



**HAL**  
open science

# Le bal des renversements dans *Baron samedi* d'Alain Buffard : hybridation esthétique et subversion des identités sur la scène chorégraphique

Anne Pellus

## ► To cite this version:

Anne Pellus. Le bal des renversements dans *Baron samedi* d'Alain Buffard : hybridation esthétique et subversion des identités sur la scène chorégraphique. Editions Universitaires de Dijon (EUD). Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts, p. 127-140, 2015, 978-2-36441-129-6. hal-04485433

**HAL Id: hal-04485433**

**<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04485433>**

Submitted on 4 Mar 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

## Le « bal des renversements<sup>1</sup> » dans *Baron samedi* d'Alain Buffard. Hybridation artistique et subversion des identités sur la scène chorégraphique

Anne PELLUS

Université Toulouse Jean Jaurès

Prendre la danse contemporaine comme champ d'observation et d'expérimentation en vue de définir une esthétique *queer* nous semble aussi évident que nécessaire, pour de multiples raisons dont la principale est sans doute que la danse contemporaine a en commun avec une « *praxis queer* » qu'elle s'oppose à toute conception essentialiste d'un corps « originaire », « absolu » ou « universel » et « travaille sur le plan de la pensée et de l'élaboration matérielle, à l'avènement [d'un] corps qui n'est pas donné d'avance », voire « à une multitude de corps dont chacun contient, comme une partition secrète, l'immense éventail de ses possibles<sup>2</sup> ». À ce titre, la danse contemporaine constitue une pratique émancipatrice et potentiellement subversive pour peu qu'elle s'attache à lutter contre « les figements naturalisants et les effets opprimants des identités hégémoniques<sup>3</sup> ». Or, que l'on se demande comment le *queer* peut rendre l'art subversif ou comment il est susceptible de politiser l'esthétique, l'œuvre du chorégraphe Alain Buffard constitue un objet d'analyse particulièrement intéressant. En effet, Alain Buffard n'a cessé de faire du corps le lieu d'un questionnement politique<sup>4</sup> en montrant, avec un humour corrosif, comment le corps affronte et tente de déjouer les forces psycho-sociales qui s'exercent sur lui – corps dé-sublimé, dénaturé, dé-genré, à « l'érotisme non disciplinaire<sup>5</sup> ». Dès sa première création en 1998, *Good Boy*, l'expérimentation esthétique chez Buffard est inséparable du politique, « la question du genre et des représentations de la sexualité [traversant ensuite] chacune de [ses] pièces jusqu'à friser, parfois, [comme il le dit lui-même], un certain activisme<sup>6</sup> ». Dans sa dernière création, *Baron samedi*, la réflexion sur le genre et la sexualité s'ouvre aux questions identitaires de race, de culture et de classe selon une approche inter-sectionnelle des rapports de domination qui contribue à renforcer la portée politique du spectacle. Comme l'explique Elsa Dorlin, « le concept d'*intersectionnalité* pose la question du sujet politique. Le sujet politique se définit par la position qu'il occupe à l'instant *t* dans des rapports de pouvoir dynamiques et complexes, plutôt que par une identité définie une fois pour toutes, dans un "système clos de différences"<sup>7</sup> ». Ainsi, dans *Baron samedi*, Alain Buffard interroge les normes dominantes de genre, de sexualité et de couleur à travers l'exploration de ce « point

---

<sup>1</sup> Nous empruntons cette expression au philosophe François FRIMAT qui parle, au sujet de ce spectacle, d'un « bal de tous les renversements ». Voir son article complet dans le dossier consacré à *Baron samedi*, consultable sur le site de la compagnie PI:ES, [www.alainbuffard.eu/fr/productions/baron-samedi.html](http://www.alainbuffard.eu/fr/productions/baron-samedi.html).

<sup>2</sup> Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine* (1997), Contredanse, Bruxelles, Troisième édition complétée, 2004, p. 77.

<sup>3</sup> Marie-Hélène BOURCIER, *Sexpolitique. Queerzone 2*, La Fabrique, 2005, p. 94.

<sup>4</sup> Voir notamment *Good Boy* (1998), *INtime/EXtime* (1999), *Mauvais genre* (2004), *Les Inconsolés* (2005).

<sup>5</sup> Michel FOUCAULT, *Dits et écrits (1976-1988)*, Tome II, Gallimard, Paris, 2001, p. 818. Dans cet extrait, Foucault parle d'inventer « avec le corps, ses éléments, ses surfaces, ses volumes, ses épaisseurs, un érotisme non disciplinaire : celui du corps à l'état volatile et diffus, avec ses rencontres du hasard et ses plaisirs sans calcul ».

<sup>6</sup> Alain BUFFARD, propos recueillis par Jérôme Provençal, pour le Festival d'Automne à Paris, juin 2007.

aveugle terrifiant<sup>8</sup> » qu'est le passé colonial de la France. S'inspirant de la figure du Baron samedi, « perturbateur de cérémonies réglées<sup>9</sup> » dans la culture créole haïtienne, il crée un univers instable dans lequel les identités circulent, se font et se défont sans cesse. Or, la *queerness* qui prévaut à la création de *Baron samedi* n'a pas seulement pour ambition d'agir « comme un outil de transformation sociale<sup>10</sup> » en contribuant à la construction d'« un autre horizon discursif, [d']une autre façon de vivre le sexuel et le racial », elle constitue aussi un outil d'expérimentation esthétique particulièrement efficace qui conduit l'œuvre chorégraphique à une forme d'indétermination générique.

