

Du jazz à la campagne. Le cas d'Uzeste et de son festival comme sociologie d'un conflit et de son dépassement

Benoît Lartigue

Cet article cherche à analyser sociologiquement la pérennité des relations conflictuelles qu'entretiennent le village d'Uzeste (France) et le festival de jazz qu'il accueille depuis plus de 35 ans. L'analyse du discours des différents acteurs du conflit dévoile, d'une part, la façon dont un festival comme celui-ci se révèle par trop étranger aux structures et à la culture d'un tel village pour s'y faire pleinement accepter. Elle rend également compte de la manière dont ces mêmes acteurs parviennent à dépasser le conflit en le redéfinissant en des termes qui leur sont familiers, l'assimilant ainsi à l'histoire ordinaire de leur village.

Mots clés : Étude de cas, village, conflit, festival, jazz

Uzeste, sud du département de la Gironde, France. Un village de 450 habitants, situé à une heure de route à peine de Bordeaux, la métropole aquitaine. Présenter Uzeste, c'est comme décrire « *le village parfait* : [...] *Le ruisseau qui partage le village en deux, une place qui a quatre directions, nord, sud, est, ouest* » (un villageois)¹. Autour de la place, des commerces, plutôt nombreux au regard des communes environnantes et considérant sa petitesse : une boulangerie, une boucherie et un bar-tabac qui fait aussi office d'épicerie. À une soixante de mètres au nord-ouest, l'école communale, avec sa cour et son préau ; derrière elle, le terrain de football. Uzeste, « *c'est le village typique* » (le même villageois) : celui que l'on aime et que l'on ne veut pas quitter. C'est aussi un tissu social relativement vivant, au maintien duquel participent ses commerces et ses associations, qui sont ici une douzaine à proposer des activités variées. Au même titre que son pittoresque ou son authenticité, elles font la fierté du village, car elles sont pour ses habitants les signes d'un lien social qui fonctionne.

Si le village jouit d'une certaine notoriété régionale, il la doit pour beaucoup au festival qui, depuis plus de 35 ans, anime son bourg : *Uzeste Musical*, dont le climax est l'*Hestejada de las arts*² du mois d'août. Chaque été et une semaine durant, à l'*Estaminet* et dans les rues, dans les prés et dans les bois, ce sont du jazz, de la poésie, de la comédie et de la tragédie, des débats philosophiques et politiques, auxquels assistent et prennent part dans une ambiance apaisée quelques milliers de spectateurs, trois ou quatre tout au plus. Mais *Uzeste Musical*, ce sont aussi des saisons, les *Uzestival*, durant lesquels, à chaque congé scolaire, quelques dizaines de personnes viennent assister à des concerts ou participer à des ateliers d'initiation, d'apprentissage et de perfectionnement de la pratique musicale. Ce festival permanent, il est l'initiative d'un homme que tout le monde connaît au village. Bernard Lubat, né à Uzeste à la fin de la Seconde Guerre mondiale, est un musicien reconnu de la scène jazz française et internationale. Il est le porteur d'un festival qu'il a créé, soutenu et toujours assumé ; il est sa tête d'affiche permanente, son moteur. Reconnu d'intérêt public, son festival fonctionne en grande partie grâce

¹ Afin de faciliter la lecture de cet article et de les distinguer des références à la littérature sociologique, toutes les citations issues d'entretiens – formels ou informels – sont rapportées en italique.

² En Gascon, le dialecte régional, cela signifie « La grande fête estivale des arts. »

aux subventions des institutions départementales, régionales et nationales qui soutiennent un projet animant depuis plus de trois décennies un territoire, ravivant ses traditions, chantant son patois qu'il métisse de jazz et de musiques exotiques, et y apportant des réflexions politiques et philosophiques. Un festival qui, aussi, porte une dynamique à un village, fait vivre ses commerces et lui assure un accès permanent à la culture.

En dépit de l'atout que semble naturellement représenter un festival pour le territoire qui l'accueille (Garat, 2005), Uzeste et son festival cohabitent difficilement. De toutes les années qu'il a vécues, rares ont en effet été celles où ce dernier s'est déroulé sans embûches. L'entente a presque toujours été difficile avec les administrations municipales qui se sont succédé, si bien qu'il n'y en a qu'une, dit-on au village, qui ait jamais réussi à composer avec lui. Il faut dire que le festival peine à se faire accepter par les habitants d'un village partagé : quand certains l'apprécient sincèrement, lui et sa figure emblématique, une majorité semble les détester franchement. À en croire l'artiste Lubat et ses soutiens, cette majorité serait portée par la municipalité actuelle, avec laquelle l'adversité est chronique et les controverses régulières : ils en auraient eu la preuve au cours de l'été 2011, quand celle-ci se serait essayée à l'expulser de son logement. Même la presse s'en était alors mêlée, à laquelle il avait certifié que « madame la Maire [était] le bras armé des campagnards qui ont la haine de l'art » (Bernard Lubat, cité dans Cottin, 2011).

Cet article propose d'analyser dans une perspective sociologique les relations qu'entretiennent le village d'Uzeste et son festival, et cherche à expliquer tant les raisons de la conflictualité qui les caractérise que celles de sa pérennité. Il s'appuie sur une enquête menée au sein du village entre les mois de septembre 2011 et mai 2012, qui a consisté en l'observation de spectacles du festival, la réalisation d'une quinzaine d'entretiens semi-dirigés auprès de villageois et/ou d'acteurs politiques locaux, partisans comme détracteurs du festival, et la lecture d'un corpus d'articles de presse traitant du différend qui oppose la municipalité à l'organisation du festival. L'analyse des données ainsi recueillies se fonde sur la combinaison de deux approches théoriques : celle de la théorie des champs et du sens pratique élaborée par Bourdieu et celle, pragmatique, des économies de la grandeur de Botlanski et Thévenot

(1991) et de la sociologie de la critique de Boltanski (2009). Bien conscient, cependant, que ces deux approches se sont historiquement opposées, notre intention est ici de les (ré)concilier dans le but de faire valoir leur potentielle complémentarité.

Cet article procède ainsi en trois moments. Après avoir présenté dans un premier temps la dimension esthétique et culturelle – au sens de *pratiques culturelles* – du différend, nous verrons que les véritables raisons du conflit résident en fait dans l'« étrangeté » que représente un festival artistique de ce type pour un espace (social) comme le village d'Uzeste. Nous proposerons alors dans un troisième et dernier temps une explication au caractère pérenne du conflit, en analysant la façon dont chacune des parties qui s'opposent lutte pour redéfinir l'objet du différend en fonction du *sens pratique* et des ressources qui lui sont propres. Nous verrons que, tandis que le festival est porté à faire du conflit uzestoïse l'expression locale d'un enjeu d'ordre global, ses opposants sont disposés à réduire le différend à une simple querelle personnelle et domestique. Ce faisant, ils redéfinissent un conflit – dont la longévité pourrait *a priori* sembler insoutenable – en des termes qui leur sont familiers, et relativisent une conflictualité qu'ils assimilent à l'histoire ordinaire de leur village.

Une esthétique étrangère aux villageois.

La force répulsive des *habitus*

Une première voie pour comprendre la difficile cohabitation d'Uzeste et de son festival consiste, en s'inscrivant dans une perspective de sociologie des publics et des pratiques culturelles, à analyser l'esthétique qu'il propose et la réception que peuvent en avoir les villageois. À Uzeste, on s'accorde à dire que l'on est peu nombreux à assister aux représentations du festival³, et l'on aime à décrire sa programmation comme étant au revers des goûts les plus communs. Lorsque les villageois évoquent les raisons qui les maintiennent à distance de cette esthétique, leurs discours révèlent des logiques qui s'apparentent aux effets de l'*habitus*,

³ Les différentes soirées auxquelles nous avons eu l'occasion d'assister au cours de notre enquête ont confirmé les dires des Uzestoïses. À titre d'exemple, évoquons cette soirée de l'automne 2011 où seules 5 des 43 personnes présentes vivaient à Uzeste (des spectateurs qui nous furent d'ailleurs présentés comme des habitués), la majorité des spectateurs résidant à Bordeaux.

tel que le définit Bourdieu. « Principe de division en classes logiques qui organise la perception du monde social » (Bourdieu, 1979 : 190), l'habitus fait que différents individus auront d'un même produit culturel des « expériences différentielles [...] en fonction des dispositions qu'ils doivent à leur position dans l'espace économique » (*Ibid.* : 111-112). Il est, en cela, un principe générateur de goûts et de pratiques : en tant que « structure structurante, qui organise les pratiques et la perception des pratiques [...] [et] structure structurée [...] produit de l'incorporation de la division en classes sociales » (*Ibid.* : 191), son rôle est central dans le rapport individuel et collectif aux œuvres et aux produits culturels.

