

entretien

Vincent Victor Jouffe, « Au-delà du Land Art »

Entretien avec Jérôme Glicenstein

Nous avons tenu à réaliser un entretien avec Vincent Victor Jouffe à l'occasion de ce numéro « Au-delà du Land Art », parce que nous avons pensé qu'il pouvait y avoir là quelques résonances avec sa démarche. À première vue, le rapprochement que nous faisons entre son travail et celui des artistes du Land Art peut sembler incongru. Mais le travail de cet artiste peut être vu comme des interrogations sur les à-côtés, les impensés, les retours critiques que l'on peut faire à partir du Land Art.

Jérôme Glicenstein : *Commençons par le Land Art, tel qu'on le perçoit le plus communément : Spiral Jetty de Smithson, Double Negative de Michael Heizer, les diverses promenades et cercles de pierre de Richard Long, etc. Je crois savoir que vous avez toujours été plus attiré par les artistes Anglais que par les Américains ; ne serait-ce que parce que leur travail est plus souvent associé à l'idée de déambulation, de promenade et de parcours. Pouvez-vous évoquer votre lien à ces artistes ?*

Vincent Victor Jouffe : Dès l'enfance, j'ai forgé ma sensibilité artistique au contact quotidien d'une nature rurale, dans des paysages domestiqués par des générations de paysans. Ce sont des reproductions des paysages du Lorrain, des toiles post-impressionnistes ou des scènes populaires de Bruegel qui ont été les premières images artistiques que j'ai appréciées. La découverte du Land Art s'est faite lors d'un cours de terminale au lycée Renan en 1986. À l'ENSBA, le genre du paysage a constitué l'objet principal de

mes travaux d'étudiant en dessin et gravure. J'ai pu aussi découvrir un cercle de pierre de Richard Long dans le parc du domaine de Kerguéhennec puis d'autres œuvres au CAPC de Bordeaux. À Winchester, un travail photographique a été ébauché lors de promenades en forêt. Puis j'ai enrichi cet intérêt singulier pour le paysage avec la lecture d'Alain Roger — le concept d'« artialisation » du paysage —, les recherches d'Augustin Berque et de Gilles Clément, puis en suivant le séminaire « Des territoires » initié par Jean-François Chevrier à l'ENSBA. Alors que toute l'aventure de l'art moderne est une histoire métropolitaine, l'artiste que je suis a quitté la ville pour retourner à la campagne, chez lui. C'est ce moment et ce mouvement de retour au pays qui peut constituer une clé d'analyse de ma pratique.

Quand j'ai initié une représentation du paysage natal autour du hameau de la Ville es Bret, c'est la simplicité du terme promenade qui s'est imposé, le terme parcours apparaissant trop technique. Quand j'ai travaillé sur les 75 hectares de l'asile des Bas Foins à Dinan Léhon, c'est aussi le terme promenade qui était le plus juste mais ici en lien avec son usage institutionnel au sens où l'entend Erving Goffman : c'est l'heure de la promenade crient les surveillants. C'est aussi le titre d'une des proses de Robert Walser. Récemment, dans une exposition collective intitulée « MARCHER » à Rennes, la séquence photographique « Notre-Dame du Charme, saint Bonnot, Nièvre, 1996-2009 » entrait en résonance avec une œuvre de Fulton par le motif de la promenade mais s'en distinguait par un questionnement sur l'impossible commémoration.

JG : *L'un des aspects les moins connus de la démarche d'un artiste tel que Robert Smithson, ce sont ses interventions verbales*

(conférences, articles). Il avait notamment publié deux articles dans Artforum, l'un consacré aux « Monuments de Passaic » et l'autre à « l'Hôtel Palenque ». Ces articles participent d'une mise en doute de l'idée de monument, ou plutôt d'un lien qu'il établit entre les idées de monument et de document. Dans ces textes, Smithson fait preuve d'une certaine ironie. Indépendamment de cette question de l'ironie, il me semble qu'il y a là un lien avec votre pratique. Lorsque Smithson décrit sa visite des « Monuments de Passaic », il s'agit pour lui de retourner sur ses pas, de revenir sur ses origines et presque de retomber en enfance. Son article s'achève d'ailleurs sur la vue d'un bac à sable.

Est-ce qu'il n'y a pas là un lien avec certains de vos travaux ? Je pense à votre film photographique Dinan-Ville es Bret, 4 décembre 2001-11 novembre 2002 ?

