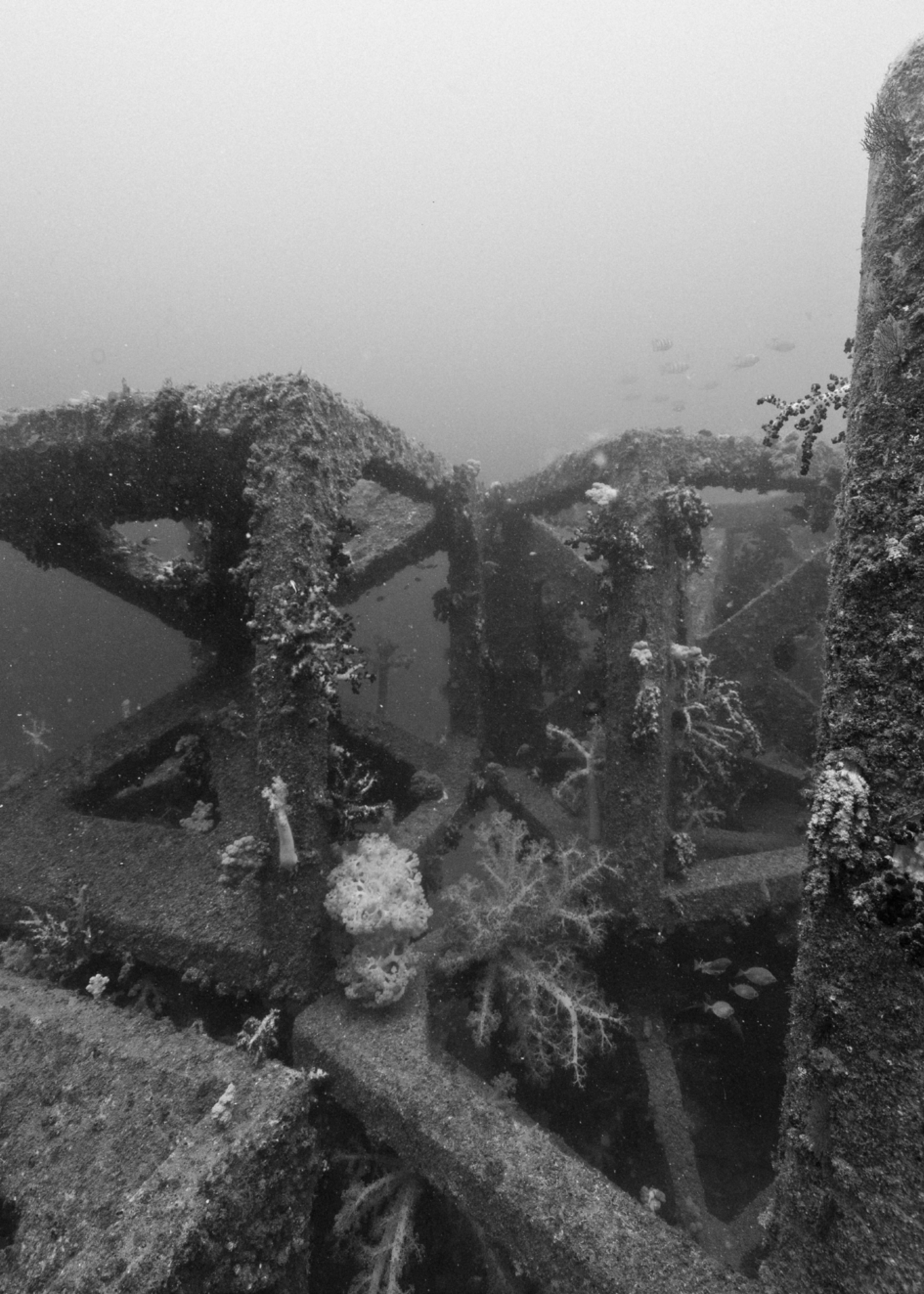






Nicolas Floc'h

**Structures
Productives,
2010 - 2019**

Structures productives

[Lien vidéo](#)

Après la Seconde Guerre mondiale, en pleine conquête spatiale, l’homme se lance dans l’exploration sous-marine et rêve d’habiter sous la mer. Des projets utopiques de villes sous-marines apparaissent, plusieurs expériences de stations sous-marines sont mises en place. Parmi les plus connues figurent celles développées entre 1960 et 1980 par le commandant Cousteau et Jacques Rougerie. Des hommes arrivent à vivre un mois sous l’eau et l’on peut rapprocher ces expériences de celles des cosmonautes travaillant dans une station spatiale. Ces petites unités, pour leur grande majorité aujourd’hui abandonnées, montrent l’extrême difficulté de vivre sous la mer au-delà d’une période courte.

Au 21^{ème} siècle, la nécessité d’étudier et d’apprendre à connaître les océans est plus que jamais indispensable mais les projets utopiques de colonisation des océans demeurent. Ils ont simplement changé d’échelle à l’image de l’Ocean Spiral au Japon, ville sous-marine pouvant accueillir 5 000 personnes et censée descendre jusqu’à 3 000 mètres de fond.

Cependant, depuis le 17^{ème} siècle et plus particulièrement depuis les années 1950, des villes entières sont construites sous l’eau. Méthodiquement, elles s’étendent dans le monde entier. Au Japon, on compte 20 000 « métropoles » qui reposent par 10 à 80 mètres de fond, les plus grandes tours de ces villes atteignant 35 mètres de haut. Érigées non pour les hommes mais pour la faune et la flore, ce sont des architectures singulières, des habitats que l’on peut assimiler à des ruines inversées, que l’on nomme « récifs artificiels ». La nature ne reprend pas ses droits après l’usage de l’homme mais l’homme construit pour la nature, se positionnant ainsi autrement qu’en opposition avec elle.

Le récif artificiel devient le symbole d’une transition possible.

Productive Structures

[vidéo](#)

After the Second World War, and at the same time as the race to conquer space, man launched into underwater exploration and dreamt of living under the sea. Utopian projects of underwater cities began to appear, and several experimental underwater stations were set up. Among the best known are those developed between 1960 and 1980 by Captain Cousteau and Jacques Rougerie. Men managed to live for a month underwater, and we can compare these experiments with those of the astronauts working on space stations. These small units, most of them now abandoned, illustrate how difficult it is to live underwater for more than a short time.

In the 21st century, it has never been more vital to study and understand the oceans, and utopian projects to colonize the oceans still exist. They have simply changed scale, as with the Ocean Spiral project in Japan, an underwater city which should be able to house 5,000 people, supposedly at a depth of up to 3,000 metres.

Yet, since the 17th century, and more particularly since the 1950s, entire cities have been built underwater, and they are spreading systematically all over the world. In Japan, there are 20,000 “metropolises” which lie 10 to 80 metres deep, with some of the towers in these cities as high as 35 metres. Built not for people but for the flora and fauna, they are strange structures, habitats that look like upside-down ruins and are known as “artificial reefs”. It is not a case of nature reclaiming its rights after the passage of mankind, but of man building for nature and therefore no longer in opposition to nature.

The artificial reef becomes the symbol of a possible transition.

Structures productives, récifs artificiels, photographies, 2011-2017,
série en cours.

Ce projet, initié en 2010, est une recherche menée à l'origine avec le « soutien pour une recherche artistique » du Centre National des Arts Plastiques, en lien avec des chercheurs - Sandrine Ruitton du M.I.O à Marseille, Sylvain Pioch de l'Université de Montpellier 3, Philippe Lenfant de l'Université de Perpignan, Cédric Hénache, CREAA, Oléron, Hideyuki Takahashi de NRIFE au Japon, François Simard, Gérard Veron et Yves Henocque de l'Ifremer. Les différentes étapes du projet ont bénéficié du soutien du Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur (2013/2014), de la Ville de Marseille (2014), de DEL'ART, Nice (2014), du Musée des beaux-arts de Calais (2015), d'artconnexion, Lille / Fondation Daniel et Nina Carasso (2016/2018), de la Fondation Tara Expéditions, Paris (2017), du Frac Bretagne, Rennes (2017).

La série de photographies en noir et blanc montre des récifs artificiels japonais et européens immergés depuis plusieurs années. Inaccessibles car se situant généralement en zones protégées, interdites à la plongée, autorisées pour les seuls scientifiques, fabricants de récifs ou pêcheurs. Chaque plongée nécessite des permis spécifiques. Une partie importante de ceux-ci se trouve dans la zone des 20 à 30 m de profondeur. Une fois immergés, les récifs artificiels se transforment lentement et deviennent des architectures vivantes.

Productive Structures, Artificial Reefs, Photographs, 2011-2017, in progress.

The series of black-and-white photographs shows Japanese and European artificial reefs that have been immersed for several years. Generally situated in protected zones, they are inaccessible and forbidden to divers but access is authorized for scientists, reef constructors, and fishermen. Each dive requires a specific permit. A lot of the reefs here are to be found in zones 20 m to 30 m deep. Once they are immersed, the artificial reefs slowly transform and become living architecture.



