



HAL
open science

**Politiques de l'esthétique chez Alain Buffard :
transdisciplinarité, queerisation et créolisation dans "Tout va
bien" et "Baron samedi"**

Anne Pellus

► **To cite this version:**

Anne Pellus. Politiques de l'esthétique chez Alain Buffard : transdisciplinarité, queerisation et créolisation dans "Tout va bien" et "Baron samedi". Colloque international Alain Buffard et son oeuvre, Centre national de la danse, Oct 2017, Pantin, France. <hal-04733156>

HAL Id: hal-04733156

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04733156v1>

Submitted on 11 Oct 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.



HAL Authorization

**Politiques de l'esthétique chez Alain Buffard : transdisciplinarité,
queerisation et créolisation dans *Tout va bien* et *Baron samedi***

Anne Pellus

Université Toulouse Jean Jaurès

Je tiens tout d'abord à remercier les organisateurs et les organisatrices de ce colloque pour m'avoir invitée à participer à ces trois journées passionnantes consacrées à l'œuvre d'Alain Buffard. Ce temps de partage est d'autant plus important pour moi qu'il entre en résonance avec les recherches que j'ai menées sur la danse contemporaine française entre 2012 et 2016 à l'université de Toulouse. Dans ce cadre, réfléchir à l'originalité et à la portée des créations d'Alain Buffard dans le champ de l'art contemporain et plus spécifiquement dans le champ chorégraphique s'est rapidement imposé à moi comme une nécessité, non seulement en raison du choc sensible provoqué par les œuvres, mais aussi parce que celles-ci étaient marquées du sceau du politique. En effet, mon travail de recherche s'inscrit dans une réflexion sur la possible contribution de l'art à l'action politique à l'heure de la postmodernité – réflexion inquiète partagée par un certain nombre de chercheuses, de chercheurs, d'intellectuel.les et d'artistes aujourd'hui. Comment penser les liens entre l'art et le politique dans un « présent "post-utopique" de l'art » ? Comment penser un art politique quand il paraît désormais naïf – si ce n'est dangereux – de croire en la puissance critique et transformationnelle de l'art ? Cette « croyance moderniste », il ne semble aujourd'hui plus possible d'y souscrire, tant, au cours du XX^e siècle, les grandes utopies artistiques se sont fracassées et comme définitivement compromises à l'épreuve des expériences totalitaires.

Par ailleurs, mon intérêt pour l'œuvre d'Alain Buffard s'inscrit dans une fréquentation des scènes contemporaines débouchant sur un constat : celui de la prolifération et de la généralisation des pratiques mélangistes, l'hybridation étant devenue aujourd'hui un marqueur de contemporanéité. Aujourd'hui, l'heure est au triomphe de la *mixis*, mais, à la différence des expérimentations des avant-gardes du début du XX^e siècle ou de celles menées dans les années 1960 et 1970 où le décroisement entre les arts, les genres et les pratiques correspondent à une forte politisation de l'art, aujourd'hui, il paraît difficile de poser sans *précaution* le principe d'équivalence entre *mixis* scénique et politisation de l'art. La question se pose donc de savoir comment, dans un tel contexte, une création artistique marquée par l'hybridité peut garder une charge dissensuelle et participer de la création d'un art critique contemporain.

Or, comme nous le savons tous et toutes ici, les créations d'Alain Buffard échappent aux catégories discursives conventionnelles. Au carrefour des arts visuels, de la danse, de la performance, du théâtre et de la musique, elles se présentent comme des œuvres profondément hybrides, mais dont l'hybridité expérimentale et critique échappe au pur

formalisme, les formes choisies étant immanentes à la pensée qui s’y déploie. Dans le cadre de cette communication, je m’intéresserai plus particulièrement aux œuvres d’Alain Buffard créées en 2010 et 2012, *Tout va bien* et *Baron samedi*, afin de mettre en évidence comment, dans ces propositions scéniques, l’esthétique s’articule au politique au point de tracer les lignes de « politiques de l’hybride » originales, pour reprendre l’expression de François Frimat¹.

Esthétique et politique

À ce stade de mon analyse, il importe de rappeler que *Tout va bien* et *Baron samedi* sont animées par une intention politique explicite, que ce sont des pièces de « colère ». Comme Alain Buffard s’en explique au moment de la création du spectacle à Paris, « même si *Tout va bien* n’est pas une pièce militante, [il] ne peut rester neutre face à ce qui se passe dans ce pays ». Devant ce qu’il considère comme une forme d’« abêtissement des masses », il se propose de « mettre en scène les mécanismes du pouvoir pour mieux les déjouer » – pouvoir qui, dans une perspective foucauldienne, est celui de la norme sur la construction des corps et des identités. Deux ans plus tard, confronté au durcissement de la politique de « l’identité nationale » de la France², la colère d’Alain Buffard ne s’est pas apaisée : ainsi, avec *Baron samedi*, il entend dénoncer le développement d’un racisme « décomplexé » et « le point aveugle terrifiant » qu’est le passé colonial de la France, les questions de l’identité sociale, culturelle et raciale passant alors au premier plan. Ce projet trouve son prolongement dans *Histoires parallèles : pays mêlés*, exposition enrichie de performances, de conférences et de projections qu’Alain Buffard organise à Nîmes en 2013 et dont est tiré le titre de cette journée.

Si d’une œuvre à l’autre, le propos et les partis pris esthétiques du chorégraphe évoluent, il n’en reste pas moins que *Tout va bien* et *Baron samedi* ont ceci en commun, dans le prolongement de ses œuvres précédentes, qu’elles posent à nouveaux frais le paradigme de l’identité, et, plus particulièrement, qu’elles entrent en lutte contre « les figements naturalisants et les effets opprimants des identités hégémoniques³ ». Ce projet politique est une pensée en mouvement qui s’exprime dans des formes elles-mêmes en évolution, ce que le rapprochement entre *Tout va bien* et *Baron samedi* permet peut-être d’appréhender. Or, comme le rappelle la chercheuse en études théâtrales Muriel Plana, « la forme a [précisément] tout à voir avec l’identité », « elle est la modalité de toute identité [...], de toute définition, de toute appartenance, de toute structure ». Cette idée trouve son expression problématique dans le caractère anomal de *Tout va bien* et *Baron samedi*. Là, il apparaît clairement qu’une pensée et un positionnement politiques nourrissent

¹ François Frimat, *Qu’est-ce que la danse contemporaine ? Politiques de l’hybride*, PUF, Paris, 2010.

² Voir l’essai de Patrick Chamoiseau et Édouard Glissant, *Quand les murs tombent. L’identité nationale hors la loi ?* Institut du ToutMonde, 2007.

³ Cette expression est de Sam Bourcier.

l'expérimentation esthétique, voire que les œuvres constituent en elles-mêmes des gestes politiques. Comment penser la relation entre l'art et le politique qui se noue ici ? Au vu des intentions exprimées par Alain Buffard, de son parcours artistique « atypique » et de sa position minoritaire au sein d'une société hétéro-normative, je fais l'hypothèse que, dans *Tout va bien* et *Baron samedi*, la politisation de l'art s'actualise dans la queerisation et la créolisation des formes.

L'hypothèse *queer*

Il a été question hier de l'influence de la pensée de Michel Foucault sur le parcours intellectuel, artistique et militant d'Alain Buffard, je n'y reviendrai donc pas. De même a été rappelée l'importance de la représentation du genre et des sexualités qui traverse chacune de ses pièces jusqu'au début des années 2000, au point de « friser parfois [comme il le dit lui-même] un certain activisme⁴ ». Or, même si, au moment de la création des *Inconsolés* en 2004, Alain Buffard confie à Geisha Fontaine que « les questions de *gender* [...] ne [l'] intéressent plus du tout⁵ », elles continuent de travailler souterrainement ses créations, invitant le chercheur à en proposer une archéologie⁶ esthétique et politique. De façon plus générale, ses dernières créations continuent d'interroger de façon centrale la manière dont le pouvoir s'exerce sur les corps, une idée qu'il pousse jusqu'au paroxysme dans *Tout va bien* à travers la métaphore militaire.

C'est pourquoi, notre première approche des œuvres s'est faite au prisme des études de genre et de la pensée *queer*, approche nourrie par les recherches menées depuis cinq ans au sein du laboratoire LLA-CREATIS de l'université de Toulouse sur les « esthétiques du trouble » dans la littérature et les arts. Bien entendu, parler d'esthétique *queer* à propos d'une création artistique n'est pas sans poser problème dans la mesure où le *queer* est d'abord une « manière d'inquiéter l'identité » (Lee Edelman), « un outil de transformation sociale, une autre façon de vivre le sexuel et le racial » (Teresa de Lauretis), ou encore un « pouvoir corrosif et dissolvant [...] déstabilisant normes, références et repères jusqu'à dissoudre les frontières de genres⁷ » (Frédérique Villemur). C'est pourquoi, penser l'esthétique d'une œuvre au filtre du *queer*, c'est penser une pluralité d'esthétiques possibles, mais aussi une articulation entre esthétique et politique, les esthétiques *queer* étant toujours, comme le rappelle Muriel Plana, des politiques *queer*, inséparables les unes des autres⁸. Autrement dit, la queerisation des œuvres serait une manière de les politiser en « inquiétant » la forme tout

⁴ Alain Buffard, propos recueillis par Jérôme Provençal pour le festival d'Automne à Paris, juin 2007.

⁵ Alain Buffard, entretien avec Geisha Fontaine, Centre national de la danse, 2004.

⁶ Sur le concept d'archéologie, voir Michel Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* (1963), *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines* (1966) et *L'Archéologie du Savoir* (1969).

⁷ Frédérique Villemur, « Le dissolvant du *queer* est-il soluble dans l'air ? », in *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), Éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2015, p. 112.

⁸ Voir Muriel Plana, « Introduction », in *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, *op. cit.*, p. 14.

en les orientant « vers des problématiques touchant au corps et au sexe⁹ ». Ajoutons qu'une telle hypothèse ne peut faire l'économie d'une mise en contexte des œuvres à la fois sociale, politique et artistique, les normes se transformant et, avec elles, les conditions de leur subversion. Enfin, le *queer* « inquiète » aussi (ou *se doit* du moins d'inquiéter) l'identité du chercheur, en interrogeant son rapport au pouvoir et sa position sociale – en l'occurrence la mienne en tant qu'universitaire, européenne, blanche, cisgenre, mais aussi en tant que femme et transfuge de classe (et, à ce double titre, particulièrement sensible à la pensée féministe et post-féministe). C'est donc de ce point de vue situé que je mène les analyses proposées aujourd'hui.

L'hypothèse post-coloniale

Au fil de mes recherches, mon approche des œuvres s'est enrichie et complexifiée par la découverte d'un autre chemin de pensée irriguant le travail d'Alain Buffard et influant sur les partis pris esthétiques de *Tout va bien* et de *Baron samedi*. Ce chemin de pensée est lié, à l'évidence, au long compagnonnage entre Alain Buffard et le philosophe Alain Ménil – relation qui fera l'objet de la communication de Pierre Lauret. En effet, les dernières recherches d'Alain Ménil le conduisent à s'intéresser au travail de l'écrivain martiniquais Édouard Glissant, et plus particulièrement au concept de créolisation¹⁰ que ce dernier s'approprie et théorise au sein d'une œuvre immense et protéiforme. Par-delà les origines martiniquaises d'Alain Ménil, il ne fait aucun doute que l'œuvre d'Édouard Glissant intéresse le philosophe et le chorégraphe, non seulement en raison de sa splendeur poétique et de son ambition théorique, mais aussi parce qu'elle se présente comme une pensée décentrée. Pour le dire avec les mots de la philosophe Houria Bentouhami¹¹, elle est « une invitation [...] à quitter “cette Europe” qui ne s'est pas suffisamment interrogée sur les conditions historiques réelles de son savoir et de son pouvoir¹² » afin d'inventer un nouvel humanisme et un nouvel universalisme.

Issu de la linguistique et de l'anthropologie culturelle, le concept de créolisation se transforme chez Édouard Glissant en une poétique et une esthétique. Or, comme y insiste Alain Ménil dans un article publié en 2009, la créolisation est aussi un « nouveau paradigme de l'identité » qui rejette toute conception substantialisante ou essentialiste ; une conception de l'identité qui « rompt avec les figures de l'identité assignée à résidence et conçue à partir d'un ensemble fixe et fini de déterminations censées se transmettre en constituant un

⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰ Comme le précise Alain Ménil, le concept de créolisation est aux antipodes de celui de créolité sur le plan idéologique, et se distingue du concept de métissage qui désigne un « processus irénique » et un « modèle harmonieux de coexistence ». Voir Alain Ménil, « La créolisation, un nouveau paradigme pour penser l'identité ? », <https://shs.cairn.info/revue-rue-descartes-2009-4-page-8?lang=fr>

¹¹ Houria Bentouhami à propos de Frantz Fanon dans *Races, cultures, identités. Une approche féministe et postcoloniale*, PUF, collection « Philosophies », Paris, 2015.

¹² *Ibid.*, p. 11.

patrimoine à fructifier¹³ ». Selon cette approche, l'identité est donc pensée avant tout comme processus et comme relation, et, à ce titre, toujours nécessairement composite, impermanente, voire imprévisible. Par ailleurs, selon Alain Ménéil, la créolisation telle qu'elle est théorisée par Édouard Glissant n'est pas uniquement une invitation à porter un regard neuf sur l'histoire des sociétés nées de la colonisation et de l'esclavage : sa portée est immense et son actualité, brûlante, dans la mesure où elle permet d'appréhender plus généralement « les effets résultant de toute combinaison d'éléments ethniques, dès lors qu'entrant en relation, autant qu'en collision, ils participent d'une refonte générale de l'ordre du monde¹⁴ ».

Des œuvres monstres « l'indécidabilité productive¹⁵ »

Comment, dans *Tout va bien* et *Baron samedi*, la créolisation et la pensée *queer* conjuguant leurs forces trouvent-elles leur expression scénique ? Comme nous allons le voir, en donnant naissance à des esthétiques « originale(s) et bigarrée(s), faite(s) d'emprunts et de rapiécages » irréductibles à toute tentative de catégorisation discursive. Par-delà des différences apparentes, c'est donc la parenté qui lie ces deux œuvres que je vais à présent tenter de mettre en évidence.

Recyclages

Créées à deux ans d'intervalle, *Tout va bien* et *Baron samedi* se présentent comme de grandes formes chorales conçues pour un dispositif frontal, formes dont la théâtralité assumée ne renvoie pas seulement à un modèle visuel et spatial, mais aussi, de façon ostentatoire, à un modèle musical. À cet égard et en dépit de leur esthétique anormale, toutes deux semblent s'inscrire, à première vue, dans la tradition du théâtre politique et du cabaret satirique, la musique y tenant une place exceptionnelle, tant quantitativement que qualitativement. Cela dit, il ne s'agit pas pour Alain Buffard de reproduire un modèle, mais plutôt de pratiquer l'art du « recyclage », soit de privilégier le « rebut » et la « casse », et d'échapper ainsi, comme il le dit lui-même, à la « tyrannie de trouver des choses nouvelles ». Comme dans *(Not) a love song* quelques années plus tôt, Alain Buffard se réapproprie et détourne un répertoire musical hétérogène, sans parler de toutes sortes de matériaux empruntés au cinéma, à l'opéra, au théâtre et à la poésie.

Dans *Tout va bien*, la matière textuelle est très développée et se caractérise par son extrême hétérogénéité, sorte de montage dissonant d'échanges inspirés de situations quotidiennes, de rhétorique militaire, de chansons de troupes, de salves d'injures et de poésie. Le matériau musical n'est pas moins composite : déhiérarchisant les musiques populaire et savante, *Tout*

¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵ Cette expression est de Judith Butler.

va bien entrelarde deux ritournelles militaires tirées de *Full Metal Jacket*¹⁶ de Stanley Kubrick, un air célèbre de *L'Opéra de quat'sous* de Brecht et Weill¹⁷ et un extrait de *Dardanus*, morceau d'anthologie de l'opéra baroque. Ce matériau originellement hétérogène est lui-même soumis à toutes sortes de détournements et de déformations, le spectacle jouant sur des styles musicaux différents et sur le décalage entre la version originale et sa reprise, selon les principes du « dérapage¹⁸ » et de la parodie.

Dans *Baron samedi*, la musique devient plus prégnante, le nombre de scènes dialoguées se réduisant considérablement au profit de passages chantés. Contrairement à *Tout va bien*, le répertoire se resserre exclusivement autour de l'œuvre de Kurt Weill, soit neuf chansons interprétées en direct selon des modalités originales. La plupart d'entre elles sont extraites de pièces de théâtre musical, genre lui-même hybride auquel Kurt 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 différentes¹⁹ couvrant un large spectre temporel, ces chansons donnent à *Baron samedi* l'allure séduisante d'un spectacle de cabaret ou de music-hall, d'autant que ce sont des airs très connus qui appartiennent aujourd'hui à la culture populaire. Aux textes des chansons, elles-mêmes issues de pièces différentes, s'ajoutent des échanges semi-improvisés, une scène théâtrale plus développée et bien circonscrite et de courts récits à la première personne.

En somme, si la forme des deux spectacles s'apparente en partie au théâtre musical, elle ne s'y réduit pas en raison du caractère composite des matériaux convoqués, recyclages de la culture pop et de la culture savante, empruntés au cinéma, à l'opéra, au théâtre ou au cabaret, mais aussi, nous le verrons, à d'autres sphères culturelles que la sphère européenne. Là, les effets d'hybridation déjouent « toutes les taxinomies normatives et séparatistes²⁰ » avec pour effet de stimuler la créativité verbale. Comédie ou tragédie musicales » ? « Plateaux post-cabaret²¹ » ? « Opéras chorégraphiques²² » ? Difficile de trouver les mots justes pour désigner ces œuvres « monstres ».

¹⁶ Reprise plusieurs fois de façons différentes, « La Prière au fusil » (*Rifle Pray*) issue de la première partie de *Full Metal Jacket* peut être considérée comme le thème principal du spectacle.

¹⁷ « Le Chant des Canons », extrait de *L'Opéra de quat'sous* (1928) de Brecht et Weill, traduction de l'allemand par A. Mauprès (1932).

¹⁸ Allusion à un commentaire d'A. 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, juin 2007.

¹⁹ *L'Opéra de Quat'sous* (1928), *Happy End* (1929), *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930), *Marie Galante* (1934), *One Touch of Venus* (1943), *Lost in the stars* (1949).

²⁰ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, PUF, Paris, 2010, p. 108.

²¹ Expression utilisée par A. Buffard pour désigner *Baron samedi* dans l'émission radiophonique *Le Rendez-vous* du 12 novembre 2012 sur France Culture.

²² *Ibid.*

Rapiécages

Cette « monstruosité » ne s'explique pas seulement pas l'hétérogénéité des matériaux convoqués. Comme le révèle l'analyse des formes, Alain Buffard ne cherche pas à réduire cette hétérogénéité par un travail de montage qui en gommerait les « coutures », un parti pris esthétique pour moi indissociable de la pensée politique qui innerve les œuvres. En réalité, dans ces deux propositions scéniques, le montage tend à mettre en exergue l'hybridité de la forme par un travail dramaturgique extrêmement savant.

Dans *Tout va bien*, ce travail se révèle notamment dans l'utilisation de l'espace qui joue sur la profondeur du champ selon des modalités qui empruntent aux techniques du cinéma. Pour ce faire, Alain Buffard utilise un mur de fond de scène mobile, à quoi s'ajoutent des découpes lumineuses très élaborées. Par ailleurs, une grande partie du spectacle joue sur le montage alterné, soit « la juxtaposition de plans qui diffèrent par le lieu mais [...] supposent, si ce n'est une parfaite simultanéité, du moins une continuité temporelle ». L'usage de ce procédé stratifie souvent l'espace-temps de la scène en deux ou trois séquences concomitantes qui jouent sur des effets de décalage ou de contamination réciproques, les scènes se commentant ironiquement ou se subvertissant les unes les autres.

Dans *Baron samedi*, le travail dramaturgique se révèle plutôt dans la manière dont les chansons font irruption dans une matière chorégraphique elle-même hétérogène, le dispositif scénographique pentu constituant un terrain de jeu idéal pour les corps en mouvement. Les chansons déchirent le continuum scénique dans la mesure à la corporéité de l'interprète se recentre alors inévitablement sur le travail vocal, ralentissant ou immobilisant la chanteuse ou le chanteur le temps de la chanson. En outre, on a souvent l'impression qu'en convoquant des personnages issus de l'univers théâtralo-musical de Kurt Weill, les passages chantés créent de la théâtralité, même si les moments de théâtre à proprement parler constituent un corpus fragmentaire et s'articulent aux *songs* dans un rapport de discontinuité qui accentue l'hybridité de la forme.

D'une esthétique queer à une créolisation de la forme

De *Tout va bien* à *Baron samedi*, cette esthétique hybride faite de « recyclage » et de « rapiécage » s'infléchit en même temps qu'évolue le propos politique qui sous-tend les œuvres. En effet, *Tout va bien* pose la question de l'assujettissement et de sa possible subversion à travers ce qu'Alain Buffard appelle des « petites guérillas ludiques ». Celles-ci consistent en la mise en scène parodique de pratiques disciplinaires (en particulier la discipline militaire) où est également rendu sensible le pouvoir des mots sur la construction des corps et des identités. À travers l'articulation problématique entre identité, langage et pouvoir, tout le spectacle tend ainsi à mettre en évidence l'idée que le sujet politique ne correspond pas à une identité stable, mais se définit plutôt, comme le dit Elsa Dorlin, « par la position qu'il occupe à l'instant t dans des rapports de pouvoir dynamiques et

complexes²³ ». Dans *Baron samedi*, cette intention politique se resserre sur une prétendue « identité nationale » qu'Alain Buffard entreprend d'« inquiéter » dans une perspective postcoloniale, voire décoloniale.

Pour ce faire, il radicalise le geste dramaturgique qui fut le sien dans *Tout va bien* en privilégiant dans *Baron samedi* des interprètes noirs ou métis. Outre qu'elle joue sur des différences d'âge et de morphologie, la distribution de *Tout va bien* joue déjà sur des différences de « couleur ». Déjà, il s'agit de critiquer la norme en rompant avec une politique de la danse contemporaine française où la « blanchité » est assimilée à une forme d'invisibilité. Mais, comme Alain Buffard s'en explique lui-même, il ne parvient pas alors à soulever véritablement cette question, comme si elle était, en France, politiquement incorrecte. Ainsi, dans un entretien donné en 2011 à Toulouse, il déplore que personne n'ait commenté la distribution de *Tout va bien*, ni la manière dont le spectacle dénonce les stéréotypes racistes associés aux Noirs²⁴. C'est sans doute pourquoi, dans *Baron samedi*, il crée un effet d'asymétrie inversé en choisissant uniquement des interprètes de couleur, à l'exception d'Olivier Normand qui paraît alors endosser le rôle de la « minorité visible ».

Bien sûr, dans ces deux propositions scéniques, il ne s'agit pas de réduire des interprètes noirs ou africains à leur couleur ou à leur « africanité », mais plutôt de montrer que la catégorie de « race », quand bien même ne correspond-t-elle « à aucune réalité définissable de façon objective », n'en est pas moins « une catégorie idéologique, produite *dans* et *par* un rapport de domination historicisable, une catégorie qui masque les procédés de racialisation des inégalités sociales²⁵ ». Pour Alain Buffard, l'enjeu est donc bien de dénaturiser l'identité raciale au même titre que l'identité de genre par toutes sortes de procédés, parmi lesquels la non-fixité des rôles et le brouillage systématique entre des identités données pour « réelles » et des identités ostensiblement *fictionnelles*. Ainsi, dans les deux spectacles, Alain Buffard joue sur le découplage entre l'interprète et son rôle, les interprètes s'appelant toujours par leur prénom quel que soit le rôle qu'ils sont en train de jouer, ce qui crée souvent des effets de décalage flagrants. Dans *Baron samedi* ce principe semble s'apparenter à un procédé de distanciation brechtien. Ainsi, dans la scène théâtrale la plus développée du spectacle, Olivier Normand distribue à chacun une ardoise sur laquelle son rôle est inscrit et qu'il accroche à son cou. Mais, et c'est là sans doute toute la subtilité de *Baron samedi*, cette scène, à l'instar de l'ensemble du spectacle, se réfère tout autant à l'œuvre musicale de Brecht et Weill qu'au carnaval haïtien.

C'est en quoi *Baron samedi* s'avère, pour moi, politiquement et esthétiquement plus intéressant que *Tout va bien* en condensant des références, des histoires, des époques et des

²³ Elsa Dorlin, *Sexe, genre, sexualités*, PUF, collection « Philosophies », Paris, 2008, p. 82.

²⁴ « Très bizarrement il y a trois métis parmi les interprètes et personne ne m'en parle. Les étrangers, oui, mais pas les Français. Ce moment, très "primaire", parle du rapport de racisme qui peut exister entre noirs. Notre passé colonialiste reste une sorte de point aveugle terrifiant qui se réactive très fort actuellement. Quand l'un des interprètes dit : ça va, vous vous êtes bien marré ? Et bien oui, les gens se marrent, mais ils ne se posent pas la question du regard à porter sur cette séquence. »

²⁵ Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, *op. cit.*, p. 80.

sphères culturelles éloignées. Car si les deux spectacles ont en commun d'être des œuvres hybrides, *Baron samedi* témoigne d'un processus de créolisation esthétique original. En effet, bien qu'elle puise dans des sources musicales très variées, y compris afro-américaines, la musique de Weill renvoie plutôt à un univers euro-centré que s'approprient ici des artistes issus de cultures et de générations différentes. En même temps, c'est un personnage issu d'une tout autre sphère que le monde euro-centré 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. 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. C'est pourquoi on ne s'étonnera pas de découvrir que certains éléments du spectacle (masques, ardoises, costumes) sont directement inspirés d'une série de photographies du carnaval haïtien réalisée par la photographe Leah Gordon, et exposées pour la première fois en Haïti en 2008 avant d'être présentée dans le reste du monde, notamment en Europe²⁶. Par là, *Baron samedi* créolise la scène, créant à son échelle une sorte de « Tout-Monde » que donne aussi à entendre la polyglossie du spectacle, démultipliée par le plurilinguisme des interprètes.

Conclusion

Au terme de cette analyse, il me semble important de souligner que même si *Tout va bien* et *Baron samedi* ambitionnent de faire théâtre du monde, ces deux spectacles n'en procèdent pas moins d'une intention chorégraphique qui fait de la danse un moyen de penser le monde et de rouvrir le champ des possibles. Pour moi, en dépit de l'hybridité des formes, c'est en danseur et chorégraphe qu'Alain Buffard aborde les processus d'assujettissement, qu'il dénonce la violence de l'incorporation des normes et met en scène des micro-utopies où les dominés subvertissent les mécanismes du pouvoir. Dans ces spectacles, le corps est un « champ de bataille » qu'il importe d'investir et où de nombreux combats restent à mener ; et c'est sur ce terrain que la danse comme pratique et science du corps peut contribuer à faire bouger les lignes dans le champ social. J'ajouterais que les dernières créations d'Alain Buffard donnent également à penser l'évolution de la danse dans ses relations aux autres arts en ce début de XXI^e siècle : ne serait-elle pas en passe de devenir un art *trans* permettant le dépassement non-hiérarchisant des formes, voire l'art *meta* par excellence où se réfléchit le devenir des autres arts dans les formes spectaculaires ?

²⁶ En 2009, 2011 et 2012 en Grande-Bretagne, en 2013 au Canada, en 2014 en France et en Allemagne.