

## UZESTE, VILLAGE CRÉOLE

[Fabien Granjon](#)

L'Harmattan | « Les cahiers de la LCD »

2020/3 N° 14 | pages 97 à 114

ISSN 2496-4956

ISBN 9782343250847

DOI 10.3917/clcd.014.0097

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-la-lcd-lutte-contre-les-discriminations-2020-3-page-97.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour L'Harmattan.

© L'Harmattan. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# Uzeste, village créole.

FABIEN GRANJON<sup>31</sup>

## Résumé

Cet article s'intéresse à la manière dont à Uzeste – petit village de Sud-Gironde, base arrière de la Compagnie Lubat – s'est opéré, à l'initiative des artistes qui y vivent, un travail de recadrage théorique et pratique du territoire, constituant un référentiel d'une grande force. Il y a, à Uzeste, un penser-parler-faire local dont le terreau emprunte, d'une part, aux savoirs pratiques et d'expérience nés des activités artistiques – notamment d'improvisation – des « ouvriers » du village et, d'autre part, se nourrit de la *Philosophie de la Relation* d'Édouard Glissant, philosophe, poète, écrivain qui a fréquenté Uzeste et y a vu une forme de mise en œuvre concrète de sa pensée. Le rapprochement insolite et imprévu de ressources pratico-théoriques a engendré une réappropriation des singularités locales saisies comme éléments d'un *Tout-monde* et a réamorcé des formes de subjectivation politique. Cette réinscription du village dans une histoire valorisante a permis la production d'un récit territorial inédit de revitalisation d'une « culture locale » en voie d'épuisement.

---

<sup>31</sup> Fabien Granjon est sociologue, membre de l'équipe d'accueil interdisciplinaire et interuniversitaire Experice. Il enseigne dans le département des sciences de l'éducation et de la formation à l'université Paris 8. Son travail de recherche porte notamment sur l'action collective, la production d'information et les formes de subjectivation critique. Il a récemment publié, avec J. Guyot et C. Magis (2019), *Matérialismes, culture et communication. Tome 3. Économie politique de la culture, des médias et de la communication*, Presses des Mines, 2019 ; et avec J. Denouël (2019), *Uzeste. Politiques d'UZ – tome 2. Critique en étendue*, Éditions du commun, 2019. Il a également encadré le dossier « Topolitiques culturelles oppositionnelles » du n° 23-2020 de la revue *Variations*.

« Là subsiste, sache-le, une peuplade bafouée par l'Histoire.  
Moi, je lui donnerai mieux : de la légende. »  
Bernard Manciet, *L'enterrement à Sabres*.

« Nous pouvons être malades de l'Histoire quand nous la subissons  
passivement. »  
Édouard Glissant, *Le discours antillais*.

Uzeste est un modeste village du Bazadais, au cœur des Landes de Gascogne en Nouvelle-Aquitaine (33), accueillant un peu plus de 400 habitants. Il est principalement connu pour deux raisons. La première tient à la présence, en son centre-bourg, de la collégiale Notre-Dame d'Uzeste, classée monument historique depuis 1840, qui accueille la dépouille de Bertrand de Got, archevêque de Bordeaux devenu pape en 1305 sous le nom de Clément V (premier des sept papes avignonnais). La seconde, centrale quant à nos préoccupations, est liée à la réinstallation dans son village natal, à la fin des années 70, du poly-instrumentiste de renommée internationale, Bernard Lubat. Celui-ci y a développé depuis maintenant, plus de quarante ans, un répertoire particulièrement étoffé de pratiques transartistiques (musique improvisée, théâtre, poésie, danse, etc.) et d'événements aux rayonnements régionaux/(inter)nationaux (au nombre desquels un festival annuel : la *hestejada de las arts*) répondant à ce que l'intéressé décrit comme un *devoir d'invention d'une ruralité critique*.

Le canton du Sud Gironde où se trouve implanté Uzeste est connu pour être un territoire particulièrement touché par la pauvreté (plus de 20 % de taux de pauvreté monétaire – Ferret, 2019). Les statistiques de l'Insee montrent, en effet, que les ménages néo-aquitains les plus pauvres résident surtout dans les territoires ruraux à faible densité de population (et au sein des quartiers prioritaires des pôles urbains) qui concentrent notamment une population âgée vivant souvent seule, des retraités du monde agricole, des chômeurs longue durée, des travailleurs pauvres ou encore des familles issues des classes populaires et moyennes cherchant à se loger à moindres coûts et dont les fins de mois restent somme toute difficiles. La vulnérabilité sociale fait par ailleurs écho à une fragilité territoriale<sup>32</sup>, mais également à une *fragilité*

---

<sup>32</sup> Déprise démographique, zones d'emplois éparées, perte du lien social et des solidarités villageoises, raréfaction des services publics, disparition des commerces de proximité,

*culturelle* : raréfaction des locuteurs gascons, perte des coutumes festives saisonnières, folklorisation et appauvrissement des traditions, disparition des savoir-faire du monde rural agricole, etc.