Pour bien des Uzestois, l'art que l'on performe au festival se révèle difficilement accessible, parfois même inintelligible. Comme le dit une villageoise, *Uzeste Musical* est effectivement toujours perçu comme étant « conceptuel ». Elle illustre son propos : « *J'avais assisté une fois, dans [l'église], à un concert de fausses notes. Eh ? Après tout, pourquoi pas ? On a inventé une gamme qui a une certaine sonorité. Et pourquoi celle-là, et pas d'autres ? Et on avait un concert de fausses notes. Spécial... Spécial, spécial.* » Du côté de l'organisation du festival, on s'amuse d'ailleurs de l'incrédulité que peut provoquer l'art contemporain chez des villageois qui ne parviennent pas à en saisir le sens, et l'on se souvient d'un été où les gens du coin s'étaient indignés de l'un des spectacles au programme : « *Ils ont commencé à dire qu'on était des voyous, qu'ils avaient vu un accouchement clandestin pendant le festival... Un accouchement clandestin pendant le festival ! Alors que c'était une troupe de théâtre qui faisait un truc dans la rue. On avait fait des "orgies dans l'église" ! Enfin, ils voient des bêtes, quoi, les mecs !* » (Bernard Lubat, directeur d'*Uzeste Musical*). Les manifestations du festival provoquent ainsi une forme particulière de réaction de la part des villageois qui s'étonnent, s'effraient ou s'offusquent de ce qu'ils ne parviennent que difficilement à reconnaître comme une esthétique. Ici, point d'acte volontaire dans la réaction ; plutôt un sens pratique, produit d'un habitus qui oriente l'appréciation, détermine le goût et insinue le dégoût. Le propos de cette villageoise citée à l'instant est éloquent du hiatus qu'il peut y avoir entre le sens attaché à la production de l'œuvre et le sens – ou, peut-être plus encore, le non-sens – perçu dans sa réception : l'apparente exigence du « concert de fausses notes », à demi-mot reconnue, et la culture spécifique nécessaire à son appréciation sinon

même à son intelligibilité, font que la performance n'est pas pleinement saisie. Pour le dire autrement, sans l'habitus qui permet de la comprendre, sans la nécessaire propension à la percevoir comme intelligible et appréciable, l'œuvre perd son essence même d'œuvre, car celle-ci « ne prend [effectivement] un sens et ne revêt un intérêt que pour celui qui est pourvu du code selon lequel elle est codée » (Bourdieu, 1979 : 2) ; plus encore, elle peut être un affront au bon sens de celui qui, ne jouissant pas des dispositions nécessaires à son appréciation, « se sent submergé, noyé devant ce qui lui apparaît comme un chaos de sons et de rythmes, de couleurs et de lignes sans rime ni raison » (*Ibid.*). En outre, ceux-là mêmes qui au village apprécient ce qui se joue durant le festival en reconnaissent volontiers l'exigence. L'un d'eux concède par exemple que « [lorsqu'] on n'a pas l'habitude ou la culture pour connaître, c'est difficile à aborder ». C'est d'ailleurs pour ces raisons qu'une autre pense ne pas être en mesure de toujours pleinement apprécier la musique qui se joue au festival, celle qu'elle qualifie de « *musique contemporaine* » : « *Peut-être, suggère-t-elle, parce que je ne suis pas suffisamment formée à ça. Ça, c'est possible.* »

À l'origine du conflit : l'ébranlement d'un ordre social

Plus encore que dans ses qualités esthétiques, c'est dans l'étrangeté des logiques et des valeurs que le festival importe au village qu'il convient de trouver les raisons du conflit. Une façon privilégiée de comprendre cette étrangeté consiste à appréhender le village comme un champ, au sens que Bourdieu donne à ce concept⁴. Le recours à la théorie des grandeurs de Boltanski et Thévenot (1991) permet ici de définir

⁴ Le format restreint de cet article ne permet pas de présenter en son entier l'opération par laquelle le village et sa communauté ont pu être définis comme un champ social, et c'est pourquoi nous faisons le choix de ne présenter que les éléments les plus indispensables à sa constitution, en l'occurrence les notions d'*enjeu* et de *doxa*. Nous invitons le lecteur désireux d'en savoir plus sur ce travail de définition à consulter le mémoire de maîtrise dont est issu le présent article, en particulier les pages 55 à 81 (Lartigue, 2014).

l'enjeu et l'expérience doxique⁵ de ce champ, que nous nommons *champ local*.

Le discours des villageois laisse entrevoir que tous reconnaissent et partagent un même enjeu, qui consiste en un *bien-vivre ensemble à Uzeste*. Cet enjeu, et plus particulièrement les moyens légitimes de sa réalisation, y sont fondés sur un ensemble de codes de conduites et de référents culturels ou normatifs qui s'apparentent en de nombreux points aux principes et aux grandeurs constitutifs du *monde domestique* que Boltanski et Thévenot conceptualisent (1991)⁶. On valorise en effet

⁵ Les enjeux d'un champ, spécifiques à celui-ci et réductibles à aucun autre, définissent l'objet, le projet ou le dessein pour lequel les agents s'engagent en son sein. Ainsi, écrit Bourdieu : « Pour qu'un champ marche il faut qu'il y ait des enjeux et des gens prêts à jouer le jeu, dotés de l'habitus impliquant la connaissance et la reconnaissance des lois immanentes du jeu, des enjeux, etc. » (1980a : 115). Cette (re)connaissance ne s'exprime cependant pas sous le mode conscient, mais sous celui de la croyance, ineffable, qui est « constitutive de l'appartenance [au] champ » (Bourdieu, 1980b : 113). C'est cette croyance que Bourdieu nomme *doxa* : « cette relation d'adhésion immédiate qui s'établit entre un *habitus* et un champ auquel il est accordé, cette expérience muette du monde comme allant de soi que procure le sens pratique » (*Ibid.* : 115), expérience « dans laquelle on accorde au monde une croyance plus profonde que toutes les croyances (au sens ordinaire) puisqu'elle ne se pense pas en tant que croyance » (Bourdieu, 1994 : 156). Pour le dire plus simplement, la *doxa* réfère à l'adhésion à l'ensemble des présupposés qu'il est nécessaire de reconnaître, sous un mode inconscient, pour appartenir à un champ.

