

« Une esthétique du déplacement »

Paysages

L'Arcadie vue par François Méchain est conforme à l'image réaliste qu'en donnaient les anciens grecs, comme le rappelle Panofsky, avant que Virgile ne la métamorphose en terre de félicité, avec la fortune que l'on sait dans la littérature élégiaque et dans la peinture : « pauvre, aride, rocailleuse, peu avenante 1 ».

La vue panoramique du site où il installe en 1991 la sculpture éphémère d'Arkadia, dans les monts Ouros au centre du Péloponèse, montre une vaste étendue de collines. La végétation s'y résume à une multitude de petites boules crispées disséminées sur d'anciennes terrasses en ruines. De ces formes, la sculpture se fera l'écho, en les magnifiant. L'amandier, le chêne vert et les pierres calcaires des terrasses démantelées qui la composent sont, aux yeux de l'artiste, emblématiques de la Grèce. Comme souvent dans son œuvre, le *genius loci* se manifeste, par une sorte de condensation métonymique, à travers les arrangements ramassés et compacts de matériaux d'ordinaire dispersés. Leur choix est par ailleurs ici dicté par le souci de placer en contiguïté des zones de valeur en fort contraste, encore accentué lors du tirage photographique qui tend vers une géométrisation abstraite des formes.

L'artiste a recours au redressement anamorphotique pour l'obtention, à partir d'une forme ovale très allongée (1500 x 350 cm), d'un cercle de pierres presque parfait, projection fictive sur le sol de la sphère de chêne vert qui lui est contiguë. La sculpture s'organise en fonction d'un unique point de vue, et l'œuvre n'a d'existence que par la photographie. Celle-ci est prise dans la lumière matinale par temps clair, et le ciel légèrement nuageux fait écho, dans un renversement des valeurs, à la garrigue sombre et clairsemée sur la roche blanche. La focale est choisie de manière à repousser dans le champ la sphère de chêne vert, dense, serrée, au contour net, et à la rapprocher de la sphère d'amandier, légère et d'apparence mousseuse.

À la conception de la sculpture en vue de la photographie succède le travail sur le négatif qui renchérit sur la dimension sculpturale. Le lien entre photographie et sculpture dans l'art contemporain a été souvent souligné et François Soulages note que « la photographie actuelle confronte toutes les modalités de la sculpture 2 ». François Méchain, quant à lui, désigne, dans ses notes pour Arkadia, le traitement du négatif comme « deuxième acte de la sculpture (en laboratoire) ».

Le souvenir de la peinture de paysage, jamais très éloigné de la pensée de l'artiste, est ici sous-jacent, à l'insu sans doute du spectateur, dans la recherche d'un équilibre entre les surfaces. L'analogie visuelle entre la portion de ciel dans la partie supérieure de l'image et la zone de sol nu au premier plan lui rappelle une peinture du Lorrain, l'Eliezer et Rebecca de la galerie Doria-Pamphili, dans laquelle l'espace vide du ciel découpe une surface équivalente à celle des masses végétales.

En marge de l'œuvre, François Méchain compose une sorte de poème 3, strictement dénotatif, tout à l'enregistrement de l'instant, auquel il confère pourtant, par le style des caractères ainsi que par la forme générale du texte enchâssé dans un rectangle vertical, l'aspect immuable d'une épigraphie antique, écho lointain, peut-être, de celle qui ornait certain tombeau d'Arcadie.

De toutes les photographies de François Méchain, c'est Kaissariani (1993) qui appelle le plus spontanément le mot « paysage ». Sans doute, bien d'autres œuvres de l'artiste montrent-elles cette « étendue de terrain vue sous un seul aspect » qui est, dans la plupart des dictionnaires, la première définition du paysage. Mais soit la sculpture, par son importance, y domine totalement son environnement naturel, soit la composition photographique converge

vers elle. Alors que, dans Kaissariani, bien que fortement présente, la sculpture conduit le regard, par-delà les collines, vers le lointain. Il s'agit, en somme, selon la formule consacrée pour la figure, d'un « paysage avec sculpture ». Et ce n'est évidemment pas un hasard si cette œuvre est aussi celle qui fait signe, plus que n'importe quelle autre, vers la peinture.