## Un « art des passages »

Tout serait là, non en substance, non en notions, mais en passages.

Henri Michaux

Enfant terrible de la danse contemporaine, Alain Buffard s'est toujours employé, d'une manière ou d'une autre, à dénoncer les normes dominantes qui régissent la société mais aussi le monde de l'art. Danseur, il n'a eu de cesse, d'abord comme élève du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers puis comme interprète, de s'opposer au « dressage du corps », tentation toujours vivace dans l'art de la danse, même contemporaine. Quant à ses œuvres chorégraphiques, elles sont marquées par l'hybridité, la danse arrachée à sa « stase identitaire » s'ouvrant à ses autres possibilités d'être au frottement du théâtre, de la musique, de la performance ou des arts plastiques. Même si l'impureté artistique n'est plus nécessairement subversive à l'heure où les formes hybrides sont surexposées et valorisées dans l'art contemporain, elle conserve chez Alain Buffard une dimension expérimentale, chaque création pouvant être considérée comme un « chantier identitaire [...] ouvert et dynamique<sup>11</sup> » étroitement lié à des questionnements politiques. Là, l'hybridation entre les arts répond à la nécessité de saisir un réel impensé ou irreprésenté à travers l'invention d'une forme ; elle n'a donc rien de purement formaliste ni de purement auto-référentiel. En outre, comme nous allons le voir, le théâtre et la musique, « arts frères » de la danse, sont convoqués dans *Baron samedi* « non pour produire une “œuvre d'art totale” dans laquelle tous se renieraient et se perdraient », mais afin qu'avec l'art chorégraphique « ils concourent, chacun à sa façon, à la tâche commune, leur commerce consistant à se distancier mutuellement<sup>12</sup> ». À cet égard, l'hybridité formelle du spectacle garde un pouvoir de défamiliarisation qui en politise la réception.

Sorte d'« opéra chorégraphique », de « chorégraphie musicale » ou encore de « spectacle *Blackface* déconstructiviste » au carrefour de la danse contemporaine, du théâtre, du cabaret et de la performance, *Baron samedi* « déjoue toutes les taxinomies normatives et

<sup>7</sup> Elsa DORLIN, *Sexe, genre et sexualités*, PUF, Paris, 2008, p. 82.

<sup>8</sup> Alain BUFFARD, note d'intention de *Baron samedi*, consultable sur le site de la compagnie PI :ES, [www.alainbuffard.eu/fr/productions/baron-samedi.html](http://www.alainbuffard.eu/fr/productions/baron-samedi.html).

<sup>9</sup> François FRIMAT, article présenté dans le dossier de *Baron samedi*, *op. cit.*

<sup>10</sup> Voir Teresa DE LAURETIS, *Théorie queer et culture populaire*, La Dispute, 2007, p. 111 : « Est-ce que notre *queerness* agit comme un outil de transformation sociale ? Notre théorie peut-elle construire un autre horizon discursif, une autre façon de vivre le sexuel et le racial ? ».

<sup>11</sup> François FRIMAT, *Qu'est-ce que la danse contemporaine (Politiques de l'hybride)*, PUF, Paris, 2010, p. 130.

<sup>12</sup> Bertolt BRECHT, *Petit Organon pour le théâtre* (1948), in *Écrits sur le théâtre*, collection « La Pléiade », Gallimard, Paris, 2000, p. 382-383.

séparatistes<sup>13</sup> ». « Pièce résolument disjonctive<sup>14</sup> » selon les termes du chorégraphe lui-même, elle mélange et dé-hiérarchise les arts mais aussi les genres, les registres, les esthétiques, le populaire et le savant, poussant dans ses limites un certain art du « dérapage<sup>15</sup> » qui rompt avec le régime de sensorialité proposé par la culture de masse mais aussi par la danse contemporaine française « labellisée ». Si la chanson y tient une place très importante, le spectacle répond cependant à une *intention chorégraphique* dans la mesure où le corps y reste « le paradigme de l'investissement de tout médium<sup>16</sup> » et où les six interprètes sont des danseurs et danseuses professionnels qui pratiquent par ailleurs, voire maîtrisent, pour certains, le théâtre et le chant. Pensé comme un espace pour le corps en mouvement, le dispositif scénographique de *Baron samedi* se présente comme une piste vacante, blanche et pentue qui n'occupe pas la totalité de l'espace scénique, piste sur laquelle entrent les interprètes et dont ils ressortent en restant toujours partiellement visibles dans ses marges. À cour, à la limite de la piste, sont installés deux musiciens qui complètent la distribution, protagonistes à part entière du spectacle puisqu'ils interagissent avec les danseurs et produisent l'intégralité de la musique en direct. Cependant, dans ce dispositif qui semble *a priori* destiné à la danse, Buffard invente « un mode d'articulation entre des manières de faire, des formes de visibilité de ces manières de faire et des modes de pensabilité de leurs rapports<sup>17</sup> » qui produit un effet d'indétermination générique très *queer*.