Hatsushima, Japon, -19m, 2013



Hatsushima, Japon, -19m, 2013



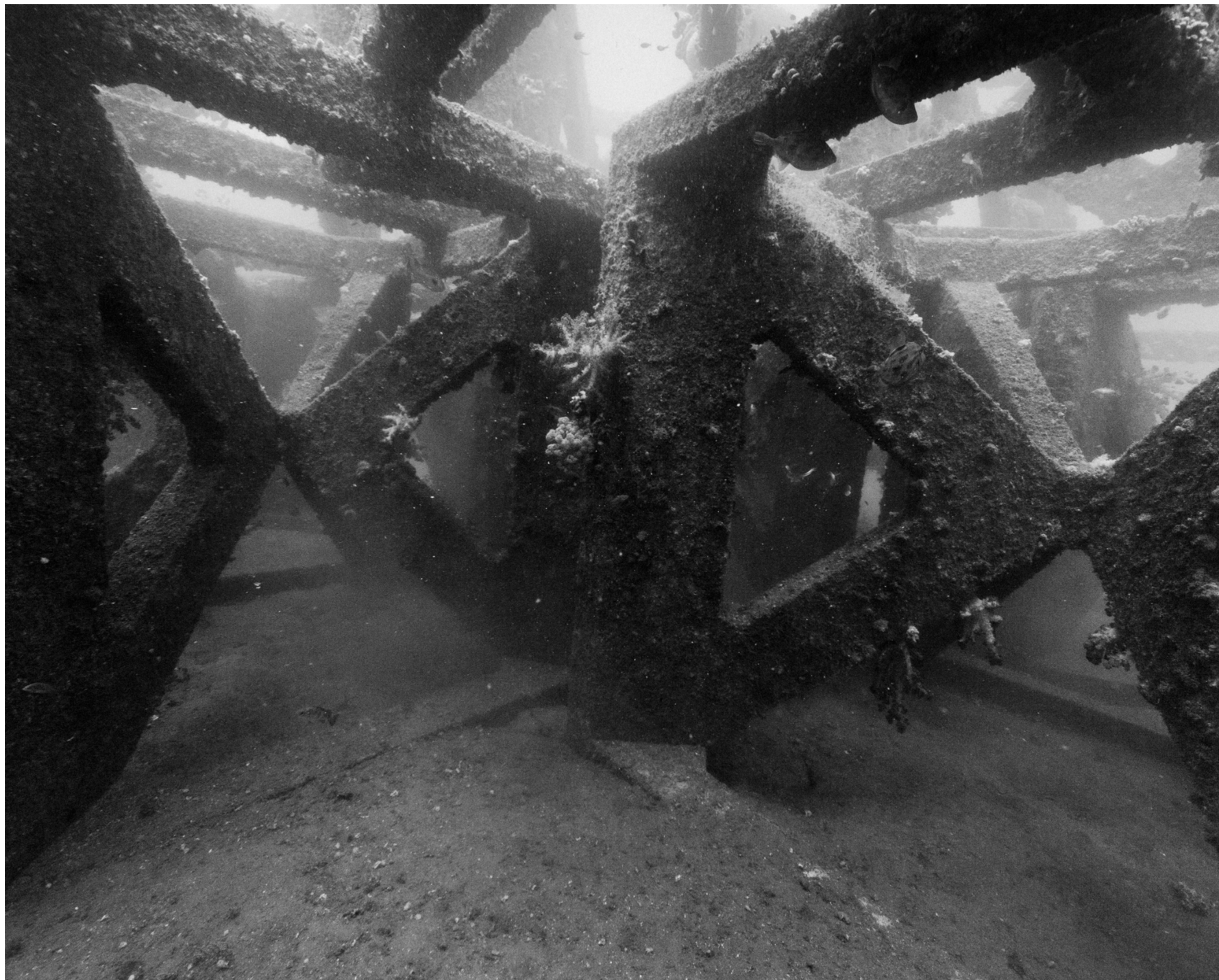
Hatsushima, Japon, -19m, 2013



Hatsushima, Japon, -19m, 2013



Hatsushima, Japon, -19m, 2013



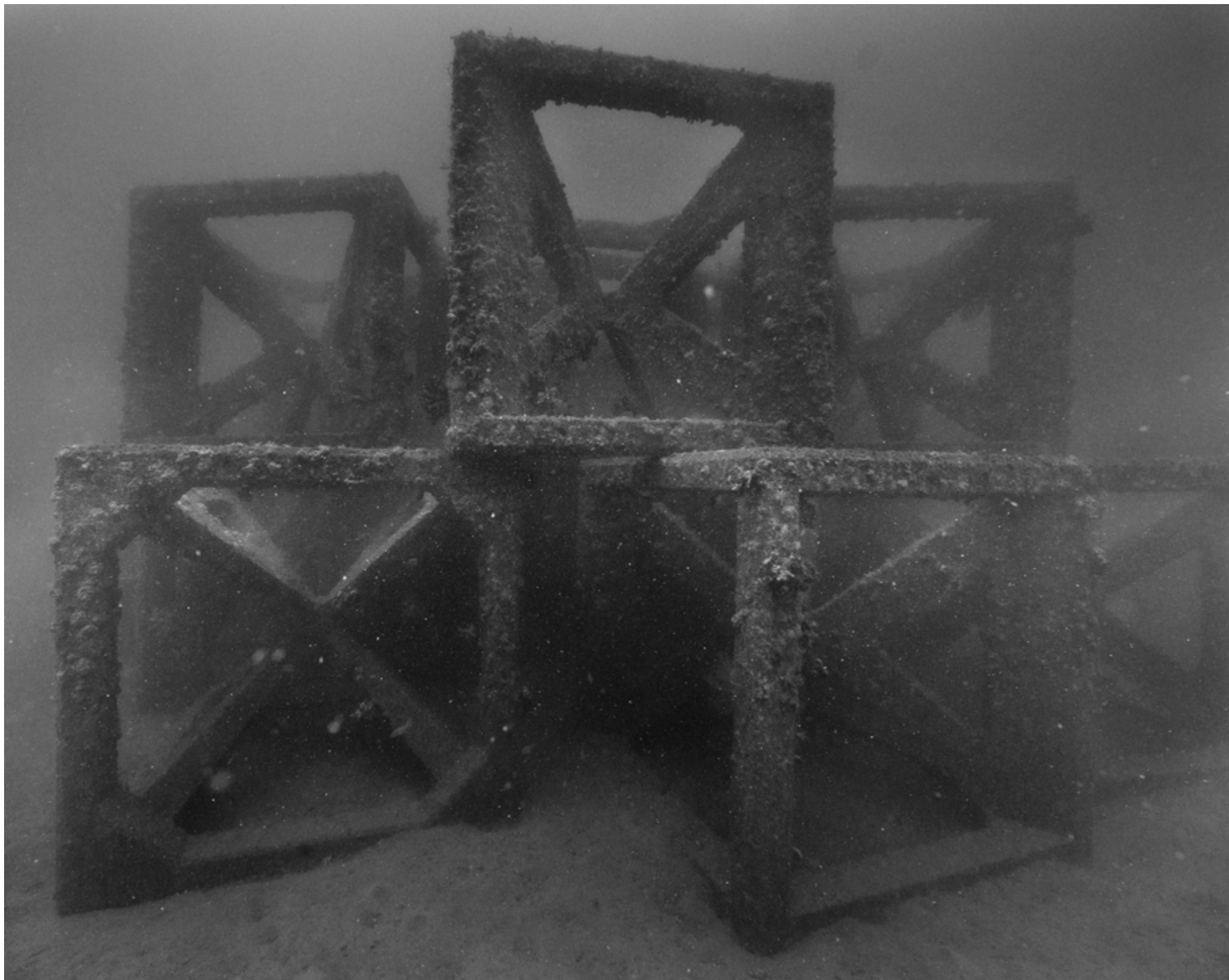
Tateyama, Japon, -23m, 2013



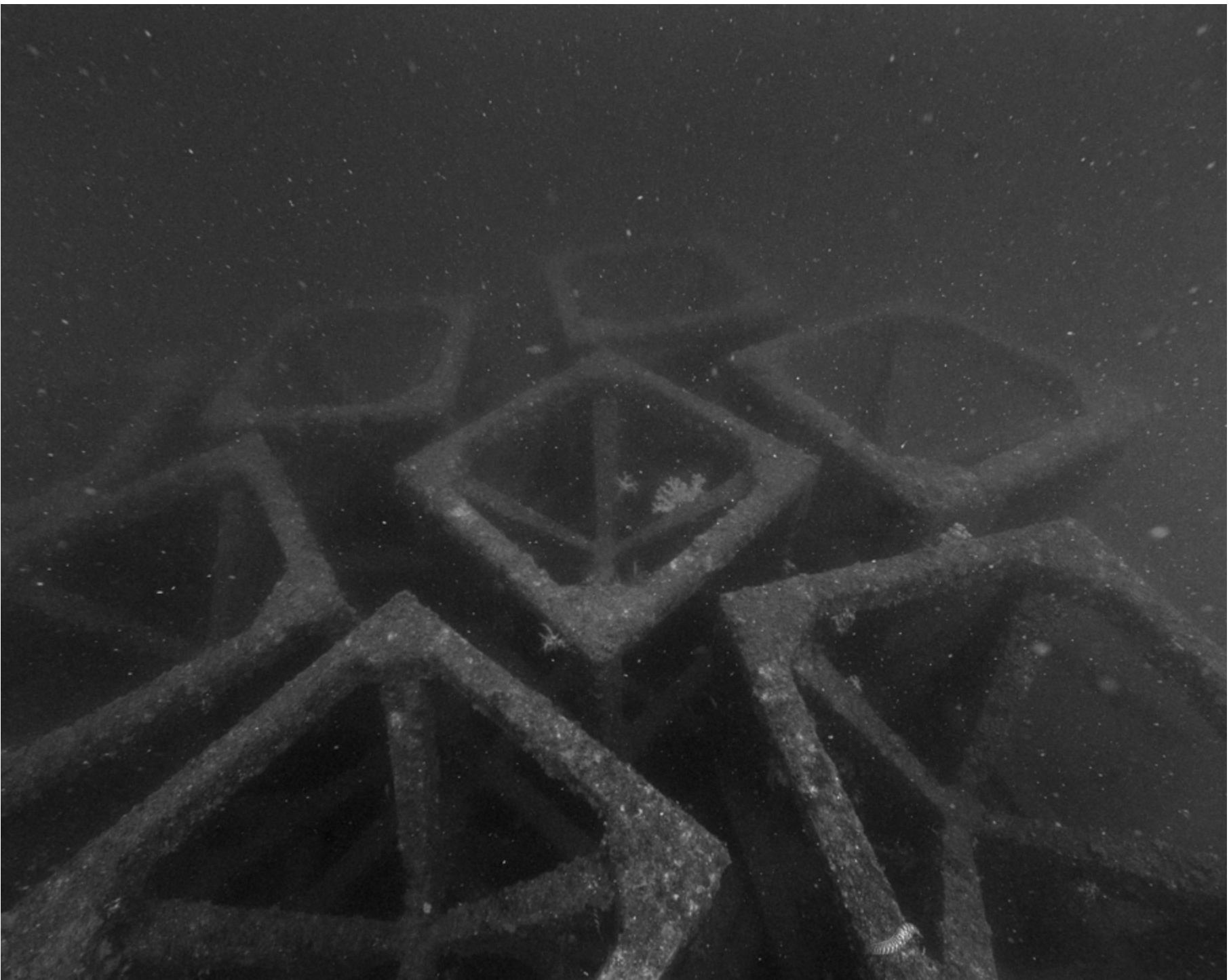
Tateyama, Japon, -23m, 2013



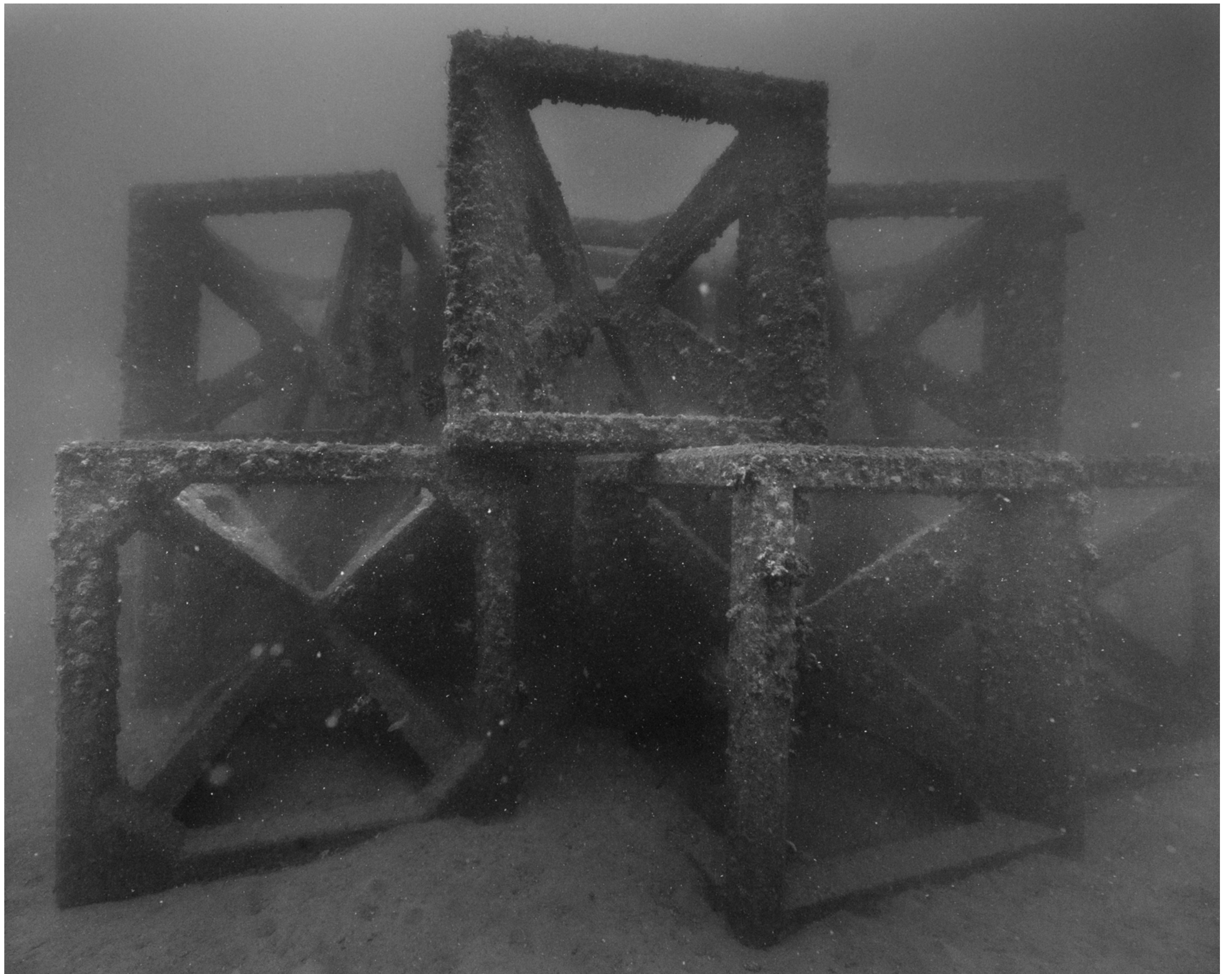
Tateyama, Japon, -23m, 2013



Tateyama, Japon, -23m, 2013



Tateyama, Japon, -23m, 2013



Tateyama, Japon, -23m, 2013



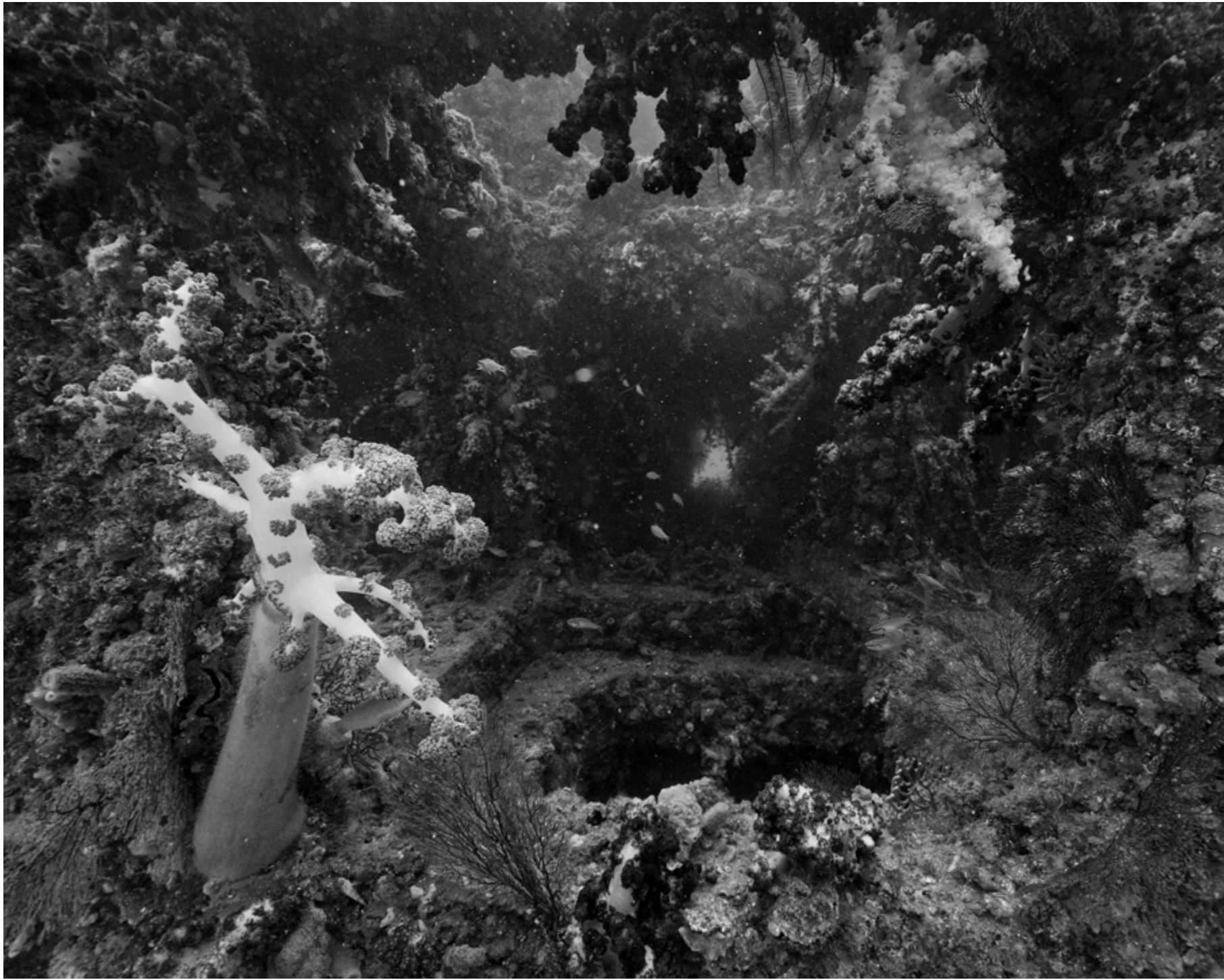
Tateyama, Japon, -23m, 2013



Tateyama, Japon, -23m, 2013



Tateyama, Japon, -23m, 2013



Tateyama, Japon, -23m, 2013



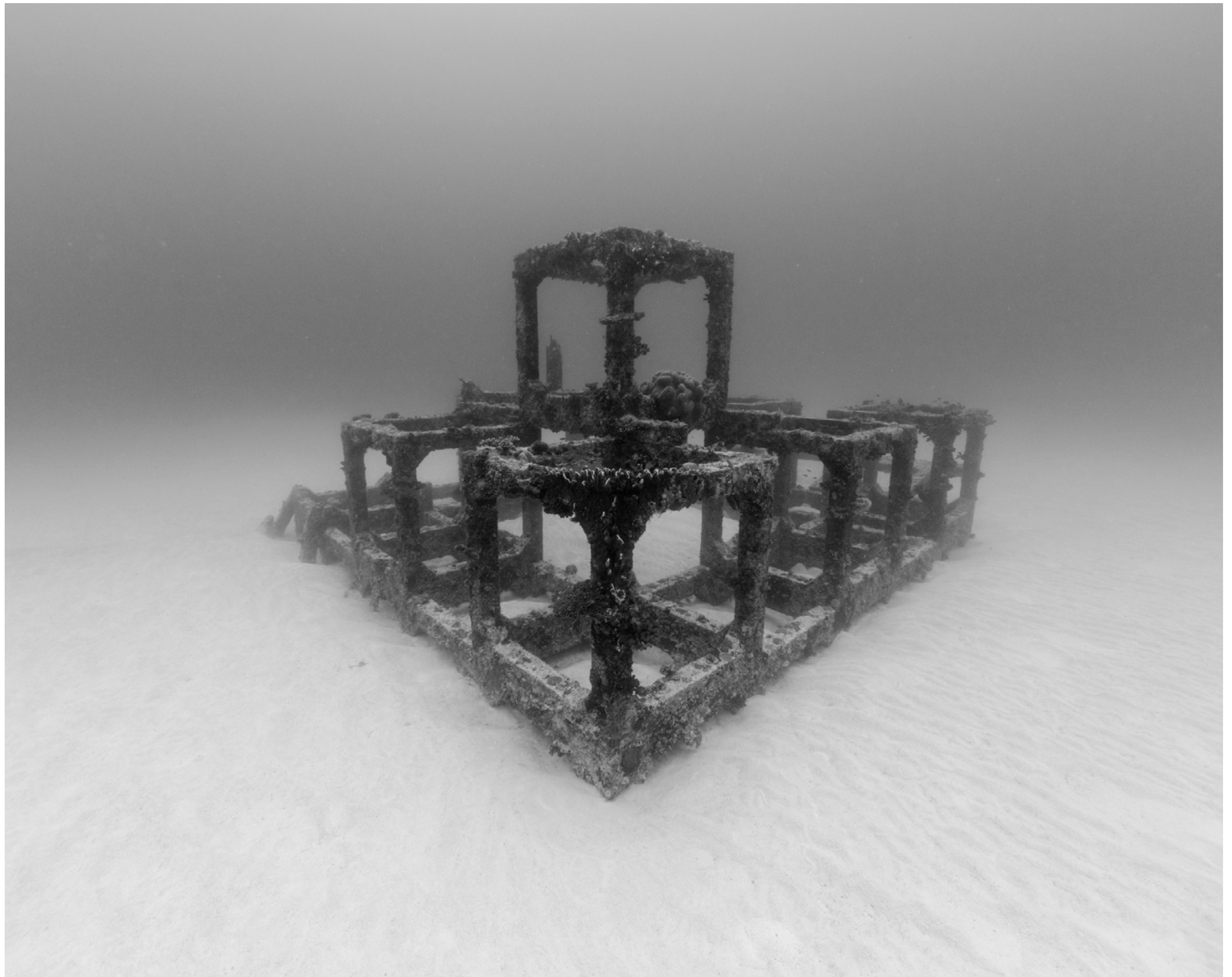
Tateyama, Japon, -23m, 2013



Hatsushima, Japon, -19m, 2013



Sesoko, Japon, -15m, 2017





Kikaijima, Japon, -18m, 2017



Kikaijima, Japon, -18m, 2017



Barcelona, Espagne, -20m, 2016



Marseille, France, -24m, 2014



Cagnes-sur-Mer, France, -10m, 2014



Cagnes-sur-Mer, France, -7m, 2014



Marseille, France, -24m, 2014





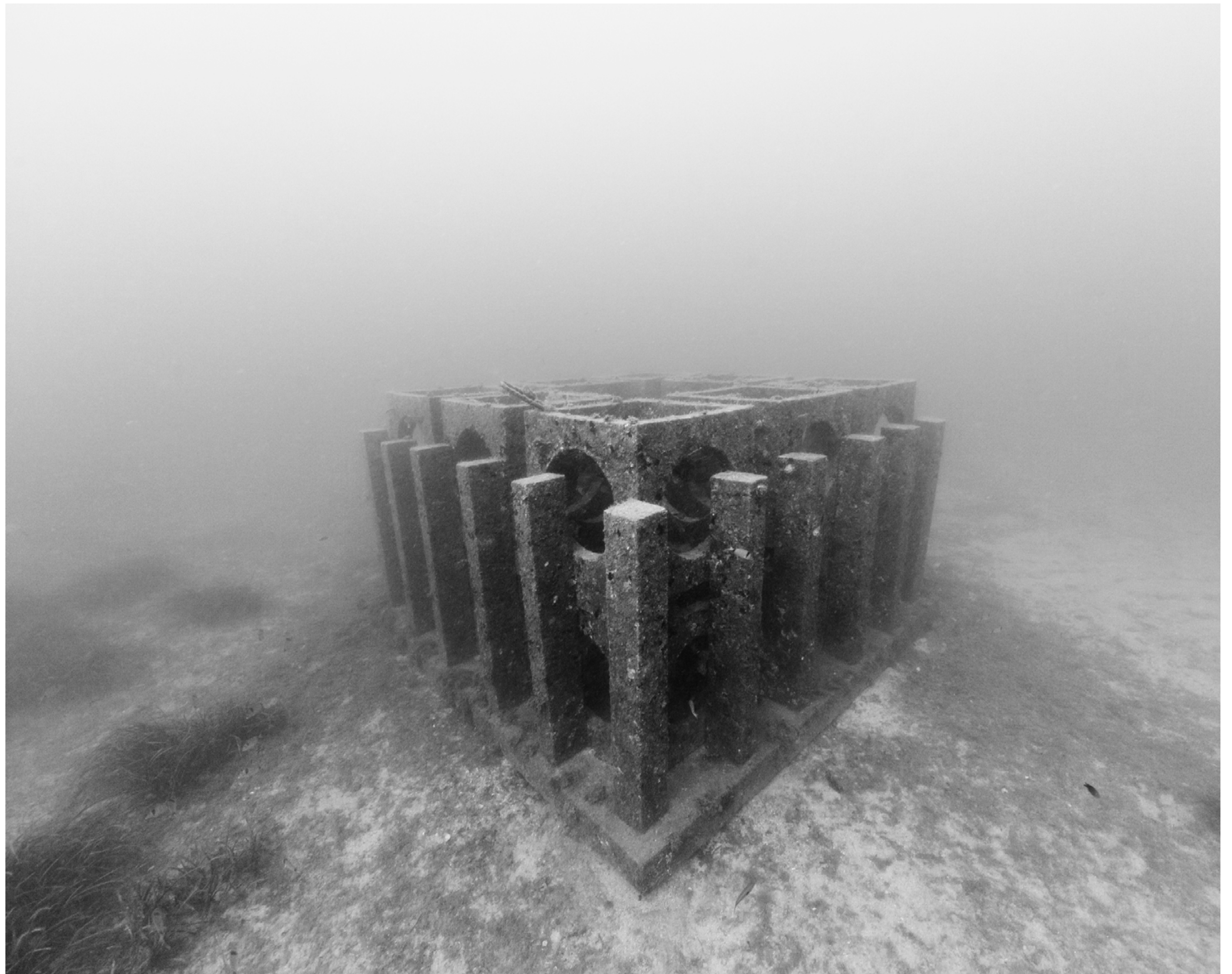


Golfe-Juan, France, -27m, 2014

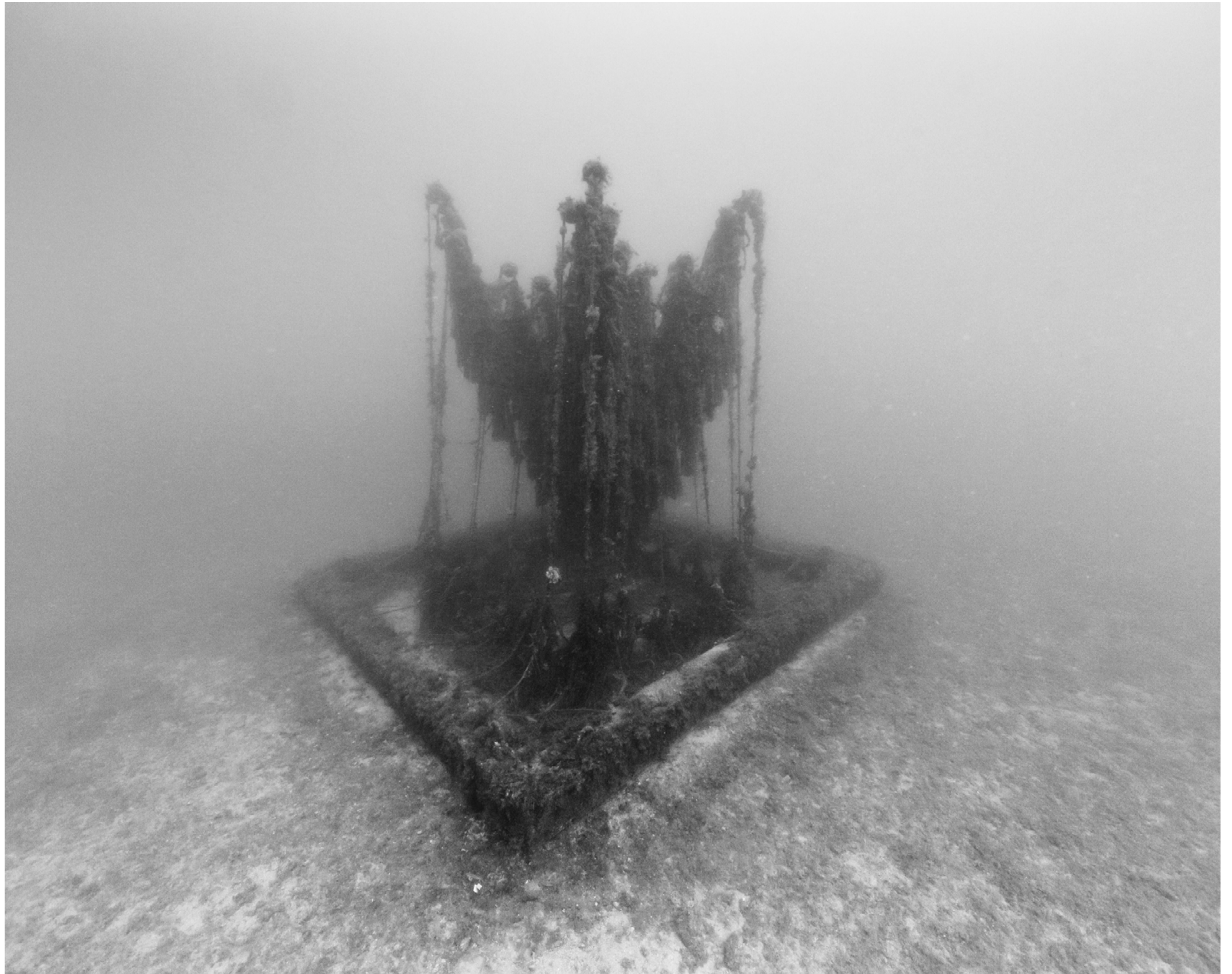


Golfe-Juan, France, -27m, 2014

✱



Marseille, France, -24m, 2014



Marseille, France, -24m, 2014



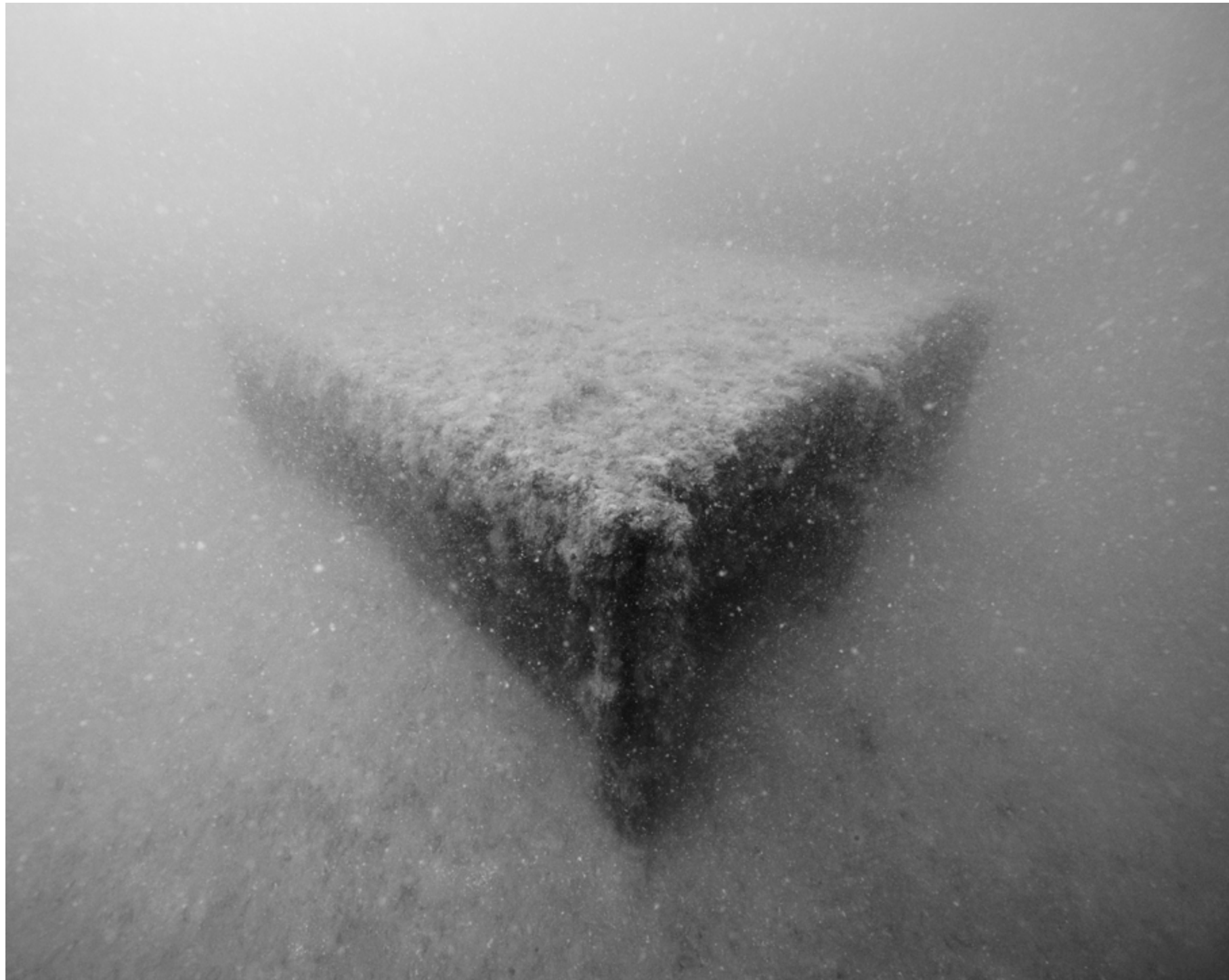
Invisible, Calanque de Cortiou, -17m, 2018



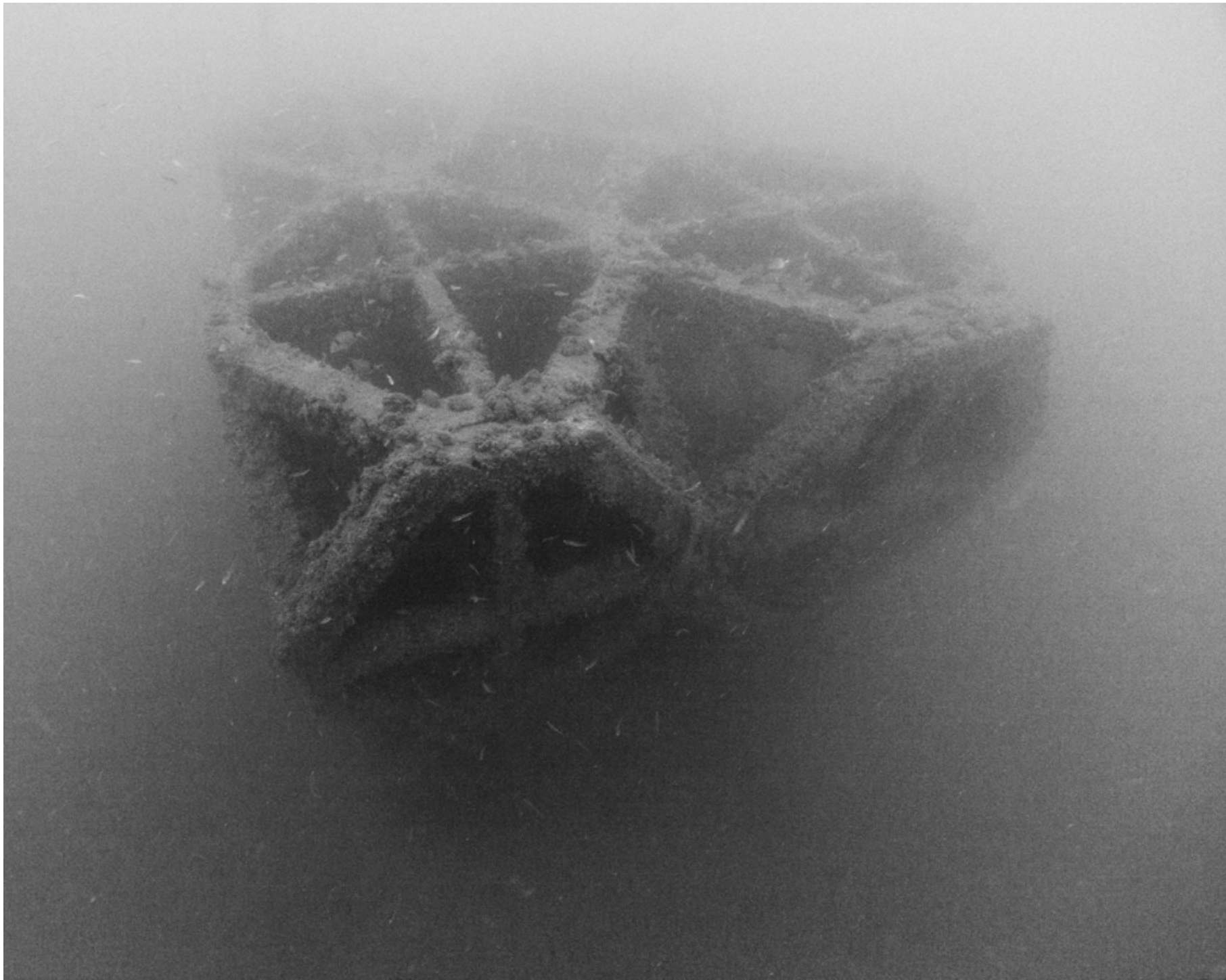
Invisible, Calanque de Cortiou, -17m, 2018