⁶ Boltanski et Thévenot conceptualisent six cités et mondes qui s'opposent mutuellement, et qui renvoient à des principes et correspondent à des registres de grandeurs qui leur sont propres. Il y a selon eux des cités domestique, d'inspiration, d'opinion, civique, industrielle et marchande – Boltanski et Chiapello (1999) en ont défini une septième, la cité dite « par projets » ; et il y a tout autant de mondes. Les cités sont des formes isolées, des agencements de grandeurs épurées, de telle sorte qu'en la cité industrielle par exemple, seuls les principes du monde qui la sous-tend n'ont de valeur. Les mondes constituent plutôt des répertoires dans lesquels les acteurs, tant dans le cadre d'une situation ordinaire qu'au cours d'une dispute, viennent puiser des arguments pour fonder et (se) justifier leurs actes. Les *principes* correspondent alors aux valeurs fondamentales des mondes et des cités, quand la *grandeur* renvoie à la « taille » des personnes et à la qualité de leurs actes par rapport à ces principes (cependant, lorsqu'elle est utilisée au pluriel, la notion de *grandeurs* se révèle être un synonyme de celle de *principes*). Ainsi, le monde domestique, que transcendent les principes de tradition, de génération et de hiérarchie, reconnaît l'état de grand aux ascendants, aux anciens ou au père, et voit des comportements vertueux dans la courtoisie, la bienséance et la fidélité (Boltanski & Thévenot, 1991 : 206-222) ; le monde de l'inspiration, défini par les principes de création et d'inspiration, voit dans l'artiste, le génie et même le fou de grands êtres typiques, et valorise la passion, la spontanéité et l'émotion (*Ibid.* : 200-206) ; etc. Pour une présentation complète de la théorie de la

à Uzeste la courtoisie et la politesse, seules garantes d'une sociabilité qui s'opère dans des relations de proche et en un espace où l'on se connaît tous, si bien que l'on s'offusque de ce que ces nouveaux habitants – ceux que l'on nomme les *périurbains* – refusent de s'intégrer à la communauté, claquant le volet aussitôt qu'on les salue. On aime, aussi, s'y décrire comme s'inscrivant dans une continuité et une descendance, revendiquant le fait, à l'image de cette villageoise, « *de vivre dans la propriété de [ses] grands-parents, où [ses] parents ont vécu, parce qu'[on] est attachée à ces lieux* ». On y est fier du gascon, le patois local⁷, autant que l'on y apprécie l' ancestrale chasse à la palombe et les copieux repas qui l'accompagnent. On sait, encore, reconnaître la réputation d'une famille, que les aïeux auront pu grandir par leurs actes passés : ainsi de la maire du village, dont on croit pouvoir attribuer l'élection à ce que ses « *grands-parents paternels, grands-parents maternels, qui étaient aussi issus soit de Préchac [une commune voisine], soit d'Uzeste, [aient] toujours eu une excellente réputation* » (un villageois). La force des réputations familiales et l'importance des faits passés peuvent également être la cause de discordes et de rancœurs, et l'on reproche encore à certains ce que leurs grands-parents avaient pu faire du temps de la guerre et des restrictions. On accorde enfin une légitimité certaine à toute personne, pour peu qu'elle soit ancienne sur le territoire ou que sa famille soit profondément enracinée dans la localité, et cela, quelle que fût sa propre personnalité. L'inscription locale est ainsi centrale dans l'image que l'individu renvoie de lui-même aux autres et dans le prestige que ces derniers lui reconnaissent : un villageois pourra être vertement critiqué pour son caractère, ses défauts de politesse ou tout autre écart aux règles élémentaires de courtoisie, sa présence demeurera néanmoins légitime pourvu qu'il sera du village, qu'il y aura grandi et que ses parents y auront vécu. Pour le dire autrement, sa légitimité dans le *champ* grandira à mesure que son arbre généalogique s'y enracinera profondément⁸. C'est dire que l'on est à Uzeste dans un espace de relations où

justification, voir Boltanski et Thévenot (1991) et, pour une synthèse critique, voir Claisse et Jacquemain (2008).

⁷ Le terme n'est pas ici à entendre en un sens péjoratif : ses locuteurs (désormais rares) nomment eux-mêmes, avec affection, le gascon « patois ».

⁸ Considérée en termes bourdieusiens, cette force du prestige et des liens de sang dans l'appartenance au *champ* et aux positions élevées de sa hiérarchie (à toute chose égale par ailleurs, plus on a d'enracinement dans le village et plus on est dominant au sein

« les règles du savoir-vivre comme les règles de bienséance ou les bonnes manières [...] appareillent la grandeur » (Boltanski & Thévenot, 1991 : 212), et où « les êtres doivent assurer la permanence et la continuité d'une tradition » (*Ibid.* : 216). C'est dire, en d'autres termes, que l'on est dans un champ dont l'expérience *doxique* est substantiellement domestique.

Le festival et ses organisateurs partagent bien l'enjeu de la communauté villageoise et du champ qu'elle représente, cherchant à contribuer à leur façon au dynamisme de la collectivité – une volonté que personne ne remet par ailleurs en doute au village. C'est en réalité dans les moyens qu'ils mobilisent pour y parvenir que résident les raisons de la discorde. Si un champ est un espace de compétitions permanentes où s'opposent des dominants, défenseurs d'un ordre plus ou moins durable dont ils sont les producteurs et les bénéficiaires, et des prétendants qui œuvrent à redéfinir les structures établies pour accéder aux positions dominantes du champ (Bourdieu, 1980a : 114), Uzeste en est bien un. La localité constitue en effet un espace social (également géographique) au sein duquel une communauté villageoise lutte pour le maintien d'un ordre *domestique* légitime dont un festival artistique cherche précisément à redéfinir les fondements. Dans une telle perspective, le festival peut être conçu comme une enclave du champ artistique, dominée de ce fait par des principes propres au monde de l'inspiration (Boltanski & Thévenot, 1991 : 200-206), lesquels constituent dès lors les fondements de sa *doxa*⁹. Ces valeurs, qui s'incarnent dans le discours de Bernard

du *champ local*) s'apparente à l'effet d'un capital social – car il se compose de relations interpersonnelles – devenu capital symbolique et reconnu comme capital *légitime* du champ. Bourdieu écrit à ce propos : « J'appelle capital symbolique n'importe quelle espèce de capital (économique, culturel, scolaire ou social) lorsqu'elle est perçue selon les catégories de perception, des principes de vision et de division, des systèmes de classement, des schèmes classificatoires, des schèmes cognitifs, qui sont, au moins pour une part, le produit de l'incorporation des structures objectives du champ considéré, c'est-à-dire de la structure de la distribution du capital dans le champ considéré. [...] Le capital symbolique est un capital à base cognitive, qui repose sur la connaissance et la reconnaissance » (Bourdieu, 1994 : 160-161). Les raisons à l'instant invoquées par cet Uzestoïse pour justifier l'élection de sa maire constituent peut-être l'expression la plus éloquente de l'effet de ce capital symbolique légitime au sein du *champ local* : à ses yeux, l'élue doit bien son titre à la vertu de ses ancêtres et au prestige qu'elle a su en tirer.

⁹ Si Bourdieu a dédié de nombreux travaux à l'étude des mondes de l'art, définissant pour l'essentiel deux types de champs artistiques (le champ littéraire et le champ de la

Lubat et le transcendent, se révèlent radicalement étrangères à celles qui unissent la communauté villageoise. Ainsi, quand l'être inspiré méprise la tradition chère au monde domestique dont il craint la lourdeur des hiérarchies (Boltanski & Thevenot, 1991 : 292) et la pesanteur des liens personnels (*Ibid.* : 293), l'artiste Lubat cherche précisément à s'en émanciper, affirmant que l' « *on ne peut continuer à penser si on pense comme ses parents [car si] on pense comme son passé, il faut que l'on pense comme on apprend à penser* »¹⁰. Pour briser ces étreintes mortifères, un seul combat : il est esthétique ; car l'art « *dérange ce qui est [selon lui] asocial : c'est-à-dire les habitudes, c'est-à-dire les coutumes* ». Le jazz et la musique improvisée sont dès lors les meilleurs recours pour atteindre l'état de « grand » : quoi de mieux en effet que « *la musique de composition instantanée multimédiate* » pour « *une déconstruction des formes qui nous dominent [...] Parce que déconstruire, comme dirait Derrida, c'est "comprendre comme c'est construit, ce qui nous détruit".* » Et puis le jazz, « *c'est la musique de la question. C'est la question permanente ; c'est-à-dire qu'il y a pas de réponse finale.* » Ce qui tombe à point, car l'être inspiré doit savoir se « [libérer] de "l'inertie du savoir" » (Boltanski & Thevenot, 1991 : 202) pour accéder à la grandeur. L'artiste est grand dans « ce monde où les êtres sont appréciés pour leur singularité [...] où le plus général est le plus original » (*Ibid.*), et où « "les aléas de la création" [...] réclament l'humilité qui permet de "dépasser l'orgueilleuse assurance de l'expert" » (*Ibid.* : 203). Bernard Lubat sait qu'il faut dépasser cette présomption, « *puisqu'il faudrait qu'on arrête un peu d'imaginer que la réussite, c'est le summum* ». C'est pourquoi il a fait d'une palabre de Beckett une maxime de vie dont il pense qu'elle résume en quelques mots son esthétique et son projet artistique. Il aime en effet répéter à qui veut l'entendre (il va jusqu'à l'exposer en plusieurs endroits sur la façade de