D'abord, dans *Baron samedi*, la danse est donnée à penser comme un « art des passages<sup>18</sup> » entre des types de corporéités différentes, chantantes, dansantes, théâtrales, performatives, les interprètes passant de l'une à l'autre selon des modalités elles-mêmes différentes qui vont de la franche rupture à la transformation progressive. Si les interprètes sont presque toujours en mouvement, ces mouvements jouent sur des « qualités » différentes - « qualités d'effort » qui, selon Laban, « résultent d'une attitude intérieure (consciente ou inconsciente) envers les facteurs moteurs du poids, de l'espace, du temps et du flux<sup>19</sup> ». Cette impression d'hétérogénéité est d'autant plus forte dans le spectacle que chacun propose des gestes, des postures, des rythmes, des modalités de déplacements différents et suit des trajectoires apparemment erratiques, sans doute en partie improvisées. Marches, courses, reptations, déplacements à quatre pattes, glissades, les mouvements « trouvés » se substituent ou se superposent à des corporéités dansantes identifiables comme telles : étreinte langoureuse du *slow*, ondulations érotiques du *strip-tease*, abandon du corps à la transe... De manière générale, l'esthétique chorégraphique dans *Baron samedi* travaille sur la tension entre une forme d'indiscernabilité de la danse par le recours à des gestes ordinaires et sa mise en visibilité à travers des corporéités dansantes plus ou moins stéréotypées. Comme l'explique Barbara Formis à propos des mouvements « trouvés », ils « ne nécessitent pas de fabrication, de création ou de transformation ; comme dans la vie courante, l'exécution du geste peut se répéter, la dépense de l'effort doit être économique et invariante et les agents n'ont plus

<sup>13</sup> Isabelle BARBÉRIS, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, PUF, Paris, 2010, p. 108.

<sup>14</sup> Alain BUFFARD à propos de *(Not) a love song*, propos recueillis par Jérôme Provençal pour le Festival d'Automne à Paris, juin 2007.

<sup>15</sup> Allusion à un commentaire d'Alain BUFFARD à propos de *(Not) a love song* : « Si je devais résumer l'usage que je fais de tous ces éléments, ce serait : dérapage ». Propos recueillis par Jérôme Provençal pour le Festival d'Automne à Paris, *op.cit.*

<sup>16</sup> François FRIMAT, *Qu'est-ce que la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>17</sup> Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, Paris, 2000, p. 10.

<sup>18</sup> Sabine PROKHORIS au sujet d'Alain Buffard, in « Le Corps sexué », *Mouvement* n°31, novembre-décembre 2004, p. 81.

<sup>19</sup> Rudolf LABAN, *La Maîtrise du mouvement* (1988), traduction de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Actes Sud, Paris, 1994, p. 34. Par « effort », Laban entend les « impulsions intérieures » dans lesquelles le mouvement s'origine.

besoin d'incarner des personnages<sup>20</sup> ». Aussi le recours à cette sorte de « *ready-made gestuel* » tend-t-il à brouiller la frontière entre l'art et la vie et crée-t-il « un spectacle qui [...] diminue la force de la représentation pour augmenter celle de la vie ordinaire et qui produit une sensibilité intermédiaire et commune : celle de *l'imprésentation*<sup>21</sup> ». Dans *Baron samedi*, le spectateur est souvent confronté à cet « effet d'*imprésentation* », effet que renforce l'utilisation parcellaire et diffractée d'éléments renvoyant à la vie réelle des interprètes : prénoms, bribes de récits autobiographiques, etc. Ce recours à une forme d'indiscernabilité de la danse est un héritage direct de la *postmodern dance* américaine par laquelle Alain Buffard a été très influencé à travers sa rencontre avec Anna Halprin et Yvonne Rainer. Cependant, si Buffard en reprend le principe, ce n'est pas ici pour en faire un usage exclusif, mais plutôt pour expérimenter la mise en tension entre une gestualité stéréotypée ou expressive susceptible de faire image et sa dissolution dans la « dynamique ordinaire ou banale<sup>22</sup> » des mouvements « trouvés ». Dans *Baron samedi*, l'image corporelle des interprètes se diffracte par le brouillage des frontières entre corps *quotidien*, corps *ludique* et corps *fictif*<sup>23</sup>, traités à égalité comme autant de modalités possibles de la corporéité spectaculaire, ce qui rend problématique toute approche substantialisante du corps et de l'identité.

## « Musique gestuelle » et « queerisation » de la scène

Quant à la pureté de l'art, elle n'a rien à voir avec la propreté de son matériau.

Bertolt Brecht

À l'intérieur de cette matière chorégraphique qui lui sert de matrice, la musique tient une place exceptionnelle tant quantitativement que qualitativement, ce qui renforce le caractère hétérogène du spectacle tout en participant pleinement de la construction du sens. La musique s'y présente comme un montage de chansons issues de l'œuvre du compositeur allemand Kurt Weill et interprétées en direct par les danseurs et musiciens. La plupart de ces chansons sont extraites de pièces de théâtre musical, genre lui-même hybride auquel Weill a consacré une grande partie de son travail en collaboration avec des dramaturges aussi célèbres que Brecht, qui signent les paroles des chansons. Extraites de leur contexte dramatique, issues d'œuvres différentes<sup>24</sup> couvrant un large spectre temporel, de *L'Opéra de Quat'sous* à *Lost in the stars*, ces chansons pourraient donner à *Baron samedi* l'allure séduisante d'un spectacle de cabaret ou de music-hall, d'autant que les chansons de Weill sont des airs très connus qui ont depuis longtemps acquis le statut d'œuvres autonomes et appartiennent aujourd'hui à la

<sup>20</sup> Barbara FORMIS, *Esthétique de la vie ordinaire*, collection « Lignes d'art », PUF, Paris, 2010, p. 221.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>22</sup> Cette expression est une traduction possible de l'expression « *pedestrian dynamic* » répandue par les chorégraphes et danseurs américains de la *postmodern dance*. Voir Barbara FORMIS, *Esthétique de la vie ordinaire*, *op. cit.*, p. 211-212.