Marseille, France, -24m, 2014



Shiraishijima, Japon, -8m, 2017

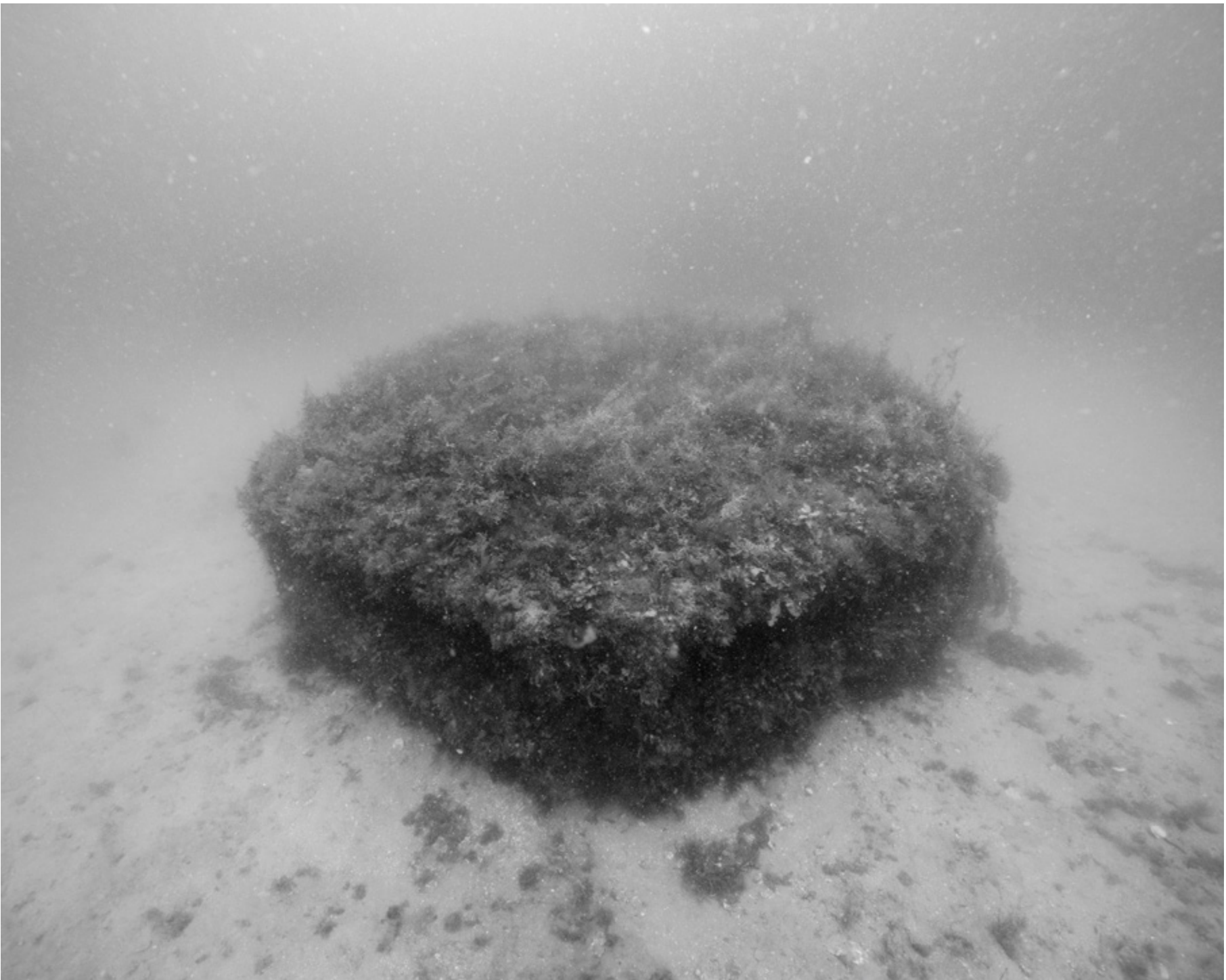




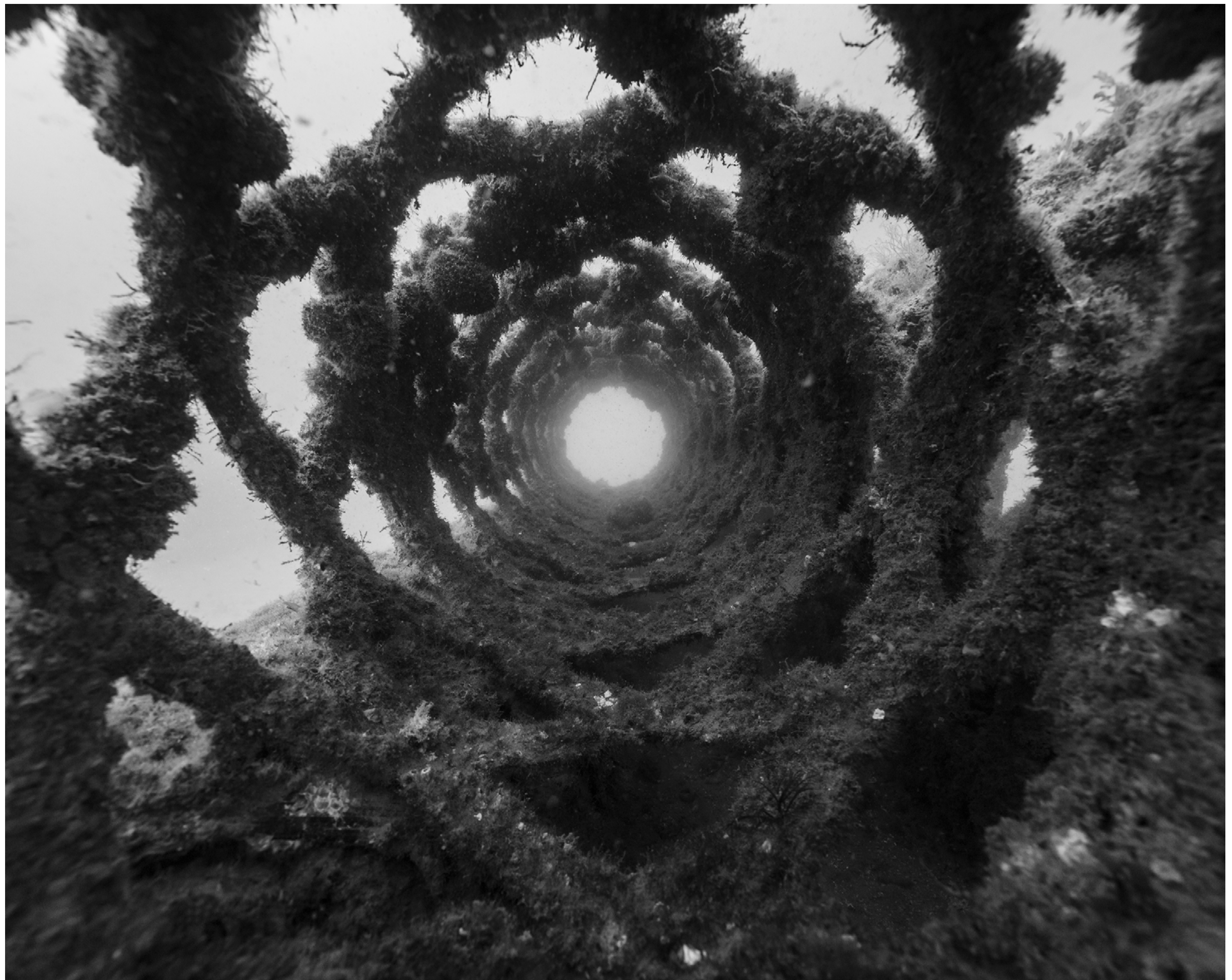
Shiraishijima, Japon, -8m, 2017



Aji, Japon, alger reef, -6m, 2019



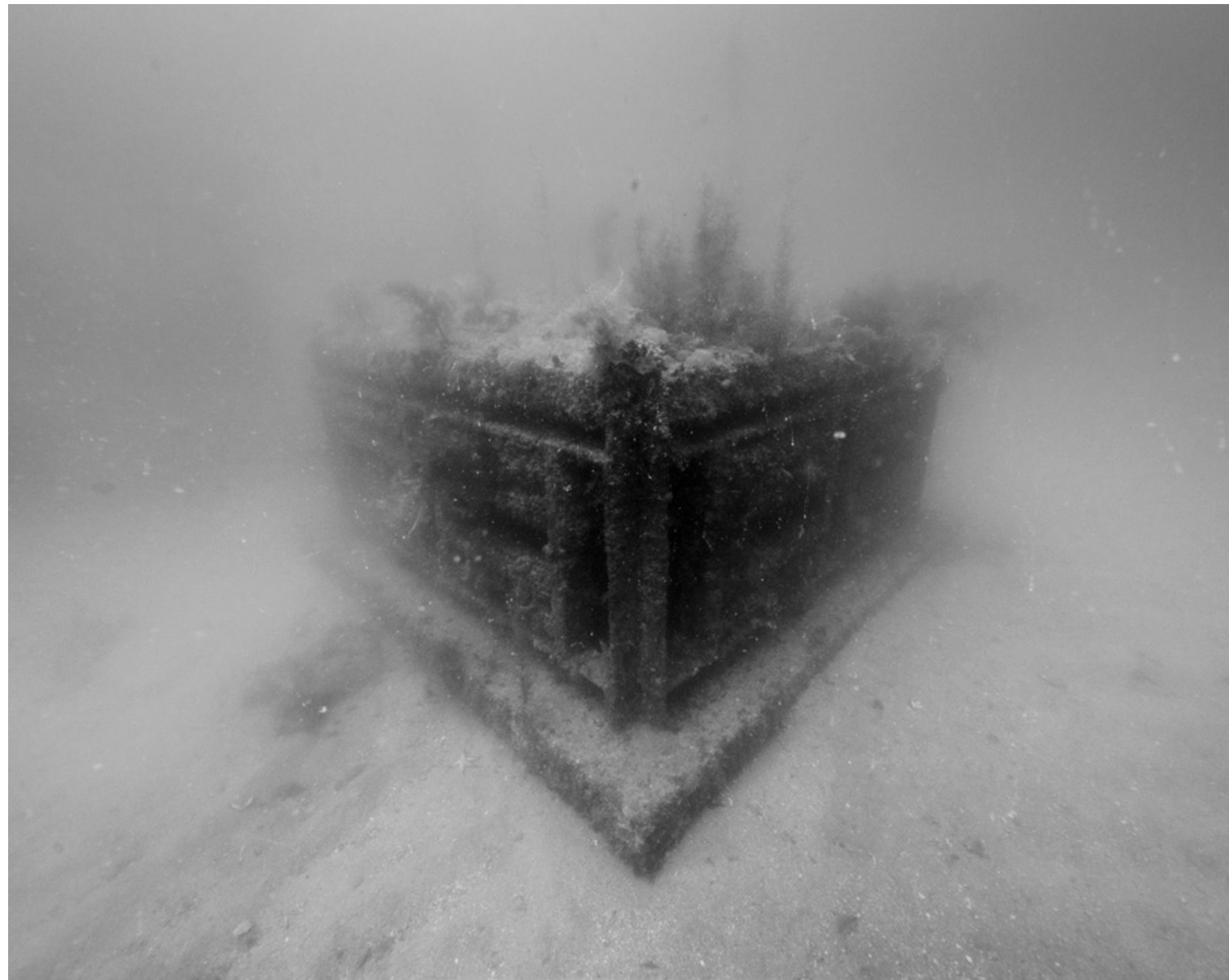
Mitoyo, Japon, alger reef, -7m, 2019



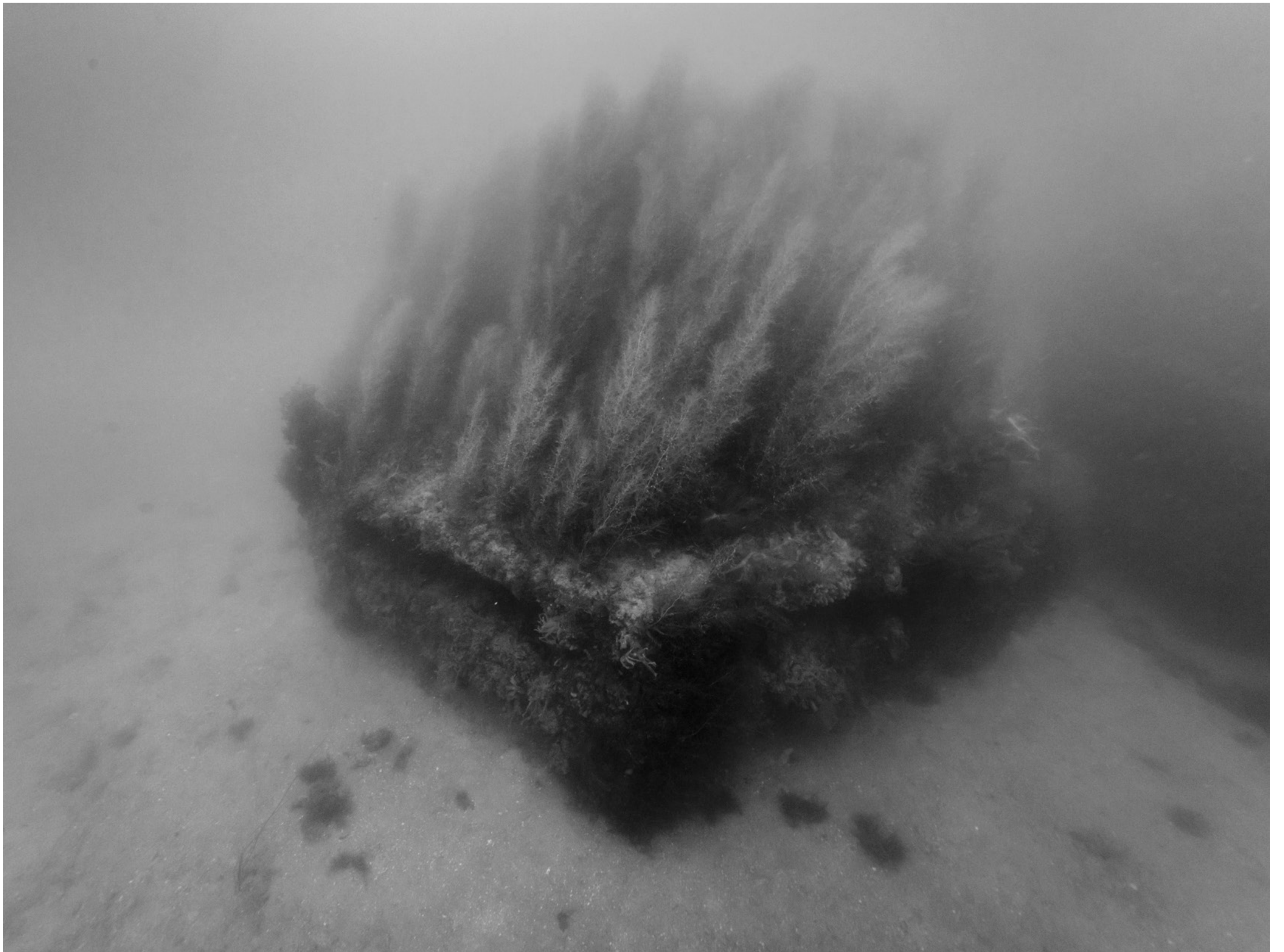
Mitoyo, Japon, moba reef, -8m, 2019



Aji, Japon, Marine mush reef, -6m, 2019



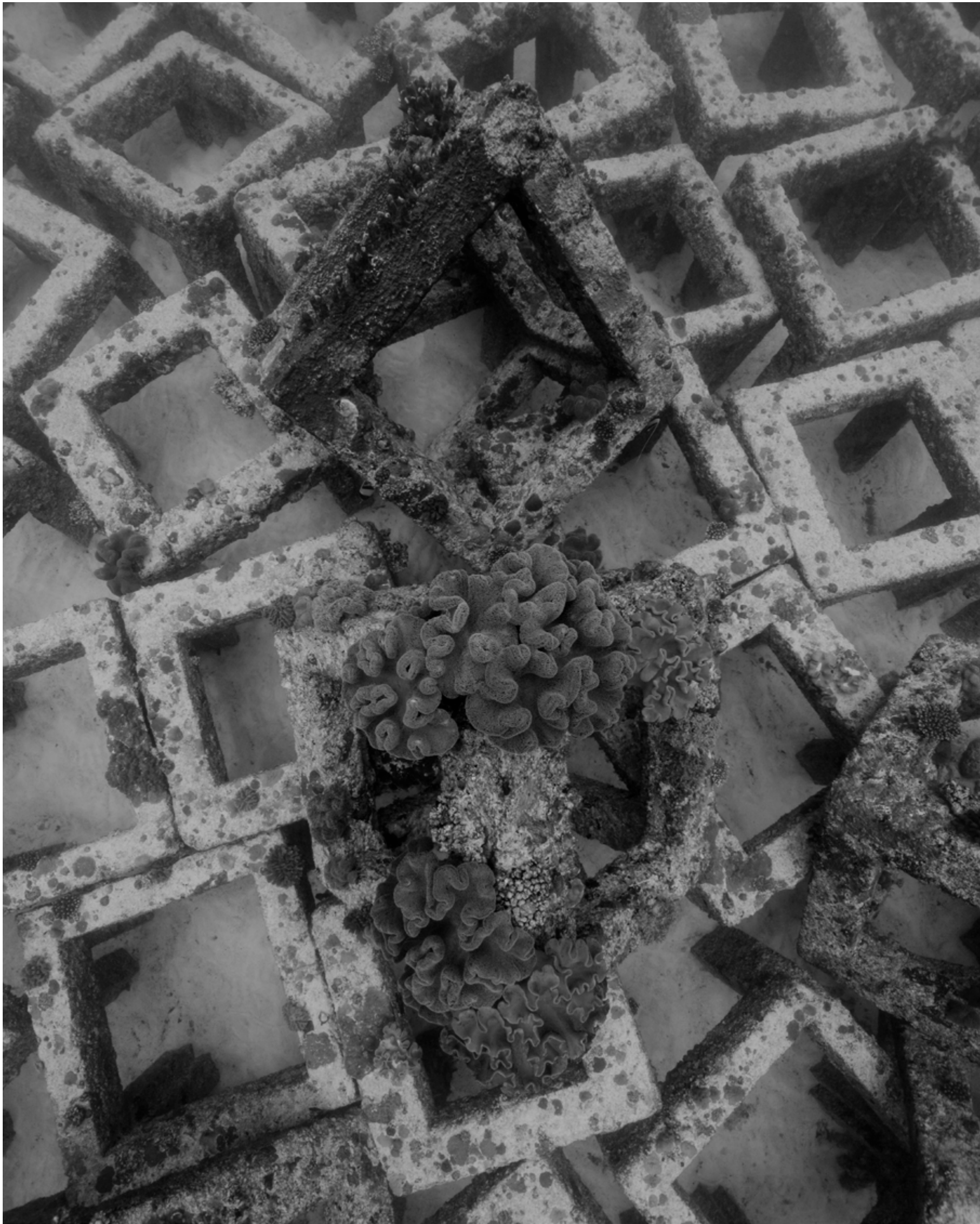
Shodoshima, Japon, shell nurse reef, -8m, 2019



Shodoshima, Japon, alger reef, -9m, 2019



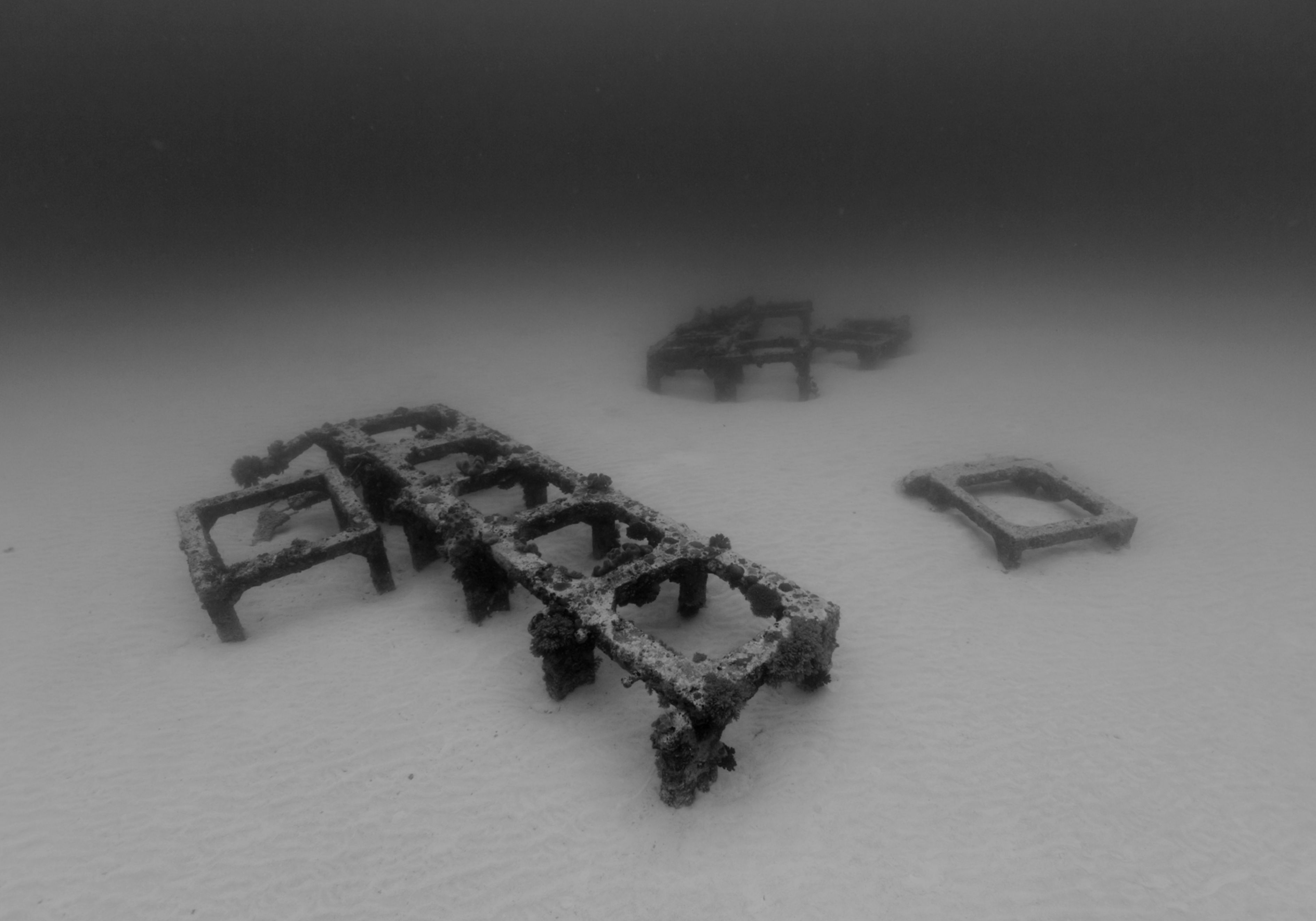
Shodoshima, Japon, alger reef, -10m, 2019