Si les auteurs ne s'accordent pas toujours sur le moment exact de son apparition dans la civilisation occidentale, il n'en est aucun pour remettre en question ce qu'Anne Cauquelin appelle l'« invention » du paysage 4. Le paysage « naturel » n'a pas de réalité – en d'autres termes, le paysage n'est pas une substance –, et son avènement implique un certain nombre de conditions (qu'Augustin Berque énonce comme nécessaire à la reconnaissance d'une civilisation paysagère), ou du moins un processus culturel (qu'Alain Roger nomme « artialisation »), qui viennent constituer un pays en paysage 5. Ce qui est vrai au regard de l'histoire l'est aussi dans l'expérience de chacun de nous. Tout paysage est « chose mentale ». « Le paysage, disait Cézanne, se pense et moi je suis sa conscience 6. »

« Les sites doivent être bien liés, écrivait Roger de Piles, et bien débrouillés par leur forme, en sorte que le spectateur puisse juger facilement qu'il n'y a rien qui empêche la liaison d'un terrain à un autre, quoiqu'il n'en voie qu'une partie 7. » L'art d'enchaîner adroitement les plans successifs fut toujours valorisé – du moins jusqu'à Cézanne – qu'il s'agisse de paysage peint ou de la composition d'un paysage réel, pour laquelle, selon René-Louis de Girardin « le principe est que tout soit ensemble et que tout soit bien lié 8 ». Ce legato, qui fait la qualité du paysage, la photographie de Kaissariani le possède au plus haut point, et joue magistralement de la perspective atmosphérique... même si ses fonds brumeux « à la Lorrain » témoignent surtout de la pollution de l'air aux abords d'Athènes.

Kaissariani se trouve sur les pentes du mont Hymette. Parmi les éléments naturels présents sur le terrain schisteux, les cyprès innombrables, « colonnes vivantes » dit l'artiste, ponctuent l'espace jusqu'au Parthénon, visible sur l'horizon (ou masqué par les fumées). Les pins sont plus rares. Les herbes aromatiques sauvages invitent à concevoir quelque « sculpture d'odeurs ». C'est avec des plantes de garrigues sur une armature de grillage – tout en notant au passage certaines analogies de structure entre les végétaux et leur support – que François Méchain construit une puissante colonne, de près de dix mètres de long, couchée de biais parmi les chandelles des cyprès.

La prise de vue présente quelques difficultés, car le souci d'obtenir la plus grande profondeur de champ nécessite un temps de pose prolongé, donc un feuillage immobile, alors que la visibilité demande une atmosphère claire, « lavée », et qui ne peut l'être, précisément, que par le vent. Nullement à la recherche d'une fidélité rigoureuse au « réel », dont il sait trop bien qu'il se construit dans la vision du photographe, l'artiste choisit finalement la retouche pour souligner la forme du Parthénon dans le lointain.

Si, avec Arkadia, il semblait vouloir contrarier le mythe ainsi que la tradition picturale, il paraît au contraire avec Kaissariani souscrire, comme par jeu, aux règles du « beau pittoresque » qui requiert dans un paysage la présence d'une « ruine agreste 9 ». On sait la fortune du paysage avec ruines, devenu assez vite un poncif, auquel la colonne éphémère, doublement « agreste », de Kaissariani semble rendre un ambigu et dernier hommage.

Depuis le tondo réalisé par Nancy Holt en photographiant un paysage dans l'ouverture d'une buse au travers d'une dune, jusqu'à la série de paysages que Ian Hamilton Finlay fit « signer » par Corot, Gaspard Dughet, Salvatore Rosa ou Le Guerchin, en passant par l'hommage que rendent à Turner Barbara et Michael Leisgen par le « bougé » d'une photographie de soleil couchant, nombreuses sont les œuvres qui célèbrent une peinture absente, dont elles scellent en même temps, loin de tout pictorialisme nostalgique, la disparition. The Unpainted Landscape, le paysage non peint : c'était naguère le titre d'une exposition 10.

