

Pour un Buffard Laurent Sebilotte, Fanny de Chaillé, Cécile Zoonens

On ne saurait énoncer les innombrables raisons de parler aujourd'hui d'Alain Buffard. Disons simplement que, cinq ans après sa disparition, l'urgence à considérer l'importance de son travail nous paraît s'imposer, et c'est elle qui a motivé l'invention de ce livre.

Héritier et danseur des grandes figures chorégraphiques des années 1980, Buffard est de ceux, comme beaucoup de sa génération, qui vécurent l'arrivée du sida comme un événement majeur. Résistant à la maladie, croisant sa propre histoire et ses mythologies personnelles, au fil de ses pièces, expositions et films, il a exploré nombre des problématiques de son temps, et particulièrement les processus d'aliénation analysés par les *gender* et *cultural studies*, notamment celles consacrées au postcolonialisme.

Ainsi, il a élaboré une œuvre qui, de *Good Boy* à *Baron Samedi*, a participé au renouvellement de la scène française par sa radicalité et la fécondité de ses interrogations. C'est un grand chorégraphe que nous voulons considérer ici et présenter comme tel. Mais quel livre peut-on construire et dédier à un grand artiste ? Et comment, au moment d'inviter à sa lecture, caractériser le présent ouvrage ? À quel autre le comparer, qu'il soit de même sorte ou, à l'inverse, tout son contraire ?

Dans l'idée d'un livre qui ne serait ni une biographie, ni une monographie, ni un ouvrage académique, et pas plus un « livre d'art¹ », on se souvient étrangement de l'étonnant recueil, *Henri Matisse, roman*, insaisissable, rebelle à toute catégorisation, que Louis Aragon consacra au peintre en 1971. De fait, voilà deux volumes sans rapport mais également faits de strates et affichant d'emblée leur hétérogénéité. C'est ainsi que nous avons conçu notre *Alain Buffard, Good Boy* : comme un kaléidoscope ou bien encore un millefeuille, rassemblant des pages « sans lien que Buffard lui-même² » pour paraphraser Aragon. Avec le romancier, on pourrait d'ailleurs dire que notre « livre ne ressemble à rien qu'à son propre désordre³ ». Mais nous pourrions aussi le nommer d'une autre façon : *Pour un Buffard*, à la manière du grand œuvre d'exploration de la poétique malherbienne par Francis Ponge⁴. *Pour un Buffard* car il s'agit bien de réunir « dans l'ambivalence de la préposition, éloge et projet⁵ ». Il s'agit bien ici de revendiquer une forme d'hypothèse de ce que pourrait être un livre sur Alain Buffard. Une forme de proposition fragmentaire ou les matériaux bruts de ce que pourrait être un livre toujours en devenir, ce *roman* à la manière d'Aragon, peut-être inachevable, peut-être impossible, et que, idéalement, chaque lecteur, à la lecture, s'invente.

Il y a certes loin du *Henri Matisse, roman* d'Aragon à notre *Alain Buffard, Good Boy*. Aragon écrit seul les textes qui forment son roman quand nous affichons une dizaine de contributeurs. Les plus anciens de ses textes ont pu être lus et amendés par celui-là même dont ils parlaient – la rédaction chez Aragon courant sur plus de quarante années. À l'inverse, nous avons pris – à peine – trois années pour inventer un ouvrage tout entier conçu dans l'absence de l'artiste qui en est le sujet.

Matisse, cependant, était lui-même mort quand Aragon a rassemblé la matière éparsée qui forma son livre. Et on peut s'accorder à ce dernier pour dire à notre tour : « Ce livre est comme il est. Je n'y puis rien. Peut-être parce que l'homme s'est tu, que je n'en puis entendre la voix, qu'il a cessé d'être présence, pour devenir question. Questions⁶. »

Le 21 décembre 2013, Alain Buffard s'est tu. Il est aussi devenu « question », et nul ne peut dire encore – même si on peut repérer ici et là des échos de son œuvre ou le partage *post-mortem* de certains de ses questionnements –, nul ne peut établir quelle aura été son influence profonde dans le champ chorégraphique, et plus largement intellectuel et artistique.