Kikaijima, Japon, -18m, 2017

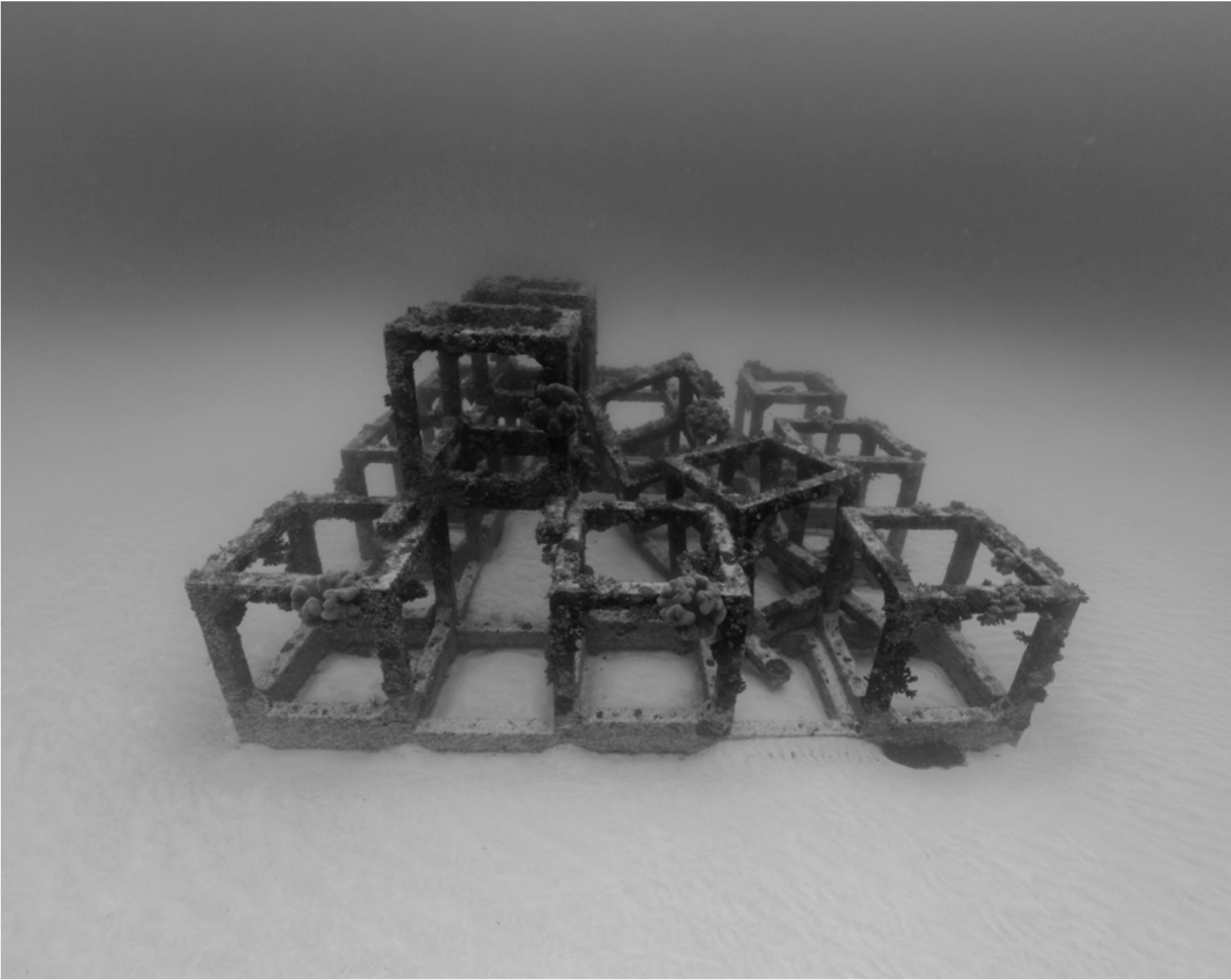


Sesoko, Japon, -15m, 2017





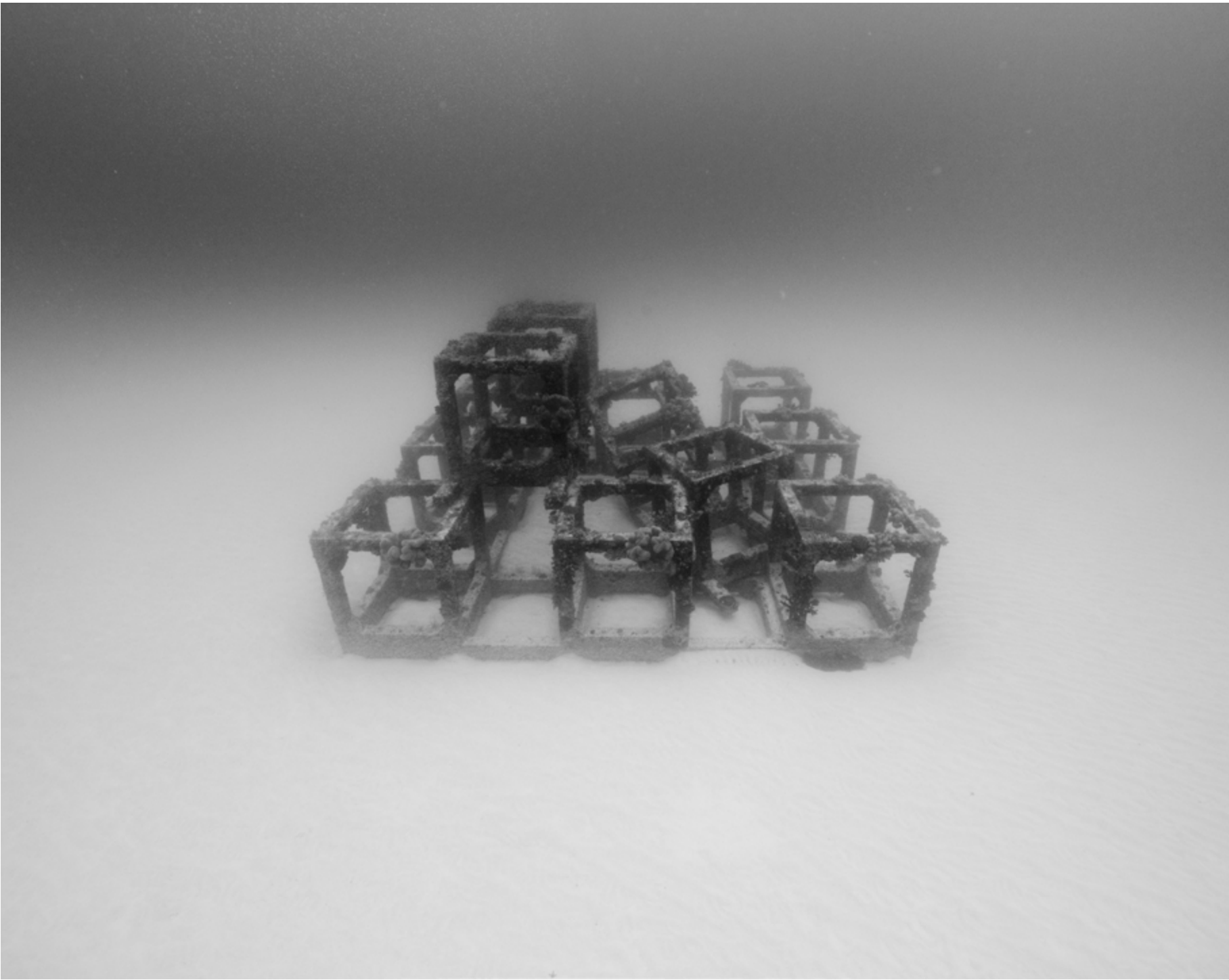
Kikaijima, Japon, -18m, 2017



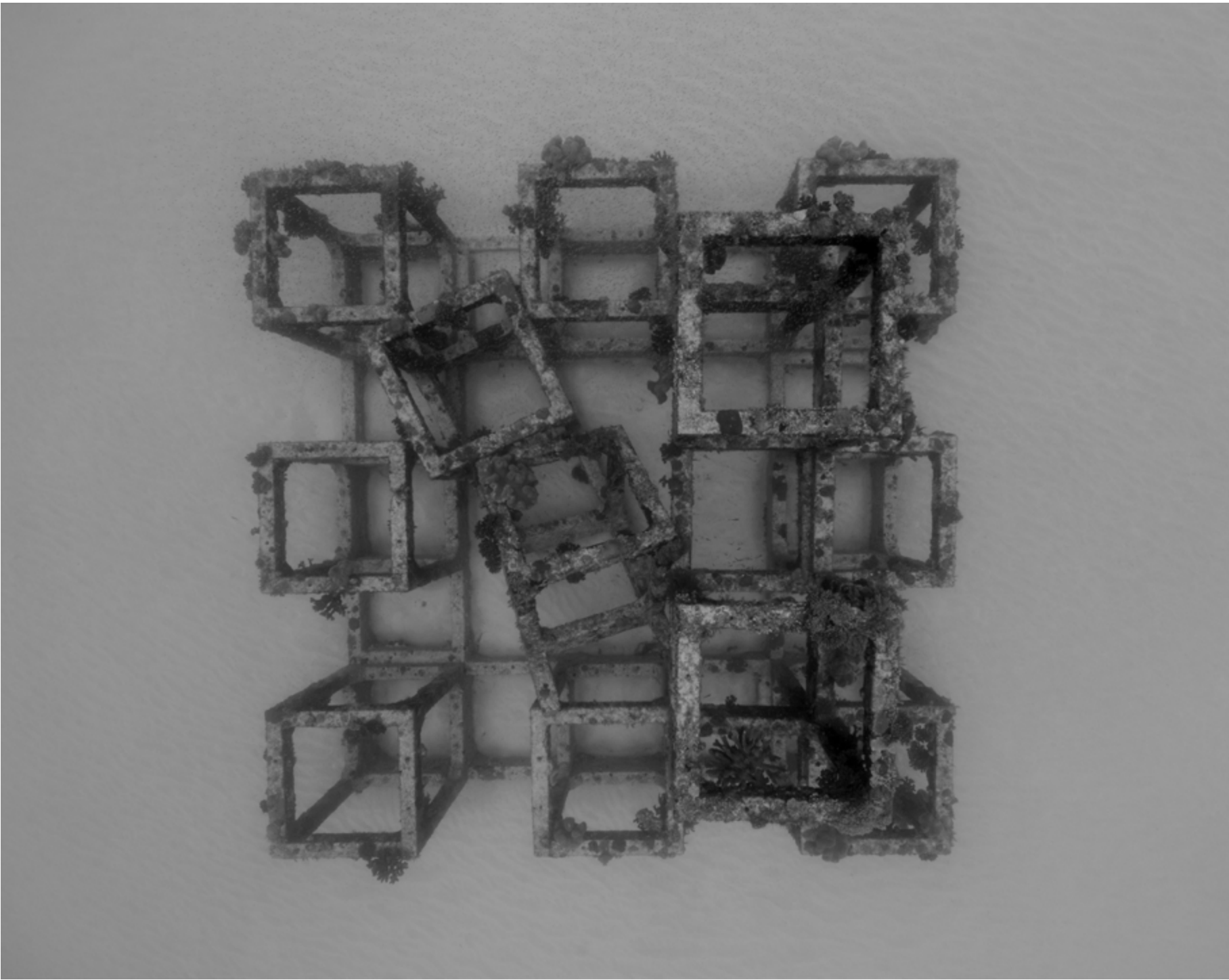
Kikaijima, Japon, -18m, 2017



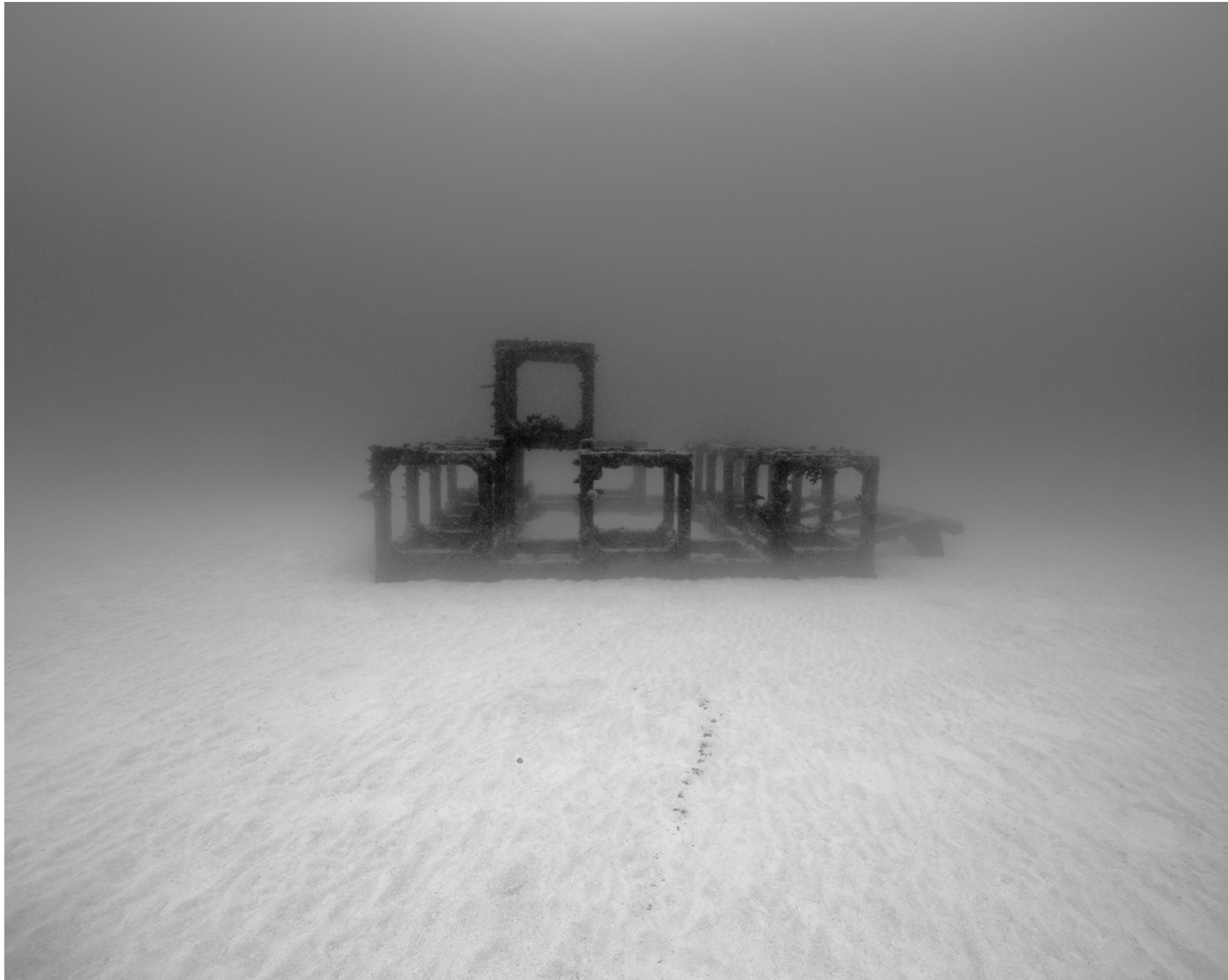
Kikaijima, Japon, -18m, 2017



Kikaijima, Japon, -18m, 2017



Kikaijima, Japon, -18m, 2017



Kikaijima, Japon, -18m, 2017

Jean-Marc Huitorel

Une esthétique de l’immersion

Introduction à l’œuvre de Nicolas Floc’h

Note préliminaire

Ce texte se voudrait une introduction générale à l’œuvre de Nicolas Floc’h telle qu’on peut l’appréhender au stade actuel de son développement. Loin de prétendre à l’exhaustivité, il s’agit plutôt ici choisir dans ce corpus déjà conséquent un certain nombre de pièces et de projets qui nous ont semblé le mieux à même de rendre compte de l’ensemble du travail, au risque de laisser de côté certaines œuvres que d’aucuns jugeront incontournables.

Prémices / prémisses

Dans le courant de son année de seconde, au lycée, Nicolas Floc’h voulut devenir marin pêcheur. Ses parents, tous deux enseignants, le convinquirent, non pas de rester à l’école, mais d’obtenir tout de même son passage en première. On ne sait jamais. Quand un élève sans difficultés particulières décide d’abandonner, au moins momentanément, ses études, c’est toujours pour une raison importante, bonne ou mauvaise. À dix-sept ans, l’adolescent embarque donc sur un navire de pêche de La Turballe. Pendant plus d’une année, il partage, comme on dit, « la rude vie des gens de mer ». L’apprenti fait ses classes et obtient les brevets *ad hoc*. Autant que la pêche, c’est la mer qui l’attire, l’étendue subtilement monochrome qui s’impose au regard, ce mystère des fonds qui vient frotter à la surface et qu’on peut observer en surplomb depuis le pont du navire. Dans les rares moments libres que lui octroie son métier, le jeune homme dessine, remplit des carnets au cœur d’une expérience fondatrice de sa future pratique d’artiste : l’immersion, au sens strict autant que dans l’acception élargie du terme.

Au bout de dix-huit mois de mer, il se trouve à la croisée des chemins. Soit il poursuit sa formation et devient capitaine de pêche, soit il suspend l’expérience pour reprendre ses études. La récente disparition en mer de deux jeunes marins de son âge et de sa connaissance va peser dans le choix de la seconde option. Reprise de la scolarité, obtention du bac, études d’espagnol, master. C’est l’époque où il commence à exposer. D’abord en 1993 à la galerie du CROUS à Nantes où Pierre Giquel découvre le travail et rédige un compte-rendu. Il y présente, entre autres, *Peinture*, une œuvre de cette même année, qui est un aquarium en forme de

Jean-Marc Huitorel

An Aesthetics of Immersion

An Introduction to the Work of Nicolas Floc’h

Preliminary Note

This text is intended to be a general introduction to the work of Nicolas Floc’h, as it may be understood in the current stage of its development. Far from claiming to be exhaustive, what is rather involved here is choosing from this already considerable corpus a certain number of pieces and projects which have seemed to us best suited to describing the whole of the artist’s œuvre, at the risk of overlooking certain works which some will reckon to be quintessential.

Beginnings / Premises

During his second form year at high school, Nicolas Floc’h wanted to become a sea fisherman. His parents, both teachers, persuaded him not so much to stay at school, but to nevertheless proceed to the first form. You never know. When a student with no particular problems decides, at least temporarily, to drop out, it is invariably for an important reason, be it good or bad. At the age of 17, the teenager thus found work on a fishing boat based at La Turballe on France’s Atlantic coast. For more than a year, he shared, as they say, “the rough life of seafarers”. The apprentice took his classes and obtained certificates as required. He was attracted as much by fishing as by the sea, that subtly monochrome expanse which governs the eye, that abyssal mystery which rubs shoulders with the surface and which you can survey from a vessel’s deck. In the rare spare time afforded by

Peinture, 1993. Verre, eau, poissons rouges. 70,5 x 51 x 8 cm

Painting, 1993. Glass, water, goldfishes. 70.5 x 51 x 8 cm



trompe-l’œil abstrait), verticalise l’horizontalité marine qu’elle fait basculer dans le monde de la représentation picturale. Les poissons, quant à eux, par leur présence incongrue et malicieuse, viennent perturber le statut un peu compassé du monochrome tel qu’il se présente dans l’histoire canonique de la peinture moderne. Toutefois, et comme on ne se moque que de ce qui vous impressionne, il faut voir dans cette œuvre de jeunesse la marque d’une fascination pour ledit monochrome, et pour la mer, cela va sans dire, dont les témoignages vont ponctuer le déroulement ultérieur du travail. C’est également lors de cette exposition au CROUS qu’il rencontre Patrice Joly qui l’invite à l’exposition collective *Chantier d’artistes*², avant de le convier pour une exposition personnelle à la Zoo Galerie où il croise des artistes écossais de Glasgow qui lui font connaître la fameuse School of Art de cette ville où, en 1997, il entre directement en Master. Marin de cœur, et de formation, il se tourne définitivement vers l’art. Il a 27 ans et demeure dans la métropole écossaise jusqu’en 2000.

L’art, dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle, a connu une bascule dont on n’a pas toujours souligné l’ampleur. Non pas une rupture ontologique – y en a-t-il jamais eu ? – plutôt une inflexion dans le sens qu’on va tenter de décrire. En usant tant et plus du terme de postmodernisme, on a parfois perdu de vue que celui-ci correspondait à une remise en cause du dogme greenbergien de la spécificité du médium en son acmé newyorkais. La période transitoire dominée par l’art conceptuel (davantage que par le minimalisme qui continuait, quant à lui, à interroger le médium, la peinture autant que la sculpture), provoqua, sans doute du fait de sa radicalité, une réaction conservatrice, celle-là même qu’on baptisa « postmoderne », au tournant des années 1970 et 80. Cet épiphénomène eut cependant le mérite de rappeler l’excellente santé d’une peinture dont on n’aurait sans doute pas la peau de sitôt. Mais le véritable tournant, cette inflexion évoquée plus haut, se préparait ailleurs, et particulièrement dans la prise en compte des arts non occidentaux, précédée en Europe par des artistes aussi atypiques que Joseph Beuys ou Robert Filliou. Cet élargissement, favorisé par les diverses formes de *cultural studies*, et qui laissait la porte ouverte à toutes les expressions, à tous les médiums, à toutes les conceptions de l’exercice de l’art, rappelait cependant que tout le cœur de l’affaire résidait bel et bien dans la production d’objets symboliques, non plus seulement destinés aux musées ou aux murs des puissants, mais plus encore à l’existence commune, à l’expérience démocratique. Ce que l’on pourrait appeler le tournant anthropologique de l’art advient au cours

the core of an experience which would be crucial for his future activity as an artist: immersion, in the strict sense of the word as well as in the broader accepted meaning of the term.

After 18 months at sea, he found himself at a crossroads. He could either carry on his training and eventually become the skipper of a fishing boat, or he could call off the experience and take up his studies again. The recent death at sea of two young seaman acquaintances of his age would be important in his choice of the latter option. He went back to school, obtained his baccalaureate—A levels—, studied Spanish, and got a master’s degree. It was at this time, in 1993, that he started exhibiting at CROUS gallery in Nantes, where Pierre Giquel discovered his work and wrote a report on it. In that show, among other works, he exhibited *Painting*, a work produced in that same year, which was an aquarium in the form of a picture, its background a blue colour similar to IKB,¹ featuring two goldfish. That blue backdrop, colouring the water like a trompe-l’œil (an abstract trompe-l’œil), verticalized the marine horizontality which it shifted into the world of pictorial representation. The fish, for their part, through their incongruous and mischievous presence, disturbed the slightly stiff status of the monochrome as presented in the canonical history of modern painting. Nevertheless, and because we should not make fun of what impresses us, we must see in that youthful work the mark of a fascination with the said monochrome, and, it goes without saying, for the sea, expressions of which would punctuate his work’s further development. It was also during that show at CROUS that he met Patrice Joly, who invited him to take part in the group show *Chantier d’artistes*,² before asking him to put on a solo show at the Zoo Galerie. There he met one or two Scottish artists from Glasgow who introduced him to their city’s famous School of Art, where, in 1997, he enrolled directly in a master’s course. A seaman at heart, and by training, he now turned to art once and for all. He was 27 and remained in the Scottish metropolis until 2000.

Art, in the second half of the 20th century, underwent changes whose scope has not always been made enough of. Not an ontological break—has there ever been such a thing?—but rather a switch in the sense that we shall attempt to describe. By so widely using the term postmodernism, we have at times lost sight of something which corresponded to a re-questioning of the Greenbergian dogma involving the specific nature of the medium at its New York zenith. The fleeting period dominated by Conceptual Art (more

¹ International Klein Blue. L’œuvre du nouveau réaliste le marque très tôt.

² *Chantier d’artistes*. Espace Graslin, CRDP, Nantes.

¹ International Klein Blue. The work of the New Realist had a very early influence on him.

² *Chantier d’artistes*. Espace Graslin, CRDP, Nantes.

de la douzaine d’années qui clôturent le siècle moderne et qui pour ce qui concerne la France, quoi qu’on ait pu en dire, s’incarna dans *Magiciens de la terre*³. Ce point d’arrêt porté à l’autonomisation de l’art qui menaçait de réduire celui-ci à une fonction purement décorative, permit à toute une génération d’artistes émergeant au début des années 1990, et à celles qui suivirent, de réinscrire leur pratique dans un contexte culturel et social revendiqué, mais aussi au croisement plus que fécond des sciences sociales, pour ne rien dire d’une nouvelle manière d’envisager les processus créatifs autant que la notion même d’objet artistique, jusqu’à l’idée qu’on se fait d’une œuvre d’art.

S’attachant à définir ce qu’il entend par anthropologie, et pour différencier celle-ci de l’ethnographie, Tim Ingold⁴ convoque les notions d’ « observation participante », d’ « art de l’enquête ». Et d’ajouter : « Or ce n’est pas parmi les anthropologues que l’on trouve le plus de praticiens de l’art de l’enquête, mais parmi les artistes en exercice. » À n’en pas douter, Nicolas Floc’h appartient à cette génération, mais plus encore à cette catégorie des maîtres de l’art de l’enquête qui intéressent tant l’anthropologue britannique, au point qu’il se prend à rêver d’un programme commun des plus enthousiasmants, dont les attendus risquent de bouleverser l’approche de l’art. Voici en quels termes Ingold l’annonce :

« Mettre en œuvre le projet d’une anthropologie avec l’art consisterait à mettre l’art en correspondance avec son propre mouvement de croissance ou de devenir, à travers une approche qui irait vers l’avant et non en arrière, en suivant le chemin où l’art nous conduit. Il s’agirait de concevoir la relation entre art et anthropologie à partir de leurs pratiques plutôt qu’à partir de leurs objets, respectivement historique et ethnographique »⁵.

C’est dans cette perspective, et parce qu’elle nous semble la plus appropriée à une lecture du travail de Nicolas Floc’h, que vont s’inscrire les lignes qui suivent.

Les catégories processuelles (anthropologie)

Bien que l’ensemble du travail de Nicolas Floc’h soit appréhendable sous forme de pièces et d’objets qu’on appelle des œuvres (des photographies, des sculptures, des dispositifs, des environnements), c’est davantage, nous semble-t-il, comme processus qu’il convient de l’évoquer. Par ailleurs, à ce stade de son développement, il nous paraît possible d’analyser cette œuvre de manière synthétique plus que strictement diachronique, tant les lignes, les principes et les pratiques qui la structurent

than by Minimalism which, for its part, continued to question the medium, painting and sculpture alike), gave rise—probably because of its radicalness—to a conservative reaction, the very same one that was called “postmodern”, in the late 1970s and early 1980s. That epiphenomenon nevertheless had the merit of reminding us of the excellent state of health of a form of painting which we would probably not be done with for a while. But the real turning point, that switch mentioned just above, was being prepared elsewhere, and especially in the consideration of non-Western arts, preceded in Europe by such atypical artists as Joseph Beuys and Robert Filliou. This broadening, encouraged by the various forms of “cultural studies”, which left the way open for every manner of expression and medium, and all the conceptions involving the exercise of art, was nevertheless a reminder that the whole heart of the matter resided fairly and squarely in the production of symbolic objects, no longer earmarked just for museums and the residences of the high and mighty, but even more so for shared existence and the democratic experience. What we might call the anthropological turning point of art occurred during the dozen or so years which wrapped up the modern century, and which, where France was concerned, and regardless of what might have been said about that show, were incarnated in *Magiciens de la terre*.³ That break point given to the autonomization of art, which threatened to reduce it to a purely decorative function, enabled a whole generation of artists emerging in the early 1990s, and ensuing generations as well, to re-incorporate their praxis in a claimed cultural and social context, but one also lying at the nothing if not productive intersection of the social sciences, not to mention heralding a new way of seeing creative processes and questioning the very notion of art objects, even touching upon the ideas people themselves have about an artwork. Focusing on defining what he means by anthropology, and in order to differentiate this latter from ethnography, Tim Ingold⁴ summons the notions of “participating observation” and the “art of inquiry”. Adding: “The fact is that it is not among anthropologists that we find the most practitioners of the art of inquiry, but among working artists.” There is no doubt about the fact that Nicolas Floc’h belongs to this generation, but even more so to that category of masters of the art of inquiry who are of such interest to the British anthropologist, to the point where he starts dreaming about a thoroughly exhilarating common programme, whose expectations risk turning the approach to art upside down. This is how

depuis des années, ainsi fidèle à cet « art de l’enquête » dont parle Tim Ingold⁶ et qui constitue, qui sait, le cœur même de ce qu’on appelle la critique d’art, en cela précisément différente, sinon antithétique, des enquêtes propres à l’histoire de l’art.

