

entretien

Nicolas Floc'h

par Julien Verhaeghe

LA COULEUR DE L'EAU



Nicolas Floc'h, *Structures productives, récif artificiel, Cubes*, -27 m, Golfe-Juan, 2014, tirage pigmentaire sur papier mat Fine Art, 80 x 100 cm, production DEL'ART, Collection FMAC Ville de Paris.

La pratique de Nicolas Floc'h repose sur une attention particulière pour les interactions entre l'homme et son environnement. Fasciné par les univers maritimes, il développe une œuvre où interviennent des notions d'écosystème, d'habitat ou de production. Les recherches qu'il mène depuis quelques années autour des récifs artificiels – des structures immergées colonisées par la faune et la flore sous-marine – lui permettent d'interroger les liens entre forme et fonction, entre nature et artifice, mais aussi de considérer la question de l'échelle. C'est ce que l'on pouvait voir lors de l'exposition *Glaz*, cet automne au Frac Bretagne de Rennes, lorsque les différentes pièces invitaient le spectateur à passer, graduellement, de l'objet à l'architecture, puis de l'architecture au paysage, pour finalement donner l'impression d'appartenir à un ensemble plus vaste, à un grand « Tout ». Cette rencontre avec Nicolas Floc'h est l'occasion de revenir sur la place qu'il accorde au vivant et à la frontière entre l'art et la vie.

Les récifs artificiels pourraient être perçus comme des représentations d'une modernité révolue ou enfouie. Peux-tu revenir sur cet aspect ?

Effectivement, les récifs renvoient à une modernité qui semble avoir expiré. Surtout, je dis souvent que l'on perçoit à travers ces récifs une histoire des formes qui s'écrit de façon parallèle. Quelles que soient ces formes plus ou moins anciennes, elles symbolisent selon moi un avenir, une tentative face à l'avenir, au sens où on peut les comprendre comme des ruines « inversées ». Là où une ruine suppose un bâtiment qui se délite et qui se retrouve peu à peu envahi par la nature, ici, au contraire, on le construit de toute pièce pour que la nature en prenne possession. On est donc dans un rapport opposé, dans une configuration qui ne place pas l'homme au centre des choses. C'est peut-être le cas, mais il semble que cela soit fait de la « bonne » manière, avec une certaine conscience, dans la mesure où l'homme interagit avec son milieu, en restant à son écoute. Si on veut survivre

dans notre environnement, je pense qu'il ne faut plus être en opposition ou en confrontation avec lui. Il faut plutôt essayer de faire partie de notre écosystème et de prendre en compte l'ensemble de cet écosystème. Il s'agit d'être dans un mouvement d'accompagnement plutôt que d'opposition, et c'est ce à quoi répondent les récifs artificiels. En cela, ils peuvent représenter une autre manière de voir les choses.

Tu veux dire que les récifs artificiels permettent de prendre en compte un cadre beaucoup plus large ?

Oui, les choses sont interconnectées, ce qu'on voyait relativement bien dans l'exposition *Glaz* au Frac Bretagne à Rennes. Il y avait cet « emboîtement » d'échelles, on passait du bâtiment au paysage en tant qu'habitat, et ensuite on passait davantage à l'échelle de la planète, avec les grands courants, le *Gulf Stream* ou les masses d'eau. Toutes les choses sont interconnectées, elles ne peuvent être séparées. C'est aussi le cas du récif artificiel,

Nicolas Floc'h, *Structures productives, récif artificiel, Fuyou de chez Nihon Cement, Japon, 2014, échelle 1:10, béton, 106 x 102 x 102 cm.*

qui est pris dans une masse, dans un ensemble, il finit donc par dépendre d'un « tout ».

Il y a donc ce rapport d'inversion dans les récifs, et il semble assez récurrent dans ton travail.

De cette analogie avec les ruines inversées, l'important est que l'homme ne se place pas en opposition avec la nature. Il faut qu'il la prenne en compte. Aussi, je crois que le récif artificiel est l'un des seuls exemples où l'homme construit vraiment pour la nature, en évacuant toute forme de contrôle à son égard. Le récif n'est pas un habitat pour animaux ou un nichoir pour oiseaux. Il s'agit vraiment d'une structure qui échappe à l'action humaine ; l'homme doit volontairement lâcher prise pour que la nature se développe. Sinon, dans ma pratique, c'est vrai qu'il y a cette idée de transformation ou de métamorphose. Elle peut en effet être liée à une logique de l'inversion, au fait de choisir un point de vue opposé à celui que nous avons généralement. Ce choix peut également permettre de montrer des choses que nous ne voyons pas, par exemple les récifs artificiels ou les phytoplanctons qui déterminent la couleur de l'eau, de l'océan. C'est le cas des pièces liées au mot breton « glaz », qui définit une couleur allant du bleu au vert, celle de la mer en Bretagne et celle des végétaux sur terre. Les végétaux présents dans l'océan, les phytoplanctons, déterminent la couleur. Depuis un point de vue de terrien, cela peut constituer une inversion ou représenter ce rapport visible/invisible, mais si on se considère comme faisant partie d'un tout lié aussi bien à la mer qu'à la terre, cette idée d'inversion est beaucoup plus subtile, moins binaire, à l'image du glaz qui prend en compte le vert « et » le bleu, avec toutes les teintes intermédiaires. Pareillement, si on considère la respiration en soi, on constate que l'on a un mouvement où tout n'est pas parfaitement symétrique, où il y a inversion. On voit par exemple que la poitrine se remplit, puis qu'elle se vide, alors que ce mouvement concerne le règne du vivant dans son intégralité. Si on regarde une marée, celle-ci monte, puis descend, de même lorsqu'on examine la surface de la mer, où on a la possibilité d'être

au-dessus, ou au-dessous. Il faut donc tenir compte de ces mouvements-là, ils nous montrent que les choses ne sont pas binaires, elles sont au contraires interpénétrées.

On perçoit du même coup la très grande proximité de ton travail avec le vivant. Comment envisages-tu cela ?

Oui, lorsque l'on évoque le vivant, ce qui est intéressant est de constater que le glaz renvoie à la couleur de l'eau, mais ce qui définit cette couleur est la quantité de phytoplanctons que cette eau possède. Plus une eau est chargée en phytoplanctons, plus cette eau est verte ; inversement, moins elle est chargée en phytoplanctons, plus elle est bleue. Il est évidemment possible d'avoir d'autres teintes, en fonction des types de phytoplanctons, des apports nutritifs, des sédiments ou des sels minéraux. Dans un autre ordre d'idée, je pense fondamentalement que l'homme est l'une des composantes du vivant. Il serait impossible de dire qu'il y a le vivant d'un côté et l'homme de l'autre. On naît et on fait partie de cet ensemble. Quand à savoir comment est-ce que l'on interagit au sein de notre écosystème, c'est une grande question, mais en tous cas, on fait bien partie d'un écosystème.

Oui, pour autant, il m'a semblé assez frappant d'envisager chez toi le vivant dans son dialogue avec une certaine idée de la production, voire de la production industrielle. C'est encore plus flagrant avec les récifs artificiels.

Effectivement, la notion de production est pour moi primordiale. Le texte de Jean-Marc Huitorel¹ est intéressant car il l'a articulé autour de trois notions essentielles de mon travail, qui sont : premièrement, « Se nourrir » ; deuxièmement, « Habiter » ; troisièmement, « Échanger ». Je crois que ces trois notions sont liées. Le fait de se nourrir renvoie à tous les processus de production. Il tient aussi, de façon primordiale, des habitats. Or, notre vie dépend en grande partie de la qualité et de l'abondance des habitats marins. Si ces derniers se transforment, nos habitats se transforment eux-aussi, car de l'océan dépend la production d'oxygène, l'absorption





Nicolas Floc'h, vue de l'exposition
Glaz, 2017, Frac Bretagne, Rennes,
crédit photo : Nicolas Floc'h.

et le stockage du carbone qui contribue à l'acidification, c'est-à-dire à la modification de l'habitat qu'est la masse d'eau. Cet habitat est celui de tous les organismes marins et en premier lieu de la « production primaire », c'est-à-dire la production qui se trouve à la base du réseau trophique, de la chaîne alimentaire dans les océans. Les récifs artificiels – qui sont des habitats – ou les photos de paysages sous-marins – qui renvoient à des paysages naturels sous l'océan, que ce soit la colonne d'eau ou les algues, les roches où vivent les différentes espèces –, ces différents habitats dépendent de la qualité de l'eau, de l'acidité de l'océan, d'un certain nombre de paramètres, en étant très sensibles aux pollutions, et à tout un ensemble d'éléments. Notre vie a un impact sur ces habitats. Si ces derniers s'effondrent, ils entraînent avec eux la biodiversité, ce qui finit par mettre notre habitat en danger lui aussi. Par conséquent, je me suis toujours intéressé aux chaînes de production. Elles m'amènent à considérer avec le « se nourrir » la façon avec laquelle on habite, et à travers l'« habiter », la façon avec laquelle on a ce « va-et-vient », car lorsque l'on habite, on influe sur notre milieu, et lorsqu'on influe sur notre milieu, inversement, on influe sur notre habitat. On peut donc voir que dans le fait de « se nourrir », il y a de l'échange, tout comme dans le fait d'« habiter ». Aussi, si on examine les choses d'un point de vue écologique, en considérant les changements dans les pratiques humaines, on constate que de tels changements ne peuvent avoir lieu qu'à partir d'une forme d'échange, mais aussi à travers une dimension collective qui s'éloigne d'un positionnement purement individuel. Selon moi, une transition ne peut exister sans échange et sans une forme d'interconnexion. Donc « se nourrir », « habiter » et « échanger » sont trois éléments-clé. Je rajoute que l'idée de production est évidemment une chose liée au fait que je me suis retrouvé, quand j'étais marin pêcheur, dans un processus de production. Je n'ai jamais regardé des fruits, des poissons, sur les étals, comme des choses arrivant tel quel dans le supermarché, déconnectées de ces chaînes de production et déconnectées, quelque part, de la réalité du monde. S'il y a bien une connexion

permanente à l'espace naturel que l'on entretient toujours, que l'on ne voit même pas, c'est bien la nourriture, puisqu'on se nourrit chaque jour d'aliments qui viennent d'au-delà des villes.

Plus que le vivant alors, peut-être qu'il s'agit aussi d'évoquer la vie au sens large ? Il est vrai que l'on trouve dans ta pratique ce lien avec le banal ou le quotidien, le monde du travail ou les univers collaboratifs... Ce qui fait que l'on serait tenté d'évoquer le mouvement Fluxus, avec cette idée de lien ou d'assimilation entre l'art et la vie...

Oui, absolument, on retrouve ce rapport à Fluxus, au banal, à « l'art et la vie confondue » d'Allan Kaprow. J'avais même fait un workshop de trois semaines avec Kaprow à la fondation Antonio Ratti à Côme, en Italie. Avec lui, une action quotidienne devenait une performance, sa vie pouvait se confondre avec cette idée de performance. Pour moi, il y a toute une partie de mon travail qui va jusqu'à la disparition. Il y a une part visible et une part performative qui est souvent non visible dans mon travail. Cette dimension est pour moi très importante. Aussi, je ne pense pas que l'art soit une chose séparée du monde. Il est plutôt un objet qui compose avec le milieu qui l'entoure. Si l'art ne fonctionne qu'au sein de lui-même, il risque à un moment donné de tourner en rond. Il me semble alors que la dimension « art », elle, se conçoit de beaucoup de manières, et se situe à beaucoup d'endroits. C'est une manière de penser, c'est un rapport au monde, ce qui est essentiel.

On retrouverait donc cette idée d'interconnexion ou d'échange. Par ailleurs, à travers la formulation plastique de ton travail, lorsque tu passes par la performance ou par d'autres médiums, on perçoit une vraie diversité. Tu passes aussi bien par la photographie que par l'installation, la sculpture ou la mise en place de dispositifs sonores. Ce qui m'interroge toutefois, c'est qu'on a aussi le sentiment que tu te situes en marge de certains paradigmes artistiques... l'œuvre, l'auteur, l'institution, par exemple.

Je pense que j'ai plusieurs centres d'intérêt. Je n'ai jamais voulu m'enfermer dans une forme et, plutôt que de répéter ou de ressasser de la forme, je vais mettre en forme des choses. Je vais donc, finalement, mettre en forme une pensée. Ce rapport est un rapport au monde, mais c'est aussi un aller-retour entre le monde de l'art et un monde qui est hors de l'art *a priori*, parce que je pense que l'art est partout, enfin peut être partout. Et donc ces allers-retours entre des médiums traditionnels et des choses extérieures, ou d'autres manières de pratiquer certains médiums, font que mes propositions peuvent paraître très diverses. Pour moi il ne s'agit pas de mettre en place un style plastique. Il me semble que je possède une grammaire, un vocabulaire plastique, mais un vocabulaire qui ne se limite pas à quelques mots. Je pense que l'unité de mon travail n'est pas formelle. Elle est plus conceptuelle ou processuelle, même si évidemment il y a des récurrences. Le monde n'a pas de style, il est extrêmement complexe et multiforme, ce qui ne veut pas dire que dans ces formes on ne retrouve pas des récurrences. Il est organisé, et je pense que mon travail est davantage à rapprocher des systèmes organiques, c'est davantage un écosystème.

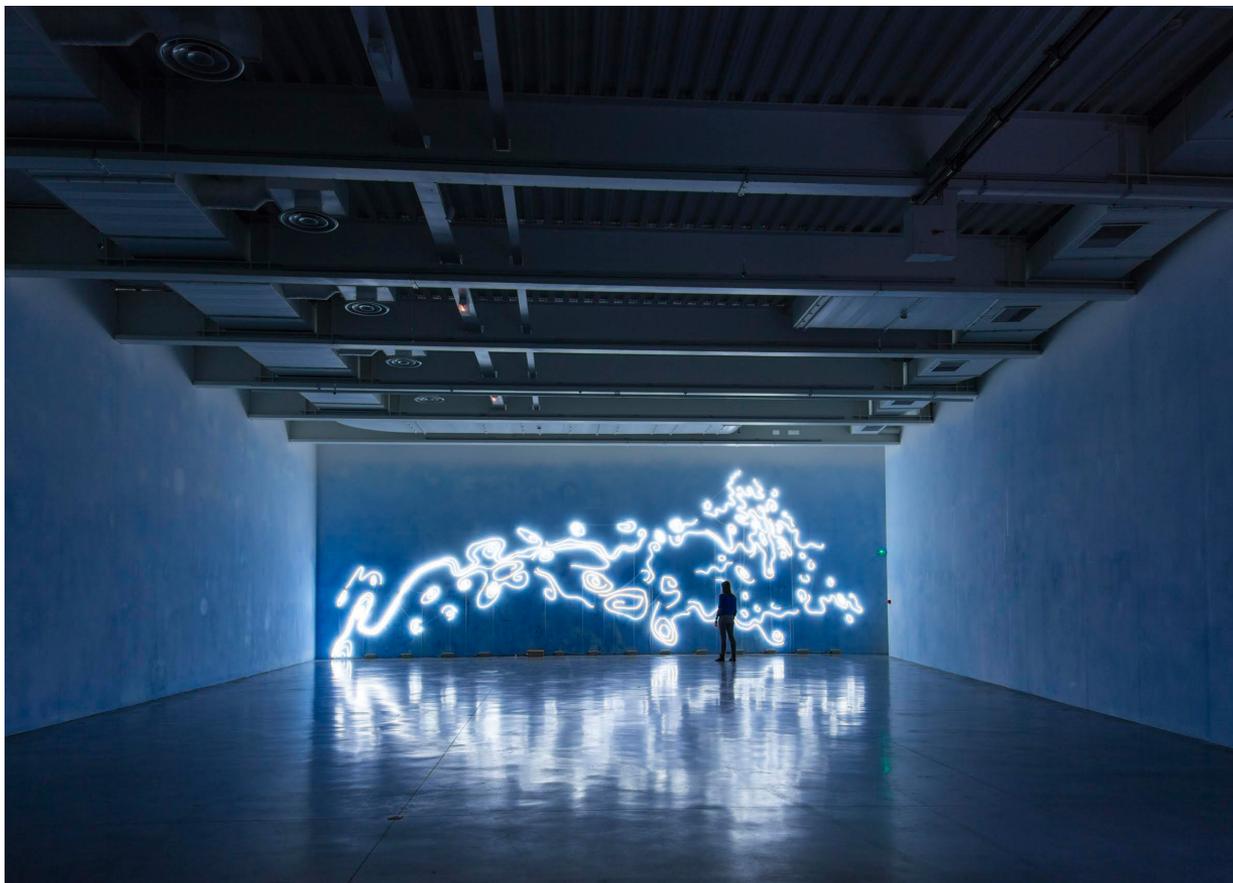
Cela dit, avec *Glaz* que tu as présenté au Frac Bretagne, tu abordes le bleu et le vert comme une trame de fond. Les deux installations qui prenaient place dans la Galerie Sud traitaient de ces couleurs en proposant des approches immersives ; tu donnais l'impression de t'emparer de ces couleurs comme un peintre pourrait s'emparer d'une certaine idée du monochrome. Est-ce que tu pourrais revenir là-dessus ? Penses-tu qu'il soit pertinent de mettre en relief ton travail avec une certaine idée de la peinture ?

J'insiste beaucoup sur le vert et le bleu parce que c'est l'essentiel du *glaz*, mais ce n'est pas juste le vert et le bleu, c'est aussi le gris, car cela renvoie à la couleur de la mer en Bretagne, elle qui varie du vert au bleu en passant par le gris. Mon intérêt pour le monochrome vient sans doute de cette relation forte avec l'océan, dans la mesure où j'ai passé mon enfance sur l'eau, mon adolescence à

travailler pendant les vacances avec les pêcheurs, tout comme j'ai été pêcheur à un moment donné pendant un peu plus d'une année. Ce rapport à la surface de l'eau a été fondateur, il s'est caractérisé par le fait de contempler cette surface, d'essayer de pénétrer cette surface, mais aussi par le fait d'essayer de me projeter dans cette étendue, dans cette masse qui absorbe la lumière. En mer, on a deux grandes étendues qui sont la mer et le ciel, et donc ce rapport à ces surfaces s'explique ainsi. Le ciel, qui peut être totalement monochrome par beau temps, devient quelque chose de plus complexe quand il y a des nuages. Il renverrait à un monochrome gris par temps couvert. Cette relation picturale est donc liée au paysage, à la mer et au ciel. Par la suite, il y a une autre relation à la couleur, si on considère la masse d'eau, la colonne d'eau. En plongée, je me sens totalement immergé dans la couleur, le rapport au monochrome se fait à 360° lorsqu'on descend assez profond dans la colonne d'eau. En Méditerranée par exemple, on a un autre rapport entre la surface et le fond car l'eau est claire ; en revanche lorsque l'on plonge en Bretagne, ou dans certaines zones plus troubles, on a souvent 3 ou 4 mètres de visibilité, parfois moins. Donc, dès que l'on commence à descendre, on se trouve baigné dans un environnement lumineux sans aucun repère. On est pris dans une masse, dans la couleur, et c'est donc ce rapport très immersif qui m'intéresse, rapport que je retrouve dans le monochrome. Certains monochromes sont des non-espaces, des espaces dans lesquels il n'y a aucune perspective, des espaces ouverts, voire des espaces qui sont une partie de l'espace et qui stimulent l'imaginaire. Je pense que mon rapport à la peinture vient de là.

Il y a donc, dans ce que tu enclenches, quelque chose qui relève de la fascination, voire de l'affect ou du sensible. C'est assez singulier si on revient aux récifs artificiels, dans la mesure où les structures sont assez arides en apparence, elles n'ont pas été conçues comme des objets d'art...

Il y a bien sûr une fascination très simple, une fascination pour les structures. Je suis comme tout artiste qui a



Nicolas Floc'h, vue de l'exposition
Glaz, 2017, Frac Bretagne, Rennes,
crédit photo : Nicolas Floc'h.



Nicolas Floc'h, *Paysages productifs, Laminaires*, -8 m, Ouessant, 2016, tirage pigmentaire sur papier mat Fine Art, 150 x 210 cm, production centre d'art La Criée / EESAB, Rennes, Frac Bretagne.

regardé l'art minimal, qui a été imprégné par toutes ces générations d'artistes des années 60-70. J'ai cette fascination qui peut aller de la peinture monochrome à la sculpture minimale, en passant par l'Arte povera. Je reste imprégné par toute cette dimension historique. De même, je fais des œuvres qui ne sont pas figées, qui ne sont pas des objets que l'on pose. C'est tout un processus, quelque chose de plus complexe qu'un simple objet fabriqué et posé. Surtout, ce qui m'intéresse est de savoir comment ces structures peuvent se transformer. Elles sont continuellement colonisées, et ensuite, évidemment, elles ne sont pas accessibles ; il est souvent interdit de plonger, et si on peut plonger, on n'est pas sûr de voir la totalité de la structure parce qu'il faut avoir des conditions de visibilité qui le permettent. Il y a donc tout un ensemble d'éléments qui fait qu'on ne peut plus voir cette structure telle qu'elle était à l'origine, d'où le travail documentaire qui se fait en sculpture à l'échelle 1:10. Ce qui m'intéresse là-dedans, c'est cette transformation, ces structures qui deviennent vivantes, vivantes et incontrôlables. Je pars du principe que l'on ne contrôle pas tout, et j'essaie donc de mettre en place ces cadres où il y a toute une dimension d'imprévu, ce qui fait aussi les qualités de la proposition et du projet. Donc la fascination est également là. Si je plonge vers des récifs, ce qu'il y a dessus, je ne le connais absolument pas, et à chaque fois c'est une découverte totale.

Mais alors, est-ce que l'on pourrait parler de beauté, en particulier pour les *Paysages productifs* qui présentent, au moyen de la photographie, des réalités relativement gracieuses ?

Oui, totalement. Je pense que lorsque l'on est plasticien, on a un regard, et la beauté peut avoir beaucoup de formes. Je crois que c'est comme lorsque l'on écrit, on essaie d'avoir des formules qui font sens mais qui dans le même temps restent assez bien agencées. C'est un peu la même chose. Le travail photographique que je réalise en plongée montre des espaces peu représentés, les *Paysages productifs* comportent souvent des informations comme le lieu, la date, la profondeur, la température et dans le cas des

photographies prises lors de mon séjour à bord de Tara², le pH. Pour moi il s'agit de photographies de paysage. Elles montrent des habitats, c'est-à-dire un état donné en un lieu précis, mais il s'agit également de « photos d'histoire » dans le sens de Walker Evans ou Dorothea Lange qui photographient la Grande Dépression américaine. Aussi, ce qui m'intéresse peut être défini à plusieurs niveaux : il s'agirait d'un côté de montrer un état des choses et ses variations, comme la diversité des paysages, les écosystèmes en bonne santé, des zones dégradées ou une forme d'interaction entre l'époque et le milieu. D'un autre côté, je souhaite montrer des « possibles », comme les récifs artificiels, les infrastructures, ou des recherches et des actions liées à de nouvelles perspectives. Dans tous les cas, les images restent évidemment des photographies de paysages ou d'architectures qui possèdent des qualités plastiques propres, quelle que soit leur lecture, scientifique, documentaire, historique ou contemplative.



1. Jean-Marc Huitorel, « Une esthétique de l'immersion », in *Glaz*, Catalogue de l'exposition du 15 septembre au 26 novembre 2017 au Frac Bretagne de Rennes, Roma publications, 2017.
 2. Nicolas Floc'h a été en résidence à bord du Tara pendant son escale au Japon, dans le cadre de la mission Tara-Pacific, en 2017.