La Rivière noire, de deux années antérieure (1991), s'oppose à Kaissariani, par la façon dont l'enchaînement harmonieux des plans dans la profondeur a été brutalement supprimé au profit d'une mise en relation exclusive des premier et dernier plans. La sculpture éphémère, un tas de branchage ramassé dans la solitude du parc forestier des Laurentides, reprend exactement pour un point de vue donné, la forme de la ligne de crête derrière elle. La Rivière noire est un paysage masqué.

Cependant, ce qui du paysage est préservé, souligné par la sculpture, l'horizon (on notera que l'horizon « réel » ne coïncide guère, dans la plupart des cas, avec celui, abstrait, de la perspective linéaire), en est encore l'élément constitutif essentiel. « Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent ¹¹ », écrit Michel Corajoud, ce que viendrait confirmer la série des skylines d'Hamish Fulton. La Rivière noire n'est pas sans faire songer à la façon dont, dans certaines Montagne Sainte-Victoire, les branches de pins à demi hors champ entrant dans le tableau par les bords, riment avec le profil de la montagne à l'horizon et dont Cézanne, en faisant ainsi monter les derniers plans vers la surface, instaure une sorte de coalescence picturale entre le proche et le lointain.

Seul un cadrage spécifique permet l'homothétie des deux contours, en même temps qu'il escamote au regard les parties latérales de la sculpture. Véritable méditation sur le pouvoir d'illusion de la photographie, la Rivière noire poursuit une expérience très ancienne : dans l'une des séquences photographiques titrées précisément Équivalences, en 1982, on découvrait progressivement qu'une montagne enneigée était en fait un papier froissé posé sur une table, imitant la forme d'une montagne lointaine.

Sur le diptyque photographique de La Rivière noire est inscrit le nom du lieu-dit, qui donne à l'œuvre son titre. Pour François Méchain, l'appellation cadastrale est la mémoire concentrée d'un lieu, et son travail consiste à remettre à jour le passé invisible qu'elle recèle. On a pu relever dans la toponymie francophone québécoise beaucoup de noms, à la connotation plus sombre encore que celui de la Rivière noire, chargés de l'effroi qu'inspira longtemps à l'homme une nature sauvage et imprévisible : Lac du Malheur, Rivière de la Pauvreté, Lac méchant, Lac du Carnage ¹². On a suffisamment, par ailleurs, fait le récit de la métamorphose des « affreux pays » en paysage. Et si l'on a pu convoquer pour Kaissariani la catégorie du pittoresque, le diptyque de La Rivière noire, qui conjugue le thème de la montagne et celui de la forêt, renvoie, quant à lui, à la catégorie du sublime à laquelle ces deux topoï sont ordinairement rattachés.

La mesure de l'homme

La ligne énigmatique de chiffres et de lettres située dans la partie inférieure droite de La Rivière noire se décrypte ainsi : taille (et envergure) de l'artiste, longueur et section maximale des troncs de bouleaux transportés, longueur et section maximale des troncs d'épinettes transportés, durée de l'action, date. Pour La Rivière des Eaux volées, autre pièce réalisée au Canada, on déchiffre pareillement l'inscription : taille de l'artiste (170) ; bouleaux (BO) : longueur maximale des bois transportés (100), section maximale (35) ; épinettes : longueur maximale des bois transportés (350), section maximale (10) ; durée de l'action (8H) ; date (1990). On lira encore selon les mêmes principes l'inscription portée sur le Chemin au Porc-épic, où, parmi les coupes dans la forêt des Laurentides, l'artiste a replanté cinquante arbres morts au tronc en partie dénudé dans une formation densifiée jusqu'à l'absurde, dernier carré symbolique de « morts debout ».

Sur une photographie de Brancusi, par l'artifice de la surimpression, un portrait de l'artiste assis dans son atelier s'inscrit dans la forme fantomatique d'une souche d'arbre en apparence morte, qui s'était mise à bourgeonner au moment où lui-même relevait de maladie.

« La photo, dit Friedrich Teja Bach, est ici métaphore visuelle, parabole de la parenté de l'homme et de la nature, de leur vitalité commune 13. » De façon significative, si l'on songe que, pour François Méchain, Brancusi est une figure tutélaire, l'articulation entre sculpture et photographie vient ici croiser celle qui relie l'image du corps et l'image de la nature.