<sup>23</sup> Voir l'article de Pierre VOLTZ, « Corps et théâtre » in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* (1991), Michel Corvin (dir.), Bordas, Paris, 2008, p. 357 : « [L]e corps-en-scène est la juxtaposition d'éléments multiples, d'une triple nature : il est le corps réel de l'acteur perçu comme quotidien (présence), il est le corps ludique de l'acteur en scène produisant des conduites inventées (performance), il est enfin le corps du personnage, projeté sur l'espace du corps réel de l'acteur (mimesis) ».

<sup>24</sup> *L'Opéra de Quat'sous* (1928), *Happy End* (1929), *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930), *One Touch of Venus* (1943), *Lost in the stars* (1949).

culture populaire. Or, sans nier la force de séduction de ces « vieux airs », nous pensons qu'il s'agit d'abord pour le chorégraphe de convoquer par la musique de Weill tout un univers fictionnel, tout un imaginaire des marges de la culture occidentale du XX<sup>e</sup> siècle et de le mettre en perspective avec les questions sociales les plus contemporaines. En choisissant cet univers musical, Alain Buffard inscrit le propos de *Baron samedi* dans une réalité sociale particulière, celle des plus humbles, des « bas-fonds », des marges dangereuses où la violence sociale est exacerbée par la misère, un monde peuplé de mendiants, de chanteurs de rue, de prostituées, de gangsters et de « petites frappes ». Ce monde n'est pas sans rapport sur le plan sociologique avec les ghettos noirs et latinos où est né le mouvement *queer*. *Queer* avant le *queer*, l'univers fictionnel de Brecht et Weill n'est-il pas déjà une tentative de repenser le centre par la marge ? Le film documentaire *Paris is burning*<sup>25</sup> de Jennie Livingston met en évidence ce terreau sociologique commun : consacré aux *drags balls*<sup>26</sup> de Harlem à New-York, ses protagonistes ont tout, du point de vue des normes sociales, des « mauvais sujets ». Issus de la communauté gay, afro-américaine et latino, ils représentent une catégorie particulièrement marginalisée et défavorisée de la société nord-américaine.

Si le décentrement constitue déjà en soi un positionnement politique, il s'inscrit chez Weill dans une volonté plus générale de politisation de l'art au sens de *critique de la domination*. En choisissant cet univers musical, Alain Buffard s'inscrit donc dans une réflexion sur la contribution de l'art à l'action politique, contribution qui s'avère aussi problématique pour la danse que pour la musique, ce qui explique sans doute, pour l'une comme pour l'autre, une pulsion vers le théâtre. Pour Weill, le théâtre devait avoir pour vocation « la représentation de l'homme » et la musique ne « se rapporter qu'à l'homme<sup>27</sup> ». Aussi ses chansons ne sont-elles pas seulement « populaires » au sens où elles touchent « un large public sans distinction de classe<sup>28</sup> ». Comme le rappelle Muriel Plana au sujet des *songs* du théâtre musical de Brecht et Weill, « "populaire" doit être entendu dans un autre sens ici. Il s'agit de parler au peuple mais aussi *du* peuple, en le mettant en scène<sup>29</sup> ». « Populaires » dans les deux sens du terme, les airs de Weill dans *Baron samedi* constituent donc un en-commun à partager, un socle *communautaire* en quelque sorte, soit que les interprètes chantent en chœur à l'unisson, soit que la chanson circule de l'un à l'autre, comme *I'm a stranger here myself*<sup>30</sup> dont les couplets sont répartis entre six interprètes, soit encore que plusieurs interprètes chantent la même chanson dans des langues différentes comme la désormais fameuse *Chanson de Mackie*. Ici, il paraît intéressant de préciser que les *songs*, dans le théâtre musical de Brecht et Weill, étaient avant tout les vecteurs d'une forme d'expression collective au contenu « narratif et édifiant », « dans la tradition populaire de la complainte, de la chanson de foire et du couplet de rue<sup>31</sup> » :

L'habitude [...] prise dès les premières représentations de faire chanter certains *songs* par des personnages différents illustre bien l'idée d'une non-identification, d'une non-personnalisation de telle ou telle figure d'un texte donné, celui-ci s'érigeant en sentence morale<sup>32</sup>.

<sup>25</sup> Judith Butler consacre un chapitre entier à ce film documentaire de 1991 dans son essai *Ces Corps qui comptent* (1993), *op. cit.*, p. 129-146.

<sup>26</sup> Bals travestis.

<sup>27</sup> Kurt WEILL, *Kurt Weill, de Berlin à Broadway*, traduit et présenté par Pascal Huynh, Plume, 1993, p. 149.

<sup>28</sup> Muriel PLANA, « Les *Songs* dans la comédie, jubilation et subversion. L'exemple de la réécriture de *L'Opéra du Gueux* (1728) de John Gay par Bertolt Brecht (1928) », in *La Comédie en mouvement. Avatars du genre comique au XX<sup>e</sup> siècle*, Corine Flicker (dir.), Textuelles théâtre, PUP, p. 193.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Chanson extraite de la comédie musicale *One Touch of Venus* (1943), paroles d'Ogden Nash.

<sup>31</sup> Pascal HUYNH, *Kurt Weill ou La Conquête des masses*, Actes Sud, « Série Musique », Arles, 2000, p. 108.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 104.

Ce principe de « non-personnalisation », Buffard le radicalise dans une perspective *queer* en creusant l'écart entre personnage et interprète par le brouillage des identités sexuelles, culturelles et raciales : ainsi, c'est un homme noir d'une cinquantaine d'années en kilt coiffé d'un haut de forme qui chante la chanson de Polly, *Pirate Jenny*, extraite de *L'Opéra de Quat'sous*.

En plus d'inscrire le spectacle dans une réalité sociale, les *songs*, selon un apparent paradoxe, créent de la théâtralité. En effet, ils provoquent une rupture dans le continuum chorégraphique, d'abord parce que la corporéité de l'interprète se manifeste alors avant tout par la voix, mais aussi parce que les *songs* produisent une rupture rythmique, visuelle et émotionnelle en ralentissant, voire en immobilisant pour un temps l'interprète. En outre, les *songs* renforcent l'adresse au spectateur – adresse d'autant plus faible dans *Baron samedi* que la danse travaille, comme nous l'avons vu, à un « effet d'imprésentation ». Mais surtout, en modifiant sensiblement la corporéité de l'interprète, le *song* fait apparaître un personnage qui par effet de stylisation fait fugitivement *image*. C'est que la musique de Weill est étroitement liée au concept théâtral de *gestus* inventé par Brecht pour qui « l'attitude corporelle, l'intonation et l'expression de la physionomie sont déterminés<sup>33</sup> » socialement, « chaque *gestus* devant traduire de façon singulière, la relation du comportement à la situation, autrement dit à l'ensemble des rapports interhumains en un lieu et un temps donnés<sup>34</sup> ». Or, pour Kurt Weill, paroles mises à part, la musique peut suffire à « créer une sorte de *gestus* de base qui indique à [l'interprète] une attitude précise<sup>35</sup> ». C'est sans doute pourquoi, bien que sortis de leur contexte dramatique, les *songs* dans *Baron samedi* agissent comme des matrices identitaires qui ajoutent à l'effet de diffraction du corps spectaculaire produit par le travail chorégraphique. Non seulement les chansons font référence à des situations et à des personnages fictifs, voire leur sont adressées à la manière de tirades théâtrales, mais elles donnent aussi à voir comment « le *gestus* de base » de la musique informe le corps de l'interprète.

De la théâtralité au théâtre il n'y a qu'un pas. Dans *Baron samedi*, la musique gestuelle de Weill appelle le théâtre comme un membre fantôme, mais un théâtre qui s'articule à elle « dans un rapport de discontinuité (désintégrative)<sup>36</sup> » qui accentue l'hybridité monstrueuse du spectacle. Souvent précédés par des silences qui rompent le continuum spectaculaire, les moments de théâtre y prennent la forme de courtes scènes semi-improvisées, sorte de micro-drames indépendants les uns des autres formant un corpus fragmentaire. Pour autant, leur fonction est selon nous de rendre plus lisible le propos central du spectacle, soit la violence de l'assignation identitaire qui prévaut dans les rapports entre l'individu et le collectif. Parce qu'ils recourent au *texte* et à l'*action*, les moments de théâtre permettent plus particulièrement de dénoncer le rôle du langage dans le processus de subjectivation, son pouvoir performatif dans la construction de l'identité, théorie développée par Judith Butler dans *Trouble dans le genre* ou dans *Le Pouvoir des Mots*. Ainsi, par exemple, au début du spectacle, l'une des interprètes est prise à partie par les autres qui la bombardent de questions inquisitrices dans différentes langues avant de décliner leur propre nationalité en français, en anglais, en allemand, en portugais, etc. : « *Who are you ?* », « Comment tu t'appelles ? », « *What's your name ?* », « *Wie heisst-du ?* », « *Where are you from ?* », « C'est ta maison sur la colline ? »... Là, l'effet de répétition, d'accumulation et la polyglossie révèlent de façon parodique la puissance d'assignation du langage. De façon plus générale et selon une vieille tradition, le théâtre fonctionne dans *Baron samedi* comme une métaphore du monde, où, pour

<sup>33</sup> Bertolt BRECHT, *Petit Organon pour le théâtre* (1948), in *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 375.

<sup>34</sup> Philippe IVERNEL, « Gestus » in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, op. cit., p. 616.

<sup>35</sup> Kurt WEILL, *Kurt Weill de Berlin à Broadway*, op. cit., p. 149.

<sup>36</sup> Muriel PLANA, « Les Songs dans la comédie », op. cit., p. 191.

reprennent les mots de Shakespeare « tous, hommes et femmes, [ne] sont que des acteurs » assignés à jouer un rôle, idée que radicalise Buffard dans une perspective *queer*. La scène la plus frappante à cet égard est celle d'une « vente aux enchères » au début de laquelle l'un des interprètes distribue à chacun une ardoise sur laquelle son rôle est inscrit et qu'il accroche à son cou.

## Carnavalesque et diffraction identitaire

Arraché, dispersé, confondu, condamné à voir se dissoudre les unes après les autres les vérités par lui élaborées, [l'homme] doit cesser de projeter dans le monde une antinomie qui lui est coexistante.

Frantz Fanon

L'esthétique de ce spectacle qui déjoue les catégories est inséparable de l'intention politique qui l'anime. Dans *Baron samedi*, il s'agit de défaire les identités selon une « politique de subversion ne consist[ant] pas tant à dépasser, détruire ou abandonner [les] termes [hommes/femmes, masculin/féminin, hétérosexuel/homosexuel, actif/passif *ou encore noir/blanc*], mais bien plutôt à contester, à bouleverser, à transformer le rapport qui les engendre<sup>37</sup> ». Plus précisément, *Baron samedi* se veut une réponse à la radicalisation, en France depuis quelques années, du discours sur « l'identité nationale » qui va de pair avec le refoulement d'un passé colonial fondé sur une idéologie raciale. Comme l'explique Alain Buffard, « depuis quelques années, nous assistons en France, à un ressac “décomplexé” de la part de certains hommes politiques de droite comme de gauche qui à travers leurs discours veulent redonner une certaine fierté à notre Histoire. Ces derniers montrent combien notre rapport à notre passé colonial est en quelque sorte aveugle<sup>38</sup> ». Aussi la politique de subversion de *Baron samedi* consiste-t-elle à mettre en évidence comment la catégorie de « race », dès lors qu'elle « ne correspond “dans l'espèce humaine à aucune réalité définissable de façon objective” [...] devient une catégorie idéologique, produite dans et par un rapport de domination historicisable, une catégorie qui masque les procédés de racialisation des inégalités sociales<sup>39</sup> ». En mettant cette question au cœur du propos de *Baron samedi*, Alain Buffard rompt avec une sorte de consensus qui fait de la question raciale, en Europe plus encore qu'aux États-Unis sans doute, un sujet considéré comme dangereux, voire obscène. C'est ce constat que fait Patricia Williams<sup>40</sup> parlant de la société nord-américaine, un constat qui garde selon nous toute sa pertinence pour décrire la société française post-coloniale :

In a sense, race matters are resented and repressed in much the same way as matters of sex and scandal : the subject is considered a rude and transgressive one in mixed company, a matter whose observation is sometimes inevitable, but about which, once seen, little should be heard none the less. Race thus tends to be treated as though it were an especially delicate category of social infirmity - so called - like extreme obesity or disfigurement<sup>41</sup>.

Avec *Baron samedi*, on voit bien comment la catégorie de « race » peut être prise en compte au service de la contestation du racisme dans la mesure où, comme le souligne Judith Butler,

<sup>37</sup> Elsa DORLIN, *op. cit.*, p. 131.

<sup>38</sup> Alain BUFFARD, note d'intention de *Baron samedi*, *op. cit.*

<sup>39</sup> Elsa DORLIN, *op. cit.*, p. 80.

<sup>40</sup> Patricia Williams est une juriste et essayiste afro-américaine qui a théorisé les relations entre race, genre et classe.

<sup>41</sup> Patricia WILLIAMS, *Seeing a colour-blind Future. The Paradox of race*, The 1997 Reith Lectures, Virago, London, 1997, p. 6.



« affirmer [...] que la “race” est l’instrument ou l’effet du “racisme” ou son moment d’interpellation [...] n’implique absolument pas de prohiber l’usage de tels termes, comme s’ils ne pouvaient, inévitablement, que consolider les régimes de pouvoirs oppressifs qui les ont fait naître<sup>42</sup> ». Si le mot « race » n’est jamais prononcé dans le spectacle, sa puissance d’assignation n’en est pas moins mise en évidence par les moyens de la scène. Ainsi, le premier parti-pris d’Alain Buffard est de rompre avec la norme dominante qui assimile la blancheur à une forme d’invisibilité<sup>43</sup> en engageant des danseurs et danseuses majoritairement noirs et métis ; par un effet d’inversion très apparent, la distribution du spectacle met le seul danseur blanc dans le rôle de la « minorité visible ». De la sorte, le chorégraphe entend dénoncer la politique des identités à l’œuvre dans le champ chorégraphique français « où les danseurs noirs ou métis sont cantonnés sur les plateaux [...] au hip-hop et au modern’jazz<sup>44</sup> ». En même temps, par métonymie, il invite le spectateur à réfléchir au statut des minorités en France et en particulier à celui des « minorités visibles », politiquement sous-représentées au nom de la « la fiction d’ [un] sujet républicain français soi-disant non marqué, neutre, universel<sup>45</sup> ».

Cependant, l’inversion des normes de couleur sur la scène chorégraphique ne suffit pas à sortir d’une logique bi-catégorielle qui recouvre le plus souvent un essentialisme latent. La *queerness* et la puissance subversive de *Baron samedi* tiennent précisément à une diffraction identitaire qui empêche tout « figement naturalisant ». Par un art du déplacement éminemment politique, le chorégraphe évite aux danseuses et danseurs dits « de couleur » de « jouer au Noir ou à l’Africain<sup>46</sup> ». C’est tout l’intérêt du recours à la musique de Weill qui, bien qu’elle puise dans des sources musicales très variées, y compris afro-américaines, renvoie plutôt à un univers euro-centré que s’approprient ici des interprètes issus de cultures et de générations différentes. La polyglossie du spectacle, démultipliée par le plurilinguisme des interprètes, est d’ailleurs paradigmatique de cette diffraction identitaire. En même temps, c’est un personnage issu d’une tout autre sphère que l’univers euro-centré de Brecht et Weill qui est la figure tutélaire du spectacle et lui donne son titre : Baron samedi appartient au panthéon de la religion vaudou, encore très implantée en Haïti. Au temps de l’esclavage, le vaudou représentait une forme de résistance à l’acculturation pour les esclaves déportés ; il se pratiquait dans la clandestinité. Encore aujourd’hui, il est considéré comme le « seul refuge contre une exploitation économique implacable et contre un système culturel étranger<sup>47</sup> ». Quant au Baron samedi, c’est l’esprit de la mort et de la résurrection ; son appétit sexuel ne connaît ni tabous, ni limites. Lors du Carnaval de la Toussaint en Haïti, il est incarné par un danseur qui se livre à des danses lascives, notamment le *banda* qui imite le coït. Vêtu d’un chapeau haut de forme blanc et d’un frac, « il s’invite aux cérémonies qu’il vient déranger<sup>48</sup> ». Il est le Passeur par excellence, le « Grand Esprit du *Trans* » - en cela, très, très *queer*. En donnant pour titre au spectacle « Baron samedi », Alain Buffard annonce donc le choix d’un point de vue minoritaire et d’une posture à la fois transgressive et subversive.

Sur scène, la présence du Baron samedi se manifeste par une énergie transformationnelle qui gagne tous les interprètes. Si aucun d’eux ne l’incarne, l’esprit du

<sup>42</sup> Judith BUTLER, *Ces Corps qui comptent*, op. cit., p. 32.

<sup>43</sup> Voir l’article de Bridget BURNE, “Troubling race. Using Judith Butler’s work to think about racialised bodies and Selves », *Paper for Queering Development*, IDS Seminar Series, 2000, p. 6: “Visibility or invisibility are mediated by power. The consequences of either depends on one’s position within normative regimes”.

<sup>44</sup> Alain BUFFARD, note d’intention de *Baron samedi*, op. cit.

<sup>45</sup> Marie-Hélène BOURCIER, op. cit., p. 38.

<sup>46</sup> Alain BUFFARD, note d’intention de *Baron samedi*, op. cit.

<sup>47</sup> Laennec HURBON, « Le vaudou haïtien », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 mars 2014. URL : <https://www-universalis-edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/vodou-vaudo>

<sup>48</sup> *Ibid.*

Baron souffle sur tous, ce que la circulation d'un chapeau haut de forme noir passant de tête en tête rend visible, mais aussi des transactions de corps et de gestes qui créent un « érotisme non disciplinaire » diffus. En fait, de l'esprit carnavalesque lié à la figure du Baron, Alain Buffard ne retient que le principe, soit la dynamique de transgression et de subversion de l'ordre établi qui passe par « la mise en scène décalée [...] et parodique des normes dominantes en matière de sexe, de sexualité et de couleur<sup>49</sup> ». À ce titre, le carnavalesque dans *Baron samedi* est la mise en œuvre esthétique et politique d'une *praxis* émancipatrice qui s'oppose au discours de victimisation qui, selon Marie-Hélène Bourcier, « a envahi les sphères publiques et privées en France [et] doit être considéré comme une forme particulièrement insidieuse de savoir-pouvoir et de reconduction de la régulation des sujets par le discours psy et la politique traditionnelle<sup>50</sup> ». Le carnavalesque transparait aussi dans les costumes qui, sans exubérance ni folklorisme, jouent sur des effets de décalages brouillant les identités sexuelles, sociales et culturelles normées : homme torse nu en kilt vert et jambières de cuir noir ; femme en chemise et bermuda beiges « façon » uniforme colonial chaussée de guêtres rouges, etc. Le spectacle s'ouvre du reste sur une figure indécidable révélée progressivement par la lumière : la tête en partie dissimulée par une capuche noire, en veste à queue de pie, elle entonne d'une voix grave et mélancolique un *song* à la manière d'un *negro spiritual*.

Pour autant, de façon générale, le chorégraphe ne cherche pas à gommer le pouvoir signifiant du corps anatomique dans la mesure où celui-ci reste le plus souvent apparent, voire en partie dénudé. Dans *Baron samedi*, il n'est jamais question de *realness*, de *passing*<sup>51</sup> : la citation et la parodie sont sans cesse affichées dans un esprit carnavalesque. Si le spectacle suscite le trouble, c'est plutôt par le recours à un effet de stratification identitaire qui invite à penser les formes de la domination dans leur complexité inter-sectionnelle. La scène de la vente aux enchères située à la fin du spectacle est à cet égard significative. Là, la distribution des ardoises dénonce de façon parodique le caractère contingent des fonctions sociales qu'elle dénature par un jeu d'inversions et de décalages, le rôle du maquereau échéant à la femme habillée d'un uniforme colonial et celui de la prostituée à un homme travesti revêtu d'une longue robe à paillettes bleue. Coiffé d'un chapeau d'homme, ce personnage a le visage presque entièrement dissimulé par un foulard blanc en partie déchiré, autant d'éléments qui contribuent à créer une figure ambiguë à l'identité stratifiée : la figure sans visage de l'Altérité. Dans une parodie de procès qui s'apparente plutôt à une vente d'esclave, il/elle est mis-e aux enchères. Sorte de parabole sociale et politique qui fait éclater « l'analogie entre servage, esclavage et sexage<sup>52</sup> », cette scène condense dans l'image de la marchandisation du corps la violence de tous les processus d'assujettissement. Cependant, dans la suite de la scène, on voit que le prostitué n'est pas seulement *agi*, il est *agissant*. Commencée comme une scène de maquignonage où son corps est exhibé comme une marchandise, cette séquence s'achève sur un duo sensuel entre le prostitué et son maquereau où la frontière entre masculin et féminin, actif et passif, sujet et objet, violence et érotisme finit par se brouiller... Manière de mettre en évidence une forme d'« indécidabilité productive » qui déjoue les déterminismes.

Participant de la déconstruction des identités et du carnavalesque, le masque joue aussi un rôle important. Parfois, comme nous l'avons vu dans cette scène, il peut s'apparenter aux

<sup>49</sup> Elsa DORLIN, *op. cit.*, p. 111.

<sup>50</sup> Marie-Hélène BOURCIER, *op. cit.*, p. 75.

<sup>51</sup> Dans les *drag balls*, la *realness* renvoie à la capacité à faire vrai dans la performance de genre, de race ou de classe, à produire un « effet naturalisé ». Le *passing* consiste à rechercher cet effet naturalisé au quotidien, comme c'est le cas du transsexuel latino Venus Extravaganza filmé dans *Paris is burning*, qui se « fait passer » au quotidien pour une femme blanche et vise à devenir une « femme complète » en recourant à la chirurgie.

<sup>52</sup> Elsa DORLIN, *op. cit.*, p. 74.

bandelettes qui recouvrent le visage de « l'homme invisible<sup>53</sup> » et cernent les contours d'un être dématérialisé, *transparent*, insaisissable. À d'autres moments, le masque se décline en noir et blanc, ce qui tend à dénaturer les catégories de couleur et invite à les considérer comme des catégories idéologiques, politiques et historiques, soit un ensemble de discours, de postures et de relations qui assoient la domination des identités hégémoniques. Dans un passage central de *Baron samedi*, les interprètes enfilent des cagoules blanches sur lesquelles sont dessinés des visages à traits grossiers, à l'exception d'un seul qui au fond de la scène enfle une cagoule noire. Dans ces masques blancs, on peut d'abord reconnaître une allusion au Ku Klux Klan, organisation suprématiste blanche états-unienne qui a radicalisé une conception essentialiste et différencialiste de la « race » pour mieux pérenniser un système économique-social fondé sur l'assujettissement des Noirs. En même temps, de façon plus subtile, l'image ainsi créée est une allusion aux théories développées par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*<sup>54</sup>, célèbre ouvrage où il analyse les effets dévastateurs de la colonisation sur la construction psychique du colonisé. Mais, par un glissement du carnavalesque au *queer* et du réel au fantasmatique, Alain Buffard nous amène ailleurs. La tête encagoulée, les interprètes s'engagent peu à peu dans une danse très lente, très étrange, d'où naissent des corporités mutantes, difformes, mi-humaines, mi-animales, où l'image du corps humain comme signifiant identitaire d'appartenance à une « espèce » finit elle aussi par se brouiller.

Pour conclure, il nous paraît important de souligner que, chez Alain Buffard, le désir politique de remise en cause des identités hégémoniques nourrit un rapport critique à l'art et au monde mais aussi à soi-même, ce à quoi on peut mesurer la radicalité politique de ses œuvres : comme l'explique Denis Guenoun parlant de la littérature, si la politisation de l'art passe par la critique de la domination, « nous ne pouvons nous satisfaire d'une critique qui ne viserait que la domination chez les autres. Notre responsabilité première est de produire la critique des dominations qui s'exercent *en notre nom* » car « la responsabilité de la critique, et sa dignité, sont indissociables de l'insécurité de son geste<sup>55</sup> ». Danseur, chorégraphe mais aussi critique d'art, Alain Buffard pratique, selon nous, l'art du *déplacement*, mais un déplacement qui est d'abord celui du regard, la danse se situant chez lui « dans l'espace que [les gestes des danseurs] ouvrent au mouvement d'un "voir"<sup>56</sup> ». En choisissant un point de vue délibérément excentrique, Buffard entend révéler les points aveugles sur lesquels se fondent les systèmes de domination. Mais cela ne fait pour autant de lui un donneur de leçon. De *Good Boy* à *Baron samedi*, c'est d'abord lui-même qu'il entreprend d'interroger, démarche qu'il pousse, dans *Baron samedi*, jusqu'à la remise en question de sa propre position hégémonique. Face à ses créations, le spectateur se trouve quant à lui, au mieux défamiliarisé, au pire totalement dérouté, dans tous les cas troublé dans ses certitudes et ses représentations. Là, l'hybridité artistique retrouve sa capacité à produire de l'insolite et du dissensus, ce qui n'est pas un moindre mérite à l'heure où le décloisonnement entre les arts et la pluridisciplinarité se généralisent au point de s'imposer comme de nouvelles normes sur la scène contemporaine.

---

<sup>53</sup> Allusion au célèbre roman de H. G. Wells dont le héros, devenu invisible, recouvre son visage et ses mains de bandelettes blanches.

<sup>54</sup> Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*

<sup>55</sup> Denis GUENOUN, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, « Circé/Poche », Circé, Belfort, 1998, p. 111.

<sup>56</sup> Sabine PROKHORIS, « Le corps sexué », *op. cit.*, p. 79.