peinture, qu'il nomme avec une certaine ambiguïté « champ de l'art ») et en analysant les *doxas*, enjeux, habitus et autres luttes, nous ne reprendrons pas les analyses qu'il a pu en faire. Non qu'elles ne nous paraissent pas valides, mais plutôt qu'elles ne nous semblent pas correspondre à notre objet d'étude : s'agissant ici de ce que nous appelons une « enclave » artistique, les dynamiques et les luttes internes au champ artistique dont elle est une cellule n'importent guère. Ne comptent de fait que sa *doxa* et ses composants, et partant les habitus qu'elle implique. Nous préférons donc, de la même façon que nous avons procédé pour le *champ local*, en définir par nous-même les structures et les logiques, au regard de ce que l'enquête de terrain a pu révéler à la lumière de la théorie de Boltanski et Thévenot (1991).

¹⁰ L'ensemble des citations extraites d'entretiens de ce paragraphe est de Bernard Lubat, le directeur d'*Uzeste Musical*.

son théâtre) ce qu'avait écrit le dramaturge dans son *Cap au pire* (Beckett, 1991) : « *Essayer. Rater. Essayer encore, rater encore, rater mieux.* »

Mais il y a plus. Outre les références à des schèmes de grandeurs radicalement étrangers aux valeurs domestiques qui transcendent la communauté villageoise, il y a cet engagement politique, consubstantiel au festival, qui dérange. Au sein d'*Uzeste Musical*, nous le disions à l'instant, on voit dans l'esthétique le moyen cumulé de dévoiler et de dépasser les inégalités sociales. Bernard Lubat est assurément un homme de gauche qui se présente comme tel. Il dit s'indigner des inégalités sociales, économiques et culturelles ; s'effrayer de l'immobilisme des dominés, ceux-là mêmes qui, selon l'idée qu'il aime reprendre à La Boétie, se complaisent dans une *servitude volontaire* (La Boétie, 1993) dont il faut les aider à s'émanciper. Et cela, dit-il, c'est la substance même de sa musique : « *Philosophiquement [...] le jazz c'est d'abord prendre conscience qu'on est esclaves¹¹ [...] La philosophie du jazz, c'est prendre conscience de ça, et dire : "Non ! Je me révolte. Je suis responsable, aussi, de mon état. C'est pas que la faute des autres"* ». Cette volonté de dévoilement s'objective dans l'œuvre même d'*Uzeste Musical* : dans sa musique, d'abord, qui cherche à dissoudre les formes établies – ce qui effraie les grandeurs domestiques, qui se complaisent dans la pérennité des relations et la stabilité des ordres établis ; dans les débats « socratiques », aussi, qui y sont organisés ; dans les objets enfin qui appareillent l'organisation, et particulièrement la bâtisse de *l'Estaminet*. Le théâtre qui sert de quartier général au festival n'est effectivement pas un objet neutre, amorphe et dénué de sens. Il est un objet devenu *actant*¹² dans le procès social qui mène au conflit local, et les citations et maximes qui en

¹¹ Cette philosophie qui anime le jazz est intrinsèquement liée à son histoire, à savoir celle des populations afro-américaines cherchant à se dégager du joug ségrégationniste. À ce sujet, voir Roueff (2003 : 240).

¹² On doit ici penser à la théorie de l'acteur réseau, portée en France par Michel Callon et Bruno Latour. Le concept d'actant qui y est emprunté correspond plutôt bien à la définition que l'on donne des êtres et des objets pris dans le conflit à Uzeste. Le procès global de la situation revêt en effet une forme similaire à celle d'un réseau tel que les auteurs l'entendent : des personnes humaines et des objets non vivants y sont intégrés et y jouent, d'une façon ou d'une autre, des rôles qui sont *in fine* aussi forts les uns que les autres. Pour un aperçu de la théorie de l'acteur réseau, voir, entre autres, Latour (2006).

recouvrent la façade¹³ l'intègrent à la situation conflictuelle au point qu'il affecte les attitudes et les comportements des sujets. Car les villageois ne peuvent ignorer tout à fait ces inscriptions, souvent politiques et volontairement provocatrices. Ainsi de cet Uzestoïse, qui déclare lire parfois ce qui y est écrit, mais assure cependant que, s'il juge cela blessant, il le met alors « *dans la poche, mouchoir par-dessus [et n'y pense] plus* ». Son attitude en aura alors été transformée, la relativisation du mot « blessant » étant en soi une action positive.

La dimension politique d'*Uzeste Musical* se retrouve plus qu'ailleurs dans le dessein qu'il se donne d'accomplir le *bien vivre ensemble*, enjeu essentiel de la communauté villageoise, par des voies qui lui sont bien propres dans le contexte local. Il cherche en effet à universaliser cet enjeu, qu'il entend cependant réaliser dans les limites du *champ local*, auquel il attribue par là une valeur représentative et symbolique d'étendard de la ruralité dans son ensemble. Ainsi, Lubat dit vouloir redonner à son village ce qu'il semble avoir perdu, puisqu'il s'agit par son festival d'y « *insuffler ce qu'il n'y a pas maintenant, c'est-à-dire le vivant* ». Il reconnaît ainsi l'enjeu qui unit la communauté, qu'il cherche cependant à moderniser. « *On retravaille, dit-il, la question de la ruralité par la modernité, par le contemporain* ». Quand la ruralité demeure une culture locale et un patois, des relations de proche et un attachement au territoire, sa modernisation s'opère par la créolisation de son bagage culturel et de sa conscience collective avec la culture d'un ailleurs. Elle est un tout, qui mêle dans une même dynamique l'esthétique jazz, celle-là même qui se réalise dans la mise en question et la déconstruction des formats établis, le débat citoyen et « socratique », où l'on doit pouvoir s'y disputer et y discuter de tout, et la culture locale enfin, par laquelle on sait d'où l'on vient.

¹³ En plus de photographies de son propriétaire et de personnalités qui lui sont chères, la façade de l'*Estaminet* est recouverte de dizaines de citations d'artistes et de penseurs. Certaines ont leur auteur signalé, d'autres pas. Très souvent, elles sont dotées d'une forte charge politique. Entre autres, on y trouve : « *Votre effort est d'intérêt national. La seule solution à votre problème est un État qui soit capable de savoir ce que signifie une œuvre d'art* » de Malraux à Vilar ; « *Il faut avoir l'audace et l'opiniâtreté d'imposer au spectateur ce qu'il ne sait pas qu'il désire* » de Vilar ; « *Je rêve de l'intellectuel destructeur des évidences et des universalismes* » de Foucault ; mais aussi des « *On n'a que ce qu'on hérite* », « *Ne pas confondre l'Amérique et la mairie* » ou « *Le faux cul est logique, la logique est faux cul* » aux auteurs inconnus.

