants et la culture», in Chombart de Lauwe (Paul-Henry) dir., *Images de la culture*, Paris, Payot, 1970, pp. 31-55.
- Deleuze (Gilles), *L'Image-Temps. Cinéma 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- Deleuze (Gilles), Guattari (Félix), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- Deleuze (Gilles), Guattari (Félix), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- Denis (Jacques), «L'empreinte d'Édouard Glissant», RFI, 04 avril 2011.

- <http://musique.rfi.fr/musique/20110204-lempreinte-dedouard-glissant>.
- De Souza (Tárik), «Bossa-nova : les accords de la démocratie», in Cabral (Sérgio) *et al.*, *MPB – Musique populaire brésilienne*, Paris, Cité de la musique, 2005, pp. 120-135.
- Élias (Norbert), *L'utopie*, Paris, La Découverte, 2009.
- Fischer (Ernst), *À la recherche de la réalité. Contribution à une esthétique marxiste moderne*, Paris, Denoël, 1970.
- Giraud (Michel), «La créolisation. Le muscle ou la graisse», *L'Homme*, n° 207-208, 2013, pp. 333-347.
- Glissant (Édouard), *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard, 2010.
- Glissant (Édouard), *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.
- Glissant (Édouard), Leupin (Alexandre), *Les entretiens de Baton Rouge*, Paris, Gallimard, 2008.
- Glissant (Édouard), *La Cobée du Lamentin. Poétique V*, Paris, Gallimard, 2005.
- Glissant (Édouard), «La relation, imprédictible et sans morale. Entretien avec François Noudelmann», *Rue Descartes*, n° 37, 2002, pp. 76-85.
- Glissant (Édouard), *Traité du Tout-monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997a.
- Glissant (Édouard), *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997b.
- Glissant (Édouard), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- Glissant (Édouard), *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- Goodman (Paul), *Growing Up Absurd: Problems of Youth in the Organized Society*, New York, Vintage Book, 1960.
- Gramsci (Antonio), «Socialisme et culture» [1916], *Marxists.org*.
https://www.marxists.org/francais/gramsci/works/1916/01/gramsci_19160129.htm.
- Granjon (Fabien), *Les UZ-topies de Bernard Lubat – Dialogiques*, Paris, Outre

mesure, 2016a.

Granjon (Fabien), «L'Uzeste de Bernard Lubat : un front culturel de résistance populaire», *Période – Revue en ligne de théorie marxiste*, août 2016b.

<http://revueperiode.net/luzeste-de-bernard-lubat-un-front-culturel-de-resistance-populaire/>.

Hall (Stuart), *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

Heath (Joseph), Potter (Andrew), *Révolte consommée. Le mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve, 2006.

Kellner (Douglas), *Critical Theory, Marxism and Modernity*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989.

Koselleck (Reinhardt), *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990.

Laclau (Ernesto), Mouffe (Chantal), *Hégémonie et stratégie socialiste*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2009.

Larzac (Jean), *L'étranger del dedins/L'étranger du dedans*, Paris, P. J. Oswald, 1972.

Le Blanc (Guillaume), *La philosophie comme contre-culture*, Paris, PUF, 2014.

Lubat (Bernard), «L'énergie profuse et diffuse de l'amusicien d'UZ», *Cassandra*, n° 88, 2012, pp. 20-23.

Marcuse (Herbert), *Culture et société*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

Marmande (Francis), «Chambre bleue, film bleu, Blue note. (À propos de Stanley Kubrick, Agnès Varda, Bernard Lubat et quelques luttes sociales en l'an 2000)», *Lignes*, n° 3, 2000, pp. 201-213.

Martinez (Manuel Luis), *Countering the Counterculture: Rereading Postwar American Dissent from Jack Kerouac to Tomas Rivera*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2004.

Mattelart (Armand), *Communication, cultures populaires et émancipation*, Paris, Presses des Mines, 2015.

Mattelart (Armand), *Histoire de l'utopie planétaire. De la cité prophétique à la société globale*, Paris, La Découverte, 2009.

- Ménil (Alain), «Les offrandes d'Édouard Glissant : de la créolisation au tout-monde», *Littérature*, n° 174, 2014, pp. 73-87.
- Ménil (Alain), *Les voies de la créolisation. Essai sur Édouard Glissant*, Saint-Vincent de Mercuze, De l'incidence éditeur, 2011.
- Moreno Pestaña (José Luis), *Foucault, la gauche et la politique*, Paris, Textuel, 2011.
- Negri (Antonio), «Qu'est-ce que la philosophie, selon Deleuze et Guattari?», *Futur antérieur*, n° 8, 1991.
- <http://www.multitudes.net/Qu-est-ce-que-la-philosophie-selon/>.
- Pasolini (Pier Paolo), *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, 1976.
- Perrier (Florent), *Topeaographies de l'utopie. Esquisses sur l'art, l'utopie et le politique*, Paris, Payot, 2015.
- Rancière (Jacques), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- Rosemberg (Muriel), «La géopoétique d'Édouard Glissant, une contribution à penser le monde comme Monde», *L'Espace géographique*, t. 45, 2016, pp. 321-334.
- Said (Edward W.), *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2000.
- de Saint-Simon (Henri), «L'Artiste, le savant et l'industriel», in *Œuvres complètes de Saint-Simon et d'Enfantin*, vol. 10, Paris, Dentu éditeur, 1875, pp. 201-258.
- Servier (Jean), *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1991.
- Wald Lasowski (Aliocha), *Édouard Glissant, penseur des archipels*, Paris, Pocket, 2015.
- Weber (Max), *Le savant et le politique*, Paris, UGE, 1963.
- Žižek (Slavoj), *Plaidoyer en faveur de l'intolérance*, Castelnau-le-Lez, Climats, 2004.