Il est pourtant possible de déceler les traits saillants de ses recherches, les nœuds et les lignes de force de son parcours, les idées clés de son œuvre. Cette identification des marqueurs d'une vie et d'un corpus de créations pré-

sidait déjà à l'organisation en octobre 2017 du temps fort et du colloque « Alain Buffard, *This is not a love song* » au Centre national de la danse (CND), en partenariat avec la compagnie Pl:ES. C'est de là que nous sommes partis pour préparer ce livre collectif, avec la préoccupation d'accentuer ces axes d'analyses mais aussi de multiplier les entrées thématiques, de varier les natures de discours ou les matériaux destinés à constituer une première somme consacrée à l'artiste.

Pour dire un peu de l'activité singulière à laquelle s'est adonné le danseur et le chorégraphe, mais aussi le penseur, le commissaire d'expositions ou réalisateur de films Alain Buffard, nous avons tenté, non pas une « explication de texte⁷ », mais une composition particulière, sophistiquée, de matériaux hétérogènes qui nous paraissaient devoir tenir ensemble pour offrir le plus large spectre aux analyses que nous souhaitions ouvrir et favoriser grâce au présent livre. Nous voulions que ce volume collectif n'apparaisse pas comme un champ de décombres⁸ mais laisse voir « peut-être bien une lueur sur ce qui se passe⁹ », pour citer Aragon encore. Ce Buffard « d'un seul bloc à peine dégrossi¹⁰ » que propose notre ouvrage est aussi un Buffard *par éclats*, car ce sont de multiples voix et des regards divers qui en viennent composer une mémoire complexe et une présentation parfois paradoxale. D'où une construction « à multiples porches¹¹ » dont chacun jugera de la sorte d'architecture secrète qui la fait tenir debout.

Il nous a plu d'ajouter les briques ou de superposer les strates pour contenir sans la réduire toute la richesse d'un artiste pour nous majeur. Cette *dispositio*, trame irrégulière on le verra, assemble des textes savants ou plus impressionnistes, d'amples analyses – dans la foulée du colloque d'octobre 2017 – et des *focus* plus ponctuels, des documents d'archives livrés sous forme de *fac simile* sans exégèse, un essai visuel conçu par le photographe Marc Damage, un proche du chorégraphe, d'autres sections strictement iconographiques elles-mêmes sans glose ajoutée, des notices informatives et des citations. Ces matériaux viennent s'organiser selon deux fils qui se croisent sans cesse : un fil thématique qui, après une séquence transversale autour de la personne et de l'œuvre d'Alain Buffard envisagées de manière syncrétique, va progresser selon un déroulé chronologique au fil des grandes périodes de son parcours et de ses créations successives ; et un fil a-chronologique sous la forme d'un abécédaire alternant des entrées textuelles, parfois illustrées, et des entrées strictement visuelles, permettant de faire apparaître de façon argumentée ou plus allusive d'autres traits, concepts ou influences liés à l'homme et à son travail artistique.

Aragon introduit dans son livre à deux endroits ce qu'il appelle une « anthologie », dans le souci d'insérer « *un récit* qui ne me doive rien, qui soit purement le fait de Matisse, comme quand un personnage, en plein milieu du roman, se met à raconter son enfance, sa jeunesse ou son âge mûr...¹² ». C'est ainsi que viennent s'insérer dans ce livre des pages des carnets d'Alain Buffard et d'autres documents personnels (papiers privés, tapuscrits, courriers). Nous voulions que la voix principale restât celle de l'artiste. Nous voulions faire apparaître – en révélant un peu de son *intimité* – la fabrique de ses œuvres et ses pratiques d'écriture, sa manie des listes, son jeu avec les langues, les références à ses lectures, le travail de répétition de ses pièces, etc.

C'est qu'en parallèle de la préparation du colloque organisé en 2017 par le Centre national de la danse et la compagnie Pl:ES, un autre vaste chantier, de plus longue haleine, a concerné la collecte, l'identification et le début du traitement des archives du chorégraphe déposées avec celles de sa compagnie à la médiathèque du CN D. Dans cette matière organique s'il en est, jusqu'ici non divulguée, nous avons choisi de privilégier les documents qui nous semblaient les plus essentiels, méritant d'être

connus, de nature à moduler les idées convenues sur l'artiste, ou sur lesquels les auteurs convoqués s'étaient appuyés dans leurs analyses.

Ainsi, entre les essais approfondis – textuels ou visuel – proposés par des chercheurs ou des collaborateurs proches, sont venus s'enchâsser de nombreux documents inédits issus des propres archives d'Alain Buffard. Dans ces notes de travail et ces lignes écrites *pour soi* – et cela ne fait que renforcer le souvenir qu'en gardent amis et partenaires de création –, on trouve aussi « les fruits » de ses lectures¹³, citations et références faites par Buffard aux nombreux auteurs et artistes qui l'abreuyaient sans cesse.

Pour un Buffard : notre livre vient s'affirmer comme une dédicace à l'adresse de l'artiste et de l'ami, mais *un Buffard* car notre entreprise n'a nulle prétention totalisante. En effet, de quel Buffard est-il *question* ici ? Nous serions bien en peine de le dire, d'en réduire les visages multiples en un seul *personnage*.

On le voit ici écrire sur Francisco de Zurbarán et là jouer de néons comme Bruce Nauman. Souvent citant ses sources et déclarant ses influences, comme le montre Lou Forster. On le saisit aussi corps nu cherchant sa danse dans les séquoias de Sea Ranch. Ailleurs, tout en mots, il déroule un vaste questionnaire servant, imagine-t-on, de viatique pour mieux exister sur terre ou pour identifier ce qu'on peut, comme artiste et interprète, offrir au spectacle qui s'invente. On le découvre encore jeune garçon bondissant – et, plus loin, homme aux stigmates invisibles qui interroge ce qui en lui se dispute de la majesté du désir sexuel et de l'ombre portée d'un virus mortifère, créant « après le silence », une « danse de la chambre » où son corps s'émancipe et devient « activiste » (Élisabeth Lebovici).

Le voilà dialoguant de vive voix ou en silence avec son complice et compagnon Alain Ménil. Ailleurs, il échange en profondeur avec Laurence Louppe et puis, par cinq fois, déjeune avec Anna Halprin. Là, ce sont les réflexions acérées sur les modalités d'apprentissage et d'émancipation (des codes, des gestes professionnels, des contraintes sociales, des lâchetés misérables du quotidien), ici la théatralité consentie pour tisser le biographique et le tragique de toute enfance, et appeler nos larmes en répandant toute « la noirceur lyrique du désir » (Frédéric Pouillaude). Il y a aussi le Buffard interprète qu'évoque Mélanie Papin, « Buffard avant Buffard » annonçant son « devenir critique » qui le fera chorégraphe.

Voilà encore, pas si loin de l'enfant du Jura, Buffard « danseur américain » dont l'œuvre – selon Noémie Solomon – peut être dite « incorporelle », puisque dans sa danse vient se dissoudre le « sujet chorégraphique » tout comme, chez Foucault, « l'existence propre » de l'homme se dissout pour produire un « scintillement de surface ». Plus loin, l'artiste se laisse voir travaillant toujours à « inquiéter l'identité » pour faire place au contraire à des « corporités au devenir infini » (Anne Pellus) et, dans ses dernières pièces, créolisant à son tour, en convoquant sur le plateau tout l'hétérogène nécessaire pour qu'il n'y ait plus d'« autre » mais du « commun » (François Frimat). « Comment être ensemble », se demandait-il d'ailleurs en 2002, préparant avec Régine Chopinot *Wall Dancin' / Wall Fuckin'*, ainsi que l'atteste une page de ses carnets reproduite ici. Et puis, c'est le Buffard absent auquel on se substitue, *post-mortem*, pour transmettre *Les Inconsolés* et dont on découvre alors « ce que c'est », « en le donnant » (Mathieu Doze), et où l'on comprend que les morts, « on ne peut plus les consoler » (Enora Rivière).

Pour un Buffard : en proposant des analyses, des traces directes des pensées et méthodes de travail du chorégraphe mais aussi des éléments documentaires variés, puisse ce livre donner lieu à la même qualité de ressourcement que les maîtres-livres évoqués plus haut, ouvrir plus avant les possibilités de recherches, alimenter le désir de questionner encore une grande œuvre et nourrir

l'admiration d'un *good boy*. Car, ici et là enfin, c'est toujours un bon garçon, *a good boy*, de ceux auxquels on s'attache, non tant pour ce qu'ils nous donnent que pour ce qu'ils nous conduisent à faire de nous-mêmes.

Enfin, si le *Good Boy* de notre titre est pris non plus sous une forme adjectivale mais valant à nouveau comme nom de l'œuvre emblématique de Buffard, on peut proposer ce livre, *Alain Buffard, Good Boy*, comme une construction plus complexe et éclatée que linéaire, moins biographique que kaléidoscopique, une construction chorégraphique en un sens. Elle l'est si l'on considère que la seule lecture, le seul cheminement possible dans cette composition de matériaux divers agencés en une structure chorale est de se déplacer d'un texte à un autre, d'une entrée thématique à un document associé, d'une archive à l'analyse d'une pièce ou d'une idée clé, d'une section iconographique à une notice savante, chacun suivant son propre trajet.

Mais *Good Boy* peut sonner encore comme ce qu'était, pour une part, le solo de 1998 : un *Ecce Homo*, une présentation au monde, un portrait décalé en forme d'auto-portrait, ou bien la synthèse par le geste d'une réflexion sur l'être et sa présence, l'être et l'identification à son corps. Notre *Pour un Buffard* serait dès lors aussi une forme de portrait éclaté, la présentation posthume et par des tiers d'une complexité toujours vivante car toujours sujette à interprétation, toujours riche de questions non résolues, de questions posées au monde et donc à nous-mêmes, depuis une époque désormais révolue mais dont la compréhension s'enrichira toujours d'une visite au Baron Buffard¹⁴.

- 1 « Comme s'appellent ces ouvrages où le génitif d'art abusivement attribue, feint au moins d'attribuer à l'auteur du livre une qualité qui appartient à son personnage », écrit Louis Aragon (*Henri Matisse, roman*, Paris : Gallimard, « Quarto », 1998, p. 33).
- 2 *Ibid.*, p. 39.
- 3 *Ibid.*, p. 13.
- 4 Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Paris : Gallimard, « Blanche », 1965.
- 5 Cf. notice de Bernard Beugnot sur *Pour un Malherbe* de Francis Ponge, dans le tome II de ses *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1441.
- 6 Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 14-15.
- 7 Du livre qu'il composait autour d'Henri Matisse, Aragon disait encore : « Ceci est un roman, c'est-à-dire un langage imaginé pour expliquer, croirait-on, l'activité singulière à quoi s'adonne un peintre ou un sculpteur, s'il faut appeler de leur nom commun ces aventuriers de la pierre ou de la toile, dont l'art est précisément ce qui échappe aux explications de texte. »
- 8 Ni comme « une architecture de hasard » à laquelle on a fini par « cesser de croire », après avoir « rêvé de bâtir toute une ville, ouvert ici, ça et là, des chantiers, creusé des caves, déjà parsemé des colonnes, des départs d'escalier... et puis que s'est-il passé ? » (Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, *op. cit.*, p. 593).
- 9 *Ibid.*, p. 71.
- 10 Pour citer cette fois Ponge qui donne ce titre à la seconde section de son *Pour un Malherbe*.
- 11 Pour reprendre une expression de Bernard Beugnot, in Francis Ponge, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1446.
- 12 *Ibid.*, p. 369.
- 13 Selon la belle expression allemande, *Lesefrüchte*, « fruits de lecture ».
- 14 Comme le désigne François Frimat en ouverture de ce livre.

For a Buffard by Laurent Sebillotte, Fanny de Chaillé and Cécile Zoonens

The countless reasons why we ought to talk about Alain Buffard today are too many to list. Let us merely say that, five years after his death, an urgent need arose to examine the significance of his work. It stood out to us as a necessity, and has been at the core of this book's invention. A dancer and successor of the major choreographic figures of the 1980s, Buffard is one of those, like many in his generation, who have experienced the onset of AIDS as a key event. Battling disease, his story and personal mythologies of his own entwined throughout his pieces, exhibitions and films, he has delved into a number of issues particular to his time, notably the processes of alienation analyzed by gender and cultural studies, and especially those of post-colonialism. Thus the development of his works, from *Good Boy* to *Baron Samedi*, has contributed to the revival of the French scene through both a radical nature and some fruitful questioning. Here, we wish to consider and present him as he is: a great choreographer. Yet what sort of book can be built and dedicated to a great artist? And how, upon the encouragement to read it, do we characterize this publication? Which other do we compare it to, be it of the same kind or otherwise radically different?

Upon imagining a book that is neither a biography, nor a monograph, nor even an academic piece and no more of an "art book",¹ one is strangely reminded of the surprising, elusive 1971 volume by Louis Aragon titled *Henri Matisse, A Novel*, dedicated to the painter, and persistently uncategorizable. And indeed here are two unrelated books which share, however, the construction of different depths and immediate display of heterogeneity. This is how our *Alain Buffard, Good Boy* has been intended: like a kaleidoscope, or even a many-layered collection of pages "whose sole connection is Buffard himself", to paraphrase Aragon.² In the words of the novelist, we could even say that our "book resembles nothing except its own disorder."³ But we might also title it differently: *For a Buffard*, in the footsteps of Francis Ponge's great work on exploring Malherbian poetics.⁴ For a Buffard, because this is about bringing together "in the ambivalence of the preposition, praise and project."⁵ What we are asserting here is in fact a form of *hypothesis* over what a book on Alain Buffard *could* be. A form of disjointed proposal, or raw material of what may be an ever-becoming book, a *novel* in Aragon's manner, perhaps unfinishable, perhaps impossible – and ideally, designed for each reader to invent, by himself, whilst reading.

Of course there is a far cry between Aragon's *Henri Matisse, A Novel* and our *Alain Buffard, Good Boy*. In his, the texts are written by Aragon alone, whereas ten or so authors have contributed to ours. He was able to have his earliest contents read and amended by the very person that they were about – his writing took place over the course of forty years. Conversely, it took us – hardly – three years to conceive a book whose subject, whose artist, was absent all along. Matisse had nonetheless already died when Aragon put together the loose material which was to compose his book. In agreement with him, in turn, we can say: "This book is how it is. I can't do anything about that. Perhaps because the man has fell silent, because I am unable to hear his voice, because he has ceased being a presence and has turned into a question. Questions."⁶

On December 21, 2013, Alain Buffard has fell silent. He too has turned into a "question", and no one can say yet – even though his works decidedly resonate here and there, as well as some of his questionings shared *post-mortem*, no one can determine for sure how deep his influence will have been on the choreographic field, and more broadly the intellectual and artistic ones.

And yet it is possible to discern the prominent traits of his research, the essence and emphases of his journey, the

key ideas in his work. To pinpoint such landmarks in a life and a body of creations was already at the root of the organization, in October 2017, of the highlight and conference "Alain Buffard, *This is not a love song*" at the Centre national de la danse (CND), in partnership with company PI:ES. It has been our starting point for preparing this collective book. Our concern was to accentuate those lines of analysis, but also to multiply the themed entries, to diversify the nature of discourse or the materials intended to constitute a first amount, dedicated to the artist.

In order to say a little about the singular activity that Alain Buffard has devoted himself to, not only as a dancer and choreographer but also as a thinker, exhibitions curator or film-maker, we have favored – over *textual analysis*⁷ – a particular, sophisticated composition of miscellaneous materials. It seems to us that the latter must hold together so as to provide the broadest spectrum possible for the analysis we wish to open and promote thanks to the present book. We wanted this collective work to appear not as a field of ruins⁸ but rather to feature "perhaps even a glimpse of what's going on"⁹, to quote Aragon once more. This Buffard made of "a single block, barely refined"¹⁰ hereby presented is also a *fragmented* Buffard, as multiple voices and diverse gazes are composing this complex memory and sometimes paradoxical presentation. Hence a "multi-entrances"¹¹ construction, whose type of secret architecture, holding it all together, is for anyone to judge. It has been enjoyable for us to combine the bricks, to place the layers on top of each other, in order to contain, without lessening it, the wealth of such a major artist in our eyes. This *dispositio*, an irregular framework as we shall see, gathers academic texts and more impressionistic ones, wide-ranging analysis – in the wake of the October 2017 conference – and more occasional focuses, archive documents reproduced in *fac-simile* free of interpretation, a visual essay designed by photographer Marc Damage, personally close to the choreographer, other pictures-only sections without commentary either, informative notes and quotations.

These materials are brought together along two continuously intertwining threads: a themed one which, following a cross-disciplinary sequence around Alain Buffard's persona and works addressed in a syncretic manner, is developing along a timeline, spanning the course of his career's main periods and successive productions; and a nonlinear thread in the shape of an ABC primer alternating textual, sometimes illustrated entries, and strictly visual ones. This enables to display, in an argumentative or otherwise more allusive fashion, different traits, concepts or influences relating to both the man and his artistic work.

Twice in his book, Aragon introduces what he calls an "anthology"; for the sake of including "a tale that owes me nothing, that is purely Matisse's own doing, like when a character starts narrating his childhood, youth or old age midway through a novel..."¹²

This is how some of Alain Buffard's notebook pages and other personal documents (private papers, typescripts, mail) come to feature here. We wanted the main voice to remain the artist's. We wanted to shed light – whilst revealing a little of his *intimacy* – on the making of his works and his writing practices, his habit of making lists, his play on language, references to his reading, the work on rehearsing his pieces, and so on.

Indeed, alongside the preparation of the 2017 conference organized by the Centre national de la danse and the PI:ES company, another extensive, more long-term undertaking began: to gather, identify and process the choreographer's archives, filed in the CND media library along with those of his company. From this previously undisclosed matter, organic if anything else, we have chosen to put forward the documents that we felt were most essential, most deserving of being known, likely to challenge

the conventional ideas about the artist, or on which the invited authors had drawn their analysis.

As such, a number of previously unpublished documents from Alain Buffard's own archives are set in between the comprehensive textual or visual essays submitted by researchers or close collaborators. Those working notes and the words written *for oneself* also show *the fruits* of his reading,¹³ quotations and references that Buffard made to the many authors and artists he was constantly immersed with – and this only strengthens the memories of friends and partners in creation.

For a Buffard: our book establishes itself as a dedication to the artist and friend; yet *a Buffard*, for our endeavor is by no means intended as all-encompassing. And indeed, which Buffard is this *about*? We would hardly be able to tell, or to reduce his many faces to one unique *character*. Here he is seen writing on Francisco de Zurbarán, and there playing with neon, in the likes of Bruce Nauman. Often he cites his sources and claims his influences, as shown by Lou Forster. He is also captured naked, searching for his dance amongst the Sea Ranch sequoias. Elsewhere, entirely in words, he runs through a broad questionnaire used as support, or so we imagine, to better exist on Earth or to identify what one is able to give, as an artist and a performer, to the show being invented. He is found bouncing about, a young boy still – and later, a man with invisible scars, questioning the fight within himself between the majesty of sexual desire and the shadows cast by a deadly virus. A man who creates a “room dance,” “after silence,” whereby his body emancipates and becomes an “activist” (Élisabeth Lebovici). Here he is conversing, out loud or in silence, with his companion and partner Alain Ménil. Elsewhere, he has in-depth discussions with Laurence Louppe and then, five times, lunch with Anna Halprin. There, some sharp reflections on how to learn and emancipate (from codes, professional gestures, social constraints, from the pitiful daily cowardice); here the theatricality, consented in order to weave together the biographical and the tragedy of any childhood, to call upon our tears by unleashing the whole “lyrical darkness of desire” (Frédéric Pouillaude). There is also Buffard the performer, brought up by Mélanie Papin, “Buffard before Buffard,” heralding the “becoming-critical” which will make him into a choreographer. Now, not so far from the Jura kid, Buffard is the “American dancer” whose works, according to Noémie Solomon, can be said to be “incorporeal”; since the “choreographic subject” comes to dissolve within his dancing just like, with Foucault, the “very existence” of man disappears so as to produce “a kind of surface glitters.” Further, the artist is shown persistently striving to “trouble identities” and instead make way for “corporealities destined for an infinite becoming” (Anne Pellus). In his final pieces, he in turn embraces creolization by gathering on set all the heterogeneity needed to endorse the “common” over the “other” (François Frimat). “How to be together,” did he in fact wonder in 2002 when preparing *Wall Dancin’/Wall Fuckin’* with Régine Chopinot, as testified by a notebook page reproduced here. And then, it is the absent Buffard whose place is taken, *post-mortem*, in order to pass on *Les Inconsolés*; we then find out “what it is,” “by giving it” (Matthieu Doze), and we understand that the dead, “we can no longer console them” (Enora Rivière).

For a Buffard: through offering some analysis, direct traces of the choreographer's thinking and working methods but also various documentary elements, may this book give rise to the same revitalizing quality than the aforementioned key volumes, open the research opportunities further, fuel the desire to keep questioning a great work and nurture admiration for a *good boy*. For in the end, it is always a good boy, here and there, the likes of which we grow fond of – not so much over what they are giving us

but rather for what they lead us to do with ourselves. Finally, if our title's *Good Boy* is no longer understood in its adjectival meaning but once more as the name of Buffard's iconic work, then this book – *Alain Buffard, Good Boy* – can be presented as a complex and fragmented construction rather than a linear one, less biographical and more kaleidoscopic; a choreographic construction, in a sense. And it is, insofar as we deem that the only possible course, the only way to read this arrangement of various material put together is to shift from one text to the other, from one themed entry to an associated document, from one archive to the analysis of a key piece or idea, from one picture section to an academic note, each following their own path.

Yet *Good Boy* has another ring to it, and that is what was, partly, the 1998 solo: an *Ecce Homo*, a presentation to the world, a quirky portrait looking like a self-portrait, or even the gestured synthesis of a reflection on being and its presence, being and its body identification. Our *For a Buffard* would then be a sort of broken-up portrait as well, the posthumous presentation by others of an ever-living complexity, ever open to interpretation, ever enriched by unresolved interrogations to the world and therefore, to ourselves. The time when questions came might be gone now, but its understanding shall always improve by visiting Baron Buffard.¹⁴

Translated by Anna Kessler

- 1 “Such as we call those books where the ‘art’ genitive improperly ascribes or at least pretends to ascribe to the author a quality that belongs to his character”, Louis Aragon writes. (*Henri Matisse, roman*, Paris: Gallimard, “Quarto”, 1998, p. 33).
- 2 *Ibid.*, p. 39.
- 3 *Ibid.*, p. 13.
- 4 *Pour un Malherbe*, Paris: Gallimard, “Blanche”, 1965.
- 5 Cf. note by Bernard Beugnot on *Pour un Malherbe* by Francis Ponge, in book II of his *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 2002, p. 1441.
- 6 *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 14-15.
- 7 Regarding the book he was composing around Henri Matisse, Aragon also said: “This is a novel, that is to say a language invented in order to explain, so we would believe, the singular activity enjoyed by a painter or a sculptor - if we must use a common name for those adventurers of stone and canvas, whose art is precisely what escapes textual analysis.”
- 8 Nor as a “random architecture” which we “stopped believing in” after all, having “dreamt of building an entire city, opened yards hither and thither, dug caves, already set up some pillars, flights of stairs... and then what happened?” (cf. *Henri Matisse, roman, op. cit.*, p. 593).
- 9 *Ibid.*, p. 71.
- 10 To quote Ponge this time, as this is the title he chose for the second part of *For a Malherbe*.
- 11 A phrase coined by Bernard Beugnot, *op. cit.*, p. 1446.
- 12 *Ibid.*, p. 369.
- 13 In line with the beautiful German expression, *Lese Früchte*, “fruits of reading”.
- 14 As referred to by François Frimat at the beginning of this book.