Le rapport au corps, ainsi qu'à sa propre identité, est dans l'œuvre de François Méchain un thème récurrent en même temps que discret, car traité sans pathos et de manière paradoxalement désincarnée. « L'horizon imaginaire qui anime toute entreprise photographique est le désir de constituer une image du monde où se donne à voir sa propre présence 14 », note Serge Tisseron pour qui cette présence peut être rendue effective par le jeu d'un reflet ou d'une ombre portée, mais se trouve le plus souvent signifiée par l'existence d'un « style », celui-ci n'étant rien d'autre, en effet, que la manifestation, par le preneur de vue, de son appartenance active à cela même dont il enregistre l'image. On sait, par ailleurs, que pour Penone (Ma hauteur, la longueur de mes bras, mon épaisseur dans un ruisseau), pour Charles Simonds (Birth), pour Anna Mendieta (la série des Silueta), et pour tant d'autres, c'est l'empreinte du corps qui vient sceller l'alliance avec la nature, et que même chez les artistes marcheurs qui bannissent à peu près toute figure humaine de leurs images, le corps, dont les sleeping marks de Richard Long viennent parfois attester le récent passage, n'en reste pas moins l'instrument de mesure de la terre.

C'est donc essentiellement dans les œuvres issues d'interventions in situ réalisées dans les grands espaces canadiens, là où, confronté à l'immensité de la forêt, il souhaite prendre ses marques, en même temps qu'il éprouve la limite de ses possibilités physiques, que François Méchain introduit la notation codée qui enregistre les mesures de son corps, ainsi que les données quantitatives de l'action accomplie, sa durée et sa date. Sans être exactement un code à barres, comme ceux que d'autres artistes – Jean-Paul Albinet ou Enrique L. Carbo – superposent non sans ironie ou violence au monde naturel, ce code n'en emprunte pas moins à la société marchande son aspect de froide nomenclature. Comme le code à barres, il n'est compréhensible que si l'on en connaît la clé, mais on peut se dispenser de le déchiffrer. À travers les informations qu'il fournit, le corps est perçu essentiellement comme outil, et ces notations font intervenir un élément assez nouveau dans le contexte artistique évoqué plus haut, avec l'idée du travail. À l'opposé d'une relation fusionnelle avec la nature, mais pas davantage dans la déréliction romantique qui en est souvent la contrepartie, l'homme, à sa juste place, à son échelle, obstinément transporte, entasse, construit. Économe et patient, il comptabilise chacun de ses efforts. Au cœur du geste artistique, il se souvient peut-être des gestes anciens, utilitaires ceux-ci, et nécessaires à la survie.

Lors d'une récente exposition, François Méchain montrait deux pièces tout à fait inhabituelles dans son œuvre. Posés au sol et appuyés au mur, de façon à souligner la matérialité de leur support rigide, les objets photographiques proposaient, sculpture dans la sculpture, l'image surdimensionnée d'un coin de bûcheron aux allures de mégalithe renversé, se détachant, hors de tout contexte, sur un fond blanc. L'outil, autrefois, se transmettait de génération en génération, et ceux qui servent à l'artiste de modèles lui viennent de sa famille. Ainsi magnifiés, ils célèbrent une relation essentiellement physique à la nature, et précisément à l'arbre, si présent dans toute l'œuvre. Relation ancestrale désormais mise à distance, contemplée, théorisée, en quelque sorte, par le déplacement depuis le monde rural vers le champ artistique, lorsque, à la brutalité de l'usage dont l'objet porte les marques profondes, s'est substituée la gratuité toute intellectuelle du geste photographique.

Parfois cependant, la confrontation du corps et des grands espaces prend un tour plus dramatique. Installation conçue lors d'une résidence au Banff Art Centre en 1991 et restée à l'état de maquette, Rocky Mountains se compose d'une immense photographie de la forêt canadienne, cadrée de manière à supprimer la ligne d'horizon, sombre pattern continu sur trois panneaux dont les bords incurvés suggèrent lointainement la courbure de la terre. Quatre