Cette « périphérisation territorialo-économique » fait pièce avec ce qu'Olivier Bouba-Olga (2018) désigne comme une marginalisation symbolique, *i.e.* un affaissement des imaginaires positifs liés à ces espaces, imaginaires qui peuvent pourtant se révéler des *opérateurs de changement* (ou d'inertie) importants, dans la mesure où ils agissent comme des schèmes de catégorisation qui cadrent la représentation des possibles, prismes au travers desquels les territoires se vivent, s'arpentent, s'expérimentent, s'analysent, se jugent. Malgré les difficultés susmentionnées, émergent aux entours d'Uzeste nombre d'initiatives et d'*espaces de solidarité* (maraîchage en permaculture, habitat coopératif, événements culturels, réouverture de *cercles*, etc.) dont les instigateurs déclarent quasi systématiquement entretenir une dette assumée envers Bernard Lubat, sa compagnie éponyme, son association Uzeste Musical<sup>33</sup>, l'Estaminet<sup>34</sup>, les *hestejadas de las arts* et son projet de « Visage village des arts à l'œuvre ». Ce dû n'est aucunement d'ordre matériel ou financier et ne s'inscrit pas non plus nécessairement dans une filiation disciplinaire – les arts, la musique, le jazz –, mais relève plutôt d'un legs encapacitant, c'est-à-dire de la construction d'un imaginaire, d'une réflexion, d'une réflexivité et d'un désir susceptibles de s'actualiser dans un pouvoir (d')agir, de création et d'entreprise. De fait, Bernard Lubat et ses « *œuvriers*<sup>35</sup> » s'efforcent de maintenir « à vif » des processus d'individuation qui sont donc « à vivre », par l'invention de dynamiques qui réarment les subjectivités individuelles (*subjectivations*). Par ce travail laborieux au long cours, c'est le territoire uzestoïse qui, peu à peu, s'en est trouvé symboliquement conforté et a, de ce fait, également recouvré quelques

---

ingénierie territoriale modeste, réduction des prérogatives communales, gouvernance territoriale fragmentée, etc.

<sup>33</sup> « Uzeste Musical Visages-villages des arts à l'œuvre » est une association créée en 2002 qui adopte « une dénomination annonciatrice d'une inscription de l'action artistique et culturelle sur un territoire plus large que l'épicentre d'Uzeste ». Elle a vocation à organiser des manifestivités et d'éduquer à l'art « en formant des *œuvriers*-créateurs et d'inventer un « art de la diffusion de l'art » ».

<sup>34</sup> L'Estaminet est le théâtre uzestoïse dont Bernard Lubat est le directeur artistique. Il fut l'ancien bar-restaurant-épicerie-salle de bal, de cinéma et de concert ouvert par ses parents en 1937.

<sup>35</sup> Le terme « *œuvrier* » désigne les individus qui, dans l'orbe d'Uzeste, s'éduquent à la pensée et à l'agir critiques.

couleurs en se trouvant ainsi désincarcéré, d'une part, de certaines pesanteurs passéistes et, d'autre part, des injonctions portées par une économie néolibérale.

Nous voudrions, ici, porter attention plus particulièrement au travail de cadrage symbolique et praxéologique produit par la compagnie Lubat et ses acolytes, lequel s'est opéré au fil des années pour constituer, aujourd'hui, un *référentiel* d'une grande force. Il y a, à Uzeste, un *penser-parler-faire local* dont le terreau emprunte, d'une part, aux savoirs pratiques et d'expérience nés des activités artistiques des « œuvriers » du village et d'ailleurs (Granjon, 2016, 2019 ; Denouël et Granjon, 2018, 2019) et, d'autre part, se nourrit de la *Philosophie de la Relation* d'Édouard Glissant, philosophe, poète, écrivain qui a fréquenté Uzeste et y a vu une forme de mise en œuvre concrète de sa pensée. Le rapprochement insolite et imprévu de ressources pratico-théoriques a engendré la production d'outils de pensée et d'action favorisant une réappropriation des singularités locales saisies alors comme éléments d'un *Tout-monde* (Glissant, 1997a) et a réamorcé des formes de subjectivation politique. Cette réinscription du village dans des « histoires » valorisantes a notamment permis la production d'un récit territorial inédit de revitalisation d'une « culture locale » qui était en voie d'épuisement.

## 1. Des discours de lutte

À Uzeste, il n'est pas rare d'*entendre parler* de/la musique. « D'ici d'en bas », il est ainsi *entendu* que la musique « cause » ; elle se fait *musique* et les musiciens se font *musiciciens*. Quand l'Estaminet se convertit, de temps à autre, en lieu de formation, il ne prend pas statut de conservatoire rural, mais revendique d'être un *conversatoire à free-sonner*, un espace de création transartistique où les *mots dits* librement et le plaisir de parler ne sauraient être moins importants que les notes et le plaisir de jouer : « L'art c'est ce qui n'existe pas et qu'il faut donc inventer. Inventer c'est laisser respirer la pensée, les notes, les mots et les idées, qui sont faites pour être cultivées, transformées, approfondies » (B. Lubat). On y parle (haut), on y échange, on débat, on théorise, non sans complexe, souvent avec une certaine culpabilité. *Volens nolens*, se déploie une pensée réflexive qui fait primordialement fond sur l'oralité. Peut-être pourrait-on même décrire la plupart des événements d'Uzeste Musical comme des dispositifs spéculaires constitutifs d'un intérêt sans cesse renouvelé pour la réflexion

(sensibilisation, imagination, analyses, etc.), l'éducation populaire, l'appropriation-traduction d'idées façonnées par d'autres (poètes, philosophes, intellectuels, etc.), mais aussi pour l'autoproduction autonome d'une pensée située (oser un savoir d'ici) en capacité de dire sa singularité. Au fil des ans s'est notamment construit un idiome lubatien *pro domo*, stylistiquement original, mêlant aphorismes empruntés à de grands auteurs, jeux de mots humoristiques, saillies sarcastiques, le tout traversé par une acuité critique fondée sur un anticapitalisme conséquent informé de nombreuses lectures. Cette vivacité langagière est devenue une spécificité remarquable et remarquée faisant de Lubat un « jazzman intello unique en son genre ».