VVJ : À plusieurs reprises et différents contextes, j'ai eu en effet l'occasion de présenter mon travail sous forme de conférences. Le film *Dinan-Ville es Bret* appartient à tout un ensemble d'images autour d'une sous-préfecture qui est devenue « ville d'art et d'histoire ». En contrepoint de l'inflation d'images artificielles et nostalgiques qui se concentraient sur le passé médiéval de cette ville, je souhaitais mettre au jour ce qui caractérise ces petites villes pleines d'institutions : les collèges et les écoles, les dispensaires et les hôpitaux, les casernes et les asiles. Des contraintes multiples notamment politiques — l'exposition devait être présentée dans cette ville et j'ignore toujours pourquoi cela ne s'est pas réalisé — ont dû restreindre ce programme, cette tentative de portrait de ville qui est un genre en soi dans l'histoire de la photographie. Je me suis alors concentré sur les espaces publics, le film venant condenser ces marches qui partent du jardin public jusqu'à l'ancien asile des Bas foins en

passant par la cour étroite du dispensaire de la rue Rolland.

Au séminaire « Des territoires » à l'ENSBA, où j'ai présenté ce film au printemps 2007, il s'agissait autant de commenter des images photographiques que de lire des extraits de textes d'archives ou de présenter des documents annexes qui se distinguaient des reproductions d'œuvres qu'on attend dans ce genre d'exercice.

Les dernières fois, à propos de la présentation des archives du comice agricole lors de l'exposition à la Galerie du Durven, j'ai ajouté une part légèrement spectaculaire ou performative. Il s'agissait de choisir une forme fictionnelle, arbitraire comme l'abécédaire et de faire la conférence au milieu même de l'espace d'exposition.

JG : *L'intervention de Serge Paul consacrée à Michael Heizer a beaucoup insisté sur le lien entre cet artiste et la question de l'archéologie (son père avait été archéologue et l'avait emmené sur divers chantiers de fouilles). Il y a là un aspect qui n'apparaît pas spontanément lorsqu'on observe le travail de cet artiste ; pourtant la démonstration est assez convaincante : Heizer s'intéresse à l'histoire américaine et le site qu'il occupe est lié à son histoire familiale. Il va de soi que si vous ne construisez pas de monuments comparables aux « mastabas » de Heizer, il y a pourtant dans votre démarche un retour constant, presque archéologique, sur des lieux liés à votre histoire familiale.*

On hésite parfois entre l'idée d'une ethnographie du quotidien et en même temps une forme d'archéologie, ne serait-ce que parce que vous travaillez aussi sur des archives ou des formes en voie de disparition (je pense aux comices). Qu'en pensez-vous ?

VJ : Mon père, le onzième enfant d'une famille d'agriculteurs, a dû quitter la ferme

dans les années 1960 pour s'installer comme moniteur d'auto-école au moment de la généralisation de l'automobile. Ce qui pourrait paraître une anecdote familiale et un fait social banal peut tout autant constituer ce à partir de quoi j'ai engagé mon travail de collecte sur un monde rural en perte de représentation. Le fonds de 830 documents photographiques, filmiques ou textuels, constitué entre 1996 et 2006 sur les comices agricoles de mon canton natal constitue une tentative de fixer les processus d'enracinement et de déracinement. Tentative et processus qui découlent de ces deux positions que vous isolez très justement : ethnographe du proche, archéologue de faits encore présents mais qui se constituent déjà comme vestiges vivants.

De l'archéologie je retiens la dimension étymologique de l'origine, des fondations. Traiter ces questions ne peut donner lieu qu'à des représentations. Il y a toujours un écart entre cette exigence de scientificité et ce qu'on donne à voir ou ce à partir de quoi on donne à penser le passé. On sait combien aussi dans l'histoire culturelle en général et l'histoire des arts en particulier, cette pensée de l'origine a pu donner autant de chefs-d'œuvre — le paysage classique du 17^e siècle qui est une complète réinvention d'une antiquité rêvée — que d'impostures — toute une partie des représentations picturales et sculpturales de la Bretagne au 19^e siècle. Dans un premier texte critique, un rapprochement avait été établi entre ma volonté de révéler les circonstances les plus contingentes, les plus fortuites du local et la tradition allemande du *Heimatkunst*. Dans un contexte de complète homogénéisation des formes artistiques, s'inscrire dans un *art du pays natal* ne me gêne pas.

Je ne construis pas de monument. Même le projet du cénotaphe des marins morts pour la

France sur lequel j'ai travaillé de 2000 à 2005 est un ancien bâti de défense maritime, un fortin du 19^e siècle au bout de la pointe Saint-Mathieu et constitue un anti-monument.

Dans nombre de monuments il y a la part de mémoire et la part d'hommage. À l'intérieur du fonds d'archives des comices, on peut y repérer cette double fonction. Documenter, à travers le prisme de l'artifice de la fête, la déshérence du monde rural, capter des gestes et des usages qui ne seront plus.