mètres en dessous de cette arche, devait être posée au sol la photographie de trois constructions semblables à des billes de bois compactes mais constituées de milliers de brindilles, aux mesures de trois figures humaines, l'une allongée les bras le long du corps, l'autre allongée les bras en croix, et la troisième assise. Les sculptures épousent grossièrement la forme des silhouettes à la manière d'un schéma stéréométrique. L'artiste, qui rapporte son désarroi devant le sol jonché à l'infini de troncs gigantesques et indéplaçables, a choisi d'œuvrer avec la plus petite unité végétale qu'ait produit le lieu et de revenir aux mesures de son propre corps. L'inextricable réseau de brindilles lui fut suggéré par la découverte fortuite d'une vue des momies anatomiques de Raimondo de Sangro, aujourd'hui montrées dans la chapelle de Sansevero, à Naples : corps véritables traités et desséchés de manière à révéler tout le réseau de circulation du sang. Que l'allusion, fortement organique, mais distanciée, soit ou non perceptible, l'opposition entre les formes éphémères, fragiles et transparentes, discrètement anthropomorphes, et l'écrasante coupole de frondaisons serrées qui les domine, reste éloquente. Le code accompagnant l'image renvoie ici à toutes les caractéristiques personnelles de l'artiste, comme si, face à la violente démesure naturelle, il était urgent, à l'opposé là encore de toute aspiration fusionnelle, de s'assurer de sa propre identité chiffrée. Quant à l'inévitable glissement qui conduit du corps vivant, actif et dressé dans le paysage, au corps mort retournant à cette même nature dont bientôt plus rien ne le distingue, ce sera l'un des thèmes de L'Arbre de Cantobre, œuvre dans laquelle le corps fait retour sous la forme ultime et méconnaissable, non plus de chiffres ou d'image, mais de matériau.

Ici et là-bas : le lien viking

La sortie des ateliers a placé depuis plus de trente ans tout un pan de l'art – et pas seulement celui qui se préoccupe de « nature » – sous le signe du déplacement. Marches, promenades, randonnées, road movies, voyage sous toutes ses formes, réel ou imaginaire, sont devenus les matrices des œuvres. Depuis le va-et-vient, physique et mental, du « site » au « nonsite », et parfois l'imbrication étrange de « nonsites » auxquels s'est livré Smithson, qui a ouvert par là un champ exploratoire immense, jusqu'aux modestes Études de lieux restreints de Paul-Armand Gette, en passant par les jeux subtils d'Oppenheim sur l'espace et le temps, le comptage de pas de Fulton, les lignes de vents de Long, les photographies, les textes, les prélèvements de matériaux, les vues aériennes, les traces et documents divers, rapportés en milieu muséal et institués comme œuvres, sont l'objet d'une combinatoire infinie. La carte (dont François Méchain, comme Long ou Smithson, est un grand amateur), instrument de connaissance, support de l'imaginaire, en même tant qu'objet plastique, a pris une importance grandissante. En quête de lieux où inscrire l'œuvre, et bien souvent – étrange retour de l'histoire – par le jeu des commandes, les artistes se font nomades. De tout cela, évoqué ici de façon hâtive, François Méchain est l'héritier lucide, apportant sa lecture propre du passage de frontière, du mouvement, de la migration, de la mise en correspondance de sites éloignés, lecture dans laquelle l'histoire tient autant de place que la géographie, la géologie ou la botanique, où tout territoire est perçu comme berceau d'une aventure humaine, où culture et nature se donnent dans un même instant comme indissociables, où pensée du voyage et voyage en pensée se répondent (il cite volontiers Fernando Pessoa : « le voyage n'existe pas, seul le voyageur existe »).

La simple coïncidence entre deux commandes, l'une émanant du musée de la photographie d'Odense, et l'autre de Bailleul en Normandie, va très vite se métamorphoser en hasard objectif. Odense, ville principale de Fyn, île de l'archipel danois, est située non loin de la péninsule d'Hindsholm, explorée, au printemps 1994, par l'artiste, qui note l'omniprésence de la mer dans le paysage, ainsi que l'importance des vestiges de la civilisation viking.

