

# **4. | Politiques de l'intranquillité**



Julie Denouël & Fabien Granjon

---

## Uzeste mélancolique

«J'emporte avec moi la conscience de ma défaite,  
comme l'étendard d'une victoire.»

«Je ne suis pas pessimiste, je suis triste.»

Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*.

«Il est forcément mélancolique, ce pari, puisque les dés roulent toujours à contretemps, toujours trop tard, toujours trop tôt, lorsque le nécessaire et le possible ne s'accordent plus ou pas encore. Ils roulent pourtant, dans la claire conscience de l'improbable réussite, dans le risque accepté du mauvais numéro et du tirage désastreux. Pas moyen de se soustraire à cette impérieuse obligation de parier, de jouer le tout sur la partie, de miser avec une détermination absolue sur l'incertain contre l'implacable certitude du pire, qu'il faut bien, malgré tout, tenter de conjurer.»

Daniel Bensaïd, *Le pari mélancolique*.

«De défaite en défaite, jusqu'à la victoire finale.»

Walter Benjamin

«Que les choses continuent à "aller ainsi",  
voilà la catastrophe.»

Victor Serge

Lors de la table ronde intitulée «40 ans dans l'aidant... Œuvriers compagnons en compagnie» et organisée lors de la 40<sup>ème</sup> édition de *l'bestejada de las arts* (14 août 2017), Louis Sclavis défendit que le bilan de quarante années d'activités uzestoises devait se dresser en dehors de toute *mélancolie*. Sans doute aurait-il été plus adéquat d'évoquer la *nostalgie* plutôt que la *mélancolie*. Les deux affects sont toutefois souvent confondus, considérés l'un et l'autre comme des formes d'affliction plus ou moins profondes, provoquées par l'éloignement d'un «en-

droit» d'existence ou la perte d'un objet désiré. Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) précise ainsi que l'unité sémantique «nostalgie» exprimerait le «regret mélancolique d'une chose, d'un état, d'une existence que l'on a eu(e) ou connu(e); désir d'un retour dans le passé<sup>1</sup>». Par ailleurs, il est généralement convenu de définir la mélancolie sous son angle clinique, comme une forme singulière de dépression et de trouble de l'humeur finalement proche de l'état de *deuil*. Sigmund Freud consacra à cette proximité un célèbre texte, point de départ d'une étude plus approfondie des névroses narcissiques. Il y décrit la mélancolie comme une «humeur profondément douloureuse, un désintéret pour le monde extérieur, la perte de la faculté d'amour, l'inhibition de toute activité et une autodépréciation qui s'exprime par des reproches et des injures envers soi-même et qui va jusqu'à l'attente délirante du châtement» (Freud, 2011 : 45). Et de poursuivre :

---

1. À cet égard, la nostalgie serait une dimension essentielle du *romantisme* tels que Michael Löwy et Robert Sayre le définisse : « Car dans l'optique romantique cette critique [du monde moderne] est liée à l'expérience d'une perte ; dans un réel moderne quelque chose de précieux a été perdu, à la fois au niveau de l'individu et de l'humanité. La vision romantique se caractérise par la conviction douloureuse et mélancolique que le présent manque de certaines valeurs humaines essentielles qui ont été aliénées » (1992 : 36). La mélancolie n'est donc pas nécessairement nostalgique. Dans sa forme non romantique, elle est n'est pas la déploration d'un « ça a été » – une perte –, mais plutôt l'expression d'une absence, d'un déficit, d'un « ça sera peut-être ». Le rapport déploratoire au passé lié au type de mélancolie qui nous intéresse dans le cadre de cette contribution ne tient donc pas à une réalité qui existait et qui a disparu, mais aux défaites qui ont empêché l'émergence d'une réalité souhaitée. Si l'une et l'autre de ces options s'appuient sur le passé et nourrissent des attendus quant à l'avenir, la version nostalgique serait une « *recherche de la fin perdue* », tandis que la version strictement mélancolique serait la « *création d'une fin nouvelle* ». Dans le premier cas, le passé encensé est un modèle du futur, dans le second cas, le passé peut être soumis à la critique et doit servir de fondement à une *contrefactualité* à inventer.

«Dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide ; dans la mélancolie, c'est le moi lui-même. Le malade nous décrit son moi comme infâme, bon à rien et moralement répréhensible ; il se fait des proches, s'invective et s'attend à être rejeté et puni. Il se rabaisse devant les autres, plaint toute sa famille d'être liée à une personne aussi indigne. Il ne pense pas avoir subi une altération, mais il étend son autocritique au passé ; il prétend n'avoir jamais été le meilleur» (Freud, 2011 : 49-50).

Historienne du travail et des femmes, Michelle Perrot (2012) intitule son bel ouvrage sur la syndicaliste Lucie Baud, «*Mélancolie ouvrière*» ; sans doute parce que l'ouvrière en soie du Dauphiné finira par vouloir mettre fin à ses jours. Aussi, parce qu'au travers du parcours biographique qu'elle trace de son «*héroïne*<sup>2</sup>», elle rend compte d'un mouvement ouvrier combatif mais défait. Au-delà du champ de la pathologie mentale et de l'affaissement de soi qui peut conduire à commettre le geste ultime, il est aussi envisagé que la mélancolie puisse être considérée comme autre chose qu'un délire de petitesse morale et l'abandon de la pulsion de vie (une «*pathologie du deuil*» – Freud, 2011). La réfléchir pleinement reviendrait alors à «*saisir quelque chose du principe même du fonctionnement psychique de l'humain*<sup>3</sup>» (Jurranville, 2009 : 46), lequel aurait notamment à voir avec le «*sentiment d'impuissance qu'éprouve une personne qui aspire à un idéal ou qui recherche passionnément une valeur, une qualité*» (CNRTL) – le futur vient alors se mêler au passé et au présent, *via* l'exigence d'une *éthique des lointains* (Bensaïd, 1997).

Dans un cadre plus politique, la mélancolie («*de gauche*» – Benjamin, 2016) peut être alors conçue, non plus seulement comme un épuisement de soi – une singularité traversée par le chagrin –, mais comme une déficience plus vaste, à l'échelle collective – une posture caricaturale. Walter Benjamin la désigne par exemple comme un radicalisme consistant en une «*attitude qui ne correspond absolument*

---

2. Sur la place de la mélancolie dans la littérature, cf. Starobinski, 2012.

3. cf. le portrait de Walter Benjamin par Susan Sontag (2016).

plus à une action politique». Et d'ajouter : « [Elle] ne se situe pas à la gauche de tel ou tel courant, mais tout simplement à la gauche de tout possible en général. Car, dès le départ, [elle] ne vise rien d'autre que la jouissance [d'elle]-même dans une quiétude négativiste<sup>4</sup> » (2016 : 52). Mais, la *mélancolie de gauche* peut également avoir quelque vertu et se présenter comme une ressource essentielle au maintien d'un exercice critique qui, fort éloigné de cette *quiétude négativiste* instruit, *a contrario*, une « mémoire pronostique » et le désir d'une *positivité intranquille*<sup>5</sup>. C'est la thèse que développe notamment Enzo Traverso qui estime qu'elle est « la seule manière de faire coexister la recherche d'idées et de projets pour demain avec le deuil et la tristesse qui accompagnent la disparition des expériences révolutionnaires du passé » (2016 : 7).

« On peut la voir comme une prémisse nécessaire du processus de deuil, une étape qui le précède et le rend possible au lieu de le paralyser ; et qui aide ainsi le sujet à redevenir actif. [...] La mélancolie pourrait être vue comme un processus ouvrant sur des possibilités multiples, y compris le rétablissement et la capacité d'action (*empowerment*), un processus dans lequel, selon Judith Butler, le sujet fait l'expérience d'un retrait nécessaire à sa survie » (Traverso, 2016 : 58-59).

Autrement dit, les difficultés rencontrées, les défaites infligées, les occasions manquées, les échecs essayés n'ont rien d'inéluctables. Il s'agit d'en faire son deuil, mais ils sont aussi des promesses de pos-

---

4. Sans doute pourrait-on voir dans certains mouvements politiques contemporains tels que le Comité invisible ou le Parti des indigènes de la République, une actualisation de cette « quiétude négativiste ». Wendy Brown, commentant ce texte de Benjamin sur la poésie de Erich Kästner, affirme que la mélancolie de gauche est un « dévoiement de la lutte révolutionnaire finalement plus attachée à une analyse politique, à un idéal, voire à l'échec de cet idéal, qu'à saisir les possibilités pour un changement radical du présent » (Nay, 2016, note de bas de page : 127).

5. Contrairement à cette mélancolie de gauche cynique qu'évoque Benjamin dans le passage mentionné, il en est une autre qui prend notamment au sérieux la question des débouchés pratiques et des actions concrètement transformatrices à mener, de leurs risques et de leur efficacité jamais assurée.

sibles à actualiser susceptibles de donner un (autre) sens à l'/son histoire – un endeuillement sublimé<sup>6</sup>. La mélancolie peut ainsi être un élément catalyseur, «transformateur de la perte» (ou plutôt du *manque* – Butler, 2005) qui, à certaines conditions, procure la force de résister à «l'attachement pathologique à un passé mort», permet de se dégager de la déploration paralysante et organise le dépassement du trauma. La mélancolie de gauche est donc une dialectique de la défaite – «un pari obligé, bien qu'incertain, sur le possible (Bensaïd, 1997 : 14) – qui permet de se «frayer un chemin à travers la catastrophe<sup>7</sup>», de «sublimier [la perte] dans le flux vivant d'un mouvement politique» (Traverso, 2016 : 29, 48 et 65 ; Flatley, 2008). C'est une «conscience anticipatrice» (Bloch) d'un agir émancipateur.