À la rigueur de la démonstration analytique, Lubat préfère néanmoins la devise, l'ironie, le rire, les affects, sans délaisser pour autant le concept qu'il affectionne philosophique, indéterminé, opaque. Il s'agit, là, de ne pas dire *le* sens, mais d'attirer l'attention sur le fait qu'il pourrait bien y avoir *du* sens, parfois d'ailleurs en assénant, avec une assurance presque mystificatrice, des assertions qui n'ont pas une signification bien établie et arrêtée, mais participent d'une résistance imaginative. C'est, là, une manière de rompre avec « l'attachement rigide à un signifié *précis* » et se départir d'un langage toujours déjà constitué qui « s'empare de quelque chose qui "se trouve là" » (Castoriadis, 1999, pp. 181-180), c'est-à-dire nécessairement, dans sa forme la plus ordinaire, empreint d'un sens qui s'avère moins créé que rencontré et dont il est soupçonné qu'il puisse dire bien autre chose que ce que l'on aimerait lui faire exactement signifier. Pervertir le signifiant est une prévention. Mélangé à des faits, des analyses et des objectivations, le récit vise principalement à fortifier des *imaginaires subversifs* susceptibles de s'opposer aux imaginaires du spectacle et du divertissement, confisqués et mutilés. La reconfiguration des imaginaires politiques est en quelque sorte, dans l'ordre du discours, une réplique des vertus attribuées, d'une manière générale, à l'art.

À Uzeste, les récits ne sont donc pas seulement de distrayants jeux de langage. Ils sont des *discours de lutte* qui ont pour particularité de n'avoir de cesse de replacer le projet politique uzestois dans une histoire longue (centennale) qui est celle des traditions et des luttes sociales locales, ainsi qu'au sein d'une histoire plus récente (quadragennale) qui n'est autre que celle des résistances portées par Lubat et ses complices. À force d'être systématiquement proférées, consignées, recommencées, ces *adresses en/de lutte* ont fini par constituer une *mémoire critique* du lieu ayant une efficacité proprement symbolique dans la construction

de la réalité. A ainsi émergé un appareil discursif (pour partie de *conversation*) dont la visée est d'effectuer un travail de *conservation* du caractère agonistique de l'entreprise uzestoise, en maintenant continuellement le feu du combat et en reconstituant, au besoin, les réalités passées qui en sont la matière première. Sa vérité tient à ce qu'il participe, symboliquement dans un premier temps, à la mise en crise du monde tel qu'il va depuis un point de vue *oppositional*, dénaturalisant, mais en ayant néanmoins, secondairement – et sous certaines conditions –, la potentialité de heurter l'ordre des conduites et d'orienter l'action. Il s'agit donc d'une vérité à la fois subjective et « gageuse », dans la mesure où elle s'enracine dans des précédents pour mieux se tendre vers des projets de changement à vivre. Un peu à la manière dont l'histoire contrefactuelle vise à restituer les potentialités de l'Histoire la théorisation et les discours de lutte ont vocation à imaginer les virtualités émancipatrices des *petites histoires*. Ils sont en cela une adresse à la communauté uzestoise, en responsabilité de devoir s'organiser à partir des *lieux*<sup>36</sup> qui sont les siens.

Les récits uzestois sont donc moins des vérités absolues que des vérités *poïétiques* : poétiques, elles mentent à l'immanence de la parole ; politiques et outils d'un engagement qu'il faut préserver, elles peuvent prendre quelque liberté vis-à-vis de ce qui a réellement été car elles doivent d'abord être des *forces imaginantes* « où l'imagination devient une puissance morale et politique d'écartement » (Macé, 2016. p. 225) et de décrochage de l'expérience ordinaire. Ce positionnement apparaît aussi comme empruntant à l'intention glissantienne qui « commence par le refus d'une “rupture” entre poésie et connaissance, entre mythe et raison, m̄thos et logos » (Coursil, 1998). Pour Glissant, l'acte poétique et le *mentir vrai* sont des éléments de connaissance du réel. Lubat y voit la justification, par la nécessité de faire vivre ses

---

<sup>36</sup> La notion de *lieu* est à mettre en regard de celle d'*archipel*. La diffusion des arts est, à Uzeste, décrite comme relevant de processus d'*archipélisation* consistant à agir en son *lieu* mais en pensant *avec* le monde. Les archipels sont des « îles ouvertes » et cette ouverture, la condition de leur survie : « L'archipel est cette réalité source, non pas unique d'où sont secrétés ces imaginaires : le schème de l'appartenance et de la relation en même temps » (Glissant, 2009, p. 49). Par ce prisme, Lubat et ses « ouvriers » ont réfléchi au rapport qu'ils entretiennent au tissu régional, aux autres villages, à leur « désir de lire et d'interpréter la partition environnementale locale » (un local qui peut être d'ailleurs lointain : la Martinique, l'Afrique du Sud, etc.). Dès les premières années des *hestejadas de las arts*, ils ont souhaité s'inscrire dans une dialectique de reterritorialisation/déterritorialisation en arpentant des territoires divers et, à l'intérieur même des diverses communes fréquentées, il s'est toujours agi de trouver des lieux singuliers : ruines, berges, landes, églises, etc.

politiques, de recourir, si besoin est – rituellement notamment –, à des formes de parafactualité qui n'ont rien d'un corps de doctrines auxquelles il faudrait simplement croire, mais sont faites de narrations-théorisations que l'on consent à accepter parce que l'on se doute qu'elles permettent de construire à tout le moins un *commun de pensée* : « Uzeste, c'est une mythologie. C'est un grand récit avec ses faits d'armes, ses héros, ses bons et ses méchants. C'est une sorte d'Odyssée locale, que tout le monde connaît et dans laquelle une bonne partie du village tend à s'inscrire, parce que cette mythologie est sympathique et valorisante » (villageois).

