

La beauté n'a pas dit son dernier mot

Epigramme

L'épigramme dit seulement ici ce que telle ou telle chose est.

Hegel

Plusieurs œuvres sont des épigrammes, particulièrement les canadiennes : *La rivière noire*, *Chemin au porc-épic*, *Piège à lumière/Light trap*, *LassalleRiver*, *From Toronto to Toronto*, *Le haut du Fleuve*. Une épigramme est une *inscription*. Elle ajoute peu au monument, à la colonne, à la pièce matérielle, puisqu'elle n'y (photo)graphie rien d'autre que ce qu'ils sont. L'épigramme dit : ceci est cela. Et le dit d'un trait, celui qui relie, par exemple, Toronto à Toronto. Hegel parle de « brève explication » ou encore d'une « main spirituelle », qui « annonce quelque chose de plastique, existant dans un lieu déterminé, et d'une présence incontestable ».

Dans ce même texte de l'*Esthétique*, le philosophe considère l'épigramme comme l'embryon du mode épique. Qu'est-ce que l'*épos* ? C'est l'indication abrégée, qui va droit de la chose à son « noyau » : la métaphore de la main souligne que l'indicateur (en l'espèce l'artiste) est *un avec* la présence ou encore que l'esprit est tout entier *doigté*. Que l'épigramme, si concise, participe de la même manière d'appréhender le monde que les gnomes, les théogonies et les longs poèmes épiques surprend moins si l'on accorde à Hegel le caractère décisif de l'épos : le sentiment d'une totalité vivante et d'une permanence. Le moi ne se sépare pas d'une communauté de choses et de gens, il ignore ces diviseurs que sont la conscience, la réflexion et surtout la représentation, qui fonctionne sur le principe de l'opposition sujet/objet. Non seulement l'épigramme n'entame pas la présence, mais il la renforce ; les choses sont montrées telles qu'en elles-mêmes. Montrées comment ? Pas par des signes en ligne, qui auraient vocation à former une composition ou subiraient la tentation d'interpréter. Par un simple *trait*.

Dans *La rivière noire* (1990), la « main spirituelle », c'est la rime plastique qui lie le lieu à lui-même : la matière qui couvre la hauteur, le bois, est comme prise à part un moment : le temps que l'amoncellement rende à la montagne sa forme. Le dédoublement agit comme restaurateur d'unité. On peut facilement imaginer que ce Deux-en-Un ou cet Un-en-Deux a son équivalent dans le sculpteur-photographe lui-même, qui a vu ce qu'il avait à faire et fait si bien qu'il donne à voir. *Lassalle River* (1996) se distingue par l'extrême économie de moyens ; nous sommes dans le registre de l'élémentaire. L'écorce de chêne et l'argile séchée s'assimilent en contrastant, comme, à un autre niveau, le plan et l'élévation ; les trois troncs reposent sur le sol, comme allongés près de leurs lits, mais la photographie, telle qu'elle a été prise, leur confère une obliquité dynamique. Le Même et l'Autre, noués, cernent l'Entité, la choséité avant ou après la différenciation formelle. Ici, l'épos, c'est que l'Etre monte vers le regard en descendant dans lui-même, dans sa craquelure. Nous voyons son creusement intime et c'est paradoxalement l'abandon fascinant à la contingence qui fait le trait commun de ces particules. Au-dessus de la dispersion, préside un mouvement ontologique et c'est cet invisible qui tire à lui notre regard.

Piège à lumière (1995) et *Le haut du Fleuve* (2000) inscrivent la tension duale, dont l'effet est de ployer les différences à la totalité, dans le diptyque. Ces deux œuvres introduisent une autre dimension : la surprise. Celle-ci est créée par un décalage, par un arrangement qui a l'air de prendre un peu en traître le rude environnement.

Piège : le mot n'a pas été choisi au hasard. Méchain « scénarise » avec le rai ou la plage de lumière, donc aussi avec l'ombre, en les conviant à interpréter une saynète lapidaire à propos d'un artefact, si l'on peut dire semi-naturel, une corbeille de branchages, qui détonne dans le décor, dérègle notre intuition matériologique (du bois mort brillant, tiens donc !), perturbe l'échelle. Corbeille ? Par la forme, sans doute ; mais le format la dénonce. Et puisque nous sommes au milieu des arbres, comment ce tressage n'évoquerait-il pas un nid (on pense à l'œuvre de Nils-Udo, sans doute implicitement citée)? Voici qu'une similitude symbolique du douillet s'invite dans un décor qui la nie. Le mensonge d'ailleurs

triche, c'est le cas de dire, en pleine lumière, car nous savons et voyons bien que la corbeille détruit, par ses proportions effectives et sa rutilance, la signifiante qui s'y attache normalement. Rien ne nous interdit de poursuivre les associations : remplacez mentalement la texture archaïque de ce cône, faites-le éblouissant d'un seul tenant et sans bavures, et vous aurez une soucoupe. L'intime bascule dans un fictif vaguement angoissant : l'abri devient trouée. Vous êtes allé de l'anthropien à l'entropie. Tout, ici, à la fois conspire et diffuse : ombre et lumière, forme et format, signifiant et signifié, et, si vos fantasmes vous y portent, passé et futur. La photographie balance (légèrement) entre réel et fantastique. Où est le piège ? D'abord, dans une astuce de bricoleur, bien sûr : le papier aluminium, qui rend phosphorescent un objet habituellement mat, jusqu'à l'imposer comme capteur égocentrique de la lumière solaire ; dans ce théâtre, ou plutôt dans ce cirque, l'objet transi fonctionne comme *dramatis persona*. C'est ensuite que la présence, quand vous la cherchez dans le petit, passe dans le grand, et inversement ; elle respire en se retirant dans la futaie et en s'avancant dans la clairière. De là qu'elle oscille entre le rassurant et l'inquiétant. L'effet demeure : celui, en un sens abstrait, d'une démesure pour solde de toutes mesures.