L'étrangeté que représente le festival pour le *champ local* provoque dès lors une vive réaction de la part des membres de la communauté villageoise. L'un d'eux résumait au cours d'un entretien l'appréciation qu'il avait du festival, qu'il disait être celle d'une majorité d'Uzestois. Il déclarait, catégorique : « *Musique : O.K. ; festival : O.K. ; tout le reste, après : terminé* », évoquant implicitement les desseins politiques d'*Uzeste Musical* et ses remises en question de l'ordre établi ; en somme tous les éléments qui paraissent mettre en péril la stabilité des structures du champ que constitue son village. De même en effet que l'esthétique portée par le festival provoquait la réaction de bon nombre de membres de la communauté villageoise, de même les principes et les grandeurs dont il participe et les attitudes qu'il valorise ébranlent la permanence du *champ*. L'esthétique propre au festival, par-delà la complexité qu'elle peut représenter pour une grande majorité de villageois, participe pleinement au bouleversement du *champ local* pour ce qu'elle s'apparente, tant en elle-même qu'au travers du microcosme qu'elle représente dans l'imaginaire collectif, à l'image idéaltypique de l'objet inspiré (Boltanski & Thévenot, 1991). Roueff écrit en effet à ce propos que « l'image sociale du jazz peut être rapportée à des caractéristiques objectives (même si d'ordre assez général) : une image de liberté et d'expérimentation qui devrait guider les activités créatives, rapportée aux pratiques d'improvisation et à la vitesse d'évolution des styles ; et une sorte d'incarnation de la vie de bohème (marginalité nocturne, anti-conformisme...) » (Roueff, 2003. : 340), image à laquelle s'ajoute le « snobisme » originel de ses musiciens (Becker, 1985). Or, prédominant dans le *champ local* des référents domestiques, ceux-là mêmes qui exècrent et se méfient de l'effusion des émotions, de l'instabilité de l'expérimentation et de l'apparent hasard de l'improvisation (Boltanski & Thévenot, 1991 : 296-297). Et la vie de bohème, état typique de l'être inspiré, inquiète son homologue domestique. C'est du reste l'impression qu'en a cette Uzestoise, lorsqu'elle dit des villageois qu'ils semblent s'effrayer des festivaliers qu'elle décrit elle-même sous les traits de ceux qui mènent une vie de bohème : « *Les gens qui arrivent et qui sont un peu ébouriffés, machin, habillés bizarrement, ou n'importe quoi, ça... On dirait qu'ils [les habitants d'Uzeste] ont jamais rien vu après... C'est ce que je dis, des fois, je me dis, ils ont jamais rien vu, quoi !* »

Ce sont aussi – et peut-être surtout – les postures politiques du festival qui provoquent une résistance chez de nombreux villageois. Tandis que leur réaction aux choix esthétiques d'*Uzeste Musical* tendait à se faire sous un mode inconscient, parce qu'effet de l'habitus, celle concernant ses engagements politiques revêt les traits d'un acte bien conscient, volontaire et délibéré. C'est effectivement à leur égard une ferme résistance que d'aucuns opposent ; ainsi de ce villageois qui s'agace de l'engagement politique du festival, de cette « *anarchie* » prônée et de ce « *conditionnement* » que l'on chercherait à lui imposer. Si tout le monde n'en a cependant pas une lecture aussi radicale, les villageois, soutiens comme détracteurs du festival, s'accordent sur le fait qu'il est franchement politisé. Ainsi pour cette villageoise, Bernard Lubat « *est un militant, il fait de la politique* » et cela dérange beaucoup de monde. Dès lors, nul doute que c'est parce qu'ils sont « *considérés comme des rouges, des gauchistes [et] des communistes* » qu'*Uzeste Musical* et ses principales figures n'emportent pas l'adhésion du village (un autre villageois).

Plus encore, c'est l'hybridation des dispositions esthétiques et des prétentions politiques du festival qui provoque la réaction la plus forte chez ses opposants. En mêlant ces différents registres, celui-ci s'expose en effet à être dénoncé comme ce que Boltanski et Thévenot nomment une *situation trouble* (1991 : 278). Tandis que les *situations qui se tiennent* sont des moments de plénitude où un monde assoit son authenticité (*Ibid.* : 172), les *situations troubles* exposent à la critique ceux qu'elles mettent en jeu. Ils écrivent :

La critique prenant appui sur la présence d'êtres d'un autre monde, la possibilité d'y avoir recours dépend de la façon dont la situation est agencée. S'y prêtent particulièrement les situations troubles dont l'agencement composite met à la disposition des personnes des choses relevant de mondes différents susceptibles d'être engagées dans l'épreuve. [Dans ces situations] chacun des participants [...] a quelque chose de trouble et son engagement dans plusieurs natures peut être à tout moment dénoncé. (Boltanski & Thévenot, 1991 : 278)

Ainsi un festival artistique ou un concert peuvent-ils être dans leurs formes pures des situations qui se tiennent, démonstrations d'un monde de l'inspiration dans sa plénitude et moments de mise en scène idiosyncrasique de l'artiste. Mais aussitôt qu'il engage des volontés politiques, il perd en pureté et devient une situation trouble. C'est bien ainsi

qu'*Uzeste Musical* est perçu par ceux qui le critiquent : figure inspirée qui aurait pu être tolérée comme telle, le festival est aussi un projet politique et s'entache par là même de grandeurs civiques¹⁴. Cet alliage de grandeurs inspirées et de desseins civiques fait du festival une figure monstrueuse aux yeux de ses opposants, et à la critique de l'impulsive et anxiogène inspiration s'ajoute celle de la situation qui, ayant perdu l'unicité de l'esthétique, est devenue chimère. Comment voulez-vous, dit-on chez certains, « *que des gens qui sont des artistes soient capables d'avoir [...] une vision rationnelle de l'organisation de la société telle qu'elle est ?* » Il n'y a qu'un pas pour que l'artiste, cet être inspiré enorgueilli de prétentions civiques, soit perçu, comme le décrivait un villageois au cours d'un entretien, comme un « *gourou* » vaniteux. La situation possède alors toutes les conditions pour que le désarroi soit complet : plus que de s'en inquiéter, on craint la figure monstrueuse et les êtres qui en participent. On ne voit chez eux qu'une bande de « *marginaux* », parasites menaçants d'un ordre stable et établi.

Comme bien des bourgs, Uzeste possède une histoire autonome. Dans la petitesse de ses espaces et la proximité des relations qui s'y forment, des noms et des lieux se sont colorés à mesure que des générations se sont succédé, et l'on croit aujourd'hui y savoir que l'on a toujours été communiste par ici et conservateur par là-bas. À cette trame s'est ainsi adjoint un nouveau conflit. Les couleurs sépia du portrait politique du village se sont rafraîchies à mesure que le festival s'est radicalisé dans ses postures idéologiques, et les conflits structurels qui avaient pu agiter le *champ local* pour s'estomper naturellement s'en sont aussitôt ravivés. Alors, pris dans les structures étroites de cette communauté, le différend s'est émancipé du seul festival et, dans la petitesse des espaces, semble avoir aujourd'hui imprégné le tissu social jusque dans le moindre de ses recoins. Parce qu'il paraît aussi ancien que ne l'est l'histoire commune du village et de son festival, ce conflit soulève néanmoins une interrogation. Comment en effet ceux qui le vivent au quotidien parviennent-ils à le rendre précisément *vivable* ?

¹⁴ Grandeurs civiques qui érigent l'intérêt général comme principe supérieur, et prônent l'action collective dans le projet politique (Boltanski & Thévenot, 1991 : 231-241)

L'enjeu sémantique de la définition du conflit. Dépasser le conflit en l'assimilant aux structures locales

Cette dernière section propose une analyse de la pérennité du conflit qui traverse Uzeste, par laquelle nous cherchons à comprendre la façon dont les villageois parviennent à se le rendre supportable. Pour ce faire, nous faisons le choix de prendre pour point de départ les événements de l'été 2011 que nous évoquions en introduction, au cours desquels l'artiste Lubat s'est dit être victime d'une tentative du conseil municipal de l'expulser de son propre village. Alors que la municipalité affirmait agir légalement et en vue de l'intérêt collectif – la demande était faite à la compagne de Bernard Lubat, fraîchement retraitée, de quitter le logement communal qu'elle occupait jusqu'à alors en sa qualité d'institutrice pour faire en lieu et place une salle d'activité polyvalente pour l'école du village –, il voyait dans cette affaire un acte politique, presque idéologique : il s'agissait en fait d'évincer l'*artiste* dont il incarnait la figure. La posture qu'il adoptait était alors emblématique de celle qui est la sienne dans le conflit qui l'oppose, lui et son festival, à une large majorité de la communauté villageoise.