Nous voudrions partir de ce dernier postulat pour développer quelques éléments d'analyse quant à la dimension mélancolique de la geste uzestoise. La mélancolie de gauche dont il sera ici question n'a pas grand-chose à voir avec un deuil actif du socialisme ou du communisme<sup>8</sup> (Brown, 1999), mais, plus modestement, avec la difficulté à mettre «à l'œuvre» un *front culturel de résistance populaire* et à inventer une *ruralité critique* dont Uzeste Musical incarne l'héritage depuis maintenant quarante ans. Lubat & Cie sont les acteurs centraux (non les seuls) qui, *volens nolens*, ont su maintenir une dialectique entre les

---

6. Eduardo Lourenço, s'interroge par exemple sur la possibilité d'une nostalgie/mélancolie «pour ainsi dire heureuse», qui serait finalement l'une des caractéristiques centrales de la *saudade* portugaise (1997 : 44-45).

7. «L'Ange de l'histoire [...] a tourné le visage vers le passé. Là où une chaîne de faits apparaît devant nous, il voit une unique catastrophe dont le résultat constant est d'accumuler les ruines sur les ruines et de les lui lancer devant les pieds. Il aimerait sans doute rester, réveiller les morts et rassembler ce qui a été brisé. Mais une tempête se lève depuis le Paradis, elle s'est prise dans ses ailes et elle est si puissante que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement dans l'avenir auquel il tourne le dos tandis que le tas de ruines devant lui grandit jusqu'au ciel» (Benjamin, 2013, thèse IX : 65-66).

8. Le documentaire *Rue Santa Fé* (2007), réalisé par Carmen Castillo, est sans doute l'un des films les plus explicites s'agissant de témoignages sur la mélancolie révolutionnaire.

conséquences locales du monde tel qu'il va (exode, marchandisation, paupérisation, etc.) et une *UZ-topie critique* et concrète servant d'horizon d'attente (Granjon, 2016). Ils sont, en cela, à la «man-œuvre» d'un politique créateur de *commun* qui s'inscrit dans un territoire et une temporalité (la *Jazzcogne*) sur lesquels il est attendu d'avoir une maîtrise minimale. Il faut penser et mettre en pratique un projet d'émancipation adapté au contexte historique présent, mais dont l'une des boussoles serait la conscience de ce qui, par le passé, a été entrepris, a réussi et a échoué. Pour le formuler autrement, il s'agit de «considérer le passé écrasé non pas comme quelque chose qui fut et n'est plus, comme une chose fixe, inerte, mais comme quelque chose de privé de vie, une carence et, par conséquent, comme un désir (frustré) de réalisation» (Mate, 2009 : 122).

## Pari mélancolique et individuation

Bernard Lubat aime à rappeler qu'il n'est pas *croyant* mais *pratiquant*. Il affirme aussi parfois être «*mystique à mi-temps*». Il y a, dans ses allégations, autre chose que de simples bons mots dialectiques. Elles énoncent l'impossibilité (le pratiquant est *a priori* un croyant), pour un projet tel que celui mené par Uzeste Musical – l'hypothèse de la réalisation d'un projet critique –, de s'en remettre à une «philosophie» qui ne relèverait pas aussi d'un *pari séculier* fondé sur un acte de foi politique : «une foi en *l'avenir historique* que les hommes font eux-mêmes, ou plus exactement que *nous* devons faire par notre activité, un "pari" sur la réussite de nos actions; la transcendance qui fait l'objet de cette foi n'est plus ni surnaturelle ni transhistorique, mais supra-individuelle<sup>9</sup>» (Goldmann, 1959 : 99).

---

9. « C'est pourquoi dès que la philosophie pratique n'est plus centrée sur un idéal de sagesse individuelle, mais sur la réalité extérieure, sur l'incarnation des valeurs dans une réalité objective, la vie de l'homme prend l'aspect d'un pari sur la réussite de son action et par cela même sur l'existence d'une force trans-individuelle dont le secours (ou le concours) doit compléter l'effort de



«L'idée que l'homme est "embarqué", qu'il doit parier constituera à partir de Pascal l'idée centrale de toute pensée philosophique consciente du fait que l'homme n'est pas une monade isolée qui se suffit à elle-même, mais un élément partiel à l'intérieur d'une totalité qui le dépasse et à laquelle il est relié par ses aspirations, par son action et par sa foi; l'idée centrale de toute pensée qui sait que l'individu ne saurait réaliser seul, par ses propres forces aucune valeur authentique et qu'il a toujours besoin d'un secours trans-individuel sur l'existence duquel il doit parier car il ne saurait vivre et agir dans l'espoir d'une réussite à laquelle il doit croire. *Risque, possibilités d'échec, espoir de réussite* et ce qui est la synthèse des trois, *une foi qui est pari*, voilà les éléments constitutifs de la condition humaine» (Goldmann, 1959 : 337).

Le pari uzestois est *mélancolique* car le projet politique progressiste sur lequel il fait fond n'est jamais certain de prendre forme et de nourrir des effets concrets et durables – le «risque de tout perdre et de se perdre» (Bensaïd, 1997 : 295). Il va ainsi chercher sa force dans la «certitude pratique qui reste toujours consciente d'une possibilité contraire» (Goldmann, 1967 : 189). Mélancolique parce qu'il repose également sur la nécessité d'un collectif en action qui permet une *individuation* et donne de la force aux sujets s'émancipant, luttant contre «le retour identique du même», le probable de la cadence<sup>10</sup>, de la domination et de l'oppression.

*«Je suis parti d'Uzeste pour m'essayer à la peine capitale et à Paris j'ai découvert la profusion, la bagarre, la complexité, une forme de solidarité aussi, c'est-à-dire tout ce qu'il n'y avait plus là d'où je venais. Quand je suis*

---

l'individu et assurer son aboutissement, l'aspect d'un pari sur l'existence et le triomphe de Dieu, de l'Humanité, du Proletariat » (Goldmann, 1959 : 335 et 337).

10. « Par-delà les protestations et les déclarations subversives, le vice originel est bien celui du conformisme, de l'adhésion, sinon à un ordre établi, du moins à des idées reçues. Avant d'être matérielle, la corruption s'installe dans les esprits » (Bensaïd, 2010 : 75). Jean Clair estime qu'il existe une forme de mélancolie propre à cette exigüité : « Le mélancolique est celui qui contient sa pensée dans les limites du mesurable et du localisable [...] : tout ce qu'il conçoit est soumis à l'espace et au temps et finit pas s'y localiser – comme le point » (2005 : 448).

revenu, ça a été in extremis de pouvoir articuler la relation avec les anciens d'ici, mais la trans-action a tout de même eu lieu. Ils nous ont transmis leur vie d'avant qui n'était plus. Ils nous ont laissé de l'incarné, de l'humain, des choses profondes. Nous nous sommes alors chargés de ce que l'on a vécu avec eux, par eux, contre eux, dans ce qui restait de ce pays et reste aujourd'hui encore de ce pays. Quand j'ai été repris par l'histoire de ces "perdus de vue" ça a été pour moi une espèce d'oxygénation intellectuelle et émancipatrice de me retrouver comme le fabriquant d'une histoire nouvelle. Ça m'a passionné, inspiré, révolté. C'était le contraste avec le monde de la réussite, des additions, des bruyants, des gagnants. Cette fabrication d'histoire m'a transporté à tous les niveaux. Ça a été une espèce de force incroyable que de pouvoir souffler dans les oreilles des sourds, des devenus sourds à eux-mêmes. Créer à nouveau de l'histoire. Mais moins celle du jazz que celle d'un pays, une histoire à refaire et à vivre. Il a fallu que je m'invente en inventant une histoire qui n'était pas celle de la musique, mais une histoire d'être, d'être moi, d'être du pays. La musique pour créer une histoire à vivre et peut-être aussi une histoire de la musique, une forme qui correspond à cette histoire à vivre. Sans identité révélée, une ressource culturelle davantage qu'une identité. Quelque chose à travailler, à cultiver, à malaxer» (B. Lubat, novembre 2017).

Mélancolique, parce que cherchant précisément la *dé-cadence*, il n'oblitére pas les difficultés réelles de la lutte contre le *statu quo*, la résignation et ne désarme pas de l'ambition un peu folle d'un avenir élargi. Mélancolique enfin, parce qu'évidemment, il a pleine conscience des défaites du passé et de leur récurrence. Parier, c'est donc *s'engager au présent*<sup>11</sup> et assumer les risques de cet engagement au nom de ses potentialités éversives :

---

11. Pour Reyes Mate commentant Benjamin, le présent s'explique chez ce dernier par l'évocation d'un « passé avorté qui aurait pu avoir lieu, un passé lié au présent par le seul fait d'avoir constitué une possibilité dont l'aboutissement aurait rendu impensable le présent qui nous est échu. [...] Le présent se manifeste de deux manières apparemment opposées. D'une part, le présent donné, ce qui est parvenu à être et que nous avons sous les yeux ; d'autre part, l'ensemble des aspirations à être qui ont avorté » (2009 : 69 et 72).

«*La musique c'est du vent, c'est du souffle, de la vie. Ma politique à moi, c'est mon expression, c'est me foutre à l'eau, c'est essayer la sincérité de quelque chose, un engagement qui peut parfois me coûter des semaines de souffrance. C'est aussi le métissage, qui est porteur d'un tas de choses, d'une expression, d'un rire, d'une joie. Jouer le monde et se jouer soi, dans le monde, au risque de soi et des autres*» (Michel Portal, musicien, compagnon de route de la Compagnie Lubat, mars 2017).

L'engagement d'Uzeste Musical est donc un pari à double étage qui consiste à résister *et* à créer par le maintien d'une activité de production artistique «à vivre», c'est-à-dire permettant, selon les mots de Lubat, «*de rendre la vie plus intéressante que la musique*». Plus exactement, il s'agit de mettre aux commandes de la pratique créative les dimensions «vital» et processuelles d'un «*faire art*» qui se *joue* et vise pour l'essentiel l'émancipation individuelle.

