

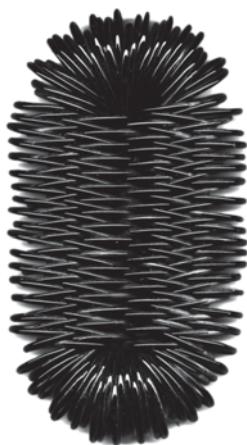
FIROZABAD
BLOW BANGLES
PRODUCTION
MEISENTHAL



FRANÇOIS DAIREAUX



FIROZABAD
BLOW BANGLES
PRODUCTION
MEISENTHAL



FRANÇOIS DAIREAUX

LIENART





YANN GRIENENBERGER

L'affaire

THE DAIREAUX

Daireaux

AFFAIR

Meisenthal, octobre 2009, un jour de milieu de semaine, dans le courant de l'après-midi.

«Oui, d'accord, envoyez-moi un dossier. Au plaisir.» Je raccrochai, dubitatif. Un peu soufflé même.

Bernard entra dans le bureau.

«T'as l'air abattu?

– Non, juste un peu sonné.»

Je lui raconte.

«C'est un gars, un artiste français, une sorte d'extra-terrestre extralucide. Il m'appelle de Daireaux, une ville en Argentine où il est en résidence, parce qu'elle porte le même nom que lui. Daireaux, quoi.

– Qui, elle?

– La ville.

– Ah!

– Étrange, en effet.»

L'affaire Daireaux avait commencé comme ça, le plus simplement du monde. Le problème, c'est que le monde n'est pas simple.

Daireaux est arrivé dans notre fond de vallée nord-vosgienne au printemps suivant. Avec quelques pièces à conviction: quelques chapelets de bracelets – bangles – en verre collectés en Inde. Des toras qu'il les appelle. Des sortes d'étonnantes couronnes de bracelets de verre de couleur savamment reliés par une humble cordelette. Un soir, au musée du Verre voisin, Daireaux, témoin principal de l'affaire, nous livra un premier indice: un film qu'il avait tourné là-bas. Là-bas, c'est Firozabad. Une ville du nord de l'Inde. Après le souffle, le blast, la claque. Cette incroyable ville compte plus de quatre cents verreries qui crachent des milliards de calories et de bracelets. Des milliers de corps dansants s'y adonnent à des rituels productifs affolants, nous renvoyant à nos pathétiques soucis d'Occidentaux plaintifs.

Quoique abasourdis par la force des images, nous avons tous été pris par une incontrôlable envie d'en savoir plus sur ce qui avait amené Daireaux à Meisenthal...

Meisenthal, October 2009, one day in the middle of the week, during the afternoon.

“Yes, ok, send me the file. See you soon.” I hung up, perplexed. Somewhat puzzled.

Bernard came into the office.

“Feeling down?

– No, just a little surprised.”

I told him the story.

“It's this guy, a French artist, some kind of extrasensory extra-terrestrial. He just called from Daireaux, a city in Argentina where he's in residence because it has the same name as him. Daireaux, that is.

– What does?

– The city.

– Oh!

– Strange, indeed.”

And this was, quite simply, how the Daireaux affair all began. The problem was, things are never as simple as they seem.

Daireaux arrived in our tucked-away valley in the North Vosges Mountains the following spring. He came armed with evidence: garlands of glass bangles he collected in India, which he called toras. These surprising wreaths were made of colourful glass bangles cleverly tied together with bits of string. One evening at the neighbouring Musée du Verre, Daireaux, the main witness in the affair, gave us our first clue: a film that he had made there. “There” was Firozabad. A city in northern India. After the breath, the blast, the slap. This incredible city is home to more than four hundred glassworks that spew out untold quantities of heat and bangles. In it, thousands of dancing bodies perform death-defying rituals of production, putting to shame our pathetic Western woes.

Although stunned by the powerful images, we all had an irresistible urge to find out more about what brought Daireaux to Meisenthal...

«J'aimerais croiser les cultures verrières de Firozabad et de Meisenthal !

– ...»

Lorsque Daireaux nous eut dévoilé la piste qu'il souhaitait poursuivre, nous avons tout de suite compris que l'interrogatoire serait sévère et que la vérité aurait du mal à choisir son camp...

Un matin, sans sommation, nous attaquâmes l'interrogatoire. Je m'en souviens très bien. Nous étions tendus mais confiants. Persuadés que la vérité éclaterait au grand jour; que la beauté du résultat allait suivre la force de l'intention. Le verre allait se mettre à table, pour sûr. Sans effraction. Les verriers intégrèrent alors les bracelets au verre de Meisenthal dans les combinaisons les plus épiques... Briser des bracelets et les reconstruire à la petite flamme d'un chalumeau, les mélanger à notre verre avant de les souffler, les inséminer entre deux couches de verre en fusion, les déposer dans une forme en verre chaud préalablement soufflée... De fausses pistes en alibis béton, de moments d'égarement en rebondissements, les séquences de prototypage se sont succédé frénétiquement durant une semaine entière. Après avoir usé le Kama Sutra de toutes les contorsions possibles, il avait bien fallu, à notre grand désarroi, nous rendre à l'évidence... Ces deux verres-là se rejetaient la faute, ne voulaient pas avouer. Au fond, aucun des deux n'était vraiment coupable. En effet, chaque matin, irrémédiablement, les pièces produites la veille nous livraient leur verdict, à la sortie d'une garde à vue dans l'arche de recuisson... Fissurées, explosées. Parfois, l'une ou l'autre semblait tenir... Quelques heures, quelques jours, et puis elles se brisaient. Un peu comme les espoirs mis en chacune d'elles. Légitime défense, peut-être.

Daireaux était affecté. Les verriers aussi. Mais nous ne classâmes pas l'affaire. Quelques semaines plus tard, les recherches reprirent. Nous remettions le couvert en explorant une piste évoquée entre-temps, dans le calme d'un recul nécessaire. Nos deux compositions de verre n'étaient pas compatibles, il ne fallait donc point les mélanger. Nous imaginâmes alors un nouveau protocole: utiliser le verre des bracelets indiens comme unique matériau de base d'une retransformation à chaud. Les verriers attaquent une *tora* complète composée d'environ deux cents bracelets à la puissante flamme d'une torche. Les bracelets se contorsionnent, croustillent, se replient sur eux-mêmes, fusionnent et donnent naissance à une sorte d'agglomérat visqueux. Une fois collée au bout de la canne du verrier, cette pâte fut soufflée dans un moule et donna naissance à une forme dans laquelle semblaient danser les bracelets figés par le souffle. Un nouveau plaidoyer avait été écrit. Le verdict était tombé. Ne restait plus qu'à exécuter la peine.

“I want to blend glass cultures from Firozabad and Meisenthal!

– ...”

Once Daireaux had revealed the lead he was intent on investigating, we immediately knew that the cross-examination would be harsh and that the truth would have a hard time choosing sides...

One morning, without warning, we began the cross-interrogation. I remember it clearly. We were tense but confident. Convinced that the truth would come out, that the beauty of the end result would reflect the full force of our intent. The glass would cough up the goods; there was no doubt about it. Without breaking and entering. The glassblowers began to integrate the bangles into the Meisenthal glass in the most epic combinations... Breaking the bangles to better rebuild them with the help of the small flame of a blowtorch, mixing them with our glass before blowing, inseminating them between two layers of fused glass, depositing them in a previously blown shape of hot glass... From false trails with cast-iron alibis and moments of bewilderment to new developments, series after series of prototypes frenetically came forth the entire week. After attempting contortions worthy of the Kama Sutra, we sadly had to face the truth... The two types of glass were throwing the blame on each other and refusing to come clean. But, in fact, neither party was guilty. Every morning, pieces created the day before would deliver the verdict, without appeal, after being released from police custody in the annealing lehr... Cracked, exploded. Sometimes one or two might hold up... A few hours later, maybe a few days later, they would burst. Just like the hope placed into each of them. Legitimate defence perhaps.

Daireaux was affected. The glassblowers too. But we didn't close the case. A few weeks later, we resumed the search. We started from scratch by exploring a lead evoked during the lull induced by a necessary time out. Our two glass compositions were not compatible, thus we could not mix them. We imagined a new protocol: to use the glass from the Indian bangles as unique base material for a retransformation under heat. Glassblowers used powerful blowtorches to attack a complete *tora* made of some two hundred bangles. The bangles became twisted and crispy, curled up, merged, and produced a viscous glob. After being glued to the tip of the glassblower's blowpipe, the paste was blown into a mould and gave birth to a form in which the transformed bangles seemed to dance. The defence rested its case and the verdict was delivered. All that remained was the sentencing.

La production de *Blow Bangles* pouvait réellement débuter. Daireaux passa trois mois à Firozabad pour une frénétique perquisition. Il ratissa tous les marchés, quadrilla des dizaines de verreries, patrouilla dans des arrière-cours, courut tous les marchés de la ville. Il y préleva, outre une dengue carabinée, trois exemplaires de 404 *toras* composées de bracelets de couleurs différentes. 9,6 mètres cubes de cartons blindés traversèrent les mers, débarquèrent au Havre et un beau matin furent livrés, sous bonne escorte, à Meisenthal. Daireaux sélectionna 404 moules dans la moulothèque du CIAV, fonds historique d'outils sauvegardés après la fermeture d'usines dans la région de Meisenthal. Une *tora*, un moule. Une couleur, une forme. Nous soufflâmes une première série de 404 pièces durant l'hiver, sans témoins. L'œuvre *Blow Bangles* avait été commise.

Un jour, les 404 suspects furent disséminés dans l'espace vierge de la Halle verrière de Meisenthal. Si chacune des pièces était habitée par un insondable paysage, l'œuvre complète, elle, déroulait son discours politique avec une force sans précédent. Daireaux a provoqué la collision frontale de deux cultures. Certains accidents ont du sens. Certaines circonstances sont atténuantes.

Et puis, un camion chargea l'ensemble. Dissimulation de preuves. *Blow Bangles* pouvait désormais s'évader et être montrée dans de multiples configurations. Et raconter son histoire. Nos histoires.

Blow Bangles court toujours.
L'affaire Daireaux n'est toujours pas classée.

The production of *Blow Bangles* could finally begin. Daireaux spent three months frenetically searching Firozabad. He combed all the marketplaces, put dozens of glassworks under surveillance, patrolled backyards, and ran through all the shops of the city. He managed to pick up three copies of 404 *toras* made of multi-coloured bangles, to say nothing of a violent case of dengue fever. Nine point six cubic metres worth of heavy duty boxes crossed the ocean, were unloaded at Le Havre and delivered one fine morning, under heavy escort, to Meisenthal. Daireaux selected 404 moulds from the CIAV's *moulothèque*, a historical refuge for equipment salvaged after the closure of glassworks in the Meisenthal region. For every *tora*, a mould. For every colour, a form. We blew a first series of 404 pieces during the winter, with nary a witness in sight. The *Blow Bangles* work had been perpetrated.

One day, the 404 suspects were lined up in the empty space of the *Halle Verrière de Meisenthal*. Given that each of the pieces was inhabited by a mysterious landscape, taken as a whole, the complete work delivered its political speech with unprecedented force. Daireaux had provoked the head-on collision of two cultures. Some accidents make sense. Some circumstances are extenuating.

And then a truck came to pick up the lot. The evidence was concealed. From that point on, *Blow Bangles* was free to escape and be shown in multiple configurations. And tell its story. Tell our stories.

Blow Bangles is still on the run.
As for the Daireaux affair, well, it's on-going.

English translation by Suzanne Murray



Toras, bouquets de bracelets de verre de Firozabad/bunches of glass bangles from Firozabad

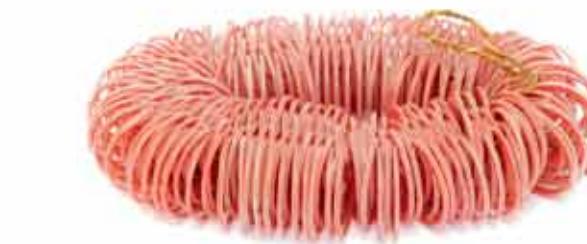


Résidence de François Daireaux/François Daireaux's residence
Centre international d'art verrier (CIAV), Meisenthal, 2010-2011



Résidence de François Daireaux / François Daireaux's residence
Centre international d'art verrier (CIAV), Meisenthal, 2010-2011





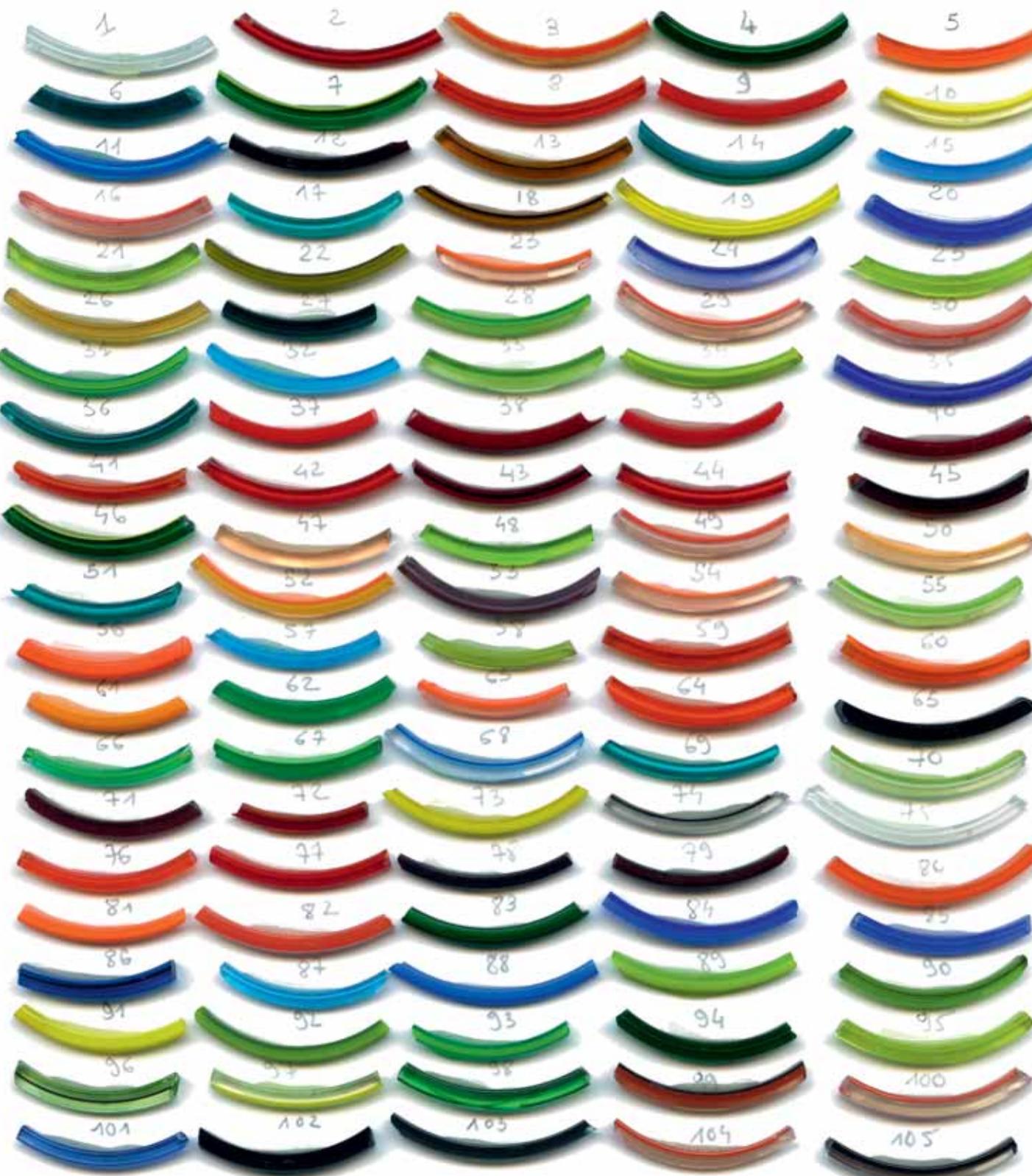
Toras, bouquets de bracelets de verre de Firozabad/bunches of glass bangles from Firozabad

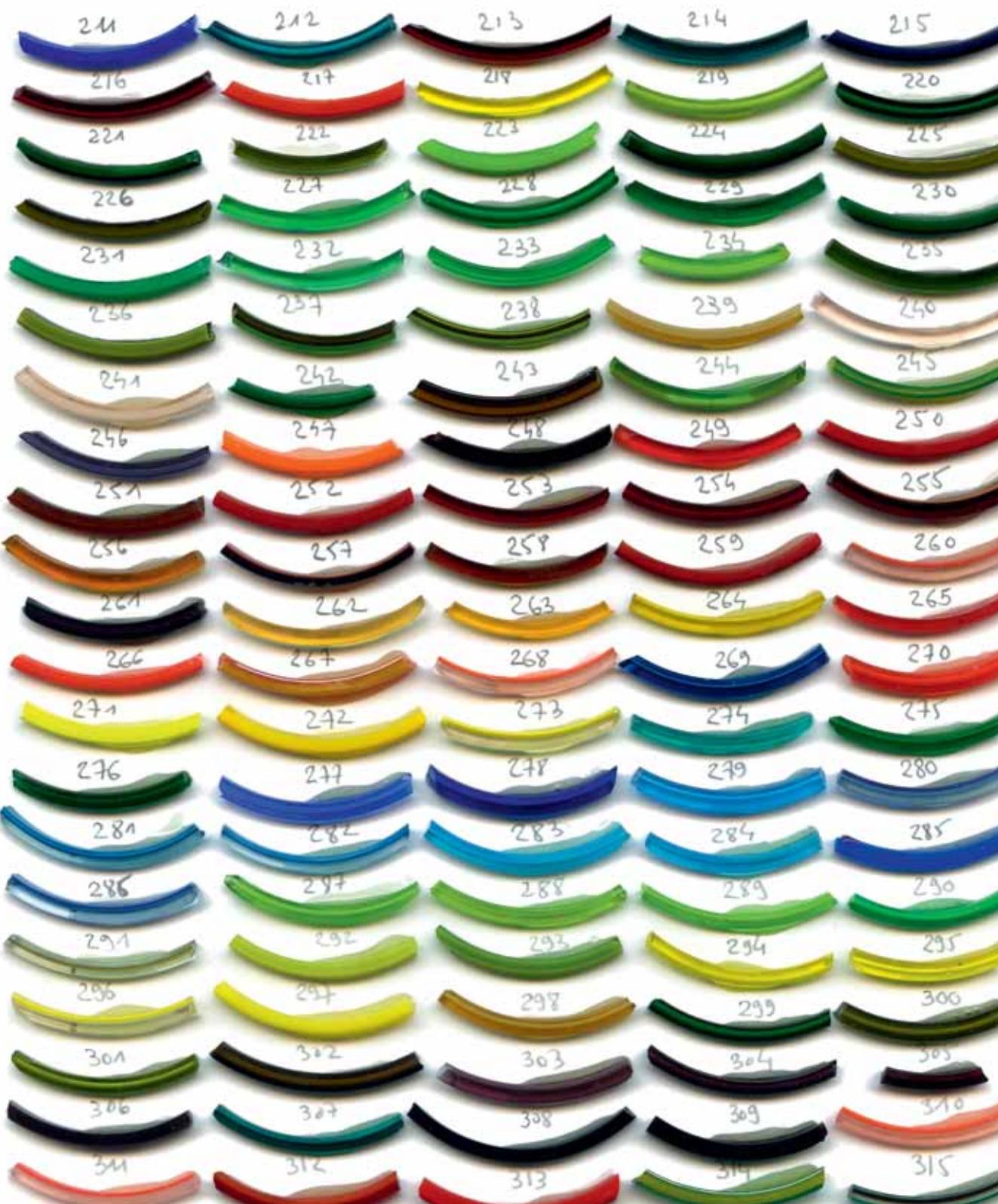


Toras, bouquets de bracelets de verre de Firozabad/bunches of glass bangles from Firozabad

Inventaire
INVENTORY
404 couleurs
404 COLOURS
de bracelets de verre
OF GLASS BANGLES
de Firozabad
FROM FIROZABAD

Inventaire réalisé en 2010 à Firozabad par François Daireaux/Inventory made in 2010 in Firozabad by François Daireaux





Blow Bangles



404 empreintes, verre soufflé, dimensions variables / 404 imprints, blown glass, variable dimensions





















Outre l'œuvre maîtresse *Blow Bangles* constituée de 404 pièces en verre, 8 séries uniques de 15 empreintes ont été éditées en 2013.
In addition to the *Blow Bangles* masterwork featuring 404 glass pieces, 8 single series composed of 15 imprints were created in 2013.





ALEXANDRINE DHAINAUT

Le monde THE WORLD est une sculpture IS A SCULPTURE qui s'ignore UNKNOWN TO ITSELF

Ça commence comme ça, chez François Daireaux: une forme, une couleur, un son, accrochent le regard, l'oreille, lors de ses nombreuses pérégrinations aux quatre coins du monde, et reviennent ensuite dans un autre contexte, persistent et hantent son esprit. Puis ça continue comme ça: ces formes/couleurs/sons dorment dans les «tiroirs' mentaux» de l'artiste, le temps d'une maturation lente, attendant l'heure de leur épiphanie.

Et les projets sont nombreux dans les tiroirs de Daireaux. Tout est potentiellement là, en germe et constamment réactualisé par les nouveaux voyages. Il y a quelques années, ce sont de mystérieuses accumulations de paquets de bracelets en verre coloré aperçues sur les marchés (*bangles markets*) à l'occasion de nombreux voyages en Inde qui ont ouvert un nouveau tiroir. C'est en s'interrogeant sur la provenance de ces quantités démesurées de bracelets que l'artiste atterrit à Firozabad, une ville située au nord du pays. Spécialité locale, les *glass bangles* sont le fer de lance de l'activité verrière à laquelle l'industrie firozabie est presque entièrement dédiée depuis six cents ans. Fabriqués par millions quotidiennement, ils défilent dans un va-et-vient permanent dans les rues de Firozabad, soigneusement rangés en bouquets appelés *toras*² et transportés sur des *tilas*³. Frappé par les couleurs et les formes déjà sculpturales de ces *toras*, François Daireaux en rapporte quelques-unes dans ses valises et les stocke dans un coin de son atelier et de sa tête pendant plus de trois ans. Jusqu'au jour où le tiroir se rouvre, où le projet *Firozabad* s'active...

La rumeur de la ville

François Daireaux fait partie des artistes dont la pratique de la sculpture passe également par la photographie et la captation vidéo. Au hasard de ses déambulations à travers les villes, l'œil photographique de l'artiste scrute les mises en scène fortuites de rebuts, d'objets trouvés ou manufacturés. On l'a souvent décrit ainsi, François Daireaux est un

This is how things start with François Daireaux: a shape, a colour, a sound captures his eye or his ear along his peregrinations throughout the world, and then reappears, persisting and haunting his mind. And then these shapes/colours/sounds lay in the artists "chest of drawers"¹ slowly maturing, awaiting the hour of their epiphany.

The projects are numerous in Daireaux's drawers. Everything is potentially there in an embryonic form and constantly actualized by new journeys. Several years ago, during his trip in India, puzzling piles of packaged glass bangles seen on the markets (*Bangle markets*) opened a new drawer. He landed in Firozabad, in the north of the country as he was inquiring into the provenance of this unreasonable mass of bangles. The glass bangles, local specialty, have been the driving force of the glass industry in Firozabad for over six hundred years. Produced by millions each day, they come and go on the streets of Firozabad, methodically tucked in bunches called *toras*² and transported on *tilas*.³ Stunned by the colours and the quasi-sculptural shapes of the *toras*, François Daireaux took some back in his luggage and kept them in a corner of his studio and his head for three years. Then one day, the drawer re-opened, and the *Firozabad* project unfolded...

The rumor of the city

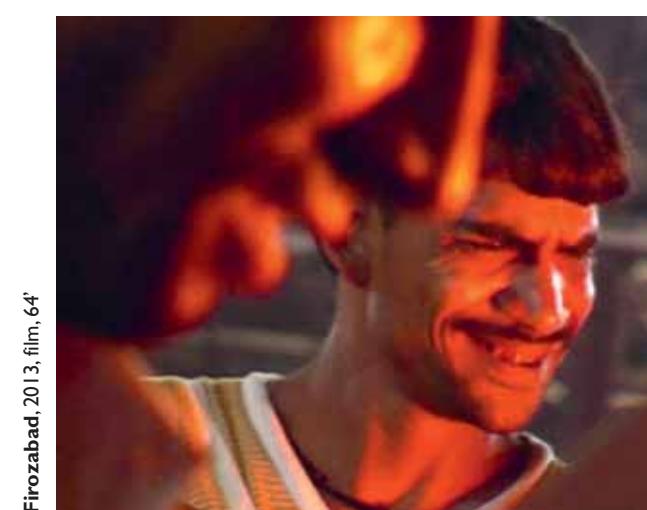
François Daireaux is the kind of artist with a sculptural practice involving photography and video. In his wanderings through cities, the artists' photographic eye scrutinizes random settings of junk or objects, found or manufactured. Often he was described as a "flâneur" guided by his incomparable visual acuity. For him, the world is a sculpture unknown to itself. In these ready-made shapes where he never intervenes, he sees "natural" sculptural objects to be revealed. As he is interested in the sounds of life, walking is for him "a propitious moment to listen to the world, to take it into consideration, transiting is one of the ways to

flâneur, guidé par une acuité visuelle sans pareille. Pour lui, le monde est une sculpture qui s'ignore. Il trouve donc en ces formes *ready-made*, sur lesquelles il n'intervient jamais, des objets sculpturaux «naturels» qu'il s'agit de révéler. Il est également attentif au son de la vie, et la marche devient pour lui «le moyen privilégié pour écouter le monde, y prêter attention, parce que se déplacer est aussi une façon de se mettre à entendre⁴». À Firozabad, il est d'abord happé par les *toras* évoquées plus haut; ensuite, toute l'activité verrière et la matière sonore particulièrement riche qui émane des usines et de la ville le captivent. Cette matière, il décide de l'exploiter par l'image d'abord, à travers une série de photographies, *Million Bangles*, et un film, *Firozabad*. La bande son de ce dernier est saisissante à plus d'un titre. C'est d'ailleurs le son qui précède l'image dès la séquence d'ouverture du film: une voix transmise par haut-parleur anticipe l'entrée en gare d'un train, tandis que l'écran reste noir. Puis, une saccade de wagons défilant à grande vitesse devant la caméra, laissant apparaître par intermittence le nom de Firozabad, donne le tempo d'un film au diapason d'une ville. Pendant plus d'une heure, on y observe et écoute le cycle du verre, ses acteurs et la vie alentour. Les tessons de bouteilles ramassés à la pelle par les «écumeurs» du verre, le zip du découpage d'un ressort de verre et la cassure délicate des *bangles* revenant à la manière d'une ritournelle dans le film, le tac, tac, tac des bracelets alignés sur la tôle, le bruit sourd et la chaleur des fours, la clamour des usines, le tri, le martèlement, le polissage... Autant de tâches qui offrent un rythme, une cadence quasi infernale tant au niveau sonore que visuel. La scène de quiétude en présence des singes qui observent une usine vidée de son tumulte habituel est d'autant plus troublante qu'elle offre un des rares moments de répit, contrepoint silencieux à la frénésie humaine. Usines en ruine ou en activité, la frontière est parfois mince. Comme cette bascule, vestige ou objet

begin to listen".⁴ In Firozabad, first he focused on the *toras*, then he was captured by the whole glass industry itself, in particular the sound matter emanating from the factories and the city. He decided to extract this matter first through images, a series of photographs, *Million Bangles*, and a film, *Firozabad*. Its soundtrack is striking on many levels. Sound comes before image in the first sequence of the film: a voice transmitted by a speaker preempts the entrance of the train in the station while the screen stays black. Then the jiggle of the coaches passing at great speed in front of the camera, intermittently revealing the name Firozabad, provide the film with tempo in tune with the city. For an hour, we observe and listen to the glass cycle, to the protagonists and the life around it. The shards shoveled by the glass "skimmers", the zip noise from the cutting of a glass spring and the delicate breaking of the bangles repeat like the chorus of a song; the tac, tac, tac of the bracelets lined up on the metal sheet, the ovens faint heating sound, the factories clamor, the sorting, the hammering, the polishing... This handful of tasks offer a rhythm, an almost infernal pulse of sounds and images. The quiet scene of the monkeys observing a factory emptied of its clamor is disturbing as a rare moment of rest, a silent counter-point to human frenzy. The difference is often subtle whenever the factories are in ruins or in activity. Like this swing, whether a remains or an object left awaiting, in the absence of the workers, has nothing but the void in which to sway. Coming and going, from the inside to the outside of the factories, filled or empty, *Firozabad* illustrates the paradigm filling/emptying, characteristic of François Daireaux sculptural practice.

The body at work

With *Firozabad*, François Daireaux visually extends the work in progress of *Suite*, a non-exhaustive inventory of craft gestures from all over the world started in 2004. Here the artist widens his frame of work from fragments to the bodies in action. Yet *Firozabad*, a succession of disparate scenes like a "piece à tiroirs" explores the same theme: the cinematics of labor. In each factory, Daireaux captures the rhythmic, even hypnotic coordination of the bodies, individual movements and the forces inhabiting them. The film is even more choreographic, the ongoing ballet of the workers captivates: the declination of shapes from recycling to liquefaction, from soft reddish substance to the final solid product, in an infinite variety of colours and forms. The life-size framing renders the completeness of the immersion of the artist amidst the workers. He drops the stillness of *Suite*, changes scale then lets himself be guided by things passing in front of him. Thus the camera slides from one subject to another, from one shape to another, scrutinizing the details, the shapes' spontaneous outcome, something not so familiar in Daireaux' practice. Body-camera or body-container, he becomes a



Firozabad, 2013, film, 64'

laisssé en suspens et qui, en l'absence d'ouvriers, n'a plus que le vide à balancer. Va-et-vient constant entre intérieur et extérieur des usines, entre plein et vide, *Firozabad* est un possible écho à la relation remplissage/évidement, caractéristique de la pratique sculpturale de François Daireaux.

Le corps à l'ouvrage

Avec *Firozabad*, François Daireaux prolonge visuellement le travail réalisé pour *Suite*, work in progress, inventaire non exhaustif de gestes artisanaux du monde entier commencé en 2004. Mais ici, l'artiste sort du fragment pour ouvrir davantage le cadre sur les corps à l'ouvrage. *Firozabad*, sorte de «pièce à tiroirs» faisant se succéder des scènes disparates, explore néanmoins un même thème: la cinématique du travail. Dans chaque usine, François Daireaux saisit la coordination rythmique, voire hypnotique des corps, des gestes individuels, et les forces qui les régissent. Le film n'en ressort que plus chorégraphique et captive par le ballet incessant des ouvriers du verre, les déclinaisons de ses formes, du recyclage à la liquéfaction, de la substance molle rougeoyante au produit fini solide, dans une variété infinie de couleurs et de formes. L'immersion de l'artiste au milieu des ouvriers semble totale tant le cadrage se montre à taille humaine. Il délaisse la fixité de *Suite*, change d'échelle et se laisse guider par tout ce qui (se) passe sous ses yeux. Ainsi, la caméra glisse d'un sujet à un autre, d'une forme à une autre, scrute les détails, les expressions, le dénouement des formes avec une spontanéité peu coutumière dans la pratique de François Daireaux. Corps-caméra ou corps-réceptacle, il devient médiateur, articulateur des forces et des formes en présence. Faire l'expérience du réel, physiquement, est essentiel pour lui. L'artiste tient d'ailleurs une distance extrêmement rapprochée avec la matière-verre et tout aussi rapprochée avec les ouvriers, dont il filme en gros plan les corps et les visages, le plus souvent le regard face caméra⁵. Dans un même mouvement, filmer revient ici à effleurer constamment les corps et l'affleurement de la forme.

Les hommes, leurs gestes et leurs visages comme filmés «à bras-le-corps», et l'omniprésence de la peau participent de la sensualité, voire de la sexualité, qui émane des images. François Daireaux multiplie les cadrages sur les mains ouvrières manipulant les cannes de souffleur, les formes molles et débandantes⁶ du verre, les plans sur les nuques, les torse nus, les assoupissements (le film est entrecoupé d'images de corps étendus ou de mains lâches) ou encore les légers balancements de hanches des ouvriers en plein travail de la matière. Il n'est pas anodin non plus que l'artiste, dans un montage parallèle, alterne images tournées au cœur des usines et plans fixes sur les murs aux abords de celles-ci: à la peinture blanche y sont inscrits des messages publicitaires en hindi promouvant la prise de médicaments à des fins sexuelles. Non sans rappeler les théories marxistes concevant travail

go-between, articulating the present forces and forms. Physically experimenting reality is essential to him. The artist stays very close to the glass matter and the workers, filming the bodies and faces in close-up, most of the time facing the camera.⁵ The filming is a single movement, grazing the bodies and the outlines of the forms.

The men's movements and faces are bodily filmed; the skin's omnipresence contributes to the sensuality, even sexuality transpiring from the images. François Daireaux multiplies shots of the workers hands maneuvering the blowpipes, the soft and loose⁶ forms of the glass, shots of necks, nude torsos, the resting (the film is punctuated with images of lying bodies or slack hands) or even the subtle hip swigs of the workers molding the matter. Thus the artist alternates inside shots of the factories and static shots of the walls around them: where there Hindi ads in white paint promote medicine for sexual aid. Referring to the Marxist theories which consider work and procreation as two modes of the same process of vital fertility, it is more the “preservation of the reproductive function”⁷ than the sexuality that is at stake. It is striking to see that, although absent from the Firozabi factories (with a few exceptions),⁸ the women's body haunts the male universe pictured here, with this highly feminine accessory, the bangles.⁹

Life and glass seem to be cast in the same cycle as in *Firozabad*, x-rays of rib cages hanging outside a street shop are inserted by Daireaux; they inevitably evoke the structure of the *toras* and the transparency of glass. One says that in *Firozabad*, the people are so absorbed with the glass industry that they don't breath air but glass...



Firozabad, 2013, film, 64'

The infinite for skyline

Firozabad is a global film revealing different industrial branches of a city (glass-blown objects, bangles, flat long beads, brickyards, etc.) as potential developments, potential

et procréation comme les deux modes d'un même processus de fertilité vitale, ce n'est pas tant la sexualité qui est en jeu ici que la «préservation de la fonction reproductive⁷». Il est aussi frappant de voir que le corps de la femme, bien qu'absent des usines firozabes (à quelques exceptions près⁸), hante l'univers masculin dépeint ici, à travers les objets éminemment féminins que sont les *bangles*⁹.

Vie et verre semblent pris dans un même cycle à *Firozabad*, ce que viennent souligner les radiographies de cages thoraciques suspendues devant une échoppe dont François Daireaux insère quelques plans, évoquant inévitablement la structure des *toras* et la transparence du verre. On dit qu'à *Firozabad* les gens sont si absorbés par l'activité verrière qu'ils ne respirent pas l'air, mais le verre...

L'infini pour horizon

Firozabad est un film global mettant en lumière plusieurs branches ouvrières d'une ville (les objets soufflés, les *bangles*, les perles longilignes, les briqueteries, etc.) comme autant de développements plastiques possibles, de tiroirs potentiels à activer. C'est l'une de ses branches – la production des *bangles* – qui a motivé la série d'empreintes, pendant sculptural au film et à la série de photographies. Réalisées lors de la résidence de François Daireaux au Centre international d'art verrier de Meisenthal, en Moselle, les empreintes ne dérogent pas à la règle de la série «sans fin», caractéristique de son travail. «Un est le premier chiffre du nombre qui ne se termine jamais» pourrait être la maxime de François Daireaux. 785 buveurs dans *Mnogo*, 144 Suites réalisées à ce jour (et qui verront leur nombre augmenter au fur et à mesure de ses pérégrinations), 38 bustes de P. Chellappan dans l'œuvre éponyme, 203 Skizzes... Aujourd'hui, 404 «empreintes», correspondant aux 404 sortes de *bangles* fabriquées dans les usines firozabes que l'artiste, avec l'exhaustivité d'un entomologiste qui veut répertorier toutes les variations d'une même espèce, a relevées et classifiées, et dont les échantillons ont été numérotés et précieusement rangés par couleurs dans ses archives.

Semblant avoir l'infini pour horizon, l'artiste travaille par prolifération et déclinaison des formes. Le moulage, technique qui induit déjà le nombre et la multiplication, est l'un de ses moyens privilégiés, et la variation son mode de pré-dilection. Quel heureux hasard alors de découvrir, dans les entrepôts du Centre international d'art verrier de Meisenthal, une moulothèque, collection de plus de deux mille cinq cents moules de toutes époques, servant depuis des siècles à souffler toutes sortes d'objets en verre, et sauvés après la fermeture des différentes verreries de la région lorraine! Après moult expériences d'hybridation et les multiples échecs de greffe de deux verres issus de deux cultures, François Daireaux opte pour la refonte de chaque *tora* répertoriée à *Firozabad* dans un moule unique de Meisenthal.

drawers to activate. One of them—the production of bangles—originated the series of the imprints, a sculptural correspondence to the film and the series of photographs. Produced during a residency at the International Center of Glass Art of Meisenthal in the Moselle region, the imprints are affiliated to the principle of the unfinished series characteristic of his work. “One is the first digit of the never ending number” could be a maxim by François Daireaux. 785 drinkers in *Mnogo*, 144 Suites have been produced so far (a number that will continue to grow along his trips), 38 busts of P. Chellappan in the eponymous artwork, 203 Skizzes... As of today 404 imprints match 404 sorts of bangles, manufactured in the Firozabi factories visited by the artist, indexed, with the comprehensiveness of an entomologist, measured and categorized like the variants of a species; the samples have been numbered and sorted in colours in his archives.

As if he had defined the infinite as his skyline, the artist processes by the proliferation and itemization of forms. The casting technique, inducing numbers and multiplication, is one of his favorite modus operandi; variation is his process. He discovered by chance a “moulothèque” in the warehouses of the Centre international d'art verrier in Meisenthal; a collection of over 2,500 molds from different periods, which have been used for centuries by glass blowers to produce all shapes of glass objects and were saved after most of the glass factories from the Lorraine region closed down. After many attempts at hybridization and failed grafts of two glasses from two different cultures, François Daireaux decided to re-melt each *tora* indexed in *Firozabad* in a sole mold in Meisenthal. The resulting installation of 404 imprints, *Blow Bangles*, explore the fine variation within a same blue, a same red, a same green, etc. “The thinner is the difference, almost insignificant, the more awake and sharp is the sense of the Diverse. Red or green? By no means! Red or reddish, then red and red in a unlimited divisionism”.¹⁰ As the glass itself, a fluid matter capable of changing shape infinitely, the artist underlines the potentialities of the matter, the object's or even the artwork's infinite variation possibilities.

In his exhibition *Blow Firozabad Bangles* at the gallery L'imagerie in Lannion,¹¹ François Daireaux spread the 404 imprints on the floor of the first two rooms with no hierarchy of size, shape or colour. The positioning and the fragility of the matter of the installation portrayed a vulnerable landscape. The viewer was forced into a slow and cautious progression amidst the fragile imprints, obstacles to the circulation and to a proper view of the *Million Bangles* photographs¹² pinned onto the walls like posters. In echo to the film *Firozabad*, in the series of photographs, François Daireaux operates a constant movement back and forth between the inside and the outside, from indoors of the factories to the surrounding landscape.

L'installation des 404 empreintes qui en résultent, *Blow Bangles*, explore les infimes variations d'un même bleu, d'un même rouge, d'un même vert, etc. « Plus la différence est fine, indiscernable, plus s'éveille et s'aiguisse le sens du Divers. Rouge et vert? Que non pas! Rouge et rougeâtre, puis rouge et rouge avec un divisionnisme sans limite¹⁰. » À l'image du verre lui-même, matière fluide capable de passer éternellement d'un état à un autre, l'artiste souligne les potentialités de la matière, les possibilités de variations à l'infini d'un objet et même d'une œuvre.

Pour son exposition *Blow Firozabad Bangles* à la galerie L'Imagerie de Lannion¹¹, François Daireaux a déployé les 404 empreintes à même le sol des deux premiers espaces d'exposition, sans hiérarchie de taille, de forme ni de couleur. Par leur disposition et la fragilité même du matériau, l'installation formait un paysage vulnérable. Il soumettait le visiteur à une progression lente et précautionneuse pour ne pas percuter les empreintes, qui représentaient autant d'obstacles à sa circulation et à sa vision des photographies *Million Bangles*¹² épinglees aux murs tels des posters. En résonance au film *Firozabad*, François Daireaux opère dans cette série d'images un va-et-vient constant entre le dedans et le dehors, en photographiant l'intérieur des usines et le paysage alentour.

Le parcours du visiteur à travers les empreintes le menait ensuite jusqu'à une salle noire où *Firozabad* était projeté. L'entrée en matière se doublait alors d'une entrée en cinéma. C'est d'ailleurs ce lien avec le cinéma que François Daireaux interroge dans *Blow Bangles Production*, nouvelle installation du projet pour le centre d'art La Maréchalerie à Versailles. L'artiste traduit le caractère polysémique du mot « production », faisant à la fois référence à l'industrie, au monde de l'art et à la société du spectacle. Par l'utilisation d'un puissant projecteur à découpe qui décrit au sol un cercle lumineux dans lequel les 404 empreintes sont enfermées, l'installation *Blow Bangles Production* prend des allures de plateau de cinéma. Le visiteur devient alors spectateur d'une production qui semble, elle, devenue presque image. Diffusée dans le premier espace d'exposition, la bande son du film *Firozabad* entre tout d'abord en résonance avec les empreintes de verre, avant que le visiteur ne découvre les images du film projeté dans le second espace. Si le dispositif de Lannion était centrifuge, en rapport avec le paysage, l'installation de Versailles montre un caractère centripète avec la concentration des 404 empreintes mais aussi l'installation *Power*, empilements de *toras* de bangles noirs qui viennent cerner le lieu, murer les accès et ouvertures habituels de la façade de La Maréchalerie. Si le noir est la somme de toutes les couleurs¹³, il est pour les Firozabis la couleur du pouvoir – une symbolique qui prend tout son sens à Versailles.

Tout le travail de François Daireaux est sous-tendu par la question du temps et l'impermanence des choses, dans

The visitor's path through the imprints leads him to a black room where *Firozabad* is projected. Entering the matter is doubled with entering the cinematic. François Daireaux investigates the connection with cinema in *Blow Bangles Production*, a new display of the project at the art center La Maréchalerie in Versailles. The artist translates the polysemy of the word "production" in reference to the industry, the art world and the show business. Using a powerful profile spotlight to encircle the 404, *Blow Bangles Production* takes on the shape of a film set. The viewer is transposed as the witness of a production that became the image of itself. The soundtrack of the film *Firozabad* is playing in the first room of the exhibition and resonates in the glass imprints before the viewer sees the film, projected in the



Firozabad, 2013, film, 64'

next room. If the apparatus in Lannion is centrifugal in relation to the landscape, the installation in Versailles is more centripetal by the concentration of the 404 imprints as well as the installation *Power*, encircling the space with piled up *toras* of black bangles, walling up the accesses and openings of the Maréchalerie's facade. If black is the sum of all colours,¹³ it is for the Firozabis the colour of power, a meaningful symbol in Versailles.

All the work of François Daireaux is crossed by the question of time and the impermanence of things, expressed in the different ways of presenting a project: recycling his own pieces or in the choice of fragile matter. The installation *Vert de terre* (2000) explored the friable and photosensitive matter of floral foam—doomed to a certain instability. Later, the series *Grisaille* (2001-2003) became the altered ground of another installation, *Entrée* (2004). The impermanence of things is the fluctuancy, the passing, the transformation, the imperceptible change or the disappearance of things. The re-melt of the Firozabi *tora* in a mold from Lorraine deals with incarnation and

les différentes possibilités de monstration d'un projet, le recyclage même de ses propres pièces ou dans le choix de matériaux fragiles. Son installation *Vert de terre* (2000) explorait déjà un matériau friable et lumino-sensible – de la mousse florale –, voué à une instabilité certaine. Plus tard, la série *Grisaille* (2001-2003) devint le support altéré d'une autre installation, *Entrée* (2004). L'impermanence des choses, c'est le fluctuant, le passage, la transformation, l'imperceptible changement ou la disparition des choses. La refonte d'une *tora* firozabie dans un moule lorrain relève de l'incarnation ou de la réincarnation. Le terme prend ici un sens tout particulier au regard de la provenance des *toras* et si l'on considère la doctrine bouddhiste de la métensomatose¹⁴, selon laquelle le corps se réincarnerait dans un autre corps. Physique et non psychique¹⁵, cette forme de réincarnation transmettrait au nouveau corps des éléments de l'ancien. Se posent alors les questions de la mémoire, notion récurrente dans le travail de l'artiste, mais surtout ici de la tension entre passé et présent de la forme.

Du local au global

Par la refonte d'une *tora*, François Daireaux inverse l'involution manufacturée des bracelets pour recompter la matière. Mais si la nouvelle empreinte créée convoque la notion d'absence, de perte de la forme initiale, elle est ici ambiguë: chaque empreinte, sorte de « tiroir à double fond », possède une face visible et une face cachée. Sous l'apparence d'un objet-design, l'empreinte porte en elle la trace de l'événement qui a fait disparaître sa matière première – la fonte d'une *tora* et le soufflage dans le moule, ficelle comprise – en tant que forme autonome, tout en laissant distinguer les bangles agglomérés, comme fossilisés dans le nouvel objet, figés dans leur bain.

La fusion d'une production dans une autre, ou plutôt d'une matière dans le cerne d'une autre, et la dilapidation de l'énergie dont elle est issue, ont quelque chose d'extrêmement violent. D'autant plus violent que les soixante-quatre minutes du film s'évertuent à décliner les étapes, les gestes méticuleux et les nombreuses heures de travail qu'une *tora* nécessite. C'est dans cette violence que réside la dimension politique du projet. Déjà dans *Firozabad*, lorsqu'il filme les ouvriers accroupis devant les « meules de la nécessité¹⁶ », leurs outils rudimentaires, ramassant le verre à la main ou inhalant les fumées de semelles plastiques qu'ils récupèrent et brûlent, François Daireaux montre les conditions de travail pénibles, le décalage entre les conditions de vie d'un ouvrier et le public à destination duquel les objets sont minutieusement manufacturés, au sens premier du terme, « fabriqués à la main ». Dans le prolongement sculptural du film, les 404 empreintes, François Daireaux pousse encore plus loin sa réflexion politique. Point de message ici mais une mise en tension dans le processus même de la création.

reincarnation. The term here takes a particular sense regarding the provenance of the *toras* if we consider the Buddhist doctrine of the metempsychosis,¹⁴ which believes the body reincarnates in another body. Physical and non psychic,¹⁵ this form of reincarnation would transmit to the new body the elements of the former body. Thus it formulates the question of memory, recurrent idea in the work of the artist, here mostly the tension between the past and future of the form.

From local to global

By re-melting the *tora*, François Daireaux inverts the manufacturing process of the bracelets to recompose the matter. The imprint deals with the notion of absence, the loss of the original state, with ambiguity: each impress possesses a visible and a hidden face like a sort of "double-bottom drawer". Taking the aspect of a design object, the imprint carries in itself the trace of its vanishing matter—the *tora*'s melting and the glass blowing into a mold, the string included—as an autonomous form, while the conglomerated bangles are still discernable, like fossilized into a new objet, cast in the process.

The fusion of a product into another or a matter in the receptacle of another is extremely violent in the squandering of necessary energy. The sixty-four minutes of film emphasize the different steps, the meticulous gestures and the numerous hours of work to produce a *tora*. This violence carries the political dimension of the project. In *Firozabad*, when he films the workers crouched in front of the "mills of necessity",¹⁶ with their rudimentary tools fetching the glass by hand or inhaling the smoke of the plastic treads they find and burn, François Daireaux shows the harsh working conditions, the gap between a worker's lifestyle and the public for this objects "manufactured by hand" in the primary sense. It's in the sculptural extension of the 404 imprints that François Daireaux moves his political reflection a step further. There is no specific message but a stress on the creative process itself. The artist used the usual commercial channels making the series and became an actor of globalization (more than half of the production of *Firozabad* goes abroad), buying from the Firozabi sellers over many months to progressively fill a container to be sent to Meisenthal. The secular local craft, processes of which he had scrutinized for months, becomes a deterritorialized object relocalized in France. Daireaux reenacts the exchanging process of migration and networks, as economics and culture are intricately as part of the globalization process. Globalization has something to do with the origin of the glass industry in *Firozabad*, glass objects imported by successive invaders of India were then recycled by the Firozabis for the fabrication of bracelets. Daireaux explores the contradiction between local and global. But here he

Pour réaliser cette série, l'artiste est passé par les canaux habituels du commerce, devenant lui-même acteur de la mondialisation (sachant que plus de la moitié de la production verrière de Firozabad part pour l'étranger) en achetant aux marchands firozabis autant de toras qu'il existe de nuances de *bangles*, dont il remplit un container entier à destination de Meisenthal. Cet artisanat séculaire – local –, dont il a sondé les procédés de fabrication des mois durant, devient un objet déterritorialisé, délocalisé en France. François Daireaux rejoue ici le processus d'échange, de migration et de mise en réseau, l'imbrication de l'économique et du culturel propre à la mondialisation. Mondialisation qui est à l'origine même du début de l'industrie verrière à Firozabad, importée par les envahisseurs successifs qui ont exporté en Inde de nombreux objets en verre, notamment recyclés par les Firozabis pour la fabrication des bracelets. François Daireaux explore la contradiction entre local et global. Mais ici, il met directement en tension – physique – du local avec du local, en filtrant le savoir-faire d'une ville par le moule d'une autre, pour entrevoir les effets du global : d'un côté le verre d'une industrie locale qui produit en quantité démesurée, prise dans la machine infernale du commerce mondial ; et de l'autre le verre d'une industrie tout aussi locale qui parvient à se maintenir, mais qui renvoie inévitablement à la crise industrielle nationale et aux rares usines verrières encore ouvertes en France, qui redoublent d'efforts face à une concurrence mondiale, notamment indienne.

La réalisation des 404 empreintes relève d'un pur processus de sculpteur, régi par les fondements mêmes de la sculpture : transformer, altérer une matière (une production entière en l'occurrence) pour lui donner une forme nouvelle, mais il est ici, et c'est tout l'intérêt de ce travail, rapporté à l'échelle du monde.

Projet à tiroirs multiples

Blow Firozabad Bangles, projet à tiroirs multiples, est à regarder à la loupe. Non seulement parce qu'il se révèle extrêmement dense et complexe dans les nombreuses notions abordées ou dans ses différents développements plastiques (photographique, filmique et sculptural), mais aussi parce que, sous son aspect séduisant (le caractère hypnotique du ballet chromatique et cinématique du film, ou la beauté des 404 empreintes étalant dans l'espace leurs couleurs, formes et brillances à l'infini), se cache une réflexion politique sur le monde et les effets de la mondialisation. À la loupe également, parce qu'il porte en lui toutes les composantes des précédentes œuvres de François Daireaux – le fond permanent de ses tiroirs, en quelque sorte –, et en même temps dévoile sans doute déjà les travaux à venir. Les longues tiges de verre couleur or, semblables à des fétus de paille, pourraient être un indice...

underlines the tension between the physically local and the locality in the filtering of the craft of one city through the mold from another as a direct confrontation with the effects of globalism: on one hand the glass of a local industry produced in enormous quantities in the full circle of the global market; on the other hand the glass from a local industry just managing amidst a national industrial crisis, the surviving glass industries in France being constantly challenged by foreign competition, especially the Indian.

The production of the 404 imprints involves a pure sculptural process, governed by the same rules as sculpture, transforming, altering matter (an entire production in this case) to give it another shape, but what is interesting here is its global scale.

Project of multiple drawers

Blow Firozabad Bangles, a project of multiple drawers, must be looked at with a magnifying glass because it is thicker and more complex than it appears: the notions conveyed, the different plastic developments (photographic, cinematographical and sculptural) but also because the seductive aspect (the hypnotic chromatic and cinematic ballet of the film or the beauty of the 404 imprints spread of colours, shapes and brightness in space), conceals a political reflection on the world and the effects of globalization. A magnifying glass also because it carries all the different aspects of the former works of François Daireaux—the persistent sediment of the drawers—and may reveal potential works to come. The long rods of golden glass like wisps of straw could be a clue...

English translation by Barbara Sirieix



Firozabad, 2013, film, 64'

Notes

1. Lors d'une discussion avec l'artiste, il évoquait la genèse d'une œuvre, qui procède toujours d'une infusion lente, d'où la figure du tiroir, fil conducteur de ce texte, renfermant les projets qui attendent d'être activés.
2. Transcription phonétique du terme hindi désignant les bouquets de bracelets.
3. Transcription phonétique du terme hindi désignant les charrettes spécifiques sur lesquelles les *toras* sont transportées.
4. Thierry Davila, *Marcher, créer*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 16.
5. L'utilisation du *close-up* est assez rare dans la pratique de François Daireaux pour être soulignée. Elle ne trouve de précédent que dans la vidéo *P. Chellappan*, montrant le visage impassible d'un homme, modèle de l'école d'art de Trivandrum, que François Daireaux a filmé en plan fixe vingt-cinq minutes durant. Le cadrage en gros plan reproduit celui des bustes réalisés par des étudiants et jetés au rebut, que l'artiste a remoulés dans l'installation qui accompagne la vidéo.
6. En référence à la « débandade » de la sculpture dont parle Maurice Fréchuret dans *Le mou et ses formes, une nouvelle histoire de la sculpture* (Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2004). Fréchuret s'intéresse ici à un art qui n'édifie plus mais laisse tomber, pendre ou couler.
7. Suneet Chopra, critique d'art indien, anthropologue, fin connaisseur du milieu ouvrier et ami de François Daireaux, a traduit et analysé pour lui le contenu de ces messages.
8. Les quelques femmes employées dans les usines firozabes sont cantonnées dans des tâches subalternes, comme le balayage ou le tri à la main des débris de verre.
9. Accessoire de la majorité des femmes indiennes et régi par un code couleurs, le *bangle* identifie le statut marital de la femme (fiancée, mariée, veuve).
10. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, p. 60-61.
11. *Blow Firozabad Bangles*, galerie L'Imagerie, Lannion, du 31 mars au 16 juin 2012.
12. *Million Bangles*, Firozabad, 2012. 37 lambda prints, 78 × 93 cm each.
13. Le film de François Daireaux s'attarde sur les bracelets noirs, qui sont le fruit de tous les reliquats colorés une fois refondus. Rares sont les pièces de François Daireaux qui travaillent le noir, les couleurs étant majoritaires dans son corpus d'œuvres. Le projet mené à Firozabad représente d'ailleurs le plus bel exemple par l'inventaire chromatique exhaustif qu'il y a réalisé.
14. La différence entre métensomatose et métémpsychose distingue les doctrines bouddhiste et hindouiste. L'hindouisme croit en la métémpsychose, transmigration d'une âme d'un corps à un autre (humain, animal ou végétal), tandis que le bouddhisme croit au passage d'un corps dans un autre.
15. À la différence de la métémpsychose.
16. Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961, p. 155.

Blow Firozabad Bangles

Exposition du 31 mars au 16 juin 2012
Galerie L'Imagerie, Lannion, dans le cadre du festival Objectif 373,
organisé par Itinéraires Bis

Exhibition held from March 31 to June 16, 2012
Gallery L'Imagerie, Lannion, during the Objectif 373 Festival,
organised by Itinéraires Bis





Vue de l'exposition / Exhibition view
Au sol / On the ground: **Blow Bangles**, 2012
404 empreintes, verre soufflé, dimensions variables / 404 imprints, blown glass, variable dimensions

54

Aux murs / On the walls:
Million Bangles, Firozabad, 2012
37 tirages lambda / 37 lambda prints, 78 × 93 cm chaque / each

55



Eighteen Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 × 93 cm

56



Nineteen Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 × 93 cm

57

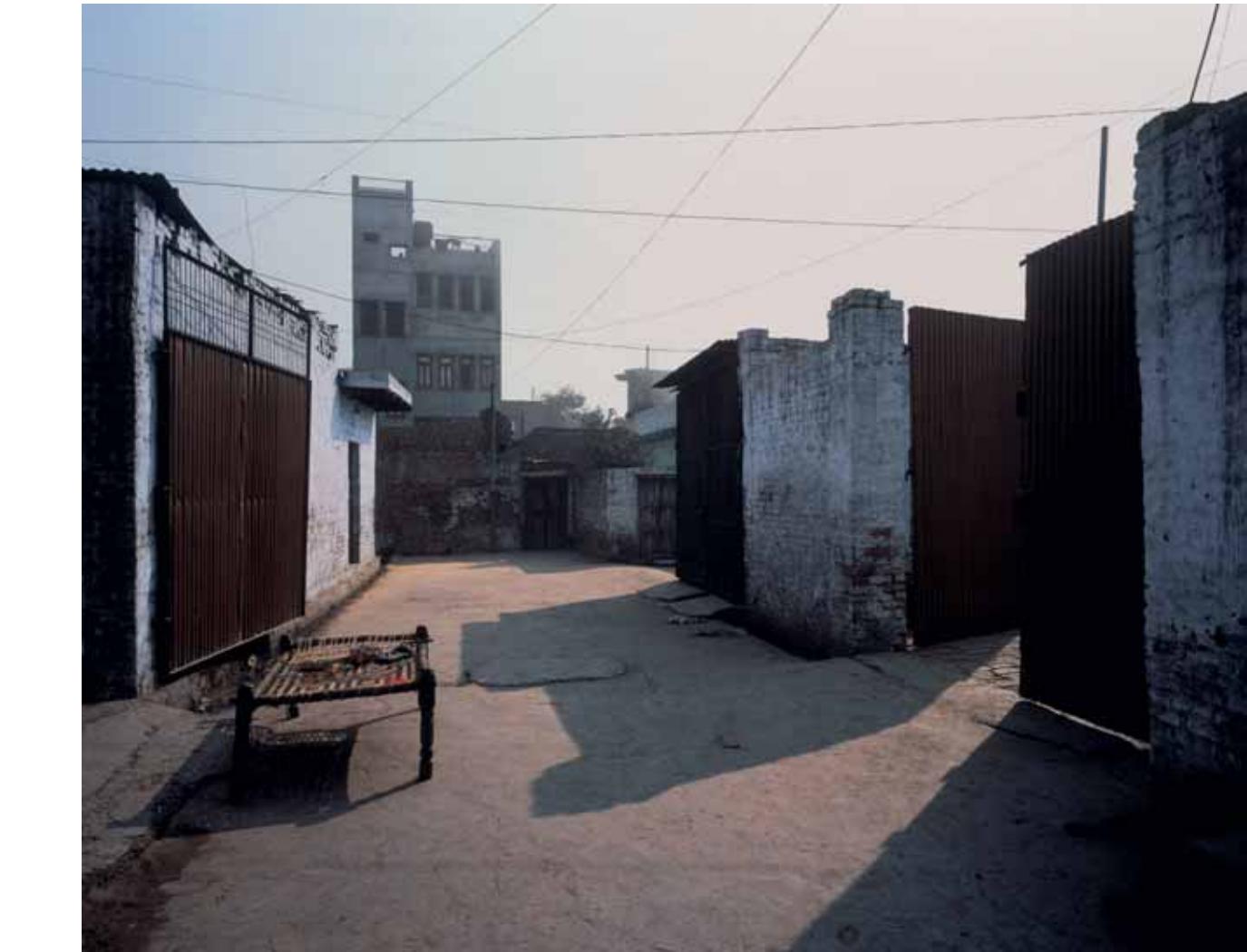


Vue de l'exposition / Exhibition view



Twenty Four Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 x 93 cm

60



Twenty Two Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 x 93 cm

61



Four Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 × 93 cm

62

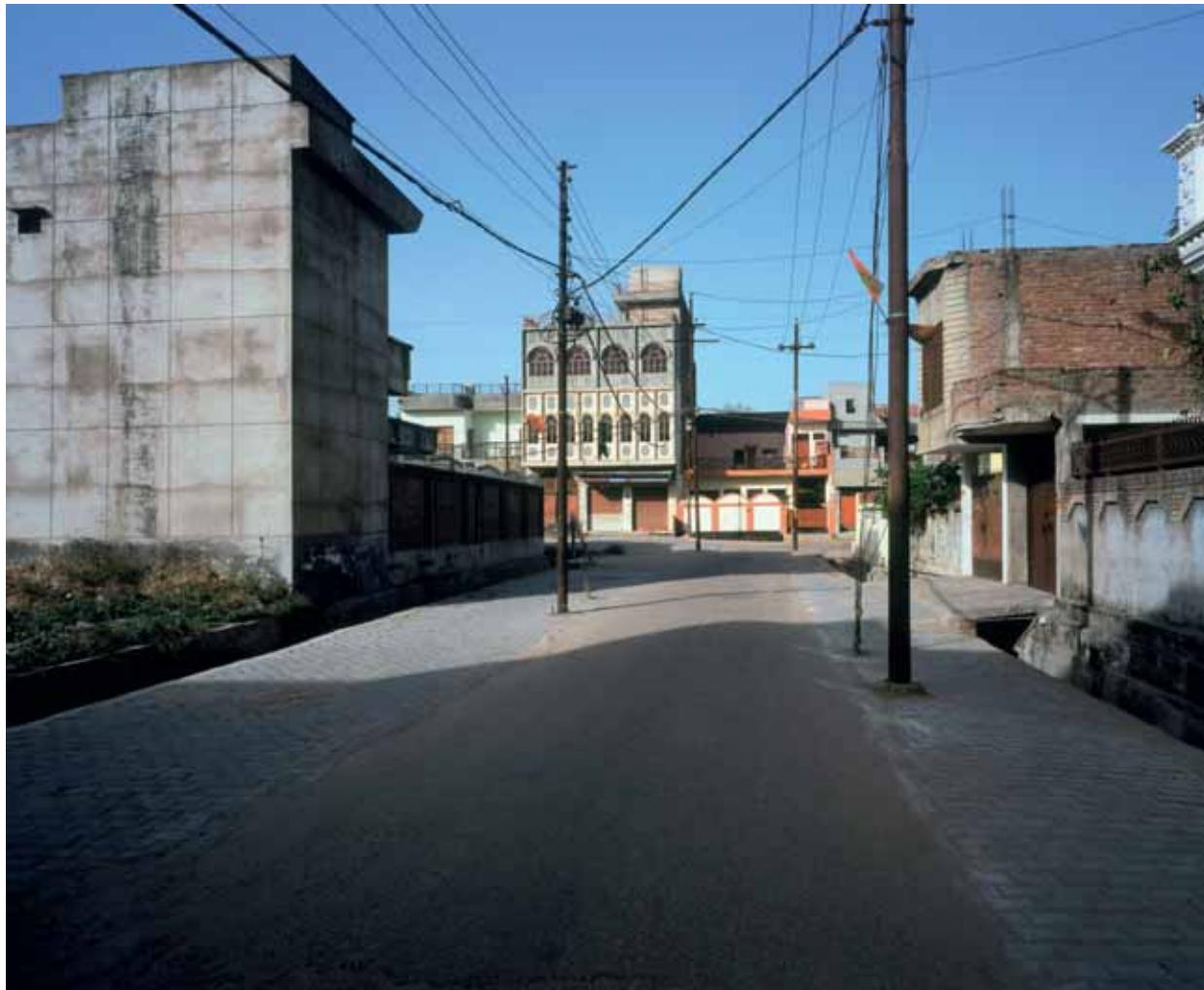


Five Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 × 93 cm

63



Vue de l'exposition / Exhibition view



Two Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 × 93 cm

66



Three Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 × 93 cm

67



Fourteen Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 x 93 cm



Twenty Three Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 x 93 cm



Eight Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 x 93 cm



Nine Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 x 93 cm

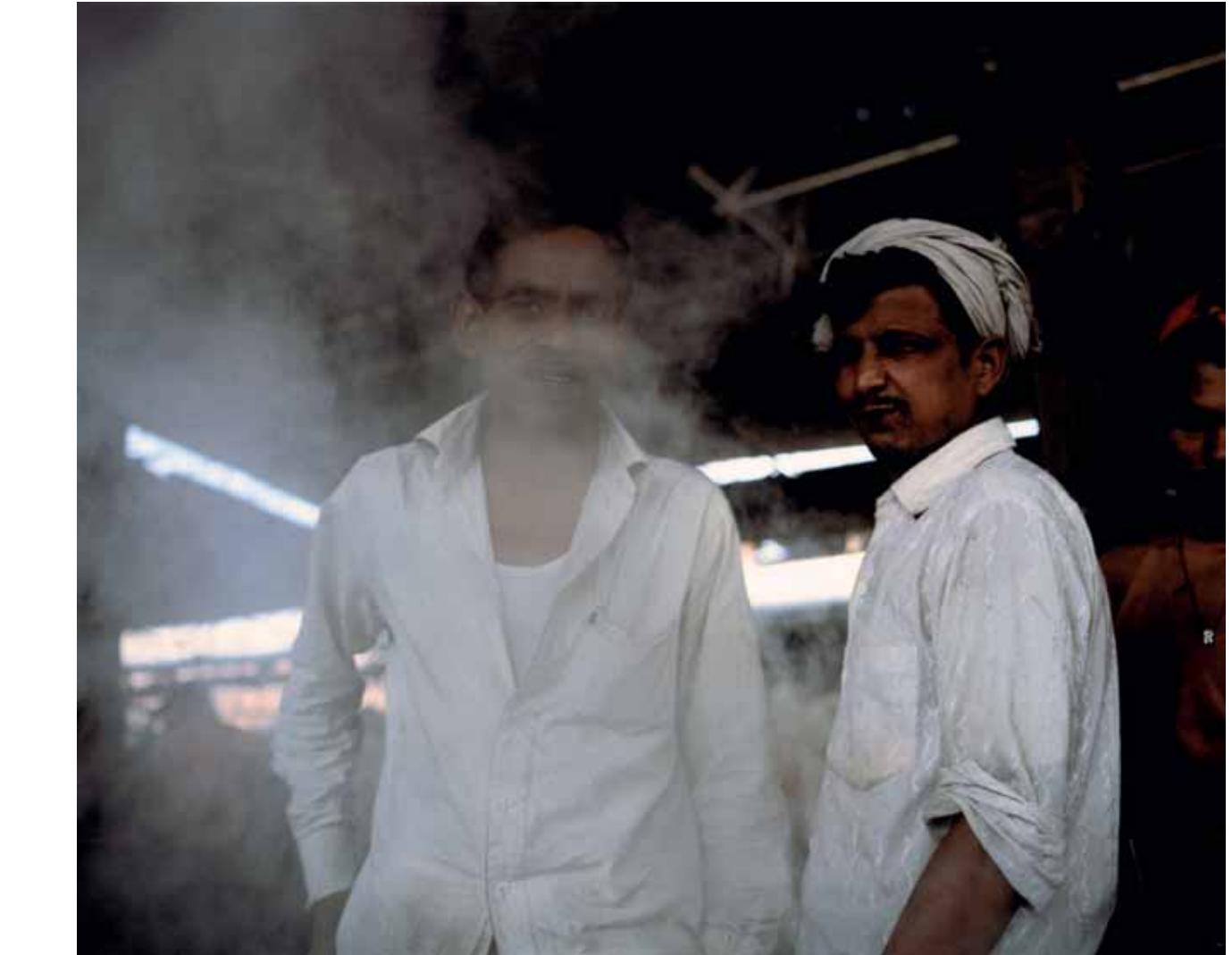


Vue de l'exposition / Exhibition view



Seventeen Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 x 93 cm

74



Sixteen Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 x 93 cm

75



Vue de l'exposition / Exhibition view



Twenty Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 × 93 cm

78



Twenty One Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 × 93 cm

79



Six Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda/Lambda print, 78 × 93 cm

80



Eleven Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda/Lambda print, 78 × 93 cm

81



Twenty Nine Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 x 93 cm

82



Thirteen Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 x 93 cm

83



Vue de l'exposition / Exhibition view



Twenty Seven Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 × 93 cm

86



One Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 × 93 cm

87



Twenty Six Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 x 93 cm

88



Seven Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 x 93 cm

89



Thirty Four Million Bangles, Firozabad, 2012
Tirage lambda / Lambda print, 78 x 93 cm

90





Firozabad, 2013
Vidéoprojection, 64', sonore, sans dialogue / Videoproduction, 64', sound, no dialogue





SUNEET CHOPRA

Reconstruction RECONSTRUCTION dans la vie IN LIFE et dans l'art AND ART

J'ai visité pour la première fois Firozabad au début des années soixante-dix. J'occupais une petite chambre à l'étage, chez un syndicaliste qui fédérait les ouvriers de l'industrie des bracelets de verre. Les *toras* (bouquets de bracelets) s'empilaient dans la pièce comme des murs de verre. Je dormais sur une banquette de bois étroite qui émergeait de leur masse. La vue était extraordinaire. Les cheminées des verreries à l'horizon répandaient leur fumée à perte de vue sur les toits des bidonvilles. Une expérience inoubliable. Je me souviens que le soleil se couchait devant moi en s'échouant dans la brume de pollution qui enveloppait les immeubles; la lumière se diffractait en centaines d'éclats de toutes les couleurs dans les bracelets de verre entassés autour de moi.

La fois suivante, j'ai visité Firozabad après une émeute. Les ouvriers verriers s'étaient mis en grève pour la préservation du statut minoritaire de l'Aligarh Muslim University¹. Bien qu'ils soient musulmans, ironiquement aucun de ces ouvriers n'avait jamais eu la chance d'aller à l'université. Travaillant depuis leur enfance, la plupart d'entre eux mourraient avant l'âge de vingt-cinq ans à cause de la chaleur des fours, des émanations chimiques et des longues heures de travail. Les fourneaux fonctionnaient vingt-quatre heures sur vingt-quatre; les enfants devaient se lever et se baisser plus de mille fois par jour en respirant des produits chimiques. Au cours d'une de mes visites d'enquête, les patrons me confièrent qu'ils étaient très ennuyés par la grève des ouvriers car ils devaient laisser les fours en activité en permanence, et les remettre en marche coûtait très cher. La vie n'a pas beaucoup de valeur ici mais la production, elle, coûte cher. Alors la police s'en est prise aux ouvriers en grève à la demande du patronat, ce qui a entraîné le soulèvement.

En parallèle, d'autres processus étaient en cours. Les ateliers-logements des ouvriers verriers indépendants avaient été détruits, a priori sans raison. Ceux qui avaient fait ça avaient laissé un trou béant dans chaque bidonville détruit,

The first time I visited Firozabad was in the early seventies. I stayed in the tiny upstairs room of a trade unionist who organised bangle workers. The room was stacked with bangle toras that looked like the walls of the room. I slept on a narrow wooden board jutting out of them. But the view in front was incredible. There were chimneys belching smoke along the horizon with a sea of shantytown roofs below me. It was quite unforgettable. I remember how the sun was setting in front of me, losing itself in the mist of polluted air that hung over the tenements, its light catching the bangles stacked around me in a hundred flashes of different colours.

The next time I visited Firozabad was after a riot. The glass workers were on strike over the preservation of the minority character of the Aligarh Muslim University.¹ They were Muslims but the ironic thing was that hardly any would have the chance to reach university. Many of them, child workers, would be dead by the age of twenty-five because of the heat, chemical fumes and long working hours. The furnaces remained active twenty four hours a day and each child worker would have to stand up and down a thousand times and breath in chemical fumes. As the employers told me when I went as part of an enquiry they had to keep the furnaces burning twenty four hours and what annoyed them was the strike over the university had resulted in these going out and it was very expensive to revive them again. So life is cheap here and production expensive. That was why the police attacked the workers on strike on the instigation of the employers, causing the riot.

Other processes were at work too. When I surveyed the ruined huts I found everything including television sets that were wantonly destroyed but there was something that had been carried away. It had left a gaping hole in each ruined shanty. It was as if the road to the underworld had been opened. The absence of the polishing stone was staring me in the face like an ominous sculpture in the debris of so many houses of workers. I asked what had been removed

comme un chemin ouvert vers les Enfers. Je demandai ce qu'il manquait: on me raconta qu'il s'agissait de la meule en pierre sur laquelle on polir les bracelets de verre. La pierre à polir absente prenait la forme d'une sculpture de mauvais augure. C'était l'instrument qui maintenait l'ouvrier indépendant dans son statut de petit producteur. Sans lui, il devrait travailler à l'usine. Retirer les pierres à polir pendant les émeutes faisait partie d'un processus qui obligeait les ouvriers indépendants à accepter de travailler en tant que salariés.

D'autre part, on dissimulait des problématiques de production et de classe derrière des arguments sectaires ou religieux. Dans les usines, les travailleurs venaient de familles d'artisans traditionnels musulmans; en majorité, ces petits producteurs indépendants avaient été contraints d'accepter un travail salarié après la destruction de leur atelier. Les propriétaires des usines étaient majoritairement issus d'une communauté hindoue de commerçants et de prêteurs ayant accumulé des richesses grâce à l'usure, ce qui est interdit par l'islam. Ils avaient ainsi pu construire leurs propres usines. Une crise comme celle-ci prenait l'apparence d'un conflit communautaire entre hindous et musulmans, alors qu'il s'agissait d'un conflit entre patronat et masse ouvrière.

De plus, rumeurs et affabulations accaparaient les discours, camouflant les mensonges sous un vernis de crédibilité et de réalité artificielle. On racontait que les affiches de la grève venaient du Pakistan. J'ai donc mené mon enquête et fait le tour de la ville en rickshaw: j'ai constaté qu'il y en avait trop peu pour qu'elles aient pu être importées. J'ai alors cherché qui les avait imprimées. Il s'agissait d'un certain M. Siddique, du parti socialiste; il les avait fait imprimer à Agra, une ville proche de Firozabad. Il s'est alors rendu devant le comité d'inspection et en a donné des preuves, invalidant ainsi la thèse pakistanaise et donc celle du conflit interreligieux. La lutte économique passa au premier plan, mais l'épisode coûta la vie à Siddique trois mois plus tard. Dire la vérité dans un univers de corruption et d'exploitation coûte cher: j'ai pu le constater à Firozabad.

Les bracelets de verre, à l'image des alignements d'usines et de bidonvilles, concentrent et incarnent les processus politiques et religieux locaux, de l'ouvrier payant de sa vie la rentabilité du produit aux affrontements violents de classes et aux divisions interreligieuses. La main joue un rôle central dans ces processus car elle fabrique le matériau qui génère ces conflits. Un enjeu moteur dans une ville telle que Firozabad, comme dans l'histoire de l'homme et de la civilisation, dont Firozabad n'est qu'un simple exemple. Le verre peut donner l'illusion de l'or et des pierreries, mais il reste transparent. Derrière la construction esthétique, la vérité nous regarde sous son masque; nous le dépassons vers les champs de l'émotion et de l'expressivité.

and was told it was the stone grinder on which the bangles were polished. It was the instrument that kept the worker independent as a small producer, without which he would be reduced to a factory worker. So the removal of the polishing stones during the riot was also a part of the process by which free workers were reduced to wage workers.

Another aspect that came to light was how phenomena that were essentially connected with the productive process and class were hidden behind a sectarian and religious colour. The workers were traditional craftsmen, who were mainly Muslims. The majority were reduced from free producers to wage labourers. The owners were a majority of Hindu shopkeepers and moneylenders who had accumulated wealth through usury that is forbidden in Islam. So they could set up factories of their own. In a crisis then, their struggle appeared to be a communal one between Hindus and Muslims when it was actually between workers and employers.

An aspect that came to light during the riot was how rumours and lies become a part of the discourse, masking falsehoods with a veneer credibility and reality. It was rumoured that the posters of the strike had come from Pakistan. I toured the town on a Rickshaw and saw they were too few for anyone to bring from abroad. So I set to work to find out who had printed them. It turned out to be a Mr Siddique of the socialist party who had them printed in the nearby town of Agra. He came and gave me evidence before the committee of enquiry exploding the Pakistan theory. The economic struggle came to the forefront: but Siddique paid the price with his life three months later. Telling the truth in a world of fraud and exploitation exacts a heavy price as I learnt from Firozabad.

When I think about the colourful bangles, the price the worker has to pay at the cost of his life to keep the product cheap, the violence of the class conflict and the divisive banners of different religions, I see all linked up in rows: the shanties of the slums, the factories, the politics and the divine, in many different ways; but the essence of all is the human hand that produces the material others fight for a share of. Indeed, it is the central focus of life in towns like Firozabad and of human history and civilisation of which Firozabad is just one concrete presence. Glass creates the illusion of gold and stones but is transparent all the same, so that behind the aesthetic construction the truth looks back at us as we look at its aesthetic persona and go beyond it to the realm of feelings and expression.

Francois Daireaux's sculptures include the product, elements of the process and the environment of production, blended with the handiwork, perceptions and conception of the artist. These different aspects of his work reflected by the techniques of sculpture, assemblage, montage allow the viewer different points of entry into the aesthetic

truth—the production processes and the lives of the workers—from a concrete to a conceptual level. This way one can choose how to engage with the work but never leave the concrete as a point of reference. This gives his approach a neutrality of presentation without abandoning the process of subjective perception. An art that involves objects with a subjectivity, presenting them on the broadest possible plane without damaging the truth of each perception embodied in each object.

New Delhi, July 2013

Note

I. India's Aligarh Muslim University, one of Asia's oldest, was modelled on Cambridge University for educating Indian Muslims. It was an epicentre of the Pakistan Movement. The various conflicts over the years evolved around issues related to the status of the Muslim minority in the University.

New Delhi, juillet 2013

Traduction de l'anglais par Barbara Sirieix

Note

I. L'université musulmane d'Aligarh, une des plus anciennes d'Asie, a été conçue sur le modèle de l'université de Cambridge pour l'éducation des musulmans indiens. Les différents conflits qui ont éclaté au fil des années concernent le statut de la minorité musulmane au sein de l'université.

Blow Bangles Production



Exposition du 23 janvier au 30 mars 2013
Exhibition held from January 23 to March 30, 2013
La Maréchalerie, centre d'art contemporain de l'énsa-v, Versailles





Power, 2013
120 000 bracelets de verre noir de Firozabad / 120,000 black glass bangles from Firozabad

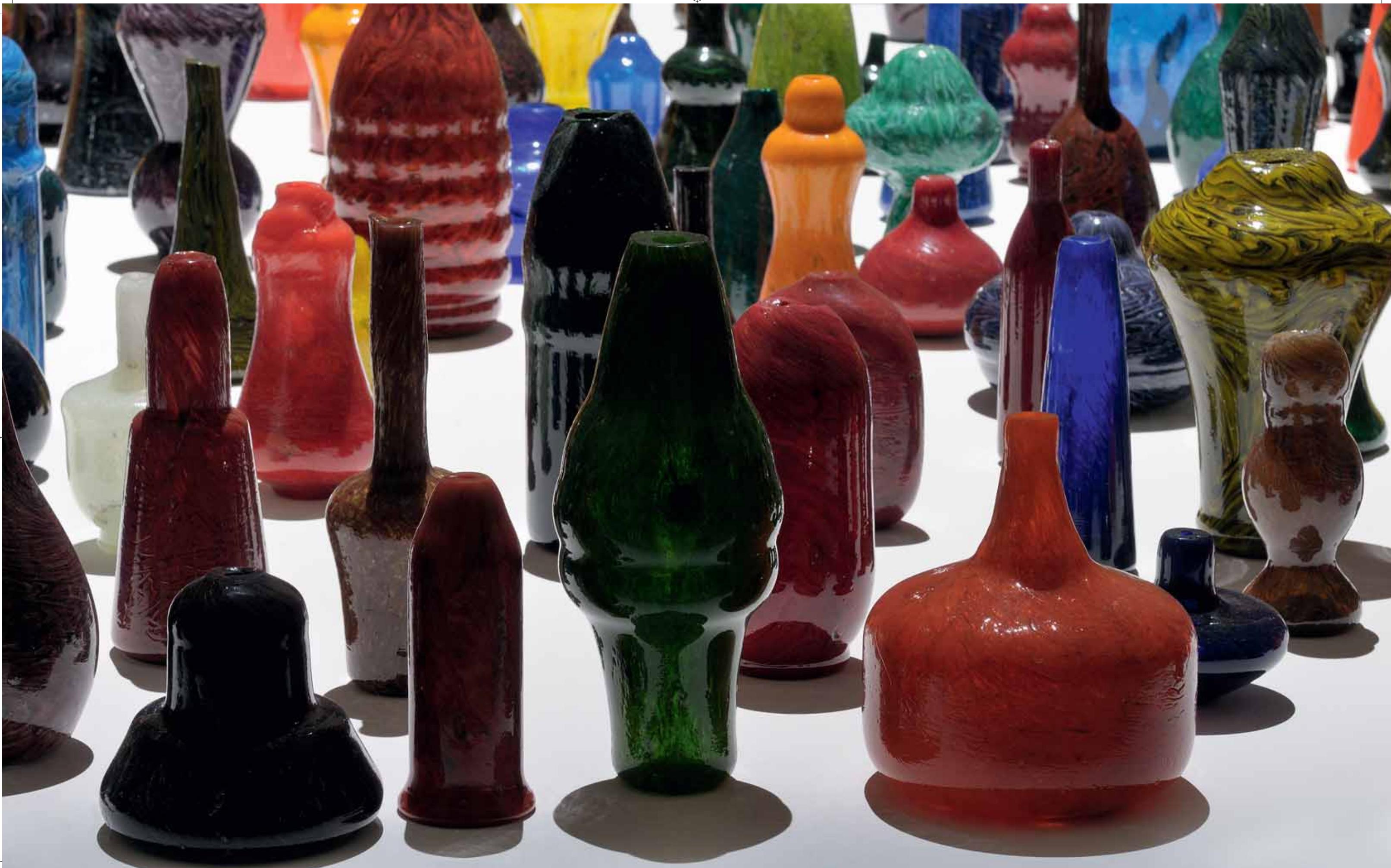


Blow Bangles, 2013

404 empreintes, verre soufflé,
dimensions variables, spot à découpe,
socle en bois peint [dia. 450 cm]/

404 imprints, blown glass, variable dimensions,
profile spotlight, painted wooden plinth [dia. 450 cm]









CONVERSATION

MANUEL FADAT
FRANÇOIS DAIREAUX

Faire avec le grain
DEALING WITH THE GRAIN
de sable qui perturbe
OF SAND THAT DISRUPTS
la machine
THE MACHINE

Manuel Fadat

Cette conversation, François, se tiendra sous le signe de l'aventure et de l'histoire de l'art. Nous allons tenter lors de cette conversation de plonger dans les profondeurs abyssales de ton travail, dont j'ai pu dire qu'il était « comme un labyrinthe dont les formes, les dimensions, les étages, l'organisation des couloirs, des issues, des pièces, seraient en perpétuel mouvement », définition qui pourrait tout aussi bien décrire le processus de création en général. Puisque de nombreuses choses ont été écrites sur ton travail, tes façons de procéder, etc., nous allons tenter de dévier, de sortir du sillon, de prendre le temps. Bref, nous partons en quête de la complexité. François, nous nous sommes donc déjà rencontrés une première fois, longuement. Première chose, donc, te faire sortir de la catégorie de l'artiste voyageur bien que le déplacement, le voyage, le fait d'aller « dans » le motif, dans le monde, soient des constantes. Pour toi, « le monde est une sculpture qui s'ignore ». J'apprécie, je dois le rappeler, la méthode que tu emploies, qui consiste à tout prévoir, rigoureusement, avec une certaine dose d'obsession, puis à totalement lâcher prise. Comme j'aime l'idée de cette volonté de nous faire découvrir des couches insoupçonnées du réel. Alors, puisque l'on doit se lancer, je dirai rapidement que tu t'intéresses aux images, à leur production, leur réalisation, leur collection, à l'humanité, ce qu'elle construit, aux gestes qui en découlent, à sa persistance à générer des gestes fortuits, non-sens qui fait sens ; tu t'intéresses aux objets et à la production d'objets tout comme aux outils de production, tu t'intéresses à l'enchevêtrement du micro et du macro, mais aussi aux abîmes de suggestion des images et des objets, à la vacuité, à l'endroit où précisément la mort se mêle à la vie, à la transformation, au sentiment que procure le fait d'être un témoin embarqué, sans l'impératif du journalisme, et finalement à la création prise dans son sens total, plein de son potentiel utopique.

Toutes ces idées, ces phrases, tous ces mots enchaînés les uns aux autres, bien sûr qu'ils font leur chemin depuis notre première conversation, mais pour ainsi dire ils me sont venus, ou revenus, lorsque je regardais ton dernier film, Aires¹, non pas pour dire que ce film efface les autres ou s'y substitue, ou même qu'il les contient tous, mais parce que dans l'approche que j'ai de ton travail, qui est tout à fait liée à la préparation de nos conversations, ce film constitue pour moi une somme. Une somme au travers de laquelle il me semble pouvoir lire une partie de ton travail ; tout comme ton film Los Sueños de Daireaux² est assez significatif de ta démarche. Dans Aires, outre le fait que je trouve qu'il y a dans ce film des choses universelles qui ont été cueillies, ce sur quoi nous reviendrons, on observe vraiment la façon dont se tissent les nombreux centres d'intérêt qui fondent ton travail, et que je

Manuel Fadat

This conversation, François, will take place under the auspices of adventure and art history. In the course of this interview, we will plunge into the abyssal depths of your work, which I have said is “like a labyrinth whose shapes, dimensions, layering, corridor, exit and room organisation, are in perpetual motion,” a definition that might also describe the creative process in general. Because much ink has been spilt about your work, your methods, etc., we will attempt to stray off course, step off the beaten track, take our time. In a word, we will embark on a quest for complexity. François, we have met previously, during a lengthy conversation. Therefore, let us first extract you from the category of peregrination artist even though movement, the journey, the act of going “into” the motif and into the world are constants in your work. For you, “the world is a sculpture unknown to itself.” I appreciate the method you employ, I must say it over again, which consists of meticulously anticipating every last detail, with a good dose of obsession, before totally letting go. I love your willingness to reveal unsuspected layers of reality. And so, since we must begin, I will quickly say that you are interested in images, in their creation, their making and



Aires, 2013, film, 54'



Los Sueños de Daireaux, 2012, film, 55'

viens d'égrainer maladroitement, comme le fait d'être dans le motif, l'observation des activités humaines, l'intensité particulière que tu prêtes à la construction, la transformation, la création, l'intérêt porté aux outils et aux corps qui forment la matière pour en faire des objets mais aussi des villes, dont tu captes l'aspect sculptural. Mais aussi la vacuité de tous ces gestes puisqu'en les observant, en tant que spectateur, on se pose assez naturellement la question de la durée de tout ce qui peut être construit par l'homme et finalement du sens que cela peut avoir et de ce rapport entre construction, permanence et obsolescence. On voit bien dans ce film, Aires, que tu observes un monde en transformation constante, film qui ouvre sur une grande aire, précisément...

François Daireaux

Oui, Aires commence dans un lieu improbable, à Delhi, sur les bords de la rivière Yamunâ, une sorte de *no man's land*, un lieu en friche, une aire. Le titre que j'ai donné à ce film correspond à la découverte d'un schéma des aires de Brodmann, qui est une cartographie du cortex du cerveau humain. J'ai trouvé très beau ce dessin associé à tous ces chiffres. D'une part j'avais le sentiment que j'étais dans le déplacement, et d'autre part je lisais ce schéma comme une carte et j'ai vraiment eu l'intuition que ce dessin ainsi organisé correspondait parfaitement au montage de mon film. D'ailleurs, deux personnes qui ont eu la primeur de voir le film à peine terminé m'ont dit avoir eu l'impression qu'elles voyageaient dans mon cerveau, dans ma tête.

M. F.

Alors qu'il y a une multitude d'acceptions du terme « aires », que l'on emploie différemment selon les contextes et les disciplines, et qui pour ainsi dire, si l'on cherche un peu, correspondent toutes assez bien, sans parler du rapprochement homophonique. Bref, on comprend des aires partout.

F. D.

Mais je me dois aussi de citer une anecdote. Le nom Daireaux vient de « aireaux ». Dans la Manche, ce sont les terrains vagues qui sont devant les fermes, des lieux de dépôt de toutes les machines et de tout ce qui sert à la vie et au travail de la ferme. Mais ce n'est qu'une anecdote.

M. F.

À ce sujet, j'ai lu que tu te situais loin de l'anecdote et de l'exotisme. Alors oui, d'un point de vue péjoratif, mais en réalité on pourrait renverser le sens qui est donné dans ce texte auquel je fais référence, et dire exactement l'inverse, au sens positif du terme.

their collection, in humanity, in its constructs and resulting acts, in its persistence to generate fortuitous gestures, nonsense that makes sense; you are interested in objects, in the making of objects, and in the tools used for production; you are interested in the entanglement of the micro and the macro, but also in the many layers of suggestion created by images and objects, in vacuity, in the precise location where death mingles with life, in transformation, in the feeling of being an engaged witness, without the constraints of journalism, and, finally, in the act of creation itself taken in its whole sense, full of its utopian potential.

All these ideas, these sentences, these words strung together have obviously come a long way since our first conversation and yet it was as I watched your latest film, Aires [Areas],¹ that they came to me, or came back —which isn't to say that this film obliterates or substitutes the others or even seeks to encapsulate them— because in my view of your work, which is entirely based on the preparation for our conversations, this film constitutes a sum total. A sum total that we can use to interpret a portion of your work, just like your film Los Sueños de Daireaux² is fairly indicative of your thought process. In Aires, besides from what I view as a collection of universal elements, to this we will come back later, one can really see the intertwining of the many points of interest that comprise your work, and to which I have awkwardly alluded, such as being in the motif, the observation of human activities, the intensity that you lend to construction, transformation and creation, the interest in the tools and the bodies used to shape matter and turn it into objects as well as cities, of which you capture the sculptural aspect. But also the vacuous nature of all these gestures since as spectators we can't help but question the duration of all that is built by man, its meaning and, subsequently, the relationship between construction, permanence and obsolescence. Aires is obviously a film in which you are watching a world in constant transformation, a film which, incidentally, opens with a large area...

François Daireaux

Yes, Aires begins in an unlikely place, in Delhi, on the banks of the Yamunâ River, which is a kind of no man's land, a wasteland, an area. The title I chose for this film was inspired by my discovery of the Brodmann Areas, which is a mapping of the human cortex. I found this drawing and its associated numbers very beautiful. On one hand, I felt like I was in motion while on the other, I could read this diagram like a map, and I felt that the drawing as it was organised corresponded perfectly to the editing of my film. As a matter of fact, two of the first people to watch my barely finished film said that

F.D.

C'est vrai, il faut se réapproprier la valeur positive de l'anecdote (rires). D'ailleurs, je dois dire qu'actuellement une grande partie de mon travail, et même peut-être la totalité, passe par le micro-récit, ce qui pourrait rejoindre cette notion d'anecdote. Tout ça pour dire que le terme de «micro-récit» me semble être le terme adéquat pour définir mon travail actuel. On parlait beaucoup du fait que mon travail pouvait être considéré comme une association voire une juxtaposition de fragments, jusqu'à présent. Mais il est beaucoup plus juste de dire que je construis une histoire à partir de ces micro-récits.

M.F.

D'où le côté anecdotique, au sens positif, non sans un certain exotisme, mais vidé de toute charge colonialiste, et partant du principe qu'il y a bien une attirance pour ce qui est étranger, en dehors de...

F.D.

Effectivement. Et l'étranger et l'étrangeté. J'ajouterai qu'il y a aussi une forme de dérision, d'ironie, de vacuité...

M.F.

Pour exprimer cela, peut-être peut-on évoquer une des premières scènes d'Aires. On observe un homme pieds



Aires, 2013, film, 54'

nus, dont les tibias sont au demeurant extrêmement arqués, en train d'aplanir de la terre dans une tranchée de quelques centimètres de profondeur qui servira peut-être à couler le béton des fondations d'un immeuble, ou je ne sais quoi. Et toi, tu attires l'attention dessus et tu filmes patiemment cette action qui est réalisée elle-même avec beaucoup de patience et de minutie par cet homme dont les moyens sont plus que rudimentaires. Vacuité, oui, car aujourd'hui qui n'utilisera pas de machines pour

they felt as though they were travelling inside my brain, inside my head.

M.F.

There exists a multitude of meanings for the word "areas" that are used differently based on the context or the subject and that, if we were to dig a little deeper, all bear some correspondence, not to mention homophonous comparisons. Basically, everywhere we look, we find areas.

F.D.

But I must first mention an anecdote. The name Daireaux originates from the French word "aireaux," which, in the region of the Manche, refers to the vacant plots of land in front of farms that are used to store all sorts of machines and objects necessary for life and work on a farm. However, this is merely anecdotal.

M.F.

On the topic, I read somewhere that you distance yourself from the anecdotal and the exotic. So, yes, from a pejorative point of view, but in truth one could transpose the meaning given in the text I refer to and state the exact opposite, in the positive sense of the term.

F.D.

It's true, we should reclaim the positive value of the anecdote (laughter)! In any case, I'd say that nowadays a large portion of my work, perhaps even all of it, undergoes a form of "micro-narrative," similar to the anecdote. All to say that I think the term "micro-narrative" best describes my current work. It's often been said that my work up until now has been an association or even a juxtaposition of fragments. But it's far more accurate to say that I build a story based on these micro-narratives.

M.F.

Thus, the anecdotal aspect in the positive sense, but not without a kind of exoticism, cleared of any colonialist charge, and based on the principle that there is an attraction to the unknown, apart from...

F.D.

Indeed. Both the unknown and the strange. I'd add that there is also a form of derision, irony, vacuity...

M.F.

To better express this, perhaps we could evoke one of the first scenes of Aires. In it, we see a bow-legged man using his bare feet to flatten the earth in a trench only a few centimetres deep, which we suppose might be used

cela? Attirance pour la construction et l'activité humaine, oui, car cela peut paraître assez fou de faire «encore» ces gestes-là aujourd'hui. Réalisme important car on éprouve vraiment la nue réalité et ce à quoi elle nous renvoie. Surréalisme aussi parce qu'aujourd'hui, observer un homme aux pieds nus qui prépare le terrain pour ce que l'on suppose être une construction de grande taille, d'un œil d'habitant dit de pays «riche» bien entendu, relève presque de la rencontre entre une machine à coudre et un parapluie sur une table de dissection.

F.D.

Ce sont des gestes archaïques, des gestes que nous-mêmes nous pourrions pratiquer, et c'est précisément cela qui m'intéresse. Puisque nous parlons de l'activité de cet homme qui tasse la terre avec ses pieds, il faut toujours se rappeler qu'il fait ces gestes dans le cadre de son travail. Le fait qu'il creuse une tranchée et aplatisse cette bande de terre, en posant méticuleusement les pieds l'un après l'autre, évoque la pellicule, une histoire qui débute et qui commence à se dérouler, comme si la machine était en route...

M.F.

Poupées gigognes...Tout fait signe, sens, tout peut s'accorder à l'ensemble, médium, contenu, mécanique, rythme, signifiant, signifié, celui qui filme, celui qui est filmé, et qui finalement pourraient être les deux faces d'une même pièce au sens où tu filmerais ce qui chez l'autre correspond à ce que tu ferais...

F.D.

Mais encore une fois, c'est parce qu'il y a un rapport prépondérant à la matière. Quand il creuse et quand il tasse, il est évident qu'il y a un rapport à la sculpture...

M.F.

Geste qui a permis aussi de lancer l'entretien... Mais nous pourrons revenir à Aires un peu plus tard si tu veux bien... et nous réorienter peut-être...car le but de notre discussion est bien de tenter de faire apparaître ce qui ne l'était pas, ou différemment jusqu'alors... Ainsi, j'aimerais pour cet entretien créer une connexion entre *Blow Bangles Production*³, qui est à la fois une exposition et un projet au long cours, avec des rebondissements et des revirements, tes pratiques, tes positions, tes croyances, manières de faire et d'être, et la singularité de ton parcours aussi, puisque tout commence par les Arts appliqués et non les Beaux-Arts, suivis d'une expérience précoce dans la conception et la réalisation de villas, au Maroc, en parallèle d'une activité artistique, qui pour moi est un élément déterminant...

to pour cement for the foundations of some type of building or another. You call attention to this and you patiently film this action performed with a great deal of patience and meticulousness by a man whose means are rudimentary, to say the least. Vacuity, yes, because wouldn't machines be used to do this today? Attraction to construction and human activity, yes, because it might seem fairly crazy to "still" perform such gestures today. Important realism because we experience the raw reality and all that it infers. Surrealism too because, in our modern day and age, to watch a barefoot man preparing the earth for what we assume will be a large building, with the eyes of a denizen of a "wealthy" country of course, might seem as unlikely as the chance encounter of a sewing machine and an umbrella on a dissecting table, to loosely translate the Comte de Lautréamont.

F.D.

These gestures are archaic, they are gestures that we might perform ourselves, and this is precisely what interests me. Since we are discussing the activity of this man who is tamping down the earth with his feet, it is important to remember that he is performing these gestures as part of his job. The fact that he is digging a trench and flattening a band of earth, by carefully laying down one foot after the other, conjures up a reel of film, a story that begins and slowly unfolds, as if the machine were on its way...

M.F.

Russian dolls... Everything is significant and makes sense, everything fits together, medium, content, mechanics, rhythm, signifier, signified, he who is filming, he who is being filmed, both of whom could be the two sides of the same coin in the sense that you film something in the other that corresponds to what you yourself might do...

F.D.

But, once again, it is because of the preponderant relationship to matter. When he digs and flattens, it is obvious that there is a relationship to sculpture...

M.F.

A gesture that also inspired this conversation... But we can come back to Aires a little later on if you don't mind... And reorient ourselves perhaps... since the objective of our discussion is to try to reveal what wasn't apparent or what appeared differently until now... I want to take advantage of this conversation to establish a connection between *Blow Bangles Production*,³ which is both an exhibition and a long-term project, full of new developments and sudden changes, your applications,

F.D.

Tu veux vraiment parler de ça (rires)!!

M.F.

Ça a beaucoup d'intérêt pour moi parce que ça a permis au jeune homme que tu étais de gérer des projets d'envergure depuis la conception jusqu'à la réalisation, de façon cohérente puisqu'on t'attendait sur un résultat, sur une pratique, sur un professionnalisme, mais plus encore parce que ça t'a permis d'aborder toute l'économie, aussi bien humaine que matérielle et financière, qui est liée à ce type de projets. Et je n'oublie ni le fait qu'il s'agissait de projets architecturaux, ni tes activités artistiques parallèles, tout cela nous permettant de comprendre une partie de ce qui se joue dans ton travail aujourd'hui et en éclaire la complexité, à mon sens.

F.D.

Pourrais-tu me faire une cigarette? C'est bien d'ouvrir sur des choses auxquelles je ne m'attendais pas. Il ne faut pas avoir peur de s'aventurer...

M.F.

C'est le principe, n'avoir peur de rien...

F.D.

Le rapport à l'architecture est très fort. J'ai une formation de plasticien environnement architectural, je n'en ai pas fait ma spécialité mais l'architecture dans toutes ses dimensions a une grande importance et nourrit mon travail, du point de vue de la construction et du contenu. Je pense que tu as remarqué à quel point elle est présente dans mes images. Mon intérêt pour les ruines, pour les maisons en tout genre, pour les lieux entre deux vies, comme les usines qui sont à la fois en activité et presque en ruine comme dans le film *Firozabad*⁴. Il faut savoir que depuis des années la ville de Firozabad subit la crise économique mondiale très fortement, comme partout ailleurs, mais dans le cas des pays ou des régions pauvres, ça ne pardonne pas. Les productions verrières venues de Chine envahissent le marché indien. La conséquence est assez simple, c'est la fermeture de nombreuses fabriques et donc de grandes parties de la ville tombent en ruine.

M.F.

Je ne voulais pas aborder spécialement la question de l'architecture comme discipline, comme domaine, mais ce que ton expérience dans l'architecture a généré, soit la compréhension de l'économie et de la gestion, au sens large et complexe d'un projet. Je rebondis cependant sur le point que tu soulèves concernant le marché pour revenir vers les grands axes de la discussion, le voyage, l'art et les

your opinions, your beliefs, your methods and attitudes, and your distinctive career path, which began with Applied Arts rather than Fine Arts and was followed by a precocious experience designing and building villas in Morocco hand in hand with artistic pursuits, which for me is a determining factor...

F.D.

You really want to talk about all that (laughter)!!

M.F.

It is very interesting to me because all of this led the young man that you once were to manage large-scale projects from design to construction in a coherent manner seeing as you were judged on your results, experience, professionalism, and even more so because it allowed you to tackle all the economics, human as well as material and financial, related to this type of project. And I am not forgetting the fact that these were architectural projects or your parallel artistic pursuits, all of which help us understand a part of your work today and, in my view, shed light on its complexity.

F.D.

Can you give me a cigarette? It's good to start with things that I didn't expect. One mustn't be afraid to venture forth...



Firozabad, 2013, film, 64'

M.F.

That's the idea, to have no fear...

F.D.

The relationship with architecture is very strong. I am trained as an artist of architectural environment, I didn't make it my specialty, but architecture in all its dimensions is very important and nourishes my work with regards

dimensions sociales et politiques, sachant que ces trois grands thèmes se distinguent assez bien et qu'ils sont intrinsèquement liés, enchevêtrés devrais-je dire... Alors, bien sûr, je précise que je ne veux pas réduire ton travail à ces trois thèmes, mais il s'agit juste des grandes voies que j'aimerais que nous empruntons avant que les fleuves arrivent à la mer, s'évaporent et retombent sous forme de pluie pour redevenir ruisseaux et rivières... une image qui illustre assez bien ton travail selon moi. Alors voilà, question d'économie, mais au sens grec du terme, question de gestion de projets, de construction, de voyage. Tu me confiais être moins un artiste voyageur qu'un baroudeur qui aime les étincelles et le crissement des pneus, le bruit du moteur, des freins qui brûlent, l'odeur de l'huile, les mécaniques des machines, le rythme, le mouvement, mais aussi l'énergie, la transformation et l'utopie... bref, autant de choses qui ont fait vibrer quelques-unes de mes cordes sensibles, que l'on ne peut pas résumer mais que nous allons dérouler...

F.D.

Puisque l'on évoque les machines, l'huile, le rythme, il y a une étape de mon parcours dont je reparle assez volontiers aujourd'hui. À quatorze ans, on m'a inscrit dans un lycée professionnel, avant d'entrer aux Arts appliqués. On m'a mis derrière un tour, avec le lubrifiant, le bleu de travail et tout l'attirail qui allait avec. Je m'aperçois avec le recul que ça m'a profondément marqué. Cette atmosphère de l'atelier, du bruit des machines et du travail d'ouvrier, ça m'a beaucoup influencé. J'aurais pu être ouvrier... tourneur-fraiseur...

M.F.

Tourneur-fraiseur... Oui... Sauf si l'on considère ces fameux agencements de tous types d'objets que tu organisais quand tu étais enfant, au sol, sur un tapis, ou sur un meuble, lorsqu'il y avait une situation complexe et pour toi non verbalisable, c'est-à-dire des combinaisons symboliques qui, tu l'espérais, seraient comprises par les adultes et qui formaient un langage, une technique, pour communiquer... À mon sens, cette manière de se comporter traduisait déjà une volonté de créer et nous éloigne du scénario d'un devenir tourneur-fraiseur, métier tout à fait honorable, cependant. C'est d'ailleurs probablement pour cette raison que tu passes aisément d'un médium à un autre en fonction du projet, que tu passes aisément du film à la photographie, par exemple, une technique n'étant pas suffisante pour toi, si je ne me trompe pas. C'est probablement pour cette raison, aussi, que chaque image, fixe ou en mouvement, est une mise en abyme, que chaque image est peuplée d'images, de formes, de références, d'indices, ce que l'on retrouve de

to construction and content. I think you noticed how present it is in my images. My interest lies in ruins, in all types of houses, in locations straddling two lives, such as the factories that are active yet falling to pieces in the film *Firozabad*.⁴ For years now, the global economic crisis has greatly affected the city of Firozabad, just like everywhere else for that matter, but when it comes to poor countries or regions, the results can be devastating. Glass creations made in China continue to flood the Indian market. The consequence is fairly straightforward: many factories have to shut down and large sections of the city fall into ruin.

M.F.

I didn't want to specifically address the question of architecture as a subject or a field, but rather what your experience in architecture has led to, that is to say, the understanding of economy and management in the large and complex context of a project. However, I will build on the point you bring up about the market in order to return to the major topics of this discussion, travel, art, social and political dimensions, bearing in mind that these three major themes are distinctive yet intrinsically connected, or should I say entangled... My intention isn't to reduce your work to these three themes by any means, but to use them as our guideposts before the rivers flow into the sea, evaporate and fall as rain to turn into streams and tributaries once again... An image that illustrates your work fairly well in my opinion. So, there is the matter of economics, in the Greek sense of the term, of project management, of construction, of travel. You confided that you were less of a peregrination artist than an adventurer who enjoys sparks and screeching tires, the sounds of motors, burning brakes, the smell of oil, the mechanics of machines, the rhythm, the movement, but also the energy, the transformation and the utopian... In short, many things that tugged at my own heartstrings and that we shall unwind...

F.D.

Since we are on the subject of machines, oil, rhythm, there is a moment in my past that I like to talk about every now and then. At fourteen years old, I was sent to a technical school before entering the Applied Arts. I was put behind a lathe, with the lubricant, the coveralls, and all the gear that went with it. I realise in hindsight that this experience deeply affected me. The atmosphere of a workshop, machine noises and manual labour, all this influenced me greatly. I might have become a manual worker... perhaps a miller-turner...

M.F.

Miller-turner... Yes... Except if we consider the famous configurations of miscellaneous objects you created as a

façon très marquée dans *Los Sueños de Daireaux*, où tu explores une ville argentine qui porte ton nom de famille, film qui pour moi est une clé assez importante pour entrer dans ton travail...



Los Sueños de Daireaux, 2012, film, 55'

F. D.

C'est aussi cette entrée que j'aimerais choisir pour la constitution du livre dans lequel figurera cet entretien. Une totalité, des fragments, le tout agencé comme un univers, que l'on pourrait aborder par un bout ou un autre, sans système, mais avec des fils conducteurs... à entrées multiples ou géographie variable... On y trouvera des images, des croquis d'atelier et des textes, comme celui de mon ami indien Suneet Chopra dont je t'ai parlé, anthropologue, critique d'art, marxiste, secrétaire général des travailleurs agricoles en Inde. C'est lui qui a facilité mes premières entrées dans les verreries de Firozabad. Dans son texte «Reconstruction dans la vie et dans l'art» [p. 97-99], Suneet évoque ses souvenirs relatifs à ses séjours à Firozabad au début des années soixante-dix. Il évoque les grèves des ouvriers, les manipulations mafieuses des industriels du verre, la disparition des artisans verriers indépendants. Privés par le patronat de leur outil de production, la pierre à polir les bracelets de verre, ils se sont retrouvés contraints de travailler pour celui-ci, dans des verreries industrielles aux cadences infernales.

M. F.

Et le film est riche de tous ces éléments qui ne sont pas forcément visibles ou lisibles, mais qui donnent de la matière et du corps à tes images... Ça va du macro au micro... On reparle de mise en abyme, de connexions, de charges symboliques à plusieurs niveaux, et évidemment ça me fait penser aux écrits de Borges, puisqu'il y a cette question des abîmes, des niveaux, des passages, des lieux protéiformes...

F. D.

Des sentiers qui bifurquent...

child, on the floor, the carpet, the furniture, when you were faced with a complex situation that you were unable to verbalise, symbolic combinations that you hoped would be understood by adults and that formed a language or a technique for communicating... In my opinion, this behaviour already demonstrated your willingness to create, thereby distancing us from the scenario of you ever becoming a miller-turner, a very honourable trade may I add. Perhaps this is why you so easily switch from one medium to another, depending on the project at hand, why you so easily switch from film to photography, a single technique being insufficient for you, if I'm not mistaken. It is probably for this very reason that each and every image you capture, static or in motion, is a picture within a picture (*mise en abyme*), that every image is populated with other images, shapes, references, hints. We see this clearly in *Los Sueños de Daireaux*, in which you explore the Argentinean city that bears your surname, a film that, in my sense, provides an important key for entering your work...

F. D.

I would also choose this entry point as the basis for the publication that will feature this conversation. A sum total, fragments, all set up like a universe that can be entered from one side or the other, without a system but with guidelines... with multiple points of entry or a changeable geography... It will include pictures, workshop sketches and texts such as the one written by my friend Suneet Chopra, whom I told you about, famous anthropologist, art critic, Marxist, and joint secretary of the agricultural workers union in India. In fact, he was the one who facilitated my initial access to the glass-making factories of Firozabad. In his text “Reconstruction in life and art,” [p. 97-99] Suneet remembers the days he spent in Firozabad in the early 1970s; he writes about the workers’ strikes, the mafia-like glass industrialists, and the disappearance of independent glass artisans. When employers deprived them of their main production tool, a stone used to polish glass bangles, the latter were forced to work under terrible conditions in industrial glass-works.

M. F.

And the film is replete with all these elements that aren't necessarily visible or legible but that lend substance and body to your images... From the macro to the micro... Once again, there is an evocation of a picture within a picture, connections, symbolic charges at multiple levels, and evidently this brings to mind the writings of Borges: abysses, levels, passages, protean places...

M. F.

Sentiers qui sont, on doit le dire, à l'intersection du rêve et du réel, et inversement. Des sentiers que tu emprunes pour tes collectages, tes archivages, tes fragments, qui seront diversement agencés par la suite.

F. D.

Je me vois comme un chasseur-cueilleur qui prend juste autour de lui ce qu'il y a, ce qui est présent, à portée de main.

M. F.

À propos de déambulation, nous avons aussi parlé du fait que Firozabad t'avait emmené vers la notion de paysage, de paysage intérieur, de paysage extérieur, conduit à continuer des recherches sur le monde du travail, les gestes, leur élégance, avec une dimension profondément humaniste. Tout cela étant toujours relié à l'économie des projets, à l'idée d'images peuplées d'images, à l'idée d'hyper-référentialité si l'on peut dire, et aussi à l'action comme création puisque tu choisis d'être acteur, d'être dans le motif, au cœur de l'activité humaine.

F. D.

Être dans le motif signifie quoi pour toi?

M. F.

Je vais utiliser une formule peut-être un peu ampoulée et teintée de phénoménologie de comptoir, mais l'idée c'est bien d'être là, d'être au monde, quand ça se passe et parce que ça se passe, au cœur de l'activité humaine, comme témoin embarqué, dans le motif, la préposition «dans» étant utilisée pour renforcer l'idée que tu ne vas pas représenter, donc «sur» le motif, mais que tu vas «vivre avec» et «faire l'expérience».

F. D.

Faire image, c'est faire expérience. Pour moi c'est fondamental. Le rapport à l'image est ancré dans une réalité. Il serait impossible pour moi de prendre des images sur Internet, je dis ça pour forcer le trait. Il s'agit vraiment de faire le constat en étant corporellement et spirituellement présent dans l'action. C'est-à-dire que je ne suis pas simplement en train de filmer ou de photographier quelque chose, je suis totalement présent, dans un agir et un être là.

M. F.

Alors justement, j'ai tenté de rassembler dans ce début d'entretien un grand nombre d'éléments, pour baliser le terrain. L'objectif, c'est que tout ce matériel serve notre discussion, l'active, matériel qui doit servir au lecteur pour qu'il comprenne qu'il n'y a pas une entrée, mais plusieurs

F. D.

Paths that branch off...

M. F.

Paths that, we must add, are at the crossroads of dream and reality, and vice versa. Paths that you travel for your collections, your archives and your fragments that are subsequently pieced together in various ways.

F. D.

I see myself as a hunter-gatherer who takes only what is available, what is present within arm's reach.

M. F.

With regards to wandering, we have also talked about the fact that Firozabad has brought you closer to the notion of landscape, interior landscape, exterior landscape, and led you to continue exploring the work world, its gestures and their elegance with a profoundly humanistic approach. All of which is still rooted in the framework of projects, in the idea of images populated with images, in the idea of hyperreferentiality, so to speak, as well as in the act of creation since you choose to be an actor, to be in the motif, at the centre of human activity.

F. D.

What does being in the motif mean to you?

M. F.

To use a slightly pompous turn of phrase that smacks of armchair phenomenology, I am referring to the idea of being there, in the world, when it is happening and because it is happening, at the centre of human activity, as an engaged witness, in the motif, where the “in” preposition conveys the idea that you will not represent, in other words “on the motif,” but that you will “live with” and “experience.”

F. D.

To create an image is to experience. For me, this is fundamental. My relationship with images is anchored in reality. It would be impossible for me to download images from the Internet, I use this exaggeration to prove my point. It really boils down to the act of observing while being corporeally and spiritually present in the action. In other words, I am not simply filming or photographing something, I am totally present, in the act of being there.

M. F.

That being said, I attempted to assemble, at the start of this conversation, a great deal of elements in order to prepare the ground. My goal in gathering all this material

entrées, qu'il doit ouvrir plusieurs portes à la fois pour «sentir» la façon dont tu conçois tes créations et le fait d'être artiste. Pour continuer cette longue liste, j'indique que nous avions également relevé que t'intéressait l'observation du monde qui se transforme, que le monde était grand, interminablement grand et la vie infiniment courte, que l'idée c'était de vivre une vie qui sente les odeurs du monde. Nous avions cité Thucydide qui écrivait «Il faut choisir, se reposer ou être libre», et nous avions dit que la *Condition de l'homme moderne*⁵ était l'un de tes livres de chevet... sachant que me revient encore cette idée qui ne me lâche pas de me représenter ton travail comme un rêve où l'on serait dans un labyrinthe avec des pièces dont les formes, les dimensions, seraient en perpétuel mouvement.

F.D.

C'est l'histoire du rêve éveillé... C'est quelque chose que je pratique dans le réel. C'est-à-dire que je fais des rêves éveillés...

M.F.

Tu le pratiques comme une méthode, ou est-ce qu'ils te viennent...?

F.D.

Je n'en fais pas tous les jours, et je ne peux pas réellement dire que je les provoque, bien que des conditions particulières réunies puissent permettre l'arrivée d'un de ces rêves. En revanche, lorsque ça arrive, il y a bien une méthode. Tout d'abord il y a un flash, autrement dit le début d'un film, puis tu observes des lieux ou des actions, et tu peux au choix en suivre le déroulement ou en devenir acteur. Admettons que le flash soit une porte. Eh bien tu sais alors, avec l'expérience, que tu dois l'ouvrir pour trouver quelque chose. C'est tout à fait comme le principe des poupees russes, des mises en abyme, et cela fonctionne tout à fait avec la description que tu as faite de mon travail.

M.F.

Ce doit être exceptionnel... La question que je vais poser est un peu maladroite, mais as-tu le sentiment de fabriquer ce que tu vois, en fonction, pour le dire grossièrement, des désirs, fantasmes, de ton imaginaire, des jeux entre réel, symboles, et finalement de voir ce que tu as envie de voir, ou as-tu le sentiment de découvrir des choses inattendues?

F.D.

Difficile à dire, en effet, mais je dois dire que je suis assez souvent surpris par ce que je découvre. Des installations comme *Skizzes*⁶, je les ai prévisualisées très concrètement, de façon tangible, en rêve éveillé.

is to feed our discussion, stoke it, help the reader understand that there is not one but many entry points to your work and that several doors must be opened at a time to "feel" how you make your creations and are an artist. To add to this list, I'll also say that we discussed your interest in watching the world transform, that the world is vast, endlessly large, and life infinitely short, that the whole point is to live life breathing in the odours of the world. We quoted Thucydides who wrote "The secret to happiness is freedom... And the secret to freedom is courage." and noted that *The Human Condition*⁵ is one of your bedside books... Always at the back of my mind is the idea to picture your work as a dream where one is in a labyrinth composed of rooms whose shape and size are in perpetual movement.

F.D.

It's the story of the waking dream... It is something that I practice in reality. In other words, I experience waking dreams...

M.F.

Do you practice this as a method or do they come to you...?

F.D.

I don't have them every day and I can't really say if I provoke them, although the occurrence of certain circumstances might prompt such a dream. On the other hand, when it does happen, there is a method. First of all, there is a kind of flash, like the beginning of a movie, and I see the whereabouts or the actions and I can either choose to watch the action unfold or take part as an actor. Let's say that the initial flash is a door. Well, I know from experience that I must open the door to find something else. It's the Russian doll principle, images within images, and this concurs perfectly with your description of my work.

M.F.

It must be quite exceptional... My next question might sound a little clumsy, but do you have the feeling that you are making what you are seeing based on, to put it somewhat crudely, desires, fantasies, your imagination, reality games, symbols and, basically, to see what you want to see, or do you feel that you are discovering the unexpected?

F.D.

It's hard to say actually, but I will say that I am often surprised by what I discover. Installations such as *Skizzes*⁶ I previewed very concretely, in a very tangible manner, in a waking dream.

M.F.

Tu recrées tout un univers, mais est-il polysensoriel?

F.D.

Absolument. Pour donner une idée claire à laquelle tu puisses te raccrocher, c'est exactement comme si j'étais avec ma caméra et que je faisais un montage en direct, avec la possibilité de zoomer, de faire des travellings. Mais je peux aussi faire des choses que l'on ne peut pas faire dans le réel, par exemple traverser un mur...

M.F.

Le passe-muraille, ça renforce ma conviction de cette traversée des frontières... Tu vis dans un monde poreux...

F.D.

Je peux décoller, survoler des choses, voir et faire des choses incroyables...

M.F.

Peut-on résumer cela à la force de l'imagination, tu penses?

F.D.

Je crois, oui. Je pense que c'est lié à un travail de la mémoire et de l'imagination, doublé d'une capacité de concentration et de sérénité. Je pense que chacun a cette possibilité, j'en suis convaincu, il s'agit juste d'une prise de conscience. Attention, tout cela n'a rien d'ésotérique (rires) ! C'est tout à fait concret !

M.F.

Donc, finalement, quand tu es sur le terrain, en voyage, ce sont des éléments que tu as l'impression d'avoir déjà vus et sentis qui t'appellent...

F.D.

Oui. C'est un peu ce que raconte Bruce Chatwin dans *Le Chant des pistes*⁷. Quand je me déplace dans des lieux improbables, des signes précis apparaissent dans la lecture que je fais du paysage. Certains signes particuliers, que je ressens intuitivement, font que je vais bifurquer à un moment donné parce que je sens que je dois m'engager dans telle ou telle direction, sur telle ou telle piste.

M.F.

Tu te mets donc dans une disposition particulière... Tu t'ouvres, corps et esprit, à ton environnement, et c'est ce rapport spécifique que tu laisses advenir entre toi et l'environnement qui fait que tu t'engages...

M.F.

You recreate a whole universe yet it is polysensorial?

F.D.

Absolutely. To give you a clearer idea which might be easier to grasp, it's exactly as if I were doing live editing with my camera, zooming and using tracking shots. But I can also do things that I can't do in real life, such as going through walls...

M.F.

The man who could walk through walls. This reinforces my belief in border crossings... You live in a porous world...

F.D.

I can take off, fly over things, see and do unbelievable things...

M.F.

Can we chalk this up to the power of imagination?

F.D.

I believe so, yes. I think it's connected to memory and imagination, joined with a capacity for concentration and serenity. I think that everyone has this capacity, in fact I'm sure of it, it's just a matter of being aware. Don't worry, this is far from esoteric (laughter)! It's really down to earth.

M.F.

So as a result, when you are out in the field, on a trip, elements that you sense you have already seen and felt are the ones that call out to you...

F.D.

Yes. It's a bit like what Bruce Chatwin refers to in *The Songlines*⁷. When I travel to farfetched places, specific signs appear as I scope the landscape. Some particular signs, which come to me intuitively, might cause me to suddenly change direction because I feel as though I must head off in such and such direction, or follow such and such path.

M.F.

You therefore put yourself in a particular state of predisposition... You open yourself up, body and spirit, to your environment, and this specific relationship, which you cultivate between yourself and your surroundings, results in your action...

F.D.

Exactement. À un moment donné, d'ailleurs, les pistes se brouillent et je me comporte dans certains lieux comme si j'étais dans un rêve éveillé. C'est ce qu'il s'est passé à Firozabad, je me laissais complètement guider. Tu chemines dans la ville comme tu chemines dans ton rêve, et inversement.

M.F.

Ça me fait penser à nouveau à cette expression «d'être dans le motif» et non pas simplement «sur le motif». Celui qui photographie sur le motif doit faire preuve d'une certaine distance. Pour toi, il n'y a pas de distanciation mais une fusion avec l'action, le lieu. C'est presque une pratique de yoga, ou *soma-esthétique*⁸, si l'on veut. Tu te laisses envahir par l'environnement pour mieux faire partie de lui et être ouvert aux micro-événements, aux pistes.

F.D.

C'est du moins comme ça que je le vis et le ressens, et comme ça que je l'investis dans mon travail. Et c'est comme ça que ça se passe dans le montage de mes films. Actuellement je suis en train de monter mon prochain film, *Current Temp*⁹, à partir de sept années de tournage dans une centaine de villes en Chine. Certains seraient totalement perdus à cette idée – il faut dire que c'est un véritable labyrinthe de rives – mais je reste très tranquille, et même passionné par l'idée d'avoir à agencer toutes ces images. Le film est déjà intuitivement construit dans mon esprit. Il ne m'intéresse pas tant de savoir où je vais arriver à la fin, mais toute cette matière doit être organisée en termes de cheminement et de rythme. Au fur et à mesure, magnétiquement, ça s'assemble, ça crée des tensions, des relations, et à la fin apparaît une



Current Temp, 2014, film, 88'

F.D.

Exactly. At a certain moment, things become a little blurry and I start to act in some places as if I were in a waking dream. This is what happened in Firozabad, I let myself be completely guided. I drifted through the city just as I would drift through my dreams, and vice versa.

M.F.

This reminds me once again of the expression “being in the motif,” instead of simply “based on the motif.” The photographer who takes a photo based on the motif



Current Temp, 2014, film, 88'

must keep a certain distance. In your case, there is no detachment but a fusion with the action, the area. It's almost a form of yoga or *somaesthetics*,⁸ so to say. You allow yourself to be invaded by the environment in order to be part of it and open to micro-events, to paths.

F.D.

At least, this is how I live and experience it, and how I reinvest it into my work. And this is what happens when I edit my films. I am currently editing my next film *Current Temp*,⁹ which is based on seven years of filming over a hundred cities in China. Some would be totally overwhelmed—it's truly a maze of rushes—but I stay calm, even passionate about having to organise all these images. The film is already intuitively built in my head. I'm not that interested in where I will arrive at the end, but all the content must be organised in terms of progression and rhythm. Bit by bit, it comes together magnetically, it creates tension, relations, and at the end a global, coherent picture appears, and I know that things are the way they should be. The film is ready.

At the same time, what's important is being available, without a specific objective in sight. To accept this took some time. I used to prepare far too much, to overly filter

image globale, cohérente, qui me fait dire que les choses sont ainsi. Le film est prêt.

Ce qui me semble important, en même temps, c'est de ne pas avoir d'objectif précis, c'est d'être disponible. Accepter cela m'a pris beaucoup de temps. Auparavant, j'avais tendance à trop préparer, à trop filtrer, sélectionner, dans un souci d'économie afin de ne pas compliquer le montage, par exemple. Aujourd'hui, je filme tout, je me laisse complètement aller, je me contente de cueillir et je m'en satisfais, plutôt que d'être dans l'attente de trouver ce qui me contente.

M.F.

Les choses viennent...

F.D.

Elles viennent, oui. Aujourd'hui, le simple fait de recevoir m'intéresse beaucoup. Je me vois comme un passeur d'images, qui ne ferait que filmer et partager ses images glanées.

M.F.

De ne faire que transmettre les images ? Mais toute image est issue d'un montage ou d'une intention qui ne peuvent pas être transmis dans la pureté de l'événement...

F.D.

C'est pour cela que j'employais la forme conditionnelle. Mais c'est bien ce que je souhaite.

M.F.

On aurait pu croire, et je mets cela volontairement au conditionnel, moi aussi, qu'un système s'était mis en place au fil du temps, avec une méthodologie de conception de projet, exactement comme un reporter ferait des reportages photographiques ou filmiques et aurait une idée précise de ce qu'il veut rapporter comme événements et éléments. Tout ce que tu me dis là introduit un décalage complet car tu n'es pas du tout dans cette démarche-là.

F.D.

Je sens bien qu'il y a des systèmes, des habitudes, des savoir-faire, bien sûr, mais je vais toujours m'arranger, et c'est aussi une des libertés de l'artiste, pour qu'il y ait un basculement... Après la projection de *Firozabad*, quelqu'un m'a dit que dans mes films on avait l'impression de commencer une histoire, quand tout à coup on en commençait une autre, puis une autre, puis une autre, et du coup, on finissait par être happé, hypnotisé par cela, et que ce que l'on attendait n'arrivait jamais, qu'un suspens s'installait, et qu'on était du coup en tension, dans

or select in an effort to be efficient and, say, simplify the editing process. Now I film everything, I let myself go completely, I am content to reap, and this satisfies me, instead of waiting to find something that will please me.

M.F.

Something happens...

F.D.

Yes, something happens. Now the simple act of receiving interests me greatly. I see myself as an image carrier, someone who might simply film and share the images he collects.

M.F.

To simply transmit images? But every image comes from editing and an intention that can't possibly be transmitted in the purity of the event...

F.D.

This is why I spoke in the conditional form. But it is certainly my intention.

M.F.

One might assume, and I too deliberately use the conditional verb form here, that a system might have been put in place over time with a methodology for project creation, similar to a photojournalist or a news reporter who has a very specific idea of the events or facts he intends on reporting. All you have just said introduces a complete shift because you aren't in this process at all.

F.D.

I am aware that there are systems, habits, know-hows, obviously, but I always make sure, and here I make use of my artistic license, that there is a shift... After the screen-



Aires, 2013, film, 54'

l'attente du basculement, ou plutôt d'un certain type de basculement, lequel n'avient pas.

M. F.

Mais qui comble l'attente, puisque au final on comprend bien qu'il est question de se laisser naviguer au fil du courant et non de projeter, d'imaginer, de penser quelle sera la suite. Encore une fois, comme un labyrinthe dont les formes sont en perpétuel mouvement.

F. D.

Les événements aussi sont en perpétuel mouvement. Mais on est toujours ramené à un ici et à un maintenant, car le basculement ne débouche jamais sur quelque chose d'irréel. Ce qui fait que l'on ne décolle jamais complètement dans l'onirisme, dans le rêve, ce que je ne désire pas.

M. F.

Tu veux dire que tu t'arranges tout de même pour que l'on soit dans un état de flottement, quelque chose qui fait que l'on pourrait penser que les choses vont basculer dans le rêve, mais elles ne basculent jamais...

F. D.

C'est ça, il y a toujours un lien très concret d'une image à une autre, par exemple une scène où un homme compte de l'argent, puis une scène avec de la fumée. Le lien entre les deux scènes est extrêmement pensé, n'est pas laissé au hasard. L'argent part en fumée... et c'est tout à fait une problématique de l'argent, qui est à la fois quelque chose d'extrêmement concret et de totalement abstrait.

M. F.

C'est à ce propos que j'évoquais le caractère universel de tes images, car d'un côté on trouve des images hyperréalistes de la vie active, des personnages qui construisent,



Aires, 2013, film, 54'

ing of *Firozabad*, someone told me that, in my films, just as the story begins to unfold, a new story begins, followed by another and another, until finally one gets caught up and hypnotised by all this, and that what one expects to happen never does, creating suspense and tension, always waiting for something to suddenly shift, or rather for a certain form of shifting, which never occurs.

M. F.

But which lives up to expectations since, in the end, we realise that we are expected to flow with the current instead of projecting, imagining, thinking of what will happen next. Once again, like a labyrinth whose shapes are in perpetual motion.

F. D.

The events are also in perpetual motion. Yet we are constantly brought back to reality, to the here and now, because the shift never leads to something unrealistic. Consequently, we don't totally take off into the realm of hallucination, into the world of dreams, this isn't what I want.

M. F.

Are you saying that you nonetheless make sure that we are kept in a floating state, leading us to think that things might shift into dreamland but never do...

F. D.

That's it, there's always a very concrete link from one image to the next, for instance, a scene in which a man is counting money and a scene with smoke. The link between the scenes is entirely deliberate, not haphazard. Money goes up in smoke... and this is exactly the problematic nature of money, which is both extremely concrete and totally abstract.

M. F.

It was in this respect that I evoked the universal nature of your images because, on the one hand, they are hyperrealistic images of active life, of people building or working while, on the other hand, they are images that show the vacuity of existence—I'm referring to the vendor who is selling soap bubble making equipment in your film *Aires*—one of the many faces of vanity.

F. D.

Especially since he is in a crowd. It's his job. He basically sells soap bubbles.

M. F.

To go a little further, because one can always find something in creations that addresses the tragedy of existence,

qui travaillent, et de l'autre des images qui montrent la vacuité de l'existence, ne serait-ce que la référence, dans ton film *Aires*, au vendeur de matériel à faire des bulles de savon... qui sont une des représentations de la vanité.

F. D.

D'autant plus qu'il est pris dans une foule. C'est son métier. En quelque sorte il vend des bulles de savon.

M. F.

Pour aller plus loin, car on peut toujours détecter dans les créations quelque chose qui a à voir avec la tragédie de l'existence, je dirais même que l'on oscille toujours, dans tes films, entre des forces de vie et des forces de mort. Tes films mettent en scène l'humanité, ce qu'elle construit, et ce qui n'a aucun sens, les gestes qui fabriquent qui sont en même temps des gestes qui tuent, les gestes qui se répètent et dont on se demande s'ils ont bien un sens. Tiens, je pourrais même dire qu'ils mettent en scène ce que Brecht appelait la « causalité complexe des rapports sociaux ». Ils montrent les grands mécanismes et les tout petits gestes qui les composent, qui sont à l'œuvre dans ce perpétuel mouvement entre la vie et la mort.

F. D.

Je suis tout à fait d'accord. Et c'est d'ailleurs chez moi une grande interrogation que celle de la production. Pourquoi la production ? Pourquoi a-t-on besoin de produire de nouveaux objets, de créer des choses, alors que tout ça au final est assez dérisoire ? Eh bien ça répond à la question de l'humanité, la façon dont elle avance. L'humanité a toujours produit et jeté et produit et jeté, et c'est entre autres comme cela que nous avons « évolué », par tous ces petits gestes agrégés... Mais aujourd'hui, il faut bien être conscient que la surconsommation et la surproduction vont finir par nous submerger.

M. F.

On crée nous-mêmes les conditions de notre extinction... Mais pour en revenir à ce que l'on voit dans tes films, tous ces gestes fortuits, c'est aussi un moyen d'exister, une raison de vivre et de subsister...

F. D.

Et ils le font avec une grande application, sinon ils ne mangent pas. Celui qui souffle des bulles de savon en Inde fait ça pour vivre, alors que les enfants le font pour s'amuser.

M. F.

C'est la qualité réflexive de tes films qui nous renvoie à nos gestes et nous pousse à les interroger.

I would add that there is a constant to and fro between the forces of life and the forces of death in your films. Your films feature humanity, what it builds and what doesn't make any sense, the gestures that create are the same gestures that destroy, the gestures that are so repetitive as to make us question their meaning. Why, I would even say that they feature what Brecht referred to as "society's causal network." They show the great mechanisms and the tiny gestures that compose them, which play a role in this perpetual movement between life and death.

F. D.

I totally agree. Production is a preoccupation of mine. Why do we produce? Why do we need to make new objects, to create new things when, in the end, all of this is pretty ridiculous? Well, it answers the question of humanity, the way we progress. Since the beginning of time, humans have created and thrown away, created and thrown away, and this, among other reasons, is how we have "evolved," due to all these combined small gestures... But today we all know that overconsumption and overproduction will end up submerging us.

M. F.

We create the conditions of our own extinction... But to get back to what we see in your films, all these fortuitous gestures are also a way of existing, a reason for living and surviving...

F. D.

And they do it with much application, otherwise there is no food on the table. The man who blows soap bubbles in India does it for a living, whereas children do it for fun.

M. F.

It is the reflexive quality of your films that forces us to question our own gestures.

F. D.

Yet at the same time every element finds its meaning, from the person who makes the utensil, no matter how useless it may be, to the person who buys it for his or her child. Mystery. This is what gives meaning to the world. Amazing.

M. F.

In many scenes, or more precisely sequence shots, in the film *Aires*, we catch sight of a person, in a marketplace, repeatedly washing the glass of a window, with a cleaning product and a squeegee. He is demonstrating. In this polyreferential image, everything that you are showing takes shape: the steady and fortuitous gestures, this is his

F. D.

Et en même temps chaque chose trouve son sens, depuis la personne qui fabrique l'ustensile, aussi inutile soit-il, à la personne qui l'achète pour son enfant. Mystère. C'est tout cela qui donne son sens au monde. Étonnant.

M. F.

Parmi les multiples scènes, ou plus exactement planséquences du film Aires, on peut voir ce personnage qui nettoie indéfiniment la vitre d'une fenêtre, sur un marché, à l'aide d'un produit détergent et d'une raclette. C'est un démonstrateur. Dans cette image-là, qui est polyréférentielle, on dirait que se cristallise tout ce que tu montres : le geste constant et fortuit, c'est son travail, il fait ça pour vivre, il est contraint de répéter pour vivre, il charge la vitre de produit nettoyant, il en fait une calligraphie avec sa raclette, puis il l'efface. Le laveur de carreaux comme un paradigme ?

F. D.

C'est l'éternel recommencement, il y a en effet beaucoup de choses qui tournent en boucle dans mon travail. Ce sont des systèmes qui à un moment donné se brisent, s'arrêtent, s'interrompent. Je m'arrange toujours pour faire en sorte que cette boucle ne soit pas un système clos, fermé. La bulle de savon éclate, ses molécules se dispersent dans le monde sous d'autres formes. Ça se recycle, ça passe dans autre chose. C'est une belle image. C'est à la fois quelque chose qui est clos, mais aussi la démonstration que rien n'est permanent.

M. F.

Il y a un message ?

F. D.

Oui et non. Mon travail n'est pas ciblé, je ne cherche pas à imposer des idées mais plutôt à révéler certaines couches insoupçonnées du réel. Je me concentre beaucoup sur le corps, c'est un organisme qui change tout en évoluant, et un organisme ce n'est pas figé, ça se transforme. C'est ce que je cherche à montrer. On vit dans une société où l'on cherche beaucoup à figer, à systématiser. L'individu a souvent besoin de se sentir protégé par des systèmes. C'est rassurant pour certains, qui pensent que le bonheur est au bout de cela, mais en fait ils s'enferment.

M. F.

Certains individus s'enferment dans des conventions, dans des normes, et ça les tranquillise ?



Aires, 2013, film, 54'

work, this is how he makes his living, he is forced to repeat to live, he sprays cleaning product on the glass, he artfully spreads it with his squeegee and he wipes it all away. The window washer as a paradigm?

F. D.

It's an endless succession of new beginnings. My work effectively contains many things that are played in a loop. Systems that, at one time or another, break down, stop or are interrupted. I always make it so the loop is not a closed system. The soap bubble bursts and its molecules disperse into the world as different forms. It is recycled into something new. It's a nice image. It illustrates something that is confined, while demonstrating that nothing is permanent.

M. F.

Is there a message?

F. D.

Yes and no. My work isn't targeted; I'm not trying to impose my ideas but rather to reveal unsuspected layers of reality. I focus a lot on the body, it is an organism that changes as it evolves, and an organism isn't set in stone, it transforms. This is what I'm trying to show. We live in a society in which we seek to secure, to systematise. As individuals, we often need to feel protected by systems. It is reassuring for those of us who think that happiness is at the end of it, but in reality they are confining themselves.

M. F.

People look to conventions and standards in order to feel reassured?

F. D.

Oui. Or, précisément, tout se transforme. Là où l'individu croyait être confortablement installé, il est en fait très vulnérable lorsque quelque chose change autour de lui.

M. F.

Alors je rebondis sur un terme, je sors du sillon et j'enchaîne sur une autre idée. Sur la transformation du monde. Une constante dans ton travail. Il y a toujours cette idée de transformation, tant dans le contenu des films que dans le montage lui-même... Comme si tu étais en train d'observer que le monde est bien, en effet, en train de se transformer constamment. C'est d'ailleurs l'une



CurrentTemp, 2014, film, 88'

des grandes questions de l'art, l'usage et la transformation de la matière, des idées, des techniques, des langages, des médiums, etc. Je pensais à la vieille idée de l'art qui donne forme à l'informe, qui permet d'organiser le chaos, et qu'on pouvait relier parfaitement à l'idée que ton travail pourrait être «l'art d'observer la transformation». On retrouve cela très nettement lorsque tu filmes en Inde ou en Chine, des pays où, pour le coup, on peut parler de transformations profondes et spectaculaires.

F. D.

La Chine, c'est un pays où l'on peut observer des phénomènes à l'échelle planétaire. C'est un immense territoire, comme un champ qu'on est en train de labourer pour planter, récolter, avant de labourer à nouveau. Il y a de la construction partout, tout le temps, à tous les niveaux et toutes les strates. Ça va à une vitesse folle, ça monopolise des vies entières et en même temps tout le monde y croit... On est encore dans un faire, et une croyance dans le faire dans le sens où l'on pense et l'on croit fortement encore en la possibilité de construire quelque chose de nouveau.

F. D.

Yes. But everything is changing. Just as the individual thinks he is comfortable, he is, in fact, very vulnerable when something around him changes suddenly.

M. F.

I'd like to use this idea to step off the path and head off in a new direction: the transformation of the world. This is a constant in your work. The idea of transformation is omnipresent in your films, in their content and editing... It's as if you were observing that the world is, as a matter of fact, constantly changing. It is one of the major concerns of art, the usage and transformation of matter, of ideas, of techniques, of languages, of media, etc. I was musing over the old idea of art giving form to the formless, to organise chaos, and that we might easily connect to the description of your work as "the art of observing transformation." This is apparent when you film in countries such as India and China, countries that have undergone profound and spectacular transformations.

F. D.

China is a country where one can observe phenomena on a global scale. It is an immense territory, like a field that is ploughed in order to be reseeded and harvested before being ploughed again. Construction is on-going, at all levels, in all strata. It's happening at a crazy pace, it monopolises entire lives and yet, at the same time, everyone believes in it... Once again, it is about the act of doing and the firm belief that this action opens the way for building something new.

M. F.

But again, is there a sign? Does it mean anything?

F. D.

Same answer, yes and no. I begin projects wherever I am, and everything eventually falls into place, throwing light on the sense and nonsense of existence, on life and death, just as we spoke of previously. For me, the factory, the industry, the craftsman form a melting pot of questions about the world, from the soap bubble vendor and the bowler hat factory in Bolivia to the manufacturing of glass bangles in India and their sale as toras.¹⁰ And the connections between all these actions result in a "Tout-Monde" which, to loosely translate Édouard Glissant, "defines the global nature of the chaotic world we inhabit." I organise them in various manners, to demonstrate their complexity, with different levels of interpretation. The story of the Bolivian hats is a project that I plan on starting one day, but I've simply tucked it away in my chest of drawers, for later use. What I'm interested in now are all the legends and stories about

M. F.

Encore une fois, y a-t-il une adresse? Ça dit quelque chose?

F. D.

Même réponse, oui et non. J'amorce des projets partout où je suis, et tout cela s'agence par la suite, et dit des choses sur le sens et le non-sens de l'existence, sur la vie et la mort, comme nous en avons parlé tout à l'heure. Pour moi, la fabrique, l'industrie, l'artisanat, sont vraiment les creusets de multiples interrogations sur le monde, du vendeur de bulles de savon à la fabrique de chapeaux melon en Bolivie, en passant par la fabrication en Inde des bracelets de verre et leur vente sous forme de *toras*¹⁰. Et les relations entre tous ces faires finissent par former un «Tout-Monde» et «me porte(nt) à concevoir la globalité insaisissable d'un tel chaos-monde», pour paraphraser Édouard Glissant... Je les agence de différentes manières, pour en montrer la complexité, avec différents niveaux de lecture. Cette histoire des chapeaux boliviens, c'est un projet que je vais amorcer un jour, je l'ai mis dans un de mes nombreux tiroirs, en attente. Là, ce qui retient mon attention, c'est les légendes ou récits autour de l'apparition de ces chapeaux en Bolivie. Une des versions, c'est qu'au début du XX^e siècle des compagnies britanniques exploitaient certaines industries en Bolivie. Les Indiens hommes, pour imiter leurs maîtres, avaient adopté la mode des chapeaux melon. Un jour, un marchand bolivien, flairant la bonne affaire, commande en Angleterre vingt mille chapeaux melon, mais il oublie d'en préciser la couleur et se retrouve avec une montagne de chapeaux marron qu'aucun homme ne veut acheter. Pour éviter la faillite, il ajoute un ruban au rebord des chapeaux et les vend aux femmes indiennes. Par conséquent, depuis presque cent ans elles auraient adopté le chapeau melon. C'est l'une des versions.

Par ailleurs, pendant mon séjour à La Paz, j'ai étudié le travail du feutre, j'ai filmé les gestes des artisans qui, quotidiennement, fabriquent et restaurent les chapeaux des habitantes, avec l'idée de détourner ce savoir-faire dans une sculpture. Tout ça m'évoque la révolution industrielle, les débuts du cinéma, la colonisation.

M. F.

C'est comme une translocation, une mutation génétique, le chapeau en feutre est importé, fabriqué, puis il fait désormais partie intégrante de la culture bolivienne, au point que l'on a oublié ses origines... Le but est d'étudier comment tout cela se passe? Le chapeau bolivien, c'est donc un nœud?

F. D.

Exactement, et à partir de là je veux étudier toutes les ramifications qui se déploient et même en créer.

the appearance of such hats in Bolivia. One of the stories tells how, at the turn of the twentieth century, British trade companies operated numerous industries in Bolivia. To imitate their masters, the Indian men took to wearing bowler hats. One day, sensing a business opportunity, a Bolivian merchant ordered 20,000 bowlers from England but, having forgotten to specify the colour, ended up with a heap of brown bowler hats that no man would buy. In a bid to avoid bankruptcy, he decorated the hats with ribbon and sold them to the Indian women. Consequently, Bolivian women have been wearing bowlers for nearly a hundred years. This is just one version. During my stay in La Paz, I also explored the art of felting and filmed the handiwork of the craftsmen who, day in day out, make and restore hats for the local women, with the intent of diverting this know-how into a sculpture... For me, this conjures up images of the industrial revolution, the early beginnings of cinema, colonialism.

M. F.

It's similar to translocation, a genetic mutation, the felt hat is imported and fabricated, and becomes such an integral part of the Bolivian culture that its origins have been forgotten. Is the point to explore how all this happens? The Bolivian hat thus as a central link?

F. D.

Exactly, and from that point, I want to explore all the ramifications that unfold, perhaps create new ones. It is fairly similar to the production of glass bangles and *toras*. There's a whole story behind their fabrication, men, women, hardship, religious and political stories, which we spoke of before, mythology, beauty and sadness, in short, existence. I played with this concept by purchasing a load of glass bangles in Firozabad and shipping it to glass artisans in Meisenthal, France. The objective was to study what would happen. It was the first time a shipment of this kind had ever landed in France.

M. F.

You are really interested in experimentation, in creating the conditions of experience to study, make sense, scramble, complicate, invent... All things considered, is this a performance?

F. D.

Yes, I want to move objects and materials to locations where, in principle, they have no business, to create the existence of this experience... but that extends into a natural blending and interblending movement. Many artistic productions combine raw materials and components that originate elsewhere, that constitute

C'est assez proche du travail avec les bracelets de verre et les *toras*. Il y a toute une histoire autour de leur production, des hommes, des femmes, la misère, des histoires religieuses et politiques, dont nous avons parlé tout à l'heure, il y a de la mythologie, de la beauté et de la tristesse, en bref l'existence. J'ai joué avec cela en achetant des productions de bracelets de verre à Firozabad et en les expédiant chez les verriers de Meisenthal, en France. L'objectif était d'étudier ce qui allait se passer. C'était d'ailleurs la première fois qu'une telle cargaison arrivait en France.

M. F.

Tu es vraiment dans l'expérimentation, dans la création de conditions d'expérience pour étudier, créer du sens, brouiller, complexifier, inventer... C'est une performance, en somme?

Archives François Daireaux – Jingdezhen, 2012

**F. D.**

Oui, c'est ça, je veux déplacer des objets, des matières, vers des lieux où a priori ils n'ont rien à faire, pour que cette expérience existe... mais qui serait juste la continuité d'un mouvement naturel de croisements et d'entrecroisements. Dans beaucoup de productions on retrouve des matériaux ou des matières premières qui viennent d'ailleurs, qui font l'histoire de la production, sa charge symbolique et poétique.

En ce moment, je m'intéresse à une ville de Chine, Jingdezhen, connue pour ses manufactures de porcelaine. Il se trouve que c'est là qu'a été inventée la porcelaine. J'y ai beaucoup filmé. En me promenant dans les multiples manufactures, j'ai appris que le bleu utilisé par les artisans chinois venait de Fès. Cette relation m'a tout de suite intéressé, car j'ai dans un tiroir un projet avec les ateliers de céramique de Fès. Là-bas, chaque matin, dans les différents ateliers, un ouvrier piétine l'argile de façon circulaire. Un grand disque d'argile se forme avec les empreintes de pieds

the history of the production, its symbolic and poetic content.

Right now, I am interested in a city in China, Jingdezhen, which is renowned for its porcelain factories. In fact, it was the birthplace of porcelain. While visiting the numerous factories, I learnt that the blue used by Chinese artisans comes from Fez. This connection immediately poked my interest because I have an idea of a project with ceramics workshops in Fez hidden away in another one of my drawers. Every morning, in various workshops there, a worker stomps on the clay in a circular manner. This creates a large clay disk, furrowed with the worker's footprints. I'd like to make impressions of these disks to form a series of monochromatic ceramics, Fez blue in colour, and affix them to the ceiling, like ceiling roses, as a décor. Locating epiphenomena that relate to the gestures of work, to the bodies of workers interests me. Inverting, reversing things. Working on the transhistorical relations between Jingdezhen, Fez and Paris with the Manufacture de Sèvres. Giving Chinese artisans pictures of Chinese megalopolises to paint on porcelain instead of the traditional landscapes that have been copied over and over for generations yet are completely disconnected with modern-day China. But then again, all these ideas are in the germination phase, I'm waiting for them to sprout. During which time, I've already documented, filmed, recorded, and collected. I'm waiting for things to assert themselves. This is what pleases me most and where I find my freedom.

M. F.

In effect, what this knowledge has conveyed to you—in other words, that it's as if we are in your head, in your



Aires, 2013, film, 54'

mind as we watch your films—definitely stands out. We can feel the mental connections at work, the mechanics

de l'ouvrier. J'aimerais faire les empreintes de ces disques pour faire une série de céramiques monochromes, bleu de Fès, et les fixer au plafond telles des rosaces, comme décor. Repérer des épiphénomènes ayant rapport aux gestes du travail, au corps des ouvriers, ça m'intéresse. Renverser, inverser les choses. Travailler sur les relations transhistoriques entre Jingdezhen, Fès et Paris avec la Manufacture de Sèvres. Donner aux artisans chinois des paysages de mégalopoles chinoises à peindre sur les porcelaines à la place des paysages traditionnellement copiés et recopiés depuis des générations mais en décalage complet avec la Chine contemporaine. Mais voilà, toutes ces idées sont en germe, j'attends qu'elles manifestent leur évidence. Et pendant ce temps-là, j'ai déjà documenté, filmé, enregistré, collecté. J'attends que les choses s'imposent à moi. C'est ce qui me plaît le plus, c'est là que je trouve ma liberté.

M.F.
En effet, ce que cette connaissance t'a dit, c'est-à-dire que l'on a l'impression d'être dans ta tête, dans ton esprit en regardant tes films, eh bien ça s'impose. On sent bien tous les processus cérébraux à l'œuvre, la mécanique qui se met en place, les liens, à la fois la plongée dans l'infiniment petit d'un geste, d'une couleur, et dans l'infiniment grand d'un lien avec un autre pays à des milliers de kilomètres d'où tu te trouves, entre totale absorption et distanciation. Je te repose toutefois la question de l'adresse au spectateur, au public...

F.D.
Très simple, je suis le public, je suis dans le monde, il fait l'expérience par mon intermédiaire. Et dans les expositions, il n'est pas laissé pour compte, j'essaie de faire en sorte qu'il soit acteur...

M.F.
Tout ça est toujours associé à l'humain et à l'activité humaine... Donc en effet, oui, on peut imaginer qu'il y a toujours une relation à l'autre, et qu'elle est amplifiée lorsque tu fais des expositions, dont le but est, somme toute, de «montrer» quelque chose. Finalement, d'un bout à l'autre, tu crées des situations... des situations pour qu'on te montre des techniques, des situations entre des techniques et des productions, impliquant naturellement des intermédiaires, tu crées des situations lorsque tu demandes à certains artisans de sortir du contexte de leur production, et tu crées des situations pour le public...

F.D.
Créateur de situations, j'aime assez cette définition (rires) !

gearing up, the links, the focus on the infinite tininess of a gesture, a colour, and the infinite grandness of the tie with another country thousands of kilometres away from where you are, between total absorption and detachment. Yet I must ask you again about the link with the spectator, with the audience...

F.D.

It's very simple, I am the audience, I am in the world, I am the intermediary through whom the audience gets to experience. And in exhibitions, the spectator is never forgotten, he becomes an actor.

M.F.

All this is always associated to humans and human activity... So yes, we can well imagine that there always is a question of relationship, which is amplified in the context of an exhibition since the objective is, after all, to "show" something. As a matter of course, you create situations... Situations so that you are shown techniques, situations between techniques and productions (which naturally imply intermediaries), you create situations when you ask artisans to step out of the production context, and you create situations for the audience...

F.D.

A situation creator! I like this definition (laughter)!

M.F.

And this very conversation becomes a situation that has been created.

F.D.

What's worse is that it could become dangerous because, when you enjoy creating new situations, all kinds of things can happen and sometimes get out of hand. It can be risky in certain contexts, countries, and times of day or night.

M.F.

But in your exhibitions, which set the stage for various blended stories, you are not putting the spectators in dangerous situations, you are merely recreating the conditions of an experience inviting them to live, to understand something differently, to experience complexity and the results of this action of blending... They are the parents for whom you are organising objects so that they understand you.

F.D.

You'd have to talk to a psychoanalyst about that (laughter)! Yes, that's what the exhibition is, it sets the stage, it

M.F.

Et cet entretien devient lui-même une situation qui a été créée.

F.D.

Le pire, c'est que ça pourrait devenir dangereux, car quand on a ce goût de créer des situations, il peut arriver toutes sortes de choses, et ça peut parfois déborder. Ça peut se révéler risqué dans certains contextes, pays, moments de la journée ou de la nuit.

M.F.

Mais dans les expositions, qui sont des mises en scène des différents récits croisés, tu ne crées pas de situations risquées pour les spectateurs, juste les conditions d'une expérience les invitant à vivre, à saisir différemment quelque chose, à faire l'expérience de la complexité et du résultat des croisements... Ce sont les parents pour lesquels tu agencies des objets dans le but qu'ils te comprennent.

F.D.

Il faut en parler avec un psychanalyste (rires)! Oui, l'exposition c'est ça, c'est mettre en scène, faire sens, faire signe, signifier à l'autre. Ce qui fait que dans ma façon de



Los Sueños de Daireaux, 2012, film, 55'

travailler, c'est très peu verbal. C'est d'ailleurs assez rare aujourd'hui, les films d'une heure sans dialogue. Ça passe par d'autres signes que la parole. C'est une façon de fabriquer mon propre langage. Mais ce langage joue sur des registres sensoriels, donc il touche un plus grand nombre de personnes. Les films que je fais en ce moment ne posent pas de problème de traduction. Je peux les diffuser partout dans le monde.

M.F.

Dans le cas de *Los Sueños de Daireaux*, il y a bien une voix off que l'on entend lire tes rêves?

makes sense, it shows signs and becomes significant. In the end, my method is non-verbal. It is fairly rare nowadays for hour-long films to have no dialog. My films use signs other than words. It's a way of creating my own language. But this language plays out on sensorial registers and thus reaches out to a greater number of people. The films I am making now have no translation problems. I can show them anywhere in the world.

M.F.

In *Los Sueños de Daireaux*, isn't there a voice-over narrating your dreams?

F.D.

Well, I obviously dream in French and I transcribe my dreams in notebooks in my native tongue. In the case of *Los Sueños de Daireaux*, this is what I did in the Hotel Daireaux in Daireaux in the Argentinean pampas. The voice-over was translated and narrated by an Argentinean psychoanalyst friend, before being retranslated into French or English for the subtitled versions. Who knows, there might even be a Chinese version (laughter)! But it is a particular process since, on the one hand, the film on my namesake city contains images that resemble dream sequences while, on the other, the dream is already a translation, an interpretation, a transformation.

M.F.

It is most certainly a universe that one can penetrate without necessarily grasping the translation narrated by the voice-over. Because you are in the image, in the motif and share names with this city, or vice versa, because we see you "seeing" or "observing" with the help of tracking shots, zooming, sequence shots, and panning. We step into this atmosphere and we allow ourselves to be carried away, we witness, from a certain distance, as if in a dream.

F.D.

I film day-to-day life, which can be described as mundane. But it is this mundaneness that interests me. I'm not trying to show the exceptional...

M.F.

But what of things that are real or that make sense to you, no sensationalism, no spectacular? You could film shantytowns, prostitutes, gangs, or illegal workers, but no.

F.D.

That isn't exactly my idea of art...

F.D.

Mes rêves, naturellement, je les fais en français, et je les compile dans des carnets écrits dans ma langue. Pour *Los Sueños de Daireaux*, je les ai faits à l'hôtel Daireaux à Daireaux dans la pampa, en Argentine. Pour la voix off, ils ont été traduits et lus par un ami psychanalyste argentin, et enfin retraduits en français ou en anglais pour les versions sous-titrées. Il y aura peut-être une version chinoise (rires) ! Mais c'est quelque chose de particulier, car le film sur cette ville qui porte mon nom a d'une part des images qui fonctionnent comme les images d'un rêve, et d'autre part le rêve est déjà une traduction, une interprétation, une transformation.

M.F.

En effet, c'est un univers dans lequel on peut pénétrer sans avoir forcément accès à la traduction de ce que lit la voix off. Parce que tu es dans l'image, dans le motif, et que tu portes le nom de cette ville, ou l'inverse, parce qu'on te voit «voyant» ou «observant», grâce aux jeux de travelling, de zoom, aux plans-séquences et à leur durée. On pénètre dans une ambiance et on se laisse porter, on regarde, comme un témoin, avec une certaine distance, comme dans un rêve.

F.D.

Je filme un quotidien qui somme toute pourrait être qualifié de banal. C'est cette banalité qui m'intéresse. Je ne cherche pas à montrer des choses exceptionnelles...

M.F.

Mais des choses justes ou qui font sens pour toi, pas de sensationnalisme, pas de spectaculaire ? Tu pourrais aussi filmer des bidonvilles, des prostituées, des gangs, des clan-destins, mais non.

F.D.

Ce n'est pas tout à fait ma conception de l'art...

M.F.

Tu filmes des choses en apparence plus fortuites mais qui n'en sont pas moins fortes, et encore une fois qui peuvent tout à fait mettre en évidence la tragédie de l'existence, le vivre ensemble, la beauté ou la misère, mais par d'autres moyens. Les scènes filmées sont réflexives, peuvent être critiques, mais sans forcément passer par l'image choc, ce qui est un choix.

F.D.

Des choses qui, a priori, sont banales mais qui prennent de la puissance et de l'importance quand on les regarde sous un autre angle, peuvent révéler des situations cri-

M.F.

You film elements that appear fortuitous but are no less intense and that, once again, single out the tragedy of existence, the act of living together, the beauty and the misery, but in a different manner. The scenes you film are reflexive, sometimes critical, but without any shock value, which is a choice.

F.D.

Elements that at first glance seem trite but that become powerful and important when you look at them from another angle, might reveal critical situations, speak of exis-



Los Sueños de Daireaux, 2012, Film, 55'

tiques, parler d'existence, de vie, etc. Je me positionne selon plusieurs angles pour filmer la même chose. La caméra permet de mémoriser cette observation plurangulaire, de prendre les choses de côté, de haut, par-dessous...

M.F.

Une observation multidimensionnelle, que la caméra permet d'agencer. Ça me fait penser à cette idée que faire un pas de côté, parfois, peut permettre de voir le monde de façon tout à fait nouvelle et de remettre en question ses propres conceptions et certitudes. Comme si on observait la face cachée du prisme que nous avons sous les yeux. La caméra nous révèle autre chose. Ce sont bien sûr des images...

F.D.

Cette observation multidimensionnelle donne un rythme. La perception, c'est bien cela. C'est bien cela percevoir. C'est bien cela rendre perceptible, au sens de «faire» de l'art. C'est l'agencement de ces différents points de vue et c'est aussi la répétition de ces prises de vue du même objet ou de la même scène. C'est pour cela que j'apprécie les écrivains qui ressassent, comme Thomas Bernhard, parce qu'il y a du rythme dans son écriture. Tu vas beaucoup plus loin dans la perception. Un paysage, il faut le voir de loin, de dedans, il faut creuser à l'intérieur, l'appréhender physiquement. C'est bien pour cela que je ne me satisfais pas d'un seul médium.

M.F.

L'artisan a toujours une batterie d'outils à disposition.

F.D.

Oui. J'ai besoin d'utiliser de nombreux outils.

M.F.

Pour comprendre comment «ça» fonctionne ?

F.D.

Oui.

M.F.

Donc, créer des situations pour que des événements émergent et ensuite les observer sous tous les angles pour saisir quels sont les mécanismes à l'œuvre, tout en essayant encore d'influer sur leur rythme...

F.D.

Je pars de situations tout à fait normales, et j'en fais quelque chose de presque «anormal».

M.F.

The craftsman always has a box of tools at his disposal.

F.D.

Yes, I use many tools.

M.F.

To understand how "it" works?

F.D.

Yes.

M.F.

Thus, to create situations so that events emerge and to observe them from all angles in order to capture the mechanisms at work, while still attempting to influence their rhythm...

F.D.

I begin with normal situations and turn them into something "abnormal."

M.F.

Do you make them stutter?

F.D.

There is a form of stuttering, yes. Are you referring to Deleuze?

M.F.

No, Stiegler, who might have been quoting Deleuze, but who said that language is a technique, a means, and that the task of the poet, if it may be called so, is to make this technique or, in other words, language, stutter and stammer. I'm saying this a little quickly, but the gist is that the "activity" of the creator is to knock it off track, leading to research, experimentation of new possibilities, and which brings us back to the question of utopia...

F.D.

Yes, there is some of that, as we were saying, conditions are created, a situation is set up and, just when we think we are heading in one direction, we take off in another. The possibilities are infinite since each person sees and feels things more or less differently from one scene to the next and the editing is flexible enough so that any direction can be taken. Therefore, the spectator can actually be swept away without ever wondering about the final destination because the objectives are numerous. He starts telling himself a story but then it changes direction. And he is free to follow any detour or language to

M. F.

Tu les fais bégayer, trébucher ?

F. D.

Il y a une forme de bégaiement, oui, c'est ça. Tu penses à Deleuze ?

M. F.

Non, à Stiegler, qui citait peut-être Deleuze, mais qui disait que le langage est une technique, un moyen, et que le travail du poète, si tant est que l'on puisse utiliser le mot travail, c'est de faire bégayer cette technique, de faire bégayer le langage. Je le dis un peu vite, mais l'idée générale ce serait que «l'activité» du créateur est de la faire sortir du sillon, ce qui permet d'être dans un processus de recherche, d'expérimentation de nouvelles possibilités, et on revient à la question de l'utopie...

F. D.

Oui, il y a de ça, comme on le disait, des conditions sont créées, une situation est mise en place et, alors que l'on pensait prendre une direction on en prend une autre. Et il y a d'infinites possibilités, puisque chacun voit et ressent des choses plus ou moins différentes à chaque passage d'une scène à l'autre, et que le montage est suffisamment souple pour qu'il puisse prendre n'importe quelle direction. Donc, en effet, le spectateur peut dériver au gré du courant sans se poser la question d'une destination, car les buts sont multiples. Il commence à se raconter une histoire et puis ça bifurque. Et il est libre d'emprunter toutes sortes de circuits ou de langages différents et il peut se créer lui aussi sa propre histoire. Mais c'est une façon de montrer que chacun aborde le monde avec son histoire et son imaginaire.

M. F.

Et tu es le démiurge qui organise tout cela (rires) !

F. D.

On ne sait pas qui est manipulé par qui... mais tout cela reste très honnête, je te rassure (rires) !

M. F.

On peut s'imaginer, alors, pardon d'insister, qu'il y a un message direct spécifique que tu veux faire passer, on peut s'imaginer que le message est social, politique, philosophique. Enfin, il l'est, mais pas de façon littérale.

F. D.

J'imagine bien qu'à partir d'une scène, un certain nombre d'idées vont jaillir dans la tête du spectateur, tout simplement parce que l'on fonctionne comme cela. On cherche

create his own story. But this is one way of showing that each and every one of us views the world with our own story and our own imagination.

M. F.

And you are the demiurge orchestrating all of this (laughter)!

F. D.

We don't know who manipulates whom... but all this is very sincere, let me reassure you (laughter)!

M. F.

One can imagine then, forgive me for insisting, that there is a specific direct message that you want to transmit, one can imagine that the message is social, political, philosophical. Well, it is, but not in a literal fashion.

F. D.

I can well imagine that, upon watching any given scene, many ideas will pop into the spectator's head simply because that's the way we're made. We try to recognise, to form an idea for ourselves. So what I enjoy is leading the spectator to believe one thing but then unsettling him by suggesting that reality is far more complex.

M. F.

Reality is far more complex... This brings to mind an expression, well-worn perhaps and undoubtedly familiar to many artists today: "total work of art." Staging, structures, architecture, lighting, films, sculptures, everything is part of an entity that appears to be perfectly "adjusted."

F. D.

Precision, it's all a matter of precision. The intent is to be precise. It's about creating a configuration that, strangely, is a mechanism, an organism that I build and that rebuilds itself with precision.

M. F.

So that the spectator can live a particular aesthetic experience?

F. D.

Yes and no. We can't premeditate everything. I compared the exhibition to an organism. The film appeared for a reason. It's actually a configuration that fits into a greater configuration, the exhibition. The sounds, the images, the materials, the spatial work, the architecture, all abound in the same direction with no intent of ever boxing in the person.

à reconnaître, à se faire une idée. J'aime bien, alors, faire croire quelque chose, et puis à un moment le déstabiliser, lui suggérer que la réalité est bien plus complexe que ça.

M. F.

La réalité est plus complexe... Il me vient une expression, qui pourrait paraître éculée, et qui pourrait d'ailleurs sembler évidente pour tout artiste aujourd'hui: «œuvre d'art totale». Mise en scène, structures, architecture, lumières, films, sculptures, tout fait partie d'un tout qui a l'air parfaitement «réglé».

F. D.

Précision, c'est une question de précision. Il y a une volonté d'être précis. Il est question de produire un agencement qui est, bizarrement, un mécanisme, un organisme que je construis puis qui se construit par lui-même, mais qui doit être fait avec précision.

M. F.

Pour que le spectateur vive une expérience esthétique particulière?

F. D.

Oui et non. On ne peut pas tout pré-méditer. Je parlais de l'exposition comme d'un organisme. Le film n'est pas apparu pour rien. C'est en effet un agencement qui s'inscrit dans un agencement plus important, l'exposition. Le son, l'image, les matériaux, le travail avec l'espace, l'architecture, tout est pensé dans la même direction, mais sans vouloir jamais enfermer la personne.

M. F.

Comme un roman, on reste libre en tant que lecteur même s'il est un univers hyperstructuré. Il y a une trame, un langage, un style, un travail sur l'intérieur et l'extérieur, il y a une forme, un contenu, une structure, c'est aussi un mécanisme ou un organisme, mais on abordera toujours ce roman dans des conditions particulières en tant que lecteur, en fonction d'où on est, de ce que l'on est. La différence, c'est le régime de sensorialité, et la prise sur l'œuvre, certes. On «prend» un roman dans les mains, on le déplace, on l'emporte, tandis que l'on se rend «dans» une exposition, on est pris dans une exposition, immergé. Bref, inutile de se lancer maintenant dans une analyse profonde des similitudes et différences, puisqu'elles dépendent de beaucoup de paramètres, mais quoi qu'il en soit, l'exposition est comme un roman et la façon dont on l'aborde est très personnelle, très liée à qui l'on est, et ce n'est pas parce qu'elle est parfaitement réglée, organisée, définie par un parcours, que l'on n'a pas la possibilité de résister, que l'on n'est pas «libre» par rapport à elle.

M. F.

It's similar to a novel in that we remain free as readers despite the hyperstructured universe. There is a storyline, language, style, inner and outer development, there is form, content, structure, it's also a mechanism or organism, but, as readers, we always approach the novel under specific conditions based on where we are, what we are. The difference lies in the sensorial quality and grasp of the work, of course. We "hold" a book in our hands, we move it, we carry it with us, whereas we enter "into" an exhibition space, we are immersed, we are held captive by the exhibition. In short, without launching into an in-depth analysis of the similarities and differences that depend on so many parameters, the exhibition is similar to the novel and the way we approach it is very personal, connected to who we are, and it isn't because it is perfectly adjusted, organised, defined by a trajectory that we do not have the possibility of resisting, that we aren't "free" with regards to it.

F. D.

Absolutely, there is a difference between what I configure, the discourse, the editing, which is a proposal, and the reception. My intention isn't to confine, merely to create possibilities. Today, many people need to be taken by the hand. We are living in austere times, which results in a return to convention. We live in a world that is increasingly fragmented, increasingly uncertain, and we think we can save it and save ourselves by delimiting, by standardising more and more, by immobilising things. By placing markers, by always providing accompaniment.

M. F.

It's as if the world were becoming more and more "vast" and that this expanse was frightening and that, as a consequence, we had to relocate our markers, guardrails, borders, values.

F. D.

Yes, but paradoxically with "time-space compression," to paraphrase Paul Virilio, our world has shrunk greatly. The more we try to charter the world, the more it slips through our fingers. It's the story of the GPS. When you plug in your GPS, you are driven. You think you are heading towards a destination but, in fact, it gets you lost; you think you have arrived at your destination but, in fact, you are lost. Even if you are at the correct address. Not to mention traceability and control...

M. F.

It prevents you from finding fulfilment. The machine decides, you are not in charge of your journey.

F.D.

Absolument, il y a bien une différence entre ce que j'agence, le discours, le montage, qui est une proposition, et la réception. Je ne veux pas enfermer, je veux juste créer des possibles. Aujourd'hui, beaucoup de personnes ont besoin d'être prises par la main. On vit une période d'austérité, qui fait qu'il y a un retour à la norme. On vit dans un monde de plus en plus éclaté, de plus en plus incertain, et on croit que l'on va le sauver et se sauver en balisant, en normalisant de plus en plus, en figeant les choses. En mettant des repères, en faisant partout de l'accompagnement.

M.F.

Comme si le monde était de plus en plus «vaste» et que cette étendue effrayait, et qu'il fallait en conséquence retrouver des repères, des garde-fous, des frontières, des valeurs.

F.D.

Oui, mais paradoxalement, avec «la compression temporelle des distances et des délais», pour paraphraser Paul Virilio, le monde s'est rétréci fortement. Plus on essaie de cartographier le monde, plus il nous échappe. C'est l'histoire du GPS. Lorsque tu branches ton GPS, tu es conduit. Tu crois que tu vas vers une destination, et en fait il te perd, tu crois que tu es arrivé à destination, et en fait tu es perdu. Même si tu es arrivé à la bonne adresse. Sans compter la traçabilité et le contrôle...

M.F.

Ça empêche de se réaliser. La machine décide, tu n'es pas maître de ton parcours.

F.D.

C'est ça. Tu ne décodes plus le réel, tu n'as plus de lecture du paysage et du monde, tu es pris en charge.

M.F.

Donc, au travers de tes expositions, de tes films, tu nous offrirais presque des clefs pour un démontage du monde...

F.D.

Oui, comme si tu t'apercevais que tu devais toi-même réapprendre à marcher, aussi simplement que ça. Par rapport à l'exposition, donc, la subtilité est vraiment là et elle est de taille pour moi. Naturellement, je veux faire prendre conscience de certaines choses, mais qui ne le voudrait pas? Évidemment, je propose des mises en scène qui créent des conditions de possibilités, comme nous l'avons déjà dit, mais je précise que le spectateur est totalement

F.D.

That's true. You no longer decipher reality, you no longer have a reading of the landscape or the world, you are taken charge of.

M.F.

Therefore, through your exhibitions, your films, you are virtually handing us keys for taking apart the world...

F.D.

Yes, it's like realising that you had to learn how to walk again. This is where the subtlety lies with regards to the exhibition, and it is significant to me. Of course, I want to raise awareness about certain things, who wouldn't? Obviously, I propose a staging that creates conditions of possibility, as we've talked about, but I must clarify that the spectator is totally free, there is absolutely no question of trying to convince him of anything; I simply show him my way of perceiving and displaying. And in what I propose, there is the notion that one must reappropriate things, that it is important to entertain individual thoughts of the world, of reality.

M.F.

To create, to be an actor, aware, rather than being created...

F.D.

Yes, relearning how to see things as if they were new. I remember an experience I used to do as a child, which I'm sure many people did as well. I would stare at a glass until, all of a sudden, it would become deformed and turn into something else. It no longer was the glass that I had been taught to see, to hold, to understand as a glass, as an entity, and that the brain had recorded as such. This is what Merleau-Ponty expands upon in *Phenomenology of Perception*.

M.F.

It is the brain that sees and its system are the eyes. The same effect can be produced with words. By being continuously repeated over and over again, a word sounds distorted and we momentarily experience a strange sensation as if we had played a trick on our mind and knocked it off balance. This causes a slight phonetic confusion. Thus, we come to understand that words are processed by the brain, that the brain records, organises, stores, and that this is also a way to free up space for learning all the rest (laughter)!

F.D.

Consequently, we should force ourselves to look differently at things that the brain has already processed... The

libre, qu'il n'est absolument pas question de le convaincre de quoi que ce soit; je lui montre juste ma façon de percevoir et de donner à voir. Et dans ce que je propose, il y a bien cette idée qu'il faut se réapproprier les choses, qu'il est important d'avoir une pensée individuelle sur le monde, sur le réel.

M.F.

De créer, d'être acteur, conscient, plutôt que de se laisser créer...

F.D.

Oui, réapprendre à voir des choses comme si elles étaient nouvelles. Je me souviens d'une expérience, étant gamin, et je pense que de nombreuses personnes ont vécu cela. Je fixais un verre, et d'un seul coup, à force de le regarder, il se déformait, ça devenait autre chose. Ce n'était plus simplement le verre que l'on m'avait appris à voir, à saisir, à comprendre comme un verre, comme une totalité et que le cerveau avait enregistré tel quel. C'est ce que développe Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*.

M.F.

C'est le cerveau qui voit, et son système, ce sont les yeux. Ça peut faire le même effet avec les mots. Lorsqu'on en répète un en boucle, en effet, il peut finir par se déformer et on a une drôle de sensation durant quelques secondes, comme si on avait réussi à jouer un tour à notre cerveau et qu'il perdait l'équilibre. S'ensuit une petite confusion phonétique. Alors on comprend que les mots sont synthétisés par le cerveau, que le cerveau enregistre, classe, range, et que c'est aussi une façon de libérer de l'espace pour apprendre le reste (rires)!

F.D.

Il faudrait donc que nous nous exerçions à observer autrement tout ce que le cerveau a déjà synthétisé... Plus tu es proche des choses, plus ton imaginaire les transforme, et plus tu es en mesure de les remettre en question, de les réapprendre... C'est cette vision que j'aimerais transmettre. Le réel se métamorphose au fur et à mesure du temps et de la perception et il est important, à mon sens, d'apprendre à laisser se déformer le réel pour le voir autrement.

M.F.

Pour ceux qui sont disponibles à cette expérience.

F.D.

Oui, pour ceux qui sont disponibles. Il y a un rapport au temps qui a complètement changé. C'est donc une forme de résistance de pratiquer cet exercice. On n'est plus

closer you are to something, the more your imagination transforms it and the more you are able to question it, relearn it... This is the vision that I want to transmit. Reality metamorphoses gradually with time and perception, and it is important, in my opinion, to learn to let reality deform itself in order to see it differently.

M.F.

For those who make themselves available to such an experience.

F.D.

Yes, for those who are available. The relationship with time has completely changed. It's thus a form of resistance to practice this exercise. We no longer are available; we don't have time to look at things anymore. It takes time to perceive.

M.F.

You take this time and you try to provide the spectator with an experience that might suggest that he needs to take more time to perceive.

F.D.

To go by and to come back to something, to an object, this is important. I try to make it so that, in my exhibitions, one must come back and look again from a different angle. Sometimes, people see before seeing, they take a quick look and continue on their way. There is a form of manifestation in my work. I manifest. And this manifestation is perceptible. So many people have said to me about an object, a film or an installation that they had "looked at it" but had never really "seen it" like that. And this is ultimately what interests me. In the end, it's fairly simple, I try to summon, to show, to reveal that through art, we can see the world differently.

M.F.

"Art is what makes life more interesting than art," is a famous statement by Filliou that concurs with what you are saying.

F.D.

Yes, this phrase is true. And sometimes, when I am creating, transforming and producing a great deal, I realise that everything is already there right in front of me and that I need only, at a certain moment, move something and call attention to it.

M.F.

Knowing "how to observe" and taking the time to observe might not only help us become aware of the

disponible aujourd'hui, on n'a plus le temps de regarder les choses. Il faut du temps pour percevoir.

M. F.

Toi, tu prends ce temps et tu essaies de faire vivre au spectateur une expérience qui pourrait lui suggérer qu'il lui faut prendre plus de temps pour percevoir.

F. D.

Passer, repasser devant une chose, un objet, c'est important. Dans les expositions, j'essaie de faire en sorte que l'on doive repasser, revoir sous un autre angle. Parfois, des gens ont vu avant d'avoir vu, ils regardent d'un coup d'œil rapide, et tracent leur chemin. Il y a dans mon travail une forme de manifestation. Je manifeste. Et cette manifestation est perceptible. De nombreuses personnes me disent à propos d'un objet, d'un film, d'une installation, qu'elles l'«avaient regardé», mais ne l'avaient jamais «vu comme ça». Et en définitive, c'est cela qui m'intéresse. Au final, c'est assez simple, je tente de faire apparaître, de montrer, de révéler qu'au travers de l'art, on peut voir le monde autrement.

M. F.

«L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art», fameuse et grande phrase de Filliou qui s'accorde bien avec ce que tu racontes.

F. D.

Oui, cette phrase est très juste. Et parfois, alors que je fabrique beaucoup, que je transforme beaucoup, que je produis beaucoup, je m'aperçois que tout est déjà là devant moi, qu'il suffit juste, à un moment donné, de déplacer une chose et de la mettre en évidence.

M. F.

Le fait de «savoir observer» et de prendre le temps pour observer pourrait nous permettre de prendre conscience des problèmes du monde, mais aussi de rompre avec le cours des choses, avec le flux rapide des sociétés mécanisées hyperconnectées, ce qui aurait pour effet, finalement, d'éviter d'aller droit dans le mur, pour le dire vite, parce que les problèmes sont nombreux?

F. D.

Oui, bien qu'il faille toujours des filtres ou des passeurs, des personnes qui précisément mettent en évidence ces problèmes, comme les artistes. Dans mon travail, il y a beaucoup de choses qui reviennent, qui sont répétées. L'eau, le vent, la fumée, par exemple, qui sont des éléments qui occultent et en même temps rendent visible.

world's problems but also interrupt the course of events, the fast pace of our hyperconnected, mechanised societies, thus effectively stopping us from heading straight into the wall because, in a nutshell, problems are abundant?

F. D.

Yes, even though there will always be a need for filters or carriers, people, who, like artists, shine the spotlight on these problems. In my work, many things recur, are repeated. Water, wind, smoke, for example, are elements that provide cover while, at the same time, making visible.

M. F.

And that represent the physical manifestation of transformation, of movement, that "flow" and embody the idea that everything is in constant motion.

F. D.

And that create visibility! It's strange, for that matter. It is what Maray did when he wanted to study movement: he used smoke. This play between static image and movement-image can also be found in my work.

M. F.

Does this mean that you use elements that conceal to better show?

F. D.

That's right. It brings to mind the prelanguage period in childhood. A child perceives and picks up everything, he records everything, he has a heightened sensitivity, he is totally open to the world, excited by everything and captivated by everything. The adult loses this, loses the capacity of seeing everything, of being open; the adult tidies up, he selects, for him it is a waste of time.



M. F.

Et qui sont eux-mêmes la manifestation physique de la transformation, du mouvement, qui «coulent» et qui matérialisent cette idée que tout est toujours en mouvement.

F. D.

Et qui font qu'il y a visibilité! C'est d'ailleurs très étrange. C'est ce qu'utilisait Marey quand il voulait étudier le mouvement : il utilisait la fumée. Ce jeu entre image fixe et image-mouvement, on le retrouve également dans mon travail.

M. F.

Finalement, tu utilises des éléments qui cachent pour mieux montrer?

F. D.

C'est ça. Ça m'évoque ma façon de considérer la période du prélangage chez l'enfant. L'enfant perçoit et capte tout, il enregistre tout, il est d'une sensibilité accrue, totalement ouvert au monde, sollicité par tout et captivé par tout. Puis l'adulte perd tout ça, il perd cette capacité de tout voir, d'être ouvert; l'adulte fait le ménage, il sélectionne, pour lui c'est une perte de temps.

M. F.

L'enfant a ce regard ouvert sur tout, il a cette capacité d'émerveillement, et en même temps, je dis cela sans aucune connaissance du sujet, il intègre tout ce qu'il perçoit sans prise de conscience de l'apport direct de l'expérience. Il est «dans» l'expérience mais il n'a pas forcément de distance par rapport à celle-ci. Ce qui est peut-être un avantage. Par contre, oui, je suis assez d'accord avec ce que tu dis sur l'adulte. C'est donc adulte qu'il est intéressant, voire nécessaire, de se mettre dans une position d'ouverture, position dont on peut tirer des expériences constitutives parce que l'on a, précisément, déjà acquis des expériences, des références, des connaissances.

F. D.

À mon avis, l'enfant ne fait pas fructifier son expérience comme nous le faisons de façon consciente. Et c'est sans compter tout ce qui nous traverse de façon inconsciente, d'ailleurs. L'enfant apprend à faire expérience. Mais ce qu'il a au départ, c'est une capacité à percevoir neuve, il a un regard neuf... C'est d'ailleurs pour cela que l'enfant va se brûler: il n'a pas conscience des effets et des conséquences... Puisqu'on parle du fait d'avoir conscience de soi, je me dis que l'ouvrier indien qui produit des milliards de bracelets de verre est tellement happé par ses gestes répétitifs et la cadence infernale du travail qu'il n'a plus

M. F.

Children are open-minded, they have a sense of wonder, and at the same time—I say this with no first-hand knowledge of the subject—they integrate everything they perceive without being aware of the experience's direct contribution. A child is “in” the experience but does not necessarily have any distance with regards to it. Which might be an advantage. However, yes, I do agree with what you are saying about the adult. It's thus as adults that it become interesting, perhaps even necessary, to put ourselves in a position of openness, where we can draw constituent experiences because we have already acquired experiences, references and knowledge.

F. D.

In my opinion, a child doesn't seek to profit from his experience as we consciously do. And this isn't taking into consideration all that we experience unconsciously either. A child learns to experience. But he starts off with a fresh capacity to perceive, a fresh outlook... This, incidentally, is why the child will get burnt: he has no awareness of the effects and consequences... And since we are on the topic of self-awareness, I think that the Indian worker who makes thousands of glass bangles is so struck by his repetitive gestures and infernal work rhythm that he is no longer aware that he is handing over his life, burning up his life. He is ignoring himself, he makes and makes indefinitely.

M. F.

He's going up in smoke.

F. D.

Yes, there is combustion. His body is burning and he is no longer aware of it...

M. F.

This is a critical dimension that appears in your work, you prominently display this combustion when you film and it is a way of revealing a truth... And at the same time, what we perceive is the beauty of these gestures... thus, the complex and multidimensional nature of your images.

F. D.

This ambiguity between beauty and violence makes me think of the Crucifixion. I was raised Catholic, I had to go to mass. I realised that painting for me was the image of Christ nailed to the cross that I looked at every Sunday. It was thanks to the Crucifixion that I became aware of the existence of painting and had access to it. It's a very violent scene. And there's beauty in a violent scene. It's a paradox. Strangely, when one experiences such scenes



Firozabad, 2013, film, 64'

conscience qu'il est en train de donner sa vie, de brûler sa vie. Il fait abstraction de lui-même, il fait, indéfiniment, il fait.

M. F.
Il se consume.

F. D.
Oui, il y a une combustion. Son corps se consume et il n'en a plus conscience...

M. F.
C'est une dimension critique qui surgit de ton travail, tu mets en évidence cette combustion quand tu le filmes et c'est une manière de dévoiler une réalité... Et en même temps, ce que l'on perçoit, c'est la beauté de ces gestes... d'où le caractère complexe et multidimensionnel de tes images.

F. D.
Cette ambiguïté entre beauté et violence me fait penser à la Crucifixion. J'ai eu une éducation catholique, on me faisait subir la messe. Je me suis rendu compte que la peinture, pour moi, c'était cette image du Christ en croix que je voyais tous les dimanches. C'est grâce à cette Crucifixion que j'ai pris conscience que la peinture existait et que j'y ai eu accès. C'est une scène très violente. Et il y a de la beauté dans une scène violente. Paradoxe. Curieusement, quand on fait l'expérience de telles scènes dans le réel, dans le contemporain, on trouve cela horrible.

Cet exemple que je cite, c'est juste pour parler de l'ambivalence des images. En ce qui me concerne, je ne fais pas d'images choc. Le monde est beaucoup plus complexe que ça. J'ai plutôt un regard d'artiste anthropologue qui montre la totalité des choses sans se focaliser sur les conditions de travail pénibles. Au travers de mon film *Firozabad* on voit également l'affect, la sensualité, les

in reality, in a contemporary setting, one finds them horrible. This example is simply meant to illustrate the ambivalence of images. In my case, I don't use shocking images. The world is far too complex. I look at things more from the point of view of an anthropologist-artist who shows the totality of things without focussing on the hard working conditions. In *Firozabad*, you see equal measures of affect, sensuality, erotic relations, gestures, sweat, and smoke wafting throughout the factory.

M. F.
It is interesting that our discussion touches upon this relationship with the willingness to be objective. It is entirely laced with subjectivity seeing as you are an engaged witness and fully "live" your images, which represent, first and foremost, real moments.

F. D.
Of course, but even when we strive to achieve the neutral objectivity of our study, even when we establish criteria for this study, we are affected by our own subjectivity. We can have an anthropologist's point of view while remaining a subject, first and foremost.

M. F.
And what's more, making images plays a role in determining the subject, in self-awareness, to use your own words, in subjectification. But let's return to our first image, the Crucifixion, which seems to have had an impact on you.

F. D.
The connection with this first image? I sometimes wonder if it really was this image that made me become an artist. I approached art, for that matter, or at the very least my training, like the Stations of the Cross. It's terrible to say but, even at a very young age, I knew that it would be a difficult initiatory journey and that I would have to overcome many obstacles and much solitude, but that it was my only salvation in order to gain a certain freedom. These were my thoughts when I was an adolescent.

M. F.
But is there no direct link between this "first image"—we'll end up referring to it as an icon—and your decision to become an artist? Or can we go further and assume that there is indeed a direct link and that you see yourself as a Christic artist who bears the weight of the world on his shoulders (laughter)?

F. D.
I'm not sure I want the weight of the world on my shoulders (laughter)! But the fact remains that I was very

rapports érotiques, les gestes, les sueurs, les fumées s'immiscer dans les lieux de production.

M. F.
Il est intéressant de faire apparaître dans cette discussion cette relation à une volonté d'objectivité. Celle-ci est totalement traversée par la subjectivité, puisque tu es tout de même un témoin embarqué et que tu «vis» totalement tes images, qui sont avant tout des moments vécus dans le réel.

F. D.
Bien sûr, mais même quand on tente d'atteindre la neutralité objective de l'étude, même quand on établit des critères pour cette étude, on est traversé par sa subjectivité. On peut avoir un regard d'anthropologue tout en restant un sujet avant tout.

M. F.
Et d'ailleurs, faire des images participe à la détermination du sujet, à la conscience de soi, pour reprendre tes mots, à la subjectivation. Mais revenons à cette première image de Crucifixion, qui semble avoir eu un impact.

F. D.
Ce rapport à cette première image? Je me demande parfois si c'est bien cette première image qui fait que je suis devenu artiste. D'ailleurs, j'ai abordé l'art, du moins ma formation, comme un chemin de croix. C'est terrible de dire cela, mais j'ai pressenti très jeune que ce serait un parcours initiatique difficile, et que j'allais devoir traverser beaucoup d'obstacles et beaucoup de solitude, mais que c'était la seule voie salvatrice pour moi, pour accéder à une certaine liberté. C'est ce que je pensais lorsque j'étais adolescent.

M. F.
Mais il n'y a pas de lien direct entre cette «première image» — on va finir par parler d'icône — et le fait que tu décides que tu seras artiste? Ou alors peut-on aller jusqu'à l'idée qu'il existe ce lien direct, et même que tu te vois comme artiste christique qui prend le malheur du monde sur ses épaules (rires)?

F. D.
Je ne suis pas sûr de vouloir prendre le malheur du monde sur mes épaules (rires)! Mais il y a le fait que j'ai été très marqué par l'éducation catholique et habité par cette pensée du chemin initiatique pour parvenir à être un artiste et un être libre. Sais-tu qu'en 1987, pour ma toute première exposition, je présentais une série de crucifix (rires)!! Ils étaient constitués de matériaux hété-

influenced by my Catholic upbringing and inhabited by this idea of an initiatory journey to become an artist and a free being. Did you know that in 1987, for my very first exhibition, I presented a series of crucifixes (laughter)! They were made of various materials, lighters, bits of plastic found here and there, and suspended in mid-air to project shadows on the walls.

M. F.
Catholicism, icons, a fascination with the holy image, with the enlightening image, etc.?

F. D.
Yes, and a fascination with death as well. Dramatic art, when I think about it, is present in my work today but, once again, not in a demonstrative way. My film *Firozabad* shows pretty hard images, working conditions that are disgusting and terrible for the lungs. Be it as it may, human beings are fascinated with what awaits them, death. For my part, it's necessary to build a form, so I work with materials, sounds, images, sensations, gestures, mechanisms. It's about making a picture that most accurately portrays an experience, a territory, an environment, a mental and a real landscape. It's true, to borrow your expression "total work of art," that this is my objective. In fact, I make something closely resembling a performance, this is why I don't work with any assistants. I've recently asked myself why that is so: why do I film alone, why do I edit alone. Why? Because from start to finish, the story has to do with me and make sense to me. Such experiences must be lived alone.

M. F.
To summarise what you have just said, it's a quest for freedom and as a consequence, you must live and experience all the steps yourself, all these moments of creation. Do you wish to experience the whole process?

F. D.
It's complicated. Oftentimes, I don't know what I am going to film, what I am going to harvest, it starts with an impulse. When I come face to face with the scene or the object, many questions and contradictions float to the surface. I can be very unsettled by certain scenes: why I am there, what I am doing there. It's more than likely that a person accompanying me would trouble this moment of creation.

M. F.
This brings to mind a painter or a writer. There is tremendous solitude in creation yet at the same time, it's precisely

roclites, briques, bouts de plastique, récupérés à droite à gauche, puis ils étaient suspendus dans le vide et leur ombre se projetait sur les murs.

M.F.

Catholicisme, icônes, fascination pour l'image sainte, l'image qui éduque, etc.?

F.D.

Oui, et fascination pour la mort aussi. Et la dramaturgie, en y réfléchissant bien, on la retrouverait davantage dans mon travail aujourd'hui, mais encore une fois pas de façon démonstrative. Dans mon film *Firozabad*, on voit des images assez dures, on voit des conditions de travail dégueulasses et terribles pour les poumons. Quoi qu'il en soit, l'être humain est fasciné par ce qui l'attend, la mort. Pour ma part, il s'agit de construire une forme, alors je travaille avec des matériaux, des sons, des images, des sensations, des gestes, des mécanismes. Il s'agit de faire une image qui rende compte au plus juste d'une expérience, d'un territoire, d'un environnement, d'un paysage à la fois mental et réel. Il est vrai, pour reprendre ton expression d'œuvre d'art totale, que je tends vers cela. Je fais en effet quelque chose qui est presque du domaine de la performance, c'est pour cela que je ne peux pas travailler avec des assistants. Je me suis d'ailleurs demandé récemment pourquoi je tournais tout seul, pourquoi je montais tout seul. Pourquoi? Parce que de A à Z c'est une histoire qui me concerne et qui a du sens pour moi. Ces expériences doivent être vécues seul.

M.F.

Si je résume ce que tu sembles dire, c'est une quête de liberté, et donc il s'agit de vivre et d'éprouver par toi-même toutes les étapes, tous ces moments de la création. Tu veux éprouver tout le processus?

F.D.

C'est complexe. Souvent, je ne sais pas ce que je vais filer, ce que je vais récolter, ça part d'une impulsion. Au moment où je suis face à la scène, à l'objet, de nombreux questionnements, de nombreuses contradictions font surface. Je suis moi-même très déstabilisé par certaines scènes : pourquoi je suis là, qu'est-ce que je fais là? Il est probable qu'une personne qui m'accompagnerait troublerait ce moment de création.

M.F.

Je pense au peintre ou à l'écrivain. Il y a une immense solitude dans la création, mais en même temps c'est précisément parce qu'il y a cette immense solitude que peut naître une œuvre.



Firozabad, 2013, film, 64'

because of this tremendous solitude that a work of art is born.

F.D.

And at that point, the artist gets to the bottom of things, or at least feels as if he is.

M.F.

Even if this plays into the creative genius myth, there is something of this nature, a kind of withdrawal. To withdraw to better create and better return. Of course, I'm not necessarily talking about commissioned work...

F.D.

But in my case, the commission is part of the process, I commission my own art (laughter)! It intervenes at the time of my choosing. To commission one's work is part of the performative process, it's, like you said, creating a situation. The idea is to see what happens. But I don't do it systematically, once again it's not a system. Systems become dull after a while. And it's important to have a little fun... It allows me to feel alive, it's good to have projects, ideas, different ways of doing things. The older I get, the more I realise that all is ripe for the taking, that all moments are good, that all is food for thought, that there is no point in over selecting. That there is no point in being scared of getting lost. I spend entire days not knowing exactly what I am doing, literally asking myself where am I going, and at the same time I trust myself completely.

This confidence creates possibilities all the time. I file invention patents in my imagination to create sculptures. I can always reactivate things, I have only one life to live, I have the possibility to change from one day to the next, to change identity or to switch sides, without worrying about the past, or the future, without anxiety.

F.D.

Et là, l'artiste va au fond des choses, ou du moins il en a l'impression.

M.F.

Même si cela fait aussi partie de la mythologie du génie créateur, il y a quelque chose de cet ordre-là, du retrait. Se retirer pour mieux créer et mieux revenir. Alors, bien sûr, je ne parle pas forcément des œuvres de commande...

F.D.

Mais la commande, pour ce qui me concerne, fait partie du processus, je me fais des commandes (rires). Elle intervient à un moment que j'ai choisi. Se passer une commande fait partie du processus performatif, c'est, comme tu l'as dit, créer une situation. L'idée est bien de voir ce qui va se passer. Mais je ne le fais pas systématiquement, ce n'est pas un système, encore une fois. Les systèmes, c'est ennuyeux au bout d'un moment. Et il faut s'amuser un peu... Ça me permet de me sentir vivant, c'est bien d'avoir des projets, des idées, différentes façons de procéder. Plus je vieillis, plus je m'aperçois que tout est bon à prendre, que tous les moments sont bons, que tout est à réfléchir, que ça ne sert à rien de trop sélectionner. Que ça ne sert à rien d'avoir peur de se perdre. Je passe des journées entières à ne pas savoir exactement ce que je suis en train de faire, à me demander littéralement où je vais, et en même temps je me fais totalement confiance. Cette confiance crée du possible tout le temps. Je dépose dans mon imaginaire des brevets d'invention pour produire des sculptures. Je peux toujours réactiver les choses, je n'ai qu'une seule vie, j'ai cette possibilité de changer d'un jour à l'autre, changer d'identité ou changer de camp, sans être inquiet ni du passé, ni du lendemain, sans avoir d'angoisses.

M.F.

Et du coup tu es constamment en projet, en train d'imaginer de nouvelles formes, de nouvelles possibilités, de nouveaux agencements.

F.D.

De nouvelles possibilités d'expérimenter, en permanence, de nouveaux projets, en effet. Tout est l'occasion d'une nouvelle aventure. Mais il y a une cohérence, néanmoins. Tout cela finit par construire une demeure puisqu'il s'agit d'habiter le monde, d'habiter les choses.

M.F.

L'art serait un des langages qui permettent de rendre la complexité du monde et de l'humanité.

M.F.

And as a result, you are constantly in the midst of a project, imagining new forms, new possibilities, new configurations.

F.D.

New possibilities for experimentation, on a permanent basis, new projects indeed. Everything is an excuse for a new adventure. But there is coherence nevertheless. All this creates an abode since it is about inhabiting the world, inhabiting things.

M.F.

Art might be one of the languages used to express the complexity of the world and humanity.

F.D.

One of the languages...

M.F.

The presence of human beings, women and men, in your work?

F.D.

It came little by little. In the beginning, my approach was very intimist, introspective, abstract. Now it is more social, more human indeed, but without my ever really deciding it so, it just became evident. It's a logical step for me to arrive at a point where I am interested in those who make, in the way they make, in women, in men—basically, in others.

M.F.

It seems an obvious course for you to have been so interested in the process of making, in creation, in the conditions and relations relative to such processes... Thus a social but also political approach...

F.D.

Yes. In the past, I was criticised for being overly introspective, for not showing enough interest in relationships, either human, social or political, but this didn't bother me. It's not that I wasn't affected by others or by politics but I didn't use my work to show this. My reaction was therefore to laugh it off and to say that it wasn't the right time. I wasn't ready. I think that the entirety of my work is a preparation. An initiation. A preparation for what? I'll know one day. Or perhaps I'll never know. Sometimes I think that if I do find the answers near the end, on my death bed, then perhaps I'll be able to perceive, and I do say perhaps, a little of what I already sensed. But this preparation must be

F.D.

Un des langages...

M.F.

La présence de l'humain, des femmes et des hommes qui habitent ton travail?

F.D.

Elle est venue petit à petit. Au départ mon approche était très intimiste, introspective, abstraite. Maintenant elle est plus sociale, oui, plus humaine, oui, mais sans que je l'aie réellement décidé, c'est apparu comme une évidence. Il me paraît logique d'en être arrivé à m'intéresser à ceux qui font, à la façon dont ils le font, aux femmes, aux hommes – aux autres en fait.

M.F.

Il te paraît normal de t'être intéressé tant aux processus de fabrication, de création, qu'aux conditions et aux relations supposées par ces processus... Une approche sociale, donc, mais également politique...

F.D.

Oui. À une époque, on m'a reproché d'être trop introspectif, de ne pas m'intéresser assez aux relations humaines, sociales, politiques, mais j'en riais volontiers. Non pas que je n'étais pas concerné par les autres, par la politique, mais mon travail ne s'en faisait pas le véhicule. Ma réaction était donc de rire et de dire que ce n'était pas le moment. Je n'étais pas prêt. Je pense que tout mon travail est une préparation. Une initiation. Une préparation à quoi? Je le saurai peut-être un jour. Ou peut-être jamais. Parfois, je me dis que si j'ai des réponses, à la fin, approchant la mort, je pourrai peut-être percevoir, je dis bien peut-être, un peu ce que je pressentais déjà. Mais cette préparation se fait étape par étape, pas à pas, sans violenter les choses. Il faut que ça se fasse avec le temps. Ce n'est pas moi qui décide de tout.

M.F.

Bien sûr, il y a le principe d'incertitude, ce qui arrive, les autres, les rencontres, les événements, le rapport à l'art, la réflexion sur l'art, les influences...

F.D.

Naturellement, et je me laisse guider. Les rencontres sont importantes. Mais les discussions avec les autres artistes, je n'en ai que peu. Ce n'est pas ce qui m'intéresse le plus. Les réponses à mes questions, je les ai davantage dans la vie de tous les jours, en observant les autres dans d'autres domaines.

completed in stages, step by step, without going against the grain. It has to be done over time. I do not decide everything.

M.F.

Of course, there is the principle of uncertainty, what happens, others, encounters, events, the relationship with art, reflections on art, influences...

F.D.

Naturally, and I allow myself to be guided. Encounters are important. But as for exchanges with other artists, I have very few. They are not what interest me most. I find the answers to my questions in daily life, by watching others in different fields.

M.F.

The art world is only of slight interest to you?

F.D.

What artists do interests me, but this is not always where I find my answers. Even though, in fact, they are my family. What I am especially seeing nowadays is fear. And in the art world, this fear is apparent to me.

M.F.

Artists are afraid?

F.D.

Some artists—I would even go so far as to say many of them—feel the need to justify themselves, to immediately find the right references, they feel the need to reference everything, their acts, their gestures, to legitimise, to prop up reality, to bend reality to match their own, to relate their work to what already exists.

M.F.

And the fact that they draw from art history like a large dictionary, a vast directory, is what you are criticising?

F.D.

There is some of that. There is the aspect of quotation, scholarly in nature, but what I see mostly is a perpetual effort to legitimise, as if they were scared of pulling away from a world and its codes.

M.F.

This is a slight criticism of the “making” of artists, is it not? The effort to legitimise is nonetheless what is expected in art schools...

M.F.

Le monde de l'art ne t'intéresse que peu?

F.D.

Ce que font les artistes m'intéresse mais ce n'est pas toujours à cet endroit que je trouve des réponses. Même si en effet c'est ma famille. Ce que j'observe particulièrement aujourd'hui, c'est la peur. Et dans le monde de l'art, cette peur m'apparaît.

M.F.

Les artistes ont peur?

F.D.

Certains, et je dirais même beaucoup d'entre eux, ont besoin de se justifier, de trouver tout de suite les bonnes références, ont besoin de tout référencier, leurs faits et gestes, de légitimer, d'arc-bouter la réalité, de plier la réalité à leur réalité, de rattacher leur travail à ce qui existe.

M.F.

Et ils vont puiser dans l'histoire de l'art comme dans un vaste dictionnaire, un vaste répertoire, c'est ce que tu critiques?

F.D.

Il y a de ça. Il y a un côté citation, scolaire, mais surtout un effort permanent de légitimation, comme s'ils avaient peur de sortir d'un monde et des codes qui le constituent.

M.F.

C'est un peu une critique de la «fabrique» des artistes, non? Cet effort de légitimation est tout de même ce que l'on demande dans les écoles d'art...

F.D.

Bien sûr que l'enseignement dans les écoles d'art est par certains aspects critiquable, et par ailleurs il me paraît évident qu'il ne faut pas uniquement graviter dans le monde de l'art, c'est bien trop étroit. Le visiteur lambda m'intéresse autant. C'est là qu'il y a des choses intéressantes à entendre, à apprendre. Je me sens assez distant du monde des spécialistes en art. Beaucoup me donnent souvent le sentiment de tenter d'asseoir leur théorie plus que d'être à l'écoute. Le fait d'être vu comme un étranger, que l'on ne peut pas cataloguer, saisir, m'intéresse.

M.F.

Être toi-même. Tu ne désires pas que l'on t'assimile à un domaine, à un système. Je mets les pieds dans le plat

F.D.

Of course, the teaching in art schools might lend itself to criticism in some regards; besides, it's clear to me that one should not uniquely gravitate towards the art world, it's far too limited. The average visitor interests me just as much. This is where I hear and learn interesting things. I feel fairly detached from the world of art specialists. Many of them often give the impression that they are more interested in establishing their theories than listening. Being viewed as a foreigner who cannot be categorised or understood is what interests me.

M.F.

To be yourself. You do not want to be assimilated into a field, a system. I am voluntarily sticking my foot in my mouth now, but there are nonetheless ways of being an artist in certain eras that are not the same as in others... Despite there being some fundamentals—and what I am saying here is quite obvious—one finds different uses, applications, functions, relationships with art and the art world. And one can easily state, within the boundaries of a complex analysis, that the context, the period influence the ways of doing and being, of thinking and taking action. I had selected this quote by Nicolas Bourriaud with the intention of reading it to you later but since we are on the topic of relations between theorist and artist and of theoreticians who develop hypotheses and theses on art forms, now is the time... He writes in *Postproduction*: “In a universe of products for sale, pre-existing forms, signals already transmitted, buildings already constructed, paths marked out by their predecessors, artists no longer consider the artistic field... a museum containing works that must be cited or “surpassed,” as the modernist ideology of originality would have it, but so many storehouses filled with tools that should be used, stockpiles of data to manipulate and present.” What do you think?

F.D.

I'm not very familiar with the writings of Nicolas Bourriaud, nor am I sure I fully grasped the meaning seeing as this was quoted out of its context, but I would say that I am not very far from what he writes. What bothers me is that artists, and people from industrialised countries, serve themselves to things as if they were in a cafeteria, without thinking about the use or usage of things and objects. We no longer ponder the necessity of an object, we use it simply because it is there. For me, this is a reflection about the access to things. This question is always on my mind, and it's a big chunk of my work.

volontairement, mais il y a tout de même des façons d'être artiste à certaines époques, qui ne sont pas les mêmes qu'à d'autres... Bien qu'il y ait quelques fondamentaux – et ce que je dis est de l'ordre de l'évidence –, on trouve différents usages, pratiques, fonctions, relations à l'art et au monde de l'art. Et on peut tout à fait affirmer, si l'on reste bien sûr du côté d'une analyse complexe, que le contexte, la période, influent sur des manières de faire et d'être, de penser et d'agir. J'avais relevé cette phrase de Nicolas Bourriaud dans le but de te la lire, et je crois que puisque nous parlons du rapport entre théoricien et artiste, et des théoriciens qui tentent de concevoir des hypothèses et des thèses sur les formes d'art, c'est le moment... Il écrit dans *Postproduction* : «Les artistes actuels évoluent dans un univers de produits en vente, de formes préexistantes, de signaux déjà émis, de bâtiments déjà construits, d'itinéraires balisés par leurs devanciers. Ils ou elles ne considèrent plus le champ artistique comme un musée contenant des œuvres qu'il faudrait citer ou "dépasser", ainsi que le voudrait l'idéologie moderniste du nouveau, mais comme autant de magasins remplis d'outils à utiliser, de stocks de données à manipuler, à rejouer et à mettre en scène.» Qu'en penses-tu ?

F.D.
Je connais mal la pensée de Nicolas Bourriaud, je ne sais pas si j'ai saisi tout le sens puisque la citation est extraite de son contexte, mais je ne suis pas éloigné de ce qu'il écrit. Ce qui me dérange, c'est que les artistes, et même les personnes des sociétés développées, se servent des choses comme dans un self-service sans se poser la question de l'utilisation, de l'usage des choses et des objets. On ne réfléchit plus à la nécessité de l'objet, on l'utilise parce qu'il est là. Pour moi, c'est une réflexion sur l'accès aux choses. C'est un questionnement perpétuel chez moi, et on peut dire que c'est une immense partie de mon travail.

M.F.
De te poser des questions sur l'usage, l'origine, la fonction, les conditions d'apparition, de fabrication ?

F.D.
C'est ça. Mais aussi le rôle que je peux avoir en achetant et manipulant un objet, la façon dont je peux moi-même en faire usage. Aucun objet ne passe entre mes mains sans qu'il ne me plonge dans une réflexion profonde.

M.F.
Réflexion théorique et rêverie, d'ailleurs...

M.F.

You wonder about usage, origins, function, conditions of appearance, of production?

F.D.

That's it. But also the role that I play by buying and manipulating an object, the manner in which I use it myself. No object passes through my hands without plunging me deep into thought.

M.F.

Theoretical reflection and reverie, for that matter...

F.D.

Reverie... I like this term very much. There is something wonderful in the use of an object, and something terrible.

M.F.

Each and every object, in the course of its journey, from design and production to manipulation and usage, symbolises all that is wonderful and terrible, speaks of the tragedy of existence in essence.

F.D.

There is a wholeness in objects, and this wholeness is revealed when one sees them being made and used...

M.F.

Therefore, you are in favour of not mastering everything, of categorising, you are in favour of the principle of uncertainty...

F.D.

Of course one has to deal with the unexpected, it's a completely logical approach to the world. Dealing with the train that broke down, with the camera that doesn't work, with a person who missed an appointment, with a project that fell through, dealing with the grain of sand that disrupts the machine. And all of this is profoundly essential to me. Fundamental. This is why I love trains. And why the presence of trains is so important in my last films. Incidentally, there's a train in my upcoming film *Current Temp* because it symbolises the possibility of failure, negligence, absence, while also symbolising travel, access, modern means of transportation, but it is also connected to movies, there's always a train somewhere...

M.F.

Trains and cinema have been linked together from the very beginning if we look back to the movie made by the Lumière brothers, *Arrival of a Train at La Ciotat...*

F.D.

Rêverie... ce terme me plaît beaucoup. Il y a du merveilleux dans l'usage des objets, comme il y a du terrible.

M.F.

Chaque objet, dans la totalité de son circuit, conception, fabrication, manipulations, usages, est à même de symboliser le merveilleux et le terrible, de dire la tragédie de l'existence, en somme.

F.D.

Il y a ce tout dans les objets, et ce tout est révélé quand on les voit être fabriqués et utilisés...

M.F.

Donc, tu es pour le fait de ne pas tout maîtriser, catégoriser, tu es pour le principe d'incertitude...

F.D.

Bien entendu, il faut faire avec les aléas, c'est une approche tout à fait logique du monde. Faire avec le train qui est en panne, avec la caméra qui ne fonctionne pas, avec une personne qui a oublié un rendez-vous, avec un projet qui n'aboutit pas, faire avec le grain de sable qui perturbe la machine. Et tout ça me semble profondément essentiel. Fondamental. C'est pour cela que j'aime les trains. C'est pour cela que la présence des trains est si importante dans mes derniers films. D'ailleurs, il y a encore un train dans mon prochain film, *Current Temp*, parce qu'il symbolise la possibilité du ratage, du manquement, de l'absence, et parce qu'il symbolise également le voyage, l'accès, les moyens modernes de déplacement, mais c'est aussi tout à fait lié au cinéma, il y a toujours un train quelque part...

M.F.

Train et cinéma sont liés depuis l'origine si l'on se réfère au film des frères Lumière *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat...*

F.D.

Mais oui, tout à fait ! Toutes ces anecdotes, ces références, c'est ce qui peuple l'imaginaire et qui ressort naturellement à un tournant de la vie, au tournant d'un film, d'une image, d'une vision. À un moment donné, ces références reviennent et tu te sens poursuivi par elles, il faut les accepter, les laisser advenir. En 1896, une des premières projections des images animées des frères Lumière a eu lieu à Boulogne-sur-Mer, là où je suis né... et là où j'ai vu mes premiers films au cinéma Le Lumière.



Current Temp, 20124, film, 88

**M. F.**

Ça surgit, ce sont des images latentes qui viennent se superposer à une perception dans un moment *m*, ça me fait penser à Aby Warburg et à sa théorie sur la récurrence des images et des signes qui ponctuent la préhistoire et l'histoire de l'humanité, mais bien sûr aussi au fait que l'artiste peuple ces images de signes et de symboles, volontairement et involontairement, qui sont autant de langages, de codes, d'indices, qui font la vie de l'image et sa dimension, et sa qualité d'ailleurs, dialectique... Walter Benjamin dit bien que «l'image [...] est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation¹¹.»

F. D.

Oui, cette citation est très juste. Je peux ressentir cet effet tout au long de la production de l'image, d'ailleurs, au moment où je suis sur le terrain, au moment où je la vois, au moment où je la monte, au moment où je l'expose. Mais pour en revenir aux trains, qui occasionnent ces réflexions, leur présence donne des choses particulières, ils impliquent une scansion, un rythme, il y a les rails, le tac tac tac, qui donnent un temps très mécanique, lequel est contredit par d'autres temps, celui de la nature ou de la ville qui sont traversés, celui des personnes qui prennent le train et vivent dans le temps de leur lecture, de leur café, de leur passage aux toilettes. Ça m'intéresse beaucoup.

M. F.

Et parce que ça dit quelque chose sur l'humanité prise dans le schéma de la machine?

F. D.

Ce sont les mailles du filet de la perception contemporaine. Finalement, c'est ce avec quoi on doit vivre depuis

ing countryside or city and the people journeying on the train for the duration of their book, their coffee, their bathroom break. This is very interesting to me.

M. F.

And because it says something about humanity in the greater scheme of the machine?

F. D.

It slips through the net cast by modern perception. Basically, this is what we must live with since the industrial revolution. I wouldn't be able to show our world in the same manner if I filmed country roads.

M. F.

Especially since most people use trains to get around! Which allows me to get back to a previous question regarding the role of the artist.

F. D.

Yes, artists have a role to play but they don't necessarily spread propaganda about such or such cause, they comprehend the world based on their culture and they render their experiences, their different points of view in their diverse productions. Production is about money as



well. One might think that this is materialistic, too down to earth, out of the realm of artistic sensitivity, and yet it's totally related. Money as an abstract concept and money as a practical concept. In my film *Firozabad*, the man who pays his workers—money exchanges hands—holds bills, symbols, images. These gestures also make sense, back and forth between the movement and the little images that it brandishes; therefore, it's polysemic, polysensorial, polyreferential, etc. It says something about production

la révolution industrielle. Je ne pourrais pas rendre compte de notre monde de la même façon en filmant les chemins de campagne.

M. F.

D'autant plus qu'une majorité de personnes se déplace grâce au rail ! Ce qui me permet de renouer avec une précédente interrogation, celle du rôle de l'artiste.

F. D.

Oui, les artistes ont un rôle, mais ils ne font pas forcément la propagande de telle ou telle cause, ils appréhendent le monde selon leur culture et restituent leurs expériences, leurs différents points de vue dans leurs diverses productions. Produire, c'est aussi de l'argent. On pourrait considérer que c'est bassement matériel, concret, qu'on n'est plus dans le domaine du sensible, et pourtant c'est tout à fait lié. L'argent comme notion abstraite et l'argent comme notion concrète. Dans mon film *Firozabad*, cet homme qui paye ses ouvriers, de la main à la main, a des billets, des symboles, des images. Ces gestes aussi font sens, dans un aller et retour entre le mouvement et les petites images qu'il agite; c'est donc polysémique, polysensoriel, polyréférentiel, etc. Ça raconte quelque chose sur la production et ça parle aussi de la production de mon travail en tant qu'artiste et de celle des artistes en général.

M. F.

C'est pour cela que j'entrevois parfois des liens étroits entre ton travail et celui de Joan Van der Keuken...

F. D.

Si tu le dis (rires) !

M. F.

Il faut trouver une économie qui permette de pouvoir repartir travailler, et cette réalité, tu la montres au travers d'images de la vie de tous les jours. C'est donc un constat sur les enjeux et les perspectives de la production, et même l'idée de production qu'il faut interroger dans les sociétés humaines. Et puis sont mis en évidence des paradoxes. Le matériel, le concret, la fabrique, l'utile, l'usage, la fonction, qui en même temps génèrent de l'imaginaire, du sensible...

F. D.

Oui, revoilà l'objet et son matériau comme dans le cadre des bracelets en verre de *Firozabad*. On est au cœur d'une complexité, d'un maillage, et je veux le mettre en évidence, ce maillage. Et donc je filme, je photographie, j'analyse, toute la chaîne de production d'un objet, d'un matériau.

and it says something about my production as an artist and of artists in general.

M. F.

This is why I sometimes see similarities between your work and that of Joan Van der Keuken...

F. D.

If you say so!

M. F.

It stands to reason that one must find a structure allowing the return to work and you depict this reality with images of everyday life. Thus, it's the acknowledgment of the stakes and perspectives relative to production, and even the idea of production itself, that must be questioned in human societies. And the paradoxes then become evident. The material, the concrete, the factory, the useful, the use, the function, all of which foster imagination, sensitivity...

F. D.

Yes, once again the object and its material, like the glass bangles of *Firozabad*. We are at the heart of a complexity, caught in netting, and I want to highlight this netting. And so I film, I photograph, I analyse the entire assembly line of an object or a material. But when I think of artists who specialise in a single field, in a single material, I feel that there's something not taking into consideration many other parts of the world.

M. F.

Because it is defined by the decorative... and this isn't the manner in which you wish to work? But you can't deny the importance of know-how, nor that it also creates momentum, economy, etc.

F. D.

Certainly, but I think that economic matters should be integrated into one's work. I feel like taking risks with a more ambitious political project.

M. F.

The question of political dimensions is complex, it can be approached from very different angles.

F. D.

People with a deep-felt political agenda are the poets, not the "propagandist" artists...

M. F.

Is the political dimension in your case to be found in the very act of being a creator and a poet?

Mais lorsque je pense aux artistes qui se spécialisent dans un seul domaine, un seul matériau, je trouve qu'il y a quelque chose qui ne prend pas en compte bien d'autres parties du monde.

M. F.
Parce que ça s'arrête à l'endroit du décoratif... et ce n'est pas la façon dont tu as envie de travailler? Mais on ne peut pas nier la part de savoir-faire, ni le fait que ça crée aussi du mouvement, de l'économie, etc.

F. D.
Tout à fait, mais je pense qu'il faut intégrer le questionnement de l'économie dans son travail. J'ai envie de prendre plus de risques avec un projet politique plus ambitieux.

M. F.
La question des dimensions politiques est complexe, elle peut se prendre par des bouts très différents.

F. D.
Les gens qui ont une action profondément politique sont les poètes, moins les artistes «propagandistes»...

M. F.
La dimension politique, chez toi, elle se situe dans le fait même d'être créateur et poète?

F. D.
Pour une grande part, car bien entendu il y a un regard politique et social dans mes réalisations. Mais la façon dont je les produis, dont je les réalise, dont je les montre l'est aussi. Le fait de travailler seul, sans assistant, de n'avoir aucune sécurité. Je préfère payer de ma personne. Il y a un prix à toute chose, on ne peut pas y échapper, et en termes de responsabilité et d'authenticité, il me semble que ce choix est intègre.

M. F.
Les attitudes «politiques» sont nombreuses en art. Il y a la dénonciation, nous en parlons, mais qui peut prendre divers aspects, diverses formes. Il y a le travail sur les conditions de production que l'on observe. La façon de créer elle-même peut être conçue comme politique, comme choix de vie, engagement. Mais ce peut être aussi l'idée de faire prendre conscience, de dévoiler, de créer les conditions de possibilité d'une distanciation critique, de mettre en évidence la causalité complexe des rapports sociaux, formule chère à Brecht. Parfois certaines de ces positions et attitudes se croisent, parfois elles sont volontaires, parfois non.

F. D.
For the most part, because there is obviously a political and social perspective in my productions. But so is the manner in which I create, produce and edit. The fact that I work alone, with no assistant and no security. I prefer putting myself on the line. Everything has a price tag, there's no escaping this, and in terms of responsibility and authenticity, it seems to me that this choice is honest.

M. F.
“Political” attitudes are plentiful in art. There is denunciation, as we mentioned earlier, but that takes on different aspects, different forms. There is the action on the conditions of production that we observe. The method of creation itself can be perceived as political, as a life choice, a commitment. But so can raising awareness, unveiling, creating the conditions for a possible critical detachment, shedding light on the complex causality of social relations, to use one of Brecht's favourite expressions. Sometimes, certain positions and attitudes converge, sometimes they are voluntary, other times, no.

F. D.
I position myself at an intersection, mainly because I stand at the convergence point of many things and because I see my life and my work as the fruit of this convergence. I am engaging my life, not the lives of others. And no matter what happens, I must be creative and reinvent possibilities allowing me to pursue an artist's life that translates into an artist's body of work. I must steer a solitary course to be able to comment on the world and, as a consequence, create the conditions of a possible critical detachment.

M. F.
Autonomy, not imposing risks, being an artist, raising awareness, but in a non-interventionist, non-propagandist manner, are political stances?

F. D.
Of course.

M. F.
It's been said that your work concerns itself with the effects of globalisation...

F. D.
Yes, but this was said in an effort to synthesise... It's as if you tried to synthesise everything that I have just said; it's not untrue but it's far from complete...

F. D.
Je me situe plus au niveau d'un croisement, mais parce que je suis au confluent de plusieurs choses et parce que je conçois ma vie et mon travail comme le fruit de cette confluence. J'engage ma vie, pas celle des autres. Et quoi qu'il arrive, je dois être créatif et réinventer les possibilités de poursuivre cette vie d'artiste qui se matérialise dans un travail d'artiste. Je dois maintenir un cap qui est toujours une expérience solitaire, pour pouvoir ensuite, en effet, parler du monde et en conséquence créer les conditions de possibilité d'une distanciation critique.

M. F.
Autonomie, ne pas faire prendre de risques, être artiste, faire prendre conscience, mais de façon non dirigiste, non propagandiste, sont des prises de position politiques?

F. D.
Bien sûr.

M. F.
Il a été dit que ton travail s'intéressait aux effets de la mondialisation...

F. D.
Oui, ça a été dit, mais c'est pour synthétiser... C'est comme si tout ce que je venais de te raconter, tu tentais de le synthétiser, ce n'est pas faux, mais ce n'est pas complet...

M. F.
C'est là où l'entretien est important, car il met en évidence la complexité et les subtilités, les enjeux qui se croisent...

F. D.
C'est là où l'entretien fait sens... Disons qu'un article réduit naturellement la totalité d'un propos, et que précisément ça va à l'encontre de ma façon de faire, bien qu'il soit important de communiquer. Avec cet entretien, nous créons une temporalité différente, nous créons les possibilités d'émergence d'une réflexion, ce qui me plaît. Il ne faut pas clore. C'est comme la bulle de savon qui ne demande qu'à éclater et à se recycler dans autre chose. Et cet homme qui fait des bulles de savon est une belle métaphore. C'est emblématique d'une position. Et bien sûr d'une fragilité inhérente à la condition humaine. Un artiste, c'est aussi quelqu'un qui fait des bulles de savon. J'essaie d'être au plus près de cela, même si cela paraît utopique.



Aires, 2013, film, 54'

M. F.
This is where the conversation takes a critical turn and sheds light on the complexity and subtleties, the stakes that intersect...

F. D.
This is where the conversation makes sense... Let's say that an article naturally reduces the totality of one's words, which precisely goes against my way of doing things, even though it is important to communicate. We are creating a different temporality with this conversation, we are creating the possibilities for reflection to emerge, and this pleases me. It mustn't come to a close. It's the soap bubble that begs to burst and be recycled into something else. And the man who makes soap bubbles is a lovely metaphor. He symbolises a position and, of course, the intrinsic fragility of the human condition. An artist is also someone who makes soap bubbles. I strive to be at the heart of this, even if it seems utopic.

M. F.
You take responsibility for living this way. To lead an artist's life today is taking a political, economic risk... even if it might seem pretentious to others?

F. D.
Let's turn a deaf ear to others (laughter)! Yes, a risk as well as a political, economic and contextual choice because it depends a great deal on your position, based on your history, on constraints...

M. F.
Addressing international news, ultra-liberalism, the world crisis, the stock market, capital flow, is important?

M. F.

Tu prends la responsabilité de vivre de cette façon. Mener une vie d'artiste, aujourd'hui, c'est un risque de nature politique, économique... même si cela peut paraître à certains prétentieux?

F. D.

Laissons ceux-là où ils sont (rires) ! Oui, un risque et un choix politique, économique, et contextuel aussi, parce que cela dépend beaucoup d'où tu te situes, selon ton histoire, selon les contraintes...

M. F.

Parler de l'actualité internationale, parler de l'ultralibéralisme, de la crise, de la Bourse, des flux de capitaux, c'est important ?

F. D.

Certainement. Je suis impliqué là-dedans, et je fais mon travail, comme le gars qui fait ses bulles de savon, en ayant conscience qu'autour de moi il y a tout ce contexte qui fait que je dois faire attention à ce qu'il ne m'arrive pas un accident, je dois faire attention à ne pas me faire voler mon stock de produits à vendre. Il y a de nombreuses contingences auxquelles nous sommes tous confrontés. Mais l'artiste, lui, travaille avec ces contingences, elles sont autant de chemins qui s'ouvrent, il en fait quelque chose d'autre.

M. F.

D'une façon imagée.

F. D.

Chez l'autre, ce que je cherche, c'est une partie de moi-même, comme un peintre peut le faire.

**F. D.**

Certainly, I'm involved in all this and I do my work just like the guy who makes soap bubbles, constantly aware that I live in a context in which I must be careful to not have an accident, in which I must be careful to not get all my wares stolen. There are multiple contingencies that face us all. But the artist must work with these contingencies, they clear the path for discovery, and he transforms them into something new.

M. F.

In a picturesque sense.

F. D.

What I look for in others is a part of myself, just as a painter might.

M. F.

All images make up little bits of one's self. Scenes of everyday life seem to call out to you, strike you...

**F. D.**

Film me, I hear them say...

M. F.

What we have lost is the sense of utopia. I think I heard this on the radio, but I can't remember who said it. It struck me right away. I think it's safe to say that you have a non-disillusioned, non-pessimistic view of the world, and that you believe in mankind, to say nothing of "faith," and its utopian potential...

F. D.

The question of utopia is monumental and as you've said, it can be tackled from many angles. But there is effectively a trust in mankind, a way of communicating that observation awakens us to new reflections, and a utopian

M. F.

Toutes les images sont un peu une partie de soi-même. Ces scènes de la vie courante, on dirait qu'elles t'appellent, qu'elles te happent...

F. D.

Filme-moi, me disent-elles...

M. F.

Ce que l'on a perdu, c'est le sens de l'utopie. J'ai entendu cette phrase à la radio, je crois, mais je ne sais plus qui en est l'auteur. Elle m'a tout de suite percuté. Je crois pouvoir dire que tu as une vision non désillusionnée sur le monde, non pessimiste et même que tu crois en l'homme, sans parler de «croyance», et en son potentiel utopique...

F. D.

C'est vaste, cette question de l'utopie, comme tu le disais on peut l'attraper par de multiples bouts. Mais en effet il y a une confiance en l'homme, il y a une manière de dire que l'observation nous éveille à des réflexions et on peut dire qu'il y a une dimension utopique dans mon travail, tout à la fois celle de vivre comme artiste et celle de raconter des histoires aux spectateurs pour qu'ils vivent autrement.

M. F.

En somme, tu aimes ton prochain (rires) !

F. D.

J'ai reçu une éducation catholique (rires) !

M. F.

L'art peut participer à «véhiculer» des utopies concrètes, donc? Pour vivre mieux, penser différemment?

F. D.

Bien sûr ! Je suis une goutte d'eau dans l'océan, comme on dit, mais tout de même une goutte d'eau. Je dirais même, pour rester dans le même registre existentiel, que c'est en premier lieu ce qui donne sens à ma vie. Agir par micro-actions. C'est une particule dans le cosmos, mais on ne peut pas lui enlever sa part d'action, d'efficacité. Mais si l'art véhicule quelque chose, et véhicule entre autres de l'utopie et de la politique, eh bien c'est à la manière de la musique pour moi. Car il est question de mélodie et de rythme, c'est par ces moyens que passe le politique. Les dimensions utopique et politique sont comme la fumée qui s'infiltra partout, de façon invisible, impalpable, comme l'émotion esthétique qui te traverse quand tu entends une belle mélodie...

aspect in my work, in living as an artist and in telling stories to spectators so that they live differently.

M. F.

In other words, love thy neighbour (laughter)!

F. D.

I do have a Catholic education (laughter)!

M. F.

Art can be used as a “vehicle” to convey concrete utopia? To live better, think differently?

F. D.

Of course! I may be a drop in the ocean, but a drop nonetheless. I would even say, to use the same existential register, that this is what gives sense to my life above all. To perform microactions. It is a particle in the cosmos but its action, its efficiency cannot be ignored. But allowing that art conveys something, utopia and politics, among others, well, for me, it's by way of music. For there is melody and rhythm, and this is how to transmit the political. The utopian and political dimensions are like smoke that penetrates everywhere, invisibly, intangibly, similar to the aesthetic emotion you experience when you hear a beautiful melody...

M. F.

As if it were perspiration, an etheric emanation in the chemical sense of the term, an aroma, a volatile substance, sublimation in the physical sense. Incidentally, this is not incompatible with the way you stage your exhibitions, which is also very sensory.

F. D.

That's right. We could even compare it to a state of flux or energy, if this doesn't sound too esoteric (laughter)! Mind you, this is only my opinion and I totally respect people who express this via different means such as protesting, for example, like activists. To each his own. For me, it passes through art.

M. F.

By submerging the spectators who visit your exhibitions in a distinctive atmosphere, composed of sounds, images, rhythms, lighting, it is clear that you are staging the perfect conditions for them to live an experience... Let's say that you work in a directed perspective and that you guide spectators so that they can pick up what you "say" ... rather than what you "want to say"...

M. F.

Comme s'il s'agissait d'une transpiration, d'une émanation éthérique au sens chimique du terme, d'un fumet, de quelque chose de volatil, d'une sublimation au sens physique. Ce qui n'est pas incompatible, précisément, avec toute la mise en scène de tes expositions, qui est aussi très sensorielle.

F. D.

C'est ça. On peut même parler de flux, d'énergie, si cela ne fait pas trop ésotérique (rires) ! Mais attention, il ne s'agit que de moi, et je respecte tout à fait ceux qui l'expriment de façon différente en allant manifester, par exemple, ceux qui militent. Chacun sa pratique. Pour moi, ça passe par l'art.

M. F.

En immergeant les spectateurs qui viennent voir tes expositions dans une atmosphère particulière, faite de sons, d'images, de rythmes, d'éclairages, il est clair que tu mets en scène les conditions tout à fait favorables pour qu'ils puissent vivre une expérience... Disons que tu travailles dans une perspective orientée et que tu guides les spectateurs pour qu'ils puissent capter ce que tu « dis »... et non pas ce que tu « veux dire »...

F. D.

Je fais une proposition qui n'engage que moi. Je pense que cette proposition est douce, comme une eau douce, et je propose aux gens d'entrer dans cette eau douce (rires) ! Alors je ne prétends pas faire du bien à l'humanité, mais je ne serais pas tout à fait honnête si je ne disais pas que ces expositions, pour moi, c'est comme l'action d'un massage, c'est comme entrer dans un hammam, c'est de l'ordre du passage et du don. Je donne quelque chose, et c'est cela mon utopie. Mais encore une fois, je ne demande rien et ne revendique rien.

M. F.

Tu n'es pas dans une attente.

F. D.

Je suis plus dans le fait de fabriquer et de proposer. Une forme d'utopie que je fabrique avec mes propres mains et mon cerveau. C'est très simple, c'est comme les musiciens, ils ne se posent pas la question. Ils jouent, proposent, et cela peut laisser des traces.

M. F.

C'est une création de situation, encore une fois, et cette musique-là que tu joues, elle « peut » avoir un impact parce qu'il y a création de possibilité d'un partage, l'exposition.

F. D.

I make a proposition that only involves myself. I think this proposition is refreshing, like a pool of freshwater, and I invite people to dive into this refreshing body of water (laughter)! So while I'm not claiming to act for the greater good of humanity, I wouldn't be totally honest if I didn't say that these exhibitions act like a massage on me, like stepping into a hammam, it's about passage and giving. I am offering something, this is my utopia. But once again, I ask for nothing in return and I lay claim to nothing.

M. F.

You have no expectations.

F. D.

My motivation lies more in making and proposing. A kind of utopia that I shape with my own hands and my brain. It's very simple, it's like musicians, they don't question this. They play their music, they propose and perhaps traces will remain in their wake.

M. F.

Once again, it's about creating a situation, and the type of music you are playing "may" have an impact because it creates the possibility of sharing via the exhibition.

F. D.

I am, effectively, very attentive to the impact it may have.

M. F.

But you don't subscribe to the idea of accumulating a symbolic capital or levels of attendance...

F. D.

No, but I would be lying if I said that I wasn't sensitive to attendance, I want my work to be seen. But, of course, I don't have the same expectations as, say, an institution, whose work and very existence depend on attendance levels, nor am I trying to accumulate Facebook "friends" (laughter)! Sometimes, during projections of my films, I look at how many people are present; I sometimes say to myself that it is too few, but then, after the film and some discussion, I start to feel just how much the too little audience was affected. At the end of it all, what's important is the quality of the event, the points of view, it's what happened at the microscopic level, it touched a handful of people but that's already fantastic, already an utopia. The numbers don't count. It's the big difference with the movie industry where numbers do matter. But I have the feeling that all this is shifting. Perhaps today we are starting to think on a different scale.

Oui, mais on peut, ou on devrait, sortir de cette conception de nombre, de groupe, de masse. Il y a des pratiques qui ne fonctionnent qu'à l'échelle individuelle, et l'art en est une. Je crois avoir parlé de massage tout à l'heure. Eh bien le massage ne fonctionne qu'à l'échelle individuelle, ou relationnelle si l'on tient compte de la relation masseur/massé. Mais c'est un partage qui permet de faire du bien, de prendre conscience des tensions, et qui apaise.

F. D.

En effet, et je suis très attentif à l'impact que ça peut avoir.

M. F.

Mais tu n'es pas dans la logique d'accumulation d'un capital symbolique ou des taux de fréquentation...

F. D.

Non. Mais je serais malhonnête si je disais que je ne suis pas sensible à la fréquentation, j'aime que mon travail soit vu. Mais bien entendu, je n'ai pas les mêmes attentes qu'une institution, dont le travail et l'existence se justifient entre autres par le taux de fréquentation, et je ne cherche pas à cumuler les « amis » comme on pourrait le faire sur une page Facebook (rires) ! Parfois, lors de séances de projection d'un de mes films, je regarde combien de personnes sont présentes ; je me dis parfois que c'est trop peu puis après le film et un échange, on commence à sentir combien le public peu important en nombre a été touché. Au bout du compte, l'important c'est la qualité de ce qui a eu lieu, des regards, c'est ce qui s'est passé à l'échelle infime, ça a touché un petit nombre de personnes, mais c'est déjà formidable, c'est déjà une utopie. Le nombre n'est pas important. C'est toute la différence avec l'industrie cinématographique, pour laquelle il faut qu'il y ait du chiffre. Mais j'ai le sentiment que ça bouge, tout ça. Peut-être qu'aujourd'hui on commence à réfléchir à une autre échelle.

M. F.

Je ne sais pas si ça bouge. Peut-être que certains artistes conçoivent que l'important c'est le partage ou l'échange avec quelques personnes, en admettant que c'est déjà beaucoup. Mais la culture des réseaux sociaux, tout de même, pour le plus grand nombre, sans parler de la culture commerciale, entrepreneuriale, c'est vraiment toucher le plus d'« amis », de séduire le plus avec une certaine image de soi, c'est le calcul et l'attente de la fréquentation, parfois frénétique, c'est le nombre d'usagers que tu as réussi à « réunir », et comme dans de nombreux domaines, à l'échelle publique ou privée, la fréquentation reste tout de même un argument très important.

F. D.

Oui, mais on peut, ou on devrait, sortir de cette conception de nombre, de groupe, de masse. Il y a des pratiques qui ne fonctionnent qu'à l'échelle individuelle, et l'art en est une. Je crois avoir parlé de massage tout à l'heure. Eh bien le massage ne fonctionne qu'à l'échelle individuelle, ou relationnelle si l'on tient compte de la relation masseur/massé. Mais c'est un partage qui permet de faire du bien, de prendre conscience des tensions, et qui apaise.



Firozabad, 2013, film, 64'

Pour moi, l'image du massage est une assez bonne métaphore de ce que je pense d'une exposition. Alors, bien sûr, tout peut devenir une industrie, mais restons à une petite échelle.

M. F.

J'aimerais parler encore de la création comme source d'émancipation...

F. D.

L'art m'a sauvé, tout simplement. Donc c'est une sacrée source d'émancipation. Je m'en rends compte avec l'âge, bien sûr. Ça m'a permis d'être un individu bien particulier, d'être un tant soit peu libre, de tracer mon propre chemin, de savoir prendre des décisions, d'être responsable. J'ai le sentiment que l'on vit dans une société où l'on a de moins en moins la possibilité d'être responsable de ce que l'on entreprend.

M. F.

D'autonomie? Les partitions de nos vies sont jouées par d'autres que par nous-mêmes? Il y a quelque chose d'existentialiste dans tes propos.

F. D.

Oui, voilà, de nos jours, il y a une lacune d'autonomie. On vous programme, on décide pour vous, il reste juste à exécuter. Alors qu'il y a une forme de jouissance, de plaisir intense à pouvoir être autonome, à être responsable de ses actes, de ses actions. Parfois, je ressens même des moments d'extase à me sentir pleinement libre de mes choix et de ce que je vais proposer aux autres...

M. F.

Mais tu es un «éveillé» (rires)!

F. D.

Restons modestes, mais oui (rires)! Dans nos sociétés capitalistes, l'art est peut-être l'une des seules voies qui restent pour vivre ce genre de choses.

M. F.

C'est aussi le sentiment d'avoir sa place, de jouer un rôle?

F. D.

Exactement. D'avoir sa place quelque part, mais il n'est pas question de territoire. C'est de s'appartenir...

M. F.

Finalement, c'est sentir et avoir conscience d'être là où on a envie d'être et de faire ce que l'on a envie de faire «réellement»?

It allowed me to become a very distinct individual, to be somewhat free, to follow my own path, to make my own decisions, to be responsible. I often get the feeling that we are living in a society where there is less and less possibility of being responsible for what we undertake.

M. F.

Less autonomy? The musical scores of our lives are played by other people? This is starting to sound somewhat existentialist.

F. D.

Yes, well, in this day and age, there is an absence of autonomy. We are programmed, our decisions are made for us, all that remains is to execute. Whereas there is a kind of enjoyment, an intense pleasure in being autonomous, in being responsible for one's acts and actions. I would go so far as to say that I experience moments of ecstasy when I feel completely free to choose and to propose to others...

M. F.

You are a "visionary" (laughter)!

F. D.

Let's remain humble, but yes (laughter)! In our capitalistic societies, art is perhaps the last remaining channel to experience such things.

M. F.

It's also the feeling of belonging, of having a role to play?

F. D.

Exactly. To belong somewhere, but it's not a question of territory. It's about owning one's destiny.

M. F.

In the end, it's about feeling and being conscious that you are where you want to be and doing what you "really" want to do?

F. D.

That's a good way to put it. But curiously, when I think about all this, my references come from the field of literature. Take Mishima, for instance, who lived his life in a sensible and autonomous fashion and assumed his choices in all consciousness. We're back to the story of paths and forks in the road. The decision to change courses, but in a thoughtful manner, not by default or by constraint, this is what is important. To make a choice. To make a decision. To be free, this is what it's about —being able to act as you see fit and in a way that is

F. D.

C'est une bonne formule. Mais curieusement, quand je pense à tout ça, j'ai des références qui émanent plus du domaine de l'écriture. Comme Mishima, par exemple, qui a pensé sa vie de façon sensible et autonome, qui a assumé ses choix en toute conscience. On en revient à l'histoire des chemins et des bifurcations. La décision de bifurquer, mais de façon réfléchie et non par défaut et sous la contrainte, c'est cela qui est important. Faire le choix. Prendre la décision. Être libre, c'est ça, c'est pouvoir agir comme tu l'entends et comme ça te semble le mieux pour toi et pour tout le monde. L'utopie que j'ai, à l'échelle intime, même si j'ai pu penser à certains moments que c'était de la naïveté, elle est simple. Prenons l'image du livre. Les dernières lignes que tu écris sont les plus importantes, et le plaisir de se dire : «J'ai fini, je peux refermer le livre, j'ai fait mon travail.» Se sentir en pleine possession de ses moyens, prendre consciemment la décision, en paix et en toute sérénité avec soi-même, que c'est la fin, sans que quelqu'un décide pour toi, eh bien c'est une pure extase. C'est de soi à soi. Il y a une forme d'érotisme là-dedans.

M. F.

L'art comme révolution par la douceur, comme révolution érotique (rires)?

F. D.

C'est par la douceur que ça se passe, effectivement. Tu peux le sentir tous les jours. Les vraies décisions se prennent de façon très douce, ce sont les plus fortes, les plus radicales. Lorsque Mishima décide de se suicider, il décide en toute liberté de sa fin. C'est quelque chose que je trouve puissant et élégant de pouvoir décider de son sort. C'est cela que je recherche, modestement.

Notes

1. Aires, film, 54', sound, without dialogue, 2013.
2. Los Sueños de Daireaux, film, 55', OV Spanish, 2012.
3. Blow Bangles Production, presented at La Maréchalerie, centre d'art contemporain de l'énse-v, Versailles, from January 23 to March 31, 2013.
4. Firozabad, film, 64', sound, without dialogue, 2013.
5. Hannah Arendt. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
6. Skizzes, series of 203 skizzes positioned on the floor, silicone, floral foam, 5 × 2 000 × 600 cm, 2009, presented during the exhibition *Tout commence par les pieds*, Villa Tamaris Centre d'art, La Seyne-sur-Mer, January 23 to March 1, 2009.
7. Bruce Chatwin. *The Songlines*. United Kingdom: Franklin Press, 1986.
8. Richard Shusterman. *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. New York: Cambridge University Press, 2008.
9. Current Temp, film, 100' (proposed length), sound, without dialogue, 2014.
10. Phonetic translation of the Hindi term used to designate bangles of glass bangles.
11. Walter Benjamin. *The Arcades Project*. Ed. Rolf Tiedemann. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, New York: Belknap Press, 2002.

best for you and the world. My idea of utopia, on a much smaller scale, is simple, even though at times I've felt that it verged on naivety. Take the image of a book. The final lines you write are the most important, you have the pleasure of saying "I've finished, I can close the book, I've done my work." To feel fully in control of one's means, to consciously make the decision in peace and serenity that this is the end, without having anyone else decide for you, well, this is pure ecstasy. It's a gift to oneself. There is a kind of eroticism in this.

M. F.

Art as a gentle revolution, as an erotic revolution (laughter)?

F. D.

Gentleness effectively makes things happen. You can feel it every day. The real decisions are made very gently, they are the toughest, the most radical. When Mishima decides to commit suicide, he decides his fate in total freedom. To choose one's destiny, this is something that I find powerful and elegant. This is what I humbly seek.

English translation by Suzanne Murray

Cet ouvrage a été édité en partenariat avec :

le Centre international d'art verrier (CIAV), Meisenthal, avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication – Drac Lorraine et Alsace, du Conseil régional de Lorraine ; du Conseil général de la Moselle, de la Communauté de Communes du Pays de Bitche ;
 Itinéraires Bis, association de développement culturel et artistique des Côtes-d'Armor, avec le soutien du Conseil général des Côtes-d'Armor ;
 l'énsa-v – La Maréchalerie, Versailles, ministère de la Culture et de la Communication, avec le soutien du Conseil général des Yvelines ;
 le musée du Verre de Carmaux, Communauté de Communes du Carmausin.

Il a été réalisé sous la direction éditoriale de LIENART éditions.

Conception graphique/Graphic design:



Réalisation / Graphics:
 Cathy Piens/Pays

Contribution éditoriale/Copy editor:

Philippe Rollet

Traduction/Translation:

Barbara Sirieix, pour les textes d'Alexandrine Dhainaut et de Suneet Chopra / for Alexandrine Dhainaut and Suneet Chopra's texts

Suzanne Murray, pour l'entretien avec Manuel Fadat et le texte de Yann Grienberger / for the interview with Manuel Fadat and Yann Grienberger's text

© LIENART éditions, 2013
 3, rue François I^{er}
 75008 Paris
www.lienarteditions.com

© CIAV, Meisenthal, 2013
 © Itinéraires Bis, Côtes-d'Armor, 2013
 © La Maréchalerie, énsa-v, Versailles, 2013
 © François Daireaux, 2013

ISBN: 978-2-35906-096-6
 Imprimé en Belgique (Union européenne)
 Printed in Belgium (European Union)
 Dépôt légal: décembre 2013
 Copyright deposit: December 2013

This book was published in partnership with:

The Meisenthal Centre international d'art verrier (CIAV), with the backing of French Ministère de la Culture et de la Communication – Drac Lorraine et Alsace, the Conseil régional de Lorraine; the Conseil général de la Moselle and the Communauté de Communes du Pays de Bitche;

Itinéraires-Bis, association de développement culturel et artistique des Côtes d'Armor, with the backing of the Conseil général des Côtes-d'Armor;

l'énsa-v – La Maréchalerie, Versailles, ministère de la Culture et de la Communication, with the backing of the Conseil général des Yvelines;

the Musée du Verre de Carmaux, Communauté de Communes du Carmausin.

Edited and produced by LIENART éditions.



CENTRE INTERNATIONAL
D'ART VERRIER



MUSÉE /
CENTRE D'ART /
DU VERRE



centre d'art contemporain
la maréchalerie

énsa-v
école nationale supérieure
d'architecture de versailles

y
Yvelines
Conseil général

Crédits photographiques / Photographic credits:

© François Daireaux, à l'exception de:

© Catherine Brossais : p. 101 à 111

© Serge Picard : p. 54, 55, 58, 59, 64, 65, 72, 73, 76, 77, 84, 85 et 91

© Guy Rebmeister / CIAV, Meisenthal : p. 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 53 et 112

Le texte de cet ouvrage a été composé en Gill Sans et Clarendon.
 The text is set in Gill Sans and Clarendon.

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en décembre 2013
 chez Deckers Snoeck, Gand, Belgique.

Printed and manufactured in December 2013
 by Deckers Snoeck, Ghent, Belgium.

9 782359 060966
25 €
PRIXTTC VALABLE FRANCE



CENTRE INTERNATIONAL
D'ART VERRIER



MUSÉE /
CENTRE D'ART /
DU VERRE

centre d'art contemporain
la maréchalerie

ensa-v
École supérieure des arts visuels
et d'architecte de Valenciennes

y
Yvelines
Conseil général