## 2. Créoliser, se changer en échangeant

Ce *commun de pensée* a notamment trouvé à se ressourcer dans la *Philosophie de la Relation* d'Édouard Glissant (2009). Celui-ci a rencontré Uzeste quelques années avant sa mort<sup>37</sup> et y a vu, avec étonnement et enthousiasme, un lieu *ex-centrique* qui lui semblait être comme la matérialisation territoriale de sa philosophie de la Relation. En symétrie, les « œuvriers » uzestois ont rapidement considéré le penseur martiniquais comme le théoricien sans doute le plus proche de leurs pratiques. Il a ainsi été lu et travaillé, et son appareillage conceptuel appréhendé comme un utile équipement de description et d'analyse de la réalité locale. L'attitude politique que valorise l'art lubatien tient notamment à la nécessité de l'*improvisation* (Granjon, 2020) dont les attendus sont très proches de ceux qui définissent les processus de *créolisation*, émergence de mondes *incrées* porteurs d'un devenir sans cesse à *mettre à l'œuvre*. À cette aune, les artistes uzestois apparaissent comme des « expérimentateurs de l'intervalle » (Badiou, 2013, p. 44) qui, pour eux et en adresse aux autres, travaillent à créer des univers sensibles alternatifs. L'intervalle est ce qui permet la rencontre dans une tension dialectique. Il permet de produire de la dissemblance entre des semblables déjà là, laquelle « s'extrait de ce que l'on foule si négligemment d'instant banals » (Jullien, 2018, p. 10) et l'écart ainsi créé rend alors possible la rencontre du divers. Autrement dit, l'intervalle agrée des altérités, des singularités qui, reconnues comme telles, peuvent rentrer en dialogue. Aussi n'est-il pas étonnant de constater qu'à Uzeste, l'*individuation* est considérée comme le processus critique principal car « pour qu'il y ait relation, il faut qu'il

---

<sup>37</sup> Édouard Glissant est décédé en 2011.



y ait deux ou plusieurs identités ou entités maîtresses d'elles-mêmes et qui acceptent de changer en s'échangeant » (Glissant, 1996, p. 42). Et Bernard Lubat de préciser : « Pour jouer avec quelqu'un d'une autre culture, il faut trouver un entre-deux, un entre-soi tremblant, parce que l'on ne sait pas ce qui va en sortir. Quand on renonce à se trouver dans l'auto-contemplatif, à être simplement récitant du même, de l'identique-identitaire, pour se construire comme "d'ici d'en" à l'action, ce sont des questionnements et des possibles inédits qui s'ouvrent alors. Tout en étant coupable-comptable-responsable de sa propre histoire, donc me concernant, de ma rêve-évolution communale gasconcube, occitanique et biodégradable, il faut se laisser aller à se demander. Se laisser demander, par la pratique, autre chose que ce que l'on croît que l'on est et que ce que nous avons été faits ».

Lubat prône un art de l'expérience tendu vers le *faire* et non vers la représentation. Celui-ci se couple, sur et hors scène, à des récits théorisés qui concourent, ensemble, à travailler les personnes depuis ce qu'elles sont, vers ce qu'elles pourraient être. *Faire* et *dire* se mêlent pour porter une « poétique de la relation » dont les résultats sont imprévisibles. Il s'agit de se *changer en échangeant*<sup>38</sup> selon la formule glissantienne, sans que la transformation radicale de soi ne soit jamais assurée, tant s'en faut. La pratique critique uzestoise se présente comme une pratique du dérangement qui crée de l'écart tout en ambitionnant de créer du commun et du *dia-logue* : « *dia* de l'écart et du cheminement ; *logos* du commun de l'intelligible » (Jullien, 2016, p. 6). Elle est une tentative d'élaborer une *intelligibilité à vivre* qui cherche moins à fonder rationnellement la pratique qu'à construire un *opérateur* de réarmement politique portant une autre forme de « sens commun » permettant d'articuler des situations concrètes à des formes de récit conduisant à l'engagement (Geertz, 1986).

Les récits et la théorie, en tant que dispositifs de langage, sont des supports de la pensée. Les mots sont des guides pour la *réflexion* (se penser soit et les autres) qui créent des vues singulières, des structures transcendantales permettant de substituer tendanciellement des points de vue régulés par un milieu social, par des conceptions permettant de s'en détacher et, par là même, de se dégager d'un mode de pensée (et d'action) *en conformité* avec le monde tel qu'il va (un *folklore*). La théorisation

---

<sup>38</sup> « On peut donc dire que chacun se change lui-même dans la mesure où il change et il modifie tout le complexe des rapports dont il est le centre de liaison. (...) Si l'individualité propre est l'ensemble [d]es rapports [dont chaque individu est partie prenante], créer sa personnalité signifie prendre conscience de ces rapports et transformer sa personnalité signifie modifier l'ensemble de ces rapports » (Gramsci, 1978, p. 143).