Bailleul, château de la Renaissance entouré d'un parc aux très grands arbres, est la propriété d'une famille liée, par ses origines, à l'histoire des migrations normandes. François Méchain, invité à intervenir dans le parc, conçoit une œuvre qui devra rester visible sur place l'espace d'un été et dont un triptyque photographique, montré en galerie, constitue le deuxième volet. La sculpture de branchages réalisée sur le site danois de Mølleskov, finalement choisi par l'artiste dans la péninsule d'Hindsholm, s'atteint quant à elle par un sentier qui vient mourir sur le rivage, et demeure confidentielle, élaborée pour la seule photographie.

Ainsi, le caractère éphémère, commun aux deux réalisations, s'inscrit dans un mode de réception différent. En outre, le « lien viking », fil imaginaire tendu par l'artiste entre les deux sites, et donc entre les deux œuvres, est essentiellement opératoire. Fondamental pour en comprendre la genèse, il n'est pas visible dans leur forme finalisée, et chacun des triptyques photographiques s'offre au regard de manière autonome.

La sculpture de Mølleskov, d'une douzaine de mètres de long, prend place dans un creux naturel du rivage qui rappelle à l'artiste la forme d'une nef viking dont les vestiges sont visibles non loin de là. Utilisant, comme toujours les matériaux que lui offre le site, il dessine à l'aide de branchages piqués dans le sol la forme sommaire d'une coque échouée et comme ensablée, inclinée, largement ouverte sur le ciel, à la manière d'un panier, ou d'un nid, barcaccia qui prend la terre de toute part, et dont le fond est tapissé de feuilles de hêtre.

La prise de vue vient placer la paroi hérissée, en son point le plus haut, juste sur l'horizon, selon un cadrage qui n'est pas sans rappeler celui de Machine végétale I réalisée à Calais un an plus tôt (1993), construction transparente en bois de sureau dont les volutes se déployaient sur un ciel marin. Le travail à partir du négatif – « la sculpture en chambre noire » – souligne le contraste entre la luminosité du lointain et la zone d'ombre où se trouve la réalisation in situ, à peine émergée, semble-t-il, de la gangue du passé.

Dans la mise en correspondance des deux sites, l'artiste s'est plu à lister les points communs : nature du sol (argileux), essences (chênes, hêtres), lieux ventés, architecture traditionnelle (colombages et toit de chaumes). Les reconstitutions de maisons vikings, telle celle de Fyrkat au Danemark, rappellent les maisons normandes. Et par ailleurs, on sait que les premières églises nordiques, en particulier norvégiennes, furent parfois des nefs renversées.

C'est ainsi que, si l'horizon marin a pu appeler le thème de la barque et sa forme ouverte, naturellement aventureuse, par contre, la pelouse du parc de Bailleul a suscité celui de la maison, sous l'aspect symbolique et schématique de trois cabanes à la structure élémentaire. Celles-ci, ramassées, terriennes, demeurent doublement fermées, car sans porte ni fenêtre, et parce que le matériau ne ménage à l'intérieur aucun vide. Pleines, donc impénétrables, les trois cabanes n'en paraissent pas moins fragiles et légères comme des jouets abandonnés sous les grands arbres, du fait de leur petite taille et, pour deux d'entre elles au moins, de la fragilité des matériaux qui les composent, graminées sèches ou réseau transparent de branchage. La troisième cabane, initialement prévue en compost, qui est comme la mémoire totale d'un site, mais n'aurait sans doute pas résisté une saison aux orages fréquents, fut finalement exécutée en bûches, la fonction mémorielle des anneaux de croissances de l'arbre pouvant se substituer à celle du compost. Disposées en oblique sur le parcours proposé au visiteur du parc qui contourne les bosquets en direction du château et de la chapelle, les cabanes sont par ailleurs orientées selon un axe nord-est, rappel crypté de la position géographique de Mølleskov.

Outre la connotation enfantine et le souci, constant dans l'œuvre de François Méchain, de travailler à l'échelle humaine, la petite taille des cabanes s'explique aussi par la volonté délibérée de ne pas placer l'artefact dans un rapport de rivalité avec les objets naturels du site. Observé en diverses saisons, celui-ci se caractérisait, en effet, par la verticalité formidable des arbres l'hiver, et par la puissance des masses végétales l'été. Dès lors que l'histoire des

grandes entreprises du land art américain semble être désormais close, tous les artistes qui interviennent en milieu naturel savent combien est cruciale la question du rapport d'échelle entre le paysage environnant et l'œuvre.