Pour quelles raisons la dimension processuelle l’emporte-t-elle si largement sur la dimension objectale dans l’œuvre de Nicolas Floc’h ? Répondre à cette question revient à caractériser ce travail par sa présence active au cœur du monde, non seulement dans ses instances de représentation, mais tout autant dans sa réalité première, ce que nous avons nommé plus haut « immersion ». Le matériau sur lequel travaille Nicolas Floc’h n’est en effet pas réductible aux médiums classiques qu’utilisent les artistes (quand bien même, et nous le dirons amplement, il convoque massivement les catégories de l’art). La matière de ce travail, c’est une expérience du réel, une expérience concrète, au milieu des entités naturelles (la mer, les fonds sous-marins, les champs et les jardins...) et culturelles (la scène du spectacle vivant, celle des chorégraphes en particulier, le musée, le centre d’art), en compagnie des marins et des scientifiques, des danseurs et des performeurs, des partenaires du monde de l’art. De ces frottements, Nicolas Floc’h ne tire pas systématiquement des objets circonscrits, l’expérience, l’ambiance elles-mêmes pouvant constituer les formes retenues et proposées

relation between art and anthropology based on their practices rather than on their objects, historical and ethnographical respectively”.⁵

It is in this perspective, and because it seems the most appropriate approach for a reading of Nicolas Floc’h’s œuvre, that the following lines will be written.

Process-related Categories (Anthropology)

Although Nicolas Floc’h’s oeuvre as a whole may be grasped in the form of pieces and objects called works (photographs, sculptures, arrangements and systems, environments), it is, it seems to us, more as a process that it should be referred to. Furthermore, at this stage in its development, it seems possible to us to analyze this oeuvre in a synthetic way rather than strictly diachronically, to such a degree have the lines, principles, and practices which structure it become constant, readable, and evolving. In fact most of the artist’s projects are still in progress and, if they do become more specific over time—as they are modified, and as they fuel each other—they still co-exist with one another. So what we shall try and define here is more the idea of fluid objects (and not only because of a powerful maritime expression); processes followed step by step for years, and thus faithful to the “art of inquiry” which Tim Ingold⁶ talks about and which constitutes and is acquainted with the very core of what we call art criticism, and as such precisely different from, if not antithetical to, inquiries peculiar to art history.

But for what reasons does the process-related dimension hold such considerable sway over the object-related dimension in Nicolas Floc’h’s work? Answering this question is tantamount to describing this work by its active presence in the heart of the world, not only in its agencies of representation, but just as much in its primary reality, which we have earlier called “immersion”. The material which Nicolas Floc’h works on cannot in fact be reduced to the classic media used by artists (even when, and let us not shrink from saying as much, he refers massively to the categories of art). The stuff of this work is an experience of reality, a tangible experience, in the midst of natural entities (the sea, seabeds, fields and gardens) and cultural ones (the stage of the live spectacle, and of choreographers in particular, the museum, the art centre), in the company of seafarers and scientists, dancers and performers, and art world partners. From these contacts, Nicolas Floc’h does not systematically extract clearly defined objects, for experience and ambiance themselves can constitute the forms used and proposed as works. So in his case the distinction between documentation and work is often blurred and usually not very relevant. What can also be seen under the heading of work

³ *Magiciens de la terre*. Commissaire : Jean-Hubert Martin. 18 mai-14 août 1989. Musée National d’Art Moderne-Centre Georges Pompidou et la grande Halle de la Villette. Paris.

⁴ Tim Ingold. *Faire. Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*. Éditions Dehors. 2017.

⁵ Ingold. *op. cit.*

³ *Magiciens de la terre*. Curated by Jean-Hubert Martin. 18 May-14 August 1989. Musée National d’Art Moderne-Centre Georges Pompidou and La Grande Halle de la Villette. Paris.

⁴ Tim Ingold. *Faire. Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*. Éditions Dehors. 2017.



Écriture productive, Radis, 1995, La Turballe

Productive Writing, Radish, 1995, La Turballe



Écriture productive, Sel, 1995, Marais salant, Guérande

Productive Writing, Salt, 1995, Salt marsh, Guérande



Écriture productive, Lin, 1996, Les Rosiers-sur-Loire

Productive Writing, Flax/Linen, 1996, Les Rosiers-sur-Loire



⁵ Ingold. *op. cit.*

⁶ Ingold. *op. cit.*

comme œuvres. Aussi, dans son cas, la distinction entre documentation et œuvre est souvent mise à mal et généralement peu pertinente. Ce qui se donne alors à voir sous le nom d'œuvre correspond à la partie visible de l'iceberg, indéfectiblement solidaire d'un ensemble qui comprend la préparation, l'approche, le voyage, les apprentissages, l'observation, les enregistrements d'images, les rencontres, les échanges, etc. Contrairement aux artistes conceptuels qui peuvent se passer des objets au profit des seuls protocoles, contrairement aux artistes qui délèguent une partie des savoir-faire, Nicolas Floc'h tient à la réalisation finale des pièces auxquelles les processus aboutissent, fût-ce au prix de longs apprentissages, par exemple en plongée sous-marine⁷, soit encore en cultures diverses, en moulage et bien sûr en photographie.

Plutôt qu'une typologie des objets, nous opterons ici pour une approche notionnelle susceptible de couvrir un spectre plus large de l'expérience, notions qui ressortissent à l'anthropologie et autour desquelles l'artiste a organisé son travail. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous en retiendrons trois : se nourrir, habiter, échanger.

Se nourrir

Dès 1995, soit avant son passage par la School of Art de Glasgow, Nicolas Floc'h engage un ensemble de projets sous le titre générique d'*Écritures productives*. Le principe en est simple : il s'agit de cultiver (ou de pêcher) un certain nombre de produits comestibles de manière à ce que la disposition culturelle prenne la forme du mot qui les désigne. Ainsi on plantera des choux en disposant les plants en plates-bandes formant le mot « choux ». Idem pour « tomates », « radis », « tournesols », etc. De même sera récolté du sel de Guérande selon le dessin du mot « sel ». L'artiste, ce faisant, produit l'un des rares exemples plastiques équivalant au signe linguistique et à sa correspondance dans le réel : signifiant/signifié/référent⁸. Le mot « poisson », quant à lui, résulte d'un processus un peu différent. L'artiste s'embarque pour une pêche sur un chalutier auquel il fait emprunter un itinéraire formant le mot « poisson » et le traduit en graphique sur l'écran de contrôle à bord puis le transcrit sur une carte maritime. Chaque denrée ainsi obtenue sera ensuite récoltée et injectée dans le circuit de consommation, marchand ou non, sous l'appellation de *produit art*. Ainsi a-t-on pu acheter, au prix ordinaire du produit, du *sel art* ou du *poisson art* sur le marché de Talensac à Nantes, ou bien déguster des choux

⁶ Ingold. *op. cit.*

⁷ Si la plongée est chez lui une pratique ancienne qui remonte à l'enfance, il s'initiera à la plongée bouteille dans le cadre de son projet lié aux récifs artificiels.

⁸ Cette synthèse constitue une réponse jubilatoire à l'approche analytique de Joseph Kosuth qui, par exemple, décompose le concept de « chaise » en la définition du terme, sa représentation photographique et

Écriture productive, Poisson, 1995

Productive Writing, Fish, 1995



tallies with the visible tip of the iceberg, unfailingly part of an ensemble which includes the preparation, the approach, the journey, apprenticeships, observation, image recordings, meetings, exchanges, and so on. Unlike conceptual artists who can do without objects and use nothing more than procedures, and unlike those artists who delegate a part of their know-how, Nicolas Floc'h focuses on the final realization of the pieces which are the culmination of processes, albeit at the price of lengthy apprenticeships, for example involving underwater diving,⁷ some in diverse cultures, in castings and, needless to add, in photographs.

Rather than a typology of objects, we shall here opt for a notional approach capable of encompassing a wider spectrum of experience, notions which hail from

⁷ Diving for him was an old activity dating back to his childhood, but he started diving with bottles as part of his project involving artificial reefs.

déchets, et d'en faire parvenir les images à l'artiste et à son galeriste. Ce premier ensemble conséquent peut se lire de nombreuses manières dont celle-ci qu'aime à souligner Nicolas Floc'h. Au milieu des années 1990, après le krach consécutif au second choc pétrolier, le marché de l'art retrouve de la vigueur et marque les pratiques d'une empreinte de plus en plus forte. Les marchands et les spéculateurs s'enrichissent, mais certains artistes ne sont pas en reste et de solides fortunes s'établissent alors. Nicolas Floc'h, lui, débute à peine et se trouve bien loin de ces *success stories*. Les *produits art* sont sa manière à lui d'investir le marché, sinon celui de l'art, au moins celui des fruits et légumes et les *Écritures productives* sont également un malicieux clin d'œil à cet art conceptuel, celui de Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Mel Bochner, et plus tard de Barbara Kruger ou Jenny Holzer, vis-à-vis duquel Floc'h revendique à la fois sa dette (le langage comme acte) et sa critique (la nécessité de faire). Toutefois, et au-delà de cette discrète ironie qui marque son œuvre de façon récurrente, les *Écritures productives* posent quelques-unes des fondations d'un travail encore à venir. Outre cette dimension économique susmentionnée, elles placent la recherche sous le sceau d'une des principales catégories anthropologiques : se nourrir. Ces besoins primaires, les artistes les prennent en compte, depuis la tradition des natures mortes jusqu'aux exemples plus



Pélagique, 2004. Nylon. 12 x 9 x 40 m. Capc, Bordeaux

Pelagic, 2004. Nylon. 12 x 9 x 40 m. APC, Bordeaux



Eating

In 1995, that is before he attended the Glasgow School of Art, Nicolas Floc'h embarked on a series of projects under the overall title of *Productive Writings*. The principle behind them was straightforward: it involved growing (or fishing for) a certain number of edible products in such a way that the cultural arrangement took on the form of the word which described them. So cabbages were planted by arranging the plants in beds forming the word “cabbage”. Ditto for “tomatoes”, “radishes”, “sunflowers”, and so on. Likewise, Guérande salt would be harvested based on the word “salt”. In so doing, the artist produces one of the rare visual examples that is the equivalent of the linguistic sign and its liaison in reality: signifier/signified/referent.⁸ The word “fish”, for its part, results from a slightly different process. The artist sets out on a fishing expedition on a trawler which he makes follow an itinerary forming the word “fish”, which he then translates graphically on the control screen on board and transcribes onto a marine chart. Each foodstuff thus obtained will then be harvested and injected into the consumer circuit, commercial or otherwise, under the name *Art Product*. It thus became possible to purchase, at the product's ordinary price, *salt art* and *fish art* at the Talensac market in Nantes and sample cabbage cooked for a group meal in Metz. In order to make the experience traceable, those acquiring these products were asked to record their private use of them, from preparing the meal to getting rid of the leftovers, and send their pictures to the artist and his gallery. This initial and considerable collection can be read in many different ways, including the one which Nicolas Floc'h himself is fond of emphasizing. In the mid-1990s, after the chaos following the second oil crisis, the art market became vigorous once again and hallmarked its activities with an ever more powerful imprint. Dealers and speculators made large amounts of money, but certain artists were not to be outdone, and solid fortunes were made at that time. Nicolas Floc'h, for his part, was only just beginning and found himself well removed from such success stories. His *Art Products* were his way of dealing with the market, if not the art market, at least the fruit and vegetable market, and his *Productive Writings* were also a mischievous wink at conceptual art, as practised by Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Mel Bochner, and later on by Barbara Kruger and Jenny Holzer, in relation to which Floc'h declared his debt (language as act) and his criticism (the need to make things). However, and over and above that discreet irony which stamps his oeuvre

⁸ This synthesis is a celebratory response to the analytical approach adopted by Joseph Kosuth, who, for example, breaks down the concept of “chair” into the definition of the term, its photographic representation, and the real object.

ou moins convaincants du *eat art*. C'est le besoin de manger qui structure une part essentielle de la réalité, qu'elle soit humaine, animale ou végétale et que Nicolas Floc'h ne cessera désormais d'interroger, de rendre visible. Outre l'échange, sur quoi nous reviendrons, cette dimension économique repose aussi et peut-être surtout sur la notion de production : production des denrées nécessaires à la survie des espèces, production symbolique tout autant. L'homme ne se nourrit pas que de pain...

À l'autre extrémité chronologique de son œuvre, « Se nourrir » renvoie également au travail sur les *Récifs artificiels*, sans doute l'ensemble le plus important réalisé à ce jour par Nicolas Floc'h. Mais avant d'évoquer ce corpus, que nous traiterons dans la rubrique « Habiter », avant de signaler les œuvres directement liées à la pêche, il faut dire un mot d'un essai des tout débuts, à la fois écriture productive et ébauche de récif artificiel. Fin 1992, autour de Noël, une nuit, le jeune artiste dispose sur la plage un filet de cinquante mètres agencé de façon à écrire le mot « mer ». La marée montante le recouvre et à marée basse on le retrouve habité de dorades. Le soir de Noël, il place dans la mer un sapin muni d'appâts, espérant une fois encore récupérer du poisson. Ce sera un échec : rien sur le sapin, pas de père Noël.

Parmi les pièces en relation avec l'idée (et l'action) de se nourrir, *Pélagique* puis *La Tour pélagique* s'affirment comme des réalisations majeures. En 2004, dans le cadre de son exposition *Hors d'œuvre : ordre et désordres de la nourriture*, Maurice Fréchuret demande une *Écriture productive* à Nicolas Floc'h qui, plutôt que d'en resservir une énième version, propose d'investir l'immense nef du CAPC, à Bordeaux, d'un filet pélagique⁹ de 40 mètres de long sur 12 d'ouverture, déployé dans le volume de l'Entrepôt Lainé. L'objet est à double détente, au croisement de la réalité la plus concrète d'un mode de pêche plus ou moins controversé et de certaines occurrences de la sculpture minimaliste, Fred Sandback par exemple. *La Tour pélagique* fut conçue et réalisée quatre ans plus tard, à l'occasion de la première biennale de Rennes¹⁰ et présentée dans le patio du musée des beaux-arts de cette ville. Avec ses 125 mètres de côté et ses 300 mètres de long, le filet prend la forme et les dimensions de la ... tour Eiffel. Il est exposé ramassé sur un socle et accompagné d'une documentation photographique et vidéographique qui matérialise la réalité de cet étrange objet replié sur lui-même : les étapes de sa fabrication, études et réalisation, les portraits de ceux qui y ont participé, la sortie en mer et la pêche effectuée. La pièce est là, telle

⁹ Les filets pélagiques, destinés à pêcher les poissons du même nom, c'est-à-dire vivant entre deux eaux, sont de dimensions variables. Les plus grands nécessitent d'être trainés par deux bateaux.

¹⁰ *Valeurs croisées*. Commissaire Raphaële Jeune. Les Ateliers de Rennes. Biennale d'art contemporain. Pour la description de *La Tour pélagique*, voir le catalogue *Valeurs croisées*. Les Presses du réel. 2008.

Vente de produits-art, 1995. Marché de La Turballe

Sale of Art Products, 1995. Market of La Turballe



in a recurrent way, the *Productive Writings* established some of the foundations of work still to come. In addition to the above-mentioned economic dimension, they placed the artist's research under the aegis of one of the main anthropological categories: eating. Artists have taken these primary needs into account, from the still life tradition to the more or less persuasive example of *eat art*. It is the need to eat which gives structure to an essential part of reality, be it human, animal, or vegetable, and one which Nicolas Floc'h would be forever questioning, and making visible. In addition to the exchange component, which we shall come back to, this economic dimension is also and perhaps above all based on the notion of production: production of the foodstuffs necessary for the survival of the species, and just as much a symbolic production. Man does not live by bread alone... At the other chronological end of his œuvre, “Eating” also refers to the work on the *Artificial Reefs*, probably the most important set of works produced to date by Nicolas Floc'h. But before dealing with this corpus, which we shall discuss under the “Inhabiting” heading, and before pinpointing the works directly associated with fishing, we must say a word or two about a very early test, which was both productive writing about an artificial reef and a blueprint for it. One night, late in 1992, at around Christmas time, the young artist laid a 150-foot net on a beach, arranged to spell out the word “sea”. The incoming tide covered it, and at low tide the net was found filled with sea bream. On Christmas night, he placed a fir tree covered in bait in the sea, hoping once again to catch some fish. But no such luck: nothing on the fir tree, no Father Christmas.

Among the pieces associated with the idea (and action) of eating, *Pelagic* and then *The Pelagic Tower* come across as major works. In 2004, as part of his exhibition *Hors d'œuvre: ordre et désordres de la nourriture*, Maurice Fréchuret asked Nicolas Floc'h for a *Productive Writing*, but rather than serve up an umpteenth version, the artist came up with the idea of filling the huge nave at the CAPC, in Bordeaux, with a pelagic net⁹ 40 metres/130 feet in length and

⁹ Pelagic nets, designed to catch similarly described fish (i.e. living between the surface and deep waters), have variable dimensions. The largest need to be hauled by two boats.

devenir le principe même de l'ensemble des récifs artificiels. Toutefois, à la différence de *Pélagique* qui ne se référerait qu'à la forme du filet réel, assimilable en cela au ready made, *La Tour pélagique*, elle, ressortit plus évidemment au régime de la représentation figurative comme image d'un objet culturel attesté, mieux, d'une icône de l'histoire contemporaine des formes architecturales autant que sculpturales, de l'identité collective parisienne et plus largement française. Sa fonctionnalité rabattue, de quelle sorte d'objet artistique s'agit-il ? C'est une sculpture molle et colorée, un amoncellement de traits infinis, fluides et compacts à la fois. Une palette en constitue le socle et l'on songe bien sûr à l'abolition de la hiérarchie socle/sculpture opérée par Constantin Brancusi, à une colonne sans fin ramassée, dans la tension permanente de son possible redéploiement.

Le lien que Nicolas Floc'h entretient avec la mer, hormis le plaisir du bain et du surf, est principalement marqué du sceau du travail : celui du marin pêcheur qu'il fut, celui de l'artiste qu'il est. Ce travail concerne toujours, de près ou de loin, la ressource alimentaire, maillon essentiel et de son rapport au monde et de son activité d'artiste. Ce point de vue a pour conséquence immédiate chez lui la prise de conscience de ce qui constitue une autre des grandes catégories anthropologiques que l'on nommera « habiter », préférant la forme verbale, davantage liée à l'action et au processus ouvert, à la forme nominale de « habitat » qui évoque plutôt un objet constitué voire achevé. En cela, nous suivons les suggestions de Tim Ingold faisant de l'anthropologie une activité non pas documentaire mais transformationnelle. Dans cette perspective, nous envisageons l'œuvre de Nicolas Floc'h comme une action spécifiquement artistique dont le terrain d'exercice est bien le monde, une action de surcroît éminemment politique (comme est politique la vertu « transformationnelle » de l'anthropologie) en ce qu'elle articule à l'esthétique le souci du monde, de sa connaissance et de sa préservation.

Habiter

En 1999 dès l'époque de son séjour à Glasgow, à partir de 1997 et jusqu'en 2000, dans le souci à la fois d'être autonome et mobile, Nicolas Floc'h imagine *Habitat* (1 et 2) où un kit de mobilier très minimal incluant la possibilité de tables, de sièges, d'étagères, tient dans une caisse de 103 x 53 x 46 cm totalisant un poids de 40 kg, pour *Habitat 1*, à peine plus grande et plus lourde pour *Habitat 2*. S'il y a quelque témérité à affirmer que l'art c'est la vie, force est ici de constater que l'art de Nicolas Floc'h s'articule directement sur la vie réelle, dans un va-et-vient constant entre l'usage et l'exposition.

Suivra un ensemble de structures diverses (*Structure multifonction* de 2000 à 2005 ; *Portable art Structures*

examples of minimalist sculpture—Fred Sandback, for example. *The Pelagic Tower* was devised and produced four years later, for the first Rennes Biennale,¹⁰ and shown on the patio of that city's museum of fine arts. With a width of 125 metres/400 feet and a length of 300 metres/1000 feet, the net took on the shape and dimensions of the Eiffel Tower. It was exhibited gathered on a stand and accompanied by photographic and videographic documentation which gave substance to the reality of that strange introverted object: the production phases, studies, and execution, portraits of people who took part in the project, the excursion at sea, and the catch hauled in. The piece was just there, like a slumbering, mysterious, enigmatic beast. This principle of overlapping worlds (the logic of reality and the logic of art) was asserted here before becoming the actual principle behind the set of artificial reefs. But unlike *Pelagic*, which only referred to the shape of the real net, and could be likened as such to a readymade, *The Pelagic Tower*, for its part, hailed more obviously from the system of figurative representation, as an image of a confirmed cultural object, or better still, of an icon of the contemporary history of both architectural and sculptural forms and of the collective Parisian, and more broadly French, identity. With its functionality diminished or denied, what kind of artistic object is it? It is a soft and colourful sculpture, a heap of lines which are at once infinite, fluid, and compact. A pallet forms the pedestal—and one of course thinks of the abolition of the pedestal/sculpture hierarchy carried out by Constantin Brancusi—which is capped by a piled-up endless column, in the permanent tension of its possible redeployment.

The connection that Nicolas Floc'h has with the sea, apart from the pleasure of swimming and surfing, is mainly marked by the stamp of the work: the work of the fisherman he once was and the artist he now is. Whether near or far, this work invariably has to do with food resources, that essential link, and his relation to the world and his activity as an artist. The immediate consequence of this viewpoint for him is an awareness of what constitutes another of the major anthropological categories which we shall call “inhabiting”, preferring the verb form, which is more linked to action and open process, to the noun form, “habitat”, which tends to evoke a constituted and even completed object. In so doing, we are following the suggestions made by Tim Ingold, making anthropology not a documentary but a transformational activity. From this angle, we can see Nicolas Floc'h's œuvre as a specifically artistic

¹⁰ *Valeurs croisées*. Curated by Raphaële Jeune. Les Ateliers de Rennes, biennale of contemporary art. For a description of *The Pelagic Tower*, see the catalogue *Valeurs croisées*. Les Presses du réel. 2008.

en 1999 qui comprend un *Frac Lorraine portable*, une *Galerie portable*, un *Musée portable*, etc.). Soit à la demande d’un professionnel, soit pour des usages plus ouverts et confiés à des commissaires d’exposition qui en feraient la demande, l’artiste propose un ensemble d’éléments à même de servir de mobilier d’accueil, de librairie, des chaises, des tables, etc.¹¹

Sans entrer dans le détail des usages partagés de ces dispositifs, il convient cependant de suggérer que l’acte d’habiter ne se limite pas, dans le travail de Nicolas Floc’h, à l’élaboration d’architectures ou de pièces de design achevées et figées dans des usages uniques. Au contraire, il se revendique d’une architecture en mouvement, de la conception plotinienne¹² d’une architecture sans les murs. Habiter ne se réduit pas ici à la station mais bien à la circulation, à un nomadisme assumé dont la vie même de l’artiste témoigne constamment. À l’opposé de formes vernaculaires par trop limitatives et assignables à un lieu ou à une identité communautaire, les formes minimales et modulaires de Nicolas Floc’h rappellent les projets universalistes du modernisme que le Bauhaus incarna en son temps.