lubato-glissantienne vise à faire accéder à une forme de liberté intellectuelle qui ne s'illusionne pas de sa capacité à lever les déterminations sociales et culturelles qui la brident, mais s'efforce de les saisir comme produit d'un procès historique. Il s'agit de se sortir de pensées et d'affects « mesquinement locaux » (Gramsci – un *dialecte*, un *sens commun*), d'une « ontologie ensembliste-identitaire » (Castoriadis), pour s'ouvrir à une autre individualité morale qui serait celle du *Tout-monde* (une *dialectique*, un *sens du commun*), laquelle ne fait pas du passé table rase, mais n'a de cesse de le remettre en jeu, de s'en servir pour créer un futur possible. L'élaboration glissantienne permet à Lubat et ses « ouvriers » de se mettre au clair avec leur histoire, en lien avec une histoire plus large, mondiale, que ce soit sous l'angle de l'artistique, du social ou du politique. Tout comme l'improvisation libre pratiquée au sein de la compagnie Lubat, le support théorique sert à l'élévation à la conscience critique de soi comme partie de « Touts » *divers*, d'unités plurielles, plurivoques, de cultures *composites* et non ataviques<sup>39</sup> : « Comme le dit Glissant, le passage de la croyance à la conscience n'a pas été facile et nous avons dû un peu forcer le passage pour rendre plus évident que la tradition est également le mouvement. Parce qu'il y a, dans l'imaginaire collectif, une arnaque qui veut nous faire croire que la tradition, c'est l'immobilisme. La tradition que l'on transmet, c'est le changement, la transformation et le mélange. Avec la Compagnie, nous essayons de voir à quoi nous jouons dans ce pays, d'envisager la manière dont nous pouvons vivre artistiquement sa vie. Avant, on y cultivait la terre, c'était la vie aux champs, maintenant nous y cultivons la culture et ce sont les chants de la vie » (B. Lubat).

Si le dégagement critique, en sa pleine réalisation politique, suppose des solutions s'appuyant sur une pensée stratégique capable de trancher entre les possibles, ainsi que sur des forces matérielles (collectives, institutionnelles, etc.), il relève, dans sa phase « préparatoire » sur des dispositions et des capacités à penser, ressentir autrement et à affronter

---

<sup>39</sup> Glissant insiste sur le fait que les existences individuelles construites depuis ce qu'il nomme, en se référant à Gilles Deleuze et Félix Guattari, des *identités-rhizomes* – qu'il oppose aux *identités-racines* –, sont par définition, couplées à des existences collectives. Aussi, ajoute-t-il, « le poète doit être à la fois solitaire et solidaire, selon la formule d'Albert Camus. (...) 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, 2008, p. 38).

des situations nouvelles. La greffe de la philosophie de la Relation sur l'*agir* et le *dire* lubatiens offre l'opportunité de les éclairer d'une autre manière que celle dont ils se donnent à voir et à entendre ordinairement. Et pour celles et ceux qui pensaient saisir un institué dont il détiendrait définitivement le sens, c'est l'occasion de rendre étrange et de déstabiliser leur familiarité. Précisément, la « geste » uzestoise est politique en ce qu'elle s'efforce de fertiliser l'imaginaire pour en faire une arme d'intervention sur la réalité sociale. À l'instar de ce qu'avance Glissant quant à la prise de conscience du peuple antillais, Bernard Lubat et ses « œuvriers » conduisent « un combat pour déclencher la participation initiative de tous à une expression réellement collective » (1997, p. 708), lequel s'appuie sur trois principes : a) se dégager des « folklores vécus » pour proposer une critique globale des situations subies et l'articuler à des dynamiques collectives visant des changements concrets : constituer un peuple politique qui agit ; b) se prendre au sérieux, « ne revêtir aucun caractère d'apparat social, mais être doté de solennité populaire » (1997, p. 712) : « À Uzeste, la meilleure des accusations c'est "Pour qui vous prenez-vous ?", comme si nous ne pouvions pas nous prendre. Mais bien sûr, nous nous prenons ! Nous nous en prenons plein la gueule, mais nous nous prenons. Nous aussi nous sommes des intellectuels » ; c) partir des existences concrètes pour y puiser les cadres formels d'un art à produire et à théoriser. Le réarmement des subjectivités uzestaises par ce travail de mise en récit et en théorie a, *de facto*, produit quelque effet positif favorisant, pour certain.e.s, une réappropriation/revalorisation de leurs existences.

### 3. Improvisation, Relation, bal

Les processus de créolisation à l'œuvre à Uzeste passent donc par le développement d'une intellectualité singulière, mais il en existe d'autres déclinaisons dont nous voudrions donner un aperçu. Parmi les ressources critiques travaillées par Bernard Lubat et ses acolytes afin de réarmer la ruralité uzestoise, l'improvisation occupe par exemple une place centrale. Pratique musicale (« la liberté de jouer des mots, de la musique, des sons, des bruits, et peut-être même des idées » selon Bernard Lubat), elle est également un rapport au monde qui, à Uzeste, semble être devenu pour certain.e.s villageois.es (les plus proches de Lubat & Cie) une véritable disposition : « Depuis que je suis ado, je baigne dans ce désir d'impro qu[i] est partout présent à Uzeste. Pour