Ayant refusé de se soumettre à la demande de quitter le logement qu'ils occupaient, Bernard Lubat et sa compagne se retrouvèrent sous la menace de s'en faire expulser. Parce que l'artiste est une personnalité célèbre – nationalement auprès d'un public d'initiés, et régionalement auprès d'un public relativement large –, la presse avait relayé l'affaire. Il avait alors déclaré, dans les colonnes du quotidien *Sud Ouest*¹⁵ : « Ne résumez pas cela à une simple histoire de *Clochemerle*. La maire, qui a toujours été contre le festival, est le bras armé de tous les campagnards qui ont la haine de l'art. Des élus qui ne supportent pas que l'on touche plus de subventions qu'eux. Voilà pourquoi ils essaient de me foutre dehors » (Bernard, cité dans Cottin, 2011.). Ce faisant, il critiquait les formats d'une situation semblable à ce que Boltanski nomme une *épreuve de réalité*, moment où peut être « [mise] à l'épreuve la réalité des prétentions [...] [des individus] en les confrontant à leur capacité de

¹⁵ Le journal *Sud Ouest* est le second quotidien régional de France en termes de diffusion. Il est diffusé dans huit départements du sud-ouest du pays : la Charente, la Charente-Maritime, la Dordogne, le Gers, la Gironde, les Landes, le Lot-et-Garonne et les Pyrénées-Atlantiques.

satisfaire aux exigences correspondantes [à ces situations] » (Boltanski, 2009 : 159). Il n'était non pas question, comme le prétendait la municipalité, d'un acte légal orienté vers le bien-être collectif – participant par là même du monde civique et de ses principes –, mais bien d'un geste politique le ciblant lui personnellement. Tandis que la municipalité ne le présentait dans cette épreuve que sous les traits d'un « simple machin [...] un être plongé dans la contingence [...] [et] dont la présence [était] purement circonstancielle » (Boltanski & Thévenot, 1991 : 268) – ce n'était en effet que de circonstance s'il vivait avec l'institutrice du village à laquelle était jusqu'alors loué le logement en question –, l'artiste se dévoilait lui-même pour peser sur la situation et formuler sa critique. S'extirpant de la contingence et signalant sa présence, il disait en substance : *Je suis là : moi, Bernard Lubat ; moi, le festival*, et l'épreuve s'en trouvaient aussitôt entachés de grandeurs inspirées, étrangères à son dispositif originel. Il ne s'agissait plus de la demande légale d'une municipalité à son institutrice retraitée de quitter le logement qu'elle occupait jusqu'alors en la qualité qu'elle venait de perdre, mais bien d'une attaque directe contre Bernard Lubat, figure allégorique du festival que l'on cherchait à évincer.

Plus encore, en dévoilant sa présence dans le dispositif de l'épreuve, Lubat a dit : *Je suis là, moi l'artiste*. Non seulement il se dévoilait en tant que figure d'un festival localisé que l'on cherchait *hic et nunc* à expulser, mais il se révélait aussi comme symbole de l'art en son ensemble. Il s'agissait dès lors de la cristallisation, dans cette histoire locale et presque anecdotique, d'un enjeu global, qui oppose des idéologies et des mondes *a priori* incompatibles et confronte les « campagnards haineux de l'art » à ceux qui le défendent et soutiennent une critique sociale. Lubat s'érigait ainsi en porte-parole de ces derniers, engageant la critique sur une situation générale qui venait de se fixer momentanément dans les événements présents. Il transformait l'épreuve en ce que Boltanski nomme *épreuve existentielle* (Boltanski, 2009 : 162), radicalisant par là même une posture critique qui ne portait plus alors sur un événement local, mais bien sur un enjeu universel¹⁶. En extirpant du *flux de*

¹⁶ Se fondant sur des expériences individuelles d'injustice ou d'humiliation issues de formats de réalité vécus comme fondamentalement *injustes*, les épreuves de ce type demeurent « en marge de la réalité – de la réalité telle qu'elle est "construite" dans un certain ordre social – [ouvrant] un chemin vers le monde » (Boltanski, 2009 : 163), le

la vie (*Ibid.*) sa propre expérience d'artiste sur qui l'on jetait l'opprobre, il dévoilait une réalité qu'il dénonçait dans le même temps, celle d'une société qui dénigre ses artistes. Il émancipait le conflit de son indexicalité et le faisait ainsi *monter en généralité*, « condition nécessaire de réussite des protestations publiques » (*Ibid.* : 66) qui permet à l'auteur de la dénonciation de faire de son acte une critique véritable, en le « [fondant] [...] sur la défense du bien commun – comme s'il était lui-même le porte-parole d'une institution virtuelle – et non sur celle de ses intérêts spécifiques » (*Ibid.* : 148).

En extrayant le conflit de sa contextualité, Lubat le transposait volontairement vers des registres de justification au sein desquels il allait pouvoir mieux lutter, maîtrisant d'une part la rhétorique qui rendait possible l'opération même de montée en généralité, et jouissant d'autre part de soutiens considérables au sein des champs politique – étant reconnu d'intérêt public, son festival reçoit un appui considérable au sein du champ politique, fût-il local ou régional – et médiatique – au sein duquel sa parole allait être fortement relayée¹⁷. Peut-être plus encore, son attitude était l'expression logique de son *sens pratique* : artiste, son habitus le faisait agir comme il agissait, l'inclinant naturellement à universaliser l'expérience d'injustice qu'il croyait éprouver ; cet habitus qui, nourri de ses capitaux spécifiques, en l'occurrence de ses contacts et de son image, l'engageait à recourir aux moyens mêmes qui lui rendaient possible la *montée en généralité* de sa contestation. Tout se passait alors comme s'il avait poursuivi cet objectif, sans en avoir peut-être eu le véritable projet, se conformant bien à la définition que donne Bourdieu du

monde étant la forme non institutionnalisée du réel, le *flux de la vie* (*Ibid.* : 166). Précisément parce qu'elles sont en marge de la réalité, ces épreuves « constituent [...] l'une des sources à partir desquelles peut émerger une forme de critique que l'on peut dire *radicale* » (*Ibid.* : 163) : ce n'est plus, comme dans la critique d'une épreuve de réalité, la fidélité de la réalité par rapport à ce qu'elle prétend être qui est alors remise en cause, mais bien son *fondement* même. La critique cherche alors à dévoiler l'arbitraire de la réalité en pointant la partialité de sa définition, et « elle peut chercher à le faire, notamment, en puisant dans le monde de nouveaux exemples qui mettent en péril la complétude des définitions établies et jettent le doute sur le caractère universel des relations [entre formes symboliques et états de choses] confirmées » (*Ibid.* : 164).

¹⁷ Il suffit de voir le nombre relativement important d'articles que *Sud ouest* allait consacrer aux événements qu'il ne relaterait, pouvait-on dire du côté de la municipalité, que du point de vue de l'artiste, ou encore que l'*Humanité*, au niveau national, publierait pour le soutenir ouvertement. Voir, notamment, Sirach (2011), Silvestre (2011) et Raynal (2011).

sens pratique qui laisse croire que « les agents sociaux ont des “stratégies” qui n’ont [pourtant] que très rarement pour principe une véritable intention stratégique » (1994 : 156).

La posture adoptée par Lubat et ceux qui l’ont soutenu lors des événements de l’été 2011 est, nous l’avons dit, typique de celle qui est la leur dans l’ordinaire du conflit qui les oppose à une majeure partie de la localité, et c’est en cette qualité que nous l’avons présentée et analysée avec une attention particulière. En réaction à la définition que l’artiste et ses soutiens font ainsi du conflit, la communauté villageoise entreprend de faire du conflit un objet qui lui est familier, par une opération que l’on peut qualifier de *domestication* du conflit et qui, seule, lui permet de le dépasser. Contre le conflit esthétique et politique que le festival et ses soutiens se sont engagés à élever en généralité, elle réduit ainsi le différend à une simple querelle personnelle. Cette redéfinition s’opère alors par une personnification des groupes qu’il oppose : quand le festival est réduit à la seule personne de son créateur, Bernard, la communauté villageoise est elle-même ramenée à l’unique personnalité de sa maire. Parce qu’elles sont profondément ancrées dans le village et sa communauté – pour y être nées, y avoir grandi et s’y inscrire dans une lignée familiale –, ces deux personnalités y jouissent d’une légitimité qui suffit à faire oublier les mondes dont elles sont les porte-parole. Ainsi, avant d’être un artiste provocateur, Lubat n’est qu’un *gars du coin* que l’on a toujours connu ici et dont on connaissait déjà le père, celui-là même qui, en 1937, avait ouvert les portes de son *Estaminet*. S’il peut y être dérangeant, il n’appartient pour autant pas moins au *champ local* que n’importe quel autre Uzestois, et y est par là tout aussi légitime. En un espace où l’enracinement aux lieux est une grandeur, on sait la reconnaître à quiconque est en droit d’en jouir, et même ses plus fervents détracteurs la lui accordent. Ainsi une villageoise, évoquant les deux protagonistes du conflit, justifiait leur présence à Uzeste par une même appartenance au territoire. Disant de la maire qu’elle était profondément enracinée dans le village, elle ajoutait aussitôt : « *autant que Bernard !* »

C’est par ce processus de polarisation du conflit, opéré par le dévoilement et la prégnance de ces deux caractères, que les membres du *champ local* résistent à sa montée en généralité et engagent sa redéfinition en pure querelle personnelle dépourvue de quelque dimension

esthétique ou politique que soit. Tout le monde croit en effet savoir au village que Lubat et la maire, « *ils s'aiment pas, ça, c'est clair* » (un villageois). Tout comme l'on dit qu'il demeure, dans les villages de campagnes, des querelles de familles dont on ne sait plus les raisons, il y aurait entre ces deux un différend dont eux seuls doivent connaître l'origine. Ainsi dit-on qu' « *il y a de vieilles rancœurs, c'est indéniable* », et si l'on sait « *qu'ils ont des contentieux* », on ne connaît rien de leurs motifs ; d'autant que la maire aurait été, à une certaine époque, « *une fervente supportrice du festival* ». Alors, « *après, qu'est-ce qu'il s'est passé ? On n'en sait rien* » (un autre Uzestois). On ne peut que s'interroger sur ce qui a pu les fâcher à ce point : quand certains se demandent si, comme on aurait pu leur suggérer quelquefois, « *ça ne remonte pas à leurs parents* », d'autres envisagent une génération de plus au différend, allant jusqu'à se dire qu' « *il a dû se passer quelque chose [...] au niveau de leurs grands-parents* ». Une chose est sûre néanmoins, il y a « *une haine tenace, qui remonte à loin, mais dont on n'a pas l'explication* ». Alors, on se laisse aller à imaginer toutes sortes d'histoires, parfois graveleuses, envisageant que peut-être un jour l'un s'était entiché de l'autre, et qu'ils s'en sont fâchés ; et si c'est sûrement « *des conneries* » que de dire cela, c'est parce qu'on ne « *sait pas ce que ça peut être* ». Parce que vraiment, « *c'est pas compréhensible* ». Mais après tout, à quoi bon rechercher absolument un sens à cette querelle ? Car « *c'est aussi des hommes et des femmes. On peut pas empêcher des personnes de ne pas s'entendre* ».

C'est ainsi que les Uzestois réduisent le conflit au différend entre deux personnalités, entamant par là même la dénégation de toute grandeur étrangère à l'authenticité des structures locales. Cette *domestication* du conflit se prolonge alors par la transmutation de l'ensemble des figures issues de champs étrangers au village en objets authentiques de ses principes constitutifs. On préfère parler, à l'image de cette villageoise, de « *clan Lubat* » plutôt que de *Compagnie* ou de festival, ou encore rattacher la dimension politique du conflit à des traditions familiales, affirmant que s'il y a bien des rapprochements politiques entre Lubat et ses soutiens, ceux-ci procèdent avant tout d'histoires anciennes au village, puisque l' « *on connaît les familles qui sont avec lui : [...] ce sont toutes des familles issues du monde communiste* ». La critique à l'égard du festival se formule ainsi toujours en des termes qui s'inscrivent *in fine* dans le champ lexical des principes domestiques, faisant des objets

étrangers de petits êtres des grandeurs authentiques. Certains parleront à propos des soutiens et du public du festival « *de la mafia qui arrive, que lui [Bernard Lubat] amène* », attribuant par là même une forme domestique à ce qui, dans l'absolu du conflit, participe du monstrueux agencement de grandeurs civiques et inspirées que nous évoquions plus tôt, une « mafia » étant, par la forme des liens qui s'y nouent et la hiérarchie qui s'y joue, une configuration précisément domestique. Il en est de même lorsque, nous le mentionnions également, certains disent de Lubat qu'il est un « *gourou* » : cet être, en ce qu'il procède autant des grandeurs inspirées que domestiques, s'intègre aux structures du *champ* dans lequel il peut ainsi devenir, plutôt qu'un étranger, un être turpide.

Ce sont également les manifestations les plus concrètes du conflit qui sont épurées par les acteurs, en vue de l'extraire en son entier du registre vers lequel sa montée en généralité l'avait mené. Il n'est plus alors question de conflit idéologique ou de différend esthétique, mais bien d'une « *zizanie* » galopante. Ce terme, utilisé fortuitement par un Uzestois au cours de l'enquête, est éloquent de la transmutation du réel : tandis que le conflit est un modèle extensif du différend, la zizanie en est une forme intensive, qui se joue en des groupes plutôt réduits. Dès lors, les manifestations du différend sont des épreuves domestiques quotidiennes. Quand la courtoisie est un caractère des grands êtres domestiques (Boltanski & Thévenot, 1991 : 216) que l'on tient pour essentiel au sein de la communauté villageoise, on dit de Lubat qu'il « *ne dit plus bonjour. Mais c'est pas grave, hein ! [...] Le jour où il voudra dire bonjour [on] lui [dira] bonjour aussi* » (un villageois) ; on dit aussi que l'on « *[n'est] pas en conflit* » avec lui, mais qu'enfin, « *s'il était correct* », ça se passerait tout de même bien mieux. Car Lubat, « *faut qu'il reste correct. Il est pas correct. Il vous dit même pas bonjour !* » (un autre Uzestois).

Cette conflictualité est perçue par une majorité de villageois comme parfaitement insoluble, non parce qu'elle est idéologique, mais bien parce qu'elle participe d'animosités profondément ancrées dans la chaîne des générations et l'espace social du village. Si l'on croit désormais savoir qu'il ne sera jamais possible de réconcilier Bernard Lubat et la maire du village, on sait également que ceux qui refusent de se rendre aux spectacles du festival ne le font qu'à raison, comme le dit une villageoise, de sempiternelles querelles intestines du village : « *Des histoires*

de personnes ! [...] C'est des générations qui ont la haine depuis, voilà, depuis la guerre, l'avant-guerre, et ça continuera toujours. Ça ne changera jamais. » Et d'ajouter, singeant ceux qui s'opposent à l'artiste : « C'est bête, c'est comme ça : "même si j'aime, je n'irai pas lui parler parce que... Soit il a traité ma mère de machin, ou..." » Voilà, quoi. C'est pour ça que je dis que ça ne changera pas. »

Ainsi rendu intelligible et ordinaire dans l'espace où il se déploie, le conflit y devient normal et nécessaire, n'étant rien de plus qu'une *chicane* comme il y en eut tant par le passé, et comme il y en aura assurément d'autres à l'avenir. Car ce *champ local*, de par sa configuration et ses référents domestiques, est traversé d'ententes et de différends, et c'est à travers la variété de ces deux types de relations qu'il se bâtit, s'authentifie et perdure. Dès lors, le conflit qui se noue autour du festival est réduit, par l'ensemble des acteurs qui y sont pris, à l'état de ce qui se joue en permanence dans la communauté dont il devient alors constitutif. Il est ainsi rapetissé en étant replacé dans un ensemble de similarités ; il est, autrement dit, *relativisé*. Ainsi procède ce villageois, lorsqu'il déclare :

C'est comme ça. Ça l'a toujours été. Ma mère a fait partie d'un conseil municipal, y a 30 ans maintenant. C'était pareil. Y a toujours des doléances, machin... Mais c'est pas grave, hein ? Uzeste est toujours là ! Et les gens se crèpent pas le chignon pour autant. Si ! Un peu, comme ça ! Les irrésistibles Gaulois, c'est pareil... Il est pas frais mon poisson ? Je te le fous sur la gueule, et puis après tout le monde est là, quoi !

Précisément défini comme querelle parmi d'autres, le conflit est assimilé aux structures du *champ*, et participe même de son expérience doxique. L'habitus collectif des membres du *champ local* s'impose ainsi sur la définition du réel, si bien que le conflit est *in fine* redéfini par le prisme du *sens commun* uzestois, ce « fonds d'évidences partagées par tous qui assure, dans les limites d'un univers social, un consensus primordial sur le sens du monde, un ensemble de lieux communs (au sens large), tacitement acceptés, qui rendent possibles la confrontation, le dialogue, la concurrence, voire le conflit » (Bourdieu, 1997 : 118). Ainsi le conflit est-il intégré, presque *digéré*, par la communauté villageoise qui procède à la synthèse, au sens quasi biologique du terme, des grandeurs étrangères qui l'assaillaient. C'est par cette opération que l'on doit pouvoir expliquer la pérennité *a priori* insoutenable d'une conflictualité

jamais résolue. Car vécu et décrit comme « *latent* » (une villageoise), le conflit est rendu presque naturel. Insoluble, il devient normal. Et nécessaire aux structures du *champ local*.

Conclusion

En intégrant Uzeste, nous voulions comprendre pourquoi un festival artistique, dont on peut préjuger qu'il est un atout naturel pour le territoire qui l'accueille (Garat, 2005), devait poser autant problème au village dans lequel il se déroule. Pourquoi, et comment, il pouvait être à l'origine d'un conflit qui allait violemment embraser une localité. En assistant aux concerts qui s'y jouent et en interrogeant les habitants du village, nous avons constaté qu'une part du problème résidait dans l'esthétique qu'*Uzeste Musical* promeut. Le jazz qui s'y joue et les performances qui s'y font se sont effectivement révélés par trop étrangers aux goûts et à la *culture* d'une communauté villageoise qui ne parvient pas à les apprécier, parfois même à les comprendre. Si la dimension esthétique du désamour que le festival peut éprouver en ses propres terres semblait bien réelle, nous devons cependant prendre acte de ce que les villageois ont eu tôt fait de nous dire : là n'étaient pas les véritables raisons du conflit. En un village tel qu'Uzeste, que les travaux de Bourdieu devaient nous permettre de définir théoriquement comme un champ social autonome et dont la théorie des grandeurs de Boltanski et Thévenot allait révéler une expérience doxique substantiellement domestique, un tel projet, par les valeurs qui le transcendent et les desseins politiques qu'il prône, ne pouvait en fait qu'ébranler la quiétude des structures établies. En dépit de l'atout qu'il représente objectivement pour le village et de la richesse qu'il y constitue, en dépit aussi du fait qu'il participe des structures du *champ local* dont il reconnaît et partage l'enjeu essentiel, le festival est une figure étrangère de la communauté villageoise à bien trop d'égards pour y être pleinement admis. Les manières d'être, de sentir et d'agir de ceux qui y participent, en d'autres termes l'*habitus* et le sens pratique de ses artistes comme ceux de ses spectateurs, se révèlent trop différents de ceux des membres de la communauté villageoise pour qu'il y soit accepté de tous.

Plus encore, c'est l'ancienneté de ce rapport conflictuel qui nous interpellait, et il s'est agi de comprendre l'étonnante longévité d'une situa-

tion *a priori* insoutenable, autrement dit chercher à expliquer l'apparent paradoxe d'un conflit pérenne. L'analyse du discours des différents acteurs qu'il oppose a alors révélé à quel point la (re)définition du conflit y est un enjeu – sémantique – crucial, chacun luttant à (se) le représenter en des termes qui le rendent mieux outillé pour y lutter ou y résister. L'étude des événements de l'été 2011, qui à la fois cristallisent le procès global du conflit et y opèrent une forme de catharsis, a permis à cet égard de révéler les postures à la fois ordinaires et spécifiques de chacune des parties opposées : quand le festival, à l'image de son directeur, tâche de monter en généralité l'enjeu du conflit en faisant du désamour éprouvé en ses propres terres *l'histoire locale d'un enjeu global*, son opposition engage la réduction du conflit à la manifestation d'un différend personnel parmi d'autres possibles, qui oppose en fait deux personnalités singulières, celles de Bernard Lubat et de la maire d'Uzeste. Ces deux postures, distinctes et opposées, peuvent autant être appréhendées comme des stratégies conscientes et intéressées qu'observées comme les expressions des sens pratiques propres à chacun des groupes opposés : tandis que le festival est enclin à généraliser le conflit, fort de soutiens politiques et médiatiques, ses opposants villageois sont disposés à le redéfinir en des termes qui leur sont familiers, parvenant par là même à le relativiser. Reconnaisant ainsi au festival et à l'artiste Lubat une légitimité locale indéniable et éprouvant un conflit latent, normal et inévitable, ils font du festival et du conflit qui en émane une fonction presque nécessaire des structures de l'espace social au sein duquel ils évoluent.

Bibliographie

- BECKER Howard S. (1985 [1963]) *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, Leçons de choses.
- BECKETT Samuel (1991) *Cap au pire*, Paris, Minuit.
- BOLTANSKI Luc (2009) *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard, NRF essais.
- BOLTANSKI Luc et Ève CHIAPELLO (1999) *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, NRF essais.
- BOLTANSKI Luc et Laurent THÉVENOT (1991) *De la justification : les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, NRF essais.
- BOURDIEU Pierre (1979) *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, Le sens commun.
- BOURDIEU Pierre (1980a) *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, Le sens commun.
- BOURDIEU Pierre (1980b) *Le sens pratique*, Paris, Minuit, Le sens commun.
- BOURDIEU Pierre (1994) *Raisons pratiques*, Paris, Seuil.
- BOURDIEU Pierre (1997) *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil.
- CLAISSE Frédéric et Marc JACQUEMAIN (2008) « Chapitre 6. Sociologie de la critique : la compétence à la justification », in Jacquemain Marc & Bruno Frère (dir.), *Épistémologie de la sociologie. Paradigmes pour le XXI^e siècle*, Paris, De Boeck Supérieur, Ouvertures sociologiques, 121-141.
- COTTIN Sylvain (2011) « Bernard Lubat sera-t-il délogé ? », *Sud Ouest*, 13.09.2011.
- GARAT Isabelle (2005) « La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale », *Annales de géographie*, n° 643, 265-284.
- LA BOÉTIE Étienne de (2002 [1549]) *Discours de la servitude volontaire*, Paris, Payot.
- LARTIGUE Benoît (2014) *Un festival de jazz en monde rural. Analyse sociologique d'un conflit qui dure. Le cas français d'Uzeste Musical et de ses relations conflictuelles avec la localité qui l'accueille*. Université de Montréal.

LATOUR Bruno (2006) *Changer de société. Refaire de la sociologie, Paris*, La Découverte.

RAYNAL Alain (2011) « Uzeste résiste à l'arbitraire », *L'Humanité*, 02.09.2011

ROUEFF Olivier (2003) « De la légitimité du jazz », in Donnat Olivier et Tolila Paul, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, Académique, 319-341.

SILVESTRE Charles (2011) « Uzeste. Le cas d'école de Mme Bois », *L'Humanité*, 22.08.2011.

SIRACH Marie-Josée (2011) « Uzeste musical, archipel des arts où le jazz cogne », *L'Humanité*, 22.08.2011.