Aux antipodes de ces formes épurées et adaptables, on trouve *La Patate chaude*, une œuvre produite en 2012 dans le cadre des Nouveaux commanditaires¹³ et conçue pour servir de vestiaire, de lieu de pause et de repos, de convivialité aussi pour les jardiniers, des maraîchers en formation, dans le cadre d’une réinsertion professionnelle. C’est une architecture organique qu’a choisie l’artiste pour ce projet, une forme qui évoque la pomme de terre. Le lien évident avec la fonction même des jardins où elle se trouve, par son effet tautologique, n’est pas sans rappeler les *Écritures productives*. L’épure de l’aménagement intérieur, en revanche, s’inscrit bien dans la ligne sobre et minimaliste des structures décrites plus haut. On en conclura que s’il faut chercher une manière, une marque dans les diverses réalisations de Nicolas Floc’h, ce n’est pas dans ce qu’on appelle communément le style qu’on les trouvera. Et pourtant... La question du style reste plus cruciale que jamais et Buffon, qui ne fut pas mauvais jardinier, voyait juste en affirmant que « le style est l’homme même », déclaration vite transformée en « le style, c’est l’homme ». On ne tranchera pas ici la question du style de Nicolas Floc’h sinon pour avancer qu’il convient de le chercher, non pas

action whose testing ground is indeed the world, an action that is in addition eminently political (the way the “transformational” virtue of anthropology is political), insomuch as it links to aesthetics a concern for the world, along with knowledge of it, and its preservation.

Inhabiting

In 1999, during his time in Glasgow, where he studied from 1997 to 2000, Nicolas Floc’h was keen to be at once autonomous and on the move, so he duly came up with the work *Habitat* (1 and 2), where a very minimal furniture kit, including possibilities for making tables, seats, and shelves, fitted into a box measuring 102 x 53 x 46 cm and weighing 40 kg, in the case of *Habitat 1*, with *Habitat 2* being just marginally larger and heavier. If declaring that art is life calls for a dash of boldness, it must be said at this juncture that Nicolas Floc’h’s art is organized directly around real life, in a constant to-and-fro between utilization and exhibition.

A series of varied structures would follow (*Multifunctional Structures* from 2000 to 2005; *Portable Art Structures* in 1999, which included a *Frac Lorraine Portable*, a *Gallery Portable*, a *Museum Portable*, and so on). Either at the request of a professional, or for more open uses and entrusted to exhibition curators putting in requests, the artist proposed a selection of elements which could serve as reception furniture, bookshelves, seating, tables, and so on.¹¹

Without going into detail about the shared uses of these arrangements, the suggestion can nevertheless be made that the act of inhabiting is not restricted, in Nicolas Floc’h’s work, to the development of forms of architecture and completed design pieces frozen in one-off uses. On the contrary, he advocates an architecture in motion, and the Plotinian¹² conception of an architecture without walls. Inhabiting is not reduced here to the station, but rather to circulation and movement, to an assumed nomadism which is constantly illustrated by the artist’s actual life. Unlike vernacular forms which are far too limited and can be earmarked for a community-based place and identity, Nicolas Floc’h’s minimal and modular forms call to mind the universalist projects of the modernism incarnated by the Bauhaus in its day.

Diametrically opposed to those spare and adaptable forms, we find *The Hot Potato*, a work produced in 2012

sa source bien loin en amont, dans l’ensemble des biotopes et dont la mer n’est pas le moindre. C’est aussi, surtout en ce qui concerne le milieu sous-marin, le plus méconnu. En 2008, Nicolas Floc’h s’engage sur un programme qu’il considère alors sinon comme le projet de sa vie, du moins comme l’un de ceux qui vont durablement structurer son travail : les *Récifs artificiels* qu’il intégrera à une catégorie plus large, celles des *Structures productives*.

On sait qu’afin de préserver les ressources halieutiques, éventuellement de les régénérer, il est procédé à l’immersion de récifs artificiels, conçus et construits par les hommes à cet effet et placés au fond des mers, créant ainsi de nouveaux biotopes, végétaux et animaux, susceptibles de fixer les poissons et ainsi de renouveler la ressource. Les Japonais, qui sont passés maîtres dans cet art, en construisent (en bois voire en céramique) depuis le 17^{ème} siècle, mais leur production s’est amplement accélérée dans les années 1950. De dimensions et de formes très diverses, certaines de ces structures peuvent atteindre les 35 mètres de haut et constituer de véritables zones urbaines. Les Japonais sont aussi ceux qui portent la plus grande attention aux formes et à leur réalisation technique où la dimension esthétique est souvent présente. La plupart des récifs, aujourd’hui, sont en béton ou en métal. La durée de visibilité publique de ces objets est très restreinte puisqu’on ne peut les voir que le temps qu’ils passent, posés sur les quais, avant leur immersion. Ils disparaissent ensuite du regard des humains, hormis de celui de quelques rares plongeurs, généralement des scientifiques. La première phase du projet de Nicolas Floc’h fut de documenter ces récifs sous la forme d’un inventaire quasi exhaustif, du moins concernant les grands types. Il en a relevé près de 500 à travers le monde. Après un traitement en 3D, après la confection de moules, l’artiste entreprend de réaliser des maquettes à 1/10^{ème} de chacune de ces formes, dans leur matériau d’origine, principalement en béton. Assurant lui-même l’essentiel des opérations¹⁴, il fabrique donc chaque maquette, faisant de ces répliques des représentations, c’est-à-dire ici des sculptures. Nous y reviendrons. Enfin, au moment où nous écrivons ces lignes et où il continue la production régulière de ces sculptures, il envisage un ultime niveau de réalisation : concevoir lui-même des sculptures, aux dimensions qu’il aura décidées, qu’il immergera ensuite en tant que récifs après leur exposition dans les lieux d’art. La boucle est bouclée. Le savoir architectural mais également écologique de ces récifs artificiels accumulé par Nicolas Floc’h au fil de ces dix dernières années le place à l’interface de l’art et

an organic architecture, a form conjuring up the potato. Through its tautological effect, the obvious link with the actual function of the gardens where potatoes are grown calls to mind the *Productive Writings*. The blueprint of the interior arrangement, on the other hand, is definitely part and parcel of the sober and minimalist tradition of the structures described above. From this we can conclude that if it is necessary to look for a manner and a mark in Nicolas Floc’h’s various works, they will not be found in what is commonly called style. And yet, the issue of style remains more crucial than ever, and Buffon, who was not a bad gardener himself, got things quite right when he asserted that “the style is the man”, a declaration that swiftly turned into “style is man”. At this juncture, we shall not deal with the matter of Nicolas Floc’h’s style, except to say that it is to be found not so much in the recurrence of recognizable forms as in a *modus operandus* with regard to their design and use.

The food chain, which, if we look at it from the anthropocentric viewpoint, culminates in man, has its source at a much earlier stage, in all biotopes, the sea being by no means the least of them. Especially where the submarine environment is concerned, it is also the least known about. In 2008, Nicolas Floc’h embarked on a programme which, at the time, he regarded as, if not his life’s project, then at least one of those which would structure his work on a lasting basis: the *Artificial Reefs*, which he would incorporate into a broader category called the *Productive Structures*.

We know that in order to preserve fish stocks, and if possible regenerate them, man-made reefs have been created in a state of immersion, designed and built by human beings to this end and established on seabeds, thus creating new plant and animal biotopes capable of keeping fish within them and thus renewing the stocks. Since the 17th century, the Japanese, who are past masters in this art, have been building such reefs (using wood and even ceramics), but their production was speeded up considerably in the 1950s. Very different in size and shape, some of these structures could reach a height of 35 metres/115 feet, forming nothing less than urban areas. The Japanese are also the people who pay the closest attention to the forms of these reefs and their technical execution, where the aesthetic dimension is often in evidence. These days, most such reefs are made of concrete and metal. The time span for the public visibility of these structures is very small because they can only be seen during the time they spend on quays prior to their immersion. They then vanish from human sight, with the exception of a few rare divers, who are usually scientists. The first phase of Nicolas Floc’h’s project involved documenting these reefs in the form of an almost exhaustive inventory, at least where the large reef types are concerned. He has surveyed almost 500

¹¹ L'ensemble de ces dispositifs est précisément décrit par l'artiste lui-même dans *In Other Words*, le premier ouvrage sur l'œuvre de Nicolas Floc'h, également publié chez Roma Publications et auquel nous renvoyons le lecteur. Cette question de la multifonction, c'est aussi celle de la performance et, plus largement, de la dimension performative du travail de Nicolas Floc'h sur laquelle nous revenons dans le chapitre intitulé « Echanger ».

¹² « L'architecture, c'est ce qui reste une fois qu'on a enlevé les murs. » Plotin.

¹³ Le directeur d'EPI (Entreprise Pour la Réinsertion), des encadrants sociaux et un groupe de jardiniers se sont constitués « nouveaux commanditaires » et, par l'intermédiaire d'Anastasia Makridou-Bretonneau (médiatrice à la Fondation de France), se sont adressés à Nicolas Floc'h pour la création d'un local professionnel au Jardin du Breil, à la périphérie rennaise.

¹¹ All these arrangements are precisely described by the artist himself in *In Other Words* (2005), the first book about Nicolas Floc'h's work, also published by Roma Publications, which we refer readers to. This multifunction issue also has to do with performance and, more broadly, the performative dimension of Nicolas Floc'h's work, which we shall return to in the section titled "Exchanging".

¹² "Architecture is what is left when the walls have been removed." Plotinus.

¹³ The director of EPI (Entreprise Pour la Réinsertion), certain social workers, and a group of gardeners set themselves up as "nouveaux commanditaires/new patrons" and, with Anastasia Makridou-Bretonneau as go-between (she is a mediator at the Fondation de France), approached Nicolas Floc'h for the creation of professional premises in the Jardin du Breil, on the outskirts of Rennes.

¹⁴ Dans les périodes d'intense production, il se fait toutefois aider par des assistants.

de la science, dans une position qui, au fond, a été celle de nombreux artistes depuis l'aube des productions symboliques.

Habiter fut et reste le souci, non seulement des humains dans leur ensemble, mais aussi de nombreux créateurs, certains ayant fait de cet acte fondamental le cœur même de leur œuvre, qu'on songe aux *Demeures* d'Étienne-Martin, à la maison de Jean Pierre Raynaud, aux *Igloos* de Mario Merz, au ventre domestique de Patrick Van Caekenbergh, aux *Homeless Vehicules* de Krzysztof Wodiczko, aux habitacles d'Andrea Zittel, à tant d'autres encore ! Mais qui, jusqu'à présent s'était intéressé à cet habitat élargi aux fonds sous-marins, naturels et artificiels, à ces lieux de vie des poissons et de toute la flore subaquatique^[5] ?

Certes, Nicolas Floc'h n'est pas le premier artiste plongeur ! Dès la fin des années 1960, Peter Hutchinson et Dennis Oppenheim plongent dans les régions de Cape Cod et de Long Island afin d'y installer des œuvres, avant de se rendre aux Caraïbes, sur l'île de Tobago. En 1969, ils présentent le résultat de leurs travaux, pour l'essentiel des photographies et des textes témoignant de performances réalisées sans public, dans l'exposition *A Report : Two Ocean Projects*, au MoMA. Plus tard, au début des années 1990, Marcel Dinahet place ses sculptures au fond de la mer et des lacs, dans le but de les filmer. Il en tire une série de vidéos qui furent montrées dans de nombreux centres d'art et musées à travers le monde. Mais Dinahet est un sculpteur et c'est en sculpteur qu'il filme sous l'eau, jouant ses gestes par le truchement de la caméra, la résistance de l'eau remplaçant ici la résistance des matériaux habituels de cette pratique. C'est une œuvre qui marque profondément Nicolas Floc'h, sculpteur tout autant, mais dont le médium est le plus souvent la photographie.

L'attention de l'artiste se porte également sur les habitats naturels qu'il photographie en plongée le long

15

Il convient toutefois de mentionner, quand bien même il n'est pas à ranger dans la stricte catégorie des artistes plasticiens, l'architecte océanographe Jacques Rougerie (1945), concepteur de nombreux habitats subaquatiques ou plus généralement liés à la mer, à sa connaissance et à sa défense.

16

Au printemps 2017, Nicolas Floc'h a participé à une mission scientifique sur le Tara.

17

Comment ne pas songer à ces mots de Peter Hutchinson : « Quand je vole et je plonge, je pense beaucoup aux pressions différentes, aux changements de température, aux systèmes météo et même aux galaxies. Il faut savoir que des petites variations de température et un début de pression peuvent provoquer des événements qui débouchent sur des changements énormes. L'image de l'artiste comme catalyseur, centre ou tourbillon me

vient alors à l'esprit. L'artiste, l'environnement, le collectionneur, le musée, le public – tous chargés de manière partielle – sont entraînés dans un système et stimulés par une action assez petite de la part de l'artiste. On sait que d'infimes vagues, causées en fait par des différences entre les éléments ou leur concentration, peuvent déboucher sur la formation d'étoiles, de systèmes planétaires et même de galaxies. C'est la raison pour laquelle il est préférable d'appréhender le travail, du moins celui de certains artistes, en fonction du temps et de la position, concentration des choses et des événements qui entourent leur vie plutôt que de le classer par sujet, technique ou mouvement. Les artistes intègrent tout ce qui les entoure dans leur tourbillon ou leur orbite qu'ils modifient à travers l'énergie qu'ils produisent ». « *La Grande Expédition de 1975 aux Caraïbes* », in *Dissoudre les nuages*, Genève, MAMCO, 2014.

Structure multi-fonction / Erwan Mahéo, 2003, Programa Art Center, Mexico

Multifunctional Structure / Erwan Mahéo, 2003, Programa Art Center, Mexico City



Structure multi-fonction / Lisa, 2004, Gasthuis, Amsterdam

Multifunctional Structure / Lisa, 2004, Gasthuis, Amsterdam



the world over. After 3D processing, and after making casts, the artist then produces 1:10 models of each one of these forms, in their original material, mainly concrete. He himself takes care of the essential operations,^[4] thus making each model and turning these replicas into representations, meaning sculptures in this instance. We shall come back to this. Lastly, as these words are being written, and at a time when he is carrying on the regular production of these sculptures, he is envisaging a final level of production: designing sculptures himself, with dimensions decided by him, which he will then immerse as reefs once they have been exhibited in art venues. The loop has come full circle. The architectural but also ecological knowledge about these man-made reefs, accumulated by Nicolas Floc'h over the past ten years, places him at the interface of art and science, in a position which, basically, has been that of many artists since the earliest days of symbolic works.

Inhabiting has been and still is the concern not only of human beings as a whole, but also of numerous creative artists, some of whom have made this fundamental act the very core of their œuvre, whether we think of Etienne-Martin's *Demeures/Dwellings*, Jean Pierre Raynaud's house, Mario Merz's *Igloos*, Patrick Van Caekenbergh's domestic belly, Krzysztof Wodiczko's *Homeless Vehicules*, or Andrea Zittel's living spaces, to name just a handful! But who, up until now, showed any interest in this enlarged habitat on the seabed, be it natural or artificial,

15

That is, with the exception of the architect and oceanographer Jacques Rougerie (1945), even though he would not strictly be categorized as a visual artist, designer of many underwater habitats and habitats more generally associated with the sea, with knowledge of the sea, and with the defence of the sea.

14

In intensely busy periods of production, he is nevertheless helped by assistants.

aquatique et s'en distingue radicalement. L'artiste français ne réalise pas d'œuvres, au sens habituel du terme, dans cet espace nouvellement exploré. Sortir de la galerie était une préoccupation majeure des *land artists*, et dans un premier temps, ils conçurent des œuvres à l'échelle du paysage et, de ce fait, non réductibles aux cimaises. L'intervention de Nicolas Floc'h est plutôt d'ordre contemplatif et spéculatif. Tout ce à quoi il s'intéresse en plongeant se trouve déjà là, que ce soit la faune et la flore sous-marines, le paysage aquatique et jusqu'aux récifs artificiels qu'on y a placés mais qui, pour l'instant au moins, ne sont pas de son fait. Mais, plus encore, ce qui caractérise ses plongées, c'est l'expérience. Il s'agit, comme dit Tim Ingold, de « prendre conscience des flux de matières et des flux de sensations dans lesquels les images et les objets prennent forme réciproquement. »^[8] Ce à quoi l'océanographe Yves Henocque ajoute : « En mer, dans la colonne d'eau, ce flux de matière est palpable, visible, ne serait-ce que sous la forme de chute continue de “neige” faite d'innombrables particules vivantes ou inertes, qui ne cessent de tomber de la surface vers le fond. »^[9] Et de fait, c'est au cœur de cette expérience, dans un continuum de décisions, d'apprentissages et de gestes, des conclusions qu'il en tire, tant sur le plan écologique que politique, anthropologique que scientifique, artistique évidemment, que se situe l'apport spécifique de Nicolas Floc'h. Ainsi, c'est par l'obtention des brevets de plongée professionnelle qu'il a pu accompagner les scientifiques du Tara^[20] et ramener de leurs expéditions sous-marines des images étonnamment singulières que seul le regard de l'artiste qu'il est pouvait produire, parce que l'enjeu, pour lui, ne se réduit pas au seul souci de produire des objets, fussent-ils symboliques, mais bien de s'inscrire dans un processus global d'observation et d'infiltration, en un mot, d'immersion.

C'est de la qualité de l'habitat subaquatique que dépend la qualité de nos propres habitats terrestres et *a fortiori* de notre nourriture, se plaît à rappeler l'artiste ; et en ce qui le concerne, nul doute que l'art, du moins celui qu'il pratique, s'inscrit bien au cœur de préoccupations à première vue exogènes et qui, cependant viennent immanquablement croiser l'impératif catégorique de tout artiste : donner à voir et à comprendre le monde.

Échanger

Si les dimensions de production et d'échange sont déjà très fortement présentes dans « se nourrir »^[21] et

^[18] Ingold. *op. cit.*

^[19] Yves Henocque. Conversation avec l'auteur. Juillet 2017.

20

« La goélette scientifique Tara a quitté son port d'attache de Lorient le 28 mai 2016 pour sillonner l'océan Pacifique sur plus de 100 000 km

pendant plus de deux ans. Avec à son bord une équipe scientifique interdisciplinaire coordonnée par le CNRS et le Centre Scientifique de Monaco (CSM), l'objectif est d'ausculter de manière inédite la biodiversité des récifs coralliens et leur évolution face au changement climatique et aux pressions anthropiques. » Extrait du site annonce de Tara Pacific.

Dennis Oppenheim made dives in the Cape Cod region and off Long Island in order to install works, before going to the island of Tobago, in the Caribbean. In 1969, they presented the result of their labours, mainly photographs and texts illustrating performances put on without any audience, in the exhibition *A Report: Two Ocean Projects*, held at MoMA. Later on, in the early 1990s, Marcel Dinahet placed his sculptures at the bottom of the sea and lakes for the purpose of filming them. From that, he produced a series of videos which were screened in lots of art centres and museums all over the world. But Dinahet is a sculptor, and it was as a sculptor that he filmed under the water, re-enacting his gestures by way of his camera, with the resistance of the water here replacing the resistance of the usual materials adopted for this activity. That was a work which had a profound influence on Nicolas Floc'h, a sculptor as much as anything else, but one whose medium is usually photography.

The artist also pays attention to the natural habitats which he photographs while diving off the shores of Brittany, around the island of Ouessant, for example, and also as far afield as the coral reefs between Japan and Taiwan.^[6]

Nicolas Floc'h's work is both part and parcel of this history^[7] of artists connected with the aquatic element, and radically different from it. The French artist does not produce works, in the usual sense of the term, in this newly explored space. Getting away from the gallery was a major concern for the land artists and, initially, they devised their works on a scale of landscape, which thus meant that they could not be contained within gallery walls. Nicolas Floc'h's work tends to be more contemplative and speculative. Everything he is interested in when he dives underwater is already there, be it submarine flora and fauna, the aquatic seascape, or artificial reefs which have been placed there but which, for the time being at least, are not of his making. What hallmarks his dives even more, however, is the experience. As Tim Ingold puts it, what is involved is “becoming aware of the flows of matter and the flows

16

In the spring of 2017, Nicolas Floc'h took part in a scientific mission on the Tara.

17

How can we avoid thinking of these words of Peter Hutchinson :

"When I fly and dive, I think a lot about different pressures, changes of temperature, weather systems and even galaxies. You have to bear in mind that slight temperature variations can cause events which can lead to huge changes. The image of the artist as catalyst, centre or whirlwind, then springs to my mind. The artist, the environment, the collector, the museum, the public—all partly responsible—are drawn into a system and stimulated by quite a small action on the part of the

artist. We know that tiny waves, in fact caused by differences between elements and their concentration, can lead to the formation of stars, planetary systems, and even galaxies. This is why it is preferable to learn about the work, at least that of certain artists, from time and position, a concentration of things and events which surround their life rather than classifying them by subject, technique or movement. Artists incorporate everything around them in their whirlwind and orbit, which they alter through the energy they produce." *La grande expédition de 1975 aux Caraïbes*. In *Dissoudre les nuages*, Mamco, 2014.

18

Ingold. *op. cit.*

« habiter »²², elles constituent le cœur de plusieurs projets qui ont émaillé ces quinze dernières années. Le premier en date, fondateur de ceux qui vont suivre, déjà évoqué dans ce texte, c’est *Structure multifonction*²³. Il s’agit d’une caisse comprenant principalement des panneaux, des étagères et des tabourets. Ce kit est confié à qui souhaite l’utiliser dans le cadre de projets personnels, et ils furent nombreux ceux-là qui s’approprièrent ce matériel sommaire et modulable à l’infini. Parmi eux, les chorégraphes Emmanuelle Huynh et son laboratoire Hourvari (2001), Rachid Ouramdane, Christian Rizzo, la scénographe Caty Olive, les plasticiens Erwan Mahéo et Damian Ortega, parmi d’autres. Dès 2001 Nicolas Floc’h inscrivait sa pratique au cœur d’échanges avec d’autres, faisant s’interpénétrer des modes opératoires et des univers différents. C’est là que naît cette idée si fondamentale chez lui d’œuvre scénario, qu’il appelle aussi « œuvre partition », manières de procéder qui relèvent tantôt de la mise en scène cinématographique, tantôt de la composition musicale, tantôt d’une position de curateur d’expositions, dans ce souci de poser un cadre et ce risque assumé d’en perdre le contrôle, d’en laisser l’usage à ceux qui acceptent de le prendre en charge : un passeur. Parallèlement aux péripéties des actions se révèle ce qu’on pourrait appeler l’aventure des matériaux et des objets, leur capacité à se recycler, à se reconfigurer au gré des situations auxquelles ils sont soumis. En cela il se positionne très tôt par rapport à une exigence qui ne le quittera plus et qui trouvera son expression la plus récente dans les *Récifs artificiels* : la conscience aiguë des enjeux liés à ce qu’il manipule.

Ces commentaires sur la *Structure multifonction* pourraient s’appliquer également à l’un des projets les plus récents de l’artiste, au titre programmatique, *Surfer un arbre* et dont les premiers éléments d’élaboration prirent la forme d’un workshop au centre d’art Passerelle à Brest en 2016. Nicolas Floc’h y réunit des artistes, des étudiants, des chorégraphes, des designers, tous passionnés de surf²⁴. La première étape consista à produire des planches de surf à partir d’un tronc d’arbre complet (un red cedar de 5 m de long et de 60 cm de diamètre), sous la supervision du shaper d’alaïa Xavier Moulin, alias Xalaïa. Les planches réalisées, le

of sensations in which images and objects take shape in a reciprocal manner.”¹⁸ To which the oceanographer Yves Henocque adds: “At sea, in the water column, this flow of matter is palpable and visible, if only in the form of a continuous fall of ‘snow’ made up of countless living or inert particles, which drop ceaselessly from the surface to the bottom.”¹⁹ And in fact Nicolas Floc’h’s specific contribution lies at the heart of this experience, in a continuum of decisions, lessons, and gestures, and in the conclusions he draws from it all, as much at the ecological level as at the political, anthropological, scientific, and artistic levels. So it is by obtaining professional diving certificates that he was able to tag along with the scientists on board the Tara²⁰ and bring back from their submarine expeditions many surprisingly unusual images which could only have been produced by the artist he is, because the challenge, for him, cannot be reduced just to the concern over producing albeit symbolic objects, but rather to including himself in a global process of observation and infiltration—in a word, immersion.

The artist is fond of reminding us that it is on the quality of the underwater habitat that the quality of our own earthly habitats depends, as well as, by inference, our food; and as far as he is concerned, there is no doubt that art—or at least the art with which he is involved—does indeed lie at the heart of at first glance exogenous preoccupations, which, however, inevitably overlap with the categorical imperative of all artists: presenting the world and making it comprehensible.

Exchanging

If the dimensions of production and exchange are already very conspicuously present in “eating”²¹ and “inhabiting,”²² they represent the core of several projects which have peppered these past 15 years. The first such project, paving the way for those that would follow, and already referred to in this essay, was *Multifunctional Structure*.²³ This work was a box containing mainly panels, shelves, and stools. The kit was given to anyone wishing to use it as part of a personal project, and many people did in effect appropriate that basic and endlessly flexible equipment. Among them were the

¹⁹ Yves Henocque, Conversation with the author, July 2017.