moi, improviser, c'est une manière d'être qui ne se résume pas à ce qui peut se faire sur une scène. Improviser, c'est la vie, c'est être toujours en changement, c'est aller chercher l'autre en permanence qui va aussi te chercher en retour et de ça surgit un monde... ou rien. La compagnie Lubat a joué un rôle important dans ma capacité à improviser. Elle m'a servi de modèle. Ma place dans le village par exemple, je l'ai improvisée, elle n'existait pas. Pour moi, l'improvisation, c'est l'exercice de la liberté avec l'autre. Je n'ai pas vraiment lu Glissant, mais c'est ce que j'en comprends, [c'est] que c'est dans la rencontre que tout se passe et c'est comme ça que je vois les choses : s'insérer dans le flux de la vie et en même temps ne pas se contenter d'être dans le courant, mais de créer aussi ce courant. » L'improvisation invite en effet à des ajustements pratiques permettant de se mêler au cours du monde, mais également de prendre ses distances avec ce dernier. Elle est donc aussi un art du *désajustement* et du pari, dont le principe est d'expérimenter des situations où s'ouvrent des possibles non prévus qui viennent contrecarrer le *probable*. Cette appétence pour l'inattendu pousse par exemple à développer des logiques d'action et de pensée dont la vocation est de déstabiliser. Et cet autre villageois de témoigner : « J'aime bien aller chercher les gens, être dans le jeu avec les gens, prendre le contrepied pour voir ce qui en sort. » Ce penchant consistant à ébranler les « allant-de-soi » peut, par exemple, conduire à qualifier la réalité de manière inattendue et à faire sciemment fluctuer les signifiants. Un succès pourra alors être considéré comme un échec, une déception fera plaisir, une situation tendue sera envisagée comme une joyeuse mise à l'épreuve, etc. Cet art du contrepied et du déséquilibre a toutefois pour contrepartie de complexifier les rapports humains, voire de fragiliser certaines existences : « Ici, t'as intérêt d'être solide quand même. On te fait pas de cadeau. Si t'es pas prêt à te remettre en question, ça peut faire très mal. Il y a beaucoup de gens qui n'ont pas supporté et qui sont partis. Faut être costaud, sinon tu t'en prends plein la gueule. » De fait, l'improvisation porte un principe de confrontation qu'il n'est pas toujours aisé de relever à hauteur des exigences de l'autre : « La liberté, on ne la gagne pas, on l'affronte. C'est un exercice qui t'oblige à être au maximum de tes capacités et des capacités, ça se travaille : se travailler soi, travailler l'histoire, se comprendre, comprendre les autres dans un même mouvement. » Improviser, c'est s'engager dans la situation, répondre selon ses possibilités, penchants, talents, envies, sentiments, désirs, etc., de façon (im)pertinente, en étant sensible à la présence de l'autre et en rendant l'autre sensible à la

sienne.

La lutte donc... mais aussi la « Relation » (Glissant, 2009) « qui permet d'affronter son propre soi tout en étant avec les autres et de proposer à l'autre, toi, tout en écoutant ce que les autres ont à te proposer. C'est être dans cette relation de jouer ses différences. » L'improvisation suppose la rencontre d'individualités singulières dont le produit est toujours une émergence pour partie inattendue en ce qu'elle dessine un commun qui ne se confond pas avec la somme des singularités individuelles dont il est issu. L'identité de chacun (« On joue toujours son histoire » fait remarquer une ex-membre de la compagnie Lubat) constitue alors, la matière première à des actions communes, qui la transcendent et font retour sur elle en la certifiant nécessaire, tout en démontrant qu'elle ne saurait constituer, seule, le principe de l'agir-ensemble qu'elle a contribué à faire émerger. Improviser, c'est parier à la fois sur soi, sur autrui et sur la « disponibilité de l'étant pour toutes sortes de migrations possibles » (Glissant, 2010, p. 37) : « On joue à se grandir, à se développer, à s'autonomiser. Improviser, c'est jouer sa vie, ses désirs, ses connaissances, son ignorance. C'est une recherche intime où chacun va jouer avec ce qu'il devient et pas forcément toujours avec ce qu'il est. Le principe actif de ce à quoi nous jouons, ici, à Uzeste, est l'individuation. On cherche à se construire, à s'amuser d'être ; pas à se croire, plutôt à se pratiquer. Le jazz n'est pas seulement une forme de musique, c'est une tentative de libération, d'émancipation, de se libérer de l'esclavage, y compris de soi-même, c'est-à-dire se libérer de ce que l'on croit qu'on est. Et ça, ça n'a pas de prix, ça ne vaut rien d'ailleurs » (B. Lubat).

Cette dialectique de la Relation trouve à s'exprimer en de nombreuses situations plus ou moins ordinaires et mobilisant plus ou moins de monde. Elle traverse par exemple les bals uzestois dont la réputation n'est plus à faire et qu'un journaliste musical très en vue et écouté a récemment décrits comme ses meilleurs souvenirs de musique *live*. Le bal est une forme culturelle populaire et la matrice de l'engagement de Bernard Lubat *al país*. Enfant, il y découvre, en compagnie de son père musicien, les plaisirs de la pratique musicale et la jubilation « à faire bouger les corps, à commencer par le sien ». Les bals de son enfance/adolescence sont scandés par les danses et les airs traditionnels gascons (rondeaux, polkas, mazurkas, etc.) qui répondent à des rythmes, des harmonies et des manières de jouer qui semblent devoir ne pas évoluer « par respect pour la tradition, c'est-à-dire pour

les ancêtres et les aînés à qui l'on rend hommage en perpétuant cette musique à l'identique sans trop se poser de questions ». Précisément, c'est cette évidence de la perpétuation à l'identique que la compagnie Lubat va questionner. Non en l'interrogeant depuis une réflexion savante mâtinée de musicologie, mais en en renouvelant pratiquement les sources sonores. La musique de bal patrimoniale, culturellement située, va se voir augmentée de l'apport d'autres traditions (*swing*, musique brésilienne, improvisation libre, etc.) qui vont décroiser les ordres musicaux et bousculer les habitudes mélomanes. La musique normalisée « de l'ancien monde rural » se trouve rebattue par la place grandissante que prend l'improvisation sur scène et à laquelle doivent alors répondre des danses de moins en moins standardisées. Le bal se présente, sous cet angle, comme l'espace de production conjointe d'une double créolisation : celle, sur scène, d'une musique à vivre qui intègre des apports inattendus qui désévidencialisent sans dénaturer et à laquelle répond, sur le parquet, un art vivant de la danse sommé de s'inventer *in situ*, de ne plus s'incarner seulement dans la répétition de gestes préalablement codifiés, mais de composer une pratique éphémère et erratique de séquences de gestes qui ne sont pas réglés par avance. La musique se libère et, par là même, entraîne une soustraction des individus en mouvement à la simple reproduction formelle. Le bal s'ouvre alors à des formes de dépense et d'expression alternatives qui débloquent et délivrent les corps, mais marquent aussi les esprits.

