Cette monographie est publiée à l'occasion des expositions / This monograph accompanies the following exhibitions:

_ *Goodbye*
abbaye de Maubuisson,
site d'art contemporain du Conseil général du Val d'Oise
26 mars – 1er septembre 2008

_ *Tout commence par les pieds*
Villa Tamaris, Centre d'art, communauté d'agglomération Toulon Provence Méditerranée
24 janvier – 1er mars 2009

_ *D'un côté // l'autre*
galerie Les filles du calvaire, Paris, et galerie Dix9, Paris
6 mai – 20 juin 2009

_ *ici-bas*
Artothèque de Caen
3 juillet – 29 août 2009

Publication coproduite par la Villa Tamaris, Centre d'art et l'abbaye de Maubuisson, site d'art contemporain du Conseil général du Val d'Oise, avec le soutien de l'Artothèque de Caen et de l'Artothèque du Limousin.
Coproduced by the Villa Tamaris, Centre d'art and the abbaye de Maubuisson, site d'art contemporain du Conseil général du Val d'Oise, with the support of the Artothèque de Caen and of the Artothèque du Limousin.

Pour la Villa Tamaris, Centre d'art,
communauté d'agglomération
Toulon Provence Méditerranée

Hubert Falco
Secrétaire d'État à l'aménagement du Territoire,
président de la communauté d'agglomération
Toulon Provence Méditerranée

Jean-Sébastien Vialatte
Député-maire de Six-Fours-Les-Plages,
vice-président de la communauté d'agglomération
Toulon Provence Méditerranée

Robert Bonaccorsi
Directeur de la Villa Tamaris, Centre d'art

Monira Yourid, Mireille Rousseaud
Coordination et régie des œuvres

Avec l'aide du Conseil général du Var

FRANÇOIS DAIREAUX

1992- 2009

LIENART

Graphisme / Graphics
Fabrication maison

Contribution éditoriale / Copy editor
Philippe Rollet

Traductions / Translations
John Doherty, John Tittensor et Emily Strickland-Wolff

Crédits photographiques / Photographic credits
© Thierry Bernard : p. 76-77, 116-117, 144
© Catherine Brossais, Conseil général du Val d'Oise : p. 210-211, 218-229, 232-240, 252, 260, 272, 279-280
© Catherine Brossais : p. 284-285, 294-295, 298-309, 311-319, 321, 324, 327, 330-331, 340-344, 346-347
© François Daireaux : couverture et p. 49-70, 72-81, 83-88, 92-97, 100-101, 106-107, 112-115, 118-119, 122-133, 135-141, 145, 149-151, 154-165, 170-173, 177, 180-182, 184-209, 212-217, 230-231, 241-251, 253-259, 261-271, 273-278, 281, 283, 286-293, 296-297, 310, 320, 322-323, 325-326, 328-329, 332-339
© Maël Dugerdil : p. 71, 134
© Alain Kohl : p. 178-179
© Laurent Lecat : p. 89-91
© Alberto Ricci : p. 102-105, 108-111, 148
© Olivier Rousseau : p. 98-99, 120-121, 124-125, 152-153, 166-169
© Marie-Pierre Saulnier : p. 174-176
© Tous droits réservés : p. 351
© Guy Vercouter : p. 82, 142-143, 146-147

© Lienart éditions, Montreuil-sous-Bois, 2009
2, rue Marcelin-Berthelot
93100 Montreuil-sous-Bois
www.lienarteditions.com

© François Daireaux, 2009

ISBN : 978-2-35906-001-0
Imprimé en France (Union européenne)
Printed in France (European Union)
Dépôt légal : mars 2009
Copyright deposit: March 2009

Remerciements

Acknowledgements

M. Ajayakumar ; Véronique et Christian Barani ; David Barbage, Philippe Betrancourt ; Patrick Beurard-Valdoye ; Chantal Bideau ; Robert Bonaccorci et toute l'équipe de la Villa Tamaris ; Alain Bourdon ; Patrick Bouteloup ; Jean-Marc Bretegnier ; Catherine Brossais ; Sévan Cankaya ; Célia Charvet ; P. Chellappan ; Emmanuelle Chérel ; Caroline Coll-Seror et toute l'équipe de l'abbaye de Maubuisson ; José-Marie Cortès ; Sonia Criton ; Philippe Cyroulnik ; Michelle Debat ; Elsa Delachair ; Olivier Delavalade ; Asli Erdogan ; Lisa Finch ; Patrick Fleury, société Oasis ; Jean-Luc Gerhardt ; Pierre Giquel ; Matthieu Griesmann ; Corinne Guerci ; Thierry Heynen ; Véronique Hillereau ; Jean-Marc Huitorel ; Marie-Hélène Joiret ; Stéphanie Katz ; Shalva Khakhanashvili ; Haigo Kherbekian ; Hélène Lacharmoise ; Jean-Louis Lampel ; Dominique Lescuyer ; Michaële Lienart ; Stéphane Magnan ; Cécile Marie ; Anna Mermet ; Christine Ollier, Marie Doyon et toute l'équipe de la galerie Les filles du calvaire ; Pascal Pesez ; Guillaume Philippe ; Régis Plaud ; Bernard Point ; François Pourtaud ; Yan Rudler ; Antunua Nancy Suarez ; Claire Tangy et toute l'équipe de l'Artothèque de Caen ; Otto Teichert ; Catherine Texier et toute l'équipe de l'Artothèque du Limousin ; Géve Tissier ; Madeleine Van Doren ; Danièle Yvergniaux.

Sommaire

Content

Introduction / Introduction **p. 6**
Robert Bonaccorsi

François Daireaux et le propre des choses /
François Daireaux: Names and Things **p. 9**
Patrick Beurard-Valdoye

Empreintes de l'air, moulages du temps, relevés de mémoire /
Prints of Air, Mouldings of Time, Readings of Memory **p. 23**
Michelle Debat

Saisir le suspens / Catching Hold of Suspension **p. 33**
Stéphanie Katz

Œuvres / Works **p. 48**

François Daireaux en quelques dates / François Daireaux in few dates **p. 346**

Introduction

Introduction

Robert Bonaccorsi

English translation by
Emily Strickland-Wolff

François Daireaux peut, sans conteste, se définir comme un artiste pérégrin. Quoique l'idée de pèlerinage puisse corrompre la compréhension d'une démarche (dans toutes les acceptions du terme) profondément originale. Tout commence donc avec les pieds, le déplacement, la visite, l'exploration, la découverte. Le mouvement, non dans sa vacuité moderne, mais comme rencontre avec différentes cultures pour appréhender l'activité humaine dans ses implications traditionnelles, le plus souvent occultées ou folklorisées. L'artiste développe ainsi un projet cohérent né au cœur de l'atelier pour mieux embrasser le monde. Une pratique de la forme et du sens induite par la matière même. Un savoir-faire prenant en compte la répétition, le recyclage, l'interaction, le renouvellement, la diversité des matériaux et leur capacité sensible et tactile à se transformer voire à se métamorphoser. Le voyage s'apparente-t-il à « une esthétique du divers », comme le proposait Victor Segalen ? Ici, pourtant, se décline en permanence le refus de tout exotisme mercantile, corollaire obligé d'un point de vue colonialiste. « Ceci, universel, n'est que ma vision à moi : artiste : voir le monde, et puis dire sa vision du monde » (toujours Victor Segalen). Le voir, le comprendre, l'appréhender, par le travail comme processus vital, organique. Et si « chaque époque et chaque société recréent leurs propres "autres" » (Edward W. Said), François Daireaux pense concrètement l'autre et l'ailleurs, de façon indivisible. L'humanité n'existe que dans l'œuvre accomplie. Par et pour le geste, il retrouve l'universel en observant, modelant, découpant le rituel de la production inlassablement réitéré. Quand Jacques Demy réalise en 1955 *Le Sabotier du Val de Loire* (commentaire dit par Georges Rouquier), il propose tout à la fois un documentaire sur la fabrication des sabots et, surtout, une réflexion sur la fuite du temps. Pour François Daireaux, les artisans indiens, chinois, marocains participent à un rapport au temps où la nostalgie s'efface. Ils représentent autant de révélateurs de la multiplicité des modes d'intervention, de styles, de vies, périphériques et constitutifs de l'essence humaine. « La pluralité est la condition de l'action, parce que nous sommes tous pareils, c'est-à-dire humains, sans

Without question François Daireaux can define himself as a peregrinator artist. Though the idea of peregrination can corrupt the understanding of a profoundly original approach (in the full meaning of the term). Everything begins with the feet, displacement, visit, exploration, discovery. Movement, not in its modern vacuity, but as an encounter with different cultures to grasp human activity in its traditional implications, most often neglected or treated as folklore. In this manner, the artist develops a coherent project born at the heart of the studio so to better embrace the world. A practice of shape and meaning resulting through the material itself. A know-how that weighs in the repetition, recycling, interaction, renewal, and the diversity of the materials and their sensitive and tactile capacity to transform themselves and to even metamorphose. Does the voyage have similarities to "an aesthetics of diversity" as proposed by Victor Segalen? Yet, what is available here is the continuous refusal for all mercantile exoticism, the inevitable consequence of a colonist perspective. "This, which is universal, is simply my own vision, an artist's: see the world, then put forth one's vision of the world" (again Victor Segalen). Seeing it, understanding it, grasping it through work as a vital, organic process. And if "each age and society re-creates its 'Others'" (Edward W. Said), François Daireaux clearly thinks about the other and the elsewhere indivisibly. Humanity only exists in the accomplished work. Through and for the gesture, he uncovers the universal by observing, molding, and segmenting the tirelessly repeated ritual of production. In 1955 when Jacques Demy directed *Le Sabotier du Val de Loire* (with commentary by Georges Rouquier), he proposed a documentary on clog making and, above all, thoughts on the passage of time. For François Daireaux, Indian, Chinese, Moroccan craftsmen participate in a relationship to time, there where nostalgia diminishes. They all show tellings of the multiplicity of modes of intervention, styles, lives, both associated and constituent to human essence. "Plurality is the condition of human action, because we are all the same, that is, human, in such a way that nobody is ever the same as anyone else who ever lived, lives, or will live" (Hannah Arendt). The walker artist

que jamais personne soit identique à aucun autre homme ayant vécu, vivant ou encore à naître » (Hannah Arendt). L'artiste marcheur sculpte, dessine, filme, photographie. Plus que dans la fonction, François Daireaux se révèle dans la pratique. Ainsi, sa dernière création réalisée à la Villa Tamaris, déclinée en deux cent trois pièces. La mise en relief de relevés photographiques mettant en œuvre l'air et la matière, tel un processus de recyclage où se discerne une archéologie du présent. *Skizzes* / schises, l'homonymie est rarement innocente. Sans doute faut-il découvrir dans ce rapprochement l'idée d'une coupure dans la représentation, d'une volonté de privilégier le « comment c'est fait ». Les traces, leur mise à distance et leur effacement deviennent autant d'éléments d'un vaste projet en perpétuel devenir dont la force critique ne se comprend que dans la maîtrise aléatoire des formes.

sculpts, draws, films, takes photographs. François Daireaux comes into his own in practice more than in function. In this manner, his most recent creation for the Villa Tamaris is comprised of two hundred and three pieces. The emphasizing of photographs combining air and material, such a process of recycling through which surfaces an archeology of the present. *Skizzes* / schises, the homonymy is rarely innocent. In this comparison, it is probably necessary to reveal the idea of a break within the representation, of a will to favor the "how it is made". The traces, their placing at a distance, and their obliteration all become elements of a vast, perpetually evolving project for which the critical force can only be understood through the uncertain mastery of the shapes.

François Daireaux et le propre des choses

François Daireaux: Names and Things

Patrick Beurard-Valdoye

English translation
by John Tittensor

Il y a là un homme penché ; prosterné, dirait-on ; immobile.
Le jour est large.
Juste avant : personne ; seulement le dispositif ; une fontaine, pas une fontaine comme nous nous en faisons l'idée non, un cube élémentaire, comme extrait des cartons d'un artiste constructiviste – ou peut-être de Brancusi – un cube bas fait de trois dalles érodées, fondé sur un dallage, équipé d'un bec vertical, d'où jaillit l'eau, centrale, ascendante.
L'homme est là, baissé, jambes à peine fléchies, le corps en équerre ; il fait le dos rond, sa face plongeante est parallèle au bassin carré, et les avant-bras plongent dans le vide. Il incline à boire, indifférent à la seconde partie du dispositif pourtant bien visible de son point de vue, présente, assez pour que les habitués des bancs du parc trouvent ce manège quotidien bien étrange, dérangeant au deuxième jour, inquiétant au troisième, voire hostile au cinquième et jour ultime, un appareil photo sur trépied placé sur le côté, un regard, une main, toujours ce même regard, toujours ce même cadrage avec des ombres semblables, la même profondeur de champ, toujours la même main, le même geste, le même déclic ; et l'individu penché – qui ne prête aucunement attention à qui le fixe – a donc un laps de temps la tête au-dessus du bloc de pierre, bouche ouverte, cueillant le jet frais dans son palais ; puis il sort du cadre, en hors champ – le jour est large mais le cadre serré – il sort de l'histoire marchant dans le parc, nous ne saurons rien d'autre de l'homme qui était là, qui n'était plus un individu à ce moment-là, c'est ce que montre l'image suivante, un homme penché, immobile, répétant la scène, répétant le même geste.
Non : ne répète pas le même geste ; répète bien la scène, entre au cœur du même dispositif. L'intention même est la même – s'incliner pour boire, et boire – mais le geste non, le geste diffère, l'approche du cube, l'ouverture plus ou moins grande (c'est-à-dire plus ou moins narcissique) des yeux, la manière de disposer les mains, tantôt contre le ventre, tantôt sur les hanches ou les genoux, ou bien sur le rebord du bassin (quand elles ne maintiennent pas un sac de dame rejeté en arrière en guise de contrepoids, ou un chemisier qui prendrait l'eau sinon) ; l'emplacement des pieds, jambes parallèles, en fente avant ou en fente latérale ; la façon

There's a man leaning over; bowing down, you might say; motionless.
Broad daylight.
Just before this: nobody; only the set-up; a fountain, but not the usual idea of a fountain, more a basic cube out of a sketch by some Constructivist—or Brancusi maybe—a low-rise cube of three worn paving stones on a paving base, with a vertical spout in the middle for the water to come through.
So the man's there, leaning forward, legs flexed just a fraction, body forming a right angle; bent over, downturned face parallel to the square of the fountain, forearms reaching into the void. Inclined to drink, taking no notice of the other part of the set-up, even though it's visible enough from where he is, present enough for the park bench regulars to find these goings-on more than a little strange the first day, worrying by the second, disturbing by the third, and maybe even threatening by the fifth and last, a camera on a tripod to one side, someone watching, a hand, always the same watching, the same framing with much the same shadows, the same depth of field, always the same hand, same movement, same shutter click; and the guy bending over—paying no heed to whoever's focusing on him—has his head over the block of stone for those few moments, mouth open, taking the gush of cold water right on the palate; then he moves out of shot—the daylight's broad but the framing's tight—and out of the story, walking off through the park, we'll never know anything more about this man who was there, who had ceased to be an individual at that point, as the following image shows, a man bent over, motionless, repeating the scene, repeating the same movements. No: not the same movements; repeating the scene, putting himself at the heart of the same set-up.
The actual intention is the same—inclined to drink, and drink again—but the movements aren't, the movements are different, the way he approaches the cube, the way he opens his eyes more or less wide (i.e. more or less narcissistically), the positioning of the hands, sometimes on the belly, sometimes on the thighs or the knees—or on the edge of the fountain (when they're not holding a woman's bag slung back as a counterweight, or a blouse that would otherwise get soaked);

de fléchir les jambes, ou de les garder tendues ; la posture du corps qui répond au besoin de se rafraîchir, inventant des astuces sans fin pour compenser le porte-à-faux du buste, selon une chorégraphie singulière pleine d'élégance, et qui a lieu en ce lieu, toute cette *individuation*, tout ce qui différencie un buveur d'un autre buveur, et qui constitue ici le récit de *Mnogo*, et montre qu'au-delà de la répétition autant d'un désir, que de celle du dispositif qui en rend compte, les 785 protagonistes du cortège, de la *théorie* des buveurs, sont « 785 personnes [qui] s'immobilisent un instant pour boire. »
Sans oublier que tout ce qui s'étend entre deux surgissants besoins, ce présent élargi dont rien ne nous est donné à voir, fait aussi partie du récit.
785 personnes prises dans le déploiement d'un long rouleau, un diaporama, défilé horizontal d'un cortège vers un but unique : 785 voyageurs, en somme.
Or les 785 personnes ne fondent en aucune manière une foule.
Ni ne s'y fondent, encore moins.
Malgré tout c'est de foule qu'il s'agit. *Mnogo* signifie d'ailleurs « beaucoup ».

Un indice nous est donné, et voilà que *Mnogo* prend un autre sens. Il révèle surtout l'un des partis pris – ici implicite – repérables dans l'ensemble de la démarche : le principe du retournement.
Car la fontaine se situe dans une localité précise. *Mnogo* à Szeged ou Bad Cannstadt serait peut-être possible. Nous sommes à Roussé (Roustchouk, la « petite Vienne » sur le Danube), ville natale d'Elias Canetti. *Mnogo* est un hommage à l'écrivain ----------

then there's the placing of the feet, legs parallel, or one foot forward, or feet apart; and the way of bending the legs, or keeping them straight and taut; a posture attuned to the need to quench one's thirst, inventing endless tricks for neutralizing the cantilever of the torso in a uniquely elegant choreography happening here, in this place, and all this *individuation*, everything that differentiates one drinker from another, and makes up the narrative of *Mnogo*, and demonstrates that above and beyond the repetition not only of an urge but also of the set-up that captures it, the 785 participants in the procession, in the *theory* of drinkers, are "785 people briefly frozen in the act of drinking."
Nor should we forget that everything that takes place between two such moments of need—that extended present of which nothing is shown here—is equally part of the narrative.
785 people caught up in the horizontal unreeling of a long roll, a slide show, all of them advancing towards a single goal: 785 travelers, in the final analysis.
But these 785 people in no way constitute a crowd.
And even less are they lost in a crowd.
Yet there's a crowd here. After all, *Mnogo* means "many".

We're given a clue, and *Mnogo* takes on another meaning. Above all it reveals one of the—implicit—emphases of the overall agenda: the principle of reversal.
For the fountain is in a precise locality. *Mnogo* might be possible in Szeged or Bad Cannstadt. But here we're in Rustschuk in Bulgaria, the "little Vienna" on the Danube where Elias Canetti was born. *Mnogo* is a tribute to the writer. ----------

Contrepoint 1 : vers *Grisailles*

Comme toute maison traditionnelle, celle d'où j'écris possède aux fenêtres des grilles en fer forgé peint en blanc dans des chanfreins bleu turquoise, qui n'est ni le bleu des carrelages ni celui des zelliges. Le sol est dallé de motifs carrés répétés, cernés de lignes blanches qui se croisent selon de petits carrés d'un bleu virant légèrement au vert. Les variantes colorées d'un carrelage à l'autre ne permettent cependant guère de nommer la couleur de référence. Le même motif couvre les murs, mais la lumière ne s'y reflète pas de la même manière et, du coup, les parois verticales paraissent tantôt outremer tantôt bleu-noir.

Ces murs, décorés jusqu'à hauteur d'homme, sont entourés aux parties extrêmes d'une frise carrelée où le jaune safran domine et qui, plutôt que de longer tout le mur horizontalement, sertit aussi le motif bleu verticalement au niveau des ouvertures – y compris les placards. Cela provoque une impression troublante de rectangles rythmant la pièce par ses coins, qui sont justement les rectangles de bleu entourés de liserés jaunes, comme si la pièce était engendrée, non par les arêtes de coins, mais par ses différentes ouvertures et cavités, selon un rythme secondaire quoique essentiel à la pièce.

La frise supérieure, zone intermédiaire entre les zelliges et les moulures plâtrées, est constituée de sharafas aux motifs géométriques. Le sharafa, dit-on ici, symbolise la transition entre ciel et terre.

Il symbolise sans aucun doute aussi la transaction entre deux corporations du bâtiment, puisque au-dessus des sharafas débutent les décorations sur plâtre, ces entrelacements dans le vide et le plein, ces puits miniatures de lumière introduisant le gris pâle dans le blanc.

Sous le plafond enfin, ce sont les boiseries aux minuscules motifs verts cernés de rouge, accompagnés d'autres motifs sur fond ocre.

Cette ornementation participe de cet art géométrique de figures sans âme. Serait-il à son tour sans âme ? Cette obsession d'emplir les murs, sans respiration, cette volontaire entreprise de défier le fini laisserait supposer une faible préoccupation pour l'esprit que l'on chercherait ailleurs, peut-être dans ces patios sublimes où l'ensemble du décoratif se trouve soudain rompu par le cadre rectangulaire bleu du ciel, que déchire voluptueusement une cigogne ou une aigrette.

Counterpoint 1: towards *Grisailles*

Like any other traditional house, the one I'm writing in has white-painted wrought iron bars set into its beveled turquoise-blue window frames, the blue being neither that of the tiles or the zelliges. The floor is tiled with repeated square motifs outlined with white lines that meet at little squares of a slightly greenish blue. But the color variations from one tile to another make it hard to decide what the base color is. The same motif covers the walls, but doesn't catch the light in the same way, so the walls sometimes look ultramarine, sometimes blue-black.

The wall decoration rises to head height with a predominantly saffron-yellow tiled frieze running along its top and bottom. But rather than simply following the wall horizontally, the frieze also vertically frames the blue motif of the openings—and the cupboards. This creates a disturbing impression of a room orchestrated by rectangles, those blue rectangles with their yellow borders, as if it were shaped not by the angles of its corners, but by its various openings and cavities, in time with some secondary but essential rhythm.

The upper frieze, the area between the zelliges and the plaster moldings, is made up of geometrically-patterned sharafas. The sharafa, they say here, symbolizes the transition between heaven and earth.

It doubtless symbolizes, too, a transaction between two building guilds, for above the sharafas begin the plaster decorations: these intertwinings of solids and voids, these miniature light wells introducing pale gray into the white.

And lastly, just below the ceiling, is the paneling, its tiny green motifs outlined in red and accompanied by others on an ocher ground.

This ornamentation belongs to a geometrical art of soulless figures. Does this make the ornamentation soulless too? This obsession with relentlessly covering walls, this rigorous defiance of the finite suggests little concern with the mind, the mind to be sought elsewhere, perhaps

in those sublime patios where decorative proliferation halts abruptly at the blue rectangle of a sky voluptuously fissured by the flight of a crane or an egret.

---------- Le lecteur de Canetti se souvient à quel point l'expérience du feu, et celle corollaire de la foule, induisent, conduisent sa pensée ; et produisent son grand œuvre : *Masse et puissance.*

La phrase « Il n'est rien que redoute davantage l'homme que le contact de l'inconnu » ouvre le livre. Ce n'est pas rien. Elias Canetti va justement nous montrer, par un retournement inouï, que la pulsion de masse, aussi forte que l'attrait du feu, résulte d'une frénésie de l'inconnu et de la perte du moi. Cette conviction, il la fonde dans l'expérience vécue d'une multitude viennoise venue protester contre un jugement scandaleux, qui subit la répression sauvage des forces de l'ordre, après que le palais de justice fut incendié. Ce jour noir de 1927 est un tournant pour Canetti, embarqué dans la foule. Comme si la substance de l'événement, qui ranime ce que vécut déjà l'enfant Elias devant le feu, avait irrigué entièrement *Masse et puissance*.

Ce jour est également un tournant à cent kilomètres de là, pour un habitué des panoramas sur le monde, depuis son fameux rêve dans la villa « Bellevue » dominant Vienne. Ce que Sigmund Freud appelle « une affaire pourrie » – comme s'il y avait eu une grosse comète dans le ciel, précise-t-il le lendemain – conduira à l'écriture de *Malaise dans la culture*. Vue en surplomb et à distance par Freud, la foule suit nécessairement un meneur. Vue du cœur de l'événement par Elias Canetti, dans le feu de l'action, la foule opère sans leader. La masse est en moi, elle annihile le moi. Il n'y a plus que des ombres de moi.

Au feu donc, à la foule selon Canetti, c'est-à-dire la pulsion de foule, la perte de l'individualité autant que celle des repères temporels, à l'effet de masse, la réponse visuelle donnée autour de la fontaine de Roussé prend forme d'oxymore : l'eau ; la singularité de la personne ; la temporalité du diaporama ; la représentation du plaisir individuel (se désaltérer). Et pour être complet, faut-il insister, une certaine idée de la foule.

Ce principe du retournement s'illustre souvent. Notre visiteur le perçoit tactilement dans *Tapis*, où les rouleaux de bas féminins fourrés à la silicone procurent une sensation

---------- The reader of Canetti is aware of how radically the experience of fire and its corollary, that of the crowd, shape and direct his thought; and culminate in his masterwork: *Crowds and Power*.

The book opens with the sentence, "There is nothing that man fears more than the touch of the unknown." This is no passing observation. Canetti is going to show us, *via* a groundbreaking reversal, that the mass instinct, as powerful as the lure of fire, stems from a drive towards the unknown and the loss of the self. He founds this conviction on his personal experience of a Vienna crowd demonstrating against an iniquitous legal decision: after setting fire to the law courts, the crowd was savagely attacked by the forces of law and order.

That black day in 1927 was a turning point for the writer swept along by the crowd. As if the very substance of the event, with its rekindling of his childhood experience of fire, were to drive *Crowds and Power* from beginning to end.

That day was also a turning point, a hundred kilometers away, for someone used to taking the broad view since his famous Irma dream in the Villa Bellevue, overlooking Vienna. What Sigmund Freud called "a villainous affair"—as if a mighty comet had crossed the sky, he added the next day—would lead to the writing of *Civilization and Its Discontents*.

As envisioned from Freud's habitual lofty distance, the crowd was of necessity following a rabble-rouser. While for Canetti, there in the thick of things, it was leaderless. The crowd is within me, annihilating the self. Of me, only shadows remain.

At the fountain in Rustschuk, then, the visual response to fire and the crowd as perceived by Canetti—the herd instinct, the parallel loss of individuality and temporal bearings—takes the form of an oxymoron: water; the singularity of each person; the slideshow time frame; and the depiction of individual pleasure in the quenching of thirst. And to round off the list, should it need to be said, a distinctive notion of the crowd.

This principle of reversal recurs frequently. Our exhibition visitor finds a tactile example in *Tapis,* in which rolls of women's stockings stuffed with silicone provide an

de dureté inattendue. Notre spectateur le vérifie visuellement dans *Surface*, où la mobilité monochromatique des câbles grinçant vus en gros plan alterne avec les plans fixes, colorés, et d'un silence criant, de paysages détruits par la vorace industrie du pétrole.
Le commentateur l'observe, cette fois schématiquement, par cette opiniâtre immersion dans les pratiques marocaines, algériennes, indiennes ou chinoises, issues de gestes artisanaux usant de terra cotta, de plantes, de tissages, laquelle une fois traduite, débouche sur des modules nés des gestes du sculpteur, utilisant des matières chimiquement transformées : silicone ; lycra ; latex ; vernis à ongles ; rouges à lèvres ; polyester ; résine ; mousse florale ; encre d'imprimante ; colle thermodurcissable ; blanc de lithopone ; placoplâtre. Pareille traduction est sans doute l'expression de qui repère et souligne les flagrantes contradictions des réalités sociale et économique ----------

unexpected feeling of hardness. Our viewer confirms it visually in *Surface*, in which close-ups of the monochrome movement of creaking cables alternate with colored, conspicuously silent stills of landscapes ravaged by the voracity of the oil industry.
This critic sees it, schematically this time, emerging out of the artist's stubborn immersion in Moroccan, Algerian, Indian or Chinese practices, rooted in everyday handling of terracotta, plants and woven fabrics, the outcome being modules born of the gestures of a sculptor and incorporating chemically processed substances: silicone; lycra; latex; nail varnish; lipstick; polyester; resin; floral foam; inkjet printer ink; thermosetting glue; lithopone white pigment; plaster sheeting. An outcome that's surely the message of someone who identifies and calls attention to the flagrant contradictions of today's social and economic reality. ----------

Contrepoint 2

La deuxième sourate, dite de « la génisse de Moïse », raconte qu'Adam reçut l'enseignement de tous les noms. Puis Allah fit défiler devant les anges les choses en leur disant : « Informez-moi du nom de ces choses si vous connaissez la vérité. » Voilà ce qu'un ami marocain me rapporte.
Transmettre le nom des choses serait donc inhérent au désir de vérité.
Une vérité résiderait-elle dans la transmission d'une mémoire et d'une expérience ? À l'inverse, l'interruption de la transmission d'une connaissance déclenche-t-elle l'erreur, voire le mensonge ? Ne pas rompre la chaîne du savoir devient une obsession. Ô Monde du patrimoine.
Réactiver, réanimer. Permettre l'usage adéquat de l'eau, réparer, tout en faisant en sorte que l'accès à cette vérité ne soit pas universel, pour prévenir d'un empoisonnement de la cité, par exemple.
Or dans la traduction du Coran entre mes mains, Dieu enseigne à Adam plutôt les noms des êtres. Avant de les faire nommer par les anges, s'ils sont sincères. Noms des choses, ou bien noms des êtres ?
Le poète persan Mohammad Ali Sépânloo croit plutôt qu'il s'agit des noms d'Allah. Allah a quatre-vingt-dix-neuf noms, m'explique-t-il, et les anges seraient invités à les prononcer tous. Je songe à ces anges apparus pour faire louange au Très-Haut avant de disparaître, évoqués par Walter Benjamin.
De ces diverses interprétations, je me convaincs que parfois, les choses possèdent un nom propre. Elles perdent leur caractère commun, banal, pour se voir conférer par celui qui les regarde étonné, une qualité, une vertu d'imaginaire, une énergie seconde, un transport.
N'est-ce pas ce qui attend le voyageur ?
A fortiori, *ce qu'attend l'artiste en voyage ?*

Counterpoint 2

The second sura in the Quran, known as "Moses' Cow", relates how Adam was taught all the names of things. Then Allah showed these things to the angels, saying, "Tell Me the names of these if you are truthful." This is what a Moroccan friend tells me. Seen thus, handing on the names of things is inherent in the desire for truth.
Might a truth reside in the handing on of a memory and an experience? And conversely, might the interruption of such a knowledge transmission give rise to error, and even untruth? Not breaking the knowledge chain becomes an obsession. O World of Heritage.
Reactivate, resuscitate. To enable the appropriate use of water,
to make good, while ensuring that access to this truth is not universal, and thus preventing, for example, the poisoning of the city.
But in the translation of the Quran I'm reading, Allah teaches Adam the names of beings. Then calls on the angels to name them,
if they are truthful. Names of things, or names of beings?
For the Persian poet Mohammad Ali Sepanloo, the names are most likely those of Allah. Allah, he tells me, has ninety-nine names and the angels were asked to pronounce them all. I think of the angels conjured up by Walter Benjamin, created to praise the Most High before vanishing into nothingness.
Among these differing interpretations, I'm convinced that things sometimes possess proper names. They lose their ordinary, everyday character and are endowed by those who gaze at them in astonishment with a special virtue on the imaginative plane, a further energy, a rapture.
Isn't this what awaits the traveler?
And even more so the traveling artist?

---------- Je crois l'oxymore en question plus fondamental. Plus profond. Plus risqué du coup. Il s'en prend à l'oxymore le plus désarmant : « les rapports Nord-Sud », comme notre monde contemporain le désigne aimablement. Il s'en prend donc, et sans affrontement, parce que le propos n'est pas de démontrer, ni de dénoncer, mais de faire œuvre plastique et visuelle.
Pour ce faire, il faut réinventer l'ancienne dialectique rapprochant répétition et voyage.

Deleuze, Nietzsche, Kierkegaard encore avant, eurent pour projet de mettre la pensée en mouvement ; l'œuvre en action. Ils ont fait de la répétition une catégorie de l'avenir, opposée à la classique réminiscence, et au moderne *habitus*. Avec la répétition, il n'y a ni l'inquiétude de l'espoir, ni la mélancolie du ressouvenir. Il y a enfin, affirme Kierkegaard, l'assurance de l'instant présent. L'espoir est un habit jamais porté, le ressouvenir est un vieil habit, la répétition un vêtement inusable qui tient avec justesse au corps. Le Danois, pour éprouver ce que signifie la répétition, expédie son personnage Constantin Constantinus à Berlin. C'est la redite d'un voyage antérieur.

---------- The oxymoron in question is, I think, more fundamental. More profound. And thus riskier. For the artist sets about the most disarming oxymoron of all: "North-South relations", as today's world so lullingly terms it. But he does so without confrontation, because the point is neither to demonstrate nor to denounce, but to produce a work of sculpture.
Doing this means reinventing the old dialectic of repetition and journey.

Deleuze, Nietzsche, and Kierkegaard before them, wanted to set thought in motion; wanted the work of art in action. They made repetition a category of the future, going counter to classical reminiscence and the modern *habitus*. When there's repetition, there's neither anxiety nor hope, neither melancholy nor recollection. But there is, Kierkegaard tells us, the certainty of the present moment. Hope is a garment never worn, recollection is an old garment, repetition is an everlasting garment that fits the body perfectly. To experience the meaning of repetition, the Danish philosopher sends his character Constantin Constantinus to Berlin. This is the retelling of a previous journey.

Le voyage permet la découverte, inaccessible aux autres, la récolte d'impressions qui ne comptent que pour le voyageur. Les raconter serait risquer que les braves gens ne reconsidèrent leur bonne opinion du voyageur de Kierkegaard.
Le voyage induit le surgissement des « possibles du moi », révèle, dans la répétition et l'accumulation, la succession des segments d'identités contenus dans l'identité. La mobilité fait surgir les ombres du moi incluses dans l'identité. Il n'y a plus *une* identité.
Mais si le voyage favorisait quelques chamboulements, le voyageur aspirait à retrouver son chez-soi en parfait ordre.
Cette époque fit naître le mot tourisme.
Tel n'est justement pas le vouloir de l'artiste contemporain quittant son atelier ----------

Travel makes possible what is inaccessible for others: the discovery, the gathering of impressions that count only for the traveler. To relate them would be to risk having right-thinking folk revise their good opinion of Kierkegaard's traveler.
Travel triggers the surfacing of "possible selves", revealing *via* repetition and accumulation the succession of segments of identities which identity contains. Being on the move brings to the surface the shadows of the self included in identity. There is no longer *an* identity.
But if traveling entailed a few upheavals, the traveler was nonetheless hoping to return to a home in perfect order.
This was the era that gave birth to the word "tourism".
Which is exactly what today's artist is not looking for when he leaves his studio ----------

Contrepoint 3 : vers *78 suite*

Lorsque nous regardons les potiers enfoncés dans le sol de leur atelier, jambes enfouies actionnant la pédale du tour dont nous n'apercevons que la tablette rotative, lorsque nous voyons l'homme qui pétrit des pieds l'argile, plongé dans cette boue grise jusqu'aux genoux, nous devinons ici, par métaphore, la force de l'enracinement. Pourtant ce quartier artisanal a été installé hors de la ville pour permettre une restructuration des coopératives. Pour inventer le fonctionnement en coopérative. Les gestes eux restent inchangés.
Dans une certaine mesure de tels gestes auraient pu être accomplis par mes grands-parents. Nul jugement de valeur néanmoins : dans un cas ces gestes ont disparu, dans l'autre ils sont sauvegardés. Je me souviens des gestes de moulinets que ma grand-mère exécutait sur son lit de mort. Sans doute une résurgence inconsciente de ceux qu'elle répéta si longtemps naguère. Mais étaient-ils réellement une répétition à l'identique, ou plutôt une réinvention de gestes qui répond au besoin initial de l'être de fonder un rythme ?

Les gestes, qui semblent à distance rituellement répétés, varient selon des jeux discrets auxquels la proximité permet l'accès. Souvent l'innovation, lorsqu'elle est recherchée, passe par la couleur : le panneau stylisé abandonne un temps le rouge d'oxyde rituel, pour s'aventurer vers d'autres coloris. La couleur devient le vecteur de la mobilité, comme elle saute aux yeux sur les djellabas et les caftans orange, bleu outremer, amande vif, mauve, violet, qui arpentent la Médina, justement entretenue au dehors dans une dominante gris-ocre assez terne. Le plain-coloré, uni, affirme le mouvement, et l'on pourrait dire que le motif géométrique réitéré à l'infini indique, à l'inverse, l'arrêt, l'identité. Les décorateurs ornent-ils l'intérieur des palais jusqu'à ne laisser aucune surface unie, moins par crainte du vide, que par souci d'une identité revendiquée,
par affirmation d'une stabilité prétendue garantie de paix ? Cette société traditionnellement nomade, traumatisée par les guerres tribales, trouve sans doute dans l'immobilité cette sérénité qu'elle a peu connue lors des migrations.
L'aspiration à la stabilité se dévoile dans les implacables sharafas, selon une partition binaire : bien et mal ; haut et bas ; ciel et terre ; noir et blanc. Mais le monde est entraîné vers la soudure, vers la ligature, au nom de l'honneur : sharafe. Et vers le haut : la maîtresse, la sharafa.
L'identité s'affirme dans un système de symboles, tandis que la mobilité s'exprime par les signes.
Dans un cas sillage ; dans l'autre, trajectoire. Dans un cas ornière ; dans l'autre, trait de fumée.

Counterpoint 3: towards *78 suite*

Ce contraste entre nos usages et ceux observés ici pourrait conduire, en poussant trop loin la différence entre les deux réalités, à l'opposition du divers. Deux sociétés auraient, tout au long des derniers siècles, opté, l'une pour le progrès technique – la « superstition du progrès », dit Antonin Artaud –, avec en corollaire ce désir de tabula rasa *du passé, ralentisseur de l'évolution moderne ; l'autre, pour la répétition de gestes et de schèmes ancestraux, qui n'interdit certes pas l'introduction de techniques récentes (la technologie des communications à distance notamment), mais refuserait la projection pulsionnelle vers le nouveau, qui ne coïncide d'ailleurs pas avec un futur, ou rarement.*
Les deux sociétés qui ne s'opposent pourtant pas, apanages de la complexité et de la diversité, construisent des chemins parallèles – peut-être convergents avant l'infini – qui interrogent la destinée des hommes, leur rapport au temps – aux temps –, à la mémoire plurielle. Ces chemins ont pour destination notre origine et l'origine des choses. L'être du neuf et l'être de l'enracinement expriment leurs mêmes angoisses en des termes différents.

When we watch the potters dug into the floor of their workshops, their buried legs working the pedal of a wheel whose turning surface is all we can discern, when we see the man knee-deep in grey mud as he kneads the clay with his feet, we sense, via *metaphor, the power of rootedness. Yet this craft district was deliberately set up outside the city to enable reorganization of the cooperatives. To invent cooperative functioning. The gestures, however, remain unchanged.*
To a certain extent these gestures could be those of my grandparents. No value judgment here, though: in one case the gestures have disappeared, in the other preserved. I remember the milling motions my grandmother made on her deathbed. Doubtless an unconscious resurgence of those she had made so often so long ago. But were they really a repetition of the same thing, or rather a reinvention in response to the primary human need to establish a rhythm?

The gestures, which from a distance look like ritual repetitions, in fact vary in line with discreet games to which proximity gives access. Innovation, when sought, often comes via color: for the moment the stylized panel abandons the ritual red oxide and ventures into other hues. Color becomes the vector of mobility, catching the eye from the djellabas and caftans that parade their orange, ultramarine, vivid almond green, mauve or violet through the Medina, but keeping to a lackluster ocher-gray range outside its walls. Plain, solid color is an affirmation of movement, while we could say that conversely the infinitely repeated geometrical motif points to a halt, to identity. When decorators ornament the inside of palaces to the point of leaving not a single plain surface, are they acting less out of fear of the void than of concern with a statement of identity, an assertion of a stability supposed to ensure peace? Traumatized by tribal wars, this traditionally nomadic society doubtless finds in immobility a peace it knew little of in the course of its migrations.
This aspiration to stability stands revealed in the implacable dualism of the sharafas: good and evil; high and low; heaven and earth; black and white. But the world is drawn towards suture, towards ligature, in the name of honor: sharafe. And upwards: towards the mistress, the sharafa.
Identity is affirmed in a system of symbols, while mobility finds expression through signs.
In one case furrow, in the other trajectory. In one case rut, in the other vapor trail.

This contrast between our customs and those observed here could lead, if the difference between the two realities were pushed too far, to a polarization. To the notion that over recent centuries one society has opted for technical advance—the "superstition of progress," Antonin Artaud called it—and its bedfellow, the urge to make a clean slate of a past that is a drag on modern evolution; while the other has chosen the repetition of ancestral gestures and schemas that admittedly does not exclude recent technology (especially that of long-distance communication), but is seen as rejecting the instinctual projection towards the new and as inconsistent, most of the time, with a future.
These two societies which in fact are not antithetical, both being richly complex and diverse, are shaping paths that are parallel—maybe convergent in the infinitely long run—and which raise questions about the destiny of men and their relationship to time—and the times—and the multiplicity of memory. The creature of the new and the creature of rootedness express their identical anxieties in different terms.

. ---------- Like a latter-day Victor Segalen, our traveler is conscious that the leaving of the studio implies a

---------- Notre voyageur mesure, à l'instar d'un Victor Segalen, que le départ de l'atelier prémédite du sans retour. Lors du retour-né, le retournement résulte autant du nouveau rapport à l'atelier : son dehors, hors d'atteinte. L'œuvre s'effectue pour une grande part à ciel ouvert. Elle naît dans l'*itinerrance*, parfois d'un accident de parcours, d'un imprévisible, d'un geste attrapé au vol. Elle naît aussi bien de l'ironie des faits réitérés. Le monde, on le sait, est l'ensemble des événements qui ont lieu, doublé des lieux où ils se produisent. L'artiste s'ouvre aux circonstances ; en corps capteur il s'élargit aux parages du monde. La beauté est du côté du ravissement, de l'étonnement d'avoir pu et su capter l'instant, le geste, les rythmes d'une contrée. L'œuvre s'enrichit d'un cumul au jour le jour, de choses non finies. Elle s'enrichit des savoir-faire vernaculaires, qu'il n'est justement pas question d'exporter, mais d'assimiler pour les traduire dans ce transformateur qu'est le champ de l'art.
Au retour, l'artiste-voyageur, le *voyartiste*, ouvrant la porte, ne reconnaîtrait plus son ancien atelier qu'en termes de lieu de mémoire. Les ruines ne sont pas celles des autres, mais les siennes. *Mes ruines*. Du reste, un désir de dématérialisation prend peu à peu le dessus. Le sculpteur a acquis une autonomie que les gestes répétés et les modules accumulés ont impulsée, et qui s'exerce désormais plus dans le regard, moins dans la réalisation matérielle. Sans doute est-ce le sens du portrait numérique sur écran du vieux modèle Chellappan qui pose en vis-à-vis des moulages en plâtre, dont nous ne pouvons guère apprécier la représentation académique, que nous ne pouvons plus guère regarder, mais qui nous regardent, à l'instar de ce modèle de l'École des beaux-arts indienne, posant pour nous, donnant regain de sens à l'installation, l'animant.
Quand le sculpteur collectionne photographiquement des sacs insolites – que nous ne saurions nommer que d'un nom propre – véritable allégorie du métier de matelassier à Rabat, et dont l'élégance populaire va jusqu'à séduire, le photographe sculpte – d'où peut-être la difficulté d'effectuer des portraits. On le sait bien, la pratique artistique consiste prioritairement en une qualité de regard sur l'alentour. Rien ne paraît plus pertinent que ce propos de Robert Rauschenberg s'entretenant avec Richard Kostelanetz en 1968 dans la new-yorkaise *Partisan Review* : « Comme je suis un peintre, je prends probablement la peinture plus au sérieux qu'un conducteur de camion. Comme je suis peintre, je prends aussi probablement plus au sérieux son camion […] en ce sens que je le regarde, je l'écoute, je le compare à d'autres camions, et je perçois sa relation avec la chaussée et le trottoir et ce qui l'entoure, et le chauffeur lui-même. Observer et mesurer, c'est mon métier. ». ----------

possible non-return. With return-rebirth comes a turnabout resulting also from the new relationship with the studio: with its out-of-reach outsideness. In great part the artwork is executed under the open sky. It is born of *itineroaming*, sometimes of a chance event, something unforeseeable, a gesture caught on the fly. But also from the irony of reiterated facts. The world, we know, is the sum of the events that have taken place in it, doubled by the places they happened in. The artist throws himself open to circumstance: a receptive organism, he spreads to the world's boundaries. Beauty is to be found in the enchantment, the astonishment of having been able to capture a region's crucial moment, gesture or rhythms. The artwork is enriched by a daily accumulation of things unfinished. It is enriched by vernacular skills intended not for export, but rather for assimilation and translation within the transforming force field of art.
Opening the door on his return, the artist-voyager, the *voyartist*, would recognize his former studio only as a place of memory. The ruins are not those of others, but his own. *Mes ruines.* And then an urge towards dematerialization gradually takes over. The sculptor has achieved an autonomy driven by repeated gestures and accumulated modules, one that is now exercised more in the act of seeing and less in material creation. This is doubtless the meaning of the digital on-screen portrait of Chellappan, the old model from the Art school in India, posing opposite plaster casts whose academicism we find it hard to like—we even have trouble looking at them—but which look at us, just like Chellappan as he poses and brings the installation to life in a new surge of meaning.
When the sculptor makes a photographic collection of unusual bags—to which we could only give a proper name—as a veritable allegory of the Rabat textile worker's trade, endowed with a charming demotic elegance, the photographer is sculpting—whence, maybe, the problem he has with making portraits. As we know, artistic practice depends first and foremost on the eye brought to bear on the surroundings. Nothing seems more pertinent here than the remark by Robert Rauschenberg to Richard Kostelanetz in a 1968 interview in New York's *Partisan Review*: "Being a painter, I probably take painting more seriously than someone who drives a truck or something. Being a painter, I probably also take his truck more seriously […] in the sense of looking at it and listening to it and comparing it to other trucks and having a sense of its relationship to the road and the sidewalk and the things around it and the driver himself. Observation and measure are my business."----------

Contrepoint 4 : vers *P. Chellappan*

Dans la Médina, il y a de très nombreux points d'eau, selon une organisation complexe à peine visible et peu lisible, résultat d'un mode de faire si déroutant pour la rationalité de l'Européen. Le mallem est un maître sourcier qui possède la technique, mais aussi des savoirs non techniques qu'il transmet oralement à son apprenti vers la fin de sa vie. Certains mallems sont ainsi morts sans avoir transmis leurs secrets, comme l'un d'eux récemment ici.
Dans la mesure où la Médina fait l'objet d'un regain d'intérêt en vue de sa réhabilitation, cette transmission du secret jusqu'alors orale, est un enjeu important si la fonction de mallem s'éteint. Youssef l'architecte contribue à cartographier les lieux et les réseaux complexes de circulation d'eau. Il prétend qu'une connaissance technique suffit : grosseur des tuyaux ; hauteur des canalisations, longueur, etc.
Elle constitue la superficie visible du savoir. Elle ne suffit pas. La transmission d'un savoir en voie de disparition, ou disparu, suppose la localisation des derniers mallems, et la capacité à réactiver la mémoire : solliciter le bouche à oreille ; accéder à certaines personnes dont le père faisait autorité, et qui a transmis, peut-être à son insu, quelque chose de nécessaire – à l'instar du jeune fondeur de cloches qui opère sous les yeux d'Andreï Roublev. Dans cette situation, on prend conscience que le savoir n'est pas seulement cantonné dans un savoir-faire. Il est doublé d'une virtualité du savoir, une sorte de sens acquis qui dépasse la fabrication et la transformation des matériaux, et qui ressemblerait par certains aspects au regard de l'artiste sur les choses alentour et leurs circonstances.

Counterpoint 4: towards *P. Chellappan*

The Medina is home to a host of places for drinking water. Their organization is complex, all but invisible and indecipherable, the outcome of a usage utterly perplexing to the European mind. The mallem is a water diviner possessing not only the technique, but also non-technical knowledge he passes on orally to his apprentice towards the end of his life. So it sometimes happens that a mallem dies without handing on his secrets, as recently happened here.
To the extent that the Medina has become the focus of fresh interest with a view to its restoration, this hitherto oral transmission will be a significant matter should the function of the mallem die out. Youssef the architect has been helping to map the places and complex networks of the water circulation system. He claims that a technical understanding is enough: diameter, height and length of the pipes, etc.
This understanding is the visible tip of the body of knowledge. It is not enough. The handing on of knowledge on the verge of extinction, or already extinct, requires the locating of the last mallems and the ability to trigger memory afresh: to draw on word of mouth; to make contact with people whose fathers were authorities and handed on, perhaps unwittingly, something vital—like this young bell-founder, working away beneath the gaze of Andrei Roublev. In this situation, you become aware that knowledge is not simply a matter of knowing how: in parallel there exists a virtuality of knowledge, a kind of acquired sense that transcends the making and processing of materials, and which can be seen in some respects as like the eye the artist brings to bear on the things around him and their circumstances.

---------- Et de la mesure, il y en a dans chaque installation qui nous occupe, en ce que notre premier contact à l'espace est une confrontation par notre taille à l'enveloppe spatiale.
Le lieu d'exposition est au préalable appréhendé avec soin. La tentation permanente de l'infini – jusqu'à devenir un titre – se voit contrainte en ses bords par des caractéristiques architectoniques.
Il y a généralement une tension antagoniste entre le cumul des modules, la répétition effrénée des différences minimes qui viserait à la saturation, la démesure, le vertige, attisant les ombres du moi, et d'autre part, la grande clarté, la respiration environnante, la socialité, qui suintent des accrochages au mur, ou de la prise de possession (éphémère) d'un sol. Le « remplissage » d'un lieu par la multitude d'objets engendre une forme sobre.
C'est autant le cas des installations de « choses », que de l'installation vidéo *78 suite*, où chaque film montre les gestes rapides, d'une dextérité fascinante, voire émouvante lorsque les mains tremblent et qui, par le cadrage très serré sur les avant-bras et les mains, produisent un effet hypnotique autour de l'outil de travail et des objets facturés : guirlandes ; bâtons d'encens ; loofah ; perles ; carrelages de terre cuite ; chapeaux de paille.
La véhémence visuelle est apaisée par l'espace aéré, et la sérénité dans laquelle nous déambulons.
Ce qui, je crois, est hantise, est ce que l'on pourrait nommer la contrainte d'arrêt. C'est cet instant où l'indéfini se finit, où la démesure devient mesure ; ce moment où le récit du film se conclut sans dramaturgie, parce que le drame est en vérité l'instant du « *cut* », ou du départ du spectateur.
Pas d'acmé, pas de retournement en catastrophe. Les deux films d'*Alternipenné* – qui s'associent à *Panorama* – s'achèvent sans final. Les deux protagonistes prisonniers de leur corps agité semblent condamnés à la perpétuité. « Si le temps ne s'attaque à l'œuvre, écrit Victor Segalen dans *Stèles*, c'est l'ouvrier qu'il mord. » Seule la contrainte extérieure spatiale ou technique – objective pourrait-on dire – met un terme au processus, établit les dimensions, définit la durée.