²⁰ “The scientific schooner Tara left Lorient, its home port, on 28 May 2016 and plied the Pacific Ocean for more than 60,000 miles over more than a two-year period. With an interdisciplinary team on board coordinated by the National Centre for Scientific Research (CNRS) and the Centre Scientifique de Monaco (CSM), the goal is to use novel ways to sound the biodiversity of coral reefs and their development in the face of climate change and man-made pressures.” Excerpt from the Tara Pacific website.

²¹ All the *Productive Writings* are obviously part of this dimension of exchange, just as the *Recycled Paintings* would be at a later date and in different ways.

²² In differing degrees, all the structures known as “portable” are subject to the processes of exchange, including the *Multifunctional Structures* and the *Artificial Reefs*, among others.

²³ As we have already pointed out, the *Multifunctional Structure* is described in detail in *In Other Words. op. cit.*

Régulièrement des expositions réuniront ces projets évolutifs et modifiables pour chaque occasion. Le cœur de l’arbre devient un banc qui figurera en tant que siège dans chaque lieu de monstration. Un film relate l’ensemble du process.

Dans l’esprit de *Surfer un arbre*, mais cette fois dans le cadre d’une école d’art²⁵, Nicolas Floc’h imagine en cet automne 2017, une pièce qu’il intitule *La Pierre* et qui prend comme point de départ un monolithe de granit de 2 m³. Après en avoir fait couper la base de manière à lui permettre une assise stable, l’ensemble est divisé en 400 cubes de 20 cm de côté et reconstitué par un système de cales. Le jour du vernissage chaque étudiant ou enseignant de l’école est invité à s’approprier un bloc à partir duquel il concevra un projet. L’exposition et la publication à venir réuniront la somme de ces centaines de projets. Une fois encore, la question de l’origine des matériaux est fondamentale, ici le granit à la longue histoire géologique mais aussi culturelle (la tradition de la sculpture bretonne des calvaires, de l’architecture vernaculaire). Ainsi la sculpture comme lieu d’échange, certes produit de la narration en aval, mais également en amont. C’est, par la nature même du matériau dont elle est constituée, une histoire qu’elle porte et cette histoire, aux antipodes des principes modernistes, est bien celle d’une matière jamais déconnectée du monde. L’œuvre, plus que jamais ici, ne saurait se réduire à l’objet et gît bien davantage dans l’ensemble du processus, dans la dimension performative et participative de celui-ci, irréductible à un seul de ses éléments. Ainsi l’artiste se pose en instigateur de récits, les accompagnant tout en laissant libre cours à l’énergie qui les habite, à l’initiative de ceux qui vont poursuivre le déroulement du scénario. Une part de ce qui, dans ce déroulé spatio-temporel, fait art n’est pas appréhendable par le public et seule la valeur d’usage et d’expérimentation en marque la réalité. Si l’on peut considérer que ce faisant, le travail de Nicolas Floc’h échappe assez largement à la réification spectaculaire, il nous semble toutefois qu’il faille se garder d’opérer la fusion avec le flux de la réalité quotidienne, comme l’a parfois suggéré Allan Kaprow²⁶ dont Nicolas Floc’h est un lecteur attentif. De notre point de vue, privilégier le process par rapport au fétichisme de l’objet ne signifie pas qu’on abandonne le dessein de produire des représentations symboliques et qu’au contraire, c’est bien ce process lui-même, ces scénarios comme les appelle l’artiste qui s’érigent ici en objets symboliques. Ce type de projet, cette sorte d’œuvre constituant de ce fait une alternative à la logique de

²⁵ Enseignant à l'EESAB (École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne), c'est principalement sur le site de Rennes, auquel il est rattaché, qu'il développe son projet, celui-ci étant potentiellement ouvert à l'ensemble des autres sites.

²⁶ Allan Kaprow. *L'Art et la vie confondus*, éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1996. Textes réunis par Jeff Kelley et traduits par Jacques Donguy.

a handful. In 2001, Nicolas Floc’h incorporated his activities in the thick of exchanges with others, making various kinds of *modus operandi* and different worlds interpenetrate. This was the origin of the extremely fundamental idea of the scenario work—*œuvre scenario*—which he also called “score work”, ways of proceeding stemming from at times film production, at others musical composition, and at still others from a position as exhibition curator, in which the artist was keen to establish a framework, and run the assumed risk of losing control of it, and let those agreeing to take responsibility for it make use of it: a go-between. In tandem with the vagaries of his actions, there came to the fore what we might call the adventure of materials and objects, and their capacity to be recycled and reconfigured at the mercy of the situations they were subject to. As such, he took up a stance very early on in relation to a requirement which would remain with him always, and which would find its most recent expression in the *Artificial Reefs*: an acute awareness of the challenges associated with what he handles.

These comments on the *Multifunctional Structure* might also be applied to one of the artist’s most recent projects, with the programmatic title *Surfing a Tree*, whose initial preparatory elements took the form of a workshop at Centre d’art contemporain in Brest in 2016. In it, Nicolas Floc’h brought together artists, students, choreographers, and designers, all surfing enthusiasts.²⁴ The first stage consisted in producing surfboards from a whole tree trunk (a red cedar 5 metres/16 feet long and 60 cm/24 inches in diameter), under the supervision of the alaïa shaper Xavier Moulin, alias Xalaïa. Once the boards were made, the group went to try them out on the water. From then on, everyone had an object, a surfboard, which they were invited to use as they felt like, be it a surface for works, a performance object, or whatever else. Exhibitions regularly brought together these evolving projects which would be adapted for every different occasion. The core of the tree became a bench which would feature as a set at every display venue. A film recounts the whole process.

As of autumn 2017, in the spirit of *Surfing a Tree*, but this time in the setting of an art school,²⁵ Nicolas Floc’h is devising a piece which he is calling *The Stone*, which takes as its starting point a 2-cubic-metre/70-cubic-foot granite monolith. After cutting the base in such a way as to offer a stable foundation, the whole piece is

²⁴ With the alaïa shaper Xavier Moulin, alias Xalaïa, and Laurie Peschier-Pimont, Gabriel Haberland, Benoît-Marie Moriceau, Edgar Flauw, Anaïs Touchot, Laurence Perrillat, Antoine Dorotte, Eva Taulois, Margaux Germain, Martin Bachelier, Corentin Vitre, Leïla Rose Willis, Esteban Richard, Nils Guadagnin, Édouard Prulhière, Thomas Petitjean, Paul

Bienvault, Jérôme Robbe, Passerelle Centre d'art contemporain, Paul Bienvault, and Mathis Berchery.

²⁵ As a teacher at the EESAB (École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne); it is mainly on the Rennes site, to which he is linked, that he is developing his project, which is potentially open to all the other sites.

l'économie de l'art et de son marché en se situant davantage dans la perspective du don, à tout le moins d'une prestation somptuaire, de ce que Georges Bataille, lecteur de Marcel Mauss, appelait une « économie de la dépense ». Rien ici de monnayable hormis de modestes honoraires de workshop ou de droits d'exposition. Ce n'est pas sans conséquence quant à la mise en place d'une conception de l'art inséparable d'une réflexion sur les nécessaires changements de pratiques (écologiques autant qu'artistiques) que dictent les bouleversements de l'époque et dont l'un des domaines les plus déterminants est bien celui des échanges. L'une des sources vivantes de cette modification des pratiques collectives, Nicolas Floc'h l'a trouvée dans sa longue fréquentation des gens du spectacle vivant, des chorégraphes en particulier avec lesquels, Emmanuelle Huynh en premier lieu, il a beaucoup collaboré.

Toutefois l'œuvre qui, à nos yeux cristallise le mieux la plupart des caractéristiques de l'échange, tout en les articulant à une approche très particulière de la sculpture (et largement ici dans sa dimension de « sculpture scénario), c'est *Le Grand Troc*. Deux ouvrages²⁷ consacrés à l'artiste documentent et commentent amplement cette étonnante aventure, débutée à Santiago du Chili, réitérée à Porto Alegre au Brésil puis à Vitry-sur-Seine, dans la banlieue parisienne, entre 2008 et 2015, pour que nous n'ayons pas à nous y arrêter trop longtemps. Nous y renvoyons le lecteur pour plus de précisions. En voici le principe. Soit un groupe social (un quartier, un collège...) et l'artiste. Les membres du groupe, individuellement ou collectivement, expriment des désirs jusque-là impossibles à exaucer : désir d'objets (un véhicule, un ordinateur, un maillot de foot, des outils, une motocyclette, etc.) ou de services (des heures d'infirmière, de chef étoilé...). L'objet (au sens large) du désir est réalisé en bois recyclé ou en divers matériaux de récupération (il s'agit donc d'une sculpture) avec l'aide de l'artiste et cosigné. Il est alors proposé à l'échange contre l'objet réel qu'il représente et qui revient à la personne ou au groupe associé. Un signifiant contre son référent. On aura compris que, dans ce cas précis, l'œuvre, conceptuelle en ce sens, ne se réduit pas à l'objet mais s'étend, comme c'est presque toujours le cas chez cet artiste, à l'ensemble du processus. Si les implications sociales d'une telle action, comme la dimension écologique des *Récifs artificiels*, ne font aucun doute, c'est bien d'objets symboliques qu'il s'agit, à mi-chemin entre l'œuvre d'art dans son acception occidentale des beaux-arts et certains objets rituels des sociétés traditionnelles. Objets transitionnels

Performance, 21 août 1994, 1994, vidéo, 59', La Turballe

Performance, 21 August 1994, 1994, vidéo, 59', La Turballe



divided into 400 cubes measuring 20 x 20 x 20 cm and then put back together again using a system of wedges. On the opening day, every student and teacher at the school will be invited to take a block, and use it to design a project. The upcoming exhibition and publication will present all these hundreds of projects. Once again, the matter of the origin of the materials is fundamental, here the granite with its long geological as well as cultural history (the tradition of Breton sculpture for wayside crosses and vernacular architecture). As a result, sculpture becomes a place of exchange, produced, to be sure, by the later narrative, but also by the earlier one. Through the very nature of the material with which it is made, it underwrites a history, and, quite the opposite of modernist principles, this history is indeed that of a matter that has never been disconnected from the world. More than ever in this instance, the work cannot be reduced to the object and resides much more in the overall process as a whole, in this latter's performative and participatory dimension, which cannot be scaled down to any single one of its elements. The artist's stance is that of an instigator of narratives, which he accompanies while also giving free rein to the energy that informs them and to the initiative of those who will pursue the development of the scenario. In this unfolding of space-time, a part of what makes art cannot be grasped by the public and only its use and experimental value marks its reality. If we can reckon that, in so doing, Nicolas Floc'h's work quite easily dodges spectacular reification, it nevertheless

²⁶ Allan Kaprow. *L'Art et la vie confondus*, éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1996. Texts compiled by Jeff Kelley and translated by Jacques Donguy.

²⁷ *Trois commandes. Nicolas Floc'h*. Société des Nouveaux commanditaires/Les Presses du réel. Dijon. 2015. *Le Grand Troc. Nicolas Floc'h. Édition 2015*. MAC/VAL. 2015.



Beer Kilometer, 6 août 2004, 6015 canettes de 50 cl, dimensions variables, W139, Loods 6, Amsterdam

Beer Kilometer, 6 August 2004, 6,015 cans of 50 cl, variable dimensions, W139, Loods 6, Amsterdam

partir des années 1990 dans ce que Nicolas Bourriaud a théorisé sous le vocable d'esthétique relationnelle. On se souvient de l'humour qui présidait à la vente sur le marché des *Produits art*. C'est dans un égal décalage, finalement assez subversif, que Nicolas Floc'h place le curseur de l'évaluation, souvent déraisonnable par ailleurs, du prix de l'art au niveau du... hors de prix, c'est-à-dire d'une œuvre arrachée à la logique du marché (de l'art et) replacée au cœur d'un échange réévalué, et rechargée de sa dimension symbolique.

Les catégories de l'art

Paysage (la photographie)

Dans ce qui fut sans doute sa première performance filmée, au titre constitué de la date de sa réalisation, *21 août 1994*, la caméra montre en un seul plan séquence un paysage maritime en lente évolution. C'est la marée descendante qui révèle progressivement un rocher, un paysage tout entier avec en son centre un personnage, l'artiste en l'occurrence. Nicolas Floc'h pense que s'il devait refaire cette pièce aujourd'hui, il choisirait la marée montante, dans le contexte anxiogène du réchauffement climatique et de ses conséquences sur la montée du niveau des eaux. Dans tous les cas, il s'agit bien de paysage, de ce paysage dont l'artiste a fait l'une de ses préoccupations premières. Et ce n'est ni exactement le paysage de la tradition des peintres, ni même celui que les artistes du *land art* ont révélé dans cette tension constante entre la donnée brute et son appréhension sinon sa représentation ;

process in relation to the fetishism of the object does not mean that one abandons the plan of producing symbolic representations, rather it is indeed the process itself, these scenarios, as the artist calls them, which are here erected as symbolic objects. This type of project and this type of work accordingly represent an alternative to the logic of the art economy and its market by being situated more in the realm of the gift, or at least of a sumptuary service, of what Georges Bataille, a reader of Marcel Mauss, called “an economy of expenditure”. There is nothing to do with currency involved here, apart from smallish workshop fees and exhibition rights. This is not without consequence with regard to the introduction of a conception of art that is inseparable from a line of thinking about the necessary changes in activity (ecological and artistic alike) dictated by the upheavals of the period, where one of the most decisive areas is indeed that of exchanges. Nicolas Floc'h has found one of the living sources of this alteration of collective practices in the lengthy periods of time spent with people involved in live shows, and choreographers in particular, with whom he has worked a great deal, Emmanuelle Huynh being first and foremost among them.

However, the work which, in our eyes, best crystallizes most of the features of exchange, while linking them with a very specific approach to sculpture (and here broadly in a “sculpture scenario”), is *The Big Exchange*. Two books²⁷ devoted to the artist document this surprising adventure—started in Santiago de Chile, then repeated in Porto Alegre, Brazil, and at Vitry-sur-Seine, in the suburbs of Paris, between 2008 and 2015—with plenty of commentary, so we do not have to dwell too long on this, but we do refer the reader to them for more detail. This is the principle. It involves a social group (a neighbourhood, a college, etc.) and the artist. The members of the group, either individually or collectively, express desires which have hitherto been impossible to indulge: a desire for objects (a vehicle, a computer, a football jersey, a tool, a motorcycle, etc.) or a desire for services (a nurse's working schedule, the working day of a top chef...). The object (in the broad sense) of the desire is made with recycled wood or with various recycled materials (so what is involved is a sculpture) with the help of the artist and jointly signed. It is then offered up for exchange against the real object which it represents and which reverts to the person or to the associated group. A signifier versus its referent. We will have understood that, in this precise case, the work, which is conceptual in this sense, is not reduced to the object, but extends, as is almost always the case

²⁷ *Trois commandes. Nicolas Floc'h*. Société des Nouveaux commanditaires/ Les Presses du réel. Dijon. 2015. *Le Grand Troc. Nicolas Floc'h. Édition 2015*. MAC/VAL. 2015.

non, le paysage que Nicolas Floc’h donne à voir est certes de l’ordre de la marine, la mer comme sujet et comme matière, comme question, mais c’est un paysage inédit, différent encore de ceux que réalisèrent ses prédécesseurs, Marcel Dinahet en premier lieu. C’est qu’il s’agit bien ici de fonder une nouvelle vision qui comprenne les apparences immédiatement appréhendables, mais qui, de surcroît, intègre à cette visibilité le temps de son inscription, le moment où il est capté en vue de sa représentation, autant que l’époque dont il est le produit et le témoignage, une époque où l’on commence à peine à prendre conscience du fait que « notre monde est un fait végétal avant d’être un fait animal²⁸ ». Les grands paysagistes du 20^{ème} siècle, après le premier Mondrian, après Yves Tanguy et quelques surréalistes, c’est sans doute chez les photographes qu’il faut les chercher. La tradition critique américaine de Robert Adams ou de Lewis Baltz ; la photographie anglaise des années 1980 dont John Davies fut l’un des plus pertinents représentants ; et enfin, ceux-là, Bernd et Hilla Becher, qui se disaient sculpteurs (et ils l’étaient) mais dont les inventaires des derniers vestiges des monuments industriels ressortissaient ô combien à l’essence même du paysage. Si ces artistes sont restés dans l’histoire, c’est parce qu’ils sont parvenus, chacun à sa manière, en inventant le cas échéant les outils nécessaires à cette fin, à capter la spécificité du décor visuel de l’époque. Le paysage maritime a lui aussi sa propre histoire photographique, depuis les vagues mythiques de Gustave Le Gray jusqu’aux images à caractère scientifique dont le Commandant Cousteau fut l’un des plus populaires fournisseurs.

Le paysage qu’élabore Nicolas Floc’h, puisqu’aussi bien il n’est de paysage que construit, c’est celui des zones inconnues, enfouies au fond des océans, urbanisées par les récifs artificiels²⁹ ou non, ces lieux représentés habituellement par les images sophistiquées des magazines de grande diffusion ou par les photographies scientifiques aux couleurs souvent éclatantes du fait de l’usage de cette lumière artificielle que n’utilise jamais Nicolas Floc’h. Ce paysage, c’est peut-être ce que le début de 21^{ème} siècle offre de plus spécifique eu égard à l’état de la planète et aux mutations dont elle est le théâtre autant que l’objet. Le motif corallien, par exemple, est ici à considérer, non pas comme la vision pittoresque des « merveilles du monde », mais plutôt, quand il constitue l’un des aspects des paysages que Nicolas Floc’h compose en plongée lors de la mission Tara Pacifique, comme la marque que le réchauffement climatique en cours imprime aux zones tempérées et tropicales le long du Kuroshio, le

²⁸ Emanuele Coccia. *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*. Bibliothèque Rivages. 2016.

²⁹ Difficile de ne pas songer au programme des Becher et, toutes différences stylistiques affirmées, quand on regarde l’architecture des récifs artificiels photographiés par Nicolas Floc’h.

with this artist, to the overall process. If there is no doubt about the social implications of such an action, like the ecological dimension of the *Artificial Reefs*, it is indeed symbolic objects that are involved, halfway between the work of art in its accepted meaning of fine art and certain ritual objects of traditional societies. As transitional objects (it is less the object that matters than what it permits), it is as much in their (obtained) use value as in their (established) exchange value that they are placed, within an economy of desire and not of monetary reification, in a way of going about things which is peculiar to the artist, while being part and parcel of practices which saw the light of day in the 1990s, in what Nicolas Bourriaud has theorized about under the term relational aesthetics. We recall the wit which presided over the market sale of *Art Products*. It is within a similar discrepancy, which in the end is quite subversive, that Nicolas Floc’h sets the standard for the evaluation, itself often unreasonable, of the price of art at a level that is sky high (for a work wrenched from the logic of the market and reinserted at the heart of an exchange that is re-appraised and recharged with a symbolic dimension).

The Categories of Art

Landscape (Photography)

In what was probably his first filmed performance, its title formed by the date of its production, *21 August 1994*, the camera shows, in a single sequence shot, a seascape slowly developing. It is the tide going out and gradually revealing a rock, a complete landscape with,

Performance painting #2, 2005, vidéo, 9', Collection FRAC Champagne-Ardenne



Performance Painting #2, 2005, video, 9', FRAC Champagne-Ardenne Collection



deux relevant de dynamiques transformationnelles où l’on passe d’un état à l’autre sans jamais revenir à l’état initial : croissance, accumulation, libération, réorganisation³⁰. Mais il est une autre caractéristique des paysages produits par Floc’h et qui tient à leur qualité sous-marine, c’est la quasi abolition de cette distance que, dans la tradition classique (et jusqu’aux Becher), il convenait d’établir entre l’œil et l’objet. Cette distance, en effet, se voit anéantie par l’immersion, par cette matière ambiante, fluide mais épaisse, la colonne d’eau qui happe le corps pour l’intégrer à sa propre masse, en état d’apesanteur. Et c’est pourtant, contre toute attente, dans la résistance à cette fusion (Ulysse défiant les sirènes) que s’élaborent les images si particulières que Nicolas Floc’h extrait des fonds marins, qu’elles concernent les récifs artificiels ou les habitats naturels. C’est vraisemblablement aussi la raison pour laquelle l’artiste utilise en priorité la photographie et non la vidéo, comme s’il s’était méfié d’un médium par trop mimétique, par trop corporel. À propos des plantes, Emanuele Coccia affirme que « l’absence de mains n’est pas un signe de manque, mais plutôt la conséquence d’une immersion sans reste dans la matière même qu’elles façonnent sans cesse³¹. » Et n’est-ce pas précisément cet art « sans mains » que permet la photographie, et plus encore quand elle se pratique au cœur d’un environnement à ce point englobant ?

Sculpture

Le constant dialogue entre les formes de l’industrie et la tendance dominante de la sculpture moderne fut l’une des caractéristiques marquantes de l’esthétique visuelle du 20^{ème} siècle. À leur manière, les concepteurs japonais de récifs artificiels œuvraient en sculpteurs, et c’est ce processus que Nicolas Floc’h a poussé jusqu’au bout en réalisant, à l’échelle 1/10^{ème}, des répliques de ces récifs à l’usage du musée. Après quelques tâtonnements quant à leur soclage (autre question qui tarauda la sculpture moderne), l’artiste les présente désormais le plus souvent à même le sol. Outre qu’il s’avère être la meilleure solution plastique, le parti retenu correspond au mode d’installation des récifs dans les fonds marins. Chaque pièce, on l’a dit, est entièrement réalisée par l’artiste qui prend ainsi à contrepied cette tendance actuelle à la délégation des tâches d’usinage, à la « démanuélistation » de la technique, selon le mot d’André Leroi-Gourhan ; et ce faisant, il inscrit son geste de sculpteur dans la logique processuelle de la plongée, qui, toujours, requiert la présence effective du corps et de l’observation humaine, même si cette dernière peut aujourd’hui être prolongée par la robotique sous-marine. Il est trop tôt pour augurer des modalités précises de la

³⁰ Voir, dans le présent ouvrage, article d’Yves Henocque évoquant le « changement adaptatif » de l’éco-logue C.S Holling.

³¹ Coccia, *op. cit.*

context of global warming and its consequences for rising water levels. In any event, what is involved is indeed landscape, that landscape which the artist has made one of his primary concerns. And it is neither precisely the landscape of the tradition of painters, nor even that which artists in the land art movement revealed in that constant tension between raw data and our understanding of them, if not their representation; no, the landscape of Nicolas Floc’h definitely has to do with seascapes, the sea as subject and as matter, as a question; it is a novel landscape, still different from those produced by his predecessors, Marcel Dinahet first among them. The fact is that what is involved here is indeed founding a new vision which includes immediately understandable appearances, but which, in addition, incorporates in this visibility the time of its inclusion, the moment when it is captured with a view to its representation as much as the period of which it is both product and testimony, a period in which people were only just beginning to become aware of the fact that “our world is a vegetable fact before being an animal fact”.²⁸ The great landscape artists of the 20th century, after the early Mondrian, after Yves Tanguy and one or two Surrealists, should probably be sought out among photographers. The critical American tradition of Robert Adams and Lewis Baltz; English photography of the 1980s, of which John Davies was one of the most relevant representatives; and last of all, those, such as Bernd and Hilla Becher, who called themselves sculptors (which is what they were) but whose inventories of the last vestiges of industrial monuments pertained so powerfully to the very essence. If these artists have remained in history, it is because each in his own way managed to capture the specific nature of the visual decor of the times, inventing as required the tools necessary to this end. The seascape also has its own photographic history, from the mythical waves of Gustave Le Gray to the scientific images which commandant Cousteau was one of the most popular purveyors of.

The landscape developed by Nicolas Floc’h, because there is only constructed landscape, is that of unknown areas, buried in the depths of oceans, and urbanized by man-made reefs,²⁹ or not, those places usually depicted by the sophisticated pictures of wide-circulation magazines or scientific photographs, often with dazzling colours due to the use of that artificial light which Nicolas Floc’h never uses. This landscape is perhaps what the beginning of the 21st century offers most specifically with regard to the state of the planet and the changes of which it is both theatre and object.

²⁸ Emanuele Coccia. *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*. Bibliothèque Rivages. 2016.