Le haut du Fleuve produit, jusqu'à un certain point, un étonnement analogue, bien que sa sobriété convoque d'autres ressorts esthétiques (j'y vois un côté Morellet). Le geste est minimal, qui confronte, sur un tapis de végétaux, un lot de bois d'épinette industrialisé disposé en sculpture à un groupe de rochers. La tonalité est l'humour. Que dit l'humour ? A peu près toujours la même chose : « Voilà, que voulez-vous *y faire* ! » A défaut de transformer le monde, on accomode la perception qu'on en a : l'acte photographique fait paraître équivalentes des grandeurs qui ne sont pas du même ordre – les dimensions du fac-similé (190x120x60 cm) étant loin, en effet, d'atteindre celles des rochers réels (500x300x160 cm). Cette œuvre est exactement une *modification*, qui allège le poids des choses. Nul Sisyphe ne soulèvera le rocher, mais c'est le regard qui le déplace. Dans le vaste pays, la nature est son propre *ready-made*. Epigramme, encore – avec une connotation plus moderne du mot : le mordant.

Il me paraît que cette signification vient au premier plan dans *From Toronto to Toronto* (1996). Il y a de la raillerie, de la satire dans ce quadruple étendage. L'épigramme, cette fois, est un *seeing as*, et pour que ce soit bien clair, les mots – ramenés à leur étiage définitionnel – sont collés sur ces écrans d'herbes et de fils de fer qui paraissent s'élever au-dessus de la mer : « l'île » du dictionnaire, ainsi suspendue dans l'air, manifeste le lieu caché où est embusqué le photographe. Les lettres autocollantes traduisent ce qu'on ne doit pas voir, parce que c'est justement ce par quoi l'on voit *comme*.

A tous égards, cette œuvre est *question d'optique*. Bien que les contextes soient on ne peu plus différents, *Toronto...* annonce l'installation de *Gorbitz* (Allemagne, 1999), dans la mesure où il s'agit ici et là d'une interrogation *in actu* sur le regard, sa condition, ses modes, ses appareils. La problématique de l'écran, dans le travail réalisé à Toronto Island, est bien sûr patente, et elle se double d'une visualisation appuyée, ironiquement allégorique, du proche et du lointain, voire, par l'interférence de la brume, de la perspective atmosphérique. Dans le fait, nous hésitons entre l'image *projetée* et l'image *reproduite*, entre l'univers hallucinatoire du cinéma et le monde illusionniste de la peinture. La photographie ne confronte-t-elle pas ici deux régimes d'image dans sa propre performance ? Nous voyons la mégapole *à travers* l'écran savamment clairsemé (en dépit de sa dégaine fagotée), mais nous regardons également un artefact plan, lui-même cadré dans la photographie, *en tant que* tableau : une toile qui aurait refusé de trancher entre composition scénographique et recouvrement *all over*. Par un aspect, la sculpture fait tableau en ce qu'elle impose comme tel son rectangle (surtout quand il porte une inscription) ; par un autre, elle s'interpose entre l'île et la cité en face qui, sur deux photographies, s'estompe dans la brume, tandis que, sur les deux autres, elle s'emblématise à la marge par ses hauts édifices.

Quoi qu'il en soit, écran et/ou cadre, le dispositif technique et la disposition d'humeur du regard nous donnent une *vue* quadripartite, espièglement écorniflée de Toronto. Au lieu de la *veduta* panoramique, qui eût renvoyé à la Cité imbue une image à sa hauteur, l'artiste a choisi de la *croquer*. Les traits décochés/dessinés ne sont pas méchants, il s'en faut. La satire vaut aussi

galanterie et le compliment est tourné. Le madrigal perce sous l'épigramme. Et, au fond, la tendresse. Les carnets de Méchain invoquent la double inspiration d'Alberto Giacometti et de Claudio Monteverdi. Ils portent aussi ces repères : *disparity – fragility – displacement*...A travers la disproportion de l'agglomération, tout à ses jours et à ses travaux (dont on devine qu'ils s'accomplissent dans les tours) et de la petite île qui a le regard sur elle, c'est une autre disparité qui s'entrevoit : la vulnérabilité de l'homme, aussi industriel que précaire, voilà ce que « sait » le bout de terre dans l'eau qui ne paye pas de mine et qui, si Babel s'abîme, n'en continuera pas moins de flotter.

Comme il arrive presque toujours, une certaine intuition d'espace mène à se forger la conviction de temps qui lui est appariée. Le temps du jardin est la fréquence des saisons : tout *hortus* est plus ou moins *conclusus*. Le météorologique est chargé de significations humaines et d'incitations pratiques. Le jardinier est peut-être vieux (c'est presque une image d'Epinal, que cette retraite horticultrice), il a mal aux reins ; n'importe, aucun des gestes prescrits par cet espace-temps mesuré n'est hors de sa portée ; il prendra *son* temps, voilà tout (et aussi son pied) : n'a t-il pas, d'ailleurs, que cela à faire ? Peu d'énergie, mais dirigée et productrice dans un champ clos. J'allègue évidemment ce cliché pour lui opposer une toute autre forme de *dérision* : celle, en quelque sorte, d'une belle vigueur qui réalise son impuissance (« Trop lourd ! », comme dit Porthos expirant). Quand le fleuve est large comme la mer, la montagne un colosse, les arbres des géants formant, à perte de vue, des armées serrées, quand la marche diffère indéfiniment le but, la démesure spatiale dilate le temps. A cette échelle, le cours d'une vie humaine est une anecdote qui ne fait pas relief (un détail qui est, comme dit l'anglais, *irrelevant*). L'histoire elle-même peine à s'inscrire sur une peau terrestre qui se perd dans la nuit des « âges géologiques », selon une notation de Méchain dans ses carnets (24. 07. 2000). Il écrit encore, c'est à propos du *Haut du Fleuve* : « Devant les dimensions de ce continent, le sculpteur est confronté à l'IMPACT DE SON GESTE, à sa possibilité...ou son IMPOSSIBILITE A FAIRE SENS » (je reproduis les majuscules et le soulignement).

A cet égard, les épigrammes de la décennie canadienne (1990-2000) se situent aux antipodes des creusements et déblaiements cyclopéens d'un Michael Heizer. La vastitude élémentaire induit donc deux « réponses » divergentes. Bien loin de tendre vers les grands travaux motorisés en transitant éventuellement par un paradigme architectural, la sculpture *in situ*, chez Méchain, se condense en *écriture*. Il est vrai que l'incitation, dans les deux cas, n'est pas du même ordre. L'*earthwork* répond à l'appel du désert ; c'est une terre aride, dé-vastée, qui provoque le gigantisme de l'intervention, le paradoxe d'une fondation défondatrice, ce que j'appellerais volontiers le creusement édificateur. Au Canada, c'est bien plutôt la profusion, la prolifération, la poussée débordante qui donne le ton. Qu'est-ce que l'homme pourrait bien ajouter (ou carrément retrancher) à cette débauche matérielle ? Le plus et le moins ne marquent pas. Reste l'arme maline : cet évidemment parcimonieux, cette écorchure superficielle qu'on appelle un *graphe*. Méchain fait ainsi flèches de tous bois. Pour « imiter » (le mot est prélevé des carnets) le rocher du *Haut du Fleuve*, il se fait menuisier. Il *double* (dans toutes les acceptions du mot) la pierre par un contre-chant de bois : par un contre-plaqué. La xylo-hydro-logie canadienne (ou si vous préférez : le Dit de l'Eau et du Bois) est rassemblée en quelques glyphes : les tracés du sculpteur deviennent les tirages du photographe.

Pas d'écriture sans méditation. Je ne veux pas m'y attarder, mais j'affirme qu'on ne médite qu'un crayon en la main. La pensée orale jubile vite, toute au présent ; écrire, c'est faire retour en envisageant l'avenir. L'arrière et l'avant forment les lettres en se concertant. Dans toute inscription, s'infiltré un mince filet de mort, un arôme de fini. La méditation est l'amble de tout ce qui, de près ou de loin, ressemble à de l'écrit. A l'état pur, elle n'a pas de thèmes, ou plutôt il n'en est qu'un : la balance du paraître et du passer. Rien, là-dedans, de triste. Simplement la Loi, elle non-écrite, de toute chose de tout temps. Le graphe, qui ne veut que deux ingrédients, une surface et un style, imite *physiquement* cette Loi d'arasement du saillant et d'incision du lisse (et ainsi de suite).

Cet équilibre, qui est un renversement continu (pour quoi je parlais de balance), Méchain le formule plastiquement, à la mesure de ce qu'il ressent : par

exemple dans *Chemin au porc-épic* (1990). Le motif de l'œuvre : 50 arbres morts replantés. Les héros minéralisés serrent les rangs, comme s'ils cherchaient, irréductibles, à opposer leur farouche redan à un ennemi qui, cependant, les a déjà ravagés de l'intérieur. La cohorte fait le vide autour d'elle et paraît du moins s'emparer du (premier) plan ; derrière, à bonne distance, les congénères vivants en pensent long. L'épos, ici, tire vers l'élégie héroïque. Mais la satire est virtuelle – c'est ce mordant que trouve la vie, sage dans sa folie, pour se moquer tendrement de ses illusions.

Paul Valéry, dans *Eupalinos*, fait à Phèdre dire cette épigramme : « Rien de beau n'est séparable de la vie, et la vie est ce qui meurt ».

Aiôn

Ce monde, pour tous uniformément constitué, n'a été créé par aucun dieu, ni par aucun homme. Mais il a toujours existé, il existe et existera toujours, feu éternellement vivant, s'allumant avec mesure et s'éteignant avec mesure.

Héraclite

La trilogie grecque se compose d'*Arkadia* (1991), de *Kaissariani* (1993) et d'*Anthropos Entropia* (1996). Ce sont des œuvres pures – en un sens si parfaites que, je le sais, Méchain s'agace de leur *top* (y compris sur la couverture des catalogues). Qu'il se rassure ! L'éternité (*aiôn*) ne dure qu'un temps : celui de recommencer. Autant en emporte le temps. J'ai le privilège d'avoir à la maison un exemplaire (d'artiste) d'*Arkadia* ; mon regard s'y trempe chaque jour de neuf.

Arkadia veut dire « pays de l'ours » (*arkos*). C'est dire la brutalité de ce centre montagneux du Péloponnèse. Je doute si quelques plantigrades ont encore aujourd'hui leurs cavernes. La transfiguration, de Virgile à Poussin et au Lorrain, de rudes montagnards taciturnes en élégants bergers musiciens, laisse pantois. Pour qui est allé en Arcadie (*et in Arcadia ego !*), églogues, bucoliques et flûte de Pan n'étaient pas au rendez-vous. Voir et entendre le pays, c'est d'abord détraquer l'Eden, déblayer les stucs imaginaires du bonheur pastoral. Sur place, il ne vous laisse d'ailleurs pas le choix. La culture de la nostalgie et la nostalgie de la culture ne sont pas de mise ; le sens abandonne la partie aux sens, hélés par l'extérieur. Ils sont tendus, requis. Attention !

Le 12 octobre 1991, à 13 heures, Méchain compose une fable, ou plutôt cette table, qui chasse le mythe du tableau, non sans en conserver une sorte de structure abstraite :

T R A N S P A R E N C E
 D E L ' A I R
 G R I L L O N S
 L E Z A R S
 O D E U R S
 D E S O L E I L
 B E R G E R S
 T R O U P E A U X
 A B O I E M E N T S
 D E S C H I E N S
 R A P A C E S
 P E U R D E S
 R E P T I L E S

Si la « transparence de l'air » approfondit l'espace, c'est aussi à le zébrer de bruits. La souveraineté du haut (*l'ouranien*) est exercée par les rapaces, le

monde d'en-bas (le *chthonien*) est infesté de reptiles. Ce partage qui, pour l'homme, distille la menace, rend tangible l'affrontement du visible et de l'invisible. Le vivant plane ou rampe, surgit en plein ciel ou débouche subrepticement de la croûte pierreuse. Les troupeaux, les chiens, les bergers traversent parfois la ligne où flottent les odeurs, crépitent aboiements ou appels. L'espace s'écoute et la « multitude de petites sphères », dont l'artiste a noté qu'elle fut sa « première impression », est une perception indissocialement musicale et plastique. Le cercle, dans *Arkadia*, agit comme *daimon* : impossible d'entendre autre chose que ce tourbillon de ronds. L'œuvre a été dictée. Elle a enregistré une sorte de *substratum* synesthésique, un nœud de matière et d'énergie, le lien fort du rapace au reptile, l'étonnante conversion de la transparence en fascination. « Tout être-là est rond », écrit Jaspers. *Arkadia* réverbère l'être-là : *da-sein*. Œuvre pure, disais-je, parce que l'être n'est pas un sujet, mais évidence et prodige.

Il ne s'agit pas, comprenons-le bien, de dépouillement ni de simplicité. Ce n'est pas le registre. Mais la Nécessité, *Anankè*. Qui commande même au plus élevé en grade des Olympiens. Rien ne fait défaut, rien n'est de trop, tout rentre dans l'orbe et s'y pèse justement. La lumière se résout en sonorité, l'heure en espace, les apparences en un mètre unique. Abstraction ? Je préférerais dire « substraction ». L'abstrait suppose en effet un geste de simplification, de réduction à l'essentiel. Mais ici, il n'y a pas, j'y insiste, de séparation. Le concret et l'abstrait se recouvrent complètement. En d'autres termes, l'être et le paraître *viennent* à coïncidence ; on n'a pas à quérir celui-là *derrière* celui-ci. Il y a bien une perspective, mais pas de hiérarchie de plans.

Arkadia, à mon sens, doit sa vie intérieure au jeu du cercle et du triangle. De deux arbustes proches, un amandier et un chêne vert, le sculpteur a fait deux boules hérissées et sur le sol, devant, il a réuni des pierres en ellipse. La formule : noir (chêne), gris (amandier), blanc (calcaire) ne distingue pas seulement les cercles ; elle se répercute dans la moucheture des pierres, les ébréchures de l'amandier et dans le contraste d'ombre et de lumière derrière le chêne. Sans parler du ciel, de la montagne arborée et du sol. L'écho se répète parmi les éléments,

traduisant l'équivalence entre l'impression première du paysage – un pullulement de bulles solaires – et l'image grossie des anneaux confluents. Or celle-ci laisse paraître trois autres angles, qui la structurent intégralement et, loin de la fixer, l'emplissent, si l'on peut dire, de *mouvements*. Je veux parler du passage du ciel (tangibile par les nuages), de l'inclinaison de la montagne et du dévalement de la pente. Le disque blanc semble se pénétrer d'immobilité, la boule noire se concentrer en pur élan, tandis que s'ébroue la roue grise. La perspective, au lieu d'épingler les formes sur leurs plans respectifs, déchaîne une sorte de retour de manivelle de la visée.

C'est un phénomène du même ordre qui se passe dans *Kaissariani*. Je l'appellerais : le regard boomerang. Je n'entends pas seulement que le regard est lui-même regardé, ce qu'il pro-jette lui étant aussitôt rétro-lancé ; je veux dire que la décision du viseur est un *big bang* : non pas une fixation, mais l'amorce d'un bougé général du monde, d'une *kinèsis tou holou*. La vibration est la tessiture de *Kaissariani*.

Dès l'Antiquité, le mont Hymette n'était-il pas d'ailleurs le domaine des abeilles ? Imaginant leur « troupe légère », me vient à l'esprit la phrase (française) que Rainer Maria Rilke glisse, dans une longue lettre de novembre 1925 (il mourra l'année suivante) à son éditeur polonais, où il s'interroge sur la signification de son œuvre de poète : « Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'invisible ».

De toutes les notations des carnets scandant la mise au point de l'œuvre, je m'arrête particulièrement sur le fantasme véracé d'une « sculpture d'odeurs ». Elles sortent par vagues du sol crépissant. Oh, le cheveu parfumé ! L'arôme vivant ! Singulière exhalaison ! Présence graphique de l'herbe offrant son baume ! Le frémissement se communique de proche en proche, amplifié par le roulé du fût végétal, jusqu'au ressac des collines. La garrigue soulevée dans l'air correspond avec le temple.

Le Parthénon, là-bas, phare divin, retentit dans la montée des cyprès. Les colonnes « achiropoïètes » (non-faites de main d'homme) tiennent le ciel et celle que le sculpteur a fabriquée est à terre comme une étrave du val. Ruine

paradoxe, reconstituée. Mais aussi future débandade d'un épisode matériel un moment serviteur de la forme. Le temple n'est pas seulement là-haut, sur l'acropole. Il se simule aussi et, pour ainsi parler, se sécularise dans l'arbre et la feuille, le sol et le soleil. Le dieu commence avec le lien que la main et l'esprit ont extrait du lieu. Le rouleau végétal agit – et se dressent, comme dit Baudelaire, de « vivants piliers ». Le temple, il est vrai, guide le regard ; symétriquement, la contemplation fait de la vue entière un temple.

C'est moins l'époque classique (le « siècle de Périclès ») que les images de Méchain nous rendent présente, que la Grèce dite « archaïque », celle des sages et des mages. Un pays sans âge, où les hommes et les dieux, la nature et les sentences, le combat et la sérénité, l'oublié et le déclaré ne cessent de s'infiltrer réciproquement. Nous n'avons pas idée, nous modernes pétris de temps historique qui croyons parfois honorer le moment présent en le dérochant au passage, de ce monde-temple en sempiternelle *instance*. Nous avons du mal à soupçonner le fonds nocturne insondable (*l'apeiron* ou *l'arrhythmiston* : le Sans-limite) d'où émerge le *rhythmos*, la forme agonale qui se bat pour se frayer la voie et se distinguer des autres. Or, ces urgences que sont les rythmes ne sont pas comme les nôtres – pressées/stressées – elles sont au contraire pleines à ras bord de temps. L'éphémère est le visage de l'éternité. Il n'y a rien à attendre ; pas à prévoir, mais à voir ce qui s'accomplit instamment. Toujours est toujours *là*. Chaque heure est cosmique. Une perte définitive dans un commencement absolu. Image veut dire Temps. L'instant est une pauvre fiction. Lorsque les choses reposent dans l'acmé de leurs mouvements, le monde s'offre dans son « *il y a* ». Instance. Et temple. Photo-Graphie.

Voici le temple de papier dans la galerie Alpha-Delta, à Athènes. L'hôtesse assure l'artiste qu'il a, sans le savoir, reproduit les proportions de celui d'Athéna Nikè. Un rameau déposé sur le plancher, jouxtant la paroi claire, rappelle la nature. Le rectangle de sagesse, pièce minimale, apparemment sans ouvertures comme si le temple avait ingurgité ses colonnes pour resurgir bloc, entre en dialogue avec nous, avec tout. Il est, à ce jour, la dernière image. Mais le premier rythme.

Les états du bois

C'est la matière qui conditionne toute technique et non pas les moyens ou les forces.

André Leroi-Gourhan

L'homme n'est pas immédiatement présent dans l'univers d'images du photographe venu à la sculpture en gardant à portée de doigt et de vue son appareil. Ce qui n'entraîne évidemment pas qu'il en soit chassé par quelque phobie sectaire entêtée du mythe de la nature vierge. Il n'est pas, simplement, le sujet. C'est qu'avec lui il n'y a pas de mesure : tout ou rien. Comment guérir le moi de se croire le monde ? Si l'on tient le second pour *autrement* intéressant que le premier, il faut trouver moyen d'impliquer l'homme en le laissant hors champ. Ce moyen est matière. La matière excellente : le bois. L'œuvre de Méchain est boisée et si on y entend le murmure d'un homme, c'est du *faber*. Qui ne parle qu'en connaissance de cause (de faire). Le bois documente l'homme parce qu'il lui ressemble. Il *sent l'homme**.

Je dis « matière excellente » et je ne cache pas mon parti pris en faveur de cette *chose* dont la dignité (c'est le mot qui me vient spontanément) résiste aux séductions et agressions, à la manipulation. Par un de ses aspects qui n'est pas le moindre, le travail de Méchain mobilise presque en permanence une poïétique du bois et une sémantique de l'arbre. L'artiste a *écrit* ces dernières années quelques cantates de l'Arbre (pour ne rien dire des grandes orchestrations forestières avec solistes et chœurs du Canada): *Traouiero* (1992), *Machine végétale* (1993), *La*

* Les hommes, on le sait, « ne peuvent pas se sentir », en raison...de leur similarité ! Freud appelle cela le « narcissisme des petites différences ». Un travail récent à Pau (*Forêt Bastard*) a connu de nouveaux développements, parce que cette forêt composite (« bâtarde ») aux portes de la ville est apparue à Méchain comme une *fable*. La rivalité des hommes de part et d'autre d'une frontière (souvent théorique, pour ne pas dire impaginaire) trouve sa réplique dans la lutte des « essences » qui fait la vie sourde de la forêt. Dans une interview, l'artiste précise : « Il y a toujours un arbre qui en cache d'autres.../...On voit bien dans la forêt que certaines essences prennent le dessus sur d'autres, les écrasent et les éliminent ». Ainsi, le projet initial s'est élargi en s'allégorisant dans un diptyque qui montre côte à côte une colonne (réalisée par l'empilement de tranches d'arbres tronçonnées, d'espèces différentes) et la liste (impressionnante) des pays

Vallée des Eaux Claires (1994), *Le Chant des Arbres* (1994), *L'Arbre de Cantobre* (1992-1998), *Charleroi* (2000), *Forêt de Bastard, Pau* (2001)... Qu'est-ce qui rapproche ces œuvres singulières ? – La dignité justement : ce qu'il y a d'invincible dans l'*individu*. Et cette donnée, qu'on ne se méprenne pas, est plastique au moins autant qu'éthique. Que l'arbre testé soit entier et sur pied ou bien tronçonné et racines en l'air comme dans *Forêt de Bastard* ; qu'il vive âprement en mêlant ses branches torves et noueuses à un réseau alambiqué de conduits coudés récupérés (*Charleroi*), tellement qu'on ne sait pas, dans ce doublage, cette paraphrase, *qui joue des coudes* ; qu'il accepte le mors multiple, l'amarrage, la ligature comme le châtaigner breton de *Traouiero* ou le sureau de *Machine végétale* ; ou bien, de façon sans doute plus secrète et plus sombre, qu'il s'expose à travers les espèces de sa disparition (je renvoie au beau texte de Colette Garraud sur *L'Arbre de Cantobre*, Actes-Sud, 1998) – de toute manière, l'arbre est un personnage matériel. Même quand il n'est plus que poussière, traces extorquées d'inscription, imagerie incertaine et disproportionnée...

Je crois qu'il est à l'origine responsable de l'inflexion du médium photographique vers le mode sculptural. Pourquoi ? Parce que le bois et les feuilles – lesquelles sont le bloc-notes de la nature ou sa feuille de température – , c'est à la fois une structure, une allure et un instrument universel de mesure. Matière éminemment liée à une gestualité fibreuse, en état de bifurcation et de circumnavigation perpétuelles, l'arbre serpente à l'intérieur de son être souple. Il enseigne d'abord une loi d'organisation et rend quasi tangible l'échange de la matière en énergie et réciproquement. Chaque individu-arbre est une concentration de mouvements : comment l'artiste (qui, dans le cas de Méchain, n'a pas coupé avec une race de paysans-artisans) n'enregistrerait-il pas semblable *potentiel* de sensations et de dimensions ? La sphère de la sculpture débute peut-être à partir du moment où l'image enregistre *plus* que l'objet – le posé-devant ; elle rend visible en effet une *disposition* du monde, dans la double signification d'humeur (ou d'ambiance de fond) et d'arrangement.

belligérants qui ont défrayé la chronique ces dernières années. Histoires de peau, histoires d'écorce... Et, pour chacun d'entre nous, une interrogation : l'« espace vital », mythe ou réalité ?

Cela ne veut évidemment pas dire – prenons cet exemple – que le châtaigner de *Traouiero* a valeur de symbole, mais que les cordes dont il est entravé le lient d'un seul tenant à son être propre et au pays singulier. J'employais plus haut le mot *tester*. Dans le fait, les deux phases qui constituent ces *Territoires* font ressortir, à mon sens plus qu'en aucune autre image de l'artiste, un effort (photo)graphique pour capter, non pas la pose, mais la mobilisation sur place des énergies. Qu'est-ce que nous voyons ? Des forces bandées. Nous les voyons simultanément en avant et (par) après ; nous les pré- et post-voyons. Paradoxalement, l'image nous arrête par sa cinétique. Etant donné le vent, qui est la force (dé)formant ce pays, sa figure expressive, jusqu'à quel point la complexe ramification du châtaigner est-elle capable de *tenir*, échevelée, dans ces conditions ? La réponse n'est pas douteuse : en se les appropriant, en ployant à soi ce qui, du dehors, la fait plier. A un certain moment, la résistance se transforme sans risque en abandon : le courant passe entre le vouloir-vivre de l'arbre et l'impérieux diktat du milieu. « Céder » et « tenir bon » s'équilibrent. Sur la photographie « préparatoire » (*Trouiero I*), ce concert fait de dissonances passe par une solution plastique/scripturaire : le flou des branches mobiles, obtenu par une durée de pose de plusieurs minutes, est légendé par un système de flèches à l'encre noire signifiant une vibration multiple ; de part et d'autre du tronc, en bas de la photographie, s'inscrivent en capitales blanches les mots *flexibilité* et *résistance*. *Trouiero II*, la sculpture proprement dite photographiée selon un cadrage différent (où les valeurs de contiguïté et de latéralité l'emportent nettement sur la hauteur et la profondeur et où la netteté au bout des nœuds contraste avec le flou de la photographie précédente), matérialise par des cordes d'amarrage les indications abstraites programmées par le premier degré de l'image. La symétrie des forces prend ici, dirait-on, le calque d'une deuxième relation réciproque : entre la photographie et la sculpture, comme si l'artiste, dans cette œuvre emblématique, réflexive, s'était avisé d'explorer les deux pôles de son travail. La première image, ostensiblement photographique par le flou, pense le principe d'une sculpture que la deuxième, transparente, atteste comme fait plastique. Comment passer d'une stase à l'autre ?

Par deux opérateurs qui, chez Méchain, instruisent les degrés du regard. Ils fonctionnent ensemble à la façon de contraires complémentaires. A lire les journaux de bord de l'artiste parcourus de croquis, semés de mots français, anglais et autres, en caractères minuscules ou majuscules, romains, italiques, fléchés, serrés dans un tissu lexical dense ou au contraire solitaires, stellaires etc., on aperçoit que le creusement du « sujet » (la réponse à apporter à la question que pose concrètement le site) s'opère, certes, par les voies cherchant leur jonction du photographique et de l'installation, mais aussi par l'entremise d'une action, le *concept*, et d'une passion, l'*hypnose*. En même temps que l'esprit prend l'initiative de *signifier*, il se laisse imprégner, bercer par la rumeur montant du profond des choses, il se rend entièrement perméable à tous les sortilèges de la *suggestion*. Bachelard parlerait sans doute de rêverie matérielle, comme si l'esprit (dans l'acception la plus large possible, qui met en communication *le sens* et *les sens*) se laissait dériver *dans* le courant de la matière. L'essayage – j'emploie très délibérément ce mot de couture – suppose la concurrence vers le même but, qui est bien sûr de trouver la formule plastique qui répond au plus près, d'une *expérimentation* verbale et d'une *expérience* semi-somnambulique dans un bain de sensations.

D'un côté, l'artiste prend les devants en risquant des signifiants ; ce sont des sentinelles ou plutôt des avant-courriers ; ses livres regorgent de ce gibier sémique rabattu avec alacrité : la vigoureuse pertinence de l'entame est ici l'atout maître et, qui s'en étonnerait, cela marche plus ou moins bien, puisqu'il faut qu'une volonté chercheuse rencontre la chance, c'est-à-dire la faveur des choses-mêmes. Mais il n'y a pas d'art sans ce vouloir qui, ne cédant rien de sa décision, se veut le miroir de la nécessité. Il n'y a pas d'artiste étourdi (ou étourneau). L'attente musarde n'est rosée que sur un terrain de sévères attentions.

De l'autre côté, une sorte de torpeur devineresse envahit l'âme charnelle. Elle se pénètre, poreuse, de l'influence totale. La peau et le cœur se parlent, mais l'intellect ne connaît pas ce code en mille milliers de morceaux, cependant choisis un par un. En sympathisant avec le sentiment qui cherche à s'exprimer, en suivant docilement son invite, les « procédés de l'art », écrit Bergson, rappellent « les

procédés par lesquels on obtient ordinairement l'état d'hypnose ». Pour l'auteur de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* (c'est au début de l'ouvrage que se trouve cette analyse du sentiment esthétique), le caractère qui distingue le sentiment de la beauté tient à ce qu'il a été suggéré et non pas causé. Si l'on objecte que ces vues concernent la réception esthétique plutôt que le créateur, je réponds d'abord que pareille ségrégation est artifice, ensuite que le regard conjugue plusieurs régimes : le « poïètès » (celui qui fait, fabrique, compose...) est à lui-même son premier « esthète ». Le regard de l'artiste est *un* quant à la fin, mais multiple, ô combien, quant aux moyens. C'est même souvent en regardant son regard qu'il pénètre plus avant la figure plastique qui le travaille.

J'ai eu plusieurs fois l'occasion d'évoquer la diversité extrême du regard de Méchain, sa capacité de débrouiller les *liens* innombrables qui font un *lieu* unique entre tous. Il n'y a pas un instant où on commence à regarder, tandis qu'auparavant on travaillait l'œil rivé sur des procédés ; cette vue de l'esprit ne résiste pas, dès qu'on fait entrer en ligne de compte ce que j'ai appelé les *opérateurs du regard*. Celui-ci, qui vient de loin (d'*avant...*) et continue de retentir quand, apparemment, l'œuvre est finie, se bâtit par l'application du stylet conceptuel (certains concepts demeurent, de site en parc, des invariants – et pour cause : angle, plan, champ, distance focale etc.) sur le palimpseste sensoriel, compost durci où se mélangent à parité la chair du monde et les bases matérielles du cœur humain.

Il me semble que les états du bois, sa carte du tendre (Méchain se rappelle toujours à sa première vocation, la cartographie...), exercent sur l'artiste un pouvoir de suggestion qui déclenche ou provoque le répondant conceptuel. Ô plasticité musicale des bois !

L'éloge de cette matière qui épouse les jours précaires d'hommes occupés est le *Coin* de bûcheron : hommage de la photographie en acte à ce qui existe de sculpture en puissance dans la race nue. Le morceau est cité à l'ordre. Huit ou neuf fois plus grand que nature, il ne perd rien, il s'en faut, de sa simplicité dichotomique, fendant l'ombre et la lumière, les creux et les bosses et couronnant

d'une crête dure, immémorialement percutée, la paire admirablement universelle de l'angle et des droites.

Equisemblances

- *J' appelle tout ce virtuel dont nous parlions, l'IMPLEXE.*

- *C'est un beau nom, ma foi ! Très suggestif.*

Paul Valéry

Décliner plastiquement une idée, tout artiste le fait. Le nombre est partie intégrante de la création. Celle-ci joue, entre autres, sur les ressorts de la comparaison et de la simulation ; elle se plaît à quérir des azimuts les dissemblables (qui le sont plus qu'un peu) pour les coller l'un en face de l'autre ; et à badigeonner d'un air de famille irrécusable des étrangers qui, entre eux, n'ont rien à voir.

Voire ! C'est le côté « magie » de l'art plastique qui, entre ses repères conceptuels et son ancrage viscéral, par bonheur réciproquement intraduisibles, change une grosse coupure de hasard pour récupérer, d'or, quelque monnaie frappée au sceau du nécessaire. Méchain est d'autant mieux armé pour l'aller-retour du Même à l'Autre qu'il a misé d'emblée sur l'attitude médiatrice. L'*entre-deux* est son aître.

Les *Equivalences* (1978-1982), qui se réfèrent à Stieglitz, photographient du verbe : évidemment une façon de dire. La sculpture est *in statu nascendi* dans l'assemblage des images sous la hantise d'un mot. Ce déploiement ou plutôt cet étalage me fait penser à une réussite. Les images sont comme des cartes à jouer. Soit le monde, rien que ça – on procède à une mise au carreau des similitudes. Comparaient sur horizon de signifiante les nuages et les moutons, les fleurs champêtres et les étoiles etc. Les trains d'images se croisent, chargés de semblant.

Est-il vrai ? Faux ? A mi-distance sans doute. Car la table d'alignement révèle moins des réalités habillées pareil (ou semblablement nues : la dune et la femme, les herbes et les poils pubiens) que ce qu'on peut faire *des* et dire *aux* images. A commencer par *agrandir* ou *réduire* – sachant qu'un certain type d'intervention sur le format est *prévu* pour modifier la perception de la forme. Ce que nous enseigne toute caméra, c'est que la « réalité » est vertigineusement gigogne d'elle-même. L'équivalence, d'abord concrète, grossière (le moutonnement des nuages rapproché d'un troupeau d'ovins dérivant), s'abîme comme un miroir, s'endiable (*diaballein*, séparer, disjoindre) et le monde, en proie aux images que fouillent les mots, glisse dans l'abstraction : à la limite, toute tache est comparable à toute autre, chaque forme analogue à n'importe laquelle, le grand est le petit vu d'une certaine façon etc., car, comme l'arbitraire des signes pour le langage, l'appareil photographique peut en multipliant les synonymies iconiques induire le vertige d'un « voyons voir » qui se passerait totalement d'objet...

L'épisode des *Géographies animales* (1985-1986) poursuit autrement la spéculation active sur ce que j'appellerais les *équisemblances*. J'ai l'impression que l'interrogation est relancée, mais par l'autre bout. Autant les mots devaient conduire le plasticien aux frontières de l'abstraction, autant la peinture ou plutôt la couleur projetée sur les végétaux pour en faire surgir des bêtes fantasmagoriques, monstres maniérés qui rappellent les allégories d'Arcimboldo, déconcerte le regard. Les effets sautent aux yeux. C'est aussi *ça* une image. Au « mauvais goût » expérimenté ici s'oppose le « sublime » des *Sculptures-fictions* (1987-1989). En quelques courtes années, Méchain a revécu les querelles *disegno* contre *colorito*, « belle nature » *versus* maniérisme. Et la mesure a été trouvée lorsque le sculpteur a prolongé le photographe...en le prévenant ! Désormais, les *facta* de celui-ci coïncideront avec les *ficta* de celui-là. Par-delà les similitudes les plus évidentes et dépassant, pour la constituer en tension, l'opposition entre un abstrait « ombre/lumière » et la figuration colorisée, l'artiste explore l'espace lui-même. Ses *dimensions* sont multiples et elles doivent, d'une manière ou d'une autre, trouver place dans la sculpture éphémère *in situ* et sur la photographie.

Où se déploie t-il donc cet espace multidimensionnel, sensible au cœur (aux sens) autant qu'à la raison ? Partout où quoi que ce soit se *transforme*, fait le regardeur témoin – plus ou moins attentif – de passages. On n'en finirait pas d'épeler ces transitions dans leur manège perpétuel : de la sculpture à la photographie, d'une version de l'œuvre à l'autre ou, s'il s'agit d'un diptyque voire d'un polyptyque, entre les « planches », dans les interstices entre l'image et les signes, la fantaisie et la mémoire, dans les jeux d'ombre et de lumière, le cadrage, le changement d'échelle, la dialectique de la marche et de l'arrêt, du lointain et du proche, le rythme des jours « sans » et des heures « avec » etc. L'échange a lieu surtout entre le *faire*, qui est en quelque sorte le tout premier *négatif*, et l'*acte* photographique. Le paradoxe de la sculpture, du moment qu'elle est réalisée *en vue* de la « prise », c'est qu'elle matérialise un primat d'existence de la déformation. La sculpture est anamorphose *in re* comme la photographie est métamorphose *post rem*. La réalité est une première image, déformée, dilatée, partiellement indécidable (tant qu'on n'a pas constaté ce que « cela donne » au viseur, puis au tirage) ; une image anamorphosique, dont la photographie restituera – restaurera la perspective. L'œuvre de Méchain, entièrement vouée à la méditation de la Dimension, est en ceci de notre temps, qu'elle montre l'apparence, non comme le contraire de la réalité, mais un de ses degrés ; réciproquement, ce qu'on suppose la réalité est un mode de paraître.

Allégorique de cette recherche *migratoire*, dont l'enjeu est d'augmenter le coefficient des dimensions spatiales, est éminemment le travail effectué en 1994 sur deux sites (Danemark/Normandie) et deux saisons (printemps/été) autour des Vikings. L'histoire, archi-condensée, est celle de marins venus du Nord (sur les fameux drakkars) pour se fixer en Normandie : passage du raid saisonnier à la paix durable (chrétienne), de l'hostilité surgie de la mer à l'intimité des maisons à colombages rappelant par retournement les nervures des coques. Le père de Guillaume le Conquérant, Robert dit « le Diable », duc des Normands, ne fit-il pas allégeance à un autre Robert, le roi de France, dit « le Pieux » ? Cette boucle scellée par la gémellité pronominal, toutefois fortement contrastée, indique le mouvement de toute cette affaire de voyage et de conversion, de toits et de cales.

Regardez les trois cabanes de Bailleul, filant l'une derrière l'autre en un arc qui réfléchit le déplacement de l'astre : terre, ciel, mer... Tout est dit. Il n'est pas jusqu'au pré strié, cabossé de lumière qui ne simule l'ondulation des eaux. L'Autre revient Même. Paradoxalement, le départ se symbolise au point d'arrivée normand, alors qu'à Molleskov, le vaisseau paraît choisir le champ de terre.

A l'heure où j'écris, le projet *Hommage à Gustave Courbet*, dont je prends juste connaissance, promet, en retrouvant les actants déjà rencontrés, d'ajouter d'autres dimensions (la vitesse ou la lenteur, la transparence etc.) et de nouveaux personnages (Courbet, la Charente...) à l'univers en expansion de François Méchain dans lequel le réel et son interprétation débordent de leurs lignes respectives comme en un vaste vitrail et se pénètrent subtilement dans la différence des bleus.

Michel Guérin

philosophe et écrivain ; professeur à l'université de Provence.