Un villageois témoigne de ce mélange unique des genres : « Pendant l'*hestejada*, il se passe des choses étranges. Je veux dire que c'est quand même un moment unique. Durant la journée, tu peux passer d'une lecture de poésie à un concert de *free jazz* en passant par un spectacle d'humour, une série de débats politiques, des discussions conviviales avec des festivaliers, l'apéro... C'est assez déroutant au début, mais si tu accroches à cette diversité, c'est d'une richesse incroyable. Et puis le soir, il y a les bals. On retrouve tout le monde. Enfin presque tout le monde : les mamies du village, les jeunes et puis plein d'autres gens : la CGT, les artistes qui ont joué dans la journée, les conférenciers... Et tout le monde danse, rigole, s'amuse. Mais là aussi, les bals, c'est tout mélangé. Tout mélangé dans la salle avec tout le monde et tout mélangé dans la musique aussi. Des fois, ça m'est arrivé d'avoir comme des... Je sais pas comment dire... des sortes d'état où c'est plus seulement ta tête qui trouve ça bien, mais c'est tout ton corps. Tu te rends compte que le bal, c'est la continuité du débat du matin et du concert de la soirée. C'est un tout ! C'est un tout parce que tout ça, ça va dans le

même sens, ça te pousse à voir toutes les possibilités à réfléchir et à ressentir que d’habitude tu réfléchis pas et que tu ressens pas. C’est comme une sorte de liberté que tu touches du doigt et c’est jubilatoire ». Et sa compagne de préciser : « Rater l’*hestejada* c’est pas possible, parce que ça te file la pêche pour l’année, tu comprends ? Ça nous donne la pêche, ça nous rend fiers d’être de ce village et ça nous rend dignes. C’est une chance d’avoir ça ici. Uzeste c’est spécial à cause de ça, c’est pas Villandraut, Préchac ou Bazas. Uzeste c’est différent parce qu’avec l’Estam et Lubat tu t’en prends plein la tête, les yeux et les oreilles, ça te fait voir autre chose, ça te fait penser autre chose et imaginer autre chose qu’Uzeste, mais en même temps c’est à Uzeste ». Le bal uzestois se présente ainsi comme une forme culturelle créolisée qui met en contact la musique avec la rue et le quotidien par l’intermédiaire des corps. Pour les danseurs invités à bouger différemment, ne s’imaginant pas pouvoir « faire autrement » que de respecter les cadences, mais constatant, de fait, la possibilité d’une « d’ici-danse », le bal incite à se mouvoir tout autant qu’à s’émouvoir. La motion est fondamentalement émotion souligne Francis Wolff (2015, p. 98) et participe, à sa manière à la construction d’imaginaires de désaccordage qui sont aussi des imaginaires de communion, de partage et de rencontre. Se crée là, dans ce mélange sonore-corporel, du *commun(al)* qui, aussi trivial puisse-t-il paraître, n’en est pas moins une manière de se (dé)jouer et de se mettre en mouvement de manière décalée. Le bal créolisé déconstruit les idiomes musicaux contraints par les genres pour en faire des « concrets-dansés » : « La Jazzcogne, c’est ce territoire de la musique qui permet de dénouer les corps, les gestes, mais aussi les esprits. Nous voulons contribuer à des dénouements individués où chacun se doit d’inventer son geste, sa chorégraphie intime, mais aussi son rapport à l’autre. Le terme “Jazzcogne” décrit une utopie rythmique, pratique, poïélitique, qui s’enracine dans un territoire conçu comme zone d’envol imaginaire de combat. Le bal c’est la bagarre avec la vie, ça fait des histoires. Et un pays qui a des histoires, c’est un pays vivant qui se trouve en capacité de s’inventer lui-même, de se sauver lui-même, de se cultiver lui-même » (B. Lubat).

## Conclusion

Le terrain uzestois met au jour une pratique singulière de refondation théorique et praxéologique d’une localité rurale. L’institution

alternative d'un territoire passe notamment par l'élaboration de significations réhabilitantes, par la construction d'actions et d'imaginaires « correctifs ». C'est là une des conditions de possibilité essentielle pour une réappropriation culturelle, sociale et politique de ces espaces, pour la création de *connexions*, de *territorialités nouvelles* et de mise en capacité à répondre aux impératifs stratégiques d'adaptation territoriale dans une dialectique locale se jouant entre société instituée (histoire faite) et dynamiques instituant (histoire se faisant). S'intéresser aux processus d'institution alternative des territoires ruraux permet d'éclairer la capacité de ces localités – parfois perçues comme d'une dignité scientifique relative (Cornu et Delfosse, 2017) – à produire des *histoires* par et pour elles-mêmes dans une perspective de revalorisation des espaces et de l'Histoire où elles s'ancrent.