JG : *Nous avons eu trois interventions où la question du Land Art était abordée sous l'angle du parcours, du voyage, de la promenade (à propos de Smithson, Goldsworthy et Roeskens). Vous arpentez constamment des territoires en récoltant des images que vous classez de diverses manières. Pouvez-vous parler de vos déplacements et de ce travail de collecte ?*

VVJ : La Promenade de l'Assomption peut être lue comme un hommage explicite aux monuments de Passaic et l'ironie n'affleure que via le titre. On y perçoit l'intérêt pour l'architecture vernaculaire, l'emprise de la nature sur le bâti dans ces ruines de métairies envahies par le lierre et la ronce, les zones de dépôts de déchets mais aussi la survivance de l'histoire dans des socles séculaires de calvaires qui ont perdu depuis bien longtemps leur croix de granit. Cette promenade inaugurale a été suivie d'innombrables autres dérives. Quand il a fallu les classer — en dehors d'un repérage chronologique purement factuel —, c'est l'invitation de l'association Documents d'Artistes Bretagne, dont la mission est la constitution d'une base de documentation artistique en ligne, qui m'a incitée à donner à l'internaute la possibilité de parcourir ces ensembles à l'intérieur de cercles de territoires qui s'enchaînent les uns dans les autres : de l'intérieur de l'ancienne ferme à la parcel-

le cadastrale dans laquelle elle s'inscrit, du hameau à la petite commune, de cette commune au canton, de ce canton à une entité plus vague — la région.

JG : *Le dernier point abordé lors de la journée d'étude concernait une forme de critique apportée à l'idée de Land Art. Sans reprendre dans le détail les éléments de cette critique, on peut dire qu'il s'agissait de remarquer que le Land Art s'opposerait à une conception écologique du rapport à la nature. De ce point de vue, une opposition se fait jour entre un Land Art colonisateur d'espaces prétendument vierges et une éco-conception responsable qui ferait la part belle aux questions de développement durable. À ma connaissance, ce genre de question ne vous préoccupe pas trop (mais on ne sait jamais). En revanche, je sais que vous avez entrepris il y a quelques années de cultiver un jardin de souches. Pouvez-vous en dire quelques mots ?*

VVJ : J'habite une petite commune rurale qui s'appelle Saint Méloir des Bois. Durant les années 1970-1980, les terres agricoles ont fait l'objet d'un vaste découpage cadastral. Ce remembrement a bouleversé le paysage de bocage et entraîné l'abattage de centaines de chênes et de châtaigniers parfois centenaires. La ferme de la Ville es Bret se trouvait sur la zone de remembrement alors que de l'autre côté de la commune, la campagne apparaît encore aujourd'hui inchangée. Il y a huit ans, on a sorti des talus des dizaines de troncs abattus. Ils ont été stockés pour être débités en bois de chauffage mais j'ai pris la décision de les laisser tels quels, en tas, sur le pignon de la maison. Depuis, des photographies ont été prises et notamment montrées dans des vitrines du hall de la faculté des sciences de Rennes 1. La décomposition des troncs a fait que d'autres plantes y ont pris racine, des sureaux en particulier. Le tas

apparemment désordonné des souches et envahi par une flore sauvage semble le témoignage brut d'un pouvoir entropique conjoint de l'homme et de la nature. Pourtant, un changement de focale révèle l'ordonnement de la nature par l'homme. La nature devient matière subtilement anthropique, non pas tant transformée que réorientée, non pas tant déconnectée du terrain d'origine qui devrait être sa destination, que réaffectée, reconnectée d'une manière spécifiquement humaine. Cet art renonce à coloniser la nature par une culture étrangère dans une violence qui le définit. Il détourne au contraire la culture agro-industrielle matérialisée dans les souches éparpillées pour libérer le terrain d'une culture paysanne symbiotique, précurseur d'une pensée écologiste. C'est l'attention au réel qui fonde cette pratique de détournement et retournement, dans un contraste on ne peut plus explicite avec un Land Art colonisateur. L'effort pour limiter l'emprise — et donc peut-être l'empreinte — sur les terres s'oppose radicalement à la volonté d'affirmer une emprise — voire un empire — sur la Terre.

Je pense que le Land Art ne s'est en fait jamais débarrassé de la geste héroïque du modernisme, des mythes de la conquête, des sources de la science-fiction qui reprennent en les retournant la question de la colonisation des espaces. Les formes, les dispositifs formels apparaissent avec le recul, très prégnants, imposants. Ce qui est convoqué dans les œuvres emblématiques du Land Art américain c'est encore la puissance d'imagination de l'homme, la souveraineté de l'artiste, son caractère de demiurge. À cette faculté, je le répète, je préfère celle de l'attention, l'attention au réel.