²⁹ It is hard not to let one’s thoughts stray to the Bechers’ programme, and all the stylistic differences asserted, when you look at the man-made reefs photographed by Nicolas Floc’h.

production de sculptures inédites qui seront immergées comme récifs artificiels mais il est d’ores et déjà possible de conclure que c’est dans ce va-et-vient entre forme et fonction que réside le nœud du projet de Nicolas Floc’h, dans cette circulation entre formes représentées et formes à l’ouvrage. En cela, il s’inscrit dans une logique de l’échange telle que nous l’avons évoquée plus haut, d’un flux qui prend diverses apparences et dont les objets même varient à l’infini. C’est encore Tim Ingold qui, dans l’ouvrage maintes fois cité, évoque cette pièce de Simon Starling, *Infestation Piece (Musselled Moore)* qui, à certains égards, entre en résonance avec la part sous-marine du travail de Nicolas Floc’h. En 1953, Henry Moore réalise *Warrior with Shield*, une sculpture en bronze prolongeant la forme d’un galet trouvé qui évoquait à ses yeux l’idée du moignon d’une jambe amputée. De cette œuvre étrange, fermée sur elle-même comme l’écrit Ingold, et conservée à la Toronto Art Gallery, Starling commande, en 2007, une réplique qu’il immerge dans les eaux voisines du lac Sainte-Claire, riches en plancton mais envahies par des moules zébrées importunément déversées d’une cale de navire russe. Ce « récif artificiel » fut, comme on s’en doute, à son tour colonisé par les moules et c’est, augmenté de cette nouvelle vie, qu’il fut remonté et exposé. C’est bien ce processus de transformation, qui constitue l’une des formes récurrentes de l’échange, et que l’on retrouve dans nombre de leurs œuvres, qui rapproche ces deux artistes de même génération.

Toutefois la sculpture ne se cantonne pas chez Nicolas Floc’h à la formalisation des récifs artificiels. Elle n’a cessé de l’occuper depuis ses premières structures habitables, dans *Pélagique* et *La Tour pélagique*, dans *Le Grand Troc*, mais aussi dans quelques pièces plus récentes, en béton, de forme moins géométrique et qu’il place soit en extérieur soit dans les lieux d’art. Il s’agit là d’études de récifs artificiels dont la forme plus organique, est en partie définie par son potentiel fonctionnement de support biologique. À ce propos, l’artiste accorde une importance toute particulière à ce qu’il appelle « la sculpture comme scénario ». En effet, à l’opposé de ce que Tim Ingold appelle des « œuvres fermées », les pièces de Nicolas Floc’h s’inscrivent dans un processus qui prend sa source dans le choix des matériaux et qui survit largement à la seule élaboration mécanique de l’objet. Chaque œuvre, la *Structure multifonction* en est l’archétype, se prolonge en effet dans les usages auxquels elle se prête. Ainsi, à chaque nouvelle présentation, la pièce se rejoue (comme une partition musicale), se recycle, prenant ainsi le contrepied critique d’une économie fondée sur l’objet clos et jetable, comme on l’a largement évoqué dans le chapitre « Échanger ».

On l’aura compris, la pratique de la sculpture, dans son domaine élargi, est indissociable chez Nicolas

The coral motif, for example, should be regarded here not as the picturesque vision of the “wonders of the world”, but rather, when it represents one of the aspects of the landscapes which Nicolas Floc’h composes while diving during the Tara Pacific mission, as the mark which global warming makes on temperate and tropical zones along the Kuroshio, the “dark (and warm) current” which flows along the Japanese shores of the Ryukyu Islands up to the latitude of Tokyo. These images say as much about the submarine landscape in crisis as the photographs of John Davies revealed about an England where industry was halting, both stemming from transformational dynamics where there is a shift from one state to the next without ever reverting to the initial state: growth, accumulation, liberation, reorganization.³⁰ But there is another feature of the landscapes produced by Floc’h, which has to do with their submarine quality, and this is the virtual abolition of the distance which, in the classical tradition (and up until the Bechers), was standard between the eye and the object. That distance, in fact, is done away with by emersion, by that ambient, fluid but thick matter, the water column which strikes the body to incorporate it in its own mass, in a state of weightlessness. And it is nevertheless, against all expectations, in the resistance to this merger (Ulysses defying the sirens) that the extremely specific images are developed which Nicolas Floc’h extracts from the depths of the sea, whether they have to do with man-made reefs or natural habitats. This is also probably the reason why the artist predominantly uses photography and not video, as if he were suspicious of an overly mimetic, overly physical medium. Where plants are concerned, Emanuele Coccia declares that “the absence of hands is not a sign of something missing but rather the consequence of a complete emersion in the very matter which they are ceaselessly fashioning.”³¹ And is it not precisely this “handless” art which photography permits, and even more so when it is practiced at the heart of such an all-encompassing environment?

Sculpture

The ongoing dialogue between forms of industry and the predominant trend in modern sculpture was one of the distinctive features of 20th century visual aesthetics. In their own way, Japanese designers of man-made reefs worked as sculptors, and it is this process that Nicolas Floc’h has pushed to the limit by producing, on a scale of 1:10, replicas of these reefs for use in museums. After one or two tentative attempts to provide them with stands (another issue which tormented modern sculpture), the artist now usually presents them on

dimension à la fois sculpturale et performative sont les deux versions de *Beer Kilometer*³². Tout est parti d’une pièce non réalisée, un projet d’un kilomètre étalon, sur le modèle du mètre étalon de Duchamp qui, comme on sait, consista à lâcher une ficelle tendue qui tombe en zigzag. L’idée de Floc’h était de faire marcher un homme ivre pendant un kilomètre. Au final *Beer Kilometer* part du *Broken Kilometer* de Walter de Maria qui est composé de 500 barres en laiton poli de 2 m de longueur placées au sol selon une disposition très rigoureuse. Et puis il y eut cette performance de Jonathan Monk buvant cul sec le contenu d’un verre de bière long d’un mètre. Bref, du mètre au kilomètre, Nicolas Floc’h place au sol et selon un agencement dont l’apparente rigueur évoque Walter de Maria, des lignes de canettes de Heineken (6015 en tout) que le public invité consomma allègrement³³, détruisant ainsi la fière ordonnance minimaliste. Grandeur et misère de la sculpture ! Et preuve supplémentaire, s’il en était besoin, de ce fond d’humour qui parcourt l’œuvre de l’artiste et que l’on retrouve dans *Untitled Barbecue*, des barbecues, comme le titre l’indique, conçus à l’image des *Specific Objects* de Donald Judd et dont la version en cuivre fut réalisée au Chili dans la suite du *Grand Troc*. Il arrive parfois que la sculpture nourrisse son homme…

Peinture

Quoi qu’on dise de son état et de son développement actuels, des formes sous lesquelles elle apparaît ou se dissimule, la peinture reste l’horizon, peut-être indépassable, de l’art, certes du 20^{ème} siècle, mais de ce début du 21^{ème} tout autant. Poursuivant avec constance son histoire spécifique quoique de plus en plus chahutée par le développement parallèle des innombrables manières de faire de l’art, la peinture, comme d’ailleurs la sculpture, a élargi son domaine, pratique autant qu’épistémologique. C’est sans doute à cette catégorie d’une « peinture sans tubes et sans pinceaux », tel que le nouveau réaliste Gérard Deschamps qualifie la sienne, qu’appartient cette part essentielle de l’œuvre de Nicolas Floc’h. « Sans tubes » ? Voire ! Entre 2000 et 2004 puis en 2014³⁴ en effet, l’artiste demande à quelques-un(e)s de ses collègues de lui confier une peinture qu’ils (elles) ne montrent plus. La toile est grattée, la couche récupérée puis dissoute en une pâte injectée dans un tube étiqueté au nom de l’artiste. Ainsi sont exposés, des tubes de *Peintures recyclées* de Julie Robert, Neal Beggs, Bertrand Lavier, François Morellet, Noël Dolla, Yan Pei-Ming, Saâdane

tendency to delegate tasks of machining and the trend towards the “de-manualization” of technology, to use André Leroi-Gourhan’s term; in so doing, he incorporates his sculptor’s gesture in the process-oriented logic of diving, which invariably calls for the effective presence of the body and of human observation, even if this latter can nowadays be prolonged by submarine robotics. It is too early to expect precise methods for producing novel sculptures which will be immersed as artificial reefs, but it is already possible to conclude that it is in this to-and-fro between form and function that the nub of Nicolas Floc’h’s project resides, in this movement between represented forms and forms at work. As such, it is part of a logic of exchange which we have referred to above, part of a flux which takes on varied appearances and whose very objects are endlessly varied. It is once again Tim Ingold who, in the book already repeatedly quoted from, refers to that piece by Simon Starling, *Infestation Piece (Musselled Moore)* which, in certain respects, echoes the submarine part of Nicolas Floc’h’s work. In 1953, Henry Moore produced *Warrior with Shield*, a bronze sculpture extending the shape of a found pebble which, in his eyes, conjured up the idea of the stump of an amputated leg. In 2007, Starling commissioned a replica of that strange work, closed in on itself, as Ingold puts it, and held in the Toronto Art Gallery. He immersed it in waters close to Lake Sainte-Claire, rich in plankton but invaded by black-striped mussels accidentally emptied from the hold of a Russian vessel. That “artificial reef” was, as one might expect, in its turn colonized by mussels and it was augmented by this new life that it was removed from the water and exhibited. It is indeed this process of transformation, which is one of the recurrent forms of exchange, and which we find in many of their works, which brings these two artists of the same generation together.

In Nicolas Floc’h’s work, however, sculpture is not confined to the formalization of man-made reefs; it has been a constant concern of his since his first inhabitable structures—in *Pelagic* and *The Pelagic Tower*, in *The Big Exchange*, but also in one or two more recent pieces, made of concrete, less geometric in shape, which he places either outside or in art venues. Involved here are studies of artificial reefs whose more organic form is in fact partly defined by the way it potentially functions as a biological medium. In this respect, the artist attaches very special importance to what he calls “sculpture as scenario”. In fact, unlike what Tim Ingold calls “closed works”, Nicolas Floc’h’s pieces are part and parcel of a process which originates in the choice of materials and which broadly survives just the mechanical development of the object. Each work—and the *Multifunctional Structure* is the archetype here—is in fact extended in the uses for which it is adopted. So with each new presentation, the piece is re-played (like a musical

³² *Beer Kilometer*. 6 août 2004. W139, Loods 6, Amsterdam. Puis la même année à Santiago du Chili, jour de la fête nationale.

³³ On ne parvient pas toutefois à les écuser toutes !

³⁴ À Nice, avec des peintures d’artistes niçois : Noël Dolla, Pascal Pinaud, Pascal Broccolichi, Aïcha Hamu, Sandra D. Lecoq.

³⁰ See, in this publication, the article by Yves Henocque dealing with the “adaptive change” of the ecologist C.S. Holling.

³¹ Coccia, *op. cit.*

Afif, François Curlet, parmi d'autres. Échange et transformation, une fois encore. L'idée de la peinture, sa présence comme fond d'écran, une sorte d'obsession. Il y eut aussi les différents *Camouflages*, les *Fashion Paintings*, différentes performances enregistrées en vidéos³⁵, toutes tentatives en vue d'aborder la peinture par différents biais dont celui de sa visibilité et de sa dissémination. Il y eut encore *Performance Painting #4* (2006)³⁶ comprenant quatre tapis de sol sur lesquels ont travaillé les danseurs du Centre national de la danse contemporaine d'Angers, dirigé alors par Emmanuelle Huynh. Les tapis, accrochés verticalement au mur, se présentent sous la forme de monochromes noirs, sur lesquels on ne trouvera pas les subtils tracés d'Ad Reinhardt, mais les marques organiques, quasi lyriques, de corps en mouvement, de corps au travail.

A priori, c'est moins en tant que strict médium que Nicolas Floc'h se pose la question de la peinture que comme un concept susceptible de rendre compte d'une vision du monde. Ce qu'on appelait au 17^{ème} siècle la « peinture d'histoire », et dont de nombreux artistes contemporains ont produit des modalités actualisées et très convaincantes, ne suffit pas ici à caractériser l'entreprise de Nicolas Floc'h. Nous lui emprunterons cependant sa capacité, précisément, à raconter des histoires, à révéler la teneur de l'époque. Ce que par le truchement du concept de peinture l'artiste cherche à établir c'est ni plus ni moins ce qu'on pourrait appeler, en plagiant Pierre Henry et Michel Colombier³⁷, une « peinture pour le temps présent ». Une peinture qui, par ses moyens propres, prennne en compte l'état du monde, les menaces qui planent sur lui, la sorte de guerre qui le détruit peu à peu, les engagements qu'il convient d'opposer aux périls, ce que Hans Jonas appelle « une éthique du futur ».

Et par-dessus tout, la peinture, chez Nicolas Floc'h, est indéfectiblement liée à la mer. Nous avons mentionné, au début de cet essai, l'une des premières œuvres de l'artiste, *Peinture* (1993) qui, nonobstant la présence ironique des deux poissons rouges, disait à la fois sa fascination pour la mer comme monochrome et son admiration pour Yves Klein. « Depuis cette pièce et jusqu'à mes recherches actuelles sur le plancton, je suis obsédé par le monochrome. »³⁸ Nous touchons ici un point essentiel du travail de Nicolas Floc'h autant que de son extrême cohérence. Nous aimerions à présent

score) and recycled, thus critically opposing an economy based on the closed and disposable object, as has been discussed in the chapter “Exchanging”. We have by now realized that the practice of sculpture, in its expanded domain, cannot be separated, in Nicolas Floc'h’s case, from the anthropological categories we referred to in the first part of this essay, first and foremost “eating” and “inhabiting”. With respect to “eating”, we must here mention a series of pieces, the most important and spectacular of which in their sculptural and performative dimensions are the two versions of *Beer Kilometer*.³² Everything started with a never completed piece, a project involving a standard kilometre, based on the model of Duchamp’s standard metre which, as we know, consisted in letting loose a taut length of string which dangled in a zigzag shape. Nicolas Floc’h’s idea was to make a drunken man walk for one kilometre. *Beer Kilometer* was inspired by Walter de Maria’s *Broken Kilometer*, which is composed of 500 rods of polished brass, two metres in length, laid on the floor in a very vigorous arrangement. And then there was that performance by Jonathan Monk drinking the contents of a beer glass one metre in length in one gulp. In a nutshell, Nicolas Floc’h placed lines of cans of Heineken beer (6,015 in all) on the ground in an arrangement whose apparent rigour evoked Walter de Maria, which the invited audience then merely drank,³³ thus destroying the proud minimalist order. The highs and lows of sculpture! And additional proof, if it were needed, of that bedrock of wit which runs through the artist’s work can be found in *Untitled Barbecue*—barbecues, as the title suggests, designed like Donald Judd’s specific objects, and whose copper version was made in Chile in the wake of *The Big Exchange*. Sculpture does sometimes manage to nourish its maker...

Painting

Whatever we may say about its present-day state and development, and the forms in which it appears and hides itself, painting is perhaps still the unsurpassable horizon of art—definitely in the 20th century, but just as much in this early 21st century. In constantly pursuing its specific history, albeit increasingly disrupted by the parallel development of the countless ways of producing art, painting, like sculpture, incidentally, has expanded its domain, practical and epistemological alike. This essential part of Nicolas Floc’h’s œuvre probably belongs to that category of a “painting without tubes and without brushes”, which is how the New Realist Gérard

sensation de peintre face à l’étendue et face à la couleur : la scène primitive, la constitution de l’archétype. Ce rapport à la mer va trouver un nouveau souffle en 2008 quand Floc’h débute son travail sur les récifs artificiels, indissociable d’une violente prise de conscience des enjeux écologiques liés à la pêche et au biotope subaquatique.

« Ce qu’il y a d’intéressant dans l’usage que je ferai des cyanobactéries pour l’exposition du Frac Bretagne, c’est qu’il s’agit là des origines de la vie. Il y a 3,5 milliards d’années, la terre n’était pas habitable, c’était une soupe primitive, sans atmosphère, l’air était chargé de dioxyde de carbone. Une première bactérie s’y développe (anaérobique) qui peut vivre sans oxygène et qui, très vite, a muté en synthétisant la chlorophylle, avec l’aide de l’énergie solaire : sa nourriture devient le dioxyde de carbone et son rejet, l’oxygène. En 1,5 milliards d’années, ce phytoplancton a généré l’atmosphère en faisant passer le taux d’oxygène de 0,1 à 20%, son taux actuel : rendant vivable l’espace terrestre pour toutes sortes d’espèces végétales et animales. C’est la production primaire, et c’est le maillon à la base de la chaine alimentaire. Cette micro algue, c’est la première plante et c’est notre ancêtre. Tout le vivant découle de là. »

Glaz est le titre de l’exposition de l’artiste au Frac Bretagne⁴⁰ et l’occasion de la publication de cette monographie. Glaz est un adjectif breton qui signifie tantôt vert, tantôt bleu, comme si la présence d’une luxuriante végétation bocagère, d’une mer capricieuse mêlée à un ciel changeant avait empêché toute décision tranchée quant à la couleur des étendues et des épaisseurs paysagères. Mais l’indécision du vocabulaire ne témoigne nullement d’une équivalente hésitation de la nature, plutôt d’une subtile complexité d’ordre phénoménologique où la chose regardée le dispute à l’œil, si ce n’est au vagabondage des humeurs et des dispositions intimes. Glaz sera donc la couleur du monochrome qui obsède tant Nicolas Floc’h, une « couleur productive » qui recouvre les murs de la salle d’exposition, obtenue, par un principe de bioréacteur, d’une cyanobactérie qu’on appelle « algue bleue »⁴¹. Ainsi, au terme non pas d’un simple processus, mais d’une démarche globale enclenchée depuis des années, la boucle, sur ce plan au moins, est bouclée. Le phytoplancton, base de toute vie⁴², produit sa propre représentation, comme si l’on était parvenu ici à appliquer l’idée du ready-made à cette matière qui est à la fois l’objet vivant et son appréhension visuelle sous la forme d’un objet symbolique qu’on appelle une peinture, au stade commun de l’histoire de l’art et de l’histoire du monde où nous sommes parvenus. Une peinture monde.

the artist’s name. Tubes of *Recycled Paintings* by Julie Robert, Neal Beggs, Bertrand Lavier, François Morellet, Noël Dolla, Yan Pei-Ming, Saâdane Afif, and François Curlet, among others, were thus exhibited. Exchange and transformation, once again. The idea of painting, its presence as a backdrop, a kind of obsession. There were also the various *Camouflages*, the *Fashion Paintings*, and various performances recorded as videos,³⁵ all attempts to broach painting from different angles, including that of its visibility and its dissemination. There was also *Performance Painting #4* (2006),³⁶ made up of four floor mats used by dancers of the National Centre of Contemporary Dance in Angers, directed at the time by Emmanuelle Huynh. Vertically affixed to the wall, the mats were presented in the form of black monochromes, on which were to be found not the subtle layouts of Ad Reinhardt, but the organic, almost lyrical marks of bodies in motion and bodies at work.

On the face of it, it is less as a strict medium that Nicolas Floc’h raises the issue of painting than as a concept capable of describing a vision of the world. What was called “history painting” in the 17th century, of which many contemporary artists have produced updated and very persuasive forms, does not suffice here to describe Nicolas Floc’h’s endeavour. We will nevertheless borrow his ability, precisely, to tell stories and reveal the mood of the day. What the artist seeks to establish through the concept of painting is, no more no less, what we might call, plagiarizing Pierre Henry and Michel Colombier,³⁷ a “painting for the present time”. A painting which, through its own means, takes into account the state of the world, the threats hovering over it, the kind of war which is gradually destroying it, the engagements needed to oppose dangers, something which Hans Jonas calls “an ethics of the future”. And with Nicolas Floc’h, painting is unfailingly associated with the sea, above all else. At the beginning of this essay, we mentioned one of the artist’s early works, *Painting* (1993), which, despite the ironical presence of two goldfish, expresses both his fascination with the sea as a monochrome, and his admiration for Yves Klein. “Since that piece and up to my current research into plankton, I have been obsessed by the monochrome”.³⁸ Here we are touching on an essential point of Nicolas Floc’h’s work, as much as its extreme coherence. We should now like to try to describe what we might call a “world painting” which possibly represents the point of synthesis of the entire œuvre.

³⁵ La plupart de ces ensembles sont documentées dans l’ouvrage *In Other Words*. Roma Publications. 2005.

³⁶ *Performance Painting #4*. 2006. Quatre tapis de danse tendus sur châssis. 125 x 800 cm chacun. Collection du MAC/VAL, Vitry-sur-Seine.

³⁷ *Messe pour le temps présent*. Commande de Maurice Béjart à Pierre Henry et Michel Colombier pour la création chorégraphique du même titre au festival d’Avignon en 1967.

³⁸ Toutes les citations de l’artiste sont extraites d’entretiens avec l’auteur réalisés entre 2012 et 2017.

³⁹ Cette expérience de pêcheur ne peut cependant pas être dissociée d’une pratique très précoce, dès 9-10 ans, de la plongée en apnée. Sa fascination pour la masse d’eau en tant que couleur date de cette époque.

³² *Beer Kilometer*. 6 August 2004. W139, Loods 6, Amsterdam. Then that same year in Santiago de Chile, on the day of the national holiday.

³³ But it is not possible to knock them all back!

³⁴ In Nice, with paintings of Nice-based artists: Noël Dolla, Pascal Pinaud, Pascal Broccolichi, Aïcha Hamu, Sandra D. Lecoq.

⁴⁰ *Glaz*. Frac Bretagne, Rennes. Du 15 septembre au 26 novembre 2017.

⁴¹ Cette cyanobactérie contient en effet un pigment bleu, mais qui, à l’état vivant, apparaît vert.

⁴² Nous ne citons volontairement pas les bactéries des sources hydrothermales capables de tirer leur énergie de la ‘chimiosynthèse’ car cela nous entrainerait dans des profondeurs totalement obscures que Nicolas Floc’h ne pratique pas.

³⁷ *Messe pour le temps présent*. Commission made by Maurice Béjart from Pierre Henry and Michel Colombier for the dance work of the same title at the Avignon festival in 1967.

³⁸ All the quotations of the artist are taken from interviews with the author conducted between 2012 and 2017.

Jean-Marc Huitorel, in Glaz, Roma publication, 2018

The first sensation of the young artist already slumbering in the fisherman³⁹ was in fact a painter's sensation facing the expanse and colour of the sea: the primitive scene, the making of the archetype. This relation to the sea would find a new inspiration in 2008 when Floc'h embarked on his work with artificial reefs, inseparable from a violent awareness of the ecological challenges connected with fishing and the sub-aquatic biotope.

“What is interesting in the use I will make of cyanobacteria for the Frac Bretagne exhibition is that it involves the origins of life. The earth was not inhabitable 3.5 billion years ago; it was a primitive soup, without any atmosphere, and the air was heavy with carbon dioxide. A first bacterium developed in it (anaerobic) which could live without oxygen and which very swiftly mutated by synthesizing chlorophyll, with the help of solar energy: its food became carbon dioxide and what it rejected, oxygen. In 1.5 billion years, this phytoplankton created the atmosphere by raising the oxygen level from 0.1% to 20%, its current level: thus rendering the terrestrial space liveable for all sorts of plant and animal species. This was primary production, and it is the link at the basis of the food chain. That micro-alga was the first plant and is our ancestor. The whole living world stems from that.”

Glaz is the title of the artist's show at the Frac Bretagne,⁴⁰ offering an opportunity to publish this monograph. “Glaz” is a Breton adjective which sometimes means green and sometimes blue, as if the presence of a luxuriant farmland vegetation and a capricious sea, combined with a changing sky, had hampered any decision made about the colour of the large areas and densities of the landscape. But the indecisiveness of the vocabulary in no way indicates an equivalent hesitation on the part of nature, but rather a subtle phenomenological complexity, where the thing being looked at fights it out with the eye, if not with the wanderings of private moods and attitudes. “Glaz” will thus be the colour of the monochrome which so obsesses Nicolas Floc'h, a “productive colour” which covers the walls of the exhibition room, obtained, through a bioreactor principle, from a cyanobacterium known as “blue alga”.⁴¹ So at the end not of a mere process, but of a global approach triggered years ago, things have come full circle, at least on this level. Phytoplankton, the basis of all life,⁴² produces its own representation, as if we had here managed to apply the idea of the readymade to this matter which is at once the living object and its visual understanding in the form of a symbolic object called a painting at the shared stage of art history and world history which we have arrived at. A world painting.

³⁹
This fisherman's experience cannot, however, be separated from a very early diving activity without bottles, when the artist was 9 or 10. His fascination with aquatic mass as a colour dates from that period.

⁴⁰
Glaz. Frac Bretagne, Rennes. From 15 September to 26 November 2017.

⁴¹
This cyano-bacterium in fact contains a blue pigment, which, however, appears green in the live state.

⁴²
We are intentionally not mentioning the bacteria in hydrothermal springs capable of deriving their energy from 'chemiosynthesis' because this would take us into totally obscure depths which Nicolas Floc'h is not involved in.