Par ailleurs, la cabane est aussi l'homologue terrien de la nef, au sens où, comme l'a montré Gilles Tiberghien, elle apparaît comme un mode d'accès privilégié à la nature, en quelque sorte un « temple de la nature ». Prolongeant à son tour le jeu associatif auquel nous invite l'artiste, ce même auteur relève, entre les deux œuvres, un « rapport inversé du toit et de la coque d'autant plus éloquent quand on sait que cabaner signifie à la fois “ habiter une cabane ” (1605) mais aussi “ chavirer ” (1783), se renverser, donc. Ou encore, dit le Robert, “ renverser une embarcation, la mettre la quille en l'air. Cabaner un navire ” 15 ».

Ainsi dans l'élaboration d'une œuvre, pour François Méchain, rien n'est gratuit – ce qui n'exclut pas d'accueillir l'accident, dans la mesure où celui-ci fait sens. Rien qui soit là pour des raisons purement esthétiques, rien qui soit de l'ordre de l'effet. Tous les éléments s'articulent selon une stricte construction sémantique, parfois d'une grande complexité. Pour autant, cette rigueur discursive, l'artiste ne l'impose qu'à lui-même, elle est à la fois son fil d'Ariane et son garde-fou. L'objet plastique ensuite s'en détache, n'a pas à être intégralement compris. Après l'échafaudage conceptuel, vient l'oubli, et l'œuvre gagne à cette déperdition.

Les deux triptyques photographiques sont réalisés selon un principe commun : la sculpture proprement dite occupe la partie centrale, les parties latérales montrent son environnement immédiat. La construction permet de jouer à la fois sur la contiguïté, les vues s'enchaînant à la manière d'un panoramique, et sur une hiérarchisation qui place la sculpture dans la position de la scène centrale des anciens retables. Ce dernier point est plus sensible toutefois dans le triptyque danois en raison de la différence de taille entre les panneaux.

L'histoire de la photographie est toujours présente à la pensée de François Méchain, qui associe dans ses notes pour Bailleul une vue de la meule de foin par Henry Fox-Talbot tirée de *Pencil of Nature*. Relevant, entre la nef et la maison une relation du type négatif/positif, Henning Hansen a voulu voir dans les deux triptyques une sorte de métaphore de la photographie elle-même, et l'amorce de la pièce réalisée un an plus tard dans le même lieu, *Double Négatif*.

Compte tenu de la photographie

Double Négatif : une culture de gazon sur des structures de grillage, au-dessus de deux bandes de sol dénudées, suffit à donner un instant l'illusion que deux rubans de pelouse se sont détachés du sol pour venir s'accrocher dans un arbre. Le diptyque photographique montre la sculpture sous deux profils différents, l'un en positif et l'autre en négatif. Dans ce dernier, la partie sarclée semble devenir l'ombre des rubans lumineux jetés en travers de la branche basse. Le jeu de mot du titre renvoie, non sans ironie, à l'une des œuvres majeures du land art américain.

Pour François Méchain, reprenant à sa manière l'image d'Ansel Adams du négatif-partition et du tirage-exécution, « un négatif est une promesse ». Cette « promesse », l'artiste la donne à voir par deux fois (la seconde fois dans *L'Arbre de Cantobre* en 1998). Bien sûr, ce n'est plus tout à fait les négatifs eux-mêmes, puisqu'il s'agit d'un tirage sur papier, donc là encore d'une interprétation. Par ailleurs, si François Méchain n'est certes pas le premier à montrer des négatifs, les proportions monumentales qu'il leur donne ne sont pas indifférentes. Ce qui est ici magnifié, c'est la part la plus secrète de l'opération photographique, et celle qui lui est la plus spécifique. Du négatif, Régis Durand note que « la vision qu'il donne en valeur inversée [...] concourt à la création d'un véritable fantastique photographique, et d'une matière photographique absolument originale 16 ». Au-delà de ce fantastique visuel, féerique

dans Double Négatif, inquiétant et sombre dans L'Arbre de Cantobre, semble se renouveler le mystère de la première apparition d'une image, certes sollicitée, mais non réalisