



HAL
open science

Corps indociles, identités inquiétées

Anne Pellus

► **To cite this version:**

Anne Pellus. Corps indociles, identités inquiétées. Centre national de la danse. Alain Buffard, Good Boy, Les Presses du Réel, 2020, 978-2-37896-069-8. <hal-04783291>

HAL Id: hal-04783291

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04783291v1>

Submitted on 14 Nov 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 - All rights reserved

Corps indociles, identités inquiétées

Anne Pellus
Université Toulouse Jean Jaurès

On trouverait facilement des signes de cette grande attention portée alors au corps – au corps qu'on manipule, qu'on façonne, qu'on dresse, qui obéit, qui répond, qui devient habile et dont les forces se multiplient.

Michel Foucault, *Surveiller et punir*, 1975¹

1998 : un homme nu, glabre, debout sous la lueur implacable d'un néon. Plus loin, le bassin engoncé dans une couche épaisse de slips blancs, le voici qui avance d'une démarche gracieuse et claudicante. Une boîte de médicaments est scotchée sous le talon de son pied, à même la peau. 2001 : quatre *little girls* trop blondes à demi nues sous leur tablier d'écolières apprennent à bien se tenir. 2005 : derrière un écran, des ombres chinoises. Un homme décapité, une tête gigantesque dévorant un enfant de son ombre maléfique, une noire silhouette de cauchemar percée de deux yeux blancs. Sur scène, trois hommes masqués se livrent à une partie de colin-maillard qui tourne au combat de chiens. L'un tient fermement la bride à l'autre, transformé en bête enragée. 2010 : en cadence, une troupe de soldats on ne peut plus bizarre arpente le plateau. Chaussés de petits souliers, torse nu sous leur gilet, en pantalons courts, chaussettes et fixe-chaussettes, ils sont affublés d'une énorme coiffe qui déforme leur visage. 2012 : des êtres masqués encore, en tenues dépareillées. Une cagoule noire pour sept blanches, sur lesquelles sont dessinées à traits grossiers des têtes de chiens ou de chats. Cinq danseurs comme pris de transe entament une danse très lente sur fond de gémissements et de cris à glacer le sang.

Ces images sont de celles qui marquent les mémoires. D'une inquiétante étrangeté, elles témoignent de la démarche originale d'Alain Buffard, peut-être « le chorégraphe français le plus politique de sa génération² » – du moins l'un de ceux pour qui le corps et ses représentations sont le lieu et l'enjeu du politique. Avec *Good Boy*, il inaugure ce qui constituera jusqu'à sa mort prématurée le fil rouge de son œuvre chorégraphique : l'exploration du corps comme objet et cible du pouvoir, à commencer par celui des minorités. Bien qu'il ne renie pas « un certain activisme³ », Alain Buffard n'est pourtant pas de ceux qui affichent un engagement tapageur. « Étir[ant], sans bruit et sans slogan, ses mises à distance au cœur même de ses œuvres⁴ », il puise une grande partie de la politicité de son art dans sa position minoritaire en marge de la société hétéro-normative. Comme il le dit lui-même avec un peu de provocation, « le fait qu'[il] soi[t] pédé détermine un grand nombre de choses⁵ ». Loin des utopies collectives et d'une foi

1 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975, p. 160.

2 Agnès Izrine, « Alain Buffard », www.universalis.fr/encyclopedie/alain-buffard.

3 Dans un entretien donné en juin 2007 à Jérôme Provençal, Alain Buffard confie : « La question du genre et des représentations de la sexualité a traversé chacune de mes pièces jusqu'à friser, parfois, un certain activisme. Ces enjeux me confrontent à des interrogations qui sont à la fois formelles et politiques. »

4 Roland Huesca, « Homme, danse et homosexualité », *Revue d'esthétique*, n° 45, 2004, p. 142.

5 Alain Buffard, « Ils s'exposent : entretien avec Jennifer Lacey, Nadia Lauro et Alain Buffard par Yvane Chapuis », *Art Press*, n° 270, juillet-août 2001, p. 36.

inconditionnelle dans la puissance transformationnelle de l'art, c'est au cœur de l'intime que s'origine l'archéologie sensible de son œuvre et sa vocation critique : à même les corps, dans une conscience douloureuse du pouvoir coercitif de la norme et dans une tenace indocilité.

Dès *Good Boy* en 1998, Alain Buffard revendique un goût prononcé pour le « recyclage » et une approche indisciplinaire déjouant les taxinomies normatives. Aussi ses œuvres se caractérisent-elles par leur hybridité, témoignant d'une « recherche artistique vivante qui élabore des frontières incertaines, des transformations aux contours fluctuants⁶ ». À travers cette démarche créative à l'indécidabilité productive se dessinent les contours d'un espace politique, l'affirmation d'« une identité propre mais mouvante⁷ » qui trouve sa traduction sensible dans des formes en constante évolution. Alain Buffard explorera en particulier les potentialités de la vidéo, de la performance et de l'installation avant de se tourner vers le théâtre musical à la fin des années 2000. Ainsi de *(Not) a Love Song*, *Tout va bien* et *Baron Samedi*, pièces bigarrées, toutes faites de « rapiécages » et d'emprunts au théâtre, au cinéma, au cabaret et à l'opéra.

Cela dit, quelles que soient les formes qu'il expérimente pendant près de quinze ans, c'est le corps et les problématiques qui lui sont liées qu'il ne cesse d'interroger – un corps volontiers « disqualifié », au plus loin de la technicité, de la virtuosité et de l'esthétisme. Dans une logique minimaliste, le chorégraphe tente d'« aller au plus près de l'évidement, de pousser l'absence de composition jusqu'à ce point qui permet de se désencombrer de la gangue formelle⁸ » pour donner à voir un corps « piéton », faisant la part belle aux gestes et à la motricité ordinaires. À l'instar de Steve Paxton, Alain Buffard affirme que « simplement marcher sur un plateau est pour [lui] l'absolu de la danse⁹ » ; que « dès lors qu'on met le corps d'une personne sur scène, c'est forcément de la danse¹⁰ ». S'il se réclame donc volontiers des *post-modern* nord-américains¹¹, il n'en partage ni la vision du monde ni l'idéalisme politique. C'est que les temps ont changé. À la fin des années 1990, dans un présent post-utopique de l'art, Alain Buffard a rompu comme nombre de ses contemporains « avec l'idée d'une radicalité de l'art et de sa capacité d'œuvrer à une transformation absolue des conditions de l'existence collective¹² ». C'est pourquoi, en dépit de l'influence qu'exerce sur lui la *post-modern dance*, il substitue aux corps « explorateurs » et « démocratiques » de cette dernière des corps résistants mais antihéroïques. Vulnérables, affaiblis, exposés, humiliés, soumis, réduits, voire violentés, les corps mis en scène par Alain Buffard témoignent avant tout de l'histoire intime de sujets aux prises avec des forces psycho-sociales puissantes. Dans son théâtre du monde et du

6 Alain Buffard, propos recueillis par Jérôme Provençal pour le Festival d'automne à Paris, juin 2007.

7 Alain Buffard, in « Alain Buffard », entretien avec Gwénola David, *Danser*, n° 266, juin 2007, p. 27.

8 Alain Buffard à propos de *Good Boy*, in « Tenir debout : aléas », propos recueillis par Seloua Boulbina et Sabine Prokhoris, *Vacarme*, n° 7, janvier 1999, p. 93.

9 Alain Buffard interviewé par Geisha Fontaine dans le film documentaire *Entretien avec Alain Buffard*, réalisation Centre national de la danse, Pantin, 2004.

10 Alain Buffard cité par Sabine Prokhoris dans « Le corps sexué », *Mouvement*, n° 31, nov.-déc. 2004, p. 79.

11 Alain Buffard rencontre Yvonne Rainer et Steve Paxton en 1996 dans le cadre de la reprise à Montpellier du *Continuous Project-Altered Daily* par le Quatuor Knust. Quelques mois plus tard, il part aux États-Unis pour un stage de plusieurs semaines au San Francisco Dancers' Workshop d'Anna Halprin – une expérience dont il revient profondément transformé.

12 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Galilée, 2004, p. 31.

moi, le corps est la *scène* où sont révélées et combattues les forces d'assujettissement : c'est un véritable « champ de bataille¹³ ».

Ici transparait l'influence de la pensée de Michel Foucault sur la démarche d'Alain Buffard. Ce dernier s'en est souvent expliqué, l'œuvre du philosophe (à commencer par *Surveiller et punir*) et, dans son sillage, les productions des *gender* et des *queer studies* anglo-saxonnes, nourrissent son approche politique du corps. Du reste, toutes les créations d'Alain Buffard pourraient être considérées comme des tentatives pour affronter et subvertir le « dressage » des corps et son possible revers, la docilité¹⁴. Attentif aux régimes disciplinaires par lesquels s'exerce le pouvoir, le chorégraphe s'attache à montrer la manière dont ceux-ci font porter « la contrainte [...] sur les forces plutôt que sur les signes », quadrillent l'espace et le temps, « impliquent une coercition ininterrompue, constante, qui veille sur les processus de l'activité plutôt que sur son résultat »¹⁵. Dès *Good Boy*, ses créations mettent en scène des hommes et des femmes aux prises avec des dispositifs disciplinaires qui évoquent, selon les cas, et de manière plus ou moins allusive, l'hôpital, l'école ou encore la caserne – autant d'institutions pouvant imposer des rapports de sujétion coercitifs. Ces dispositifs s'exercent sur l'individu mais aussi sur le collectif, ce dont témoigne la démultiplication du corps exposé aux néons de *Good Boy* (1998) dans *Good for* (2001) puis *Mauvais Genre* (2003)¹⁶. Une manière de rappeler que toute discipline, pour être subvertie, nécessite des stratégies d'émancipation individuelles *et* collectives ? Sans doute. D'ailleurs, chez Alain Buffard, la critique des régimes disciplinaires est souvent abordée à travers celle de l'éducation, une question qui est déjà au cœur de *Dispositifs 3.1* (2001) et sa mise en scène outrancière du « dressage » des petites filles. On retrouve cette même question poussée à son paroxysme dans *S.E.S.A.* (2009), pièce créée *par et avec* les seize étudiants de la formation professionnelle du Centre national de danse contemporaine d'Angers¹⁷, puis dans *Tout va bien* (2010) où huit interprètes mettent en scène avec une rage jubilatoire « les mécanismes du pouvoir pour mieux les déjouer¹⁸ » : pouvoir du parent sur l'enfant, mais aussi de l'homme sur la femme, du professeur sur l'élève, de l'instructeur sur ses recrues, etc.

Dans *Tout va bien*, le pouvoir est donné à voir de manière hyperbolique et parodique à travers la discipline militaire et ses ordres hurlés, ses exercices, son pas de troupe, son obsession du rang et de la tenue. Cela dit, en raison de sa mise en relation avec toutes sortes de situations coercitives, la discipline militaire apparaît surtout dans ce spectacle comme un effet de loupe permettant de mettre en évidence des processus

13 Allusion à un célèbre photomontage de l'artiste féministe états-unienne Barbara Kruger créé en 1989 et sur lequel figure l'inscription : « *Your body is a battleground* ».

14 Sur la notion de docilité, voir Michel Foucault, « Les corps dociles », *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 159-199.

15 *Ibid.*, p. 161. Selon Michel Foucault, « ces méthodes qui permettent le contrôle minutieux des opérations du corps, qui assurent l'assujettissement constant de ses forces et leur imposent un rapport de docilité-utilité, c'est cela qu'on peut appeler les "disciplines" ».

16 Après *Good for* et ses quatre interprètes masculins, *Mauvais Genre* rassemble une vingtaine de danseurs, hommes et femmes, parmi lesquels des personnalités célèbres de la scène chorégraphique française et internationale.

17 Alain Buffard crée *S.E.S.A.* dans le cadre de la formation des danseuses et danseurs du CNDC. Aussi la critique qu'il mène avec ces derniers des effets coercitifs de la discipline, si prégnante dans la formation professionnelle en danse, ne manque-t-elle pas d'ironie. *S.E.S.A.* est la matrice de *Tout va bien*, spectacle qu'il créera un an plus tard avec sa compagnie PI:ES.

18 Alain Buffard, « Connaître les mécanismes du pouvoir pour mieux les déjouer », propos recueillis par Ève Beauvallet, feuille de salle de *Tout va bien*, Centre Pompidou, Festival d'automne à Paris, octobre 2010.

d'assujettissement plus ordinaires. Ainsi, dans *Tout va bien*, quand ils ne jouent pas aux petits soldats, les interprètes s'attachent à subvertir les mécanismes du pouvoir qui se dissimulent derrière toute forme d'assignation identitaire, à commencer par celle du genre. À cet égard, *Tout va bien* condense, en quelque sorte, l'ensemble du projet politique d'Alain Buffard où il est presque toujours question du pouvoir de la norme sur la construction des corps et des identités. Pouvoir invisible mais puissant, d'autant plus puissant qu'il tend à s'invisibiliser. Déclinée selon des formes et des registres variés, du minimalisme le plus radical jusqu'à l'exubérance la plus débridée, cette question traverse l'ensemble de son œuvre et se traduit longtemps par la mise en scène du genre et des sexualités – même si, à partir de 2004, Alain Buffard dit se désintéresser de ces questions¹⁹. Pour autant, sorte de strate souterraine au fondement de son esthétique et de son projet politique, on en trouve la trace jusque dans ses dernières créations où la force d'assignation du genre est articulée à d'autres régimes de pouvoir.

Selon les théories féministes et post-féministes *gender* et *queer*, le genre est l'un des plus puissants dispositifs de pouvoir. Inscrit à même le corps, il n'est pas seulement intériorisé, il est *incorporé*. En effet, comme le rappelle la philosophe Elsa Dorlin, le corps n'est pas « une matérialité pure, préculturelle, prédiscursive, “vierge” de tout pouvoir²⁰ ». Autrement dit, il « ne préexiste pas à sa formation discursive, aux savoirs/pouvoirs qui l'informent. Le corps n'est pas le prisonnier de l'âme ou de la société, il est l'effet d'une production disciplinaire et technologique multiple²¹ ». Selon la perspective constructiviste *gender*, le corps est donc le produit de normes sociales incorporées qui tendent à s'invisibiliser en passant pour naturelles. C'est pourquoi la *gender theory* considère le genre et les sexualités non comme les causes, mais comme les effets produits par les régimes de pouvoir – ici, l'hétéro-normativité – à travers la réitération de pratiques disciplinaires et d'actes discursifs. Pour n'être pas naturel, cet effet n'est pas moins réel, continu et puissant, raison pour laquelle les catégories qu'il engendre – à commencer par « la-différence-des-sexes » – ne sont pas aisément déjouables. Ainsi, en dépit des vertus émancipatrices des *drag balls* ou du *voguing* si bien analysées par Judith Butler²² dès les années 1990, *faire* ou *défaire* le genre ne peut pas se réduire à une performance théâtrale dont le travestissement serait le paradigme : ces « corps qui comptent²³ » imposent, à qui voudrait subvertir la technologie complexe du genre, la mise en œuvre de stratégies d'émancipation elles-mêmes complexes.

À bien des égards, et bien qu'il ne saurait s'y réduire, le projet esthétique et politique d'Alain Buffard s'inscrit dans cette critique de la pseudo-naturalité des corps et des identités, ce que sa science et sa conscience du corps lui permettent d'appréhender avec subtilité. Dès 1998 avec *Good Boy*, le chorégraphe entreprend d'arracher son propre corps au système des évidences produit par le pouvoir pour en montrer le caractère problématique ; à donner à voir un corps non seulement cible du pouvoir, mais aussi porteur d'un point de vue critique sur le monde. Par la suite, nombre de ses œuvres

19 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 tout » (film « Entretien avec Alain Buffard », *op. cit.*).

20 Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités : introduction à la théorie féministe*, Paris : PUF, 2008, p. 117.

21 Marie-Hélène Bourcier, *Sexpolitiques : Queer Zones 2*, Paris : La Fabrique, 2005, p. 232.

22 Voir le célèbre ouvrage de Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'américain par Cynthia Kraus, Paris : La Découverte, 2006 [1990].

23 Allusion à l'essai de Judith Butler, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, trad. de l'américain par Charlotte Nordmann, Paris : Éditions Amsterdam, 2009.

mettent en scène de manière plus ou moins parodique les dispositifs de réification qui s'exercent sur le corps des dominé.e.s, en particulier les femmes et les minorités sexuelles. Ainsi, dans *Dispositifs 3.1*, Alain Buffard apparaît travesti en « fille » aux côtés de trois interprètes féminines, manière d'affirmer leur communauté de destin par-delà « la-différence-des-sexes ». Dans *Les Inconsolés*, pièce d'une grande noirceur, il poursuit son questionnement politique par une réflexion (auto)critique sur l'identité masculine : dans une atmosphère morbide, les corps tour à tour fétichisés, vampirisés et idéalisés des trois interprètes – dont Alain Buffard lui-même – sont « problématisés comme sujet[s] et objet[s] d'un désir mais aussi comme acteurs de la violence que suppose le fait de désirer l'autre – en particulier un autre plus vulnérable que soi²⁴ ». Quelques années plus tard, dans *Tout va bien* puis *Baron Samedi*, cette interrogation inquiète se fait en apparence plus légère, prenant la forme de « petites guérillas ludiques²⁵ » menées collectivement contre les « figements naturalisants et les effets opprimants des identités hégémoniques²⁶ ». En même temps, le propos politique prend dans ces créations un tour plus actuel : dénonciation de « l'acculturation généralisée » et de l'« abêtissement des masses »²⁷ dans *Tout va bien* ; du racisme « décomplexé » et du point « aveugle »²⁸ qu'est le passé colonial de la France dans *Baron Samedi*. En réponse aux débats qui agitent depuis quelques années le champ politique français, Alain Buffard y prend position sur la question de « l'identité nationale », un engagement qui trouve son prolongement dans l'exposition *Histoires parallèles : pays mêlés* qu'il organise à Nîmes en 2013.

Dans ce contexte de tensions, le désir d'« inquiéter l'identité » qui l'anime plus que jamais le conduit à rompre définitivement « avec les figures de l'identité assignée à résidence²⁹ » en créant pour la scène des formes-monstres irréductibles aux taxinomies normatives. L'évolution esthétique-politique qui est la sienne à ce moment-là, il la doit sans doute autant à sa longue fréquentation des *gender* et des *queer studies* qu'à son compagnonnage, intellectuel et intime, avec le penseur Alain Ménil. En effet, les dernières recherches du philosophe le conduisent à s'intéresser aux écrits de l'auteur martiniquais Édouard Glissant³⁰, et plus particulièrement au concept de « créolisation » que ce dernier théorise au sein d'une œuvre immense et protéiforme. Tout en renvoyant à une poétique et à une esthétique, le concept de « créolisation » constitue, selon Alain Ménil, « un nouveau paradigme pour penser l'identité » qui, à rebours de toute tentation substantialisante, appréhende celle-ci comme un *processus* et comme une *relation*, nécessairement composite, impermanente, voire imprévisible³¹. Outre son ambition théorique et sa splendeur poétique, l'œuvre d'Édouard Glissant intéresse aussi le philosophe et le chorégraphe parce

24 Muriel Plana, « Gestus *queer* et politicalité des corps dansants », article inédit à paraître en 2020.

25 Alain Buffard, texte d'intention de *Tout va bien*.

26 Marie-Hélène Bourcier, *Sexpolitiques : Queer Zones 2*, op. cit., p. 95.

27 Alain Buffard à propos de *Tout va bien* dans « Rencontre avec un homme en colère », propos recueillis par Dominique Crébassol le 9 décembre 2010 à Nîmes, *Parcours Alain Buffard*, dossier du Festival international CDC des 2 au 5 février 2011, direction de publication : Annie Bozzini, CDC, Toulouse.

28 Voir la note d'intention de *Baron Samedi* de novembre 2010 où Alain Buffard explique que « nous assistons en France, à un ressac “décomplexé” de la part d'hommes politiques de droite comme de gauche qui à travers leurs discours veulent redonner une certaine fierté de notre Histoire. Ces derniers montrent combien notre rapport à notre passé colonial est en quelque sorte aveugle ».

29 Alain Ménil, « La créolisation, un nouveau paradigme pour penser l'identité ? », *Rue Descartes*, n° 66, 2009, p. 11.

30 Alain Ménil, *Les Voies de la créolisation : essai sur Édouard Glissant*, Le Havre : De l'incidence éditeur, 2011.

31 Voir notamment Édouard Glissant, *Philosophie de la relation : poésie en étendue*, Paris : Gallimard, 2009.

qu'elle se propose comme une pensée décentrée : dans le sillage des *postcolonial studies*, 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 pouvoir³² ».