Force est de convenir qu'Uzeste est de ces *lieux* qui, malgré de notoires faiblesses endémiques et la trajectoire déclinante d'une ruralité agricole qui fut pourtant au cœur de son dynamisme passé, a néanmoins réussi : a) à refaire des histoires en « cultivant la culture et les arts » et, par une imagination créatrice, à produire des récits alternatifs instituant des *imaginaires oppositionnels* qui se démarquent des trop nombreuses représentations qui assignent la ruralité à une décrépitude ; b) à actualiser une certaine forme de résilience en créant des *ressources* (Jullien, 2016) et des *mémoires culturelles* (Chevalier et Hertzog, 2018) dans la reprise d'un héritage des culturèmes territoriaux qui étaient en voie de disparition, tout en se tenant à distance des paresseuses célébrations folkloristes (un institué palliatif, une imagination reproductive), et ce, pour y préférer de bien plus intéressants processus de créolisation suscitant « l'émergence de figures autres », indéterminées, allant au-delà de leur propre sol (Castoriadis, 1999, p. 177) : « 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. 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 » (B. Lubat).

Ce travail de recadrage a, pour partie, réussi à réarmer certain.e.s des subjectivités et des « agir » locaux. Il a permis une « ré-institution de l'existence collective » (Laval *et al.*, 2019) qui, pour autant qu'elle



s'avère nécessairement située dans ses réalisations pratiques liées à des ressources territoriales, est aussi fortement déterritorialisable en son principe, c'est-à-dire réactualisable en d'autres territoires : *espaces d'expérience*, de *réflexivité* et d'*expérimentation* ; autrement dit des espaces politiques à bas bruit testant d'autres formes de démocratie « par en bas ». Ce réemploi de représentations, de subjectivités, de relations sociales et d'institutions somme toute alternatives passe par le maintien d'une *praxis ouverte* fondée sur un savoir qui doit se réinventer en relation avec le substrat social, politique et culturel qui l'accueille et, ainsi, maintenir un pouvoir de l'initiative et de l'action. C'est là une des réussites d'Uzeste que d'avoir transformé un territoire en difficulté et un inconscient collectif en berne en incubateurs de processus susceptibles de refonder partiellement, l'intersection entre l'individuel et le collectif, le privé et l'étatique, le personnel et le/l'(inter)communal, le social et le politique.

## Bibliographie

- Badiou A. (2013), *Pornographie du temps présent*, Fayard.
- Bouba-Olga O. (2018), « Pour un nouveau récit territorial », conférence, séminaire de lancement de la première session du programme Territoires de la plateforme d'observation des projets et stratégies urbaines, Paris, 14 novembre 2018.
- Castoriadis C. (1999), *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil.
- Chevalier D. et Hertzog A. (2018), « Spatialités des mémoires », *Géographie et cultures*, n° 105.
- Cornu P. et Delfosse C. (2017), « Marges géographiques, marges scientifiques ? Contribution ruraliste à une approche réflexive des enjeux théoriques et sociopolitiques de la territorialité », *Bulletin de l'association de géographes français*, n° 94, pp. 453-471.
- Coursil J. (1998), « La catégorie de la relation dans les essais d'Édouard Glissant. Philosophie d'une poétique », intervention au colloque international Édouard Glissant, université de la Sorbonne.
- Denouël J. et Granjon F. (dir.) (2019), *Uzeste. Politiques d'UZ – tome 2. Critique en étendue*, Éditions du commun.
- Denouël J. et Granjon F. (dir.) (2018), *Politiques d'UZ – tome 1. Vivacités critiques du réel*, Éditions du commun.
- Ferret J.-P. (2019), « Nouvelle-Aquitaine », *INSEE Analyses*, n° 70, janvier.
- Geertz C. (1986), *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*, PUF.

- Glissant É. (2010), *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Gallimard.
- Glissant É. (2009), *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Gallimard
- Glissant É. (2008), *Les entretiens de Bâton Rouge. Avec Alexandre Leupin*, Gallimard.
- Glissant É. (1997a), *Traité du Tout-monde. Poétique IV*, Gallimard.
- Glissant É. (1997b), *Le discours antillais*, Gallimard.
- Glissant É. (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard.
- Gramsci A. (1978), *Cahiers de prison. Cahiers 10, 11, 12 et 13*, Gallimard.
- Granjon F. (2020), « La pratique de l'improvisation comme technique de soi », *Actuels-Le sujet dans La cité, Revue internationale de recherche biographique en éducation*, n° 9, pp. 109-120.
- Granjon F. (2019), « Contre-pouvoirs symboliques et discours de lutte. Musique, mythe, mauvaise foi, mythocratie », in Denouël J. et Granjon F. (dir.) (2019), *Uzeste. Politiques d'UZ – tome 2. Critique en étendue*, Éditions du commun, pp. 139-175.
- Granjon F. (2016), *Les UZ-topies de Bernard Lubat. Dialogiques, Outre Mesure*.
- Jullien F. (2018), *Si près, tout autre. De l'écart et de la rencontre*, Grasset & Fasquelle.
- Jullien F. (2016), *Il n'y a pas d'identité culturelle*, L'Herne.
- Laborde C. (1996), *Les soleils de Bernard Lubat*, Éditions des régionalismes.
- Laval C. et al. (dir.) (2019), *L'alternative du commun*, Hermann.
- Macé M. (2016), *Styles. Critique de nos formes de vie*, Gallimard.
- Wolff F. (2015), *Pourquoi la musique ?*, Fayard.

« LE BAL UZESTOIS SE PRÉSENTE AINSI  
COMME UNE FORME CULTURELLE  
CRÉOLISÉE QUI MET EN CONTACT LA  
MUSIQUE AVEC LA RUE ET LE QUOTIDIEN  
PAR L'INTERMÉDIAIRE DES CORPS. »

**FABIEN GRANJON**