---------- And that measure is present in each of the installations on offer here, in that our initial contact with the exhibition space is a confrontation between our own size and the spatial envelope.
The venue has been approached with the utmost care. The ever-present pull of the infinite—which could have been used as a title—is contained along its perimeter by the architecture of the place.
In general terms there's a tension, a conflict between the accumulation of the modules, the unrestrained repetition of minimal differences deliberately verging on saturation, the excess and the vertiginousness on the one hand, and the sheer clarity on the other, the breathing space and the social instinct exuding from what's on the walls and the (ephemeral) takeover of a floor area. The "filling" of the place with such a multitude of objects results in sobriety of form.
This is as true of the installations of "things" as of the video installation *78 suite*, in which each film shows rapid gestures whose dexterity is compelling—moving, even, when the hands tremble—and which, because of the tight focus on the forearms and hands, generate a hypnotic fascination with the tools and the objects they produce: garlands; incense sticks; loofahs; beads; terracotta tiles; straw hats.
This visual ardor is cooled by the airiness of the space and the serenity through which we stroll.
The haunting thing here, I think, is what could be termed the ultimate check. The moment at which indefiniteness is ended, when excess becomes measure; when the film's narrative comes to a halt, undramatically, because the drama is the moment of the "cut", or of the viewer's departure. No high point, then, no disaster out of the blue.
The two films making up *Alternipenné*—which are linked to *Panorama*—have no climax. Prisoners of their fevered bodies, the two central characters seem to be serving a life sentence. "If time attacks not the work," writes Victor Segalen in *Stèles*, "then it bites the worker." Only an external spatial or technical constraint—an objective one, so to speak—puts an end to process, establishes dimensions and defines duration.

Dans les photographies, l'individu apparaît rarement, plutôt de dos ou bien sans visage. Mais l'ensemble des images, comme dans l'installation *Cent une*, suggère la foultitude dans laquelle se meut le visiteur, se surprenant dans une étrange chorégraphie, chassés-croisés, pivotements du buste pour établir des liens discrets au cœur de la foule d'images au sol. Une foule ordonnée, jamais livrée à la pulsion de masse.
Une foule d'icônes, avec son meneur surplombant ses images. Parce que l'art, s'il interroge le désordre et le dépassement, porte en lui la conscience du chaos. Mais l'espoir de le maîtriser n'est pas abandonné. Et cet espoir, n'est-ce pas précisément la forme, assurance du présent, jamais répétée, toujours mise à l'épreuve ?
C'est sans doute ce qui fait dire à Canetti, dans une prophétique allocution de Munich en 1976, que l'artiste – il est alors question du « métier de poète » – est responsable de ce chaos. L'artiste est le « gardien de la métamorphose », laquelle est toujours davantage réprimée par un monde de performances et de spécialisation avançant vers son autodestruction, qui refoule et méprise le multiple. Isolé, l'artiste maintient le cap. Sa tâche, selon Canetti, est de maintenir ouverts les accès entre les êtres ; de préserver son désir d'expérience d'autrui depuis le dedans. L'artiste doit donc porter en lui ce chaos. « Mais il n'a pas le droit de succomber au chaos ; il doit précisément par l'expérience qu'il en a, le contester et lui opposer l'impétuosité de son espoir. »

The individual appears only rarely in the photographs, often in back view or with the face invisible. But taken as a whole the images, as in the installation *Cent une,* suggest a crowd through which the visitor moves, surprised to find himself caught up in a weird choreography of comings and goings and torso-twistings as he strives to establish discreet connections among the host of images on the floor.
This is an orderly crowd, however, never claimed by the herd instinct. A crowd of icons, with its leader taking a bird's-eye view of his images.
Because art, while it explores disorder and the pushing of limits, is inwardly aware of chaos. But without abandoning the hope of controlling it. And this hope: is it not in fact form, form as guarantee of the present, never repeated, ceaselessly put to the test?
This is surely what led Canetti, in a prophetic speech in Munich in 1976, to declare the artist—the subject was the "*métier* of poet"—responsible for braving this chaos. The artist is the "defender of metamorphosis"; and metamorphosis is ever more stifled in a self-destroying world of endless prowesses and specialization, a world that despises and represses multiplicity. Alone, the artist follows his personal compass. His task, according to Canetti, is to keep the points of access open between human beings, to keep alive his urge to experience others from within. Thus the artist must bear this chaos within him. "But he does not have the right to succumb to chaos; through his very experience of it, he must challenge and counter it with the impetuousness of his hope."

Contrepoint 5 : vers *Mes ruines*

Cette société entretiendrait-elle le même rapport à l'ornement qu'au sonore ? Le refus du silence autant que le rejet du vide ? Dans l'espace collectif, tout est son, parole, ou plutôt palabre. Il s'agit d'occuper le silence, pour tout et rien. Les bus sont occupés de gens occupés par la radio et les commentaires sportifs interminables. Les voitures klaxonnent sans désemparer. Si la symétrie habite l'espace visuel collectif, j'ignore quelle harmonie habite l'espace sonore ici.
La musique est également très présente, essentiellement de variété, mixte d'airs traditionnels et de musique électrique. Y a-t-il une musique à papa et une pour les jeunes ?
Sonore et visuel participent de la même nécessaire répétition. Le signe semble n'avoir de fondement que s'il s'insère dans un dispositif de réitération. Ainsi la parole doit-elle être répétée pour être suivie des faits, et le pictogramme doit apparaître plusieurs fois en un même espace. Les axes de circulation sont perpétuellement ponctués de coups de klaxon. Il s'agit là encore de saturer l'espace. Y a-t-il un lien entre ces réitérations et les prières, les annonces du muezzin qui rythment la journée en cinq intervalles ?

L'urbanisme de la Médina diffère de l'organisation intérieure des maisons. Rien n'est d'équerre, tout est rapporté, juxtaposé, selon un désordre apparent surprenant au premier coup d'œil, renforcé par l'uniformité des façades. Se dévoile peu à peu la complexité des ruelles en lignes brisées. Le développement des quartiers par secteurs d'activité semble s'être imposé au coup par coup, dans un cumul suggérant le tumulte et la palabre. Lorsqu'on pénètre derrière le mur extérieur, une structure non géométrique s'impose, reflet du mode de vie, et qui démontre que l'intérieur est privilégié à l'apparence de surface.
La complexité échappe même aux autochtones. Pour accéder au quartier du cuir, un employé d'une autre zone va s'adresser au cordonnier qu'il connaît, qui va ensuite l'introduire dans une série d'échoppes, où un homme va désigner le point à atteindre. La voie est constituée de segments et de jalons qui préservent sans doute quelques mystères.
Car derrière cette persistance grouillante de la circulation, du transitoire, du transport et du sonore, se dissimulent le calme intérieur, l'intimité protégée du regard.
La façade de la maison, comme l'habit, cache du secret.
C'est probablement aussi la conscience de ce secret de l'autre qui régule le lien social.

Counterpoint 5: towards *Mes ruines*

Might this society be maintaining the same relationship with ornament as with sound? The rejection of emptiness as much as the refusal of silence? In the collective space, all is sound, words—or rather endless talk. The point being to fill the silence, for any or no reason. The buses are filled with people listening to the radio and its interminable sports commentaries. Car horns blast without a break. Symmetry might permeate the collective visual space here, but in the sound space I can detect no harmony.
There's also lots of music, basically a mix of pop, traditional tunes and electrified stuff. Is there mom-and-pop music and another music for the kids?
Sound and visual are part of the same necessary repetition. The sign seems bereft of all underpinning unless it's part of a system of reiteration. Thus, words have to be repeated several times before any action takes place, and the pictogram must appear several times in the same space. The thoroughfares are incessantly punctuated by car horns. Once again, the point is to saturate the space. Is there a connection between these reiterations and the prayers, the calls of the muezzin that divide the day into five?

The urbanism of the Medina differs from the interior organization of the houses. Nothing's straight, everything's added on and juxtaposed in an initially startling disorder underscored by the uniformity of the facades. Gradually the complexity of the broken-line alleys emerges. The growth of neighborhoods according to business activity seems to have taken place ad hoc, *in a process of accretion that suggests tumult and palavering. Once you're inside the surrounding wall, the structure goes non-geometrical, reflecting a style of life and demonstrating that the interior is seen as more important than surface appearances.*
The complexity of it all is too much even for the locals. To get to the leather neighborhood, a worker from another area will ask a shoemaker he knows, who will then lead him through a succession of stalls to a man who will point him in the right direction. The path is made up of segments and markers that doubtless protect certain mysteries.
For behind the permanent seething of the traffic, of the transitory, the transport and the noise, are hidden inner calm and the sheltered intimacy of the gaze. Like a garment, the facade of a house conceals something secret.
It's probably, too, the awareness of this secretness in others that governs social ties.

Empreintes de l'air, moulages du temps, relevés de mémoire

Prints of Air, Mouldings of Time, Readings of Memory

Michelle Debat

English translation
by John Doherty

L'air ou cette « haleine du temps[1] » qui dit la vie, le temps ou ce souffle immatériel qui invente la mémoire, les deux dans l'œuvre de François Daireaux comme mode et médium d'un travail en perpétuelle évolution, en constante délocalisation, en infatigable réappropriation de matériaux, de formes et d'espaces. Et pour conjuguer cette obsessionnelle quête esthétique avec la singulière conquête éthique de ce qui dans le monde peut paraître aussi simple qu'un *ready-made* trouvé à nos pieds ou aussi évident qu'une mise en scène surgissant à hauteur de regard, l'artiste ne cesse de jouer de la modulation, du passage et donc de la variation. C'est en effet, au fil d'un œuvre étiré, déployé, déplié, qu'il nous rappelle avec évidence que « la variation est un dialogue permanent entre l'identité et l'altérité : *le même et l'autre*[2] » mais aussi la signature et le mode de pensée de cet œuvre-là.

Il ne faudrait toutefois pas croire que ce mode opératoire caractéristique du *work in progress* de François Daireaux procède d'une quelconque volonté artistique de construire un genre, ni même d'une ambition esthétique où le formalisme aurait la place primordiale. Non, il s'agirait plutôt de reconnaître dans la démarche de l'artiste celle sous-jacente d'un anthropologue – artisan qui en tant qu'anthropologue vit, crée, pense en artiste, et en tant qu'artisan est cet « artiste en petite main[3] » qui fabrique, troue, découpe, coud, colle, assemble…, trouve formes et outils dans son atelier aussi réel que nomade, et ce au gré de ses nombreux voyages aussi bien en Algérie, au Maroc qu'en Bulgarie, Roumanie, Inde, Chine, Ouzbékistan…

En effet, si à la question « qu'est-ce qu'être un artiste », Bruce Nauman répondait : « C'est avant tout avoir un atelier[4] », François Daireaux, lui, pourrait ajouter : « C'est avoir le monde pour atelier. » Parce qu'il délocalise son espace de création – plus spécialement dans le monde méditerranéen et asiatique –, parce qu'il puise dans ces ailleurs, gestes, couleurs, bruits et matériaux, ses dessins comme ses sculptures, ses vidéos ou ses photographies révèlent et déclinent admirablement ce que le regard de l'artiste a su voir surgir, ici et maintenant. François Daireaux sait en effet, très justement, extraire là et ailleurs, ce qui de l'insignifiant ou de l'insolite l'arrête, l'interroge, lui qui nous

1. Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu, air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2005. Comparant l'œuvre *Delocazione* de Parmiggiani avec *Élevage de poussière* de Marcel Duchamp, l'auteur précise (p. 64) que « dans les deux cas, la poussière est utilisée comme un matériau d'empreinte et l'air lui-même – l'haleine du temps – comme le médium général du processus ».
1. Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu, air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2005. Comparing Parmiggiani's *Delocazione* with Duchamp's *Élevage de poussière*, Didi-Huberman notes (p. 64) that "in both cases, dust is used as a material of imprinting, and air itself—the breath of time—as the general medium of the process".

2. Massin, *De la variation*, Paris, Gallimard, 2000, p. 40.
2. Massin, *De la variation*, Paris, Gallimard, 2000, p. 40.

3. Expression de Bernard Laffargue dans la présentation de la revue d'études esthétiques qu'il dirige, *Figures de l'art*, Éditions PUP, et dont le n° 7, paru en 2004, est consacré à la thématique « artiste/artisan ».
3. "Artiste en petite main": an expression used by Bernard Laffargue in the presentation of the aesthetic review he edits, *Figures de l'art*, Paris, Éditions PUP, whose issue no. 7, 2004, was devoted to the theme "artiste/artisan."

4. Cité par Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 179.
4. Quoted by Françoise Parfait *in Vidéo, un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 179.

Air, this "breath of time"[1] that speaks of life. Time, this immaterial pneuma that invents memory. Both, in François Daireaux's work, as modality and medium of a project in perpetual evolution, in constant relocation, in tireless reappropriation of materials, forms and spaces. And to articulate this obsessive aesthetic quest onto a singular ethical conquest of that which, in the world, may appear as simple as a ready-made lying at our feet, or as obvious as a dramatisation looming up before our eyes, the artist unceasingly plays on modulation, passage and, thus, variation. In the course of a developed, deployed, unfolded oeuvre, he reminds us that, obviously, "variation is a permanent dialogue between identity and alterity: *the same and the other*,"[2] but also the signature and mode of thinking behind the œuvre.

It should not, however, be supposed that this mode of operation, which is characteristic of Daireaux's work (in progress) derives from an artistic desire to construct a genre, or even from an aesthetic ambition in which formalism predominates. No. It is much more a question of an underlying anthropological viewpoint—that of a person who lives, creates and thinks as an artist, but also as an artisan, an "ancillary artist"[3] who produces, perforates, cuts, stitches, sticks, assembles, etc., and finds forms and tools in a studio that is as nomadic as it is real, given the voyages he has made to Algeria, Morocco, Bulgaria, Romania, India, China, Uzbekistan…

When asked, "What does it mean to be an artist?" Bruce Nauman replied, "To begin with, it means having a studio";[4] and François Daireaux might well add that "It means having the world as your studio." The fact that he displaces his creative space, and particularly towards the Mediterranean region and Asia, from which he draws inspiration for gestures, colours, sounds and materials, drawings and sculptures, videos and photographs, admirably indicates and demonstrates the range of what his eye sees taking shape in the here and now. He knows precisely how to isolate and extract, there and elsewhere, the detail that, in the midst of the insignificant or the unusual, stops him in his tracks and interrogates him—he who always says

5. Georges Didi-Huberman, *op. cit.* note 1, p. 20.
5. Georges Didi-Huberman, *op. cit.* note 1, p. 20.

6. Exposition à la galerie Les filles du calvaire, Paris, 1998.
6. Exhibition at Les filles du calvaire Gallery, Paris, 1998.

7. Jean-Marc Huitorel, *Sans titre*, texte du catalogue coédité par la galerie Les filles du calvaire et l'espace Huit Novembre, Paris, 1998.
7. Jean-Marc Huitorel, *in Sans titre*, a text included in the catalogue co-published by Les filles du calvaire and espace Huit Novembre, Paris, 1998.

dit toujours « attendre quelque chose ». Attitude éthique de retrait du photographe, mode exploratoire d'un sculpteur en errance, mais geste fondateur d'un œuvre toujours en devenir dont l'esthétique sensible ne cesse de se nourrir de l'incroyable « musique » de la matière-monde. Ainsi l'atelier-foyer de François Daireaux est-il aussi bien là-bas que dans « ce transport », cet acte sensible et réflexif qui lui permet de transformer un lieu, une situation, un objet, une action, un geste en « paysage de la psyché […], en empreinte de l'intimité[5] ».

Gammes et invariants de l'artiste-artisan

Les premières installations de François Daireaux suivent le premier long séjour au Maroc de l'artiste. C'est en 1998, lors de l'exposition *Sans titre*[6], que l'on put découvrir en France ces pièces « anonymes », comme si à l'époque le fait même de les nommer aurait donné l'impression « d'en figer l'existence, de bloquer le mouvement et l'énergie dont elles procèdent[7] ». En revanche, y étaient mentionnés dates et matériaux tels que « plâtre, blanc de lithopone, rouges à lèvres, vernis à ongles, bas, latex », bref, toute une gamme de matières, mais aussi de signifiants qui ne laissaient rien au hasard dans l'utilisation parfois inédite mais souvent symbolique de certains : tels ces bas colorés devenant des fourreaux de plâtre en forme d'arquebuses ou de larves géantes rampant sur le sol, ce vernis rouge vermillon recouvrant des galets chargés de souvenirs et disposés sur un tapis de cheveux en forme de cœur. Mais l'anecdote autobiographique disparaissait déjà sous la justesse métaphorique du matériau, le caractère méticuleux de son traitement et le choix accumulatif de nombre de ses installations.

Alors, si le choix de ne pas enfermer ces pièces dans un « titre » pouvait s'entendre comme le sens d'une démarche évolutive, il n'en relevait pas moins déjà, de la part de l'artiste, de cette volonté de laisser « parler » les matériaux, de se mettre à distance de ses propres confections de « petites mains », ainsi que de ses installations toujours

he's "waiting for something." This is the photographer's ethical attitude of non-intervention, the peripatetic sculptor's exploratory mode, but also the founding gesture of an œuvre that is always in a state of emergence, and whose aesthetic sensitivity never ceases feeding into the incredible "music" of its world-substance. Daireaux's home-studio is there as much as it is in "this transport," this sensorial, reflexive act that allows him to turn a place, a situation, an object, an action, a gesture into a "landscape of the psyche […], an imprint of intimacy."[5]

Scales and invariants of the artisan-artist

François Daireaux's first installations followed on from his first long stay in Morocco. It was in 1998, with his *Sans titre* [Untitled] exhibition,[6] that these "anonymous" pieces were first seen in France, the non-title suggesting that the mere fact of naming them would have given the impression of "petrifying the existence, blocking the movement and energy from which they derive."[7] There were, however, details about dates and materials: "plaster, lithopone white pigment, lipstick, nail varnish, stockings, latex"; in short, a whole range of substances, but also signifiers that left nothing to chance regarding the ways—sometimes novel, often symbolic—in which they were used. Coloured stockings, for example, became plaster sheaths in the form of arquebuses, or giant larvae crawling over the floor; vermilion-varnished pebbles were charged with memories and arranged on a carpet of hair in the shape of a heart. But the autobiographical anecdote was already disappearing behind the metaphorical appropriateness of the material, the meticulous character of its treatment and the accumulative choice expressed in a number of the installations.

So if the decision not to confine these pieces within a "title" could be understood as the intrinsic sense of an evolutive approach, it nonetheless showed that Daireaux was resolved to let the materials "speak" for themselves, and to distance himself from his "ancillary" confections and installations, which are always organised and arranged

8. Voir repr. p. 82-83.
8. See repr. p. 82-83.

9. Célia Charvet, texte du catalogue des expositions *Ce que je cherche à faire* et *L'un après l'autre*, à l'école d'art de Belfort et à la Maison de la Céramique à Mulhouse, 2001.
9. Célia Charvet, in the catalogue for the exhibitions *Ce que je cherche à faire* and *L'un après l'autre*, at the art school of Belfort, and at the Maison de la Céramique in Mulhouse, 2001.

10. Voir repr. p. 108-109 et 110-111.

minutieusement mises en scène. Petit à petit, François Daireaux révélait des invariants plastiques d'une production qui allait s'octroyer la liberté de dériver d'un langage artistique à un autre, du dessin à la sculpture, de la sculpture à la vidéo ou à la photographie, et ce en nous donnant l'occasion de les reconnaître tour à tour, autres, autrement, ailleurs mais toujours là d'une manière ou d'une autre.

Mais ces invariants étaient pour la plupart déjà là, enfouis ou disséminés dans les pages de ses nombreux carnets de dessins. Ce sont eux qui portent l'inachevé d'un œuvre divers et multiple et pourtant si construit et articulé. Présence aujourd'hui révélée dans ces premiers « ateliers portatifs », de ce « matériel » sans référence qui trouvera sa forme, ses matières, son espace au gré de ses innombrables déclinaisons et métamorphoses.

En effet, c'est à ces dessins de sculpteur mais aussi de photographe – êtres du geste et du regard – que ces carnets font référence. Dessins où les formes empruntent déjà à l'organique, où les feuillets sont parfois annotés de configurations spatiales et d'indications de matériaux, où les traits privilégient les tracés de couleur, où l'espace est déjà en devenir d'air et de souffle. Obsession et jubilation hantent ces notes graphiques et picturales au destin prémonitoire.

Rituels de la variation

Ainsi *Sans titre* (1998)[8] est-il ce sol jonché de multiples tiges filiformes, en silicone, moulées dans du lycra recouvert au blanc de lithopone, « mi-animal, mi-végétal, tout à la fois embryons et dépouilles[9] », des sortes aussi de graines géantes proliférant dans un espace clos où le spectateur peut faire l'expérience de leur inquiétante présence. Une fois de plus, métaphore et métamorphose d'un trait devenu volume mais surtout réitération d'un module, à la fois même et différent, qui dévoile le mode de prédilection de l'artiste pour « la variation » – cette forme structurelle et emblématique de nombre de ses installations.

Mes ruines[10] seront, elles, cette maquette d'une ville à ciel ouvert, entre inachèvement et démolition, victime d'une catastrophe sismique ou d'une irrémédiable usure du temps. Entre fouilles archéologiques et vestiges d'un temps révolu, la mémoire du bâti hante ce champ de 154 modules de plâtre polyester, à l'inverse de ces constructions de carreaux d'argile que l'artiste a filmées plus tard au Maroc et que l'on retrouve dans une des 78 vidéos de son installation *78 suite*[11].

Mais c'est aussi dans le réel même que François Daireaux, sculpteur et vidéaste, trouvera la preuve du temps qui passe, autre variation naturelle qu'écrit cette fois-ci ce temps qui érode la matière et égrène les ans. Au hasard de sa visite au College of Fine Arts de Trivandrum, en Inde, il trouve abandonnés les bustes en plâtre de P. Chellapan, modèle encore vivant des étudiants de l'école. Alors il décide de fixer de nouveau ces représentations déjà érodées en en faisant des moulages de plâtre blanc tandis qu'il tente de fixer, grâce à l'image vidéo, le visage ridé, cadré sur fond blanc, du modèle aujourd'hui très âgé. Sculpture et vidéo, l'un et le multiple, le même et l'autre, l'instant et la durée, le buste et la face pour défier l'impossible de la représentation en expérimentant l'infini de ses possibles. Mais modeler la matière, en varier les aspects, c'est inventer une mémoire, et la mouler c'est essayer de la garder au même titre que le fait l'image photographique, elle qui « moule » inexorablement le réel luminescent sur sa pellicule sensible. Modeler, mouler, photographier, c'est alors répondre à ce même désir d'écrire l'histoire et d'en construire la mémoire. Étrange et émouvant face-à-face alors, que ce dialogue improbable entre la copie et son original, le modèle et ses moulages, le présent et le passé, le gravé et l'enregistré.

Autre cycle de répétition, de redoublement, de déplacement et d'épuisement d'une forme, d'une image, à force de modulations, de passages d'un support à un autre, de glissements d'un processus à un autre. Histoire encore réitérée de ce rituel de variations cher à l'artiste pour qui « faire varier », c'est user de la modulation pour faire surgir et fixer les changements infimes et infinis d'une matrice sensible ou d'un moule adaptable. Moduler donc pour « faire varier » sera en effet pour François Daireaux cette action aussi réfléchie qu'expérimentale,

with great care. He was gradually bringing forth formal invariants that would claim the freedom to drift from one artistic language to another—from drawing to sculpture, and from sculpture to video or photography—while giving the viewer an opportunity to recognise each of them alternately, alternatively, otherwise; but always in its being, there, one way or another.

These invariants were already, for the most part, there, buried or disseminated in the pages of Daireaux's numerous sketchbooks. They encapsulated the non-completion of an œuvre which, though diverse and multiple, was also highly constructed and coherent, and whose presence was revealed in these first "portable studios" as a non-referential "material" that was to find its form, its substance, its space in the development of its numerous variations and metamorphosis.

It is to the sculptor's drawings, but also to those of the photographer—as creatures of gesture and sight—that the sketchbooks refer. In these drawings, forms are already borrowing on the organic, and the pages are sometimes annotated with specifications of materials and spatial configurations; with lines that favour coloured traceries, and volumes that are emergent in air and breath. Obsession and jubilation infuse these graphic, pictorial notes with premonitory purpose.

Rituals of variation

Sans titre (1998)[8] shows a floor strewn with multiple filamentary silicone forms moulded in lycra and coated in lithopone white pigment, "half-animal, half-plant, at once embryo and mortal remains,"[9] like giant seeds proliferating in a closed space so that the viewer can fully experience their disturbing presence. Once again there is the metaphor, and the metamorphosis, of a line that has become volume, but above all the reiteration of a module, both the same and different, which illustrates Daireaux's mode of predilection for "variation"—a structural and emblematic form taken by a number of his installations.

10. See repr. p. 108-109 and 110-111.

11. Voir repr. p. 210-211 et 218-219.
11. See repr. p. 210-211 and 218-219.

Mes ruines[10] is a maquette of a city open to the sky, between non-completion and demolition, the victim of a seismic catastrophe or the irreversible attrition of time. Between archaeological excavation and vestige of bygone times, a memory of construction haunts this complex of 154 modules in polyester plaster, unlike the clay tile pieces the artist later filmed in Morocco, which later recurred in one of the 78 videos that made up his installation *78 suite*[11].

But it is also within reality itself that Daireaux, as a sculptor and video artist, finds the index of passing time, as another natural variation generated by the wearing-away of matter and the ticking-off of years. It was during his visit to the College of Fine Arts in Trivandrum, India, that he came across some abandoned busts of P. Chellappan, who had worked as a model at the school. He decided to make white plaster moulds of the busts, which were somewhat eroded, thereby capturing, in video images against a white background, the furrowed face of the model himself, who was by then very old. Sculpture and video, the single and the multiple, the same and the other, the instantaneous and the enduring, the bust and the face: a challenge to the impossibility of representation by dipping into the infinitude of its possibilities. But modelling matter and varying its aspects means inventing memory, while moulding it means trying to hold onto it, in the same way that the photographic image tries to do, with its inexorable "moulding" of luminescent reality onto sensitive film. Modelling, moulding, photographing—responding to one and the same desire to write history and construct memory. It was a strange and moving encounter, this improbable dialogue between the copy and the original, the moulding and the model, the past and the present, the engraved and the recorded.

Another cycle of repetition, duplication, displacement and exhaustion of a form, an image, through repeated modulation; a passage from one medium to another, from one process to another. It is the story, once more, of a variational ritual favoured by Daireaux, for whom "making variations" means the use of modulation to shape, and pin down, the infinitesimal, infinite changes of a receptive matrix or an adaptable mould. For him, the action of modulating

éthique que stylistique, qui le conduira à adapter objet, matière, couleur, élément, structure, dispositif à autant de situations que d'environnements.

Vert de terre[12], constitué de 15 photographies couleurs de grand format, sera le titre métaphorique donné à ces images de sculptures, ayant fait l'objet d'une première installation au parcours linéaire[13] avant d'être réinvesties dans des dimensions plus importantes puis dressées en fagots. Ainsi, les 1 200 figurines singulières aussi différentes que semblables – moulages en négatif, issus de perforations à l'aveugle dans des briques de mousse utilisé par les fleuristes, remplies de colle thermoplastique puis dépouillées de leur enveloppe – sont devenues d'impressionnants totems de végétaux artificiels (*Formité*[14]) qui à leur tour se décoloreront à la lumière, marquant ainsi le passage du temps « au cœur d'une matière simulacre de nature[15] ». L'évolution de cette œuvre était donc déjà inscrite dans ses « gènes » et ce tant par la volonté de l'artiste que par l'aléatoire du temps : changements d'échelle et de supports des premiers moulages en creux qu'étaient au départ ces « branchages de mousse » et effacement d'une mémoire fragile par l'action de la lumière sur ces verts de terre artificiels.

Allaient suivre d'autres métamorphoses de ce matériau de mousse avec l'idée cette fois-ci d'y creuser ou du moins d'y dessiner des lignes paysagères : ce seront les deux paillassons *Welcome*[16], devenus aujourd'hui emblématiques de cet œuvre en perpétuelle variation. *Welcome*, dont les sillons avaient été dessinés par le souffle de l'air comprimé avant d'être moulés en silicone puis soumis à l'aléa des passages, a pris aujourd'hui les dimensions d'un immense tapis vert. Utilisant la même technique – souffle – empreinte/remplissage – moulage –, ce bas-relief monumental se présente comme un patchwork fait de 203 moulages de photographies : 101 d'entre elles – d'où le nom de la pièce, *Cent une*[17] – auront été déjà étalées au sol lors de l'exposition *Goodbye*[18], alors que les 102 autres auront été prises récemment en Afrique du Nord, Europe orientale et Asie centrale. À la manière donc d'un report au calque, sorte aussi de « planche-contact » en mousse gardant la mémoire des images-matrices, *Skizzes* ouvrira plus que

with a view to "making variations" is as reflective as it is experimental, as ethical as it is stylistic, with the matching of objects, matter, colour, elements, structures and entities to situations as much as to environments.

Vert de terre[12] comprised 15 large-format colour photographs. Its metaphorical title referred to images of sculptures that were the object of an initial installation whose linear trajectory[13] later made way for a work of larger dimensions arranged in bundles. The 1.200 figurines, as different as they were similar—inverted mouldings resulting from random perforations in foam bricks like those used by florists, filled with thermoplastic glue, then separated from their envelope—were transformed into impressive artificial plant totems (*Formité*[14]) whose colours in turn faded in the light, thus marking the passage of time "at the heart of a material that is a simulacrum of nature."[15] The evolution of this work was thus already inscribed in its "genes", as much through the artist's will as by the arbitrary effects of time, with changes of scale and medium for the first mouldings, the "foam branchings", and the obliteration of a fragile memory by the action of light on these artificial "verts de terre".

Other metamorphosis of the same foam material were to follow, with the idea of hollowing out, or at any rate drawing, lineaments of landscape in the form of two "doormats"—*Welcome*[16] with grooves made by blasts of compressed air before being moulded in silicone and subjected to vagaries of passage. *Welcome* became emblematic of this œuvre in perpetual variation. And it has now taken on the dimensions of a large green carpet. Using the same technique—compressed-air-imprint/filling-moulding—this monumental bas relief is a patchwork of 203 mouldings of photographs, including 101, hence the name of the piece, *Cent une*,[17] that were spread out on the floor for the exhibition *Goodbye*[18]. The other 102 resulted from recent trips to North Africa, Eastern Europe and Central Asia. Like a transfer, or a foam "contact print" that retains the memory of a matrix-image, *Skizzes* will open, more than symbolically, the 2009 exhibition *Tout commence par les pieds*.[19] It is a piece to be walked around, leaving the

12. Voir repr. p. 178-179.
12. Green of earth, homophonic with the French term meaning "earthworm". See repr. p. 178-179.

13. Exposition *François Daireaux*, galerie Duchamp, Yvetot, et exposition *Idéal*, galerie municipale Édouard-Manet, Gennevilliers, 1999.
13. *François Daireaux* exhibition at the Duchamp gallery, Yvetot, and *Idéal* at the Édouard-Manet public Gallery, Gennevilliers, 1999.

14. Voir repr. p. 150-151.
14. See repr. p. 150-151.

15. Bernard Point, texte du catalogue de l'exposition *Idéal* à la galerie municipale Édouard-Manet, Gennevilliers, 1999, p. 12.
15. Bernard Point, in the catalogue of the *Idéal* exhibition at the Édouard-Manet public Gallery, Gennevilliers, 1999, p.12.

16. Voir repr. p. 220-221.
16. See repr. p. 220-221.

17. Voir repr. p. 238-279.
17. See repr. p. 238-279.

18. *Goodbye*, exposition individuelle de François Daireaux, abbaye de Maubuisson, site d'art contemporain du Conseil général du Val d'Oise, 28 mars-1er septembre 2008.
Y étaient montrées cinq nouvelles installations utilisant différents médias (photographie, vidéo, sculpture) dont *Welcome*, *Cent une*, *P. Chellappan*, *78 suite*, *Saisons*, *Prise*.
18. *Goodbye*, François Daireaux solo exhibition, at the abbaye de Maubuisson, site d'art contemporain du Conseil général du Val d'Oise, 28 March-1st September 2008, with five new installations using various media (photography, video, sculpture): *Welcome*, *Cent une*, *P. Chellappan*, *78 suite*, *Saisons*, *Prise*.

19. *Tout commence par les pieds* [Everything starts with the feet] retrospective exhibition, Villa Tamaris, Centre d'art, La Seyne-sur-Mer, 24 January – 1st March 2009.

symboliquement l'exposition à la Villa Tamaris, *Tout commence par les pieds*[19] et se contournera à pied, laissant aux photographies originales le soin de rythmer les murs des espaces environnants. De *Welcome* à *Goodbye*, le chemin était tracé et celui de l'impénitent marcheur ne pouvait s'arrêter. Pas étonnant alors que François Daireaux pratique aussi la vidéo pour continuer à expérimenter – à la manière des premières pièces de Vico Acconci ou de Bruce Nauman – l'exténuation de la matière et du temps dans la répétition obsessionnelle d'un geste.

Extraits de mondes

Dire la vie et choisir ce qui dit l'humain pour faire de son *work in progress* la métaphore d'un rituel sans fin à l'image du temps cyclique qui charrie la vie et les œuvres, voilà ce que semble décliner le travail de l'artiste avec l'image.

En effet, c'est toute une série de vidéos prises depuis les années 2000 – dont la pièce *78 suite* – qui nous confirme que si l'œuvre de François Daireaux ne peut s'appréhender sans aller au-devant des déplacements physiques, territoriaux et sensibles, c'est que « la vie d'un artiste [est] un voyage vers l'œuvre et l'œuvre [est peut-être] un voyage dans l'oubli de la vie[20] ». Mais François Daireaux n'en oublie pas ce qui fait de ses voyages et même dérives, le sens non seulement d'une partie de sa vie, mais surtout de celle qui nous dit l'homme et l'humain. En effet, nombre de ses prises de vues sont des gros plans, des cadrages serrés sur des gestes artisanaux où la main est souvent l'acteur principal mais où les pieds sont les premiers « habitants » des lieux. Ainsi, c'est à hauteur des pieds – comme Jana Sterbak l'a fait en munissant un chien d'une caméra pour arpenter la ville (*From Here to There*, 2004), ou comme Lisette Model avait, elle, déjà photographié la ville au niveau du sol (*Running Legs*, 1940-1942) – qu'il filme inlassablement des pieds qui se chaussent, se déchaussent à l'entrée de la mosquée d'Eminonu à Istanbul (*No Visit*[21]) puis devant celle de Tachkent en Ouzbékistan (*À la limite*[22]). Ce sera aussi cette chorégraphie du balai en feuilles de buis qui fait valser dans

19. *Tout commence par les pieds*, exposition rétrospective, Villa Tamaris, Centre d'art, La Seyne-sur-Mer, 24 janvier – 1er mars 2009.

20. C. Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 54-55, cité par G. Didi-Huberman, *op. cit.* note 1, p. 24.
20. Claudio Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 54-55, quoted by G. Didi-Huberman, *op. cit.* note 1, p. 24.

21. Voir repr. p. 132-133.
21. See repr. p. 132-133.

22. Voir repr. p. 310-311.
22. See repr. p. 310-311.

23. See repr. p. 222-223.

original photographs to pattern the walls of the surrounding spaces. From *Welcome* to *Goodbye*, the route was already traced out, and the impenitent walker had to follow it right to the end. In the circumstances, it is not surprising that Daireaux also works with video. It allows him to experiment—as in the first pieces by Vito Acconci or Bruce Nauman—on the extenuation of matter and time in the obsessive repetition of a gesture.

Extracts of worlds

To talk of life, and to choose that which expresses the human, so as to make of one's work (in progress) the metaphor of an endless ritual in the manner of cyclical time conveying a life and a creative force—this, in effect, is what seems to be charted by François Daireaux's work with the image.

The entire series of videos produced since 2000—including *78 suite*—confirm the notion that if they cannot be grasped without taking into account physical, territorial and sensorial shifts, it is because "the life of an artist [is] a journey towards the work, and the work [is perhaps] a journey into the forgetting of life."[20] But Daireaux never forgets what gives his journeys, and his deviations, a sense both as a part of his life and—in particular—what speaks of humanity, and of humanness. A number of his photographs are close-up, tight shots of artisanal gestures in which the hand may be the leading player, but whose first "inhabitants" are the feet. It was at foot level—like Jana Sterbak, when she equipped a dog with a video camera to roam around a town (*From Here to There*, 2004), or Lisette Model, who had already photographed a city at ground level (*Running Legs*, 1940-1942)—that he tirelessly filmed feet with shoes being taken off and put back on at the entrance to the Eminonu mosque in Istanbul (*No Visit*[21]), followed by another in Tashkent (*À la limite*[22]). And it was a choreography for a boxwood broom that sent dead leaves swirling round in a ritualised figure on the pavements of Kutaisi, Georgia (*Saisons*[23]). These simple, repetitive but universal movements, at ground level, recall

un geste ritualisé les feuilles mortes jonchant les trottoirs de Kutaisi, en Géorgie (*Saisons*[23]). Gestes simples, répétitifs mais universels, à hauteur des pieds, qui nous rappellent que « c'est "en bas", à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville[24] » et que s'inventent les habitudes et les gestes de l'homme.

Rappelons-nous ici ces pièces majeures que sont *Welcome* et *Skizzes*[25] – tous deux seuils, foulé par les pieds pour le premier, appréhendé par la vue pour le second, tous deux aussi symboles de la fenêtre, ouverte vers d'autres mondes pour *Welcome*, déjà empreinte du monde (celui des 203 photographies) pour *Skizzes*.

Et c'est justement dans cette quête d'ailleurs mais aussi dans cette posture de relevés, de cadrages – mise à distance et mise en mémoire – que François Daireaux va cheminer et expérimenter cette faculté d'une part d'extraire des mondes de ces contrées lointaines, d'autre part de retrouver « ses » mondes qu'il aura déjà « vus », pressentis, entraperçus dans ses dessins, ses sculptures, à moins que ce ne soit l'inverse et que ceux-ci n'aient été à leur tour « influencés » par cette multitude de mises en scène trouvées dans la rue, au détour des faubourgs et au dévers des villes et des villages. Pour cela, il aura lui-même franchi les frontières, mais aussi fait franchir artistiquement un seuil à une forme pour la faire basculer autre et ailleurs. De la sculpture à la vidéo mais aussi du dessin à la sculpture ou l'inverse, et sûrement de la sculpture à la photographie, il expérimente le fait que « la sculpture s'arrête là où elle a fait la rencontre de la photographie[26] ». Et qu'est-ce qui fait le passage de l'un à l'autre, si ce n'est le plan que le sculpteur cherche dans ses volumes et que le photographe extrait du réel[27] ?

Plan du sculpteur, architecture du photographe, voilà d'autres invariants que l'artiste décline en couleurs, en images fixes ou animées, au travers de splendides monochromes aux nuanciers infinis, extraits d'une installation trouvée ici ou d'un geste filmé là-bas, dans la répétition archaïque de celui qui tanne la peau, qui étale la pâte, qui meule la pierre, qui caresse les pans de tissu teintés, qui humidifie la brique, qui construit son petit commerce... Mais nul aspect documentaire ici. Un soupçon d'inconnu résiste à ce qui se fait, se fabrique, se tisse, s'émaille, se confectionne, se propose à l'achat... Jamais l'objet final, ni l'acte économique n'apparaît, pas plus que le visage de celui qui le polit, l'entaille, l'empile ou l'induit... Si, une fois peut-être lorsqu'il s'agit de cette séance particulière de massage chinois où un fil croisé sur la joue pince le visage impassible d'une jeune femme, rappelant alors la vidéo – *Sans titre*[28], 1977 – de l'artiste brésilienne Sonia Andrade qui, elle, entoure son visage d'un fil de nylon jusqu'à le défigurer, dénonçant par là la violence faite à son pays. Chez François Daireaux, aucune dénonciation, juste de la présence, de l'air et du temps, de la vie en somme.

Mais c'est peut-être alors d'énergie qu'il s'agit, de ce que le corps a d'essentiel mais de moins figurable, de ce souffle de vie qui transpire des chorégraphies gestuelles de ces *78 suite*, splendides portraits d'objets, de matériaux, de palettes, de plages lumineuses toujours rythmées par les bruits et les sons de l'action filmée. Ce corps vivant, saisi ailleurs lors de ses dérives psychotiques ou de ses balancements d'autiste dans ces deux vidéos singulières que sont *Panorama* et *Alternipenné*[29] ; titres encore une fois en décalage ou en retrait avec ce qui est le sujet même du film, comme il en va pour nombre cette fois-ci des 101 photographies que François Daireaux présente au sol : autre manière de plonger dans ces représentations oscillant toujours entre réel et mise en scène et de se remémorer dessins ou installations antérieures.

Dans l'une, c'est le rouge qui resurgit, celui d'une pastèque qui s'impose à côté de surprenantes sculptures animalières abandonnées sur le trottoir ; dans une autre, c'est le souvenir des accumulations que l'on retrouve dans un ballot de ficelle ou dans une tour de pneus peints qui, maintenant, s'érigent en totems au milieu d'une rue. Ailleurs, ce sont des parapluies renversés qui servent de support à une autre corolle, cette fois-ci composée de mouchoirs multicolores ; plus loin, ce sont ces petits paquets d'encens qui rappellent les fagots de *Vert de terre* ou de mystérieux poissons argentés qui inventent une vague au sol comme celle des premières pièces *Sans titre* (1996-1998).

Ainsi, toujours, sans cesse, ici et là-bas, entre le réel comme concentré d'abstraction et son surgissement comme

23. Voir repr. p. 222-223.

24. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, vol. 1, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 141.

25. Voir repr. p. 298-309.

26. Jacques Aumont, « Où s'arrête la sculpture ? », *in Sculpter-Photographier, Photographie-Sculpture*, actes du colloque organisé au musée du Louvre par M. Frizot et D. Païni, Paris, Éditions Marval / Musée du Louvre, 1993, p. 143.

27. *Ibid.*, p. 134 : « Le photographe ne matérialiserait-il pas […] rien de moins que l'un de ces plans par lesquels le sculpteur travaille l'espace ? ».

28. Vidéo présentée à l'exposition *Corps étrangers : danse, dessin, films*, Paris, musée du Louvre, 13 octobre 2006 – 15 janvier 2007.

29. *Alternipenné* : voir repr. p. 312-313 ; *Panorama* : voir repr. p. 314-319.

the fact that "it is 'down below', starting at thresholds where visibility ceases, that the ordinary practitioners of the city are to be found,"[24] and that human habits and gestures are invented.

But to come back to the major works *Welcome* and *Skizzes*[25]: both are thresholds, either trodden on (for the former) or visually apprehended (for the latter); and both are also symbols of windows, either open onto other worlds (in the case of *Welcome*) or already imprinted by a world of 203 photographs (in the case of *Skizzes*).

And it is precisely in this quest for an "elsewhere", but also in his attitude to interpretation and framing (distancing and memorising), that François Daireaux develops and tests his faculty of, on the one hand, extracting worlds from distant lands, and on the other hand rediscovering "his" worlds, which he has already "seen", sensed, glimpsed in his drawings and sculpture. Or perhaps it is just the opposite, and the drawings and sculptures are "influenced" by the multitudes of dramas that are to be found in the street, on a suburban corner, or in passing through a town or a village. For this purpose he crosses borders, but he also takes forms over thresholds so as to render them "other" and "elsewhere". From sculpture to video, but also from drawing to sculpture, or vice versa, and certainly from sculpture to photography, he experiments with the fact that "sculpture stops at the point where it meets photography."[26] And what is it that induces the passage from one to the other, if not the plane that the sculptor seeks in volumes, and that the photographer extracts from reality?[27]

The plane of the sculptor, the architecture of the photographer—these are also invariants that Daireaux permutes in colours, in still or animated images, in splendid monochromes with an infinitely nuanced palette, in extracts from an installation found "here" or a gesture filmed "there," in an archaic repetition of the movements made by the person who tans the skin, who spreads the dough, who grinds the stone, who smooths the swathes of dyed fabric, who moistens the brick, who builds a business… But there is no documentary intention here. A hint of the unknown resists to what is done, made, woven, confected, distributed, offered for sale… Never does the final object or the economic act appear, any more than the face of the person who polishes, incises, piles up or induces… Or rather yes, perhaps once, with a strange session of Chinese massage where a wire is stretched across the cheek of an impassive young woman, recalling a video—*Sans titre* [Untitled], 1977[28]—by the Brazilian artist Sonia Andrade, who wound her face around with nylon twine to the point of disfiguring it, as a way of condemning the violence wrought on her country. With Daireaux there is no condemnation, just presence, air and time—life, in sum.

But the question may actually be one of energy, and of what is most essential, but least figurable, about the body; the breath of life that is exhaled by the gestural choreographies of *78 suite*—splendid portraits of objects, materials, colour palettes, luminous fields marked by the rhythmic noises and sounds of filmed action. And the living body is presented elsewhere in psychotic delirium or autistic swaying in two distinctive videos, *Panorama* and *Alternipenné*,[29] these titles being divergent, or dissociated, from the subjects of the films as such, as with a number of the 101 photographs that Daireaux spread out on a floor; which is another way of plunging deep into these images that continually go back and forth between reality and presentation, and of recalling previous drawings and installations.

In one of the photographs, it is red that dominates—that of an imposing watermelon set down beside some surprising animal sculptures abandoned on a pavement. In another, there are memories of accumulation: a ball of string or a tower of painted tyres rising up as a totem pole in the middle of a street. Elsewhere, there are upturned umbrellas that act as a base for another corolla, this one composed of multicoloured handkerchiefs; and farther on, small packets of incense that look like the bundles in *Vert de terre*, or again the mysterious silvery fish that make waves on the floor in the first *Sans titre* pieces (1996-1998).

Always, ceaselessly, here and there, between reality as a concentrate of abstraction and its appearance as fiction and dramatisation, between the photography, with its

28. Video presented at the exhibition *Corps étrangers : danse, dessin, films*, Paris, musée du Louvre, 13 October 2006 – 15 January 2007.

29. *Alternipenné*: see repr. p. 312-313; *Panorama*: see repr. p. 314-319.

fiction de mise en scène, entre la photographie et ses inépuisables extraits et la sculpture et ses infinis modèles, se faufile un regard qui scrute l'air et sculpte le temps. S'écrit alors l'histoire inachevée d'un œuvre sans fin : histoire de relevés, d'empreintes, de moulages, de répétitions et de récurrences où l'acte du photographe retrouve le geste du sculpteur. Tandis que le premier reste au seuil du monde pour mieux le saisir, le second emprunte des passages pour mieux l'appréhender. Mais tous deux en fait n'usent que de la variation pour laisser, de seuil en passage, s'écrire la mémoire d'un œuvre. Celui de François Daireaux s'invente ainsi, au fil de dessins toujours autres – sculptures ou photographies – mais toujours extraits d'un souffle et relevés du temps.

inexhaustible extracts, and the sculpture, with its infinite models, a perception insinuates itself, scanning air and sculpting time. The unfinished story of a work without end is being written: a story of measurements, imprints, mouldings, repetitions and recurrences, in which the action of the photographer merges with the gesture of the sculptor. While the former remains at the threshold of the world, the better to grasp it, the latter follows passages, the better to apprehend them. But neither uses anything other than variation to write the memory of a work, from thresholds to pathways. And François Daireaux's oeuvre is inventing itself in this way, in successive drawings that are always "other"—sculptures or photographs—but always, also, extracted from a breath, and raised up out of time.

Saisir le suspens

« Longtemps j'ai gardé au corps la mémoire de la catastrophe de printemps. »

S. K. (*Carnets*)

Catching Hold of Suspension

"For so long I kept within my body the memory of springtime's catastrophe."

S. K. (*Notebooks*)

Stéphanie Katz

English translation by
Emily Strickland-Wolff

La posture du funambule

Entrer dans le projet de François Daireaux, c'est accepter la posture du funambule : avec la plus ferme stabilité, il s'agit de tracer une voie aérienne entre deux œuvres programmatiques.

Dès les origines du travail, une première proposition (*Sans titre*, 1996) s'impose comme un horizon. Cette pièce s'élabore en deux temps. De longues poches linéaires de nylon, cousues à la main, sont d'abord suspendues dans le vide de l'atelier, zébrant l'espace comme des ondes. Avec une infinie précaution, les tubes de tissu sont remplis de plâtre. Une fois la matière prise, les lignes se font masse, la masse désigne sa fragilité, et la fragilité devient tactile. Ce trait pâle posé sur le vide souligne l'espace comme le dessin d'un maquillage le ferait sur un œil. Il désigne davantage ce qui échappe au regard qu'il ne travestit par recouvrement ce qui serait à exhiber. Mais un tel tracé est tellement fragile que le moindre mouvement le brise. Sitôt décrochée, comme un ange que l'on prive d'ailes, la proposition se trouve aux prises avec sa gravité, fût-elle infime. Choisir de couper la ligne du ciel, de la désolidariser du plafond, c'est accepter de la rompre. François Daireaux dépose alors sur le sol de l'atelier les courbes et arabesques de ces fins lacets blancs, véritables reliques d'un allégement improbable de la masse.

Comment adresser au monde une telle suspension de la gravité ? Comment donner à voir la grâce d'un tel geste au-dehors de l'atelier ? Il va falloir déplacer l'intervention vers le site public d'une exposition, et alors prolonger sa brisure. Et plus encore, une telle proposition mise en place dans un espace public offert à la déambulation fonctionnerait comme une inquiétude offerte en partage : comment être certain de ne jamais marcher sur cette pâle ligne friable ? Quel geste délicat a bien pu présider à sa fabrication ? Comment a-elle pu être transportée jusqu'ici ? Comme si la proposition portait en elle une contradiction, celle d'être tendue entre fragilité statique et hypothèse de mobilité interdite. Une tension qui ne cessera plus de nouer la subtilité matérielle des œuvres de François Daireaux à une exigence du départ, à l'épreuve d'un vagabondage à travers le monde.

The position of the tightrope walker

To enter into François Daireaux's project is to accept being in the position of the tightrope walker: with the steadiest stability, it involves plotting an overhead path between two programmatic works.

Beginning with the origins of the work, an initial proposal (*Sans titre*, 1996) asserts itself as a horizon. This piece accomplishes itself in two phases. Long linear, hand-sewn pockets of nylon are first hung in the void of the artist's studio, streaking the space like waves. With infinite care, the cloth tubes are filled with plaster. Once the material sets, the lines become mass; the mass marks its fragility; and the fragility becomes tactile. This pale line in the void accentuates the space just as the drawing of make-up accentuates an eye. It draws more attention to what escapes the gaze than what it disguises through covering what would be to show. However, such a line is so fragile that the slightest movement breaks it. As soon as it is taken down, like an angel deprived of wings, the proposal grapples with its own gravity, no matter how minimal it may be. To choose to cut the line from the sky, to separate it from the ceiling is to accept breaking it. François Daireaux takes the curves and arabesques of these fine white laces, true relics of an improbable lightening of the mass and places them on the floor of his studio.

How does one address such a suspension of gravity to the world? How does one make the grace of such a gesture visible beyond the studio? The intervention will need to be taken to a public exhibition site, and in doing so, break it even more. And what's more, such a proposal placed in a public space open to peregrination would function as a shared anxiety: how can one be sure to never step on this pale, friable line? What delicate gesture could have governed its making? How could it have been carried here? It is as though the proposal is endowed with an inner contradiction, one held between static fragility and the hypothesis of forbidden mobility. A tension that will not cease to tie the material subtlety of François Daireaux's works to an initial requirement, the test of roaming the world over.

1. Voir repr. p. 144.
1. See repr. p. 144.

2. *Alternipenné* : voir repr. p. 312-313 ; *Panorama* : voir repr. p. 314-319.
2. *Alternipenné*: see repr. p. 312-313; *Panorama*: see repr. p. 314-319.

Ainsi, cette première proposition n'aboutit pas encore tout à fait au principal dispositif de recherche de François Daireaux. En effet, s'il est déjà permis de reconnaître l'aube d'un geste de remplissage bientôt récurrent dans les prochaines propositions sculpturales de l'artiste, la pièce induit la difficulté du départ sans toutefois la transcender. Elle interdit encore le mouvement et résiste à la traversée des frontières. À la séduction de son élégance alanguie manque en fait une ultime étape qui permettrait que la dynamique transgressive de l'œuvre parvienne à s'enclencher.

Pour que le premier pas puisse être accompli, pour que l'aventure de l'œuvre s'ouvre sur l'horizon du nomadisme et de ses dangers, il fallait passer cette première pièce à l'épreuve de la rupture. Ce qui fut fait deux ans plus tard : *Ce que je cherche à faire*[1] n'est rien d'autre que la mise en pièces des lacets de plâtre blanc, et leur rangement méthodique dans une valise de bois. Dorénavant, l'œuvre de cet artiste nomade devra apprendre à voyager léger.

À l'autre bout du spectre, en 2006, *Panorama* et *Alternipenné*[2] sont deux vidéos qui recadrent le dispositif de recherche, à plusieurs années de distance.

Voilà longtemps déjà que François Daireaux travaille le voyage comme une énergétique créatrice. Les sens aux aguets, à l'épreuve du monde, il s'expose à l'imprévisible, en quête d'une manifestation du suspens, d'une épiphanie de la fragilité du réel. Cette « obligation d'incertitude » construit une dynamique grâce à laquelle il parvient à reconnaître, au fil de ses errances, des indices faisant signe en direction de ce qui demeure quasi inassignable dans une forme. Cette posture à l'affût du « capteur de suspens » autorise l'artiste à intercepter la solitude de deux inconnus. En Algérie, le premier se tient dans les hauteurs de la faille de Constantine et invective les coulisses d'un monde qu'il est le seul à entendre. Sans que jamais le précipice ne soit montré, une chorégraphie improbable suggère un dictionnaire de la colère, traducteur d'un monde mutique insaisissable. Un second personnage oscille sur place, faisant au vide le récit saisissant d'une catastrophe intraduisible. Daireaux choisit ici de composer un double montage qui vise à conjurer la menace d'enfermement par l'exhibition du feu.

In this manner, this initial proposal has not yet successfully completed François Daireaux's principal method of research. Yes, if it is already allowed to recognize the beginning of the gesture of filling—soon recurrent in the artist's upcoming sculptural proposals—the piece leads to the initial difficulty, that is, without going beyond it. It still does not allow movement and resists crossing borders. In fact, the appeal of its languid elegance lacks a final stage that would make it possible for the transgressive dynamics of the work to get under way.

In order to accomplish the initial step so that the work's adventure opens itself to the horizon of nomadism and its dangers, it was necessary to put this first piece to the test of breaking. What was done two years later: *Ce que je cherche à faire*[1] is nothing other than the smashing to pieces of these laces of white plaster and their methodical placement in a wooden suitcase. From now on, the work of this nomadic artist will have to learn to travel light.

At the other end of the spectrum, in 2006, *Panorama* and *Alternipenné*[2] are two videos that redefine the method of research, many years down the road.

It has already been a while since François Daireaux has worked with traveling as creative energy. His senses on the watch, facing the world's test, he exposes himself to the unforeseeable, in quest of a manifestation of suspension, of an epiphany of the fragility of the real. This "obligation of uncertainty" constructs a dynamic with which, with his passing wanderings, he comes to recognize clues that point to what remains almost unassignable in a shape. On the watch for the "in suspension sensor," this posture authorizes the artist to intercept the solitude of two unknown persons. In Algeria, the first stands in the hills of the Constantine fault and invectives the corridors of a world that he alone can hear. Without the chasm ever being shown, an improbable choreography suggests a dictionary of anger, translator of an elusive, mutistic world. A second character oscillates in that place, telling the startling story of an untranslatable catastrophe. Here, Daireaux chooses to make a double editing that strives to avert the threat of isolation through the exhibition of fire.

En effet, dans un double élan du dedans et du dehors, *Alternipenné* présente l'alternance de cette voix perdue dans l'inaudible, et les bouffées monstrueuses d'une torchère. Le montage donne à penser qu'une épreuve de l'extrême incandescence intime irradie le lien à la communauté que le personnage cherche encore à tisser par la parole. Entre la flamme qui sature le cadre et les mots effacés par l'isolement, il y a le va-et-vient dorénavant rompu entre l'intime et le public, le singulier et le collectif. *Panorama* et *Alternipenné* signent une préoccupation du politique que l'œuvre gardait jusqu'ici sous silence. Par la sortie de l'atelier et l'ouverture du départ, l'œuvre de François Daireaux interpelle dorénavant les failles de la communauté humaine.

Ainsi, saisir la trajectoire de son œuvre, c'est explorer ce qui se déploie entre ces deux pôles du travail, depuis la mise en place, dans l'atelier, d'un théâtre des textures du monde – sensualités fragiles à toujours transgresser davantage – jusqu'à l'élan vers l'altérité du dehors. Comment se construit la résonance entre un travail autour des formes de la fragilité, et un art du déplacement sur les traces des manifestations du suspens ?

Parures, parades

En fidélité avec le premier geste de mise en valise de cheveux de plâtre, les recherches de François Daireaux commencent par explorer des stratégies de parade, de recouvrement et de maquillage. La « première manière » cherche à la frontière de la séduction et de l'envahissement, de l'attirance et de l'écœurement. La délicatesse des vernis, la fragilité des épines de plâtre dont l'érection quête l'équilibre, la contention des matières fluides par des membranes poreuses, tout ici vient dire le combat secret que noue, à la frontière des peaux, la nécessité du contact. Toute une dynamique d'intrusion, transfert, invasion, restitution épidermique, que seule la décoration des surfaces rend perceptible à la vue. Un théâtre des textures s'invente alors, qui dit en superficie la guerre invisible qui se mène sous les apparences.

Indeed, in a double leap from the inside and from the outside, *Alternipenné* presents the alternation of this voice lost within the inaudible and the monstrous blasts of a torchier. The editing leads one to think that a test of the extreme, innermost incandescence irradiates the bond to the community, with which the character still seeks to forge through words. Between the flame that saturates the picture and the words erased by isolation, there are the comings and goings between the private and the public, the singular and the collective that are now broken. *Panorama* and *Alternipenné* sign a preoccupation with politics that the work had kept silent until now. With leaving the studio and opening up to departure, François Daireaux's work is, from here onwards, concerned with the weaknesses of the human community.

Therefore, to grasp the trajectory of his work is to explore what unfurls between the two poles of work, from the installation in the studio to a theatre of textures of the world son—fragile sensualities transgressing always a bit further—right up to the leap towards the otherness of the outside. How is the resonance created between a work focused on shapes of fragility and an art of traveling along the traces of manifestations of suspension?

Frills, flaunting

In line with the initial gesture of arranging the hair-like plaster pieces in a suitcase, François Daireaux's investigations begin by exploring some strategies for flaunting, covering up, and make-up. The "first way" searches at the borderline of attraction and invasion, attraction and disgust.œ The delicacy of the polish, the fragility of the plaster thorns whose erection seeks equilibrium, the container for fluid matter with porous membranes, everything here tells of the secret battle that ties the need for contact to the boundary of skin. An entire dynamics of intrusion, transfer, invasion, release, and the visceral, that only the decorating of surfaces makes perceptible to the eye. A theatre of textures thus invents itself, which superficially hints at the invisible war being fought below appearances.

Mais c'est peut-être que le premier départ est celui qu'on lance pour rejoindre la chair de l'autre, pour l'atteindre jusqu'à l'étreindre, jusqu'à vouloir la traverser comme une frontière, la transpercer pour se l'approprier. De l'élan du désir à celui de l'errance, il n'y a qu'une distinction topographique. Il s'agit toujours d'approcher un territoire inconnu et imprévisible, chair ou terre lointaine. L'excitation induite par ce mouvement de conquête oblige le voyageur à inventer des gestes de conciliation, de négociations. L'élan de la séduction qui lance le départ vers l'autre se nourrit alors autant de parures de charme que de parades contre les déceptions. Si bien que le maquillage appelle autant qu'il protège.

Forer-remplir, dedans-dehors, surface et trou

Cet élan vers l'altérité, ce mouvement en direction du derme inconnu, structure la recherche de François Daireaux autour d'un premier geste dont il ne se déparera plus. Il va s'agir de forer la matière, de la creuser, la pénétrer, pour mieux l'offrir à l'invasion d'une substance qui sature les vides. Comme s'il était question de construire une gestuelle des substances désignant des jeux de contagion, d'interpénétration, de transfert des fluides et de mixité des surfaces. Pour l'instant, le contenant est variable et incertain : plâtre, résines, collants bariolés. Mais déjà, un curieux renversement du forage en moulage vient contrarier la violence destructrice de l'acte initial, en le métamorphosant en un jeu d'empreintes, donc de mémoire. Par exemple, des bas de femmes sont découpés, cousus, transformés en petits contenants oblongs de toutes formes et dimensions. Véritables micro-mémoires de corps perdus, fragments enveloppés de membranes « infra-minces » qui hésitent entre peau et vêtement, autant de formes qui seront bientôt utilisées comme supports pour des moulages. De ce retournement du négatif en positif naît une forme blanche variable, évidée, puis enfin remplie, comblée de rouge à lèvres. On retrouve ici un esprit sensible aux arts appliqués, qui caractérise de nombreuses recherches contemporaines, telles celles de Marie-Ange Guilleminot. Dans les deux recherches, la question de la forme se noue

Yet, perhaps it is that the first departure is the one that we advance in order to catch up with the flesh of the other, to reach for it until embracing it, till wanting to cross it like a border, pierce it so as to appropriate it. From the leap of desire to that of wandering, the distinction is only topographical. It is always about nearing an unknown and unpredictable territory, flesh or faraway land. The excitement induced from this movement of conquest forces the traveler to invent gestures of conciliation and negotiation. The leap of attraction that moves the departure forward towards the other feeds as much on charm frills as flaunting against deceptions. It is as with make-up that beckons as much as it protects.

Boring-filling, inside-outside, surface and hole

This leap towards otherness, this movement in direction of the unknown dermis, structures François Daireaux's investigations around an initial gesture that he always repeats. It involves boring the material, digging into it, penetrating it, so to better provide for the invasion of a substance that saturates the voids. It is as though it were question of constructing body movements of substances, which refer to games of contagion, interpenetration, transfer of fluids and mixing of the surfaces. For the moment, the container is variable and uncertain: plaster, resins, many-colored stockings. Yet already, a curious reversing of boring into molding begins to thwart the destructive violence of the initial action, by transforming it into a game of traces, thus of memory. For example, women's stockings are cut, sewn, transformed into small, oblong containers in all sizes and shapes. True micro-memories of lost bodies,—fragments wrapped with infra-thin membranes that hesitate between skin and clothing, so many shapes that will soon be used as the medium for molding. From this reversal of negative into positive is born a variable, white shape, hollowed out, then filled up with lipstick. Here, we find a mind sensitive to applied arts, which characterizes a number of contemporary investigations, such as those of Marie-Ange Guilleminot. In both cases, the question of the form joins together with

3. Voir repr. p. 174-175.
3. See repr. p. 174-175.

à celle de la transmission par l'usage, par transfert du sensible. La formation initiale de François Daireaux aux arts appliqués, jointe à plusieurs années passées au Maroc, nourrit l'articulation qu'il instaure entre la surface et le fond, le décor et la structure. En inversant les contenus et les contenants, il met en scène une surface qui parle pour le fond. Les recouvrements poreux deviennent autant de frontières à transgresser. Il en va de même de ces fragments aux formes organiques tantôt érectiles, tantôt alanguies, tantôt suspendues, mais toujours hésitantes entre évocations sexuelles ou germinatives, qui ne cessent de redire la césure et la frontière à franchir. Cette insistance sur les ambiguïtés du moulage n'est pas sans faire penser aux réflexions de Marcel Duchamp autour d'une « quatrième dimension » qui se tiendrait entre le moule et l'empreinte. Dégagée tant des limites de la deuxième dimension que des contraintes de la troisième, cette quatrième dimension de « l'infra-mince » serait précisément celle que les formes ne sauraient que suggérer, sans jamais la manifester. Une dimension qui désigne plus qu'elle ne montre, en somme.

Une pièce (*Sans titre*, 1999[3]) se joue tout particulièrement des parures pour perturber les repères. Une multitude de bambous sont disposés en éventail le long du mur. Chacun retient une coulée grise, chaotiquement contenue par la trame qui l'enserre. Une fois encore, l'ambivalence de la proposition met en scène sur un mode contradictoire la matière du maquillage, ici la poudre de graphite du khôl, et l'agressivité visuelle de la proposition. L'apparence métallique des modules installe une rencontre contradictoire entre le brûlant et le glacé, le visqueux et le tranchant, le sombre et le scintillant. Véritable aboutissement d'un projet de fusion entre des entités incompatibles, la rencontre hétérogène s'exhibe ici avec une radicalité définitive. Le féminin et le masculin, le poreux et l'imperméable, le creux et la matière, l'érectile et l'alangui, le mou et le raide, le connu et l'inconnu, se livrent un combat qui confond les identités, fusionne les corps et soude les frontières.

that of the transmission through use, by the transfer of the sensitive. Combined with many years spent in Morocco, François Daireaux's original training at applied arts school provided for the articulation that he establishes between the surface and the content, the décor and the structure. In reversing the contents and the containers, he stages a surface that speaks for the content. The porous coverings become borders to transgress. It is the same for these fragments with organic shapes, sometimes erectile, sometimes languid, sometimes suspended, but always hesitant between germinal and sexual evocations, which do not cease to repeat the caesura and the border to cross. This insistence on the ambiguities of molding doesn't go without recalling Marcel Duchamp's thoughts on the "fourth dimension" that would occur between the mold and the imprint. Free of the limits of the second dimension and the constraints of the third, this fourth dimension with the "infra-thin" would be precisely that which the shapes are only able to suggest, without ever demonstrating it. In short, it draws attention to more that it shows.

A work (*Sans titre*, 1999[3]) in particular makes light of frills so to disturb the points of reference. A multitude of bamboo is fanned out along a wall. Each holds gray goo, chaotically contained by the weft that tightly holds it. Once again and in a contradictory manner, the ambivalence of the proposal stages the make-up material (here, graphite powder from kohl) and the visual aggressiveness of the proposal. The metallic appearance of the units sets up a contradictory encounter between the piping hot and the ice-cold, the viscous and the sharpened, the dark and the shimmering. The true result of a project involving the fusion of incompatible entities, the heterogeneous encounter flaunts with a conclusive radicalism. The feminine and the masculine, the porous and the impenetrable, the hollow and the material, the erectile and the languid, the soft and the stiff, the known and the unknown engage in a battle that confuses the identities, merges the bodies, and seals the borders.

4. Voir repr. p. 310-311.
4. See repr. p. 310-311.

Marcher sur le territoire

Une fois acquise cette esthétique de l'ambivalence, il s'agit de la mettre au pas de l'énergie métamorphique de la marche. Une « nouvelle manière » de l'artiste émerge qui cherche à pointer les limites du territoire en l'occupant par recouvrement. Dans cet esprit, une première pièce fait transition, dans la mesure où elle conjugue le vocabulaire d'une cosmétique critique à celui d'une marche promise. Une collection de collants bariolés habille le sol et invite le visiteur à se déchausser pour y déambuler. À la faveur d'un effet de série et de répétition, le geste initial de forage-remplissage investit maintenant l'horizon, s'étale et comble, comme pour mieux souligner le vide alentour. La frontière n'est plus celle de la peau de l'objet, mais plutôt celle qui tranche entre terre occupée et terre délaissée, entre espace sacré et espace profane. La proposition n'invite plus à la contemplation d'une subtilité tactile, mais elle maquille le site afin de désigner le temple. De la pièce d'atelier, nous sommes passés aux jeux de l'architecture et de l'espace. C'est tout l'enjeu décoratif de l'art, depuis les stucs orientaux jusqu'à Matisse et Buren, qui est ainsi revisité par un projet de maquillage spatial capable de construire le territoire. Pourtant, une surprise attend le visiteur : soigneusement déchaussé, engagé dans l'aventure initiatique de la marche, le visiteur-nomade découvre que les doubles rouleaux de collants sont remplis d'une gomme extrêmement dense qui déséquilibre le pas. Parcourir l'œuvre induit une expérience de l'incertitude et de l'instabilité, qui instaure une complicité entre le visiteur et l'artiste. Celui-ci souligne, avec délicatesse, tant la nécessité du déplacement que ce qu'il en coûte. Cette démarche, attentive et mesurée, évoque encore l'état intime des fidèles qui se déchaussent avant d'entrer sur le sol sacré de la mosquée dans la vidéo *À la limite*[4]. Le visiteur de l'œuvre se trouve à son insu transformé en fidèle de l'art, convoqué pour une expérience de médiation et de « transport », plutôt qu'invité à l'usage du regard. L'Orient fait ainsi à nouveau retour dans l'aventure de François Daireaux, à la frontière d'un projet décoratif de recouvrement et de l'annonce du départ comme mise à l'épreuve du projet artistique.

Walking on the territory

With the establishing of this esthetic of the ambivalence, it is a matter of channeling the metamorphic energy of walking. A "new way" emerges from the artist, which seeks to mark the limits of the territory: occupying it by covering it. In this spirit, a first work makes the transition insofar as it combines the vocabulary of a critical cosmetic with that of a promised walk. A collection of many-colored stockings covers the floor and invites the visitor to take off his/her shoes and walk around. Owing to a serial and repetitive effect, the initial gesture of boring-filling now invests the horizon, stretches out and fills, as to better accentuate the surrounding emptiness. The border is no longer the skin of the object, but rather that which draws the line between the occupied land and the abandoned land, between the sacred space and the profane space. The proposal no longer invites one to contemplate a tactile subtlety, however it covers the site with make-up so as to point out the temple. From the studio piece, we have moved towards games involving space and architecture. Beginning with oriental stucco right up through to Matisse and Buren, it is the whole decorative issue with art that is reexamined with a project involving spatial make-up capable of constructing a territory. Yet a surprise awaits the visitor: respectfully barefooted, engaged in the initiatory adventure of the walk, the visitor-nomad discovers that the double rolls of stockings are filled with an extremely dense gum that offsets the step. To walk about on the work results in an experience of incertitude and instability, which establishes complicity between the visitor and the artist. With delicacy, the artist highlights both the need for movement and the price one must pay. As in the video *À la limite*,[4] this approach, which is both attentive and temperate, evokes the state of privacy of believers who take their shoes off before entering onto the sacred floor of a mosque. Instead of being invited to use sight, the visitor of the work finds himself turned into an art believer without his knowledge, summoned for an experience in meditation and "transportation." In this manner, the Middle East makes the journey back into the adventure of François Daireaux,

5. Voir repr. p. 222-223.
5. See repr. p. 222-223.

On retrouve la question du sol avec les propositions élaborées à base de mousse végétale. Le choix de cette matière verdâtre, conçue pour nourrir artificiellement les végétaux sans enracinement en terre ferme, ouvre le voyage sur une nouvelle hypothèse ambivalente. Véritable sol portatif ou terreau de survie artificielle, la mousse verte va à nouveau être investie par forage-remplissage-moulage, comme s'il s'agissait d'inventer un nouveau type d'enracinement hors sol. C'est ainsi toute une collection de fagots de tailles diverses qui apparaît ; ils sont toujours installés comme des rhizomes qui s'étendent à l'horizontale, s'installent sur des étagères ou s'accrochent dans les airs, en s'ingéniant à échapper aux lois de la verticalité germinative. Une fois encore, entre la racine et le suspens, le vertical et l'horizontal, François Daireaux part à la recherche d'une logique qui déstructure les limites des lois naturelles pour inventer une dimension intermédiaire de l'œuvre, aérienne et inassignable.

C'est dans cet esprit qu'une vidéo (*Saisons*[5]), le plus souvent installée au ras du sol, donne à voir les pieds d'un balayeur poussant des feuilles mortes avec des branches couvertes de feuilles persistantes. À l'image de cette variation autour du vivant, il s'agit toujours pour François Daireaux de puiser l'énergie répétitive, méthodique, obsessionnelle de son œuvre dans le dépassement du cycle des naissances et des morts.

Du sol au mur : toujours mettre à distance

Dans le prolongement de cette attention portée au territoire, François Daireaux propose, en 2005, au Centre d'art Passerelle de Brest, l'installation *Pointinfini*. Celle-ci consiste en un recouvrement systématique du sol par des fils de silicone colorés qui ont été pressés hors de leur tube. Le visiteur est invité à piétiner ce tapis de peinture. Ce faisant, François Daireaux synthétise, d'un coup, plusieurs de ses hypothèses antérieures. Tout se passe comme s'il retroussait le geste initial de forage-remplissage, en exhibant sur le sol toutes les matières fluides dont il a, jusque-là, saturé ses

at the border of a decorative project of covering up and the announcement of departure that puts the artistic project to the test.

We return to the question of the floor with the proposals using floral foam as the basis. Conceived for nourishing plants without roots in the soil, the choice of this green material opens the voyage with a new ambivalent hypothesis. A genuine portable ground or compost, the green foam is also going to be invested with boring-filling-molding, as though it were about inventing a new type of out-of-the-soil root taking. It is in this way that an entire collection of bundles of sticks with diverse sizes appears; they are always placed like rhizomes that stretch out horizontally; setting on shelves or hanging in the air, striving to escape the laws of germinal verticality. Once again, between the root and the suspended, the vertical and the horizontal, François Daireaux goes in search of a logic that dismantles the limits of the laws of nature in order to invent an intermediary dimension of the work that is aerial and unassignable.

It is in this spirit that a video (*Saisons*[5]), which is usually displayed at the level of the floor, shows the feet of a street sweeper pushing dead leaves with branches covered with persistent leaves. In the reflection of this variation on the living, for François Daireaux it is always about drawing from the repetitive, methodical, and obsessive energy of his work while going beyond the cycle of birth and death.

From the floor to the wall: always distancing oneself

In the extension of this attention given to territory, François Daireaux proposes the installation *Pointinfini*, in 2005 at the Passerelle art center, in Brest, France. It consists of a systematical covering of the floor with colored silicone strings that were squeezed from their tubes. The visitor is invited to trample on this rug of paint. In doing so, François Daireaux synthesizes many of his previous hypotheses at once. Displaying on the floor all the fluid material, with which up until now, he saturated his tubular units, it all occurs as if he reversed his initial gesture of boring-filling.

6. Voir repr. p. 162-165.
6. See repr. p. 162-165.

7. Voir repr. p. 120-131.
7. See repr. p. 120-131.

modules tubulaires. Autant de contenants pressés, écrasés, étalés, qui en appellent alors à l'histoire de la peinture comme histoire du recouvrement et de la saturation d'un cadre. Le cadre s'identifie ici au territoire à parcourir, à piétiner, à la carte d'un monde « *all over* ». Le sol se fait peau, résille, trame et strate, tout entier tendu par sa double vocation de support d'inscription et d'enveloppe protectrice. Le point de vue s'affirme comme étant celui, aérien, surplombant et sans point de fuite à l'horizon du cartographe. Ici s'opère une synthèse entre la gravité des matériaux de l'art et la dynamique horizontale de l'errance annoncée.

Mais l'expérience se prolonge : comment rapporter cette combinaison, de la gravité des matériaux et du surplomb cartographique, à la question de la frontalité des images ? Comment offrir au regard le territoire du vagabondage ? On peut imaginer par exemple que tant Monet, avec les nymphéas de Giverny, que Pollock, avec les *drippings*, se sont trouvés confrontés à la même question : pourquoi redresser la représentation d'un plan d'eau ou la métaphore d'un territoire tracé de part en part ? Pourquoi ne pas demeurer conforme au projet d'une représentation horizontale ? Parce que le regard humain est conditionné par la verticalité et la taille des hommes, leur lenteur de marcheurs et leur pesanteur, par l'étroitesse de leur champ de vision. C'est ce même cadrage à taille humaine qui pousse François Daireaux à faire une seconde proposition (*Everchanging*, centre d'art Fabrica, Brighton[6]). Les serpentins de silicone sont récupérés, puis épinglés sur le recto et le verso de cimaises blanches conçues aux dimensions de la vision humaine (250 x 200 x 40 cm). Sur ces fragments de sol prélevés, puis redressés, la dynamique horizontale du piétinement, de la déambulation et de l'errance devient l'enjeu d'une inscription par empreintes, et donc d'une représentation frontale, aux cadrages anthropomorphiques. Par ce redressement, François Daireaux s'offre, le temps d'un arrêt sur image qui fait constat, une mise à distance du territoire à parcourir.

Dans le même esprit, il y avait déjà eu la réalisation d'une gamme de 177 papiers peints (*Grisaille*[7]), produits à partir de l'archivage photographique de chacune

So many containers squeezed, squashed, and flattened, that they refer to the history of painting as the history of covering up and the saturation of a frame. Here, the frame becomes identified with the territory to travel, to trample, *all over* like the map of a world. The floor becomes skin, netting, network, stratum, entirely stretched by its double vocation of inscription medium and protective envelop. The point of view asserts itself as being aerial, overhanging and without a vanishing point on the cartographer's horizon. Carried out here is a synthesis between the materials' gravity and the horizontal dynamics of the declared wandering.

However, the experience continues: how does one relate this combination (of the gravity of the materials and the cartographic overhanging) to the question of frontality of images? How does one provide the gaze with the territory for wandering? We can imagine that both Monet, with the water lilies of Giverny, and Pollock, with the drippings, found themselves confronted with the same question: why make the representation of a lake or the metaphor of a territory traced from one side to the other? Why not remain true to the project of a horizontal representation? It is because the human eye is conditioned by man's verticality and height, the speed of his step and weight, and by his narrow field of vision. It is this very human-size guideline that pushes François Daireaux to make a second proposal (*Everchanging*, Fabrica art center, Brighton[6]). The silicone serpentines are collected and then pinned on both sides of white picture molding conceived in the dimensions of human vision (250 x 200 x 40 cm). With these fragments of the floor that are taken up and then made to stand up, the horizontal dynamics of standing about, peregrination, and wandering become the issue of an inscription through imprints, and therefore a frontal representation with anthropomorphic framing. An objective moment in freeze frame, setting the work upright allows François Daireaux to distance himself from the territory to travel.

In this same spirit, a range of 177 wall papers (*Grisaille*[7]) had already been developed. These were produced using the photographic archives from each of the 177 sculptures of the installation *Sans titre*[8] in 1999. The project is similar:

des 177 sculptures de l'installation *Sans titre*[8] en 1999. Le projet est similaire : parvenir à glisser de l'habitation de la matière par le geste, vers sa mise à distance à l'horizon du mur et de la série infinie. C'est encore dans ce sens que l'on peut comprendre la juxtaposition entre l'installation *Pointinfini*[9] à Brest, et la diffusion simultanée des vidéos *Point 1* et *Point 2*[10] dans une salle adjacente. Un four de céramiste fait un trou dans un mur de pierre. Par le jeu des ombres et des lumières, des fumées mates et des profondeurs reflétant le bleu du ciel, un curieux va-et-vient entre dedans et dehors, matité et miroitement, surface et profondeur, rappelle au visiteur, qui piétine la matérialité de la peinture, que l'art n'est jamais qu'une affaire d'apparition et d'effacement, d'épiphanie et d'oubli. Tendues entre archaïsme et fascination de l'imagerie technologique, ces vidéos tendent un piège au spectateur qui se perd et hésite entre la captation improbable du réel et sa mise en scène. Ce faisant, François Daireaux interroge notre peine à assumer les incertitudes du visible, notre réticence à comprendre les images comme des médiations vers un sens qui toujours nous échappe.

8. Voir repr. p. 174-176.
8. See repr. p. 174-176.

9. Voir repr. p. 154-157.
9. See repr. p. 154-157.

10. Voir repr. p. 158-159.
10. See repr. p. 158-159.

Les textures de l'exil

D'étape en étape, on commence à comprendre comment l'entreprise de François Daireaux s'origine dans un projet de l'intime, proche des peaux, de leurs porosités et de leurs interférences, pour se prolonger dans un mouvement de mise à distance. Dès lors, plusieurs stratégies sont visitées, qui permettent à l'artiste de maîtriser l'intensité d'un univers plastique initialement mis au jour dans l'atelier. La rencontre de l'œuvre et du territoire tout d'abord, qui trouve sa forme dans des propositions de recouvrement du sol, annonce voyages et errances à venir. Puis la confrontation de l'œuvre à la frontalité et la mise en série, qui ouvre également le regard sur un horizon infini, qui pousse à la sortie de l'atelier et initie l'élan de la quête.

Mais c'est peut-être surtout le travail d'images réalisées à l'épreuve du voyage qui permet le mieux à François Daireaux de retrouver dans la matière même du réel l'intensité des propositions suspendues de l'atelier. Car vient un temps où tout se passe comme si son aventure artistique était à lire comme l'écriture secrète, constructive, exaltante, d'une rupture des origines sur fond d'horizons lointains. Une œuvre silencieuse, tout entière construite comme un récit de la rupture, qui élabore pour l'œil attentif une grammaire visuelle de la quête, du déplacement, voire parfois du dénuement. Une histoire qui traverse des frontières instables, en mobilité continuelle. Un vagabondage en constante négociation avec des effets d'abandon et d'effacement.

Apparaissent alors, dans un jeu de résonances sensibles, une série de travaux qui sont autant d'incrustations de l'œuvre dans la texture du monde. Je pense notamment à une vidéo remarquable (*Surface*[11]) réalisée dans les champs de forage à Bakou, en Azerbaïdjan. Tous les éléments longuement mûris par l'œuvre semblent ici concentrés en un paquetage léger pour exilé en transit. Les textures subtiles saisies par les photographies, tantôt scintillantes, mates, granuleuses, cassantes ou humides, évoquent tout un théâtre de muqueuses, de membranes, de duvets ou de paillettes qui signent la tonalité sensuelle de l'œuvre d'atelier. En complicité avec l'artiste-arpenteur, le regard attentif reconnaîtra dans ces fragments oubliés autant d'œuvres potentiellement conçues par l'artiste-photographe. Le jeu d'empreintes s'est déplacé : c'est le réel lui-même qui fait moule, et l'œil de la caméra s'y love comme un plâtre docile. À Bakou, il devient évident que le geste fondateur du forage-pompage-remplissage, réinvesti par la machinerie du site industriel, prend une dimension allégorique. Alors que les carottes métalliques se sont un jour enfoncées dans ce sol, il règne ici un état d'inhospitalité qui interdit tout enracinement, toute germination, toute installation stable. La perfection lisse et miroitante des nappes d'hydrocarbures, dans lesquelles le ciel se reflète, fonctionne comme un rappel à l'ordre : il faut repartir, s'éloigner à l'horizon, ajouter un pas au pas, un geste au geste, une image aux images. Mais tout est dorénavant en place pour que le voyage soit une question sérieuse.

Prenant acte du processus sans fin qu'induisent le départ et l'errance, François Daireaux reconnaît immédiatement

11. Voir repr. p. 106-107.
11. See repr. p. 106-107.

succeeding in slipping from the dwelling place of the material, through the gesture, to its placing at a distance at the horizon of the wall and the infinite series. It is again from this perspective that we can understand the juxtaposition of the installation *Pointinfini*[9] in Brest and the simultaneous showing of the videos *Point 1* and *Point 2*[10] in an adjacent room. A ceramist oven makes a hole in a rock wall. By playing with shadows and light, the dull smoke and its depths reflect the blue of the sky, a curious coming and going between inside and outside, mat aspect and shimmering, surface and depth, that reminds the visitor, who stands about on the materiality of the paint, that art is never just a matter of appearing and erasing, of epiphany and forgetfulness. Held between archaism and fascination for technological imagery, these videos set a trap for the viewer and hesitate between the improbable capturing of the real and its *mise en scène*. In doing so, François Daireaux questions our difficulty to accept the uncertainties of the visible, our reluctance to comprehend the images as mediations in a direction that always escapes us.

The textures of exile

Step by step, we begin to understand how the undertaking of François Daireaux has its origins in an intimate project, close to skins, their porosities and interferences, so to stretch outwards in a movement to take distance. From here, many strategies are explored, allowing the artist to control the intensity of a plastic universe originally created in the artist studio. First of all, the encounter between the work and the territory, that takes shape in proposals involving the covering of the floor, announces travels and wanderings to come. Then the confrontation of the work with frontality and the making into series, which also lifts the gaze towards the horizon, pushes it out of the studio and initiates the leap towards the quest.

Yet, perhaps it is the work involving images created while being put to the test when traveling that best allow François Daireaux to recover, within the very material of the real, the intensity of the proposals suspended in the studio. Because there comes a time when everything occurs as though his artistic adventure were to be read as a secret, constructive, and thrilling writing about breaking roots at the base of faraway horizons. A silent work, completely conceived as the story of breaking, that elaborates, for the attentive eye, a visual grammar about the quest, traveling, and even perhaps destitution. A story that crosses unstable borders, in continual mobility. A wandering in constant negotiation with the effects of desertion and obliteration.

In a game between sensitive resonances, a series of works appear that are inlays of the work in the texture of the world. In particular, I'm thinking of a remarkable video (*Surface*[11]) filmed in the oil fields in Baku, in Azerbaijan. Here, all the elements, well ripened by the work, seem to be concentrated in a light pack to be exiled in transit. The subtle textures captured by the photographs, some shimmering, dull, grainy, brittle and humid, an entire theatre of mucous membranes, down, sequins that make the sensual tonality of the studio piece. In complicity with the artist-land surveyor, the attentive eye recognizes, in these forgotten fragments, the works potentially conceived by the artist. The imprint game is displaced: it is the real itself that makes the mold, and the eye of the camera curls up like docile plaster. In Baku, it becomes obvious that the founding gesture of boring-pumping-filling, reinvested by the machinery of the industrial site, takes on an allegorical dimension. While the metallic cores drive deep into the ground, there reins here an atmosphere of inhospitality that forbids any root taking, any germinating, any stable settling down. The smooth and shimmering perfection of the hydrocarbon pools, in which the sky is reflected, functions as a call to order: one must leave, withdraw to the horizon, and add a step to the steps, a gesture to the gestures, an image to the images. Though from here onwards, everything is in place so that the voyage becomes a serious question.

Taking note of the endless process that leads to departure and wandering, François Daireaux immediately recognizes what, at the root of his travels, founds his own approach

dans le monde ce qui, à l'origine de son parcours, fonde sa propre démarche : la valeur ontologique du geste qui fabrique et donne naissance, sa répétition attentive et maîtrisée. Véritable suture dans la fragmentation du déplacement, le geste traditionnel s'impose naturellement à l'œil de l'arpenteur comme un point invariant rassurant. Au fil de ses errances, de pays en pays, l'artiste collectionne cette chorégraphie manuelle qui fonde la construction d'une culture dans une dimension rituelle à travers les âges (*111 suite*, *work in progress*[12]). Depuis le tanneur jusqu'au mouleur de carreaux, en passant par le couturier ou le céramiste, une succession de travaux répétitifs sont collectionnés, à l'infini. Ils fonctionnent comme autant d'amarres possibles en terre inconnue. Le geste, sa répétition hypnotique, sa maîtrise infaillible, et surtout l'hypothèse de sa transmission par héritage, construisent un lien entre le travail d'atelier et la quête du nomade. Du Maroc à la Chine, l'Inde ou l'Algérie, François Daireaux reconnaît les fondements de la création dans ces manipulations hypnotiques et rituelles qui contrôlent la matière. Porteur de toutes les mémoires, de toutes les histoires, de tous les langages, le geste traditionnel remplit la fonction de la couture dans le tissu d'une œuvre en mobilité constante. Il autorise une métamorphose essentielle, celle de l'inquiétude du marcheur en stabilité créatrice.

12. Voir repr. p. 212-217.
12. See repr. p. 212-217.

in the world: the ontological value of the gesture that makes and gives birth, its attentive and controlled repetition. Veritable suture in the fragmentation of traveling, the traditional gesture naturally asserts itself, to the eye of the land surveyor, as a reassuring, invariant point. With the passing wanderings, from country to country, the artist collects this manual choreography that founds the construction of a culture in a ritual dimension throughout time (*111 suite, work in progress*[12]). From the tanner to the tiler, to the dressmaker, to the ceramist, an endless succession of repetitive works is collected. They function as possible moorings in an unknown land. The gesture, its hypnotic repetition, its infallible control, and especially its transmission through heritage, build a link between the studio work and the quest of the nomad. From Morocco to China, India to Algeria, François Daireaux recognizes the foundations of creation in these hypnotic movements and rituals that control the material. Carrier for all of the memories, all the stories, all the languages, the traditional gesture takes the role of the seam in the fabric of a work in constant mobility. It allows for an essential transformation, that of the restlessness of the walker in creative stability.

Archiver le suspens

Car enfin, il y a de l'archivage dans le mouvement de François Daireaux. Quelque chose qui pourrait faire penser aux catalogues d'artistes conceptuels, tels que ceux du couple Becher, aux traces photographiques d'œuvres éphémères conservées par les artistes du Land Art, ou encore aux collections d'objets photographiés de Jean-Luc Moulène. Car si l'œuvre d'atelier est à la source d'un élan vers les textures du monde, il faut que, dans un mouvement de va-et-vient, la reconnaissance de l'œuvre dans le réel fasse à nouveau retour à l'atelier, afin que l'énergétique intime du travail ne trouve jamais d'aboutissement. De la pièce suspendue dans l'atelier aux fragilités du réel, du bas rempli de plâtre à la borne comblée de ciment, du geste solitaire à la reconnaissance du geste artisanal transmissible, du paquetage du nomade aux sacs des matelassiers (*Rabat*[13]), il faut qu'une dynamique d'aller et retour s'installe pour que la recherche trouve sa forme de spirale infinie. Ce courant fluide entre le dedans et le dehors permet à François Daireaux de construire entre l'atelier et le monde une multitude de connexions qui s'organisent en séries, collections, suites et variations. Ce qui se trame au cœur de l'œuvre devient de plus en plus informel et insaisissable, au point qu'elle semble tourner autour d'un centre vide, d'une absence. Par cette énergie en spirale, le suspens collecté au-dehors vient s'inscrire dans le travail d'atelier, et les pièces élaborées à l'intérieur s'allègent de l'errance et du voyage.

Dans cet esprit, tant pour partager ce temps de déséquilibre du marcheur que pour recomposer les petites échoppes de fortune qui se font et se défont sur les places d'Inde ou d'Afrique, François Daireaux a disposé sur le sol de l'abbaye de Maubuisson les images capturées au cours de ses vagabondages lointains (*Cent une*[14]). Ce qui se joue ici tient tant à l'immatérialité de l'image qu'à la concrétude de ce qu'elle représente. Au visiteur de jouer au funambule, de se tenir au milieu d'une équivalence instable. Arpentant le territoire imaginaire de l'œuvre, flottant autour de photographies disposées comme des socles vides, le visiteur hésite entre le registre de l'évocation de la ruelle populeuse et celui de la composition visuelle conçue par l'artiste. Comme dans un labyrinthe, le visiteur est ainsi soumis à une multiplicité de parcours possibles, parcours qui le perturbent et déstabilisent son orientation en jouant de reflets contraires et de renversements d'axes. Le point de vue surplombant est celui du cartographe, qui doit sans cesse négocier entre la conscience ouverte du territoire à parcourir et la précision du détail photographique. S'ensuit un véritable vertige optique qui ralentit la promenade et trouble les correspondances trop évidentes.

13. Voir repr. p. 136-139.
13. See repr. p. 136-139.

14. Voir repr. p. 238-279.
14. See repr. p. 238-279.

Archiving suspension

After all, there is archiving in the movement of François Daireaux. Something that has us recall conceptual artists' catalogues, such as those of the Becher couple, the photographic traces of ephemeral works conserved by the Land Art artists, or even the collections of objects photographed by Jean-Luc Moulène. For if the studio work is the source of the leap towards the textures of the world, it is necessary that, in a coming and going movement, the recognition of the work in the real goes back to the studio, so that the intimate energies of the work can be brought to their full measure. From the piece suspended in the artist studio to the fragilities of the real, from the stockings filled with plaster to the boundary marker filled with cement, from the solitary gesture to the recognition of the transmissible traditional gesture, from the nomad's pack to the mattress makers' bags (*Rabat*[13]), it is necessary that a back and forth dynamic establishes itself so that the investigations can find its infinite spiral shape. This fluid current between the inside and outside allows et François Daireaux to build a multitude of connections between the world and the studio, which organize themselves into series, collections, continuations, and variations. What weaves at the heart of the work progressively becomes informal and elusive, to the point of appearing to turn around an empty center, an absence. With this spiral energy, the suspension gathered from the outside becomes a part of the studio work, while the travels and the wanderings lighten the pieces elaborated on the inside.

In this spirit, as much as to share in the moment of a walker's disequilibrium as to reconstruct the small makeshift stalls that are set up and taken down on the marketplaces of India and Africa, François Daireaux placed images taken during his faraway wanderings on the floor of the abbaye de Maubuisson (*Cent une*[14]). What is at play here depends both on the immateriality of the image and the concreteness of what it represents. It is up to the visitor to take the role of the tightrope walker, to stand in the middle of an unstable equivalence. Surveying the imaginary land of the work floating about the photographs placed like empty pedestals, the visitor hesitates between the register of the evocation of the crowded alley and that of the visual composition conceived by the artist. As though in a labyrinth, the visitor is subjected to a multiplicity of possible paths, paths that disturb him and upset his sense of orientation, while playing on contrary reflections and the inversion of axes. The overhanging perspective is that of the cartographer, who must constantly negotiate between the open awareness of a land to travel and the precision of the photographic detail. What ensues is a true optical vertigo that slows the walk and troubles the too obvious connections.

15. Voir repr. p. 224-237 et 320.
15. See repr. p. 224-237 and 320.

Vers un point aveugle

Véritable point d'orgue dans les variations de François Daireaux, l'installation qui a pris forme autour du visage de P. Chellappan[15] aboutit l'oscillation entre l'atelier et les départs, autour de la thématique du portrait impossible. Modèle à l'École d'art de Trivandrum, en Inde, P. Chellappan offre depuis quarante ans son visage aux élèves des cours de modelage. Les nombreux portraits de P. Chellappan réalisés au cours de toutes ces années disparaissent progressivement, abandonnés aux intempéries dans les jardins de l'école. D'une sculpture à l'autre, les variations sont infinies, provoquées tant par les usures du temps que par les interprétations des élèves. Si bien que, à les observer tous si différents, les uns après les autres, il devient très difficile de se faire une idée du véritable visage du modèle. On se trouve devant un portrait sans visage en quelque sorte, c'est-à-dire sans identité véritable. Sensible à cette instabilité, François Daireaux propose au modèle une pause de vingt-cinq minutes face à la fixité objective de sa caméra. Ce faisant, dans un mouvement discret d'identification, il apparaît comme offrant au modèle un repère stable et rassurant. Parallèlement, cette fixité vive de la caméra est mise en regard de l'ensemble des moulages retrouvés dans les jardins de l'école. Si bien qu'il devient extrêmement périlleux de tenter de saisir et de synthétiser l'intimité de P. Chellappan. Mais le plus troublant se tient sans doute dans l'immobilité docile du modèle filmé, qui semble, lui aussi, s'observer sans parvenir à se reconnaître. Là où des étudiants n'ont reproduit que les traits d'un visage, François Daireaux parvient à capturer un regard aveugle à lui-même. Alors qu'il sait qu'il regarde, ce regard ne parvient pas à comprendre ce qu'il voit. Il ne parvient dès lors qu'à être un point de vue anonyme, sans appropriation singulière. Or, dans ce mouvement de l'intime vers le public, de la retenue vers l'offre, du dedans vers le dehors, on retrouve toute l'incertitude suspendue de la démarche de François Daireaux. D'une ville à l'autre, d'une escale à l'autre, le nomade ressemble à ce visage qui passe entre toutes les mains, sans jamais parvenir tout à fait à être un portrait pour lui-même. La distance qui s'impose entre le modèle et ses doubles pointe la véritable zone d'ombre qui dynamise la démarche de François Daireaux : un centre en absence, tendu entre le dedans et le dehors, un portrait qui ne sera jamais un autoportrait. Ainsi, l'œuvre de François Daireaux ébauche les contours d'un point aveugle, tout entier tracé par les arabesques de plâtre et les traces d'errances qui le dessinent et l'enveloppent.

Towards a blind spot

A real point of order in the variations of François Daireaux, the installation that takes shape around the face of P. Chellappan[15] crowns the oscillation between the studio and the departures, on the thematic of the impossible portrait. Model at the art school in Trivandrum, India, P. Chellappan has offered his face to modeling class students for forty years. The numerous portraits of P. Chellappan completed throughout the years disappear progressively, abandoned to the school garden's bad weather. From one sculpture to another, the variations are infinite, caused by both the wears of time and the students' interpretations. In fact, if we were to observe all of them, one after another, it would become very difficult to imagine the model's true face. Somehow, we find ourselves before a portrait with no face, i.e. without real identity. Sensitive to this instability, François Daireaux proposes the model a twenty-five minute pause in front of the objective steadiness of his camera. Thus in a discreet movement of identification, he seems to offer the model a stable and reassuring marker. At the same time, this intense steadiness of the camera is placed in comparison with the ensemble of moldings recovered from the school gardens. Hence, it becomes perilous to synthesize the privacy of P. Chellappan. Yet without doubt, what is most troubling lies within the docile immobility of the filmed model, who appears to also observe himself without being able to recognize himself. There, where the students only reproduced the features of his face, François Daireaux succeeds in capturing a gaze that is blind to itself. Even though these eyes are aware that they are looking, they do not succeed in understanding what they see. They succeed only in being an anonymous point of view, with no particular appropriation. Now within this movement from the private to the public, from being restrained to offering up, from inside to outside, we find the entire suspended uncertainty of François Daireaux's approach. From one city to another, from one stop over to another, the nomad resembles this face that comes into contact with all the hands without ever really succeeding in being a portrait of himself. The distance that places itself between the model and his double marks out the real gray area that stimulates the approach of François Daireaux: an absence at the center, held between the inside and outside, a portrait that will never be a self-portrait. In this manner, the work of François Daireaux sketches the outline of a blind spot, completely plotted with plaster arabesques and traces of wanderings that both draw it out and envelop it.

CI-CONTRE / OPPOSITE PAGE:

TEL QUEL II, JHANSI, 2008.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, NON TIRÉE.
COLOR PHOTOGRAPH, NOT PRINTED.

50/51 *FRAGMENT ATELIER* (DÉTAIL / DETAIL), 1992.
LYCRA, 15 X 30 CM.
LYCRA, 15 X 30 CM.

52/53 *SANS TITRE* (DÉTAIL / DETAIL), 1993.
ENSEMBLE DE 10 SCULPTURES, PLÂTRE, ACIER,
H. : 150 À 240 CM.
SERIES OF 10 SCULPTURES, PLASTER, STEEL,
H : 150 TO 240 CM.

CI-CONTRE ET DOUBLE PAGE SUIVANTE /
OPPOSITE PAGE AND FOLLOWING DOUBLE PAGE

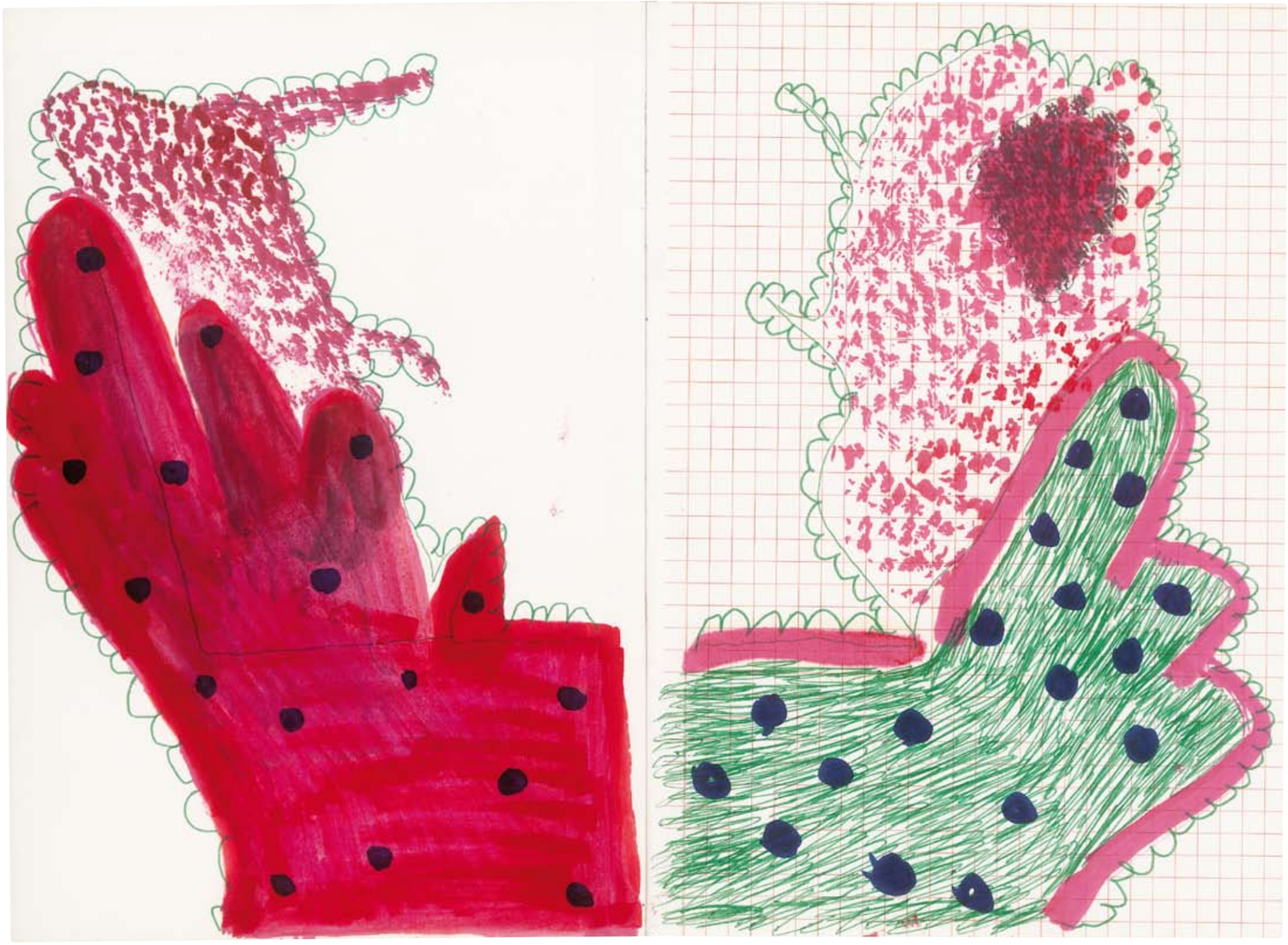
SANS TITRE (VUE D'ENSEMBLE ET DÉTAILS / OVERVIEW AND DETAILS),
1993.
ENSEMBLE DE 10 SCULPTURES, PLÂTRE, ACIER,
H. : 150 À 240 CM.
SERIES OF 10 SCULPTURES, PLASTER, STEEL,
H : 150 TO 240 CM.

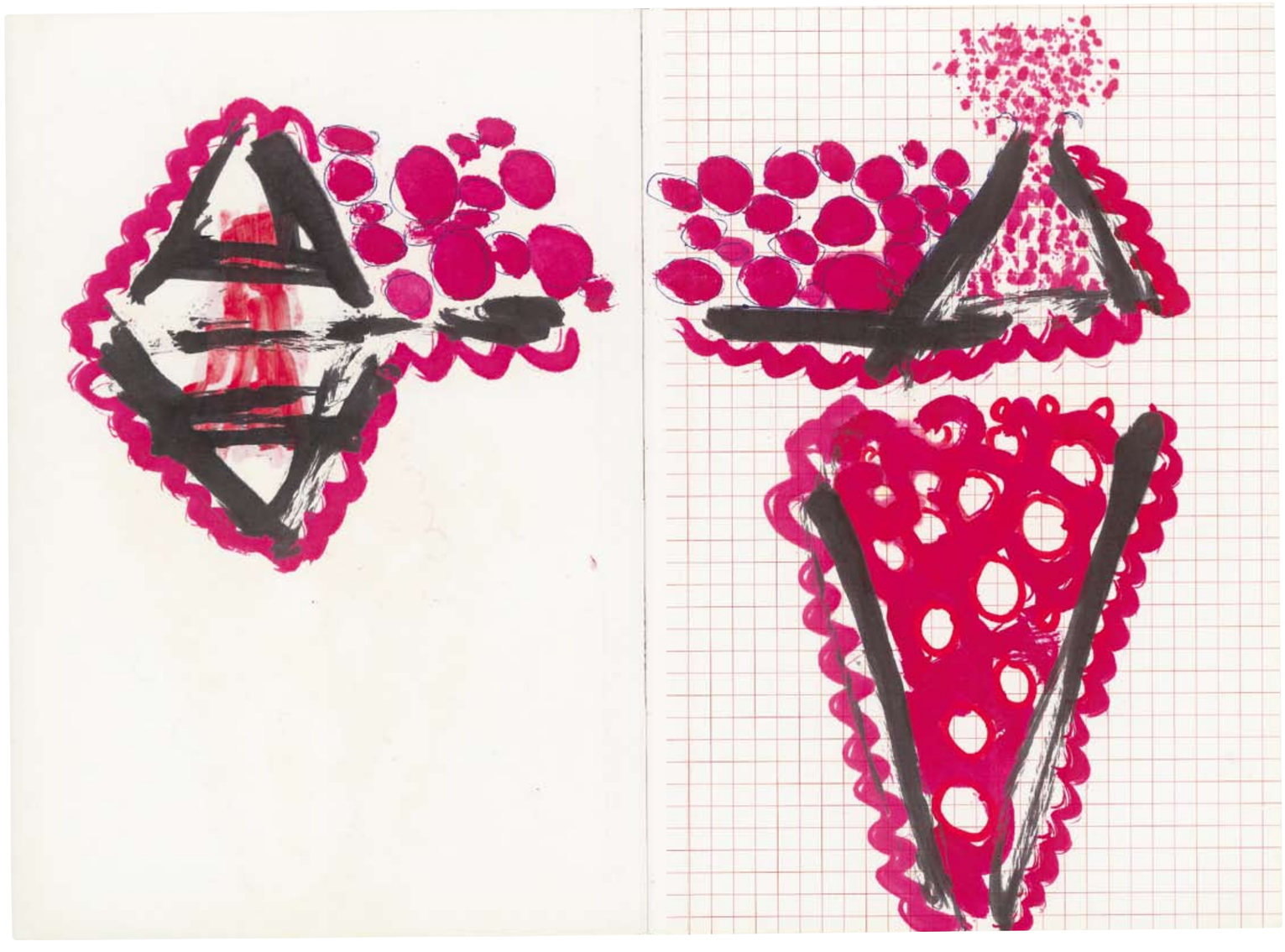
58 *SANS TITRE*, 1992.
COLLAGE SUR PAPIER, 27 X 38 CM.
COLLAGE ON PAPER, 27 X 38 CM.

59 *SANS TITRE*, 1995.
VERNIS À ONGLES SUR GALETS, 350 X 35 X 10 CM.
NAIL VARNISH ON PEBBLES, 350 X 35 X 10 CM.

60/61 *SANS TITRE*, 1995.
ENCRE, VERNIS À ONGLES SUR PAPIER, 21 X 29 CM.
INK, NAIL VARNISH ON PAPER, 21 X 29 CM.

62/63 *SANS TITRE*, 1995.
ENCRE, VERNIS À ONGLES SUR PAPIER, 21 X 29 CM.
INK, NAIL VARNISH ON PAPER, 21 X 29 CM.





CI-CONTRE /
OPPOSITE PAGE

AU SOL / ON FLOOR: *SANS TITRE*, 1996.
VERNIS À ONGLES SUR GALETS, CHEVEUX FÉMININS, 5 X 300 X 300 CM.
NAIL VARNISH ON PEBBLES, WOMEN'S HAIR, 5 X 300 X 300 CM.
AU MUR / ON WALL: *OMBRE*, OUEZZANE, 2003.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, TIRAGE LAMBDA, CONTRECOLLÉ
SUR DIBOND, 90 X 130 CM.
COLOR PHOTOGRAPH, LAMBDA PRINT, MOUNTED TO DIBOND,
90 X 130 CM.
VUE DE L'EXPOSITION *RACCORDER, TRACER*, CENTRE WALLON
D'ART CONTEMPORAIN, FLÉMALLE, 2006.
RACCORDER, TRACER EXHIBITION VIEW, CENTRE WALLON
D'ART CONTEMPORAIN, FLÉMALLE, 2006.

66

SANS TITRE (DÉTAIL / DETAIL), 1996.
VERNIS À ONGLES SUR GALETS, CHEVEUX FÉMININS, 5 X 300 X 300 CM.
NAIL VARNISH ON PEBBLES, WOMEN'S HAIR, 5 X 300 X 300 CM.
VUE DE L'EXPOSITION *RACCORDER, TRACER*, CENTRE WALLON
D'ART CONTEMPORAIN, FLÉMALLE, 2006.
RACCORDER, TRACER EXHIBITION VIEW, CENTRE WALLON
D'ART CONTEMPORAIN, FLÉMALLE, 2006.

67

OMBRE, OUEZZANE, 2003.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, TIRAGE LAMBDA, CONTRECOLLÉ
SUR DIBOND, 90 X 130 CM.
COLOR PHOTOGRAPH, LAMBDA PRINT, MOUNTED TO DIBOND,
90 X 130 CM.

68/69

SANS TITRE, 1996.
PLÂTRE, ROUGES À LÈVRES, 35 X 190 X 60 CM.
PLASTER, LIPSTICKS, 35 X 190 X 60 CM.

70

SANS TITRE, 1997.
ENCRE, ROUGES À LÈVRES SUR PAPIER, 20 X 13 CM.
INK, LIPSTICKS ON PAPER, 20 X 13 CM.

71

AU MUR / ON WALL: *SOL II* ET / AND *SOL III*, 2002.
PHOTOGRAPHIES COULEURS, TIRAGES RC, CONTRECOLLÉS SUR
ALUMINIUM, ENCADRÉS SOUS VERRE, 90,5 X 133,5 CM CHAQUE.
COLOR PHOTOGRAPHS, RC PRINTS, GLUED ON ALUMINUM,
FRAMED UNDER GLASS, 90.5 X 133.5 CM EACH.
AU SOL / ON FLOOR: *SANS TITRE*, 1996-2002.
PLÂTRE, ROUGES À LÈVRES, 35 X 190 X 60 CM.
PLASTER, LIPSTICKS, 35 X 190 X 60 CM.
VUE DE L'EXPOSITION *TRAVAILLER AU CORPS*, VILLA DU PARC,
ANNEMASSE, 2002.
TRAVAILLER AU CORPS EXHIBITION VIEW, VILLA DU PARC,
ANNEMASSE, 2002.

72

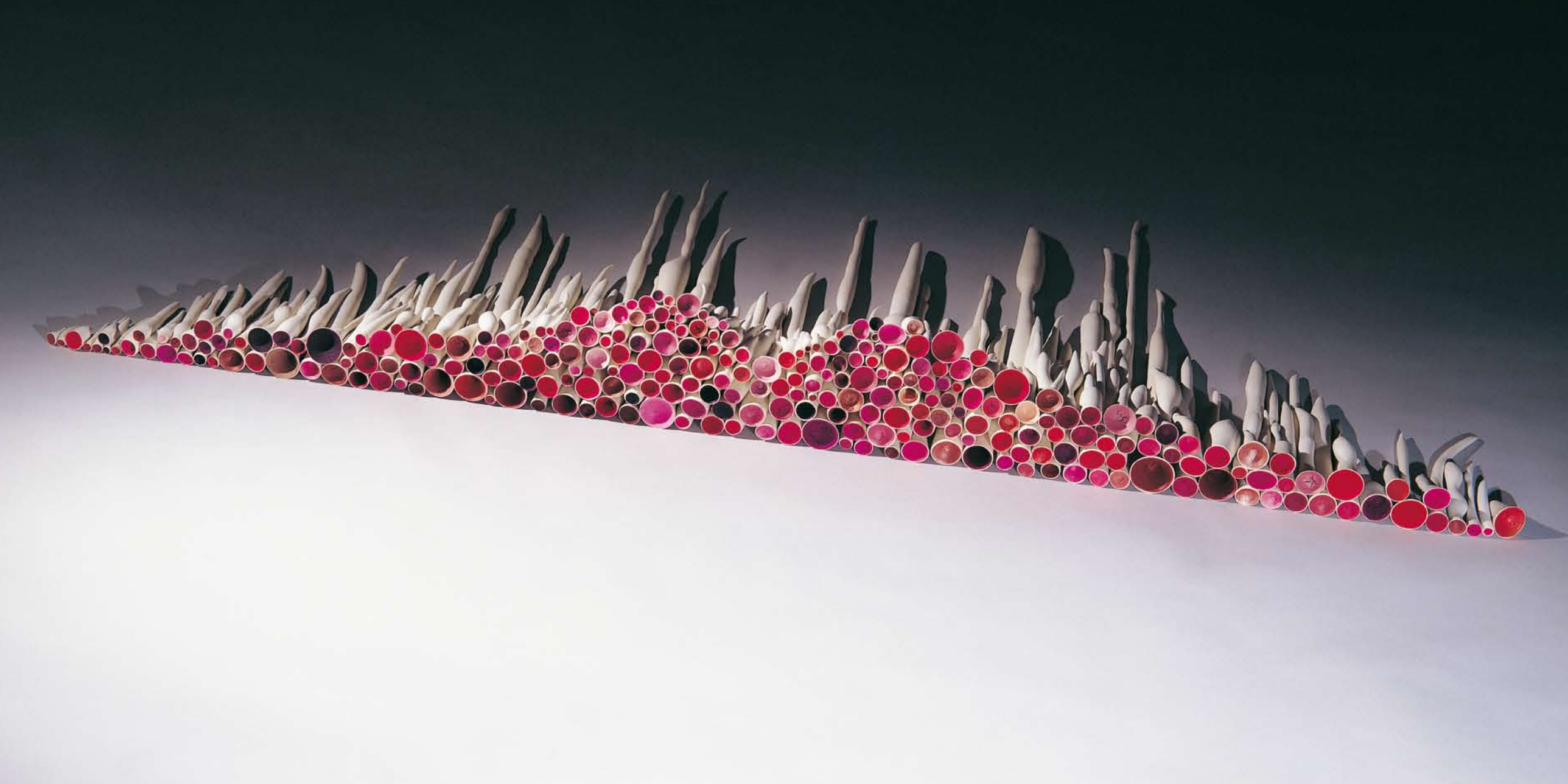
SOL I, 2002.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, TIRAGE RC, CONTRECOLLÉ
SUR ALUMINIUM, ENCADRÉ SOUS VERRE, 90,5 X 133,5 CM.
COLOR PHOTOGRAPH, RC PRINT, GLUED ON ALUMINUM,
FRAMED UNDER GLASS, 90.5 X 133.5 CM.

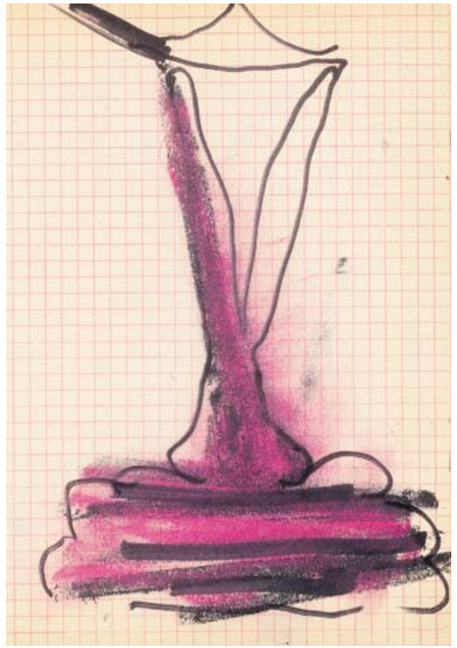
73

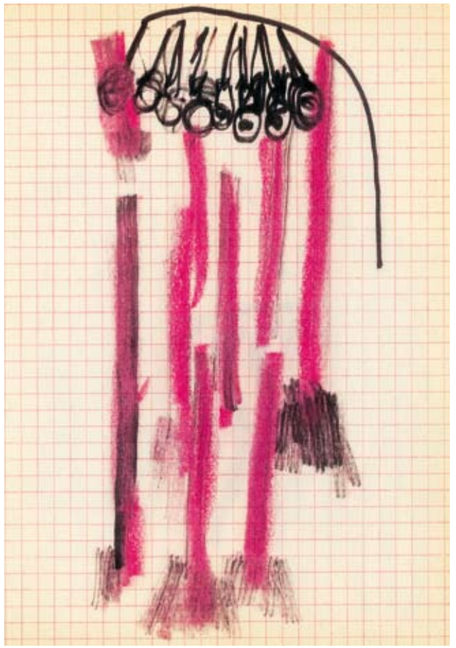
SANS TITRE, 1995.
ENCRE SUR PAPIER, 21 X 13 CM.
INK ON PAPER, 21 X 13 CM.

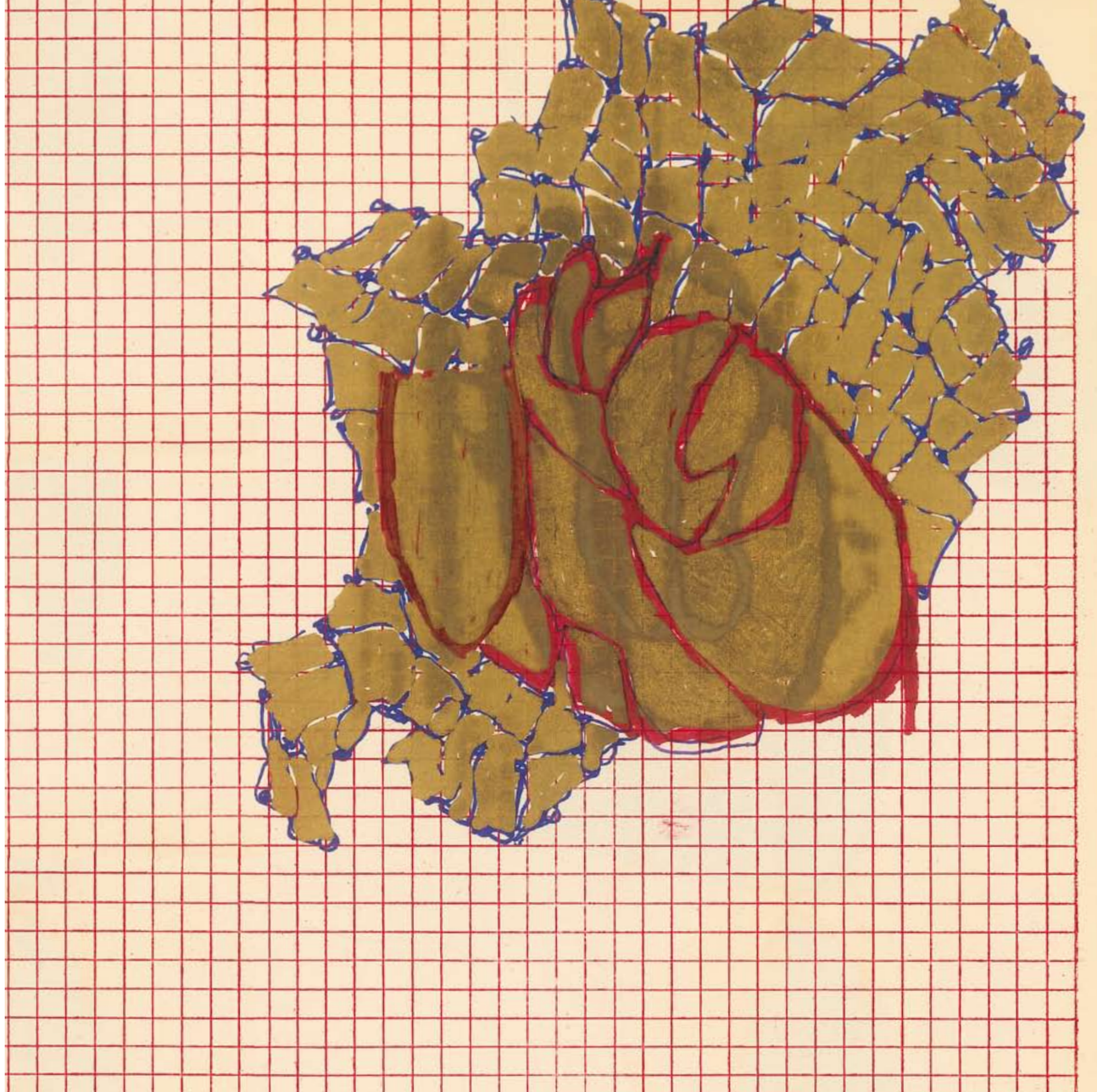
74/75

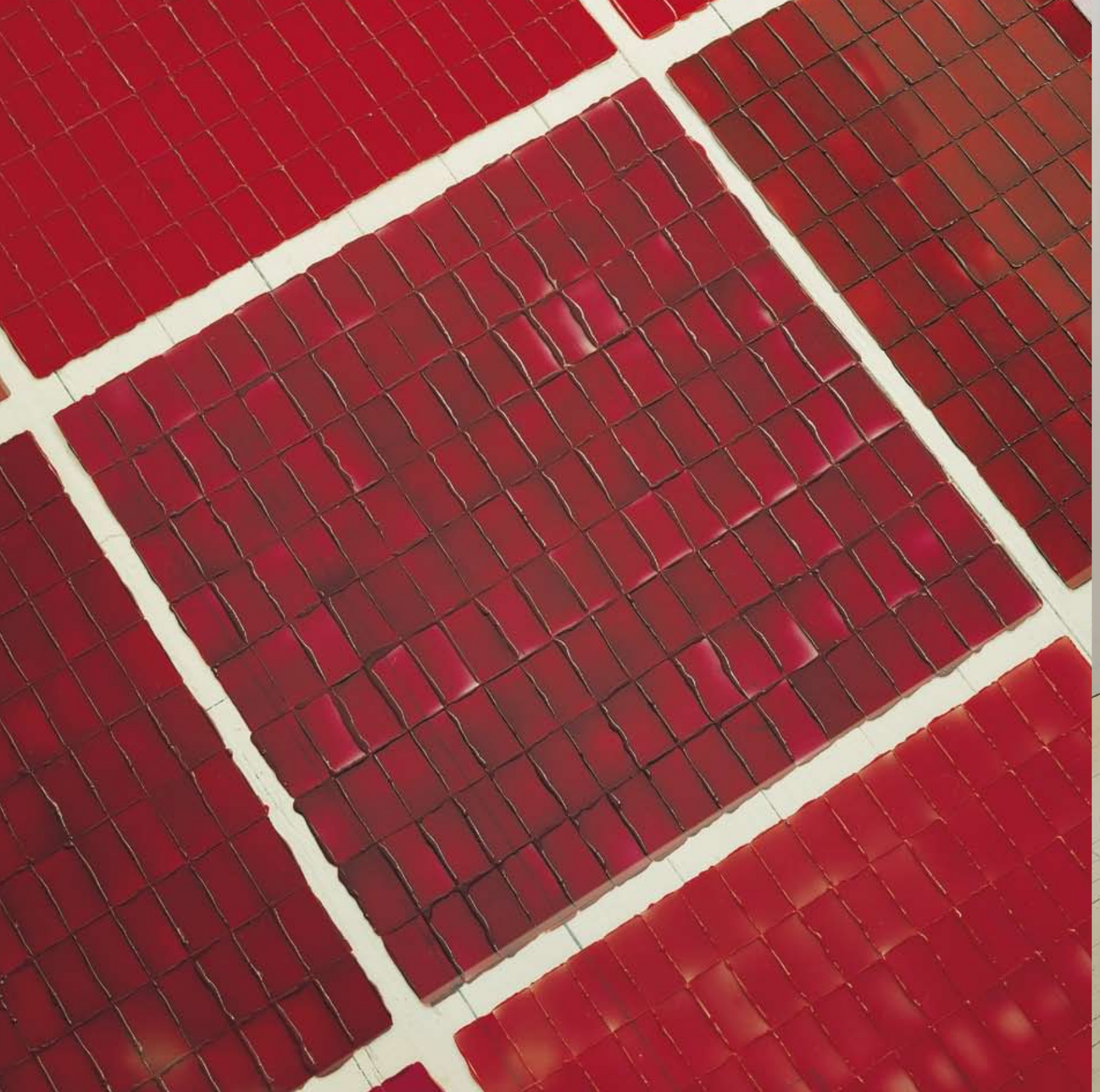
SANS TITRE (VUE D'ENSEMBLE ET DÉTAIL / OVERVIEW AND DETAIL), 1996.
VERNIS À ONGLES SUR VERRE PELLICULAIRE, 160 X 240 CM.
NAIL VARNISH ON GLASS SLIDES, 160 X 240 CM.











CI-CONTRE /
OPPOSITE PAGE ENSEMBLE DE CARNETS DE DESSINS, 1990-2000.
SERIES OF SKETCHBOOKS, 1990-2000.

78/79 *SANS TITRE*, 1997.
COLLANTS FANTAISIE, SILICONE, MOUSSE POLYURÉTHANE,
350 X 950 X 20 CM.
FANTASY TIGHTS, SILICONE, POLYURETHANE FOAM, 350 X 950 X 20 CM.
VUE DE L'EXPOSITION *SANS TITRE*, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE,
PARIS, 1998.
SANS TITRE EXHIBITION VIEW, LES FILLES DU CALVAIRE GALLERY,
PARIS, 1998.

80/81 *SANS TITRE*, 1997.
ENCRE SUR PAPIER, 20 X 28 CM.
INK ON PAPER, 20 X 28 CM.

82/83 *SANS TITRE* (VUE D'ENSEMBLE ET DÉTAIL / OVERVIEW AND DETAIL), 1998.
COLLANTS FANTAISIE, BAS, SILICONE, MOUSSE POLYURÉTHANE,
400 X 800 X 20 CM (AU MUR), 400 X 800 X 20 CM (AU SOL).
FANTASY TIGHTS, NYLON STOCKINGS, SILICONE POLYURETHANE FOAM,
400 X 800 X 20 CM (ON WALL), 400 X 800 X 20 CM (ON FLOOR).
VUE D'ATELIER.
ARTIST'S STUDIO VIEW.

84 *SANS TITRE*, 1994.
ENCRE, VERNIS À ONGLES SUR PAPIER, 27 X 19 CM.
INK, NAIL VARNISH ON PAPER, 27 X 19 CM.

85 *BLACK SEA*, ZONGULDAK, 2002.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, TIRAGE LAMBDA, CONTRECOLLÉ SUR DIBOND, 60 X 90 CM.
COLOR PHOTOGRAPH, LAMBDA PRINT, MOUNTED TO DIBOND, 60 X 90 CM.

86 *SANS TITRE*, 1997.
COLLANTS FANTAISIE, BAS, SILICONE, MOUSSE POLYURÉTHANE,
ACIER, 180 X 200 X 15 CM.
FANTASY TIGHTS, NYLON STOCKINGS, SILICONE, POLYURETHANE FOAM,
STEEL, 180 X 200 X 15 CM.

86/87 *FUITE*, 2002-2006.
LATEX, GOUACHE, COLLE THERMOFUSIBLE, 210 X 640 CM.
LATEX, GOUACHE, HOT MELT ADHESIVE, 210 X 640 CM.
VUE DE L'EXPOSITION *TRACER, RACCORDER*, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE,
BRUXELLES, 2006.
TRACER, RACCORDER EXHIBITION VIEW, LES FILLES DU CALVAIRE
GALLERY, BRUSSELS, 2006.

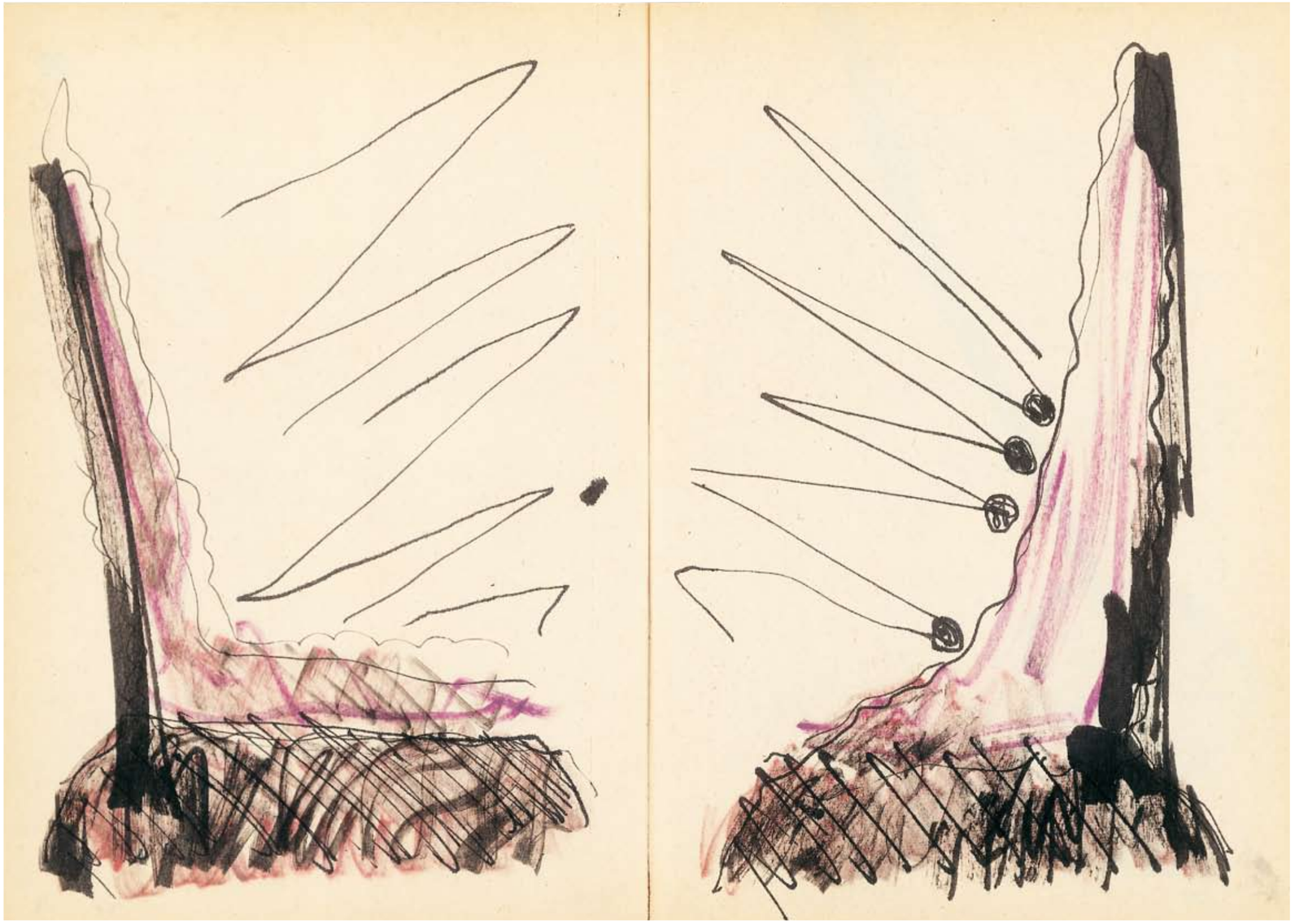
88 *SANS TITRE*, 1999.
ENCRE, CIRE SUR PAPIER, 29,5 X 20 CM.
INK, WAX ON PAPER, 29.5 X 20 CM.

88/91 *SANS TITRE* (VUE D'ENSEMBLE ET DÉTAIL / OVERVIEW AND DETAIL), 1999.
800 SCULPTURES, MOUSSE FLORALE, COLLE THERMOFUSIBLE, 23 X 12 X 8 CM CHAQUE.
800 SCULPTURES, FLORAL FOAM, HOT MELT ADHESIVE, 23 X 12 X 8 CM EACH.
VUE DE L'EXPOSITION *IDÉAL*, GALERIE MUNICIPALE ÉDOUARD-MANET, GENNEVILLIERS, 1999.
IDÉAL EXHIBITION VIEW, ÉDOUARD-MANET PUBLIC GALLERY, GENNEVILLIERS, 1999.

92 *SANS TITRE*, 1999.
ENCRE, CIRE SUR PAPIER, 29,5 X 20 CM.
INK, WAX ON PAPER, 29.5 X 20 CM.

92/93 *SANS TITRE*, 1999.
1 200 SCULPTURES, MOUSSE FLORALE, COLLE THERMOFUSIBLE, 23 X 12 X 8 CM CHAQUE.
1.200 SCULPTURES, FLORAL FOAM, HOT MELT ADHESIVE, 23 X 12 X 8 CM EACH.
VUE DE L'EXPOSITION À L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS, AUBUSSON, 1999.
EXHIBITION VIEW AT THE ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS, AUBUSSON, 1999.

94/97 *MNOGO*, 2002.
VIDÉO COULEURS, SILENCIEUX, 26', 1 ÉCRAN, FORMAT 4/3.
COLOR VIDEO, SILENT, 26', 1 SCREEN, SIZE 4/3.



CI-CONTRE ET DOUBLE PAGE SUIVANTE /
OPPOSITE PAGE AND FOLLOWING DOUBLE PAGE

BARAQUES, 2003.
30 PHOTOGRAPHIES COULEURS, TIRAGES LAMBDA, CONTRECOLLÉS
SUR ALUMINIUM, 30 X 45 CM CHAQUE.
30 COLOR PHOTOGRAPHS, LAMBDA PRINTS, GLUED ON ALUMINUM, 30 X 45 CM EACH.
EXPOSITION *BARAQUES*, LA BORNE, ORLÉANS, 2003.
BARAQUES EXHIBITION, LA BORNE, ORLÉANS, 2003.

102/105 *VERT DE TERRE* (VUE D'ENSEMBLE ET DÉTAIL / OVERVIEW AND DETAIL), 2000.
153 ÉLÉMENTS, MOUSSE FLORALE, COLLE THERMOFUSIBLE,
ACIER PEINT, 55 X 32 X 23 CM CHAQUE.
153 ELEMENTS, FLORAL FOAM, HOT MELT ADHESIVE, PAINTED STEEL,
55 X 32 X 23 CM EACH.
VUE DE L'EXPOSITION À LA GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, PARIS, 2000.
EXHIBITION VIEW AT LES FILLES DU CALVAIRE GALLERY, PARIS, 2000.

106/107 *SURFACE*, 2003.
VIDÉO COULEURS, SONORE, 16', 1 ÉCRAN, FORMAT 4/3.
COLOR VIDEO, SOUND, 16', 1 SCREEN, SIZE 4/3.

CI-CONTRE ET DOUBLE PAGE SUIVANTE /
OPPOSITE PAGE AND FOLLOWING DOUBLE PAGE

MES RUINES (VUE D'ENSEMBLE ET DÉTAIL / OVERVIEW AND DETAIL),
2001-2003.
ENSEMBLE DE 154 SCULPTURES, PLÂTRE SYNTHÉTIQUE,
55 X 32 X 23 CM CHAQUE, 23 X 770 X 352 CM L'ENSEMBLE.
SERIES OF 154 SCULPTURES, SYNTHETIC PLASTER,
55 X 32 X 23 CM EACH, 23 X 770 X 352 CM OVERALL.
VUE D'ATELIER.
ARTIST'S STUDIO VIEW.

112/113 AUX MURS / ON WALLS: *UN CERTAIN NOMBRE*, 2003.
ENSEMBLE DE 154 TIRAGES, ENCRE PIGMENTÉE SUR PAPIER LANA,
55 X 32 CM CHAQUE.
SERIES OF 154 PRINTS, PIGMENTED INK ON LANA PAPER, 55 X 32 CM EACH.
AU SOL / ON FLOOR: *APERCU*, 2006.
RÉSINE, ACRYLIQUE SUR PLÂTRE SYNTHÉTIQUE, 23 X 55 X 32 CM.
RESIN, ACRYLIC ON SYNTHETIC PLASTER, 23 X 55 X 32 CM.
VUE DE L'EXPOSITION *TRACER, RACCORDER*, GALERIE LES FILLES
DU CALVAIRE, BRUXELLES, 2006.
TRACER, RACCORDER EXHIBITION VIEW, LES FILLES DU CALVAIRE
GALLERY, BRUSSELS, 2006.

114/115 *UN CERTAIN NOMBRE* (DÉTAIL / DETAIL), 2003.
ENSEMBLE DE 154 TIRAGES, ENCRE PIGMENTÉE SUR PAPIER LANA,
55 X 32 CM CHAQUE.
SERIES OF 154 PRINTS, PIGMENTED INK ON LANA PAPER, 55 X 32 CM EACH.

116/117 *SANS TITRE*, 1999-2001.
ENSEMBLE DE 177 SCULPTURES, BAS, SILICONE, BLANC DE LITHOPONE,
DIMENSIONS VARIABLES.
SERIES OF 177 SCULPTURES, NYLON STOCKINGS, SILICONE,
LITHOPONE WHITE PIGMENT, VARIABLE DIMENSIONS.
VUE DE L'EXPOSITION *CE QUE JE CHERCHE À FAIRE*, ÉCOLE D'ART DE BELFORT, 2001.
CE QUE JE CHERCHE À FAIRE EXHIBITION VIEW, ART SCHOOL OF BELFORT, 2001.

CI-CONTRE, À GAUCHE /
OPPOSITE PAGE, ON LEFT

SANS TITRE, 1999-2006.
ENSEMBLE DE 72 SCULPTURES, BAS, SILICONE, BLANC DE LITHOPONE, DIMENSIONS VARIABLES.
SERIES OF 72 SCULPTURES, NYLON STOCKINGS, SILICONE, LITHOPONE WHITE PIGMENT, VARIABLE DIMENSIONS.
VUE DE L'EXPOSITION *TRACER, RACCORDER*, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, BRUXELLES, 2006.
TRACER, RACCORDER EXHIBITION VIEW, LES FILLES DU CALVAIRE GALLERY, BRUSSELS, 2006.

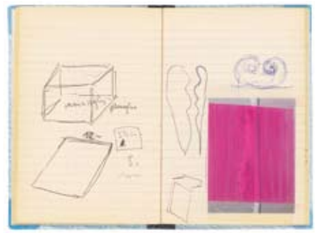
CI-CONTRE, À DROITE /
OPPOSITE PAGE, ON RIGHT

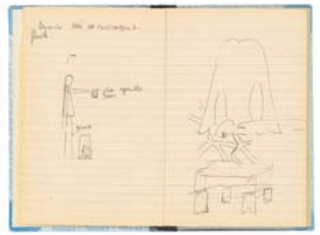
CARNET DE DESSINS, 1999.
SKETCHBOOK, 1999.

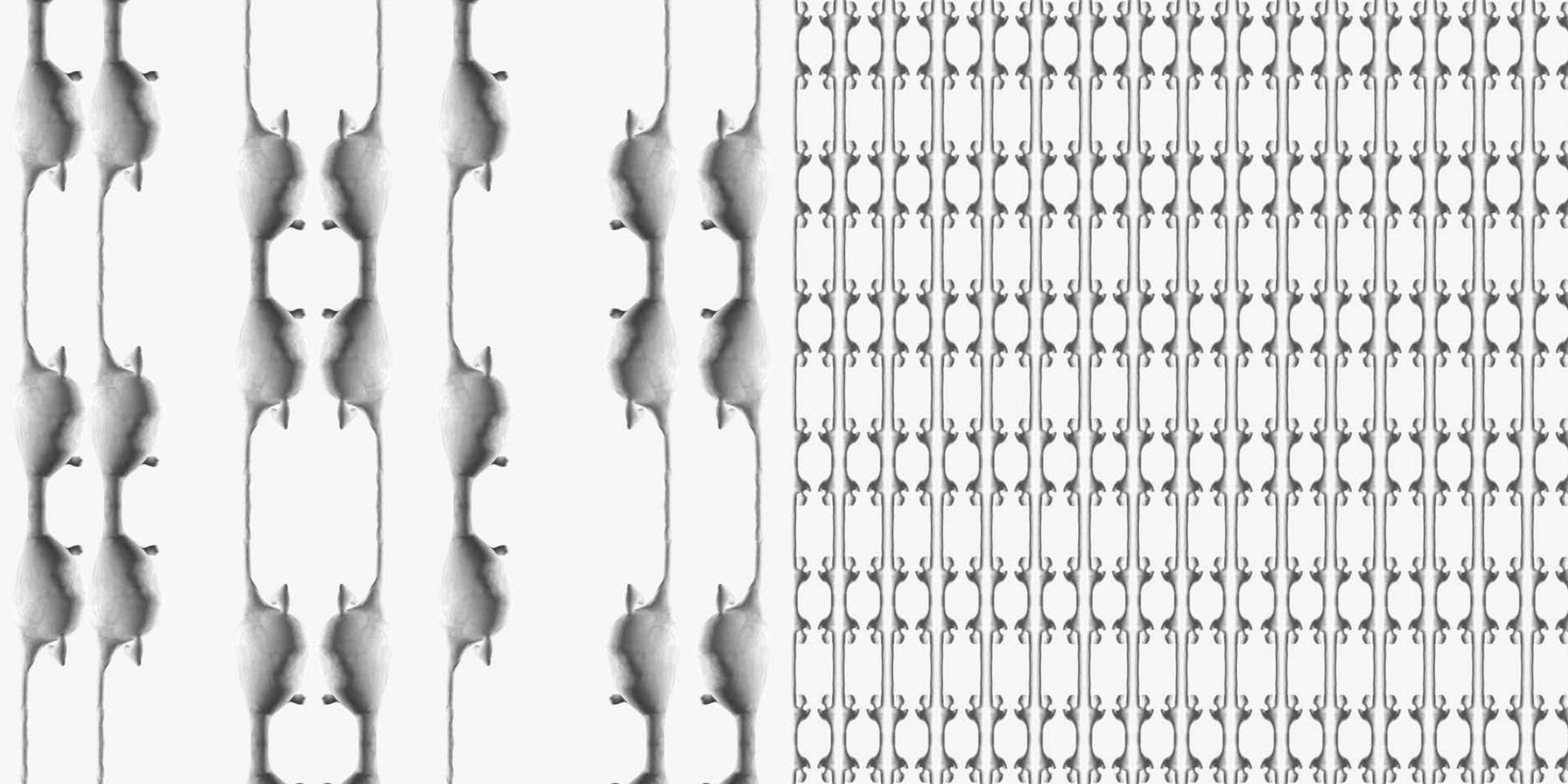
120/129 *GRISAILLE* (VUE D'ENSEMBLE ET DÉTAILS / OVERVIEW AND DETAILS), 2001-2003.
ENSEMBLE DE 177 « PAPIERS PEINTS », TIRAGES NOIR ET BLANC, CONTRECOLLÉS SUR DIBOND, ENCRE PIGMENTÉE SUR PAPIER, 72 X 50,5 CM CHAQUE.
SERIES OF 177 "WALL PAPERS", BLACK AND WHITE PRINTS, MOUNTED TO DIBOND, PIGMENTED INK ON PAPER, 72 X 50.5 CM EACH.
VUE DE L'EXPOSITION *UN CERTAIN NOMBRE*, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, PARIS, 2003.
UN CERTAIN NOMBRE EXHIBITION VIEW, LES FILLES DU CALVAIRE GALLERY, PARIS, 2003.

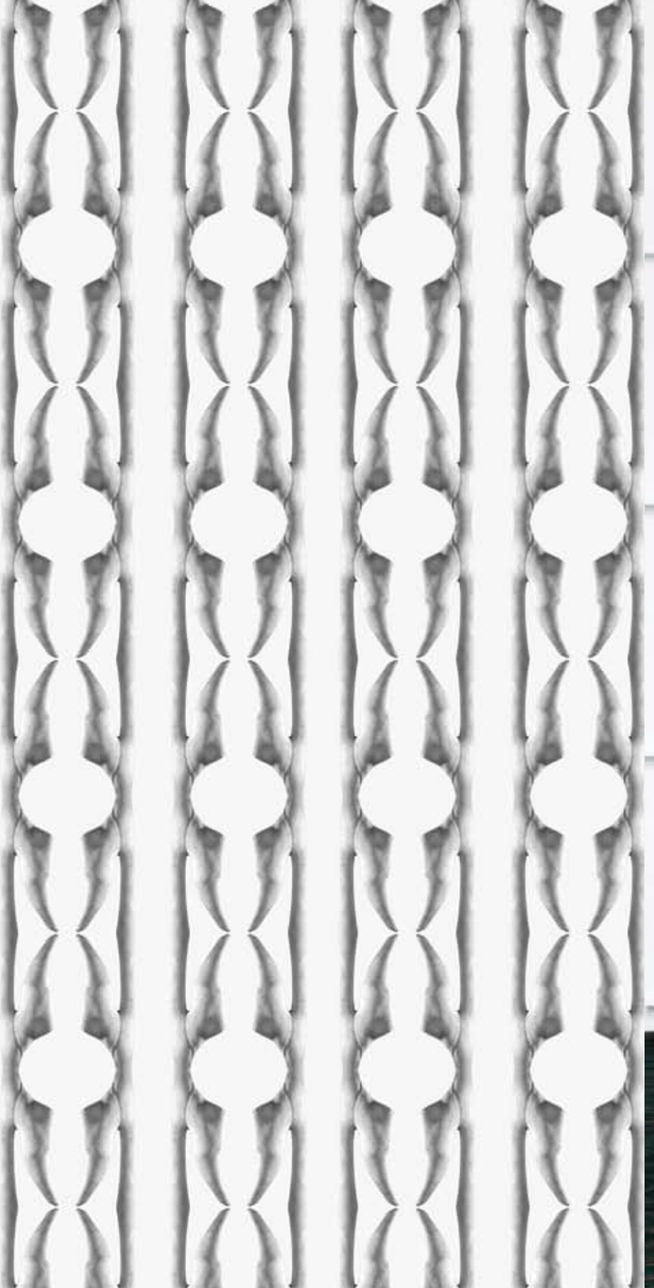
130/131 AUX MURS / ON WALLS: *GRISAILLE* (DÉTAILS / DETAILS), 2001-2003.
ENSEMBLE DE 177 « PAPIERS PEINTS », TIRAGES NOIR ET BLANC, CONTRECOLLÉS SUR DIBOND, ENCRE PIGMENTÉE SUR PAPIER, 72 X 50,5 CM CHAQUE.
SERIES OF 177 "WALL PAPERS", BLACK AND WHITE PRINTS, MOUNTED TO DIBOND, PIGMENTED INK ON PAPER, 72 X 50.5 CM EACH.
AU SOL / ON FLOOR: *TAPIS* (VUE D'ENSEMBLE ET DÉTAIL / OVERVIEW AND DETAIL), 2001-2002.
COLLANTS FANTAISIE, SILICONE, 18 X 400 X 1 000 CM.
FANTASY TIGHTS, SILICONE, 18 X 400 X 1.000 CM.
VUES DE L'EXPOSITION *TAPISGRISAILLE*, GALERIE DE L'ARTOTHÈQUE DE CAEN, 2002.
TAPISGRISAILLE EXHIBITION VIEWS, GALLERY OF ARTOTHÈQUE DE CAEN, 2002.

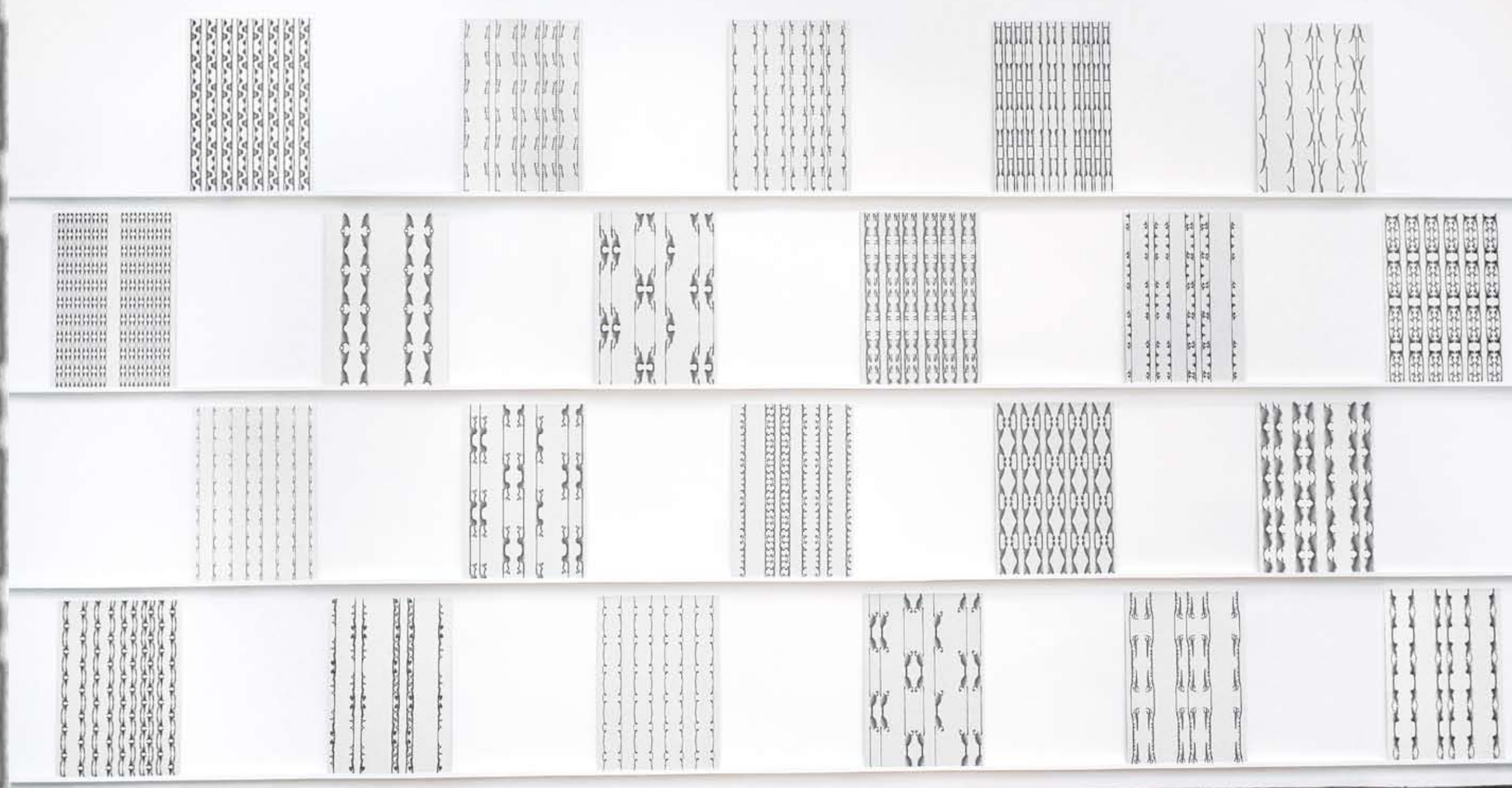
132/133 *NO VISIT*, 2003.
VIDÉO COULEURS, SONORE, 27', 1 ÉCRAN, FORMAT 4/3.
COLOR VIDEO, SOUND, 27', 1 SCREEN, SIZE 4/3.

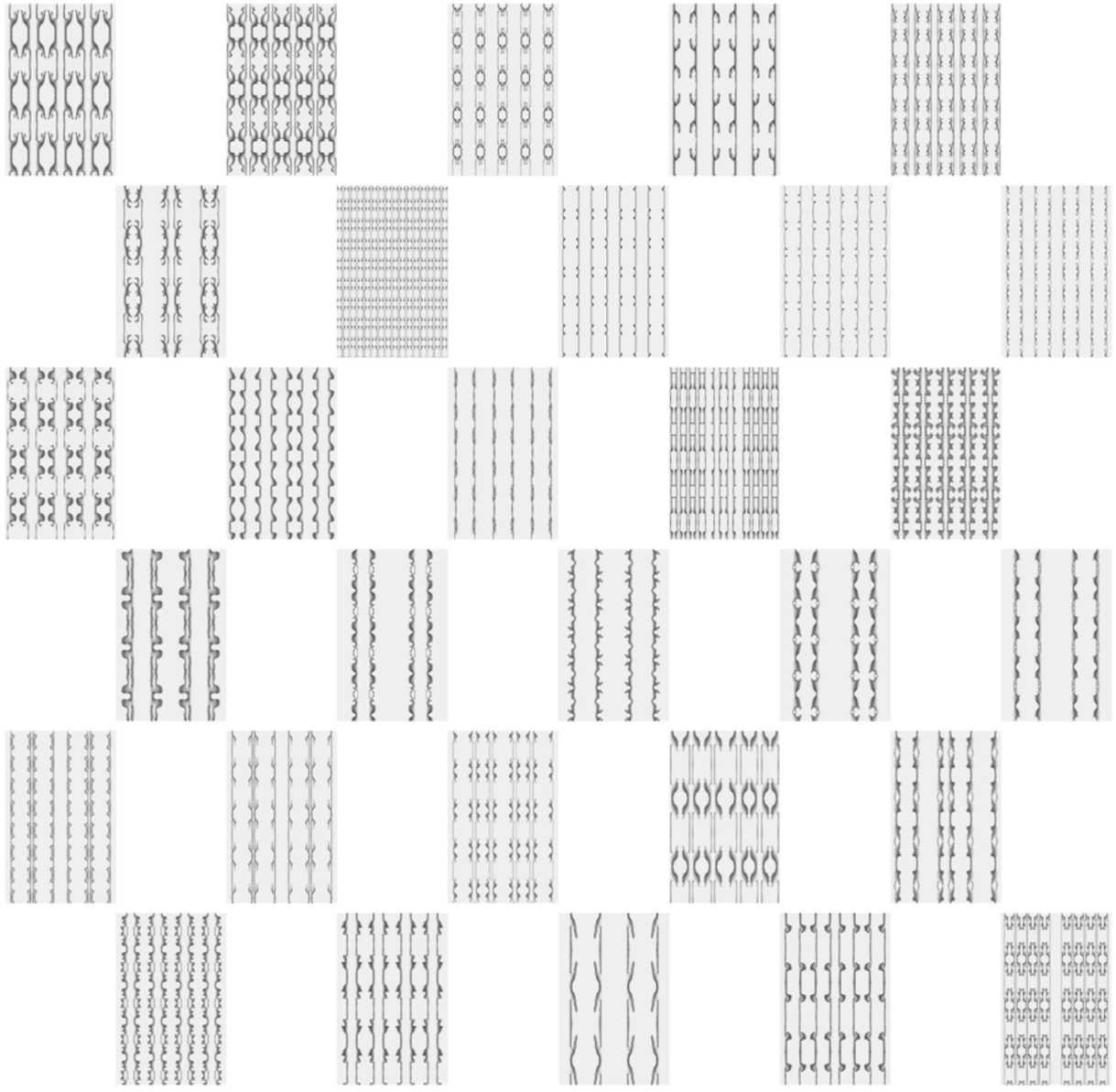
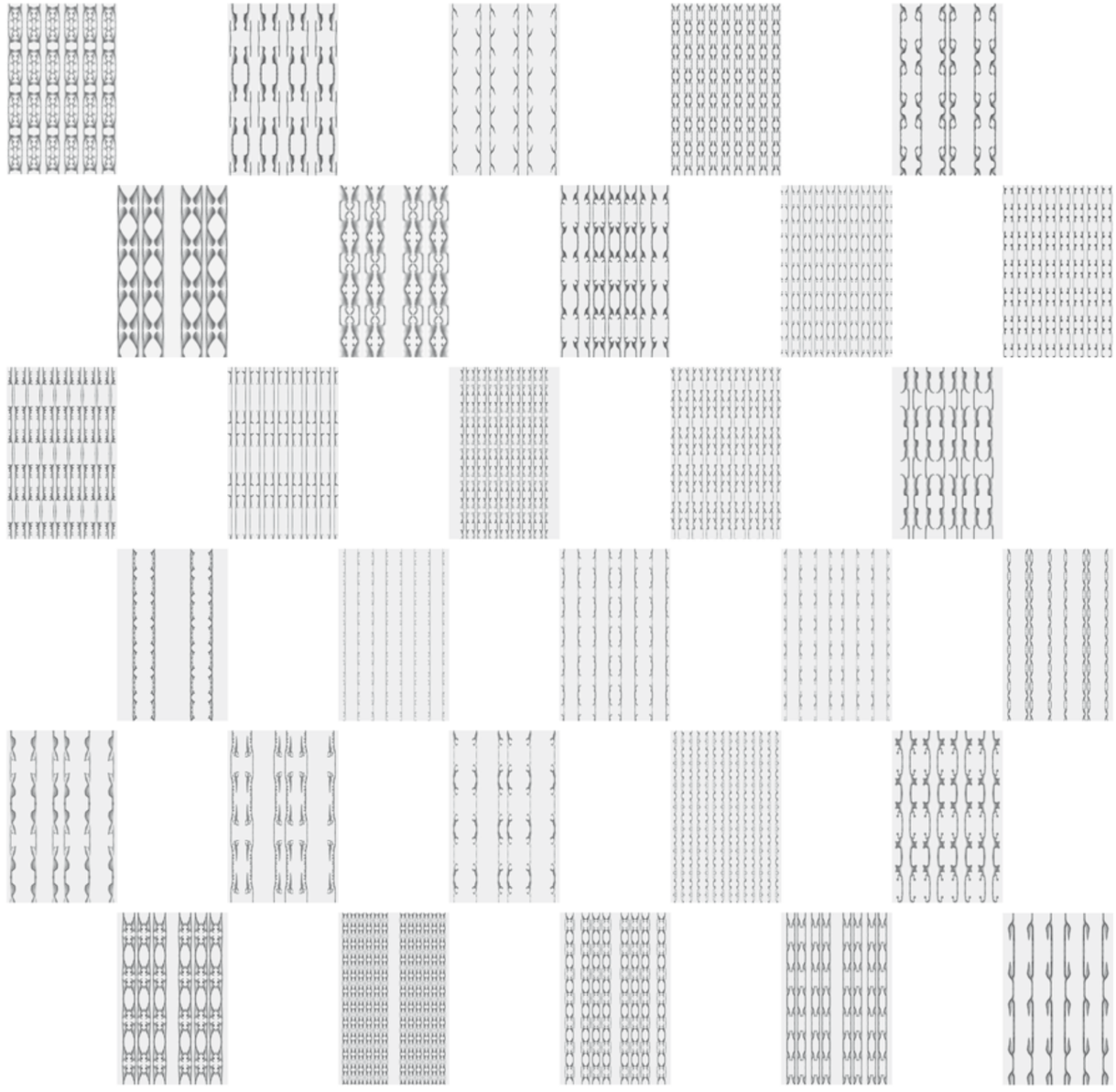


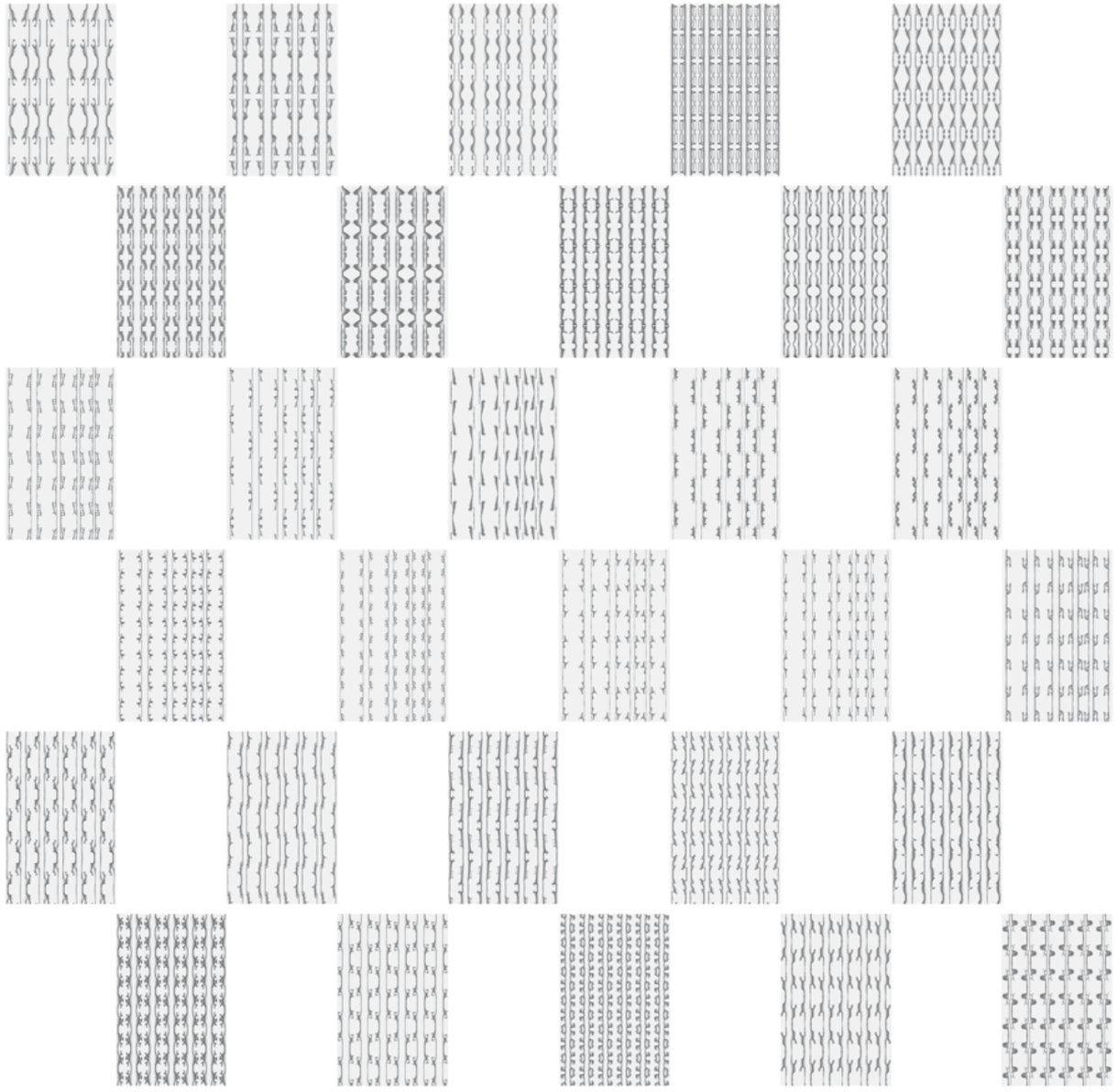
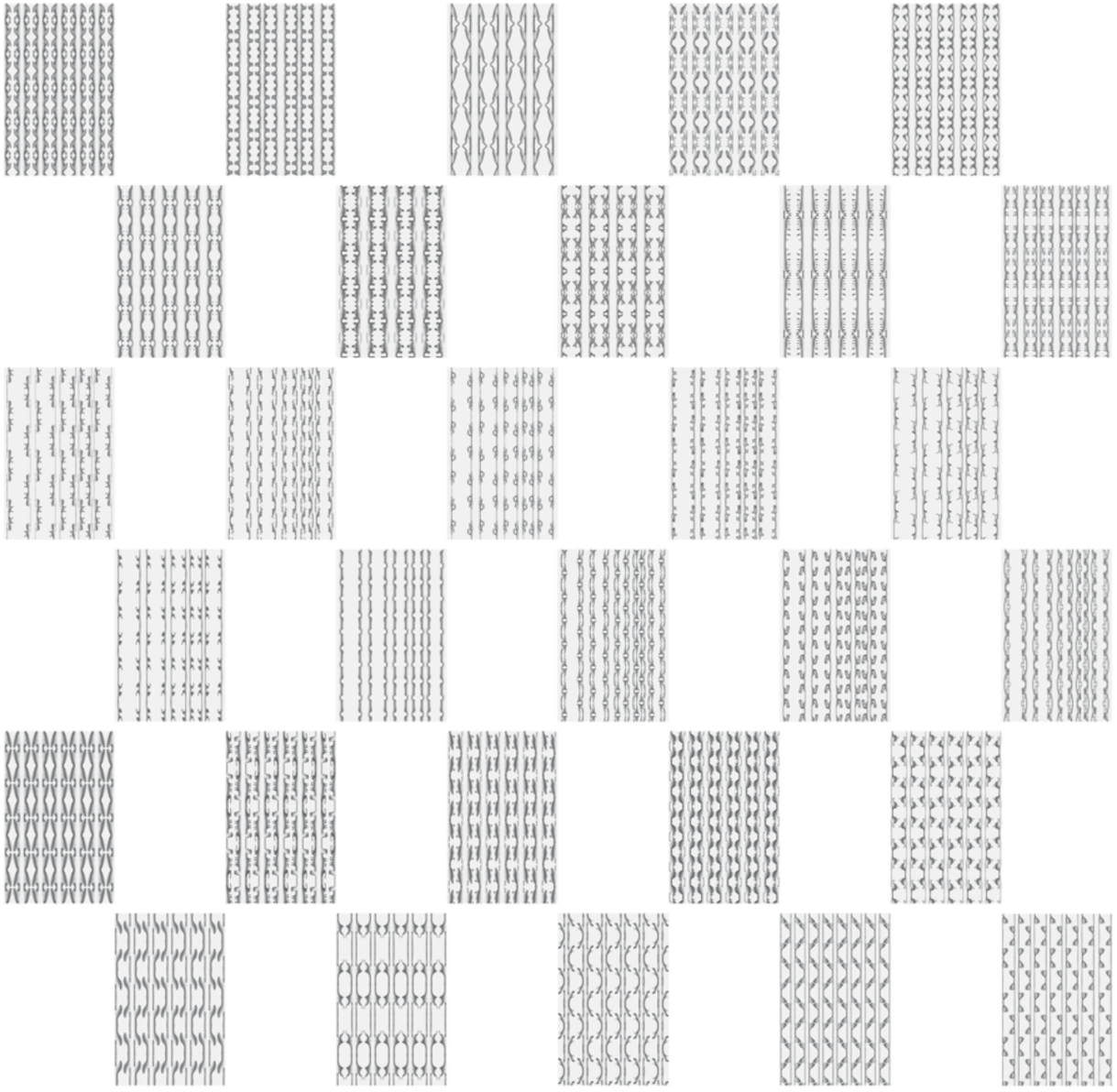


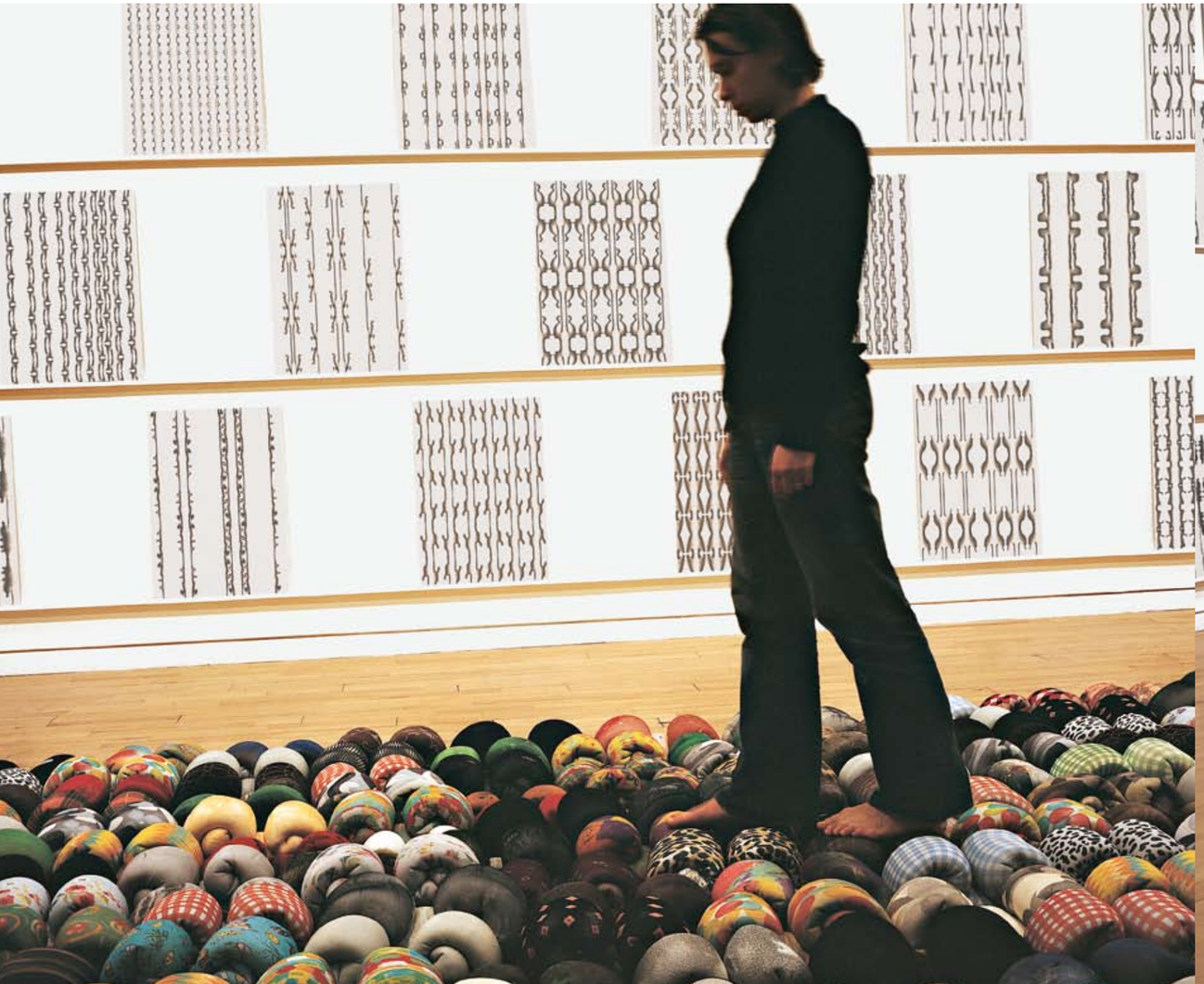


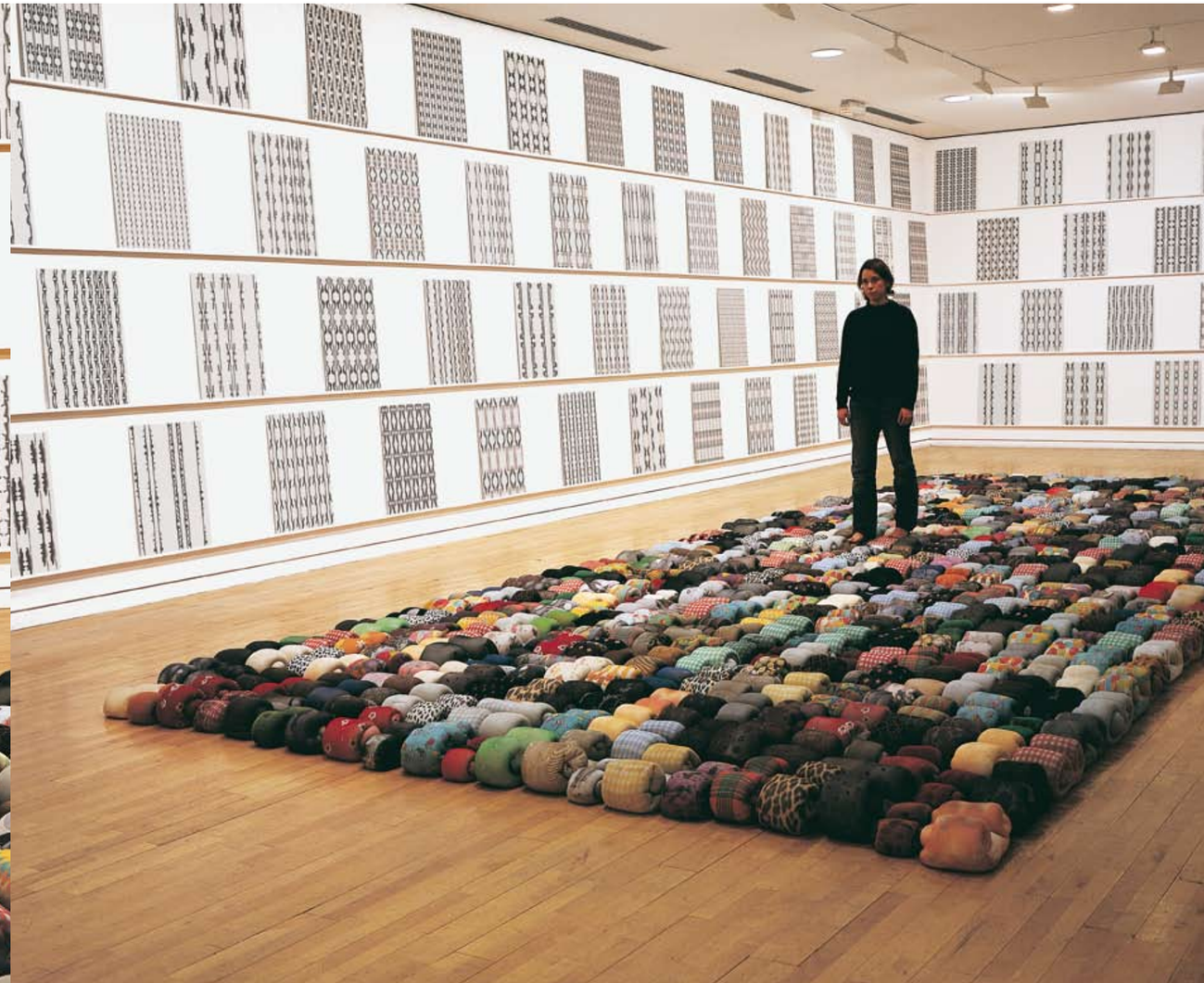








CI-CONTRE, À GAUCHE /
OPPOSITE, ON LEFT

TAPIS (DÉTAIL / DETAIL), 2001-2002.
COLLANTS FANTAISIE, SILICONE, 18 X 400 X 800 CM.
FANTASY TIGHTS, SILICONE, 18 X 400 X 800 CM.
VUE DE L'EXPOSITION *TRAVAILLER AU CORPS*,
VILLA DU PARC, ANNEMASSE, 2002.
TRAVAILLER AU CORPS EXHIBITION VIEW,
VILLA DU PARC, ANNEMASSE, 2002.

CI-CONTRE, À DROITE /
OPPOSITE, ON RIGHT

FRAGMENTS D'ATELIER / STUDIO'S PIECES, 2002.
COLLANTS FANTAISIE, SILICONE, 15 X 20 X 15 CM CHAQUE.
FANTASY TIGHTS, SILICONE, 15 X 20 X 15 CM EACH.

136/139 *RABAT (12)*, 2008.
ENSEMBLE DE 12 PHOTOGRAPHIES COULEURS, TIRAGES LAMBDA,
CONTRECOLLÉS SUR ALUMINIUM, ENCADRÉS SOUS VERRE,
81,7 X 60,7 CM CHAQUE TIRAGE, AVEC CADRE.
SERIES OF 12 COLOR PHOTOGRAPHS, LAMBDA PRINTS, GLUED ON
ALUMINUM, FRAMED UNDER GLASS, 81.7 X 60.7 CM EACH PRINT,
WITH FRAME.

140/141 *ENTRÉE* (VUE D'ENSEMBLE ET DÉTAIL / OVERVIEW AND DETAIL), 2004.
TIRAGES CONTRECOLLÉS SUR DIBOND, ENCRE PIGMENTÉE SUR
PAPIER, COLLE THERMOFUSIBLE, MOUSSE FLORALE, CAFÉ, GRAPHITE,
288 X 353,5 CM.
PRINTS MOUNTED TO DIBOND, PIGMENTED INK ON PAPER, HOT MELT
ADHESIVE, FLORAL FOAM, COFFEE, GRAPHITE, 288 X 353.5 CM.
VUES DE L'EXPOSITION *ENTRÉE*, CENTRE D'ART CAMILLE-LAMBERT,
JUVISY-SUR-ORGE, 2004.
ENTRÉE EXHIBITION VIEWS, CENTRE D'ART CAMILLE-LAMBERT,
JUVISY-SUR-ORGE, 2004.

CI-CONTRE /
OPPOSITE PAGE *SANS TITRE*, 1996.
PLÂTRE, BLANC DE LITHOPONE, 5 X 800 X 800 CM.
PLASTER, LITHOPONE WHITE PIGMENT, 5 X 800 X 800 CM.
VUE D'ATELIER.
ARTIST'S STUDIO VIEW.

144 *CE QUE JE CHERCHE À FAIRE*, 1998.
BOIS, PLÂTRE, BLANC DE LITHOPONE, 23 X 68 X 113 CM.
WOOD, PLASTER, LITHOPONE WHITE PIGMENT, 23 X 68 X 113 CM.
VUE DE L'EXPOSITION *CE QUE JE CHERCHE À FAIRE*,
ÉCOLE D'ART DE BELFORT, 2001.
CE QUE JE CHERCHE À FAIRE EXHIBITION VIEW,
ART SCHOOL OF BELFORT, 2001.

145 *SANS TITRE*, 1996.
ENCRE SUR PAPIER, 22 X 17 CM.
INK ON PAPER, 22 X 17 CM.

146/147 *SANS TITRE*, 1998.
PLÂTRE, LAQUE POLYESTER, VERNIS À ONGLES SUR COLLE
THERMOFUSIBLE, ÉPINGLES, DIMENSIONS VARIABLES.
PLASTER, POLYESTER LACQUER, NAIL VARNISH ON HOT MELT
ADHESIVE, PINS, VARIABLE DIMENSIONS.
VUE D'ATELIER.
ARTIST'S STUDIO VIEW.

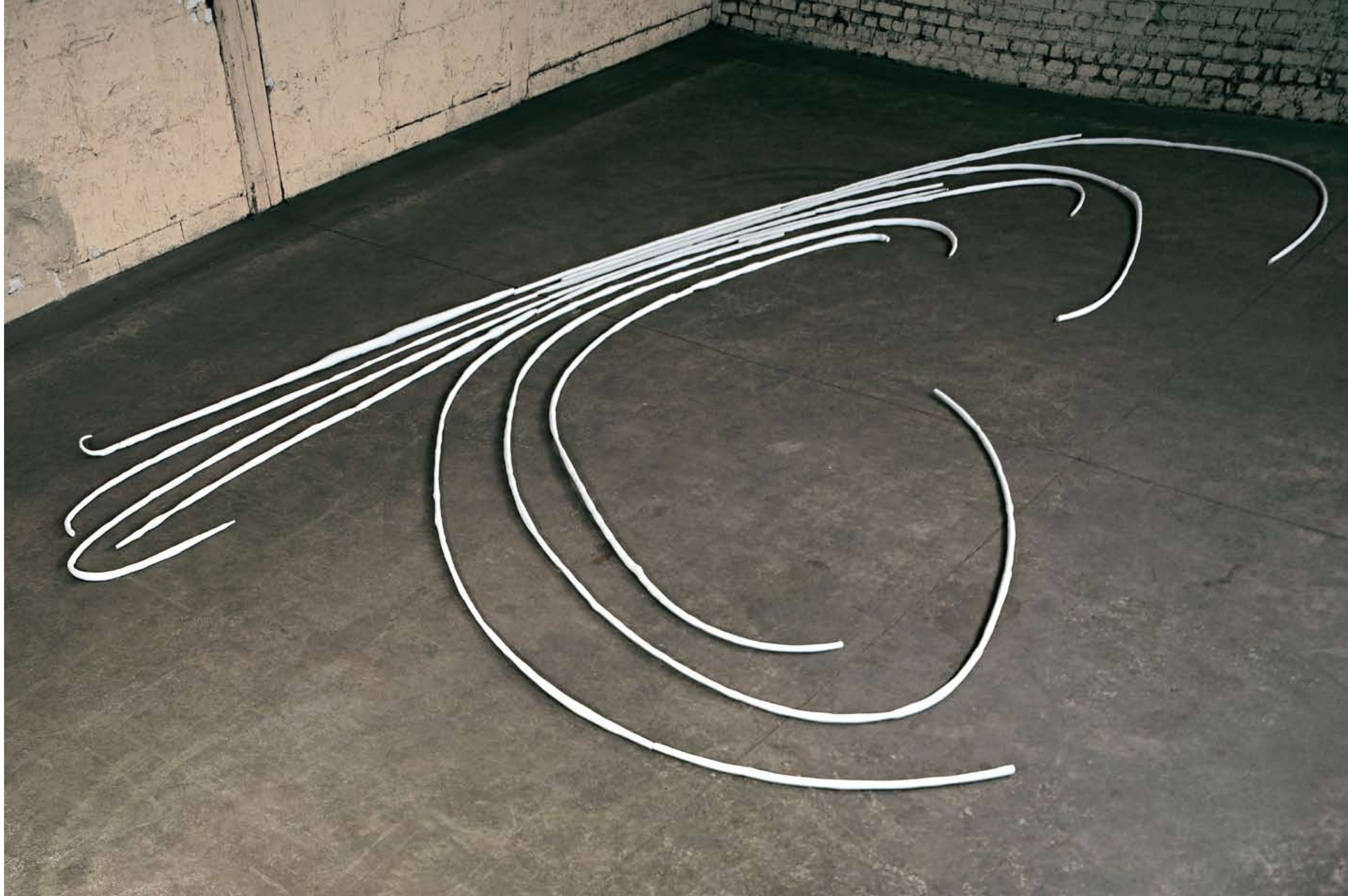
148/149 *SANS TITRE*, 1996.
SILICONE, 10 X 60 X 400 CM.
SILICONE, 10 X 60 X 400 CM.

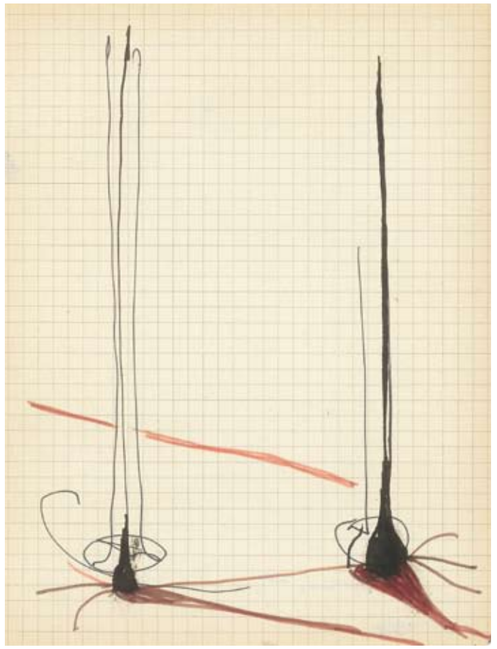
149 *SANS TITRE*, 1996.
ENCRE SUR PAPIER, 22 X 17 CM.
INK ON PAPER, 22 X 17 CM.

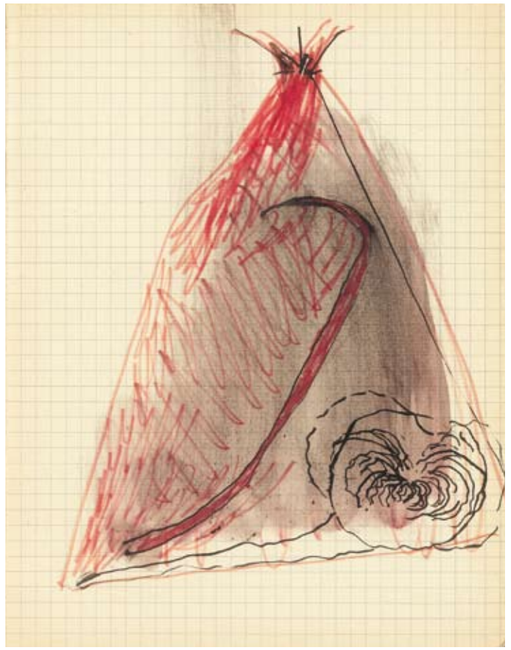
150/151 *FORMITÉ*, 2002.
ENSEMBLE DE 5 SCULPTURES, RÉSINE POLYESTER, MOUSSE FLORALE,
187 X 80 X 110 CM CHAQUE.
SERIES OF 5 SCULPTURES, POLYESTER RESIN, FLORAL FOAM,
187 X 80 X 110 CM EACH.
VUE DE L'EXPOSITION *UN CERTAIN NOMBRE*, GALERIE LES FILLES
DU CALVAIRE, PARIS, 2003.
UN CERTAIN NOMBRE EXHIBITION VIEW, LES FILLES DU CALVAIRE
GALLERY, PARIS, 2003.

152 RÉALISATION DE / REALISATION OF *FORMITÉ*, 2002.
RÉSINE POLYESTER, MOUSSE FLORALE, 187 X 80 X 110 CHAQUE.
POLYESTER RESIN, FLORAL FOAM, 187 X 80 X 110 EACH.
VUE D'ATELIER.
ARTIST'S STUDIO VIEW.

153 *BLANC*, MARRAKECH, 2003.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, TIRAGE LAMBDA, CONTRECOLLÉ
SUR ALUMINIUM, ENCADRÉ SOUS VERRE, 68,7 X 81,7 CM.
COLOR PHOTOGRAPH, LAMBDA PRINT, GLUED ON ALUMINUM,
FRAMED UNDER GLASS, 68.7 X 81.7 CM.







CI-CONTRE ET PAGE SUIVANTE/
OPPOSITE AND FOLLOWING PAGE

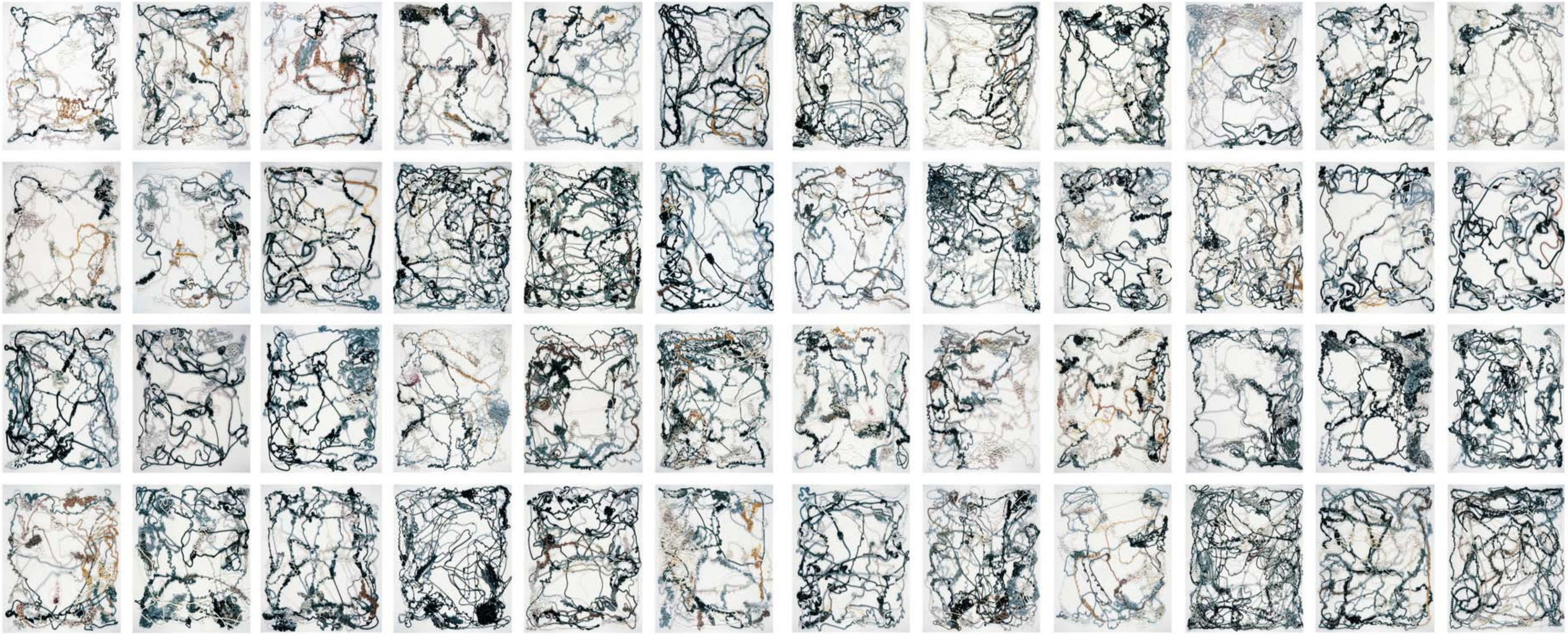
INFINI (VUE D'ENSEMBLE ET DÉTAIL / OVERVIEW AND DETAIL), 2005.
ENSEMBLE DE 75 MODULES, SILICONE, 200 X 250 CM CHAQUE.
SERIES OF 75 MODULES, SILICONE, 200 X 250 CM EACH.
VUES DE L'EXPOSITION *POINTINFINI*, CENTRE D'ART PASSERELLE, BREST, 2005.
POINTINFINI EXHIBITION VIEWS, PASSERELLE ART CENTER, BREST, 2005.

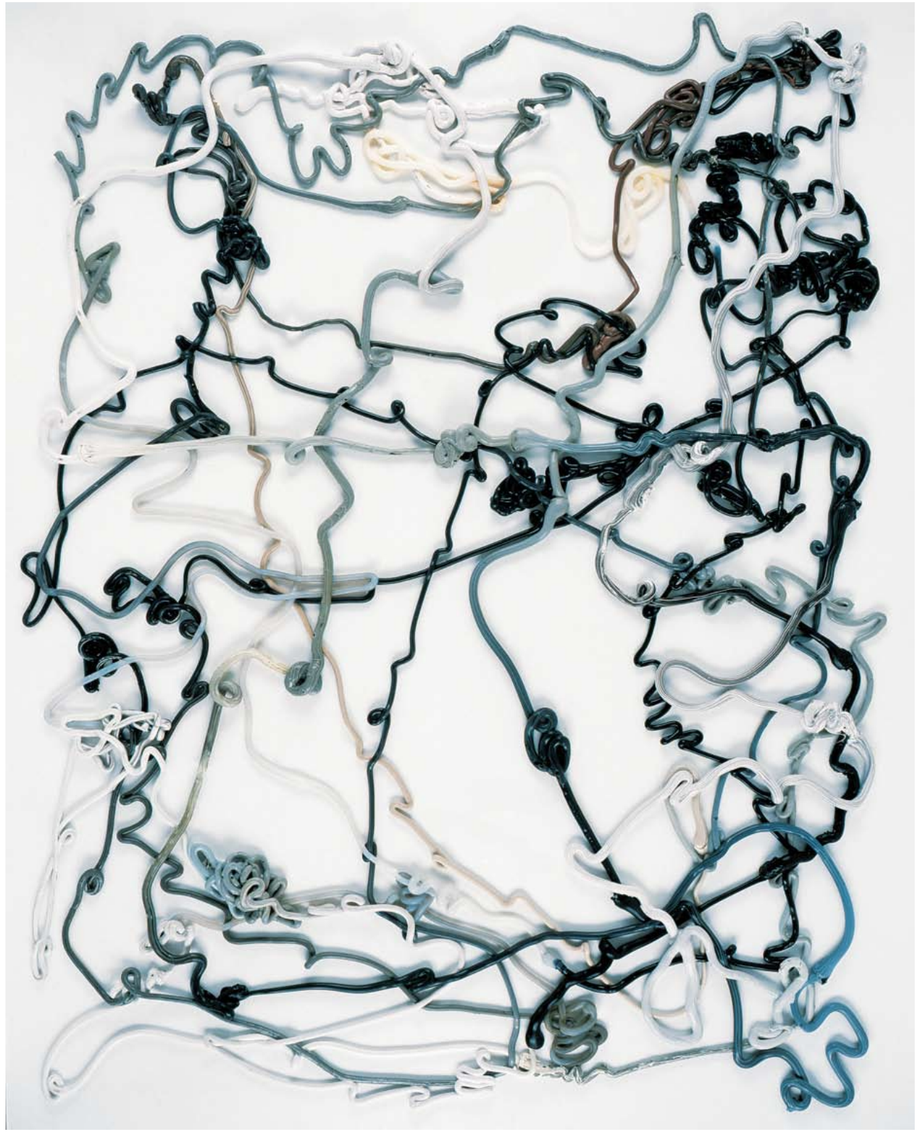
156/157 AU SOL / ON FLOOR: *INFINI* (DÉTAIL / DETAIL), 2005.
ENSEMBLE DE 75 MODULES, SILICONE, 200 X 250 CM CHAQUE.
SERIES OF 75 MODULES, SILICONE, 200 X 250 CM EACH.
ARRIÈRE-PLAN / BACKGROUND: *POINT 1*, 2004.
VIDÉO COULEURS, SILENCIEUX, 6'40", 1 ÉCRAN, FORMAT 4/3.
COLOR VIDEO, SILENT, 6'40", 2 SCREENS, SIZE 4/3.
VUE DE L'EXPOSITION *POINTINFINI*, CENTRE D'ART PASSERELLE, BREST, 2005.
POINTINFINI EXHIBITION VIEW, PASSERELLE ART CENTER, BREST, 2005.

158/159 *POINT 1* ET / AND *POINT 2*, 2004.
VIDÉOS COULEURS, SILENCIEUX, 6'40", 2 ÉCRANS, FORMAT 4/3.
COLOR VIDEOS, SILENT, 6'40", 2 SCREENS, SIZE 4/3.

160/161 *INFINI*, 2005.
INVENTAIRE DE 48 MODULES SUR LES 75 CONSTITUANT
L'INSTALLATION *INFINI*, SILICONE, 200 X 250 CM CHAQUE.
INVENTORY OF 48 MODULES ON 75 CONSTITUTING *INFINI* INSTALLATION,
SILICONE, 200 X 250 CM EACH.

162/165 *EVERCHANGING* (VUE D'ENSEMBLE ET DÉTAIL / OVERVIEW AND DETAIL), 2005.
ENSEMBLE DE 40 MODULES PROVENANT DE L'INSTALLATION *INFINI*,
ÉPINGLÉS SUR 20 CIMAISES RECTO VERSO, SILICONE, BOIS, ACRYLIQUE,
250 X 40 X 200 CM CHAQUE.
SERIES OF 40 MODULES FROM *INFINI* INSTALLATION, PINED ON BOTH
SIDES OF 20 CYMAS, SILICONE, WOOD, ACRYLIC, 250 X 40 X 200 CM EACH.
VUES DE L'EXPOSITION *EVERCHANGING*, CENTRE D'ART FABRICA, BRIGHTON, 2005.
EVERCHANGING EXHIBITION VIEWS, FABRICA ART CENTER, BRIGHTON, 2005.





CI-CONTRE ET DOUBLE PAGE SUIVANTE /
OPPOSITE PAGE AND FOLLOWING DOUBLE PAGE

COUPÉCOLLÉ (VUE D'ENSEMBLE ET DÉTAIL / OVERVIEW AND DETAIL), 2003.
ENSEMBLE DE 123 SCULPTURES, RÉSINE, MOUSSE FLORALE, FIL INOX, 48 X 12 X 8 CM CHAQUE.
SERIES OF 123 SCULPTURES, RESIN, FLORAL FOAM, INOX WIRE, 48 X 12 X 8 CM EACH.
VUES DE L'EXPOSITION À LA CHAPELLE DE LA TRINITÉ, BIEUZY-LES-EAUX,
À L'OCCASION DE *L'ART DANS LES CHAPELLES*, 2003.
EXHIBITION VIEWS AT THE TRINITÉ CHAPEL, BIEUZY-LES-EAUX,
AT THE OCCASION OF *L'ART DANS LES CHAPELLES*, 2003.

170 *SANS TITRE*, 1995.
ENCRE SUR PAPIER, 21 X 13 CM.
INK ON PAPER, 21 X 13 CM.

171 *SANS TITRE*, 1995.
ENCRE SUR PAPIER, 21 X 13 CM.
INK ON PAPER, 21 X 13 CM.

172/173 *CROSS*, 2006.
VIDÉO COULEURS, SONORE, 3'50", 1 ÉCRAN, FORMAT 4/3.
COLOR VIDEO, SOUND, 3'50", 1 SCREEN, SIZE 4/3.

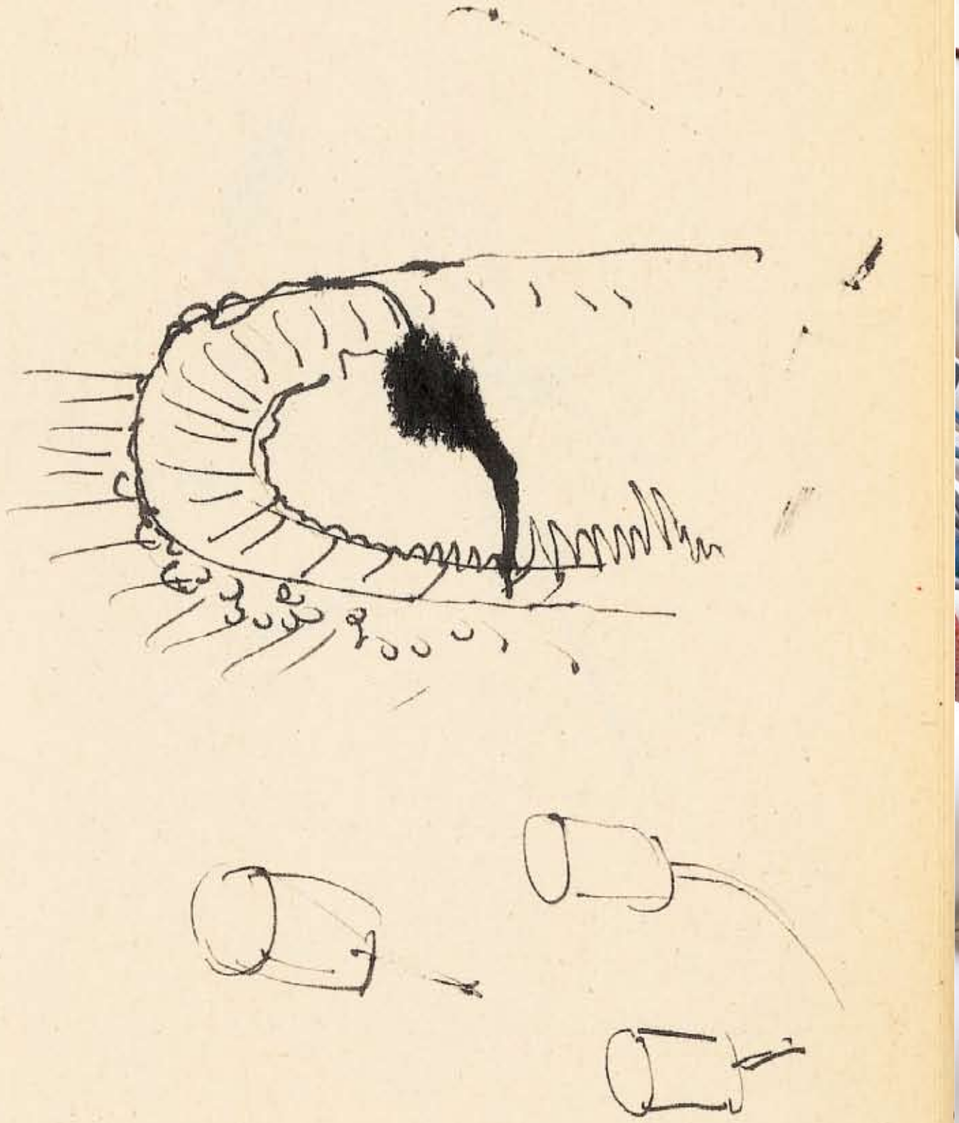
174/176 *SANS TITRE* (VUE D'ENSEMBLE ET DÉTAILS / OVERVIEW AND DETAILS), 1999.
SILICONE, LYCRA, GRAPHITE, BAMBOUS, 1 700 X 350 X 250 CM.
SILICONE, LYCRA, GRAPHITE, BAMBOOS, 1.700 X 350 X 250 CM.
VUES DE L'EXPOSITION À LA GALERIE DUCHAMP, YVETOT, 1999.
EXHIBITION VIEWS AT THE DUCHAMP GALLERY, YVETOT, 1999.

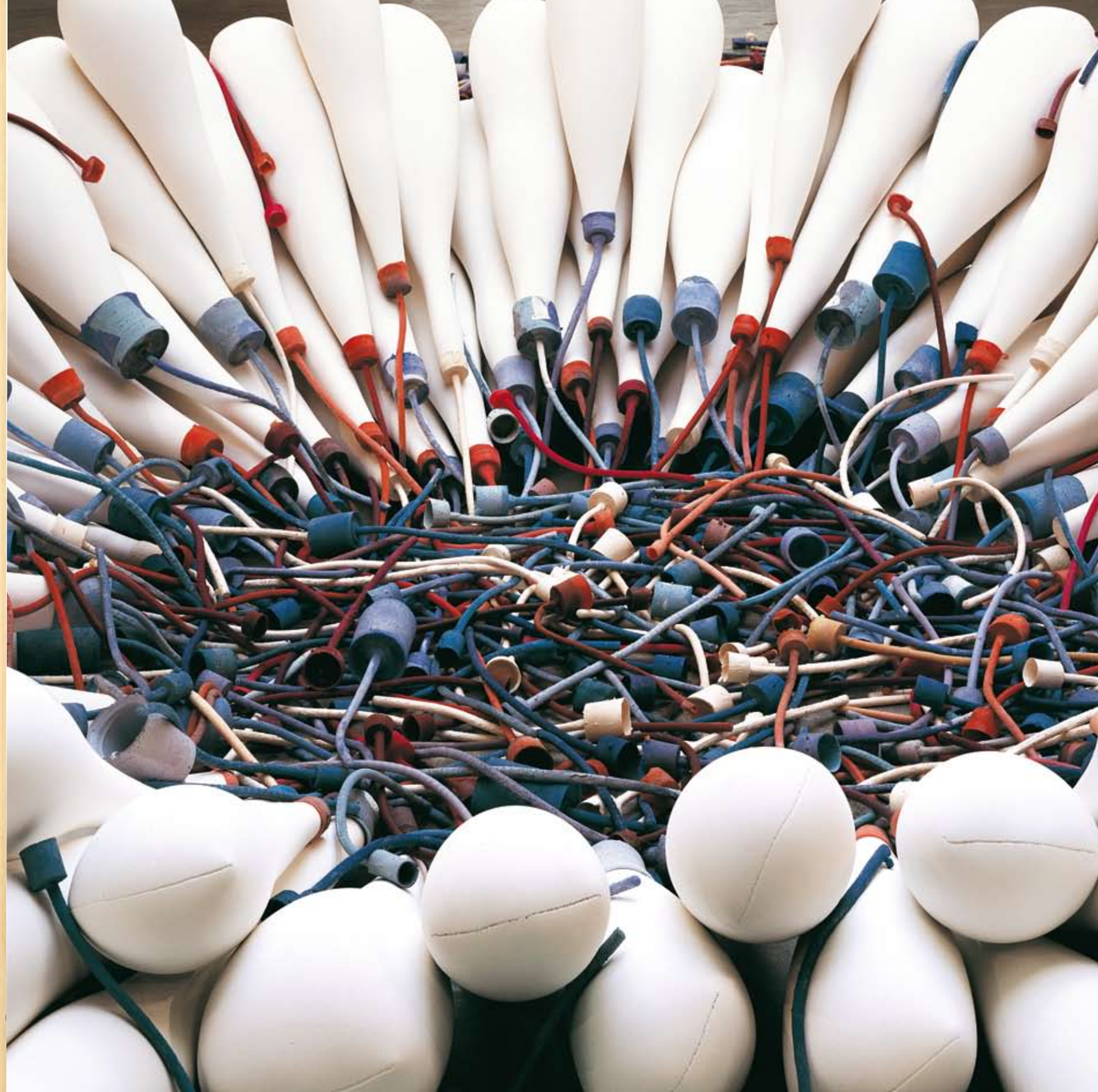
177 *NUAGE*, FÈS, 2003.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, TIRAGE LAMBDA, CONTRECOLLÉ SUR DIBOND, 80 X 99 CM.
COLOR PHOTOGRAPH, LAMBDA PRINT, MOUNTED TO DIBOND, 80 X 99 CM.

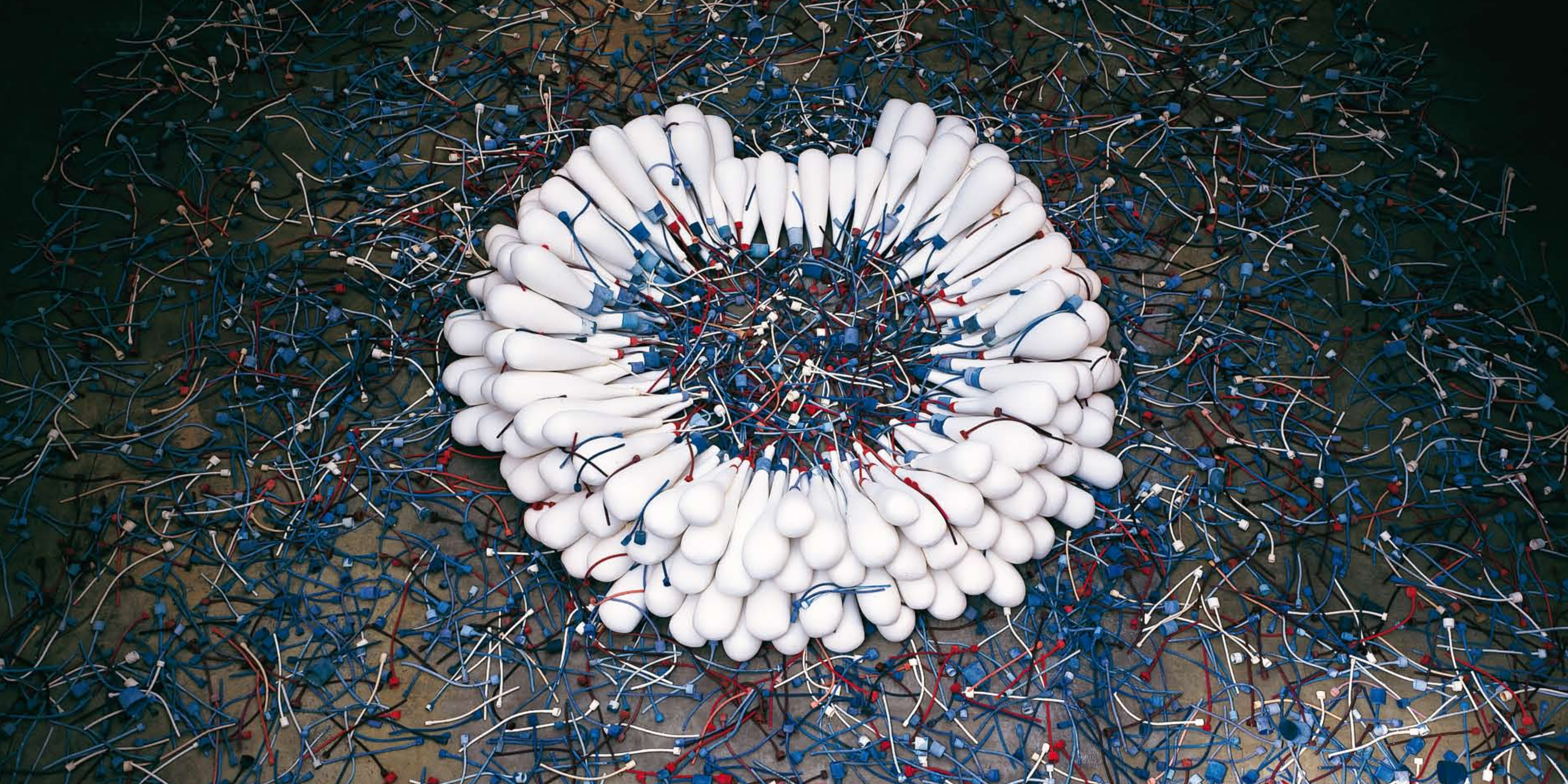
178/179 *VERT DE TERRE*, 2001.
ENSEMBLE DE 15 PHOTOGRAPHIES COULEURS, TIRAGES RC,
ENCADRÉS SOUS VERRE, 120 X 80 CM CHAQUE.
SERIES OF 15 COLOR PHOTOGRAPHS, RC PRINTS, FRAMED UNDER
GLASS, 120 X 80 CM EACH.
VUE DE L'EXPOSITION *L'UN APRÈS L'AUTRE*, MAISON DE LA CÉRAMIQUE, MULHOUSE, 2001.
L'UN APRÈS L'AUTRE EXHIBITION VIEW, MAISON DE LA CÉRAMIQUE, MULHOUSE, 2001.

180 *SANS TITRE* (DÉTAIL / DETAIL), 1997.
ENCRE SUR PAPIER, 20 X 13 CM.
INK ON PAPER, 20 X 13 CM.

181/183 *SANS TITRE* (VUE D'ENSEMBLE ET DÉTAIL / OVERVIEW AND DETAIL), 1998.
PLÂTRE, LATEX, GOUACHE, 60 X 1 000 X 1 000 CM.
PLASTER, LATEX, GOUACHE, 60 X 1.000 X 1.000 CM.
VUES DE L'EXPOSITION *SANS TITRE*, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, PARIS, 1998.
SANS TITRE EXHIBITION VIEWS, LES FILLES DU CALVAIRE GALLERY, PARIS, 1998.



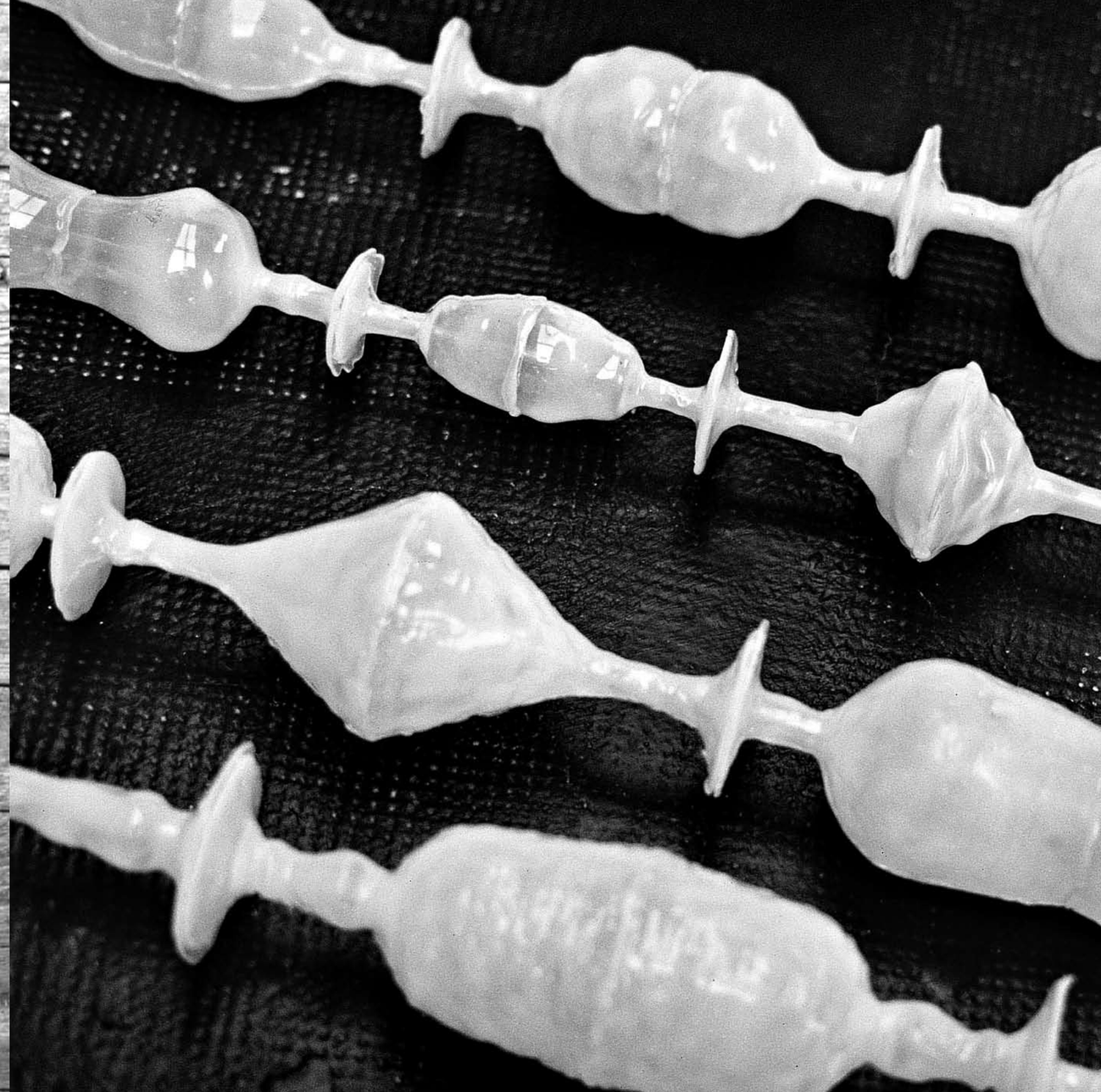


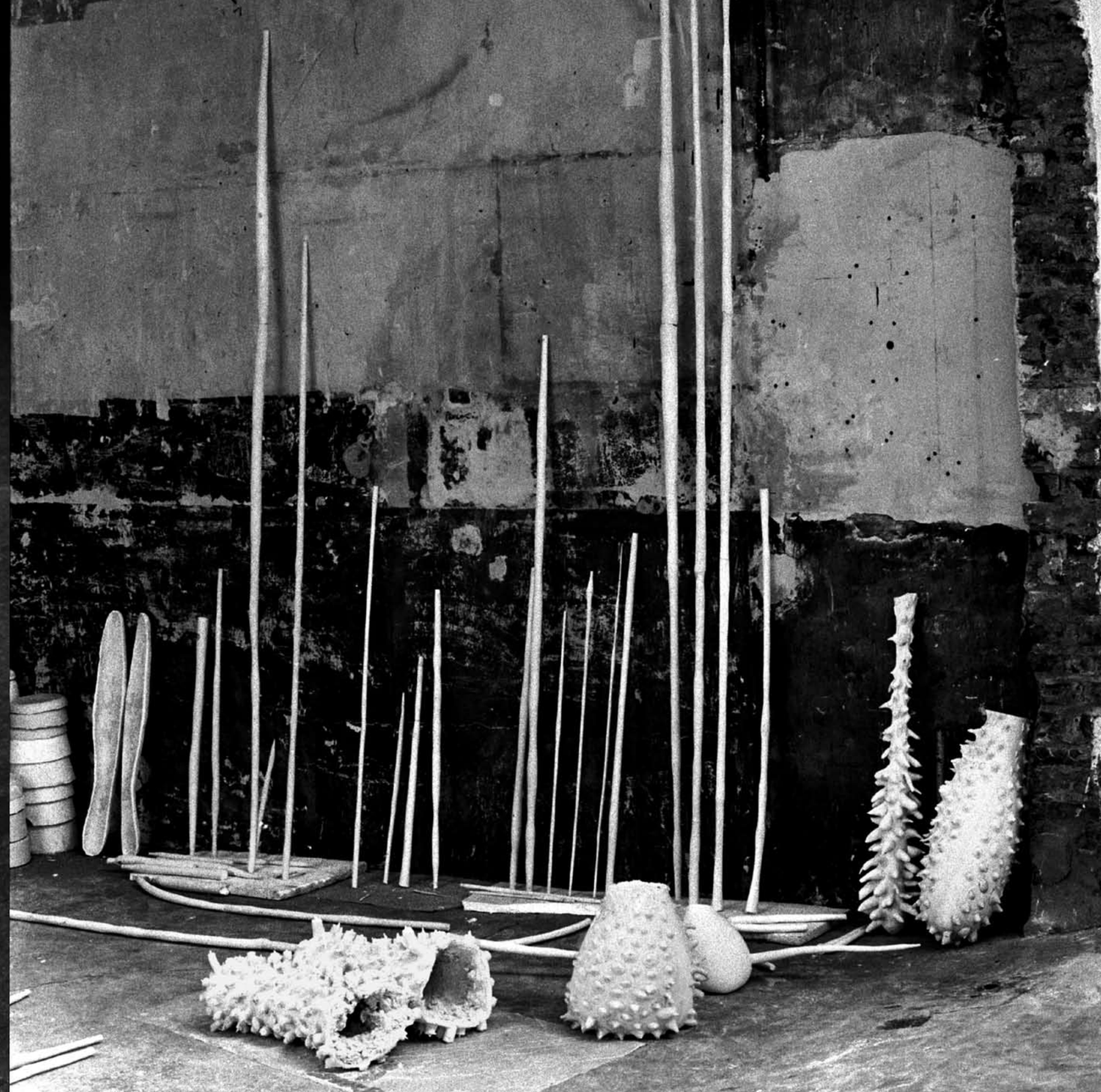


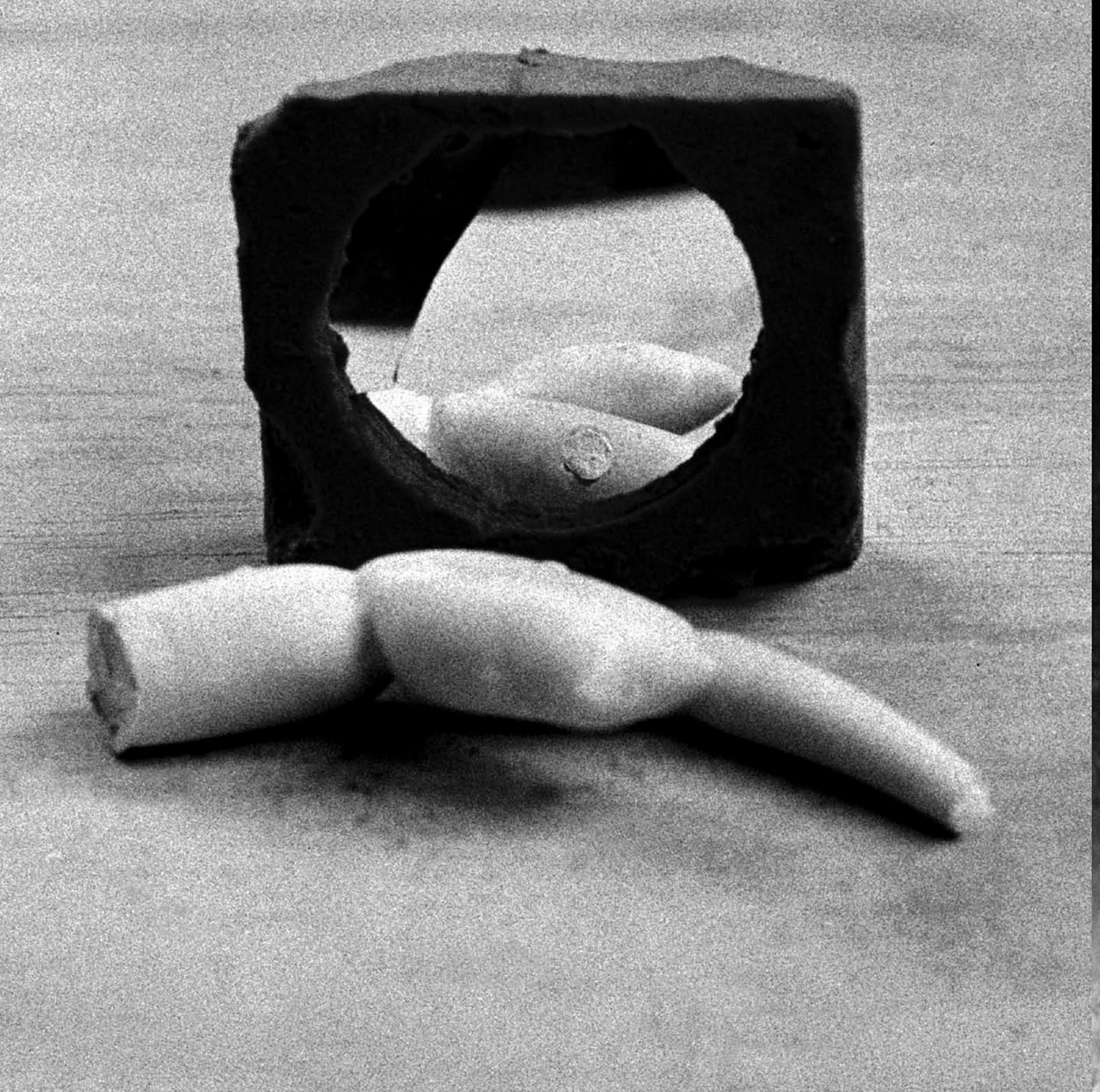
CI-CONTRE /
OPPOSITE PAGE *SANS TITRE*, 1994.
ENCRE SUR PAPIER, 27 X 20 CM.
INK ON PAPER, 27 X 20 CM.

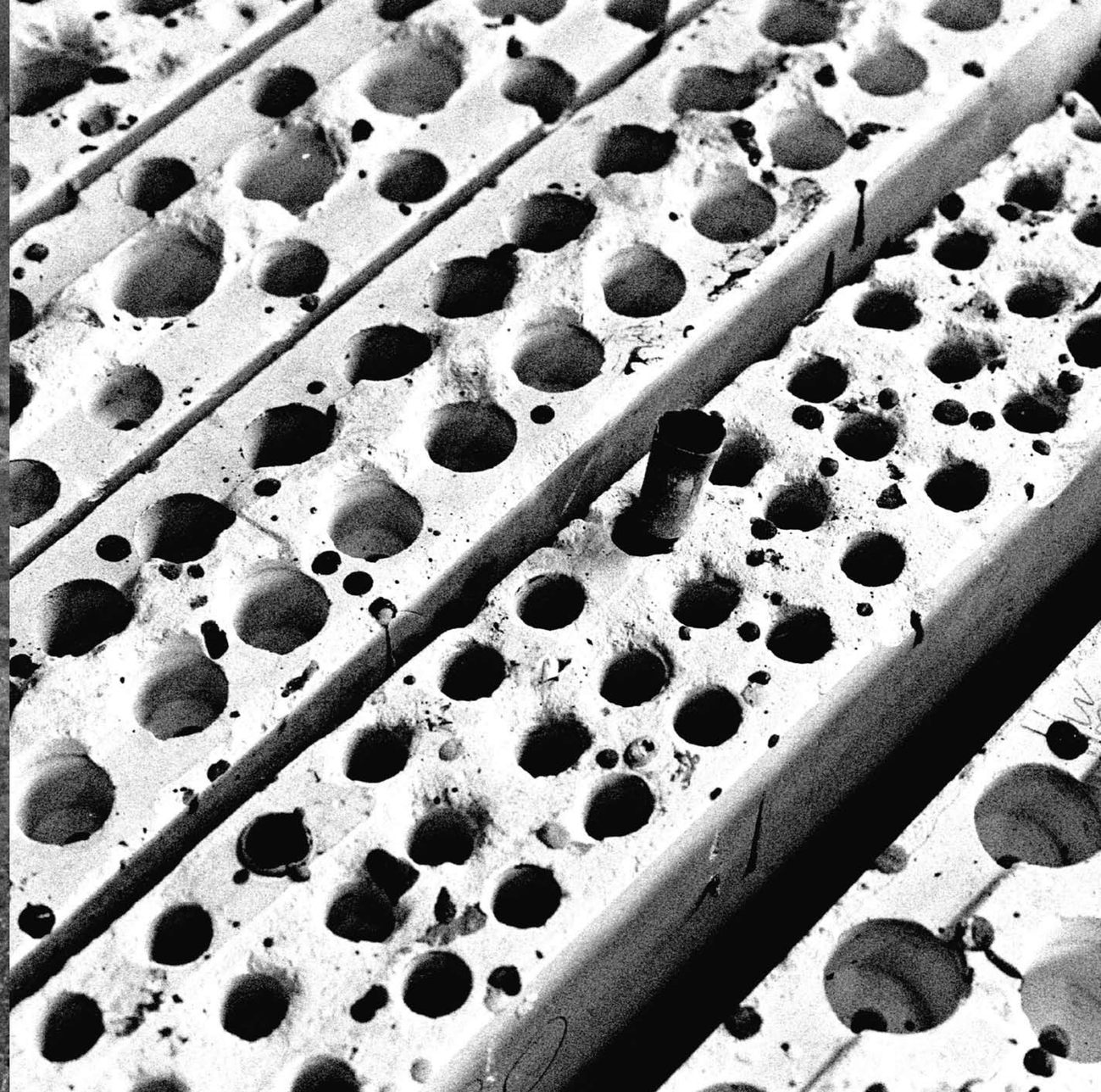
185/208 FRAGMENTS D'ATELIERS / STUDIO'S PIECES,
1992-2006.
ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ARTISTE.
ARTIST'S PHOTOGRAPHIC ARCHIVES.

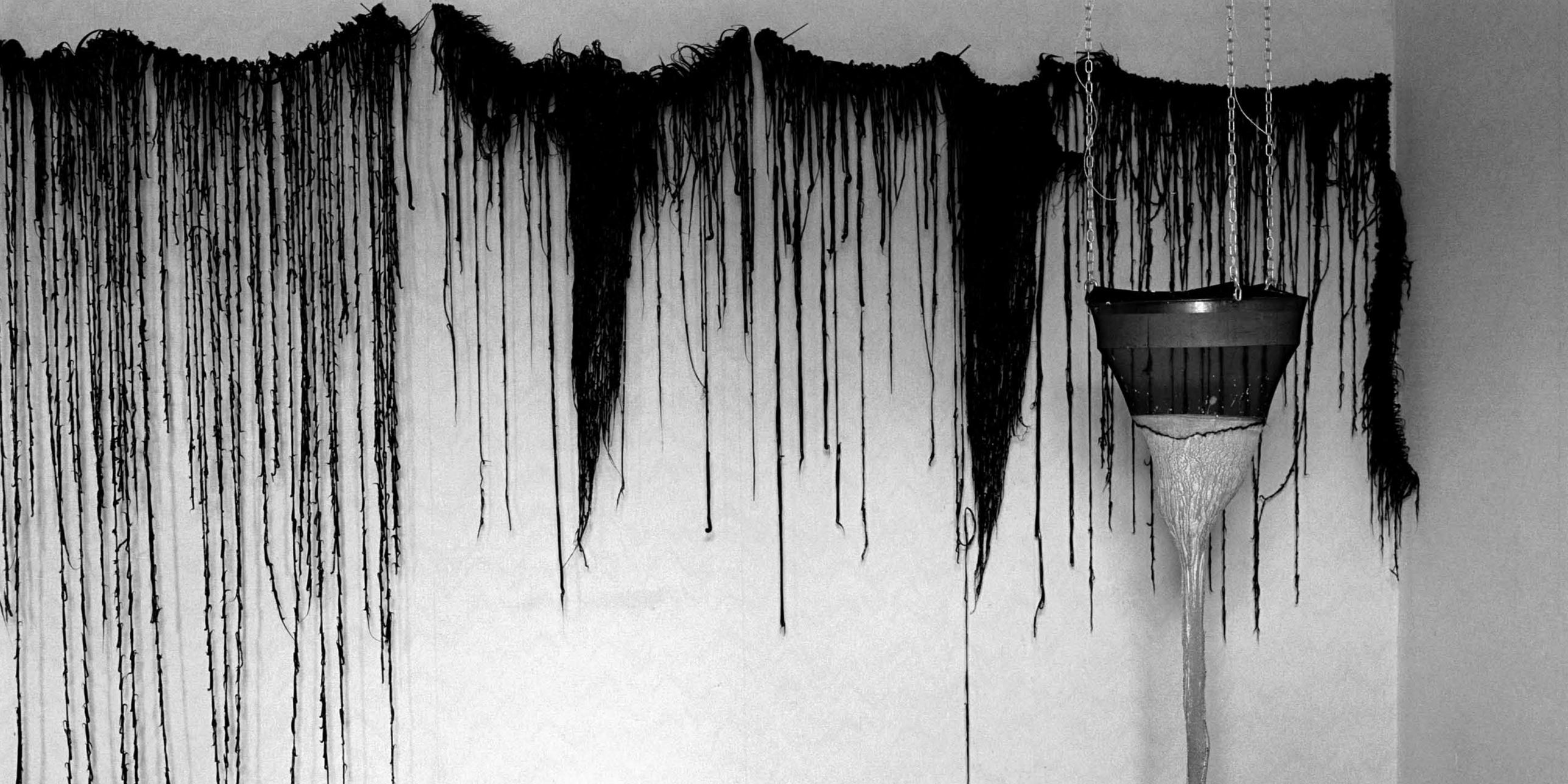
209 *SANS TITRE*, 1994.
ENCRE SUR PAPIER, 27 X 20 CM.
INK ON PAPER, 27 X 20 CM.

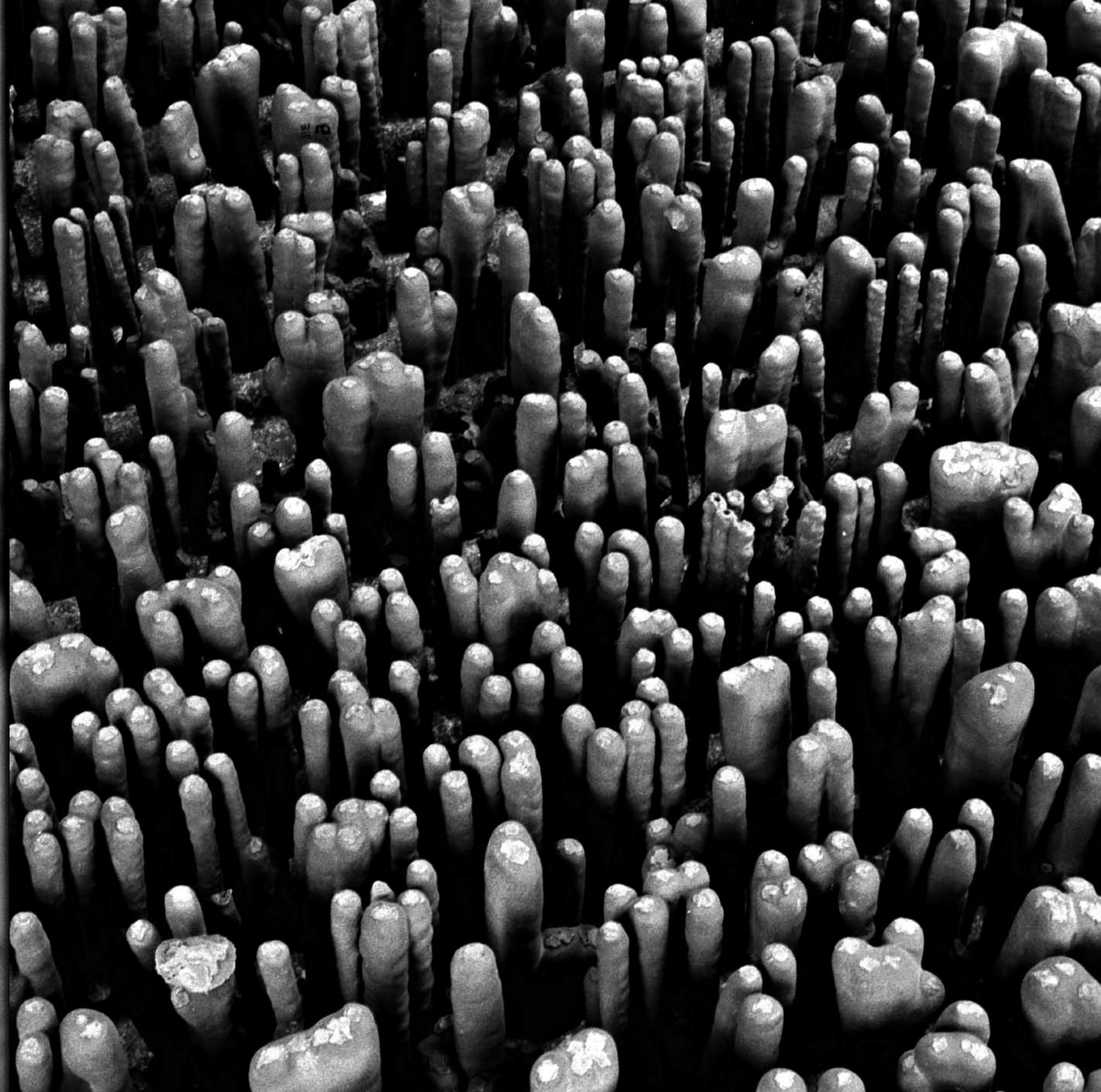


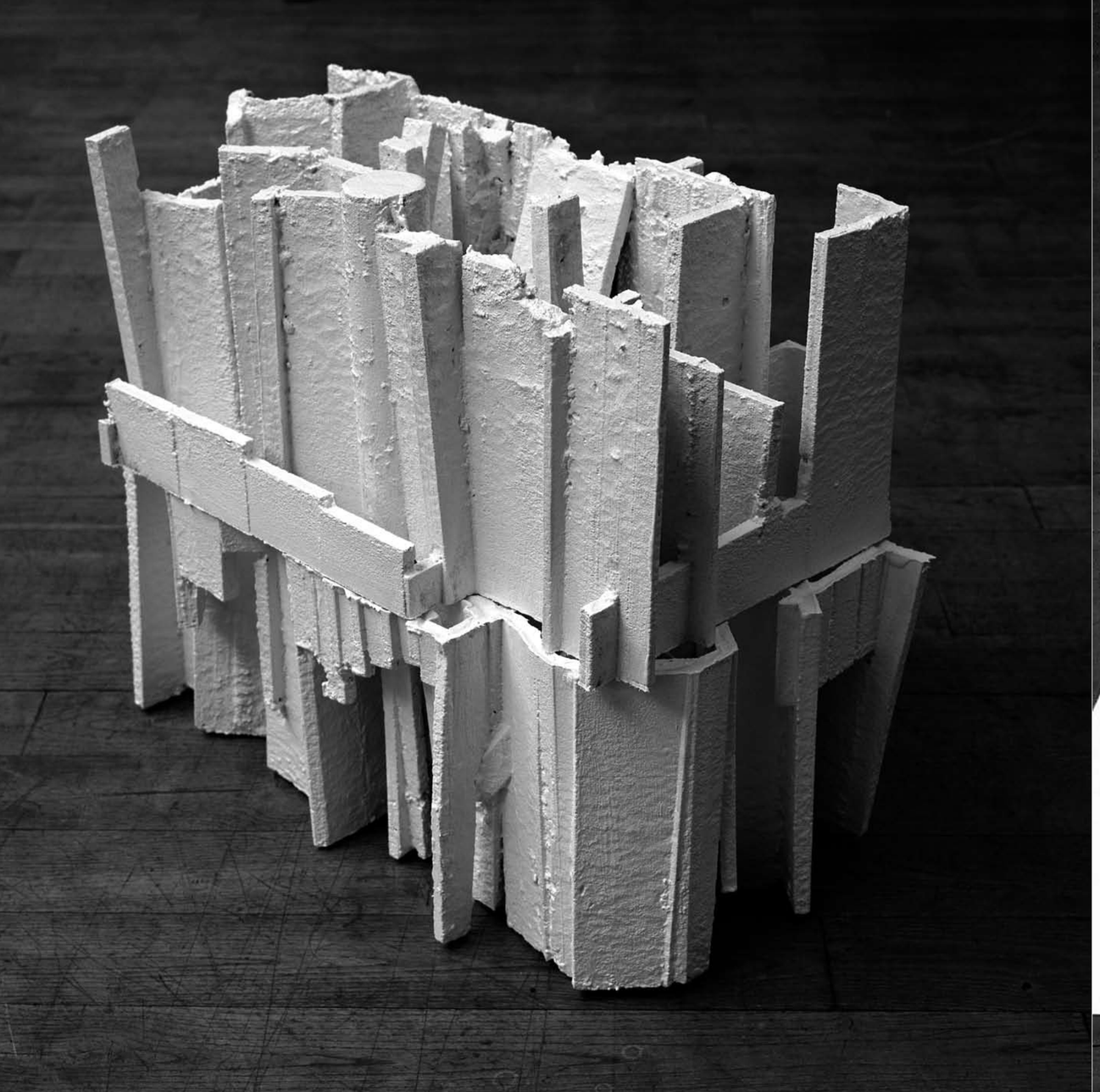


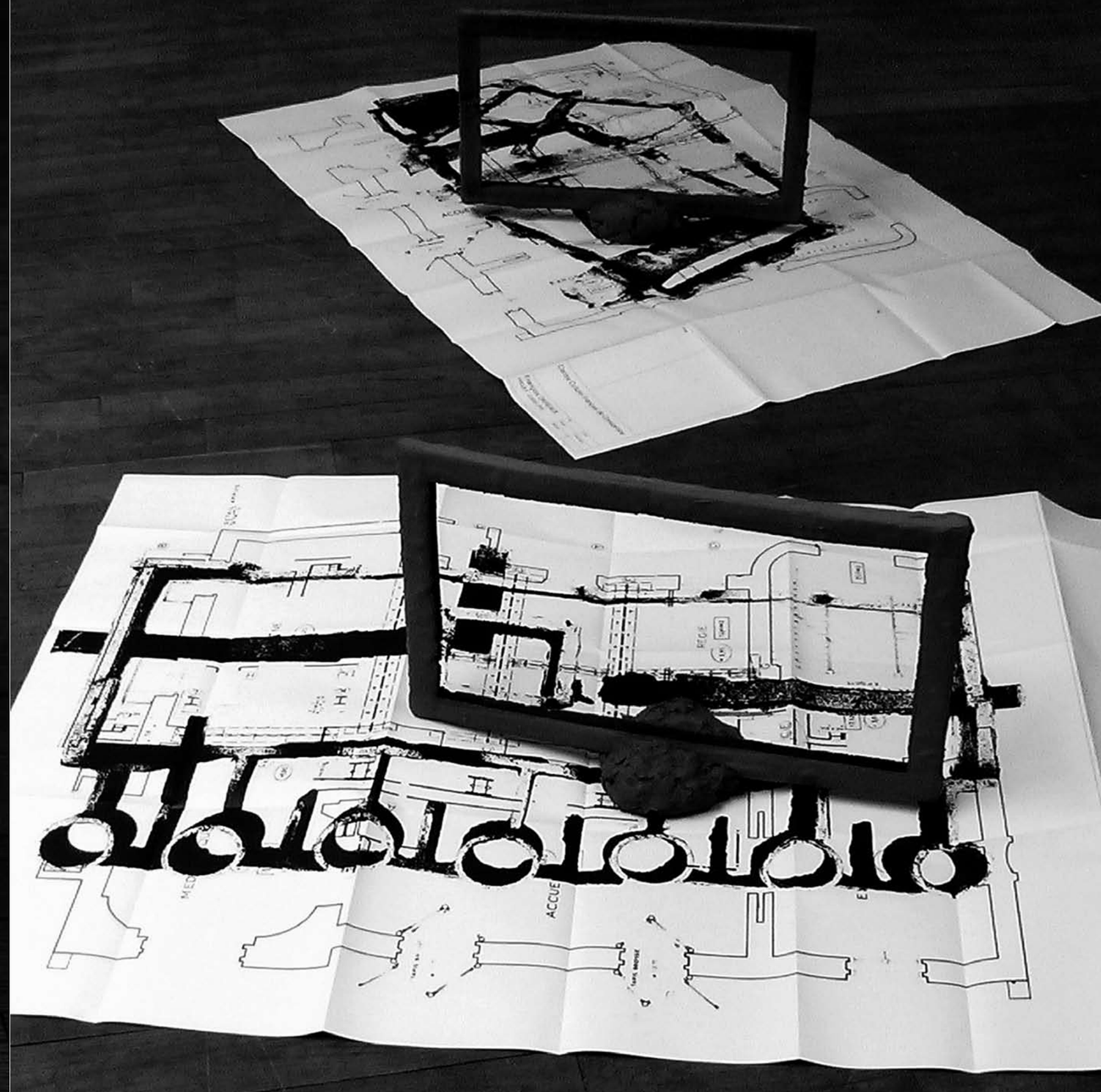












CI-CONTRE /
OPPOSITE PAGE

78 SUITE (VERSION 10 ÉCRANS / 10 SCREENS VERSION), 2008.
VIDÉO COULEURS, SONORE, 10 FILMS DE 6' À 7' EN BOUCLE,
RÉTROPROJECTION SUR 10 ÉCRANS, 300 X 400 CM CHAQUE.
COLOR VIDEO, SOUND, 10 FILMS FROM 6' TO 7' IN A CONTINUOUS LOOP,
OVERHEAD PROJECTION ON 10 SCREENS, 300 X 400 CM EACH.
VUE DE L'EXPOSITION *GOODBYE*, ABBAYE DE MAUBUISSON,
SITE D'ART CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, 2008.
GOODBYE EXHIBITION VIEW, ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART
CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, 2008.
PRODUCTION CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, ABBAYE DE MAUBUISSON, PRÊT DE L'ARTISTE.
CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE PRODUCTION, ABBAYE DE MAUBUISSON, LOAN OF THE ARTIST.

212/217 *111 SUITE* (VERSION 1 ÉCRAN / 1 SCREEN VERSION), 2004-2008.
WORK IN PROGRESS, VIDÉO COULEURS, SONORE, 158', 1 ÉCRAN, FORMAT 4/3.
WORK IN PROGRESS, COLOR VIDEO, SOUND, 158', 1 SCREEN, SIZE 4/3.

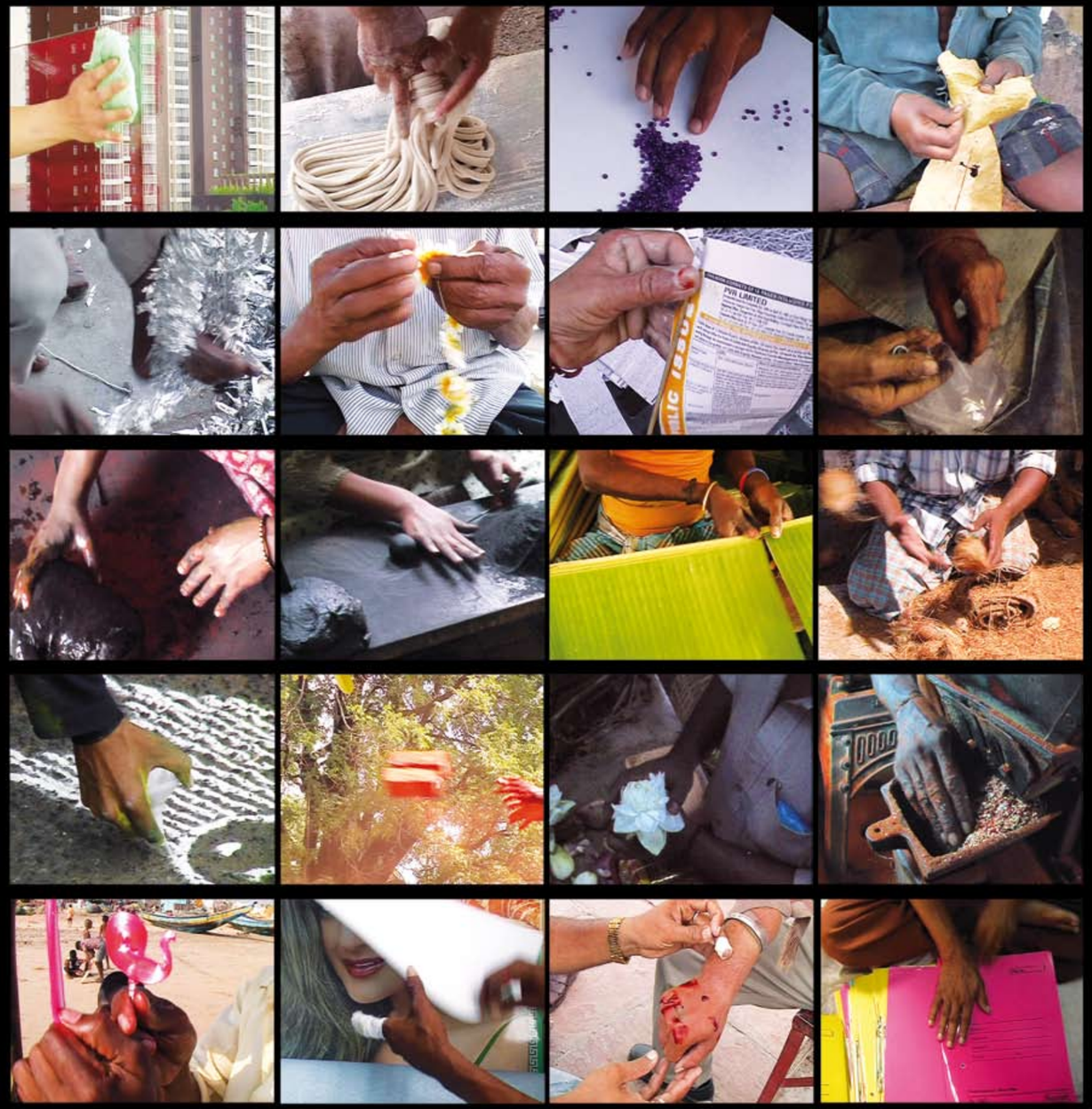
218/219 *78 SUITE* (VERSION 10 ÉCRANS / 10 SCREENS VERSION), 2008.
VIDÉO COULEURS, SONORE, 10 FILMS DE 6' À 7' EN BOUCLE,
RÉTROPROJECTION SUR 10 ÉCRANS, 300 X 400 CM CHAQUE.
COLOR VIDEO, SOUND, 10 FILMS FROM 6' TO 7' IN A CONTINUOUS LOOP,
OVERHEAD PROJECTION ON 10 SCREENS, 300 X 400 CM EACH.
VUE DE L'EXPOSITION *GOODBYE*, ABBAYE DE MAUBUISSON,
SITE D'ART CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, 2008.
GOODBYE EXHIBITION VIEW, ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART
CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, 2008.
PRODUCTION CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, ABBAYE DE MAUBUISSON, PRÊT DE L'ARTISTE.
CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE PRODUCTION, ABBAYE DE MAUBUISSON, LOAN OF THE ARTIST.

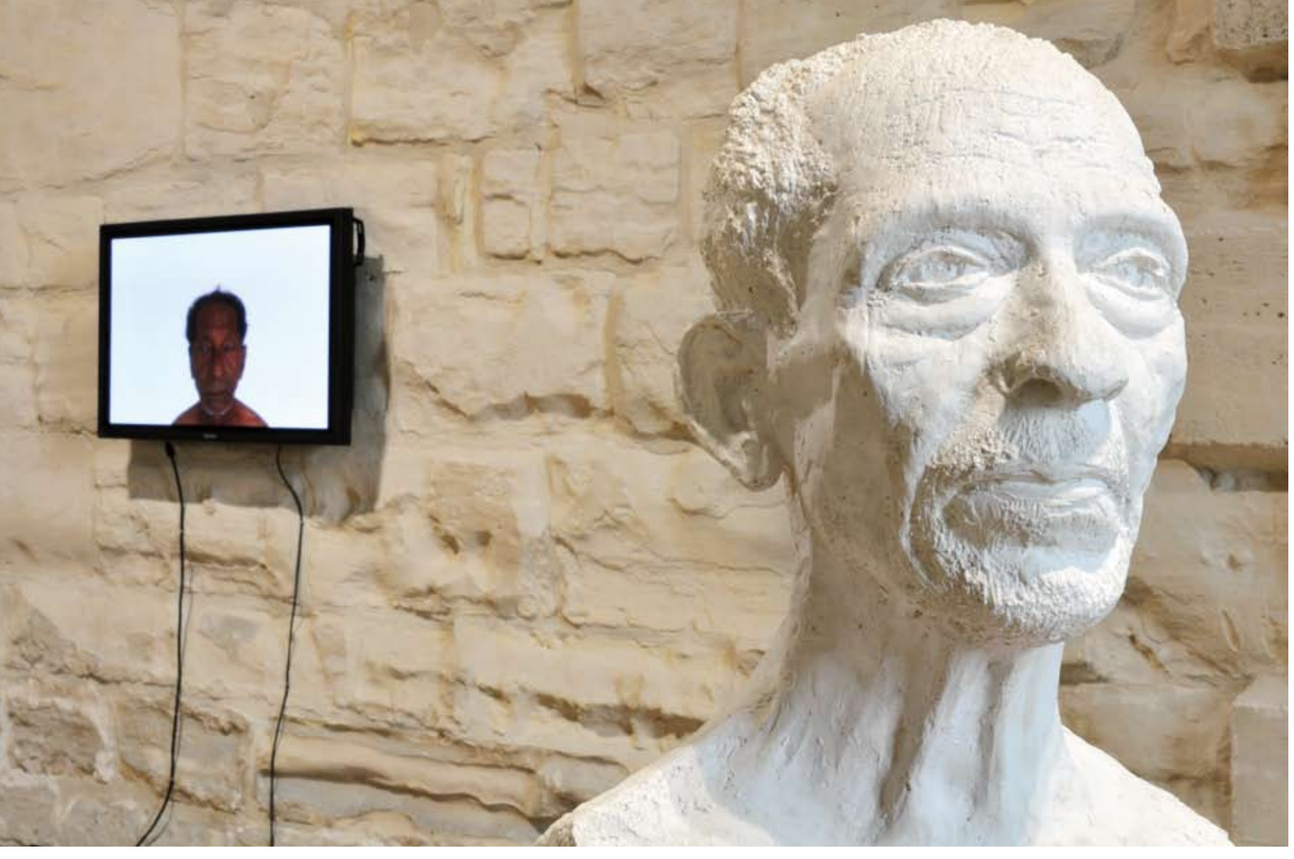
220/221 *WELCOME*, 2008.
DIPTYQUE, MOUSSE FLORALE, SILICONE, 120 X 191 CM ET 129 X 191 CM.
DIPTYCH, FLORAL FOAM, SILICONE, 120 X 191 CM AND 129 X 191 CM.
VUES DE L'EXPOSITION *GOODBYE*, ABBAYE DE MAUBUISSON,
SITE D'ART CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, 2008.
GOODBYE EXHIBITION VIEWS, ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART
CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, 2008.
PRODUCTION CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, ABBAYE DE MAUBUISSON, PRÊT DE L'ARTISTE.
CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE PRODUCTION, ABBAYE DE MAUBUISSON, LOAN OF THE ARTIST.

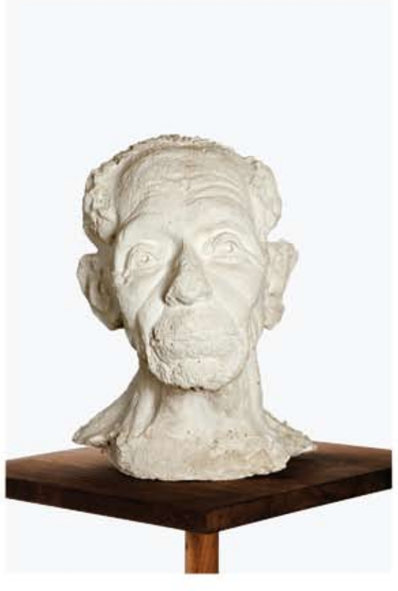
222/223 *SAISONS*, 2006.
VIDÉO COULEURS, SONORE, 1'15" EN BOUCLE, 1 ÉCRAN, FORMAT 16/9.
COLOR VIDEO, SOUND, 1'15" IN A CONTINUOUS LOOP, 1 SCREEN, SIZE 16/9.
VUE DE L'EXPOSITION *GOODBYE*, ABBAYE DE MAUBUISSON,
SITE D'ART CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, 2008.
GOODBYE EXHIBITION VIEW, ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART
CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, 2008.

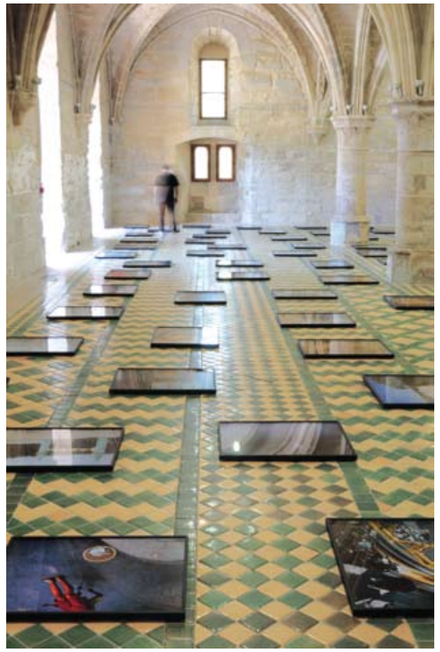
224/237 *P. CHELLAPPAN* (VUE D'ENSEMBLE ET DÉTAILS / OVERVIEW AND DETAILS), 2008.
28 MOULAGES EN PLÂTRE SUR 28 SELLES DE SCULPTEUR, VIDÉO
COULEURS, SILENCIEUX, 25' EN BOUCLE, 1 ÉCRAN, FORMAT 16/9.
28 PLASTER FIGURES ON 28 SCULPTOR TURNTABLES, COLOR VIDEO,
SILENT, 25' IN A CONTINUOUS LOOP, 1 SCREEN, SIZE 16/9.
VUES DE L'EXPOSITION *GOODBYE*, ABBAYE DE MAUBUISSON,
SITE D'ART CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, 2008.
GOODBYE EXHIBITION VIEWS, ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART
CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, 2008.
PRODUCTION CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, ABBAYE DE MAUBUISSON, PRÊT DE L'ARTISTE.
CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE PRODUCTION, ABBAYE DE MAUBUISSON, LOAN OF THE ARTIST.

238/239 *CENT UNE*, 2008.
101 PHOTOGRAPHIES COULEURS, TIRAGES LAMBDA, ENCADRÉS SOUS VERRE.
101 COLOR PHOTOGRAPHS, LAMBDA PRINTS, FRAMED UNDER GLASS.
VUES DE L'EXPOSITION *GOODBYE*, ABBAYE DE MAUBUISSON,
SITE D'ART CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, 2008.
GOODBYE EXHIBITION VIEWS, ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART
CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, 2008.
PRODUCTION CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, ABBAYE DE MAUBUISSON, PRÊT DE L'ARTISTE.
CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE PRODUCTION, ABBAYE DE MAUBUISSON, LOAN OF THE ARTIST.









CI-CONTRE, À GAUCHE /
OPPOSITE, ON LEFT

CENT UNE, 2008.
101 PHOTOGRAPHIES COULEURS,
TIRAGES LAMBDA, ENCADRÉS SOUS VERRE.
101 COLOR PHOTOGRAPHS, LAMBDA PRINTS,
FRAMED UNDER GLASS.
VUE DE L'EXPOSITION *GOODBYE*,
ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART
CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL
DU VAL D'OISE, 2008.
GOODBYE EXHIBITION VIEW,
ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART
CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL
DU VAL D'OISE, 2008.
PRODUCTION CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE,
ABBAYE DE MAUBUISSON, PRÊT DE L'ARTISTE.
CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE PRODUCTION,
ABBAYE DE MAUBUISSON, LOAN OF THE ARTIST.

CI-CONTRE, À DROITE /
OPPOSITE, ON RIGHT

PLEIN AIR, THIRUVANANTHAPURAM, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE.COLOR PHOTOGRAPH,
65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

242 *TAS I*, JAIPUR, 2006. PHOTOGRAPHIE
COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE.
COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM,
WITH FRAME.

243 *FUTURISME*, VARANASI, 2006.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH,
65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

244 *VERT*, CHENNAI, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH,
65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

245 *PLAN ROUGE*, AHMEDABAD, 2006.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH,
65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

246 *SITUATION*, LUCKNOW, 2006.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE.COLOR PHOTOGRAPH,
65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

247 *MOUCHOIRS*, THIRUVANANTHAPURAM, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE.COLOR PHOTOGRAPH,
65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

248 *LA VAGUE*, CHENNAI, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 61,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH,
61.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

249 *LINGE*, VARANASI, 2006.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH,
65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

250 *SPORT / CULTURE*, CHENNAI, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE.COLOR PHOTOGRAPH,
65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

251 *MASTERCARD*, CALCUTTA, 2006.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE.COLOR PHOTOGRAPH,
65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

sportplus
culture

Supreme

CI-CONTRE, À GAUCHE /
OPPOSITE, ON LEFT

CENT UNE, 2008.
101 PHOTOGRAPHIES COULEURS,
TIRAGES LAMBDA,
ENCADRÉS SOUS VERRE.
101 COLOR PHOTOGRAPHS, LAMBDA PRINTS,
FRAMED UNDER GLASS.
VUE DE L'EXPOSITION *GOODBYE*,
ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART
CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL
DU VAL D'OISE, 2008.
GOODBYE EXHIBITION VIEW,
ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART
CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL
DU VAL D'OISE, 2008.
PRODUCTION CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE,
ABBAYE DE MAUBUISSON, PRÊT DE L'ARTISTE.
CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE PRODUCTION,
ABBAYE DE MAUBUISSON, LOAN OF THE ARTIST.

CI-CONTRE, À DROITE /
OPPOSITE, ON RIGHT

D'OR, BAOJI, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 66,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE.
COLOR PHOTOGRAPH, 66.7 X 81.7 CM,
WITH FRAME.

254 *LOTUS*, DATONG, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 67,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE.
COLOR PHOTOGRAPH, 67.7 X 81.7 CM,
WITH FRAME.

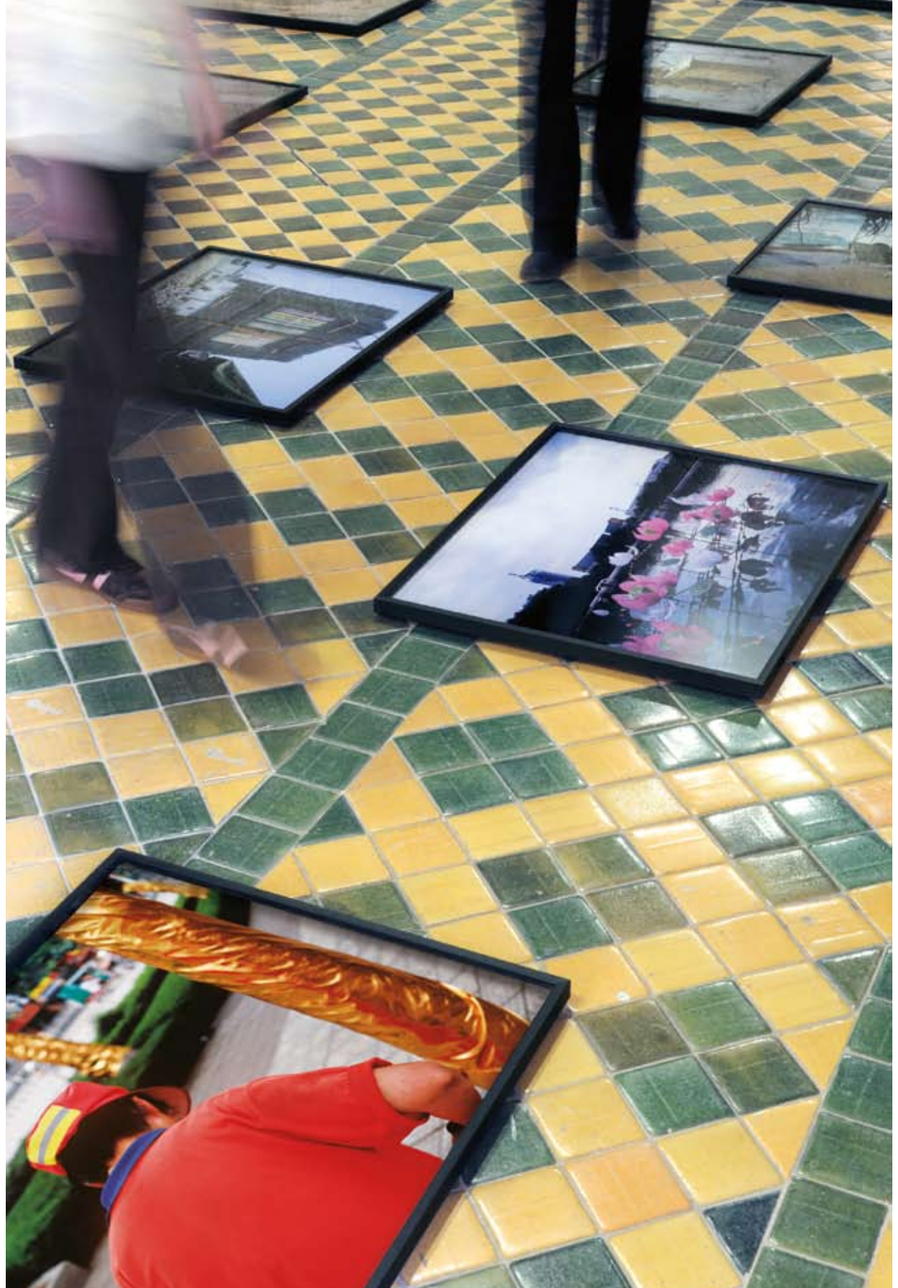
255 *RÊVE*, XICHANG, 2005.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE.
COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM,
WITH FRAME.

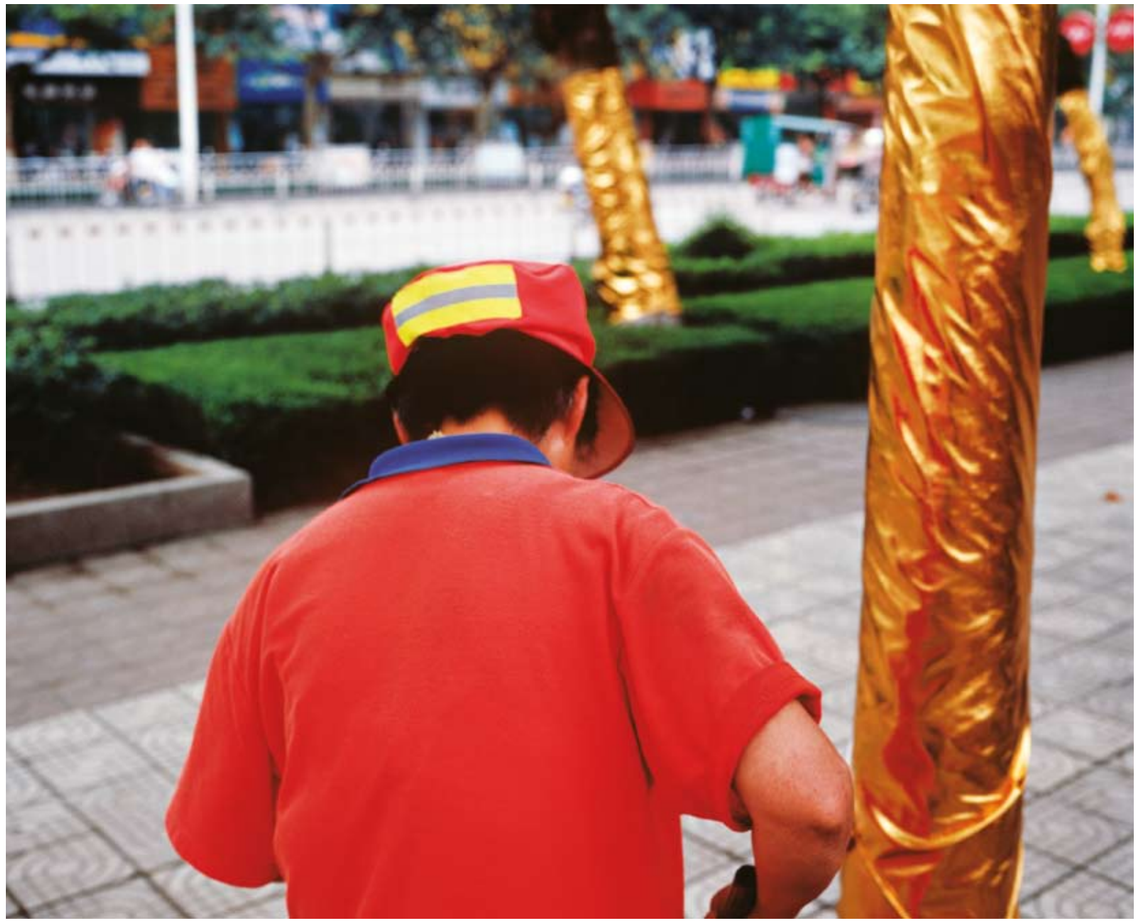
256 *POUBELLE*, DATONG, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 81,7 X 67,7 CM,
AVEC CADRE.
COLOR PHOTOGRAPH, 81.7 X 67.7 CM,
WITH FRAME.

257 *PASTÈQUE*, BENGBU, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE.
COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM,
WITH FRAME.

258 *CASQUE*, NANPING, 2005.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE.
COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM,
WITH FRAME.

259 *R+9*, MYSORE, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 81,7 X 65,7 CM,
AVEC CADRE.
COLOR PHOTOGRAPH, 81.7 X 65.7 CM,
WITH FRAME.





CI-CONTRE, À GAUCHE /
OPPOSITE, ON LEFT

CENT UNE, 2008.
101 PHOTOGRAPHIES COULEURS,
TIRAGES LAMBDA, ENCADRÉS SOUS VERRE.
101 COLOR PHOTOGRAPHS, LAMBDA PRINTS,
FRAMED UNDER GLASS.
VUE DE L'EXPOSITION *GOODBYE*,
ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART
CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL
DU VAL D'OISE, 2008.
GOODBYE EXHIBITION VIEW,
ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART
CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL
DU VAL D'OISE, 2008.
PRODUCTION CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE,
ABBAYE DE MAUBUISSON, PRÊT DE L'ARTISTE.
CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE PRODUCTION,
ABBAYE DE MAUBUISSON, LOAN OF THE ARTIST.

CI-CONTRE, À DROITE /
OPPOSITE, ON RIGHT

TRICOLORE, LINYI, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 67,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH,
67.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

262 *SUPPORT*, BANGALORE, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 67,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH,
67.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

263 *GOODBYE*, JAIPUR, 2006.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH,
65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

264 *TABLE*, MUMBAI, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 81,7 X 65,7 CM,
AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH,
81.7 X 65.7 CM, WITH FRAME.

265 *EMBARCATIONS*, MUMBAI, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH,
65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

266 *COUPÉ*, KUMMING, 2005.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH,
65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

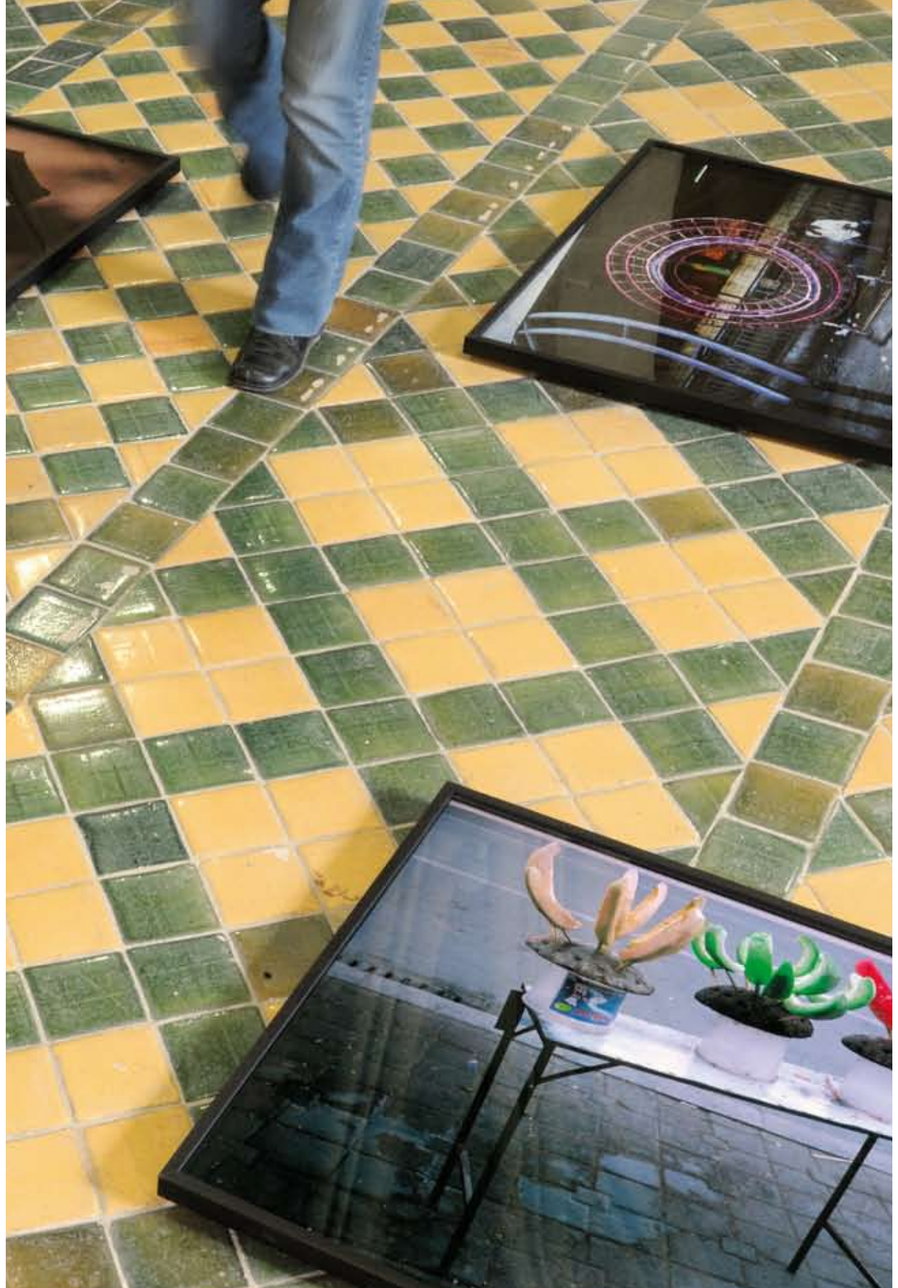
267 *TEL QUEL (3)*, CHENNAI, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH,
65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

268 *CAMPING*, YANHGZOU, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH,
65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

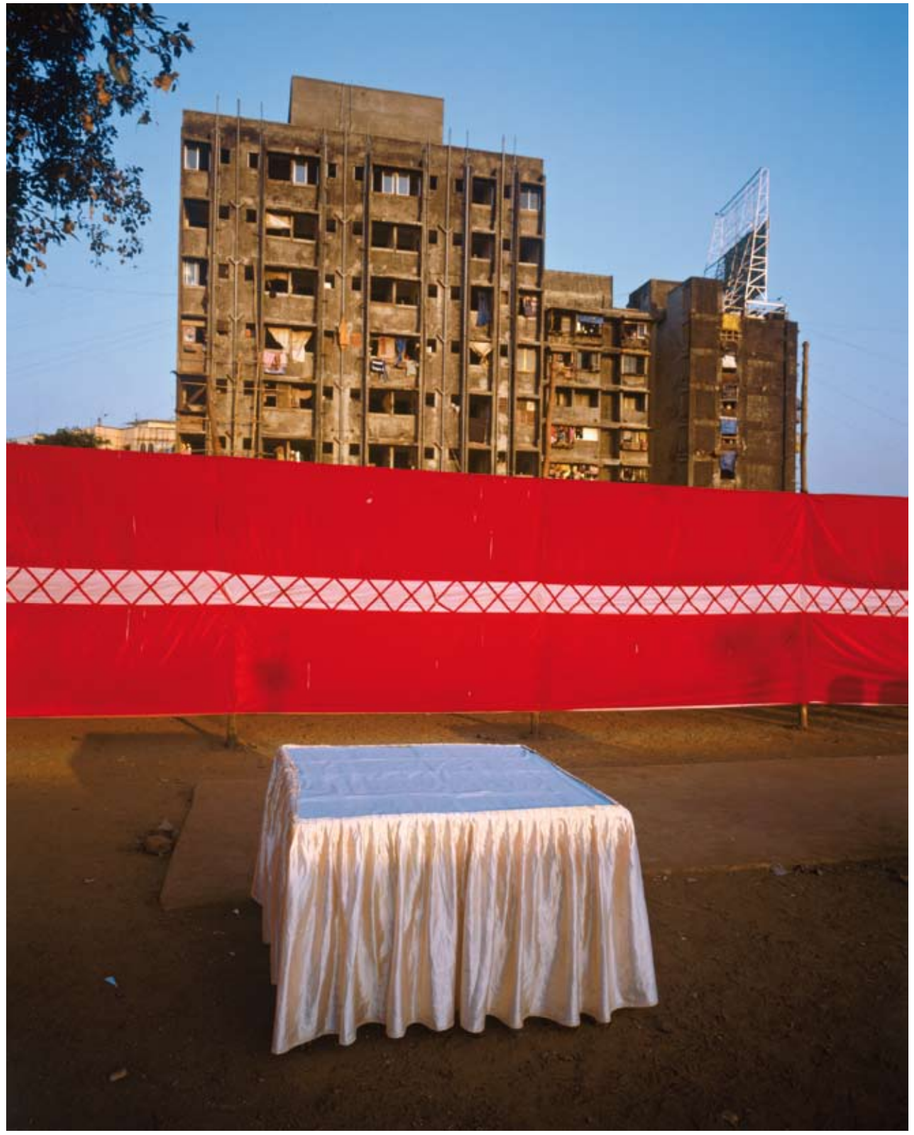
269 *OUVRAGE*, BENGBU, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH,
65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

270 *POINT DE VUE*, WUHAN, 2005.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 68,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH,
68.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

271 *BALAIS*, NANNING, 2005.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 67,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH,
67.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.



GOODBYE



CI-CONTRE, À DROITE /
OPPOSITE, ON LEFT

CENT UNE, 2008.
101 PHOTOGRAPHIES COULEURS,
TIRAGES LAMBDA, ENCADRÉS SOUS VERRE.
101 COLOR PHOTOGRAPHS, LAMBDA PRINTS,
FRAMED UNDER GLASS.
VUE DE L'EXPOSITION *GOODBYE*,
ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART
CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL
DU VAL D'OISE, 2008.
GOODBYE EXHIBITION VIEW,
ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART
CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL
DU VAL D'OISE, 2008.
PRODUCTION CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE,
ABBAYE DE MAUBUISSON, PRÊT DE L'ARTISTE.
CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE PRODUCTION,
ABBAYE DE MAUBUISSON, LOAN OF THE ARTIST.

CI-CONTRE, À DROITE /
OPPOSITE, ON RIGHT

DÉCOR, PANZHIHUA, 2005.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 72,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE.
COLOR PHOTOGRAPH, 72.7 X 81.7 CM,
WITH FRAME.

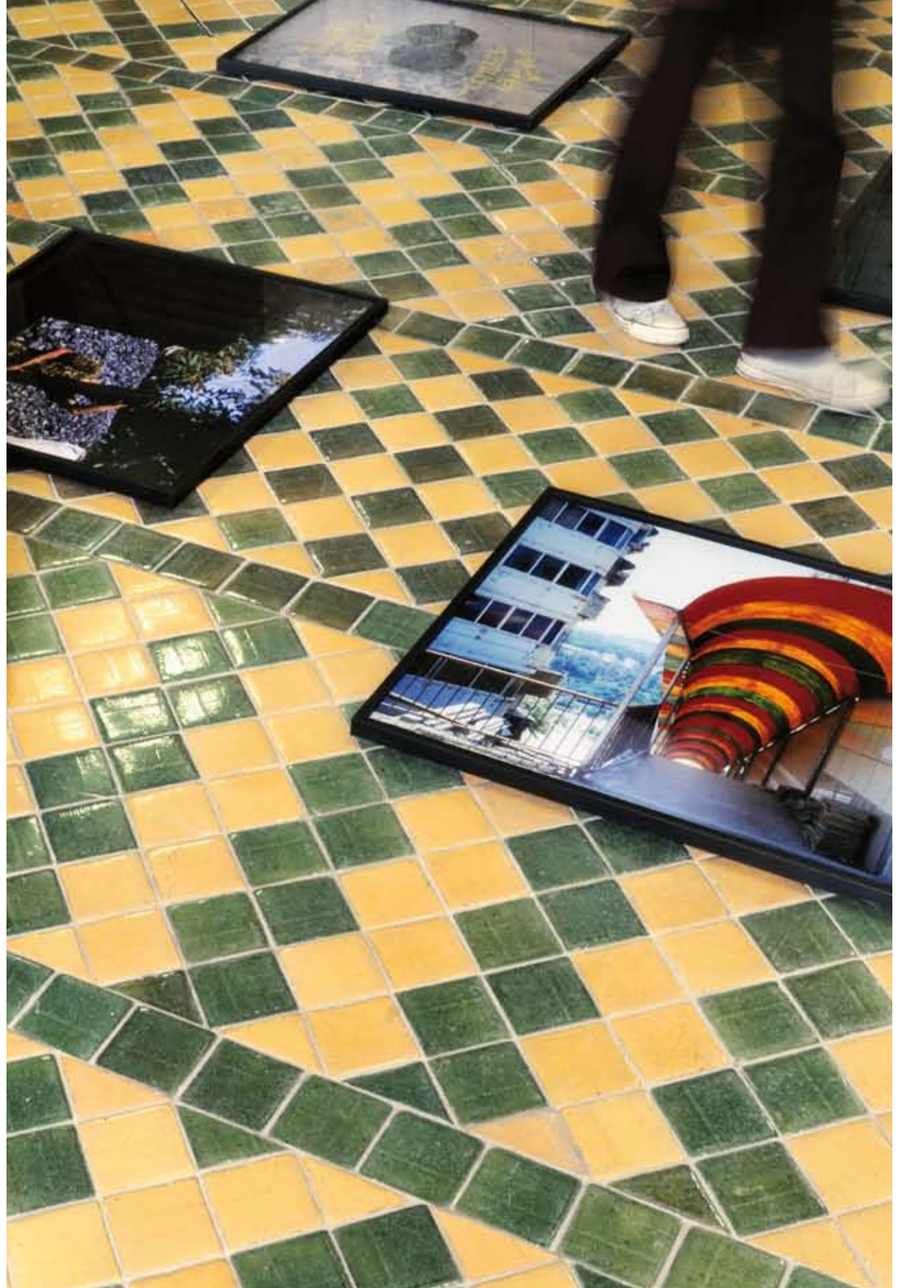
274 *CASQUETTES*, AHMEDABAD, 2006.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE.
COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM,
WITH FRAME.

275 *LA PRISE*, ZHONGWEI, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 70,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE.
COLOR PHOTOGRAPH, 70.7 X 81.7 CM,
WITH FRAME.

276 *PAQUETS*, GUANGZHOU, 2005.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE.
COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM,
WITH FRAME.

277 *ASCENDANT POISSON*, TAIYUAN, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 81,7 X 64,7 CM,
AVEC CADRE.
COLOR PHOTOGRAPH, 81.7 X 64.7 CM,
WITH FRAME.

278 *CHEVAL ET BASSINE*, BENGBU, 2007.
PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM,
AVEC CADRE.
COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM,
WITH FRAME.



CI-CONTRE /
OPPOSITE

CENT UNE, 2008.
101 PHOTOGRAPHIES COULEURS, TIRAGES LAMBDA, ENCADRÉS SOUS VERRE.
101 COLOR PHOTOGRAPHS, LAMBDA PRINTS, FRAMED UNDER GLASS.
VUE DE L'EXPOSITION *GOODBYE*, ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, 2008.
GOODBYE EXHIBITION VIEW, ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, 2008.
PRODUCTION CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, ABBAYE DE MAUBUISSON, PRÊT DE L'ARTISTE.
CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE PRODUCTION, ABBAYE DE MAUBUISSON, LOAN OF THE ARTIST.

280/281

PRISE (VUE D'ENSEMBLE ET DÉTAILS / OVERVIEW AND DETAILS), 2008.
VIDÉO COULEURS, SILENCIEUX, 1'13" EN BOUCLE, 1 ÉCRAN, FORMAT 16/9.
COLOR VIDEO, SILENT, 1'13" IN A CONTINUOUS LOOP, 1 SCREEN, SIZE 16/9.
VUE DE L'EXPOSITION *GOODBYE*, ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, 2008.
GOODBYE EXHIBITION VIEW, ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE, 2008.

CI-CONTRE /
OPPOSITE PAGE

RÉALISATION DE L'INSTALLATION *SKIZZES* À L'OCCASION D'UNE RÉSIDENCE À LA VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, DÉCEMBRE 2008.
REALISATION OF *SKIZZES* INSTALLATION, AT THE OCCASION OF A RESIDENCE AT THE VILLA TAMARIS, ART CENTER, DECEMBER 2008.
VUE D'ATELIER.
ARTIST'S STUDIO VIEW.

CI-CONTRE /
OPPOSITE

ENSEMBLE DE PHOTOGRAPHIES COULEURS, ENCADRÉES SOUS VERRE.
SERIES OF COLOR PHOTOGRAPHS, FRAMED UNDER GLASS.
VUE DE L'EXPOSITION *TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS*, VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, 2009.
TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS EXHIBITION VIEW, VILLA TAMARIS, ART CENTER, 2009.

286 *SUR LES TOITS*, FÈS, 2008. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *DANS L'ANGLE*, NADOR, 2008. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *PANTOUFLES*, RABAT, 2006. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 66,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 66.7 X 81.7 CM, WITH FRAME

287 *ROSE*, FÈS, 2008. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *SCOOT*, RABAT, 2006. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 66,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 66.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *PNEUS (1)*, MARRAKECH, 2004. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

288 *PNEUS (2)*, MARRAKECH, 2004 / *ARAIGNÉES*, MARRAKECH, 2006 / *GRILLAGE*, MARRAKECH, 2004. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

289 *DCEAOTN*, RABAT, 2006. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *PROTECTION*, FÈS, 2006. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *NUIT ET JOUR*, MARRAKECH, 2000. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 58,2 X 81,7 CM AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 58.2 X 81.7 CM, WITH FRAME.

290 *LE MATIN DU SAHARA*, FÈS, 2006 / *CONSTRUIRE*, FÈS, 2006 / *BRIQUES*, RABAT, 2006. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

291 *TUBE*, MARRAKECH, 2005 / *PORTRAIT*, FÈS, 2008 / *ESCARGOTS*, FÈS, 2004. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

292 *PNEUMATIQUE*, FÈS, 2004. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 66,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 66.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *PAIRE*, CASABLANCA, 2004. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 63,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 63.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *LUSTRE*, RABAT, 2006. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 81,7 X 53.7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 81.7 X 53.7 CM, WITH FRAME.

293 *CROCODILE*, MARRAKECH, 2006. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *CLÔTURE*, FÈS, 2008. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 67,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 67.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *MUR*, SALÉ, 2004. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 63,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 63.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

CI-CONTRE /
OPPOSITE

AU MUR / ON WALL: ENSEMBLE DE PHOTOGRAPHIES COULEURS, ENCADRÉES SOUS VERRE.
SERIES OF COLOR PHOTOGRAPHS, FRAMED UNDER GLASS.
AU SOL / ON FLOOR: *SKIZZES*, 2009.
ENSEMBLE DE 203 « SKIZZES » JUXTAPOSÉES AU SOL, SILICONE, MOUSSE FLORALE,
5 X 2 000 X 600 CM.
SERIES OF 203 "SKIZZES", JUXTAPOSED ON FLOOR, SILICONE, FLORAL FOAM,
5 X 2.000 X 600 CM.
VUE DE L'EXPOSITION *TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS*, VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, 2009.
TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS EXHIBITION VIEW, VILLA TAMARIS, ART CENTER, 2009.

296/297 *SKIZZES* (DÉTAIL / DETAIL), 2009.
ENSEMBLE DE 203 « SKIZZES » JUXTAPOSÉES AU SOL, SILICONE, MOUSSE FLORALE,
5 X 2 000 X 600 CM.
SERIES OF 203 "SKIZZES", JUXTAPOSED ON FLOOR, SILICONE, FLORAL FOAM,
5 X 2.000 X 600 CM.
VUE DE L'EXPOSITION *TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS*, VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, 2009.
TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS EXHIBITION VIEW, VILLA TAMARIS, ART CENTER, 2009.

298 *SKIZZE « BLEU, THIRUVANANTHAPURAM »*, 2007.
SILICONE, MOUSSE FLORALE, 64 X 80 CM. SILICONE, FLORAL FOAM, 64 X 80 CM.

299 *SKIZZE « PORTRAIT, FÈS »*, 2008.
SILICONE, MOUSSE FLORALE, 64 X 80 CM. SILICONE, FLORAL FOAM, 64 X 80 CM.

300 *SKIZZE « SUPER, OUJDA »*, 2008.
SILICONE, MOUSSE FLORALE, 80 X 64 CM. SILICONE, FLORAL FOAM, 80 X 64 CM.

301 *SKIZZE « RÊVE, XICHANG »*, 2005.
SILICONE, MOUSSE FLORALE, 64 X 80 CM. SILICONE, FLORAL FOAM, 64 X 80 CM.

302 *SKIZZE « ENCENS, MYSORE »*, 2007.
SILICONE, MOUSSE FLORALE, 65 X 80 CM. SILICONE, FLORAL FOAM, 65 X 80 CM.

303 *SKIZZE « REPEINDRE, AÏN TAYA »*, 2002.
SILICONE, MOUSSE FLORALE, 54 X 80 CM. SILICONE, FLORAL FOAM, 54 X 80 CM.

304 *SKIZZE « COMMERCE, ISTANBUL »*, 2002.
SILICONE, MOUSSE FLORALE, 52 X 80 CM. SILICONE, FLORAL FOAM, 52 X 80 CM.

305 *SKIZZE « POULE, JIAOJIAN »*, 2005.
SILICONE, MOUSSE FLORALE, 80 X 70 CM. SILICONE, FLORAL FOAM, 80 X 70 CM.

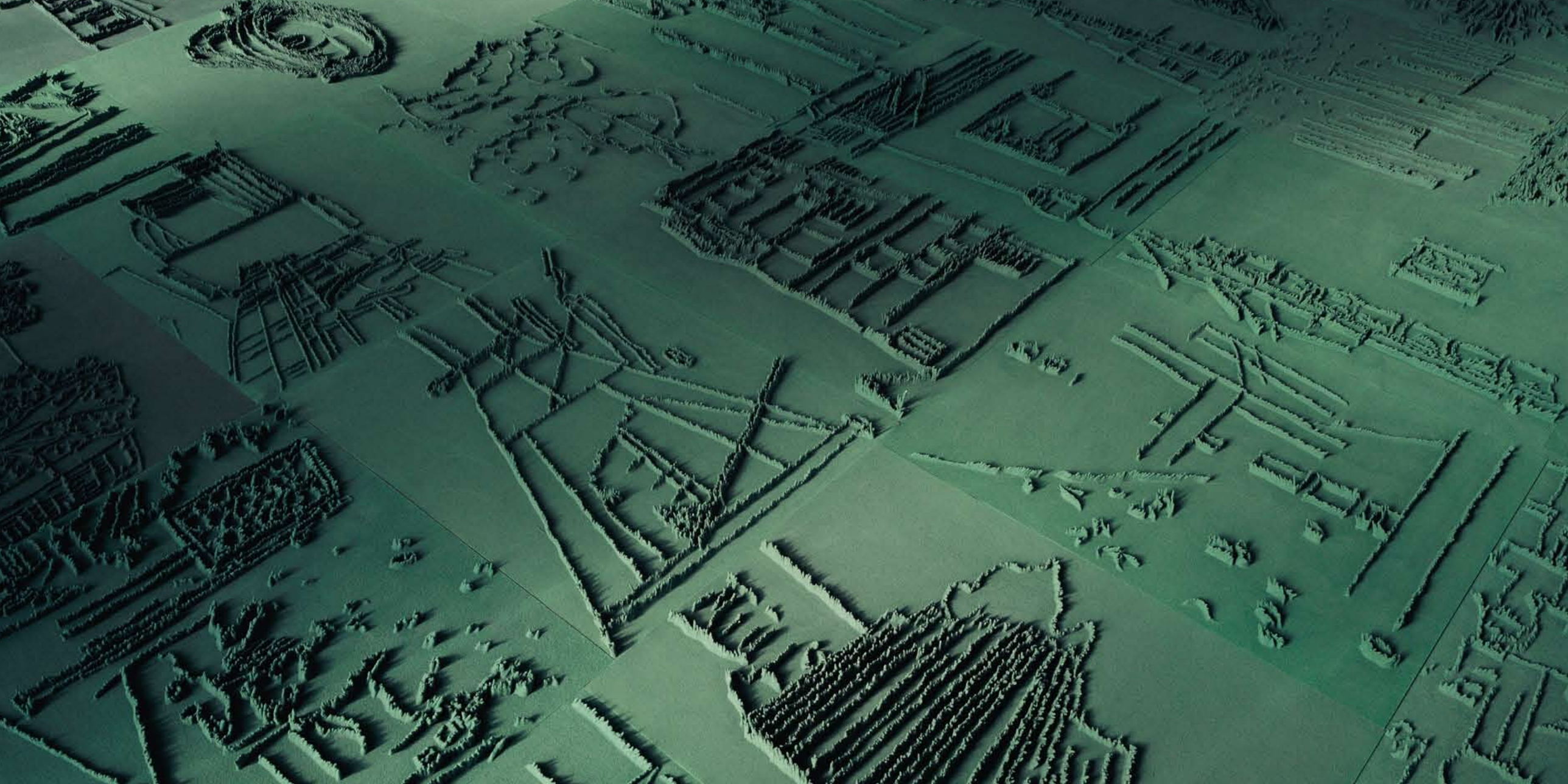
306 *SKIZZE « BORD DE MER, JIAOJIAN »*, 2005.
SILICONE, MOUSSE FLORALE, 64 X 80 CM. SILICONE, FLORAL FOAM, 64 X 80 CM.

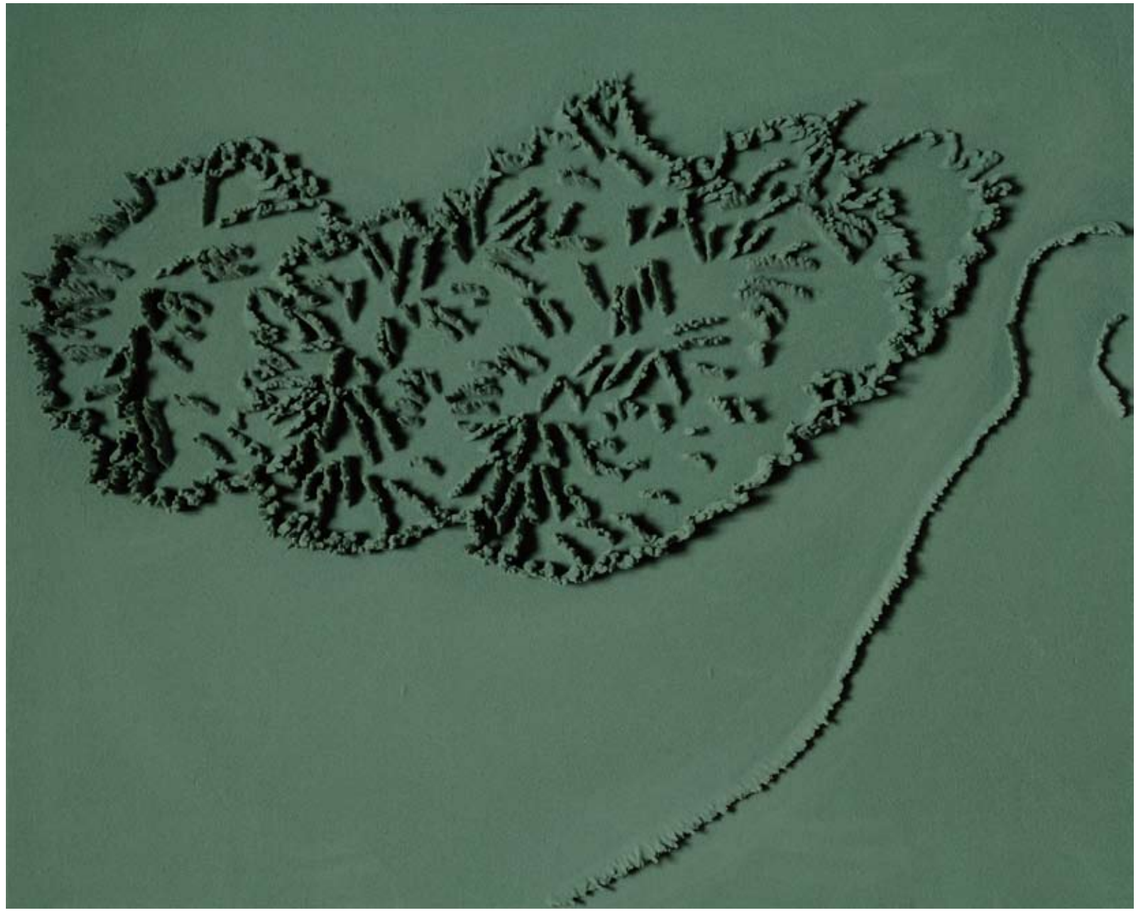
307 *SKIZZE « CANAL, HOTTOT »*, 2007.
SILICONE, MOUSSE FLORALE, 50 X 80 CM. SILICONE, FLORAL FOAM, 50 X 80 CM.

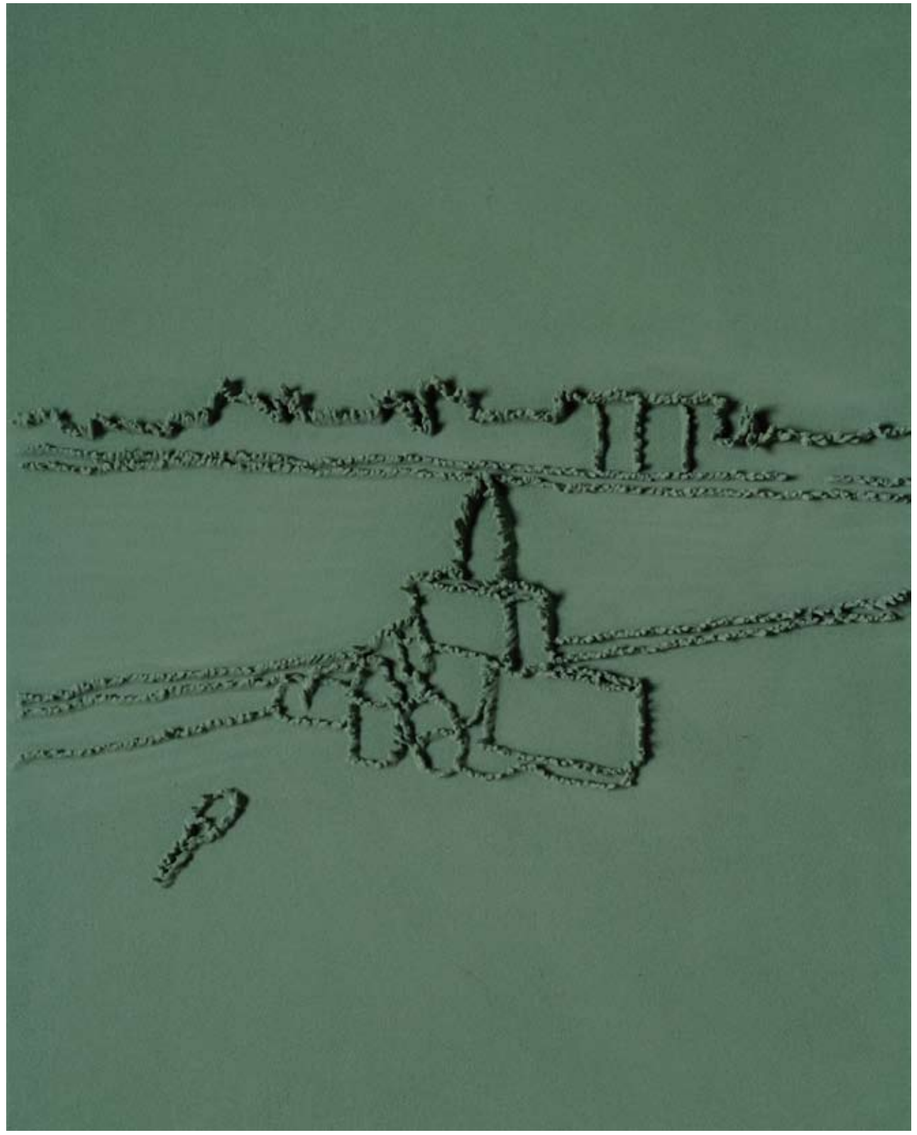
308/309 AU MUR / ON WALL: ENSEMBLE DE PHOTOGRAPHIES COULEURS, ENCADRÉES SOUS VERRE.
SERIES OF COLOR PHOTOGRAPHS, FRAMED UNDER GLASS.
AU SOL / ON FLOOR: *SKIZZES* (DÉTAIL / DETAIL), 2009.
ENSEMBLE DE 203 « SKIZZES » JUXTAPOSÉES AU SOL, SILICONE, MOUSSE FLORALE,
5 X 2 000 X 600 CM.
SERIES OF 203 "SKIZZES", JUXTAPOSED ON FLOOR, SILICONE, FLORAL FOAM,
5 X 2.000 X 600 CM.
VUE DE L'EXPOSITION *TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS*, VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, 2009.
TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS EXHIBITION VIEW, VILLA TAMARIS, ART CENTER, 2009.

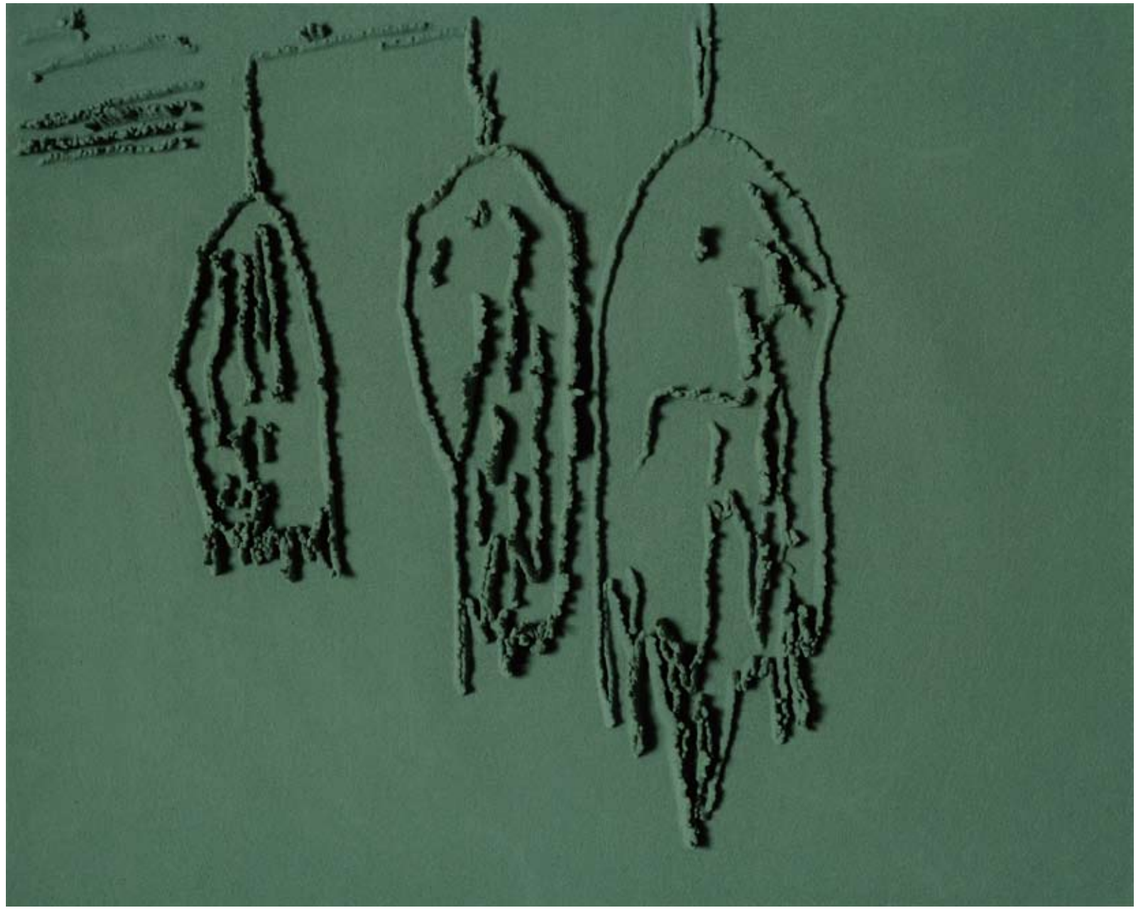
310 *SKIZZES* (DÉTAIL / DETAIL), 2009.
ENSEMBLE DE 203 « SKIZZES » JUXTAPOSÉES AU SOL, SILICONE,
MOUSSE FLORALE, 5 X 2 000 X 600 CM.
SERIES OF 203 "SKIZZES", JUXTAPOSED ON FLOOR, SILICONE,
FLORAL FOAM, 5 X 2.000 X 600 CM.
VUE DE L'EXPOSITION *TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS*, VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, 2009.
TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS EXHIBITION VIEW, VILLA TAMARIS, ART CENTER, 2009.

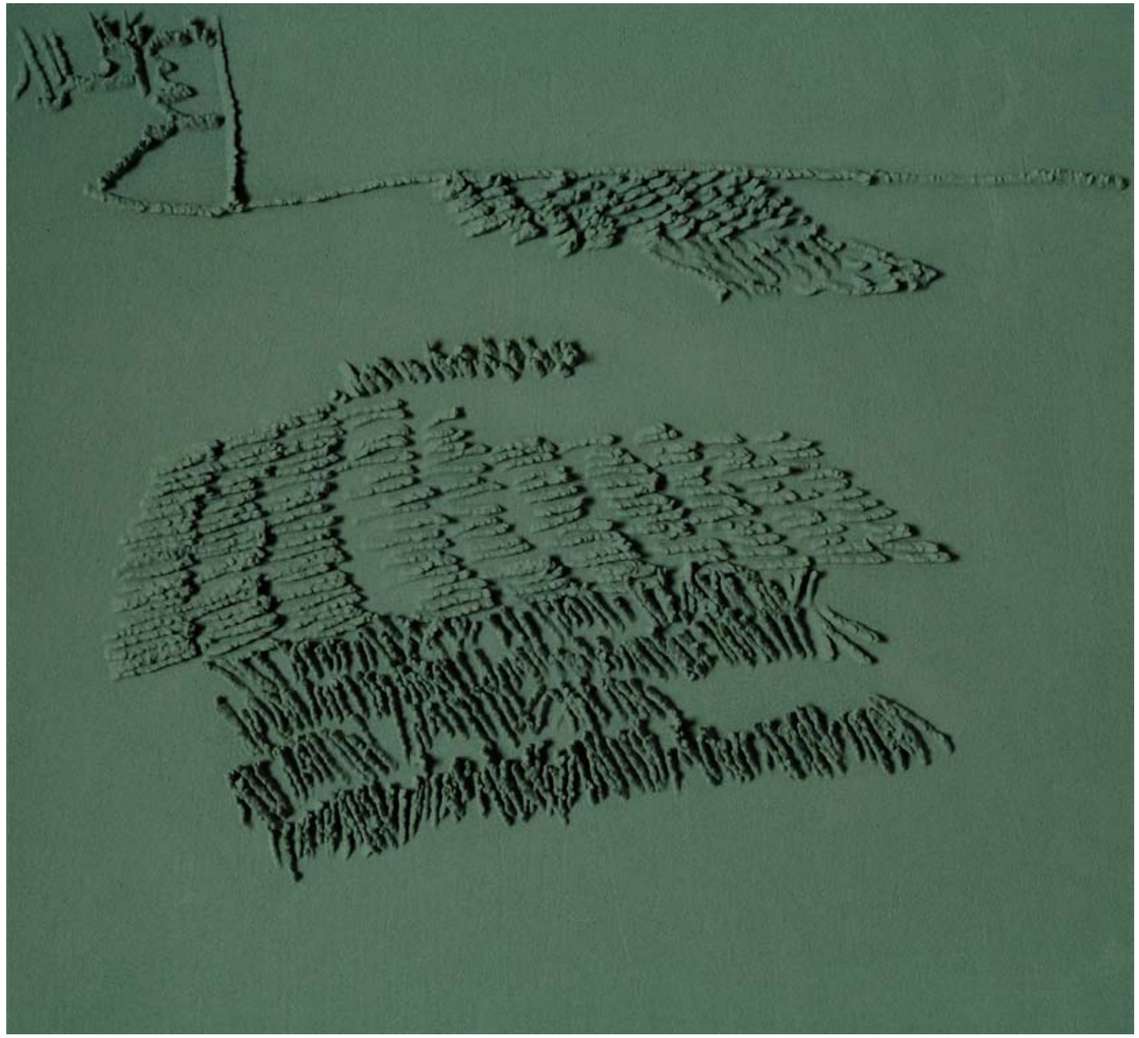
311 *À LA LIMITE*, 2007.
VIDÉO COULEURS, SILENCIEUX, 3' EN BOUCLE, VIDÉOPROJECTION SUR MUR, FORMAT 4/3.
COLOR VIDEO, SILENT, 3' IN A CONTINUOUS LOOP, VIDEOPROJECTION ON WALL, SIZE 4/3.
VUE DE L'EXPOSITION *TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS*, VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, 2009.
TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS EXHIBITION VIEW, VILLA TAMARIS, ART CENTER, 2009.

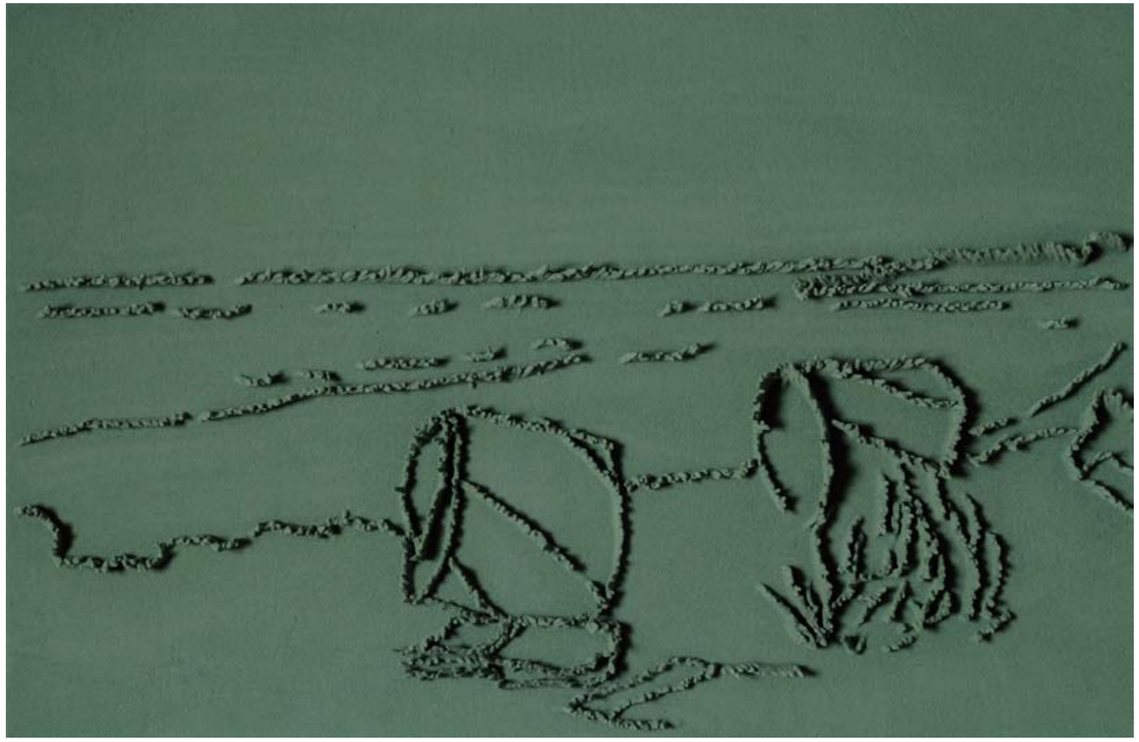


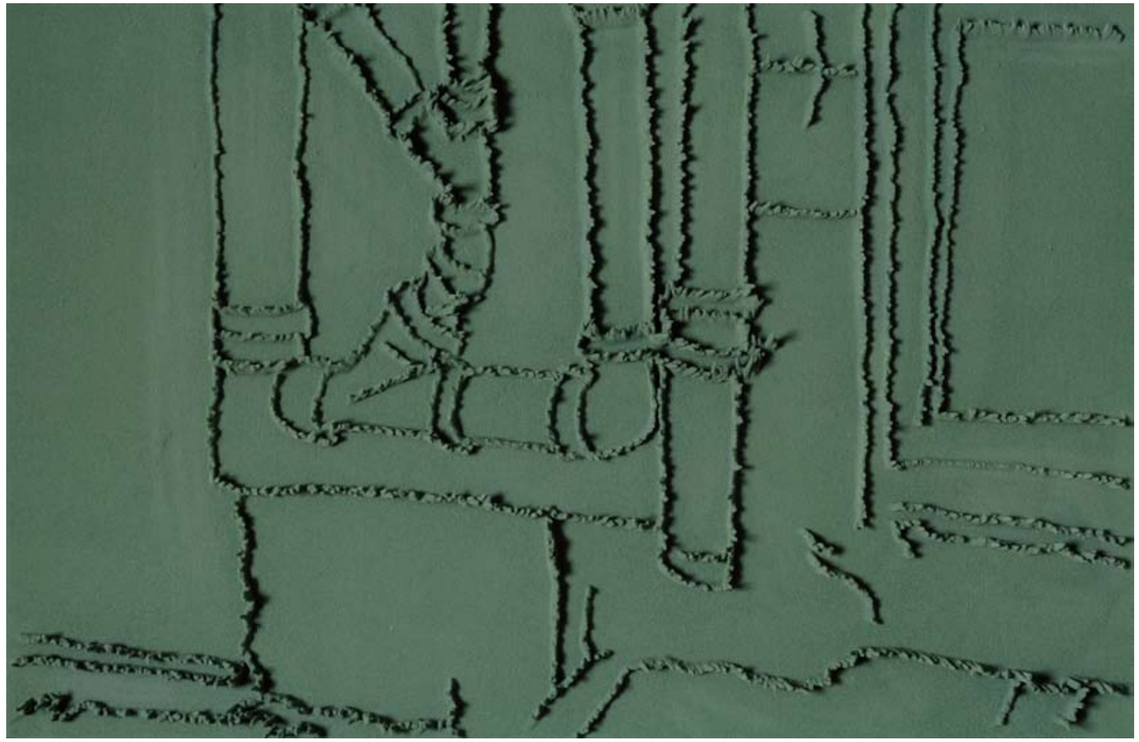


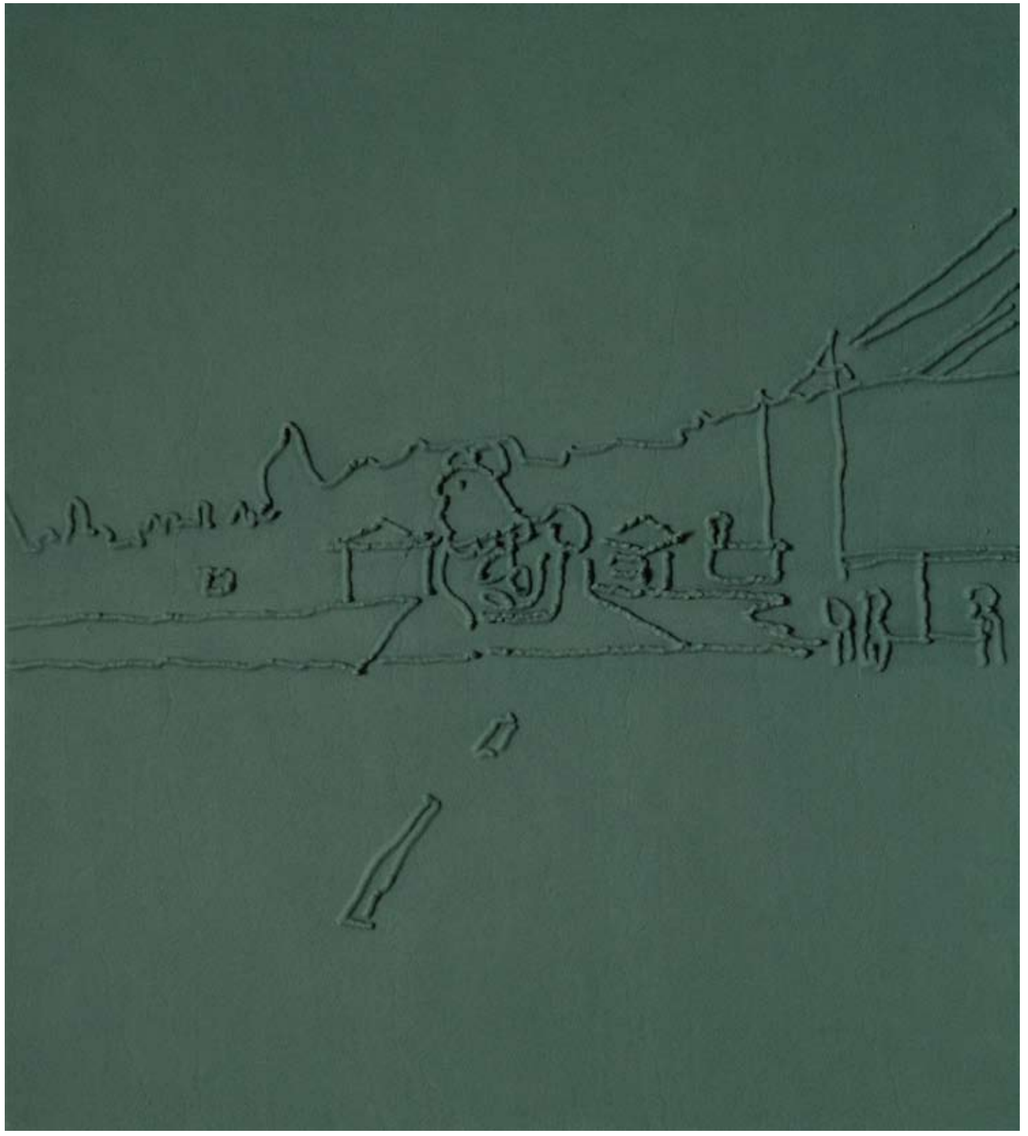


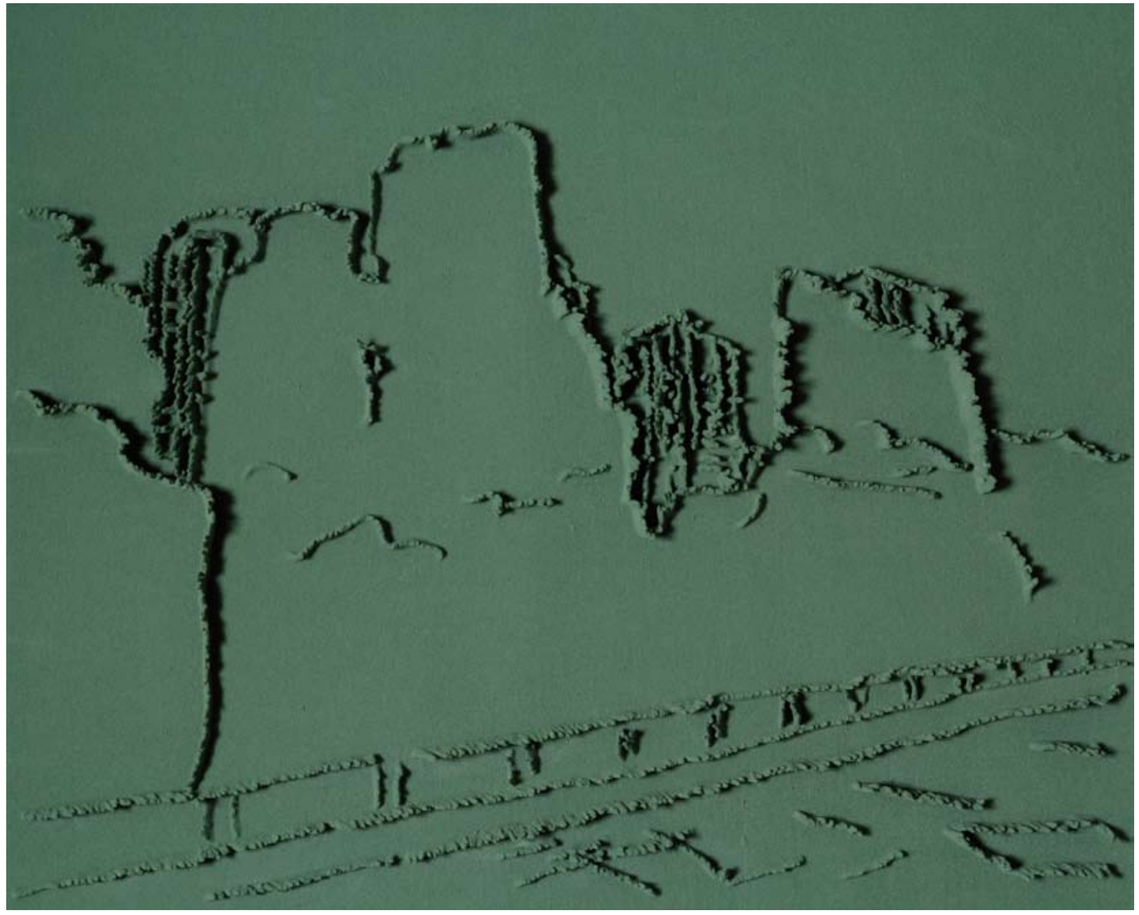


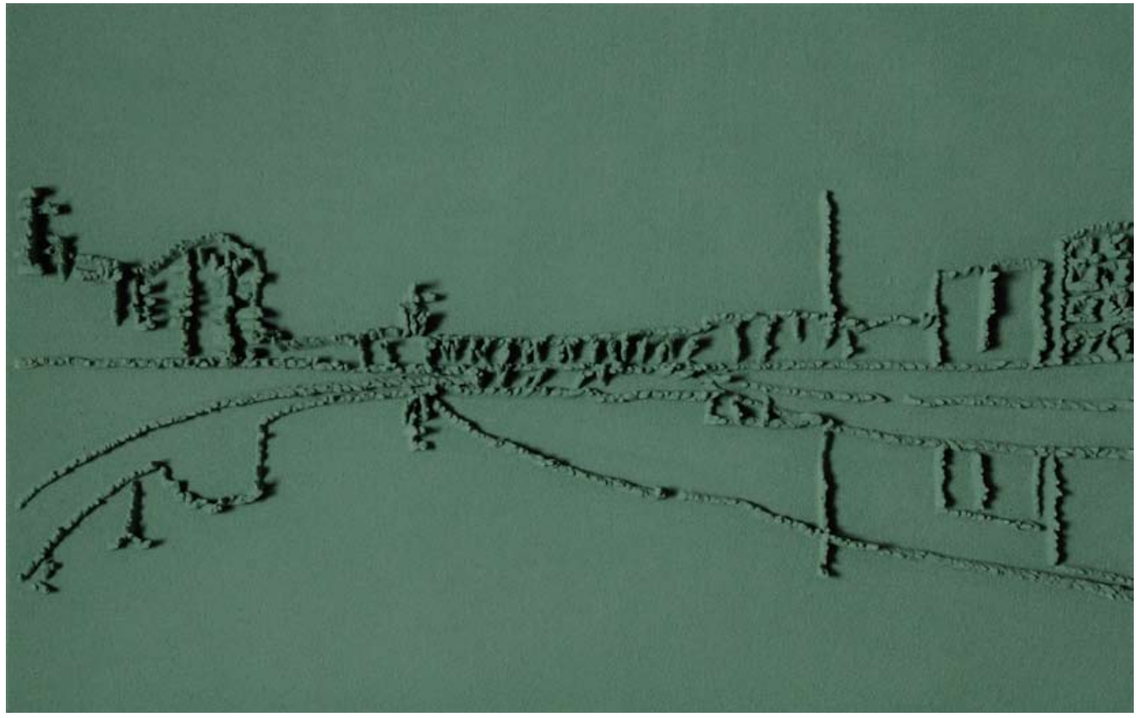


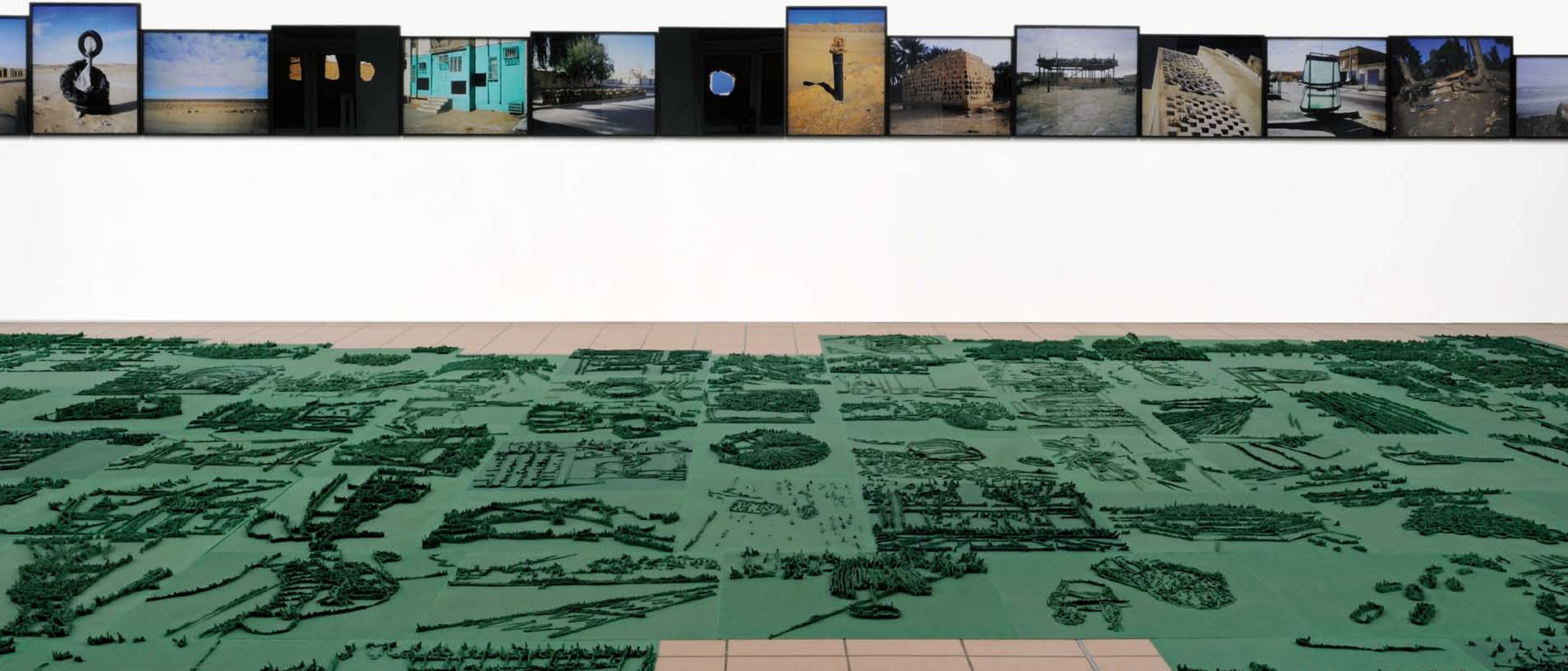












CI-CONTRE /
OPPOSITE

PANORAMA, 2006.
VIDÉO COULEURS, SONORE, 3' EN BOUCLE, 1 ÉCRAN, FORMAT 4/3.
COLOR VIDEO, SOUND, 3' IN A CONTINUOUS LOOP, 1 SCREEN, SIZE 4/3.
VUE DE L'EXPOSITION *TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS*, VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, 2009.
TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS EXHIBITION VIEW, VILLA TAMARIS, ART CENTER, 2009.

314/315

KEFTA (DÉTAIL / DETAIL), 2009.
POLYPTYQUE DE 13, MORTIER SYNTHÉTIQUE.
POLYPTYCH OF 13, SYNTHETIC MORTAR.
VUE DE L'EXPOSITION *TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS*, VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, 2009.
TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS EXHIBITION VIEW, VILLA TAMARIS, ART CENTER, 2009.

316/319

KEFTA (DÉTAILS / DETAILS), 2009.
POLYPTYQUE DE 13, MORTIER SYNTHÉTIQUE.
POLYPTYCH OF 13, SYNTHETIC MORTAR.
ALTERNIPENNÉ, 2006.
VIDÉO COULEURS, SONORE, 12' EN BOUCLE, 2 ÉCRANS RECTO-VERSO, FORMAT 4/3.
COLOR VIDEO, SOUND, 12' IN A CONTINUOUS LOOP, 2 SCREENS ON BOTH SIDES, SIZE 4/3.
VUES DE L'EXPOSITION *TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS*, VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, 2009.
TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS EXHIBITION VIEWS, VILLA TAMARIS, ART CENTER, 2009.

320

SANS TITRE (DÉTAIL / DETAIL), 1998.
PLÂTRE, LAQUE POLYESTER, VERNIS À ONGLES SUR COLLE THERMOFUSIBLE, ÉPINGLES, DIMENSIONS VARIABLES.
PLASTER, POLYESTER LACQUER, NAIL VARNISH ON HOT MELT ADHESIVE, PINS, VARIABLE DIMENSIONS.
VUE DE L'EXPOSITION *TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS*, VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, 2009.
TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS EXHIBITION VIEW, VILLA TAMARIS, ART CENTER, 2009.

321

AU MUR / ON WALL: *SANS TITRE*, 1997.
1ER ENSEMBLE DE 40 DESSINS, ENCRE SUR PAPIER, 20,8 X 13,5 CM.
1ST SERIE OF 40 DRAWINGS, INK ON PAPER, 20.8 X 13.5 CM.
AU SOL / ON FLOOR: *SANS TITRE* (1RE PARTIE / 1ST PART), 1998.
PLÂTRE, LAQUE POLYESTER, VERNIS À ONGLES SUR COLLE THERMOFUSIBLE, ÉPINGLES, DIMENSIONS VARIABLES.
PLASTER, POLYESTER LACQUER, NAIL VARNISH ON HOT MELT ADHESIVE, PINS, VARIABLE DIMENSIONS.
VUE DE L'EXPOSITION *TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS*, VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, 2009.
TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS EXHIBITION VIEW, VILLA TAMARIS, ART CENTER, 2009.

322/323

SANS TITRE (DÉTAIL / DETAIL), 1997.
1ER ENSEMBLE DE 40 DESSINS, ENCRE SUR PAPIER, 20,8 X 13,5 CM.
1ST SERIE OF 40 DRAWINGS, INK ON PAPER, 20.8 X 13.5 CM.

324

AU MUR / ON WALL: *SANS TITRE*, 1997.
2E ENSEMBLE DE 40 DESSINS, ENCRE SUR PAPIER, 20,8 X 13,5 CM.
2ND SERIE OF 40 DRAWINGS, INK ON PAPER, 20.8 X 13.5 CM.
AU SOL / ON FLOOR: *SANS TITRE* (2E PARTIE / 2ND PART), 1998.
PLÂTRE, LAQUE POLYESTER, VERNIS À ONGLES SUR COLLE THERMOFUSIBLE, ÉPINGLES, DIMENSIONS VARIABLES.
PLASTER, POLYESTER LACQUER, NAIL VARNISH ON HOT MELT ADHESIVE, PINS, VARIABLE DIMENSIONS.
VUE DE L'EXPOSITION *TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS*, VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, 2009.
TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS EXHIBITION VIEW, VILLA TAMARIS, ART CENTER, 2009.

325/326

SANS TITRE (DÉTAIL / DETAIL), 1997.
2E ENSEMBLE DE 40 DESSINS, ENCRE SUR PAPIER, 20,8 X 13,5 CM.
2ND SERIE OF 40 DRAWINGS, INK ON PAPER, 20.8 X 13.5 CM.

327

AU MUR / ON WALL: *SANS TITRE*, 1997.
3E ENSEMBLE DE 40 DESSINS, ENCRE SUR PAPIER, 20,8 X 13,5 CM.
3RD SERIE OF 40 DRAWINGS, INK ON PAPER, 20.8 X 13.5 CM.
AU SOL / ON FLOOR: *SANS TITRE* (3E PARTIE / 3RD PART), 1998.
PLÂTRE, LAQUE POLYESTER, VERNIS À ONGLES SUR COLLE THERMOFUSIBLE, ÉPINGLES, DIMENSIONS VARIABLES.
PLASTER, POLYESTER LACQUER, NAIL VARNISH ON HOT MELT ADHESIVE, PINS, VARIABLE DIMENSIONS.
VUE DE L'EXPOSITION *TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS*, VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, 2009.
TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS EXHIBITION VIEW, VILLA TAMARIS, ART CENTER, 2009.

328/329

SANS TITRE (DÉTAIL / DETAIL), 1997.
3E ENSEMBLE DE 40 DESSINS, ENCRE SUR PAPIER, 20,8 X 13,5 CM.
3RD SERIE OF 40 DRAWINGS, INK ON PAPER, 20.8 X 13.5 CM.

4

5

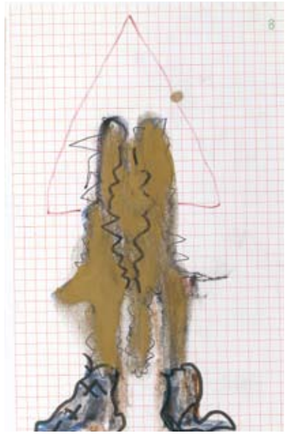
6

6

7

7

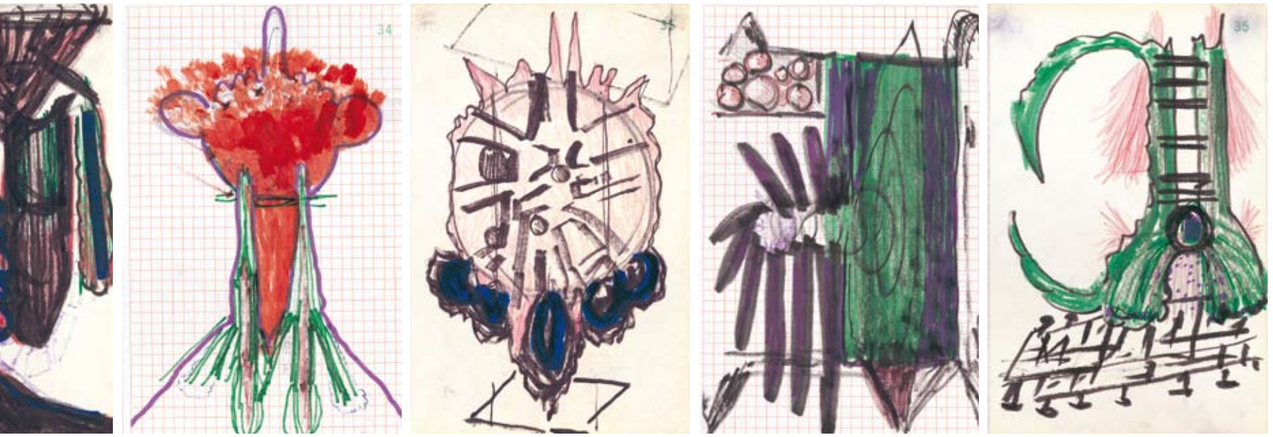
7


8

8

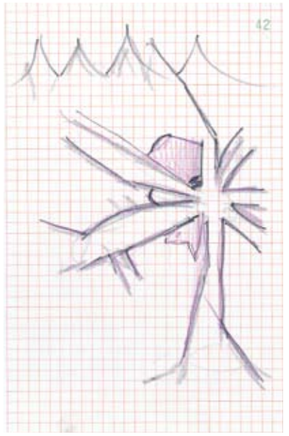
32

34

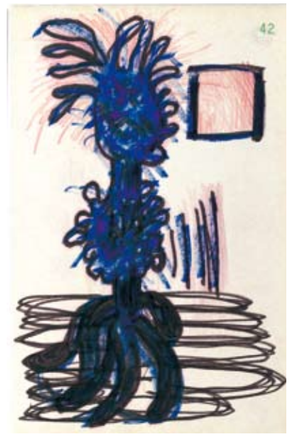

34
35

40

41

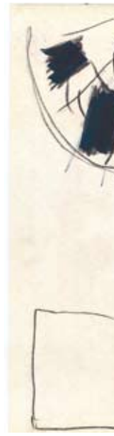

42

42


42

43

44



CI-CONTRE /
OPPOSITE

ENSEMBLE DE PHOTOGRAPHIES COULEURS, ENCADRÉES SOUS VERRE.
SERIES OF COLOR PHOTOGRAPHS, FRAMED UNDER GLASS.
VUE DE L'EXPOSITION *TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS*, VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, 2009.
TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS EXHIBITION VIEW, VILLA TAMARIS, ART CENTER, 2009.

332

NÉON, TBILISSI, 2003 / *ÉCHELLE*, TACHKENT, 2007 / *MAUVAIS TEMPS*, CHISINAU, 2006.
PHOTOGRAPHIES COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

333

JEU, KIEV, 2006 / *MGM*, TBILISSI, 2003 / *CLINIC*, HYDERABAD, 2007. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

334

COMMERCE, ISTANBUL, 2002. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 53,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 53.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *COLLAGE*, ISTANBUL, 2002. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 53,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 53.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *SURFACE*, TBILISSI, 2003. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 63,2 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 63.2 X 81.7 CM, WITH FRAME.

335

SPECTACLE, TACHKENT, 2007. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 58,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 58.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *JEU*, CHISINAU, 2006. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *TR*, ISTANBUL, 2002. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 53,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 53.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

336

TABLE, ISTANBUL, 2002. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 49,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 49.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *BALLONS*, ISTANBUL, 2002. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 53,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 53.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *CASQUES*, ISTANBUL, 2002. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 53,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 53.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

337

OUVERT, BAKOU, 2003. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 63,2 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 63.2 X 81.7 CM, WITH FRAME / *ANGLE*, CAHUL, 2006. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *BANC*, COMRAT, 2006. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 64,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 64.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

338

TAPIS, OURGENCH, 2007. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *COMPOSITION*, BAKOU, 2003. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 71 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 71 X 81.7 CM, WITH FRAME / *LA DESCENTE*, KIEV, 2006. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

339

GARAGE (1), TBILISSI, 2007. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 66,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 66.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *SYSTÈME*, BUCAREST, 2006. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME / *JNS*, KIEV, 2006. PHOTOGRAPHIE COULEURS, 65,7 X 81,7 CM, AVEC CADRE. COLOR PHOTOGRAPH, 65.7 X 81.7 CM, WITH FRAME.

340

ENSEMBLE DE PHOTOGRAPHIES COULEURS, ENCADRÉES SOUS VERRE.
SERIES OF COLOR PHOTOGRAPHS, FRAMED UNDER GLASS.
VUE DE L'EXPOSITION *TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS*, VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, 2009.
TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS EXHIBITION VIEW, VILLA TAMARIS, ART CENTER, 2009.

341

AUX MURS / ON WALLS: *GRISAILLE*, 2001-2003.
ENSEMBLE DE 177 « PAPIERS PEINTS », TIRAGES NOIR ET BLANC, CONTRECOLLÉS SUR DIBOND, ENCRE PIGMENTÉE SUR PAPIER, 72 X 50,5 CM CHAQUE.
SERIES OF 177 "WALL PAPERS", BLACK AND WHITE PRINTS, MOUNTED TO DIBOND, PIGMENTED INK ON PAPER, 72 X 50.5 CM EACH.
AU SOL / ON FLOOR: *LES FORMES DE L'OUBLI*, 2002.
ENSEMBLE DE 11 SCULPTURES, SILICONE, DIMENSIONS VARIABLES.
SERIES OF 11 SCULPTURES, SILICONE, VARIABLE DIMENSIONS.

342/343

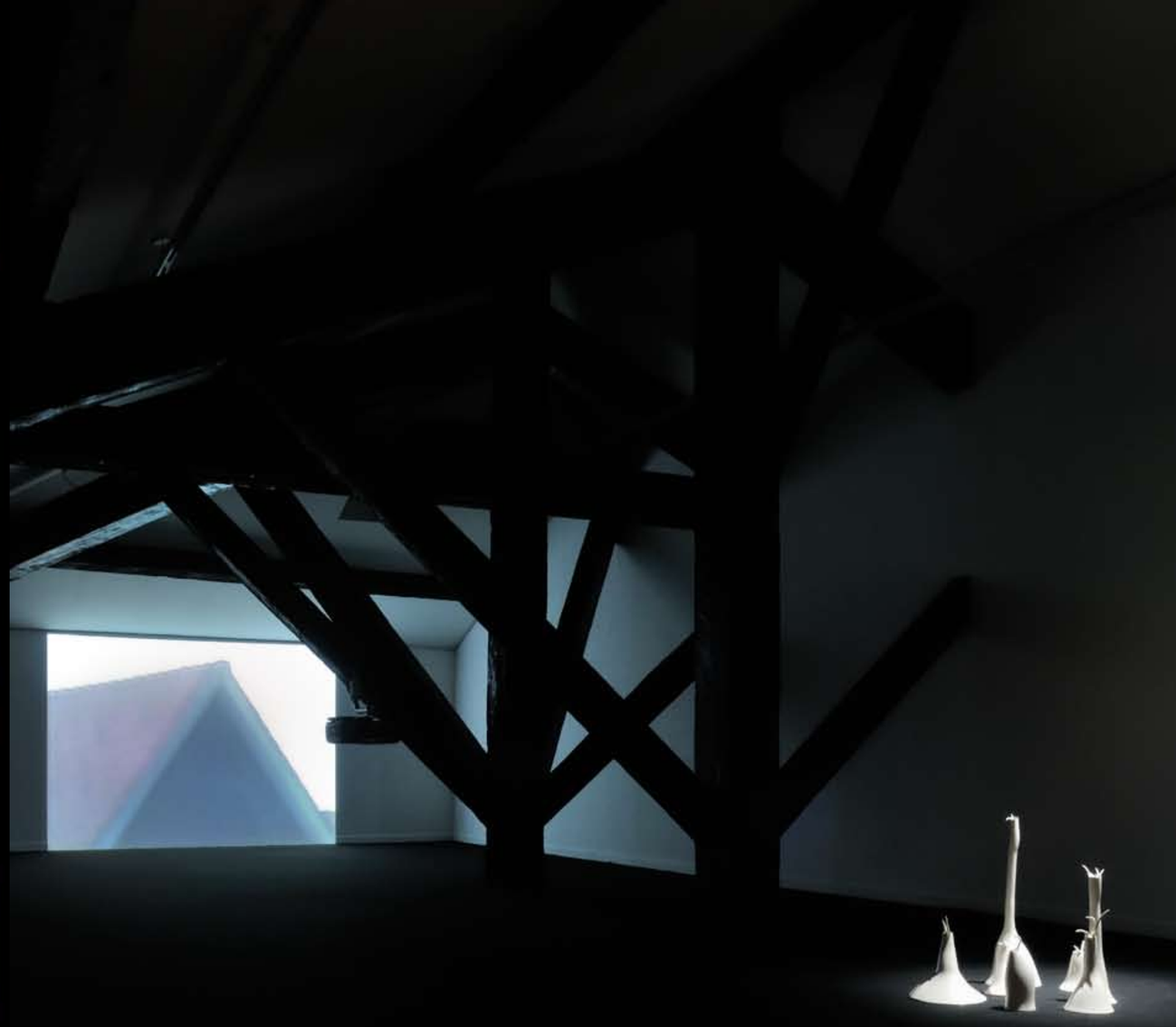
BRUXELLES, 2004.
VIDÉO COULEURS, SONORE, 3'50" EN BOUCLE, 1 VIDÉOPROJECTION, FORMAT 4/3.
COLOR VIDEO, SOUND, 3'50" IN A CONTINUOUS LOOP, 1 VIDEOPROJECTION, SIZE 4/3.
AU SOL / ON FLOOR: *SANS TITRE*, 1995.
PLÂTRE LAQUÉ, DIMENSIONS VARIABLES. LACQUED PLASTER, VARIABLE DIMENSIONS.

344

DE GAUCHE À DROITE / FROM LEFT TO RIGHT: *POUR NE PAS OUBLIER II*, 2001.
TIRAGE BARYTÉ NOIR ET BLANC, ENCADRÉ SOUS VERRE, 134 X 90 CM. BLACK AND WHITE SILVER BARYTÉ, FRAMED UNDER GLASS, 134 X 90 CM / *POUR NE PAS OUBLIER I*, 2001.
TIRAGE BARYTÉ NOIR ET BLANC, ENCADRÉ SOUS VERRE, 180 X 130 CM. BLACK AND WHITE SILVER BARYTÉ, FRAMED UNDER GLASS, 180 X 130 CM / *POUR NE PAS OUBLIER III*, 2002.
TIRAGE BARYTÉ NOIR ET BLANC, ENCADRÉ SOUS VERRE, 165 X 115 CM. BLACK AND WHITE SILVER BARYTÉ, FRAMED UNDER GLASS, 165 X 115 CM.

MGM-831

ES-ER LTD ŞTİ
TR



346/347 RÉALISATION DE L'INSTALLATION *SKIZZES* À L'OCCASION D'UNE RÉSIDENCE À LA VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, DÉCEMBRE 2008.
REALISATION OF *SKIZZES* INSTALLATION, AT THE OCCASION OF A RESIDENCE AT THE VILLA TAMARIS, ART CENTER, DECEMBER 2008.
VUE D'ATELIER.
ARTIST'S STUDIO VIEW.

351 IMAGE D'ARCHIVE, VILLE DE DAIREAUX, ARGENTINE.
ARCHIVE'S IMAGE, TOWN OF DAIREAUX, ARGENTINA.

François Daireaux en quelques dates

François Daireaux in few dates

NÉ EN 1966 À BOULOGNE-SUR-MER.
VIT ET TRAVAILLE À PARIS.
BORN IN 1966 IN BOULOGNE-SUR-MER.
LIVES AND WORKS IN PARIS.

EXPOSITIONS PERSONNELLES
SOLO EXHIBITIONS

2009
_ *ICI-BAS*, GALERIE DE L'ARTOTHÈQUE DE CAEN.
_ *D'UN CÔTÉ // L'AUTRE*, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, PARIS, ET GALERIE DIX9, PARIS.
_ *TOUT COMMENCE PAR LES PIEDS*, VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, LA SEYNE-SUR-MER.

2008
_ *GOODBYE*, ABBAYE DE MAUBUISSON, SITE D'ART CONTEMPORAIN DU CONSEIL GÉNÉRAL DU VAL D'OISE.

2007
_ *POINT DE RENCONTRE*, GALERIE DE L'ÉCOLE D'ART DU HAVRE.
_ *FIAT LUX*, LA PETITE SURFACE, FACHES-THUMESNIL.

2006
_ *DUCHAMPRAMA*, GALERIE DUCHAMP, YVETOT.
_ *RACCORDER, TRACER*, LA CHÂTAIGNERAIE, CENTRE WALLON D'ART CONTEMPORAIN, FLÉMALLE, BELGIQUE.
_ *TRACER, RACCORDER*, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, BRUXELLES, BELGIQUE.
_ *EXTINCTION*, MAISON D'ART ACTUEL DES CHARTREUX, BRUXELLES, BELGIQUE.
_ *LE SALON MAROCAIN*, GALERIE BUDA, ASSE, BELGIQUE.

2005
_ *POINTINFINI*, CENTRE D'ART PASSERELLE, BREST.
_ *EVERCHANGING*, CENTRE D'ART FABRICA, BRIGHTON, ROYAUME-UNI.

2004
_ *PARCOURS*, GALERIE L'H DU SIÈGE, VALENCIENNES.
_ *ENTRÉE*, CENTRE D'ART CAMILLE-LAMBERT, JUVISY-SUR-ORGE.

2003
_ *BARAQUES*, LA BORNE, ORLÉANS.
_ *COUPÉCOLLÉ, L'ART DANS LES CHAPELLES*, CHAPELLE DE LA TRINITÉ, BIEUZY-LES-EAUX.
_ *UN CERTAIN NOMBRE*, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, PARIS.

2002
_ *TAPISGRISAILLE*, GALERIE DE L'ARTOTHÈQUE DE CAEN.
_ *GRISAILLE*, GALERIE KARSI, ISTANBUL, TURQUIE.
_ *À LA LIMITE*, CENTRE CULTUREL JEAN-PIERRE FABRÈGUE, SAINT-YRIEIX-LA-PERCHE.
_ *TRAVAILLER AU CORPS*, VILLA DU PARC, ANNEMASSE.

2001
_ *CE QUE JE CHERCHE À FAIRE*, ÉCOLE D'ART DE BELFORT.
_ *L'UN APRÈS L'AUTRE*, MAISON DE LA CÉRAMIQUE, MULHOUSE.

2000
_ *VERT DE TERRE*, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, PARIS.
_ *VERT DE TERRE*, ESPACE DES ARTS, COLOMIERS.

1999
_ ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS DE LIMOGES ET AUBUSSON.
_ *IDÉAL*, GALERIE MUNICIPALE ÉDOUARD-MANET, GENNEVILLIERS.
_ GALERIE DUCHAMP, YVETOT, FRANCE.

1998
_ GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, PARIS.
_ *CŒUR DE PIERRES*, ESPACE HUIT-NOVEMBRE, PARIS.

1995
_ GALERIE EL CANTIERE, VENISE, ITALIE.

1993
_ *VUE DES ANGES*, INSTITUT FRANÇAIS DE CASABLANCA, MAROC.

1992
_ GALERIE BAB EL KEBIR, RABAT, MAROC.
_ GALERIE ARCANES, RABAT, MAROC.

1991
_ GALERIE ARCANES, RABAT, MAROC.

EXPOSITIONS COLLECTIVES
GROUP SHOWS

2008
_ GALERIE PASCAL-VANHOECKE, FESTIVAL LES ÉCRANS DOCUMENTAIRES, ARCUEIL.
_ ISTANBUL ART FAIR 2008, ISTANBUL, TURQUIE.
_ *SHOW-OFF 2008*, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, PARIS.
_ MUSÉE DU MONTPARNASSE, PARIS.
_ ARTISTERIUM, FESTIVAL D'ART CONTEMPORAIN, TBILISSI, GÉORGIE.

2007
_ 1ST INTERNATIONAL FESTIVAL OF PHOTO AND VIDEO ART, MAISON DE LA PHOTOGRAPHIE ET ACADÉMIE DES ARTS, TACHKENT, OUZBÉKISTAN.
_ *HOSPITALITÉ TOI M'AIME*, CENTRE D'ART CAMILLE-LAMBERT, JUVISY-SUR-ORGE.
_ 1RE BIENNALE DE THESSALONIQUE, GRÈCE.
_ INSTALLATION VIDÉO, FESTIVAL LE LIVRE ET L'ART, LE LIEU UNIQUE, NANTES.
_ *SHOW-OFF 2007*, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, PARIS.

2006
_ *CARAVANSARAÏ*, ACADÉMIE DES ARTS, TACHKENT, OUZBÉKISTAN.
_ *OPEN 20*, GALERIE DE L'ARTOTHÈQUE DE CAEN.
_ *SHOW-OFF 2006*, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, PARIS.
_ NUIT BLANCHE, PARIS.
_ *CARAVANSARAÏ-STATION PARIS*, HEARTGALERIE, PARIS.
_ ART BRUSSELS, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, BRUXELLES, BELGIQUE.

2005
_ *CARAVANSARAÏ*, FORUM INTERNATIONAL DES ARTS VISUELS, BAKOU, AZERBAÏDJAN ET TBILISSI, GÉORGIE.

2004
_ FIAC, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, PARIS.

2003
_ *CARAVANSARAÏ*, FORUM INTERNATIONAL DES ARTS VISUELS, TBILISSI, GÉORGIE.
_ FIAC, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, PARIS.
_ ALUMINIUM FESTIVAL , ART + NOUVELLES TECHNOLOGIES, BAKOU, AZERBAÏDJAN.

2002
_ FIAC, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, PARIS.
_ *CABINET D'AMATEUR*, GALERIE TRAFIC, IVRY-SUR-SEINE.

2000
_ ARTISSIMA, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, TURIN, ITALIE.

1999
_ RÉSIDENCES, PARC SAINT-LÉGER, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN, POUGUES-LES-EAUX.
_ FESTIVAL INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN, BALCHIK, BULGARIE.
_ ART BRUSSELS, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, BRUXELLES, BELGIQUE.
_ *3 X 3 = 9*, GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, PARIS.

1998
_ *LES IMPROMPTUS*, LE CRÉDAC, IVRY-SUR-SEINE.
_ GALERIE CHEZ VALENTIN, PARIS.

1997
_ FIAC, GALERIE ÉLISABETH-VALEIX, PARIS.

1991
_ ART JONCTION INTERNATIONAL, NICE.

DIFFUSIONS VIDÉO
VIDEO DIFFUSIONS

2009
_ *INTERSTICE ET POROSITÉ*, RENCONTRES TRAVERSE VIDÉO, ESAV, TOULOUSE.

2008
_ *111 SUITE*, ESPACE JEAN-VILAR, FESTIVAL LES ÉCRANS DOCUMENTAIRES, ARCUEIL.
_ EST-CE UNE BONNE NOUVELLE, *YOKOHAMA VDO COLLECTION 08*, RED BRICK HOUSE, YOKOHAMA, JAPON.
_ EXTENSIONS #11, DYNAMIQUES D'ÉCRITURES, ENSCI / LES ATELIERS, PARIS.
_ FESTIVAL GÉNÉRIQUE, COMMISSARIAT D'EDSON BARRUS, MULHOUSE, BESANÇON, BELFORT.

2007
_ FESTIVAL LES ÉCRANS DOCUMENTAIRES, ARCUEIL.
_ ARTE, DIE NACHT / LA NUIT TRANSAT VIDÉO, « SE METTRE EN SCÈNE ».
_ FESTIVAL CÔTÉ COURT, PANTIN.
_ EST-CE UNE BONNE NOUVELLE, *YOKOHAMA VDO COLLECTION 07*, RED BRICK HOUSE, YOKOHAMA, JAPON.

2006
_ EST-CE UNE BONNE NOUVELLE, GALERIE ANNETTE-HUSTER, PARIS.
_ INSTANTS VIDÉO, FONDATION DE ARTE CONTEMPORANEO, MONTEVIDEO, URUGUAY.
_ INSTANTS VIDÉO, AJACCIO.
_ PROJECTIONS PARALLÈLES, FESTIVAL VIDÉOFORMES, CLERMONT-FERRAND.
_ FESTIVAL PREMIERS PLANS, ANGERS.
_ INSTANTS VIDÉO, MUESTRA EUROAMERICANA DE CINE, VIDÉO ET ARTE DIGITAL, BUENOS AIRES, ARGENTINE.

2005
_ HAÏKU FESTIVAL, NANTES.

RÉSIDENCES
RESIDENCIES

2008
_ VILLA TAMARIS, CENTRE D'ART, LA SEYNE-SUR-MER.

2007
_ COLLEGE OF FINE ARTS, TRIVANDRUM, INDE.

2004
_ CENTRE D'ART PASSERELLE, BREST.

1999
_ SÉJOUR DE TROIS MOIS À VELIKO TIRNOVO, PLOVDIV ET BALTCHIK, BULGARIE, AVEC LE SOUTIEN DE L'AFAA / VILLE DE PARIS.
_ PARC SAINT-LÉGER, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN, POUGUES-LES-EAUX.

1988-1994
_ VIT ET TRAVAILLE À CASABLANCA, MAROC.

BOURSES (SÉLECTION)
SCHOLARSHIPS (SELECTION)

2005
_ LAURÉAT DE LA POLLOCK-KRASNER FOUNDATION, NEW YORK, ÉTATS-UNIS.

2000
_ LAURÉAT DE LA POLLOCK-KRASNER FOUNDATION, NEW YORK, ÉTATS-UNIS.

BIBLIOGRAPHIE
BIBLIOGRAPHY

2008
_ *78 SUITE*, « PETIT FORMAT », CATALOGUE ÉDITÉ PAR LA GALERIE DUCHAMP, YVETOT, TEXTE DE PAUL CABON.

2005
_ PLAQUETTE ÉDITÉE PAR LE CENTRE D'ART PASSERELLE, BREST, TEXTE DE CÉCILE MARIE.
_ *INFINI*, CATALOGUE ÉDITÉ PAR LE CENTRE D'ART PASSERELLE, BREST.

2004
_ CATALOGUE ÉDITÉ PAR LE CENTRE D'ART CAMILLE-LAMBERT, JUVISY-SUR-ORGE, TEXTE D'ASLI ERDOGAN.
_ PLAQUETTE ÉDITÉE PAR LA GALERIE L'H DU SIÈGE, VALENCIENNES, TEXTE DE STEPHEN WRIGHT.

2002
_ CATALOGUE ÉDITÉ PAR L'INSTITUT FRANÇAIS D'ISTANBUL, L'ARTOTHÈQUE DE CAEN ET L'ARTOTHÈQUE DU LIMOUSIN, TEXTE DE CÉLIA CHARVET.

2001
_ PLAQUETTE ÉDITÉE PAR LE 19, CENTRE RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE MONTBÉLIARD, TEXTE DE CÉLIA CHARVET.

2000
_ CATALOGUE ÉDITÉ PAR L'ESPACE DES ARTS, COLOMIERS, TEXTE DE PIERRE GIQUEL.

1999
_ CATALOGUE ÉDITÉ PAR LA GALERIE DUCHAMP, YVETOT ET LA GALERIE MUNICIPALE ÉDOUARD-MANET, GENNEVILLIERS, TEXTES DE SONIA CRITON, BERNARD POINT ET ENTRETIENS DE THIERRY HEYNEN.
_ *FRANÇOIS DAIREAUX « VERT DE TERRE »*, ÉDITÉ PAR LE PARC SAINT-LÉGER, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN, POUGUES-LES-EAUX, ENTRETIENS D'EMMANUELLE CHÉREL.

1998
_ CATALOGUE ÉDITÉ PAR L'ESPACE HUIT-NOVEMBRE ET LA GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE, PARIS, TEXTES DE JEAN-MARC HUITOREL ET JEAN-LOUIS LAMPEL.

1994
_ *NUIT DES ANGES*, CATALOGUE ÉDITÉ PAR L'INSTITUT FRANÇAIS DE CASABLANCA, MAROC ET LA VILLE DE PARIS.

« J'ai vu les cartes sur lesquelles elle avait étudié la géographie. Les parallèles et les méridiens sont des fils de laiton ; les limites des royaumes et des provinces sont distinguées par de la broderie en fil, en soie et en laine plus ou moins forte ; les fleuves, les rivières et les montagnes, par des têtes d'épingles plus ou moins grosses ; et les villes plus ou moins considérables, par des gouttes de cire inégales. »

Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles*

« Rien ne sert de s'efforcer : si loin qu'il s'aventure, l'homme demeure toujours aussi éloigné de l'impensable issue. Dans un labyrinthe, tout se répète ou paraît se répéter : corridors, carrefours et chambres. L'esprit supérieur qui le conçoit – philosophe ou mathématicien – le connaît fini. Mais l'errant qui en cherche inutilement la sortie l'éprouve infini, comme le temps, l'espace, la causalité. Au moins lui est-il impossible de trancher, dans un sens ou dans l'autre. Une expérience trop courte lui fait supposer unique ce qui est infiniment répété ou tenir pour infiniment répété ce qui ne saurait exister deux fois absolument semblable à soi-même. »

Roger Caillois, préface à *L'Aleph* de Jorge Luis Borges

La photogravure a été réalisée par Fotimprim, Paris.
Photoengraving by Fotimprim, Paris.
Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en février 2009
par l'imprimerie des Deux-Ponts, Bresson.
Printed in February 2009 by
Imprimerie des Deux-Ponts, Bresson, France.

9 782359 060010

45 € PRIX TTC VALABLE FRANCE
DIFFUSION / DISTRIBUTION :
POLLEN DIFFUSION