«*La "musique à vendre" est faite par des gens qui jouent la perte. Parce que si tu gagnes quand tu joues, tu ne joues plus. Le jour où tu gagnes ça veut dire que tu répètes ton truc, t'as pigé la combine et donc tu ne joues plus. À la limite tu peux croire que tu joues, mais tu ne joues plus, tu raguasses. Le jeu n'est finalement qu'un jeu à perte. Tu joues forcément à perte de quelque chose et c'est comme ça que tu trouves ce que tu ne cherchais pas. [...] Se mettre en état d'improvisation, c'est se mettre en JEu, fait prendre conscience qu'on met sa peau et sa pensée en jeu, c'est ça qui est politique, parce que d'un seul coup, au lieu de s'agglutiner dans les idéologies, ça nous met dans une ouverture par le doute. Avoir des doutes, être intranquille, jusqu'à la dernière seconde de ma vie. L'intranquillité d'être libre. Se laisser aller à côté, à respirer de la pensée et être dans le jeu. Jouer partout, tout le temps*» (B. Lubat, avril 2016 et novembre 2017).

Le premier étage du pari uzestois tient à la capacité des ouvriers – forcément toujours fragile – à produire, ensemble, des formes d'individuation critiques, susceptibles de nourrir chacun.e de celles et ceux qui participent à cette dynamique d'un «supplément d'être». Cette insistance particulièrement têtue sur les «développements de la richesse du moi, dans toute la profondeur et la complexité de son affectivi-

té, mais aussi dans toute la liberté de son imaginaire» (Löwy, Sayre, 1997 : 40) inscrit la mélancolie uzestienne dans une certaine forme de romantisme. Celle-ci affecte la communauté d'artistes *hic et nunc* d'un coefficient d'intérêt élevé car cette dernière est vécue comme *la* (res) source émancipatrice principale. Elle valorise ainsi le sujet individuel, «hôte» privilégié de la liberté (Mills), à partir duquel peut s'envisager la reconfiguration d'un rapport à soi (aux autres et au monde) permettant de se départir des évidences phénoménologiques, des attachements morbides, des réifications, des assignations, etc. Et, quand elle considère le sujet collectif, son attention porte davantage sur la collectivité ouvrière existante que sur une communauté politique élargie, en devenir et à construire.

Le second étage du pari mélancolique uzestois porte pourtant sur la dimension trans- ou supra-individuelle telle que l'envisage Goldmann. La construction des conditions de possibilité de mobilisation d'un sujet politique en devenir – le *peuple qui manque* – Deleuze, 1985) est en effet appréhendée comme un objectif central, mais la plupart du temps, elle n'est envisagée que sous l'angle de l'adresse artistique<sup>12</sup> : ce qui se passe sur *scène* et en ses entours devant/pouvant servir de modèle réduit pour des dynamiques qui déborderaient évidemment de beaucoup le périmètre nucléaire d'Uzeste Musical. Ce qui se donne à voir et à entendre sur les tréteaux de l'Estaminet et qui, pour l'essentiel, se fonde sur l'*improvisation* offrirait en quelque sorte la démonstration en acte (et en salle) de la nécessité de se préparer au surgissement et au jaillissement : «*L'improvisation, c'est ce qui te permet de rebondir avec un lieu et un temps : celui du spectacle. Mais il faut aussi ne pas rester bloquer dans l'impro. Sur scène, on a tous ce désir de se transformer, de devenir plus*

---

12. « C'est aussi ce que semble suggérer Sartre dans *La Nausée*, dont le premier titre était *Melancholia*. À la fin du roman, Antoine Roquentin, écoutant pour la dernière fois son air préféré, "Some of these days", espère que la musique, qui n'existe pas à la façon des choses, mais qui est la présence de l'imaginaire, parviendra à l'arracher à la nausée et que, peut-être, la création artistique [pourrait lui faire] accepter l'existence » (Kopp, 2005 : 337).

*que nous-mêmes, mais ce n'est pas pour autant qu'il faut prendre toutes les places et sauter sur toutes les opportunités*» (Jaime Chao, informaticien multi-instrumentiste de la Compagnie Lubat, avril 2016). L'art improvisatoire d'UZ peut être perçu comme un appel (pour les publics) et un entraînement (une répétition – pour les artistes) à l'entretien de certaines formes de *vigilance*, c'est-à-dire à la construction d'une attention soutenue à la rupture et à l'événement : «*Le bon improvisateur, c'est celui qui est complet qui comprend la direction que tu donnes à un moment donné. J'appelle ça avoir le radar. Il y a ce miracle du truc qui fonctionne tout de suite, le cadeau du ciel d'un truc qui se construit comme ça et qui est puissant dans l'expérience de la liberté*» (M. Portal, mars 2017). Il s'agirait ainsi de rappeler qu'il faut se tenir prêt à saisir l'occasion, loin des «certitudes enracinées» (Glissant). À Uzeste, l'improvisation serait donc aussi cet art pratique qui, à sa manière et en ses limites, permettrait de se maintenir disponible à l'égard de certains possibles, voire même à servir de ligne directrice à la production du politique, comme le suggère Fabrice Vieira, guitariste et vocaliste de la Compagnie Lubat :

*«Le politique ne peut pas être réservé à des experts qui savent tout par avance. La réalité est bien trop complexe pour qu'on puisse agir comme ça. Il faut pouvoir improviser pour traiter les choses à la hauteur de ce qu'elles demandent. [...] Quand à la fin de sa vie Malcom X s'adresser aux Afro-Américains qui luttaient pour leurs droits civiques, il leur conseillait de faire comme les musiciens blacks de Chicago, d'improviser davantage. L'improvisation est une ressource du politique qui est sous-utilisée»* (décembre 2016 et août 2017).

Le postulat ne manque pas d'audace, mais n'est-il pas quelque peu cocasse de faire jouer à l'art et à l'improvisation un rôle aussi majeur dans l'élaboration d'un politique qui ne saurait par ailleurs se résumer à la saisie d'opportunités? Si l'on peut reconnaître «“au mystère de l'événement”, une inspiration, une improvisation», l'événement n'est pas pour autant «pur hasard, mais rencontre inopinée d'une attente et d'une surprise» (Bensaïd, 2010 : 102). En politique, pour être poten-

tiellement productive, l'attente ne peut être qu'active dans le maintien et/ou l'élaboration de relations politiques qui préparent, moins en ce qu'elles disposent à l'événement, qu'en ce qu'elles posent les fondements d'une stratégie susceptible de faire émerger des « figures inédites du possible » et de donner forme et vie à des visions utopiques : « *une espérance d'intelligence collective* » (B. Lubat, août 2017).

Ces réserves étant posées, il nous semble toutefois opportun de revenir sur ces « *tentatives d'être* » et cette ouverture aux « nouveautés de soi » que recouvre le terme d'« individuation ». À Uzeste, cette catégorie désigne l'ensemble des processus qui ont vocation à « *donner conscience au soi doutant de soi. [Car] quand on improvise, on est sûr qu'on n'est pas sûr* » (B. Lubat). De fait, du côté de l'Estaminet est souvent exprimée la nécessité de « *se considérer avec passion comme un problème et non comme une solution* » et d'aller explorer des « intervalles » :

*« L'intervalle que nous tentons de produire relève donc de notre volonté d'intervention dans un milieu rural qui a pris l'habitude de l'animation et du divertissement sans conséquence. Par des initiatives artistiques qui s'appuient sur les traditions et les calendriers régionaux – les vendanges, la palombe, Noël, la Saint-Sylvestre –, mais qui les replacent effectivement dans une Totalité-monde qui les désenclavent, nous faisons le pari d'ouvrir des brèches dans les esprits, les sensibilités, les existences, la vie d'ici d'en bas. Comme le dit Miguel Torga, L'Universel c'est le local moins les murs. Nous essayons de montrer que toutes les objectivités réifiées de la ruralité traditionnaliste et de la société consumériste sont le fait de relations dégradées, c'est-à-dire de liens aux autres, à soi, à la nature qui ont été détournés de leurs potentiels positifs, de leurs capacités à offrir des possibles souhaitables, des histoires à chacun. [...] Uzeste, c'est un intervalle entre le pire et le pire, qui te permet d'inventer, t'invite effectivement à prendre une certaine hauteur qui est soumise à une problématique du "futur au présent" et qui a justement vocation à refaire des histoires pour que l'histoire tire sur l'avenir. Je le déplore, mais aujourd'hui, à part nous, il n'y a pas beaucoup d'histoires, ici. L'art permet justement de créer de nouvelles histoires par la transgression, par la création d'intervalles qui interrogent les grands partages traditionnels entre le bien et le mal, l'individu et le collec-*

*tif, l'objectif et le subjectif. Nous essayons de faire des histoires, nous posons des actes qui créent des histoires, qui créent de la contradiction, qui créent de la pensée. Surtout, nous n'avons pas attendu qu'une majorité vote pour nous pour nous y mettre. Nous sommes une minorité, mais une minorité agissante et qui tente de créer par rhizome d'autres minorités actives qui peuvent à leur tour créer de l'intervalle<sup>13</sup>».*

On retrouve ici une autre résonance avec la mélancolie qui rejoint, cette fois, l'*intranquillité* si chère à Fernando Pessoa/Bernardo Soares (1888-1935); cet état-d'être correspondant à «*l'intervalle entre ce que je suis et ce que je ne suis pas*». Et Christine Buci-Glucksmann de commenter : «Vidé de sa substance, l'*ego* se transforme en "amant visuel des formes" et des rêves, en nomade de la conscience de soi explorant» (2005 : 148). En Jazzcogne, l'improvisation est bien une manière de *se jouer*, un art mélancolique de la fragilité et de la mise en danger car «l'expérience d'improviser amène à vivre une permanente oscillation entre des opposés<sup>14</sup> et [...] il n'y a de cohérence que dans la dépense de l'acte lui-même et de sa réception» (Quan Ninh, 2010 : 7). Le pari uzestois passe par l'expérience de ce *tremblement de soi* qui est envisagé comme un ressort essentiel aux soulèvements intérieurs et à l'ouverture de possibles.