Dans *Tout va bien* et *Baron Samedi*, ces outils critiques – qui sont aussi des projets esthétiques³³ – conjuguent leurs forces pour donner naissance des formes scéniques « créolisées » où sont donnés à voir de nouveaux « champs de bataille » et de nouvelles stratégies d’émancipation. Dans ces deux spectacles, l’intention politique se traduit notamment par une dramaturgie du corps qui donne une importance particulière à la distribution. En effet, outre qu’elle joue sur des différences de genre, d’âge et de morphologie, leur distribution accueille des interprètes noirs ou métis. Comme Alain Buffard s’en explique, il s’agit alors de rompre ostensiblement avec une politique de l’identité qui, dans la danse contemporaine française, assimile la « blanchité » à une forme d’invisibilité. Pour autant, le chorégraphe ne parvient pas immédiatement à soulever cette question, qui semble rester en France « politiquement incorrecte ». Dans un entretien donné en 2011, 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 Noirs : « Très bizarrement il y a trois métis parmi les interprètes et personne ne m’en parle. Les étrangers, oui, mais pas les Français. [...] Notre passé colonialiste reste une sorte de point aveugle terrifiant qui se réactive très fort actuellement³⁴. » Déterminé à briser ce tabou, Alain Buffard radicalise le geste dramaturgique de *Tout va bien* dans *Baron Samedi* où, par un effet d’asymétrie très apparent, l’unique interprète blanc semble endosser le rôle inconfortable de la *minorité visible*.

Bien entendu, dans ces deux propositions scéniques, il ne s’agit pas de réduire les danseuses et les danseurs à leur supposée « couleur de peau ». Si la démarche est encore peu commune en France où le terme est auréolé d’une odeur de soufre – ce qui n’est pas le cas aux États-Unis –, elle consiste à s’emparer de la catégorie de « race » pour mieux la critiquer, voire pour subvertir les catégories « blanc »/« noir » en bouleversant le rapport qui les engendre³⁵. Car quand bien même la « race » ne correspond « à aucune réalité définissable de façon objective », elle n’en constitue pas moins, rappelle Elsa Dorlin, « une catégorie idéologique, produite *dans et par* un rapport de domination historicisable, une catégorie qui masque les procédés de racialisation des inégalités sociales »³⁶. À l’instar du genre et des sexualités, elle fige des identités dans une pseudo-naturalité, figements naturalisants qu’Alain Buffard entreprend de dissoudre par toutes sortes de procédés scéniques empruntés à la danse, à la performance, au théâtre et à la musique. Hétérogénéité des matériaux chorégraphiques, musicaux et textuels ; collision et déhiérarchisation des références culturelles – populaires et savantes ; détournement et déformation des matériaux – art du « dérapage » ; stratification de l’espace et du temps ; découplage entre l’interprète et son personnage, brouillage entre l’identité « réelle » des interprètes et leur identité fictionnelle, non-fixité des rôles ; plurilinguisme et polyglossie :

32 Hourya Bentouhami-Molino, *Race, cultures, identités. Une approche féministe et postcoloniale*, Paris : PUF, 2015, p. 11.

33 Sur l’approche esthétique du *queer*, voir Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 2015.

34 Alain Buffard, « Rencontre avec un homme en colère », *op.cit.*

35 De façon plus générale, Alain Buffard rompt ici avec un consensus qui fait de la question « raciale » en Europe, plus encore qu’aux États-Unis, un sujet considéré comme dangereux, voire obscène.

36 Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités : introduction à la théorie féministe*, *op. cit.*, p. 80.

c'est un arsenal d'une inventivité débridée qui se déploie dans *Tout va bien* et *Baron Samedi*. Sur ces scènes balayées par l'esprit carnavalesque et la force de subversion du *queer*, les corps dociles produits par les puissances autoritaires s'effacent définitivement pour faire place à des corporéités proliférantes, transitoires, inassignables, irréductibles à toute catégorie discursive, des corporéités promises à un devenir infini.