*«L'improvisation, c'est une des choses qui m'ont propulsé ici dans la Compagnie Lubat de 1999 à 2011. Il fallait faire, il fallait être là. Pendant des années j'ai adoré faire ça, sans y réfléchir. Ce que je réfléchissais, c'était les textes que j'avais envie de dire, poétiques ou politiques. Je me suis*

---

13. Sauf mention contraire, les extraits d'entretien non référencés ont tous été conduits avec Bernard Lubat entre octobre 2015 et avril 2016. Ils sont extraits de l'ouvrage *Les UZ-topies de Bernard Lubat – Dialogiques* (Paris, Outre Mesure, 2016).

14. « Improviser c'est pouvoir jouer une chose et son contraire dans la traversée de l'instant. Quand l'instant commence – en fait il est de toujours – le geste qui suit et qui fait l'intuition est juste mais il perd cette justesse quand l'instant se termine – en fait il devient. Ce qui est juste contredit ce qui était juste, au même moment. La discipline de l'improvisateur est de vivre cette justesse qui se contredit » (Quan Ninh, 2010 : 16).

éclatée jusqu'à un moment où j'en ai plus voulu. Sauf que ce moment-là de désarroi, je ne l'ai pas venu venir. J'avais plus envie, j'avais l'impression de me répéter, de refaire en public les mêmes choses et surtout, j'avais l'impression de ne pas pouvoir en parler. J'étais un peu seule. Les débriefes, j'avais l'impression que ça prenait des plombs sur un la mineur ou un fa dièse, mais jamais sur une phrase de Gbèrasim Luca. À un moment, j'ai eu envie de choses plus écrites, plus travaillées. J'en ai eu marre de l'impro. J'ai eu envie d'aller voir ailleurs. En fait, j'ai eu l'impression qu'il fallait que ça s'arrête pour que ça puisse continuer : changer de méthode pour conserver l'objectif. Alors ce que j'en ai gardé ? D'abord le goût du risque de la représentation du théâtre de rue, faire avec l'environnement, etc. C'est se mettre en danger, jouer au risque de l'accident. C'est se mettre dans un état où tu es sur tes gardes, à l'affût et tu es obligé de composer avec ce qui arrive. Accueillir l'accident, c'est un truc que tu apprends dans l'impro, ce rapport entre la maîtrise et la non-maîtrise. Accepter de se mettre en péril et d'aimer y répondre. Ce qui est intéressant, c'est que ce n'est jamais clos. C'est intéressant aussi, parce que dans le théâtre de rue, le public est davantage susceptible d'intervenir, de créer de l'aléa. L'improvisation est beaucoup plus collective. Dans mes étapes de création j'improviser également beaucoup : improvisation sur les personnages, les textes, les comédiens. Et puis, mon improvisation elle est aussi politique sur la façon d'exister aujourd'hui avec un projet artistique dans la société. Uzeste, ça m'a aussi appris à improviser avec l'environnement institutionnel. Là aussi, c'est une capacité de rebond» (Dalila Boitaud, comédienne, auteure, metteuse en scène, avril 2016).

## Positivités intranquilles

Traverso estime que la mélancolie est une «humeur», un «état d'âme», un «ensemble d'émotions», un «tempérament», une «frontière entre l'espérance et le désespoir», mais aussi une «disposition de l'esprit» : «Le deuil, la souffrance et la lamentation ne sont point incompatibles avec la lutte, ni régressifs par rapport à la prise de



conscience et à la réflexion (Traverso, 2016 : 218). Si elle s'éprouve personnellement et relève d'une phénoménologie du sentiment, la mélancolie tient également d'un acte de raison. Il nous semble donc possible de l'envisager à l'échelle individuelle et de *l'histoire faites corps*<sup>15</sup> (Bourdieu), comme une *disposition intégrée* qui, selon nous, s'avère tout à fait proche de l'*intranquillité* personnelle.

À cette aune, l'intranquillité s'entend comme un ensemble des processus de subjectivation politique s'opposant à la normativité dominante, laquelle tend à faire verser dans l'hétéronomie – et parfois la souffrance –, mais auxquelles les ouvriers résistent par leurs pratiques artistiques poïétiques (cf. *supra*), luttant *a contrario* pour l'instauration d'un rapport à soi toujours plus autonome. L'intranquillité ressentie – et parfois exprimée – est donc le fait de bagarres constantes entre des « forces de rappel » extrodéterminées qui pèsent sur l'individu et amoindrissent ses raisons d'agir – par défection, consentement, adaptation, etc. – et des élans visant précisément le dépassement de ces agir passifs et de ces vécus d'impuissance par la tenue d'un *projet* au sens sartrien du terme : échapper à ce que l'on est. Lubat et ses compagnons s'opposent activement aux cadres normatifs des sphères sociales auxquelles ils prennent part – à commencer par ceux des industries culturelles – et, par cette lutte, deviennent *disposés* à envisager « leur potentiel d'être autre chose que ce qu'ils sont [et] de pouvoir

---

15. À l'échelle de *l'histoire faite chose* (Bourdieu), la mélancolie de gauche peut être matérialisée et soutenue/entretenu par des organisations, des dispositifs, des événements, etc. La correspondance entre la mélancolie « extérieure » et la mélancolie « intérieure » pourrait peut-être s'exprimer dans une dialectique *champ/habitus* (Bourdieu) ou à l'aide du concept de *structure de sentiment*, notamment développé par Raymond Williams dans *The Long Revolution* et qu'il définit comme « la culture d'une période » (Williams, 2015). Elle pourrait également être appréhendée *via* le travail de Lucien Goldmann sur les *structures de signification* (et les *visions du monde*) dont le caractère est « à la fois pratique, théorique et affectif » et dont l'auteur précise qu'elles « ne peuvent être étudiées de manière positive, c'est-à-dire à la fois *expliquées* et *comprises*, que dans une perspective *pratique* fondée sur l'acceptation d'un certain ensemble de valeurs » (1959 : 7).

se dépasser» (Spurk, 2010 : 141). L'éthique ou la morale pratique sur laquelle repose leur intranquillité se voit donc relayée par des engagements et des activités improvisatoires qui semblent leur ouvrir, non sans difficulté, la possibilité d'un dépassement conscient de leur être social et celle d'un développement de «la transcendance de leurs manques et souffrances, de penser au-delà de ce qui existe et d'en envisager le dépassement» (Spurk, 2007 : 26).

De par leur refus de s'accommoder aux principes de réalité du monde tel qu'il va, leurs subjectivités peuvent s'avérer intranquilles d'au moins trois manières pouvant se coupler les unes aux autres : a) offensées par le fait qu'on leur impose des logiques d'existence qu'ils estiment illégitimes et dégradantes : «*Je ne suis pas forcément très intelligent ou cultivé sur la question, mais j'ai bien conscience que le monde va mal. La loi du marché a gagné, clairement. Surconnecté, éphémère, factice, futile, plus de solidarité, l'individualisme... On se fait bouffer.*» (Jules Rousseau, bassiste de la Compagnie Lubat, octobre 2015); b) éprouvées par la faible efficacité des réponses pratiques qu'ils tentent d'apporter aux situations qu'ils dénoncent et auxquels ils s'affrontent : «*Uzeste, c'est notre réussite et notre échec. Notre réussite parce que ça fait 40 ans qu'on tient la barricade et qu'on propose une résistance active. Mais nous sommes critiques en situation critique. On n'a pas avancé beaucoup. Ici, les choses n'avancent pas up tempo. C'est lent et compliqué de laisser vivre l'enfant en nous<sup>16</sup>.*» (B. Lubat, août 2017); et enfin c) blessées par leur éventuel manque de radicalité, leur propre consentement et leur participation effective à cette société pourtant réprouvée (connivence, autodiscipline, autocensure, etc.) : «*Uzeste ne compte pas tant par ce que ça revendique*

---

16. «*À Uzeste, je suis traversé par un tremblement. Je suis né à Pau, rue des orphelines, où mes parents tenaient un café-restaurant ouvrier. Ce café il a été rasé. La plupart des endroits de mon enfance où j'ai vécu ou travaillé ont été rasés. Parking à la place ! Rue des orphelines, il reste encore la trace de la maison qui a disparu sur le mur d'un immeuble. Je suis fait de cette trace et quand je suis arrivé à Uzeste, j'ai retrouvé cette trace. Quand je viens à Uzeste, je continue à être traversé par ce tremblement, parce que je retrouve ici le café de ce petit enfant que j'ai été*» (André Minvielle, musicien, ex-membre de la Compagnie Lubat, août 2017).

que ce que ça revendique dans le temps. 40 ans ! Il faut être à la hauteur de cette histoire et de l'engagement que ça suppose. C'est parfois difficile d'être présent ici. Parfois tu fais le choix d'être ailleurs parce qu'il faut manger, payer ton loyer, parce que d'autres trucs t'intéressent. Ma maison c'est ici et, en même temps, il y a toujours l'envie de se barrer de chez soi. [...] Moi je suis né ici et c'est quand je suis allé ailleurs que ça m'a transformé» (Thomas Boudé, guitariste de la Compagnie Lubat, avril 2016 et août 2017). Comme le rappelle Jean-Paul Sartre dans ses *Cahiers pour une morale* : «être contre la société qui en même temps m'aliène, c'est toujours être contre moi-même en tant que j'en fais partie comme objet. Je suis à la fois dedans et dehors» (1983 : 119). Mais ces subjectivités malmenées sont également, dans le même temps, travaillées par des *passions joyeuses* qui leur fournissent «une précieuse part d'indépendance par rapport au monde extérieur» (Freud, 2010 : 64), les habilitent, les affermissent, leur donnent d'autres *raisons d'agir* et ouvrent un peu plus l'horizon potentiel d'un monde meilleur.

*«Je suis instable. Je pense comme ça aujourd'hui et le lendemain je change d'idée. C'est une intranquillité que j'ai toujours eue. Même quand j'étais jeune, j'ai toujours eu des appréhensions pas possibles. L'intranquillité ne m'a jamais quitté. C'est une inquiétude permanente, mais avec une dimension supplémentaire qui est la révolte. Je suis toujours en train de réagir violemment à beaucoup de choses. J'ai toujours eu cette rage en moi. Je viens d'une famille marquée par l'histoire espagnole. Je viens d'une famille de républicains espagnols. Il y a eu beaucoup de dégâts dans la famille. Ça, ça ne m'a jamais quitté, jamais ! Souvent quand je joue au Pays basque, j'amène toujours des morceaux avec un côté révolutionnaire, un truc qui touche, des morceaux qui sont extrêmes. Quand je joue, j'ai l'impression qu'il faut que je me venge de ces incertitudes, de ces indéterminations qui sont en moi, de ces peurs, de ces perplexités qui me traversent, de cette injustice qui m'est faite d'être comme ça. C'est une fragilité, une sensibilité exacerbée liée à l'injonction d'être soi-même, de se mettre à nu devant les gens. À l'époque du free, c'était peut-être plus facile, à l'époque de Chateaubillon, on était tous ensemble, poussés par derrière, par un mouvement et puis une espèce d'insouciance. Puis avec le temps, le doute s'installe. C'est*

*une histoire qui ne peut pas se finir. Elle ne peut pas être finie, parce que chaque jour l'histoire change, l'histoire de la musique que je joue change et c'est une histoire fragile qui ne cesse d'être différente. Avec Bernard [Lubat] je n'ai jamais autant ri et je ne me suis jamais autant régalé de ma liberté d'expression et d'exploration des possibles. On s'amuse à jeter la musique, à en faire une joie explosive et intranquille. Et c'est par là qu'il faut passer pour ne plus être le mec qui a peur. L'improvisation, c'est ne pas fixer les choses, mais être vivant et continuer, même si ce qu'on vient de faire n'était pas bien. Le plus difficile c'est de continuer, de continuer à donner aux gens qui sont là, car c'est eux qui te donnent le souffle. L'improvisation est un engagement qui est très fort et qui peut sauver beaucoup de gens. Avec Bernard, on mène la lutte et c'est un engagement fait de mille choses. Le mien est essentiellement musical. Celui de Bernard est bien plus vaste. C'est un engagement de la pensée, de l'histoire, d'un village, c'est se poser la question de comment faire vivre tout ça. Le pari qu'il a fait est incroyable, incroyablement difficile. Ce qu'il fait, je n'aurais jamais plus le faire. Quelle volonté! Il donne envie de le suivre, il entraîne. Beb Guérin, c'était pareil, il était engagé dans la musique parce qu'engagé aussi en dehors de la musique, tous les jours. Et ça se ressentait dans sa façon de jouer, à travers ce qui se passait. L'intranquillité c'est se poser la question "Avec qui je vais jouer? Dans quel état?", c'est la question de la compréhension, la peur de ne pas se comprendre, la peur que ça ne soit pas possible, que les possibles soient fermés. Les hommes ne se ressemblent pas, on ne sait jamais si ça va être possible» (M. Portal, mars 2017).*

Les luttes menées à Uzeste sont âpres. Si elles ne portent pas un devenir historique proprement révolutionnaire, elles n'en sont pas moins intenses car elles touchent aux trajectoires existentielles, professionnelles et s'arriment à des *passions* à la fois *tristes* et *joyeuses*, des bonheurs et des tragédies personnels. La valorisation croisée de l'improvisation, de l'intranquillité et de l'engagement comme modalités pratiques d'être au monde conduit à de fortes exigences quant aux capacités des ouvriers et de leur entourage à devoir s'ajuster à un environnement qui est envisagé comme devant être impermanent afin de demeurer fertile et d'éviter le confort du consentement. Être capable

de composer avec l'instabilité et le déséquilibre chroniques nécessite d'accepter d'évoluer dans un milieu erratique qui rejette la facilité, la planification, la stratégie; incite à prendre des risques et à se mettre en danger :

*«La nécessité de l'improvisation, de l'exercice de la liberté et de créer n'a pas été sans heurts. Il y a des gens qui s'y sont brisés les os, qui se sont fait massacrer. Il y a une dimension jouissive, mais aussi douloureuse. Mais on peut aussi se nourrir de ça pour progresser. Il faut tenir, ne pas lâcher. Il y a un côté dangereux dans l'affaire. À être trop recentré sur soi, même en compagnie des autres, parfois tu oublies quand même peut-être les autres. Même dans l'improvisation, l'autre peut devenir l'instrument de sa propre émancipation. L'autre peut devenir un simple moyen et il y a une attention à l'autre qui peut se perdre. Ça peut être un enfermement. Il y a un paradoxe quand l'improvisation qui théoriquement donne des capacités aux personnes, se transforme en une incapacité, y compris à faire autre chose ou autrement. Improviser, c'est aussi être capable de ne pas improviser»* (Patrick Deletrez, plasticien compagnon de route de la Compagnie Lubat, octobre 2016).

L'incertitude uzestoise est maintenue par un recours ordinaire à des formes de désorganisation, de déstabilisation collective, de mauvaise foi, de *mentir-vrai*, d'exagération, de jugement qui ne cessent de mettre à l'épreuve (de soi) les prenants-part. Les actions qui conviennent – valorisées et valorisantes – sont alors celles qui s'avèrent ou semblent capables de traiter et de répondre à la précarité ambiante et – encore une fois – au surgissement de l'événement ou de l'accident, lequel peut d'ailleurs être provoqué à dessein afin de mettre à l'épreuve.

*«Le rapport à l'obstacle comme lieu de passage est pertinent quand il est à l'intérieur même de la proposition artistique... au cœur du politique qui se joue sur la scène, mais sinon je ne vois pas l'intérêt d'être dans la difficulté. Se mettre dans la merde pour des histoires d'agenda ou de câbles... L'intranquillité, c'est quelque chose de bien plus précieux, qui a du sens. On ne peut pas en parler pour des cacabuètes ou des choses pratico-pratiques. C'est aussi la phrase de Genet : "on ne peut pas devenir artiste sans*

*qu'un grand malheur s'en soit mêlé*” ; si tu relies ça à du pathos, des petites choses personnelles ou “j’ai pas de câbles”, c’est complètement à côté de la plaque» (N. Boitaud, novembre 2017).

Échafauder, prévoir, planifier ou répéter en deçà du nécessaire, faire du «*just in time*» et du *hic et nunc* des formes d’intensification du présent, chercher la discordance et la rupture plutôt que l’accord, exprimer l’insatisfaction plutôt que l’agrément, etc., sont autant de modalités concrètes qui invitent à développer des comportements «*d’urgence*» estimés comme essentiels à une individuation critique. Le «chorus» ou le «solo» – formes musicales faisant la part belle à l’expressivité personnelle – sont par exemple promus en dehors même de la scène, au risque de la majoration de postures de type *show off*, pouvant relever de simulacres et, *a contrario*, n’évitant pas l’écueil de la sous-estimation d’actes fortement structurés et préparés qui, s’ils laissent *de facto* peu de place à l’improvisation, peuvent néanmoins être sources d’épochès pratiques, *i.e.* «de mises en suspens de l’adhésion première à l’ordre établi» (Bourdieu, 1981 : 69). De même, les situations de conflit ne sont pas seulement envisagées comme l’un des moyens possibles d’une mise en condition critique, mais semblent aussi, parfois, constituer une fin en soi, à l’exemple de ces stagiaires des Imagin’action Educ’actives<sup>17</sup> décrivant certaines activités proposées dans ce cadre comme discutables et indûment bonifiées :

*«Les débriefes-discussions au Café du Sport, je trouve que c’est de l’es-croquerie. Il y a une arnaque à peu près permanente à défendre le “tous capables”, mais qui en permanence construit une relation de pouvoir qui ne se dit jamais. X parle de plein de choses qu’il ne connaît que superficielle-ment et raconte un tas de conneries. Il n’hésite pas, il y va, il ose. Ça glose,*

---

17. Les Imagin’action Educ’actives sont des stages estivaux organisés par Uzeste Musical, dont la vocation est d’apprendre par l’échange, la rencontre, la mise en situation, en mélangeant les âges, les niveaux et les disciplines. Il s’agit de répondre au souci de la transformation par le développement des capacités de chacun à improviser, imaginer, s’exprimer, *via* la participation à des ateliers d’écriture, des «*ouvrirs*» rythmiques, des débats, des scènes ouvertes, etc.

*ça joue des épaules. C'est peut-être ça la leçon, d'y aller, mais franchement à quel prix! Entendre que la pédagogie de l'explication est une arnaque, c'est quand même gonflé. "Tous capables" d'accord, mais à quelles conditions? Ils font l'impasse sur le fait qu'il y a une grosse différence entre le fait d'être capable, l'égalité des intelligences, et le fait d'être en mesure de faire travailler concrètement ces capacités dont nous sommes tous dotés. Et puis cette idée qu'il faut toujours aller au conflit, tout le temps, c'est pénible. Pourquoi ça devrait toujours passer par là? Cette nécessité de la baston, elle provoque des fois des trucs assez moches, des trucs sexistes par exemple ou des dégommes en règle qui bloquent les gens plutôt que ça leur donne des ailes» (juillet 2017).*

*«Moi, je m'éclate d'aller au plateau. Il y a un truc jubilatoire de se laisser déborder par soi. C'est très jubilatoire et très égoïste hein! Mais hier, je me suis dit : "mais putain, tu viens jouer ta névrose là, mais les gens n'en ont rien à branler". Je me suis dit que c'était une manière de faire le beau et que je n'étais pas tellement attentif au partage de ce moment. Avec les ateliers de Bernard, j'ai compris que le rythme pouvait être une manière de faire lien avec les autres, de mettre en partage des trucs très personnels. Mais ça, ça s'apprend de partager et de collaborer. Improviser c'est faire l'expérience de l'injonction au partage, mais ce n'est pas nécessairement apprendre à partager. S'engager sans s'assurer des conditions du partage de cet engagement, c'est une imposture; ça ne donne pas du politique, mais de la frime. Il y a de la forfanterie à aller se battre avec le plateau, c'est une posture de surplomb, héroïque qui n'est pas forcément très politique, mais très individualiste. Il n'y a pas forcément de partage dans cette énergie du moment, cette puissance qui tourne un peu à vide si elle n'est pas reliée à une autre puissance» (juillet 2017).*

À force de *se jouer*, on finirait donc par «*se la jouer*» et par s'y croire... La Relation et la créolisation glissantiennes (2009) sur lesquelles fait fond la geste uzestoise sont certes censées produire des résultats insoupçonnés, mais cette imprédictibilité ne veut pas dire que le processus ne doit pas être enrichi et échafaudé par un travail préalable. Le *lyannaj* n'est jamais le produit d'une pure *energeia* libérée dans le moment de la rencontre, il est également le précipité de compétences,

de ressources et de dispositions apprises et engrammées depuis des expériences passées. Aussi est-il possible d'envisager un labeur liminaire permettant de libérer au mieux les potentiels de la Relation/ créolisation car la temporalité de cette dernière ne se résume pas à celle de l'instant, de l'intensité et des révoltes intimes situées : «*À Uzeste, il y a un espace de liberté, de jeu, de rencontre, de découverte, mais personnellement je n'ai pas expérimenté à proprement parler d'espaces de travail. C'est un espace d'expression, d'expérimentation, mais rien permettant de nourrir autre chose que ce qui est nécessaire pour être là*» (ancien membre occasionnel de la Compagnie Lubat, décembre 2015).

Il ne s'agit pas de garantir un résultat, mais de s'assurer des conditions de possibilité de la réussite d'un processus. Bien que la chose semble être actée et l'apophtegme local «*on ne s'improvise pas improvisateur*» en témoigner, il semble pourtant que l'échec soit souvent davantage considéré que la fortune : «*Pour se renouveler, il faut se perdre, comme ça on se retrouve*» (B. Lubat, avril 2016). Or si la mélancolie rend hommage aux vaincus, elle ne fétichise pas pour autant la défaite et ne fait pas du recommencement qui jamais n'aboutit la fin la plus appréciable, tant s'en faut. À cette aune, comme le souligne un ex-membre de la Compagnie Lubat, «*tu peux vite t'épuiser. Et à Uzeste, on va pas t'attendre, ça trace et tu restes sur le bord de la route!*» (avril 2015). Les combats politiques sont menés pour être un jour ou l'autre gagnants par leurs moyens (e.g. réussir une mobilisation) et dans leurs fins (obtenir un changement effectif), tout comme l'improvisation musicale peut se satisfaire du processus de création *in situ* – un *interplay* productif – et se réjouir dans le même temps d'une œuvre «qui sonne». Si politiquement les moyens ne sont rien sans la fin, du côté de l'improvisation, la mise en œuvre des moyens peut être une fin en soi. En de nombreuses occurrences, tout se passe néanmoins comme si la réussite et le contentement qui accompagnent cette dernière étaient les signes de l'épuisement du ressort critique et, à ce titre, de confortables suffisances à refouler. Mais alors, l'intranquillité ne risque-t-elle pas de muer en une pathologie de l'échec ?



«Il y a des moments très brutaux qui t’emmènent forcément à l’ébec. La dramatisation n’est pas franchement toujours nécessaire. Tu ne joues pas toujours ta vie, faut pas pousser. Sur l’importance de cette gravité, j’ai des doutes. La violence, elle vient notamment du fait que tout est parfois mélangé : les goûts, les enjeux de vie, ceux d’artiste et les enjeux politiques. Tout mélanger revient à gaver la pratique de pièges. Si c’est bien artistiquement, c’est foireux politiquement, si humainement c’est bien... Quoi qu’il arrive tu rates. Tu rates toujours. Et si tu rates toujours, tu peux finir par t’écrouler» (stagiaire des Imagin’actions Educ’actives, juillet 2017).

«J’ai beaucoup travaillé en impro avec la Compagnie Lubat. J’intervenais plutôt sur des événements, des rencontres d’un soir, de deux jours, d’une semaine. L’impro a été pour moi une grande liberté, une grande nouveauté, je l’ai accueillie avec un grand bonheur. Ça m’a vraiment construit, mais aussi déconstruit parce que l’impro t’amène à envisager ce qui t’entoure d’une manière qui parfois ne convient pas à l’environnement dans lequel tu évolues. Ça peut être conflictuel avec des demandes extérieures qui nécessitent d’autres manières de faire ou de penser. L’impro c’est parfait pour Uzeste, mais pas forcément ailleurs. C’est en fait structurant/déstructurant. Uzeste, c’est tellement fort comme espace, comme temporalité, comme histoire, que finalement ça peut être déstabilisant dans la mesure où le fait d’être ici, toujours dans l’intensité, peut t’affaiblir quand tu vas ailleurs. La liberté que tu expérimentes à Uzeste, elle est aussi une injonction. Uzeste, c’est une école de vie, il y a une manière, un “made in” uzestoïse dans la relation, dans l’engagement sans concession, l’engagement de soi qui cadre et parfois c’est trop» (ancien membre occasionnel de la Compagnie Lubat, décembre 2015).

La mise en danger comme ressource centrale de la construction critique du sujet par le maintien d’une intranquillité obligeant à la *dé-cadence* et la remise en cause de soi, de l’autre et du monde est aussi considérée comme une passerelle avec d’autres situations de danger<sup>18</sup>.

---

18. « Il faut se représenter la menace qui pèse sur l’existence, suite à l’application d’une violence extérieure ou à l’intériorisation du mécanisme oppresseur par la victime. Cette violence menace l’individu singulier, tout un peuple, les contenus que l’on veut transmettre et la tradition qui les transmet » (Mate, 2009 : 116).

Ce pontage permettrait notamment la construction d'un lien avec les combats antérieurs : « c'est la conscience du danger qui rend le sujet disponible à la révélation du passé » (Mate, 2009 : 115). L'intranquillité, ancrée dans l'instant et le présent, nourrirait ainsi une mélancolie attentive à l'antan et aux luttes pour la mémoire des luttes.

## Lutte pour la mémoire et mémoire des luttes

Pour Traverso, il n'y a pas « de mélancolie sans remémoration du passé » (2016 : 71), sans que le passé puisse, d'une manière ou d'une autre, éclairer l'avenir<sup>19</sup>. À Uzeste, le combat pour l'instauration d'une ruralité critique a toujours été envisagé comme devant nécessairement s'arrimer, d'une part, à la valorisation des *milieux de mémoire* (là où la mémoire est toujours vivante) et, d'autre part, à l'entretien d'une mémoire des luttes – gagnantes et perdantes<sup>20</sup> – ainsi qu'à la création de *lieux de mémoire* dédiés (fêtes, symboles, archives<sup>21</sup>, etc.) ayant vo-

---

19. Aussi, « la mémoire [des luttes] fait peur. Parce qu'elle engage » (Bensaïd, 2010 : 101). Elle est elle-même une lutte contre l'oubli, contre l'irréversible.

20. « Le regard de la mémoire se caractérise par son aptitude, en premier lieu, à prêter attention au passé absent du présent, et en second lieu, à considérer les échecs ou les victimes non pas comme des données naturelles, à la manière des fleuves ou des montagnes, mais comme une injustice, comme une frustration violente de leur projet de vie. Le regard de l'historien benjaminien s'apparente à celui de l'allégorie baroque pour lequel les ruines et les cadavres ne relèvent pas de la nature morte, mais de la vie frustrée, une question en attente de réponse. Une telle attention portée à ce qui a échoué, à ce qui a été mis au rebut par la logique de l'histoire est profondément inquiétante et subversive, aussi bien du point de vue épistémique que politique, dans la mesure où elle remet en cause l'autorité des faits. La réalité n'est pas seulement constituée par la factualité, parce que est parvenu à être. Il faut également prendre en compte le possible : ce qui fut possible alors et n'a pas pu être ; ce qui survit aujourd'hui comme possibilité en instance de réalisation » (Mate, 2009 : 122).

21. L'Estaminet, la Maison de la mémoire en marche (2002-2008), le

cation à pallier ou anticiper la disparition des milieux susceptibles de maintenir le lien rationnel et émotionnel avec l'héritage critique local :

*« 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 y ajoutons des éléments qui viennent d'autres traditions, par exemple de la critique sociale : l'interpellation, la manifestation, le slogan, le mégaphone, etc. ».*

*« Pendant que d'autres faisaient des projets de carrière et enchaînaient les disques, Bernard préférait une inscription dans le tissu social : faire des carnivals, des rues piégées, des ateliers... Il a joué la carte d'une mémoire populaire vivante, une mémoire des luttes, plutôt que celle des traces commerciales. C'est une façon d'être au monde et c'est important de maintenir la conscience de cette histoire. La période de la SCOPA<sup>22</sup> avec André Minvielle et Laure Duthilleul est par exemple trop peu mise en avant à mon sens. Cette volonté d'habiter le pays et de le travailler était à la base de notre projet politique et un élément central de notre travail, mais elle tend aujourd'hui à passer au second plan. Alors oui, parfois je regrette la possibilité d'une équipe structurée qui bosse ici tous les jours. Il faut réinventer une coopérative de production artistique » (F. Vieira, octobre 2017).*

Si le combat pour le maintien d'un *front culturel de résistance populaire* est bien vivant, il tient notamment cette vivacité de sa capacité à se conjoindre à une histoire qui en révèle tant l'origine que la nécessité, car « c'est une image irrattrapable du passé qui menace de disparaître avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu comme désigné en elle » (Benjamin, 2013, thèse V : 59). L'enjeu est double. En premier lieu : maintenir une filiation et la force d'un legs critique qui, tendanciellement, en bien des endroits, « ne survit pour ainsi dire plus que sous la

---

Magasin musicien estaminet (depuis 2015) sont de ces lieux de mémoire qui documentent et organisent le débat critique uzestois.

22. La SCOPA Cie Lubat (Société Coopérative de Production Artistique) a été créée en 1988.

forme *spectrale*» (Traverso, 2016 : 21) – «*Il faut en même temps avoir peur du musée, d'une mémoire qui prendrait le pas sur l'action*» (F. Vieira, octobre 2017) – et/ou *spectatorielle*. L'oubli et la «forclusion spectaculaire de l'historicité» anéantissent, en effet, la possibilité même du politique qui, alors délesté du poids des hérédités critiques, se dissout «dans la gestion d'un présent [sans passé et] sans lendemain et les menus plaisirs du divertissement» (Bensaïd, 2011 : 31).

*«Je suis arrivé à Uzeste un moment où le rapport au territoire et à sa culture était vraiment au travail dans la Compagnie Lubat, parce que cette histoire-là était encore vivante, incarnée par les papys, dans les fêtes locales et les Uzestois qui participaient davantage qu'aujourd'hui. C'était vraiment concret. Il y a avait un carrefour évident entre la musique énermée de Bernard, critique du monde commercial et du monde du jazz fermé sur lui-même et puis ce monde rural qui se mourrait mais bougeait encore, les luttes sociales, le communisme du père de Bernard et de ses copains, les débats politiques au bar, etc. C'était vraiment là, encore présent. Ça ouvrait des moments incroyables, par exemple cette rencontre entre Archie Shepp qui parlait anglais et Marie Lubat qui parlait patois. Ils ne se comprenaient pas, mais ils se comprenaient tout de même, par-delà la langue parce qu'il y avait autre chose en partage : une vie de luttes. C'était plus mélangé qu'aujourd'hui, c'était un processus quotidien, citoyen, humain de la vie du village. L'intégration des apports extérieurs, des penseurs comme Castan, Manciet, plus tard Glissant, et d'autres, était aussi rendue plus facile parce que ça jouait sur davantage de plans. La filiation n'était pas sanguine mais polymorphe, plus facile parce que plus étendue, à l'échelle du village : "jazzconcubine et pas consanguine" dit souvent Bernard. Le travail d'Uzeste musical ça a été de mettre en lien non pas seulement une localité avec elle-même, mais aussi de mettre en lien cette localité avec des réalités bien plus vastes, mondiales et ça a permis d'avoir une lecture plus ouverte et plus politique de la réalité locale. La mémoire d'Uzeste c'est pas seulement la petite histoire du papy d'ici, ça touche à une mémoire plus vaste. C'est lié. Faire table rase du passé local, c'est aussi faire table rase d'une mémoire bien plus vaste» (D. Boitaud, novembre 2017).*

En second lieu : accepter l'expression d'une dette, *i.e.* être redevable, pour pouvoir s'appuyer sur la force d'un héritage assumé et bénéficier de cet « accord secret entre les générations passées et la nôtre » (Benjamin, 2013 : 55). Lors de son retour à Uzește à la fin des années 1970, Bernard Lubat a dû notamment travailler à rendre cet accord explicite.

*« Quand je suis revenu m'installer dans mon village natal, je me suis confronté frontalement à l'état dans lequel se trouvait alors Uzește, son silence, à la manière dont j'avais envie de l'habiter, mais aussi à l'état dans lequel Uzește se trouvait en moi et m'habitait. À un moment de mon parcours, j'ai pensé que ma place, celle à partir de laquelle je pouvais apporter quelque chose à la dynamique d'émancipation, était nécessairement liée à cette position rurale minoritaire. Ce que je souhaitais créer, un patrimoine contemporain vivant et critique était en rapport avec les capacités et les incapacités de cette ruralité qui était mienne tout en m'étant devenue étrangère. Ma légitimité, ma dignité, c'était ma culpabilité et ce que j'étais capable ou pas d'en faire. Revenir, c'était déjà montrer la valeur du village, mais étonnamment, à première vue, ce n'était pas très bien perçu dans la mesure où ça allait à l'encontre du sentiment de honte que beaucoup éprouvaient. Ne plus être d'accord avec cette honte, évidemment, ça engage : à faire le bilan, à rompre, à faire autrement, à résoudre des contradictions qui font mal. [...] Mais 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. Depuis notre place d'artistes, nous remettons les pendules à l'œuvre et tentons de maintenir un contrat d'engagement social pour un futur à vivre, à conquérir, à construire, à partager avec abnégation, courage, compétence, patience, et souvent avec souffrance devant certaines indifférences ».*

La mise en visibilité/publicité des ascendances critiques est alors passée par un aboutement des formes culturelles traditionnelles qui étaient en train de se perdre, avec celles de l'avant-garde *free* dont les

esthétiques fort dissemblables sont néanmoins, l'une et l'autre, les traductions musicales de collectifs sociaux en résistance :

« *Quand nous avons demandé à Los Pinhadars<sup>23</sup> dont la plupart des membres avaient connu les années 1930, les fêtes traditionnelles, les mariages gascons, de remonter sur scène avec nous, ça n'était pas un ornement folklorique. Certes, ils nous ont montrés et transmis la tradition, mais sur scène, ils étaient de vrais punks! Ils ne jouaient pas du bout des lèvres ou de la baguette. Ils jouaient jazz, black; ils étaient, du point de vue technique sommaires, mais ils rentraient dedans, ils jouaient la modernité, leur modernité depuis ce qu'ils étaient, leur plaisir, leur folie. Ça transpirait, ils arrachaient le rythme, rentraient dans le lard et dans l'art – un mélange entre la viande et l'esprit –, parce qu'ils étaient naïfs, mais engagés, radicalement, c'est-à-dire depuis leurs racines et tendus vers un possible qui n'est pas nécessairement inclus dans ces racines*».

« *Ils nous ont retransmis les musiques de l'ancien monde rural agricole, les polkas, les mazurkas, parce qu'elles sont bonnes et que ça fait danser quand on fait des bals. Elles nous servent aussi pour faire de l'histoire, pour dire aux mecs qui croient qu'ils sont dans la génération spontanée... leur expliquer qu'il y a du monde au bacon et que la vie existe et qu'elle ne nous a pas attendus* » (B. Lubat, novembre 2016<sup>24</sup>).

L'Estaminet a longtemps été le « temple » local d'une musique de bal exutoire qui permettait l'expression corporelle et sensorielle d'une difficulté à vivre, laquelle trouvait alors à se sublimer dans la dépense des corps, du jeu et de la rencontre. Le bal était un théâtre qui mettait en scène, dans la joie, une « *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* ».

---

23. En 1979, sous la pesante insistance de son fils, Alban Lubat va remonter son groupe de musique traditionnelle gasconne, *Los Pinhadars* – « Les forêts de pins » –, duquel participera notamment André Lasalle, Albert Bordes, Roger Cazaubon, Lothaire Mabru – et plus tard, Chantal Bordes, Patrick Lavaud et d'autres.

24. Extrait de l'entretien filmé *Bernard Lubat dans le doute*, Les Mutins de Pangée, novembre 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=P6Z6mM-HxYU>.

qui se trouve en capacité de s'inventer lui-même, de se sauver lui-même, de se cultiver lui-même» (B. Lubat, octobre 2015). La musique de danse, quand elle n'est pas un pur produit de l'industrie du divertissement, a partie liée avec l'idée d'un partage et la possibilité de faire l'expérience concrète d'un *vivre ensemble* qui n'est pas sans rapport avec les luttes pour l'émancipation et la subjectivation politique. Cet arrimage à la tradition, va rapidement s'étendre à d'autres aspects de la culture occitane<sup>25</sup>, mais à distance de tout folklorisme :

«*Nous défendons effectivement un enracinement en territoire occitan. Nous sommes Ad Oc, mais notre Occitanie est particulière, elle est sans bords. Elle va jusqu'à Tokyo, Vladivostok, la Lune, Mars, Jupiter et Jean passe... Elle est fifres et kotos, bobas et tambours. La critique permanente de la forme par l'improvisation nous amène à une dialectique toujours plus vivante de la singularité plurielle et de l'universel mondial, dans le respect de soi, de l'autre, des cultures, des traditions, mais sans aucune déférence folkloriste mémorialo-obséquieuse. Il faut travailler à être des cultivateurs inventeur de cultures. J'ai envie de faire écrire sous "Théâtre-Amusicien" : "Épicentre du monde local". Notre truc, c'est un peu "à la recherche du contretemps perdu", comme une enfance perdue mais qui continuerait, une éternité de l'innocence, de l'ignorance, du commencement, de l'insolence :*

---

25. En 1979 La Compagnie Lubat monte le spectacle *Oun soun Passades – Où sont-elles ?* –, sur la chasse à la palombe puis *Uzeste bleu*, fresque sur la vie villageoise. L'année d'après il s'agira de mettre sur pied un orchestre de bal : le Sporting Occitan Swing Orchestra. En 1984, une journée entière du festival annuel est dédiée à la culture occitane ; puis se monte un *Carnaval es arribat*, un *Carnaval es revingut* – Le carnaval est arrivé/revenu –, etc. Par la suite, Lubat et compagnie ne vont avoir de cesse de travailler avec nombre d'artistes occitans et/ou occitanistes : Félix-Marcel Castan, Claude Marti, le groupe Calvet, Urria, Cossi Anatz, Rosina de Pèira, Christian Vieussens, Claude Sicre, les Fabulous Trobadors, le Massilia Sound System, Bernard Combi, les Femmouzes T, Isabelle Loubère, etc. À partir de 1985, Lubat et ses ouvriers participent à plusieurs reprises au Festival Occitan d'Eysines où la rencontre avec Bernard Manciet se fera pour la première fois le 20 avril 1985, début de collaborations multiples, à l'instar du spectacle transdisciplinaire (poésie, théâtre, danse, musique, vidéo) *Per El Yiyo*, tiré d'un poème éponyme de Manciet.

*l'insolence de se dire qu'Uzeste peut être un centre d'intérêts, de problèmes, ni innocent, ni coupable. Notre occitanité est mal en point, mais elle reste culture vivante. Elle porte un blues singulier qui m'habite, mais ce n'est pas suffisant. Je ne suis pas nationaliste, je ne suis pas folkloriste, je ne suis pas non plus nostalgiste. Peut-être un peu mélancoliste, toujours pas très clair».*

Le pari mélancolique «d'ici d'en bas» est donc aussi celui de l'entretien d'une «*mémoire en marche*». D'une part, il s'agit de restituer aux uzestois/uzestiens le sentiment qu'ils appartiennent à une histoire culturelle, sociale et politique émaillée de luttes sociales : celles menées en défense de la langue occitane, le mouvement communal du Midi rouge, les luttes syndicales pour le maintien d'emplois locaux, le combat des gemmeurs et des métayers pour sortir du servage, etc. (Larzac, 1971 ; de Sède, 2013). L'objectif est ainsi de leur rappeler qu'ils ne sauraient accepter, en tant que sujets ruraux, d'être réduits et forcés au silence «étant censés n'avoir rien à dire et ne pas avoir les mots pour le dire» (de Sousa Santos, 2011), et d'être jugés incapables de construire valablement depuis les racines culturelles qui sont les leurs. D'autre part, il s'agit aussi d'affirmer que cet ancrage historique n'est en rien un point de *fixation* qui enclot dans le passé – «*une nostalgie récitative*» –, mais plutôt un point d'*appui*, i.e. un soutien permettant que les forces critiques du présent soient portées par un vecteur qui cible le futur, sans présumer aucun *telos* et sans se laisser miner par «le sentiment de la récurrence du désastre» (Bensaïd, 1997 : 246) :

*«Se construire en tant qu'individu et non pas comme larbin social du Mosu dont on est l'outil. Ça a effectivement rapport avec l'histoire et à la question de la liberté. Découvrir que l'on a le droit et, par là, le devoir, de produire ses propres visions qui sont évidemment présentées comme étant asociales ou individualistes, alors qu'elles sont absolument collectives, mais surtout, un moyen de s'individuer. [...] Lors des Assises de la mémoire en marche, en 1998 et 1999, nous avons réuni des centaines de personnes sur plusieurs jours afin de penser ensemble l'histoire citoyenne, rurale, laborieuse, de l'art et des résistances dans un mouvement qui voulait tendre des ponts entre le passé, le présent et le futur».*



Le couplage de ces deux attendus passe essentiellement par ce qui est défini comme une «oralitude», c'est-à-dire un ensemble de pratiques artistiques et polémiques relevant moins de la *conservation* que de la *conversation*. Force est de constater que cette dernière a pour avantage de maintenir vivace le legs critique en l'inscrivant au cœur d'un réseau de discussions, d'échanges, de Relations et de spectacles vivants.

*«L'improvisation est la possibilité de construire une oralité chargée de cette mémoire des luttes. Elle est l'expression de ce dont nous nous sommes nourris, de cette histoire qui n'est pas une leçon à répéter, mais un doute qui s'exprime, une façon de se creuser. C'est faire apparaître des régions de soi et de soi avec les autres qui ne sont pas prévues. Il reste aujourd'hui cette histoire que l'on a commise et qui nous a commis. Faits, refaits, défaites, contrefaits par cette histoire contre-culturelle. Le pays est conscient de cette histoire, du fait que nous sommes présents depuis quarante ans et qu'il a été obligé de nous subir, d'aimer, de supporter, de détester, de réfléchir. Comme une espèce de dérangement constructif»* (B. Lubat, novembre 2017).

Les traces des combats menés sont ainsi entretenues par une activité créatrice qui vise à s'inspirer de ceux-ci, mais sans les réifier. Si l'existence de *lieux de mémoire* (Nora) permet de documenter cet héritage en y rassemblant des productions matérielles auxquelles il devient plus aisé de se référer, ce sont essentiellement les discours vivants – témoignages, analyses, art, mythes, mauvaise foi, contrefactualités, etc. –, et les moments de partage autour de l'usage public d'une raison et d'une sensibilité politique singulière qui fait possiblement de la mémoire une *vivacité critique du réel*, c'est-à-dire un imaginaire fertilisant le désir de *dé-cadence* et la capacité à se *remémorer ce qui n'a pas encore été*.

*«Les vieux ils faisaient le festival. C'était aussi leur festival. Ils étaient fiers et se sentaient impliqués. Je me souviens, il y en a [des festivaliers] qui passaient tous les jours devant chez nous, ils disaient toujours bonjour. Je me souviens de M qui disait : "tu vois, ce sont des gens biens". C'était la complicité entre les Uzestois, Bernard Lubat et la Compagnie et ces gens*

*qui venaient pour le festival. Il y avait comme une entente entre tout le monde. On voyait que c'était possible de faire des choses tous ensemble. On était aussi fiers de ça, toujours maintenant»* (Uzestoise septuagénaire, octobre 2017).

La mélancolie uzestoise n'est décidément pas une nostalgie, mais une *négativité* (Hegel) visant à «ramasser ce passé qui se dérobe, de l'affûter et de l'aiguiser avec patience, d'en faire une lame qui taille à vif dans l'avenir» (Bensaïd, 2010 : 53).

## Références

Benjamin (Walter), «Mélancolie de gauche. À propos du nouveau recueil de poésie d'Erich Kästner», in Benjamin (Walter), *Technique et expérience. Mélancolie de gauche et autres textes*, Paris, Eterotopia France, 2016, pp. 49-54.

Benjamin (Walter), *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot, 2013.

Bensaïd (Daniel), *Le spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise. Marx, Marcuse, Debord, Lefebvre, Baudrillard...*, Paris, Lignes, 2011.

Bensaïd (Daniel), *Walter Benjamin sentinelle messianique. À la gauche du possible*, Paris, Les prairies ordinaires, 2010.

Bensaïd (Daniel), *Le pari mélancolique. Métamorphoses de la politique, politique des métamorphoses*, Paris, Fayard, 1997.

Bourdieu (Pierre), «Décrire et préécrire. Note sur les conditions de possibilité et les limites de l'efficacité politique», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 38, 1981, pp. 69-73.

Brown (Wendy), «Resisting Left Melancholy», *Boundary 2*, vol. 26, n° 3, 1999, pp. 19-27.

Buci-Glucksmann (Christine), *Au-delà de la mélancolie*, Paris, Galilée, 2005.

Butler (Judith), *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Paris, Amsterdam, 2005.

Clair (Jean), «Machinisme et mélancolie», in Clair (Jean) dir., *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2005, pp. 440-449.

Deleuze (Gilles), *L'Image-Temps. Cinéma 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

Flatley (Jonathan), *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge, Harvard University Press, 2008.

Freud (Sigmund), *Deuil et mélancolie*, Paris, Payot/Rivages, 2011.

Freud (Sigmund), *Malaise dans la civilisation*, Paris, Payot/Rivages, 2010.

Glissant (Édouard), *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.

Goldmann (Lucien), *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées*

- de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959.
- Granjon (Fabien), *Les UZ-topies de Bernard Lubat – Dialogiques*, Paris, Outre Mesure, 2016.
- Juranville (Anne), «Dépression et mélancolie», *La Carnet PSY*, n° 132, 2009, pp. 46-50.
- Kopp (Robert), «“Les limbes insondés de la tristesse”. Figures de la mélancolie romantique de Chateaubriand à Sartre», in Clair (Jean) dir., *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2005, pp. 328-340.
- Larzac (Jean), «Décoloniser l’histoire occitane», *Les Temps Modernes*, n° 304, novembre 1971, pp. 676-696.
- Lourenço (Eduardo), *Mythologie de la Saudade. Essai sur la mélancolie portugaise*, Paris, Éditions Chandeigne, 1997.
- Löwy (Michael), Sayre (Robert), *Révolution et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.
- Mate (Reyes), *Minuit dans l’histoire. Commentaires des thèses de Walter Benjamin «Sur le concept d’histoire»*, Paris, Éditions MIX., 2009.
- Nay (Timothée), «Le problème de la mélancolie. Vers un concept de situation chez Walter Benjamin», in Benjamin (Walter), *Technique et expérience. Mélancolie de gauche et autres textes*, Paris, Eterotopia France, 2016, pp. 127-133.
- Perrot (Michelle), *Mélancolie ouvrière*, Paris, Grasset/Fasquelle, 2012.
- Quan Ninh (Lê), *Improviser librement. Abécédaire d’une expérience*, Lyon, Môméludies/CFMI de Lyon, 2010.
- de Sède (Gérard), *700 ans de révoltes occitanes*, Villeveyrac, La Papillon Rouge Éditeur, 2013.
- Sartre (Jean-Paul), *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard, 1983.
- Sontag (Susan), «Sous le signe de saturne», in Benjamin (Walter), *Technique et expérience. Mélancolie de gauche et autres textes*, Paris, Eterotopia France, 2016, pp. 103-125.
- de Sousa Santos (Boaventura), «Épistémologies du Sud», *Études rurales*, n° 187, 2011, pp. 21-49.

Spurk (Jan), *Malaise dans la société. Soumission et résistance*, Lyon, Parangon/Vs, 2010.

Spurk (Jan), *Du caractère social*, Lyon, Parangon/Vs, 2007.

Starobinski (Jean), *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012.

Traverso (Enzo), *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIX<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris La Découverte, 2016.

Williams (Raymond), «Une longue révolution, entretien avec Raymond Williams», *Période*, 2015, [revueperiode.net/une-longue-revolution-entretien-avec-raymond-williams/](http://revueperiode.net/une-longue-revolution-entretien-avec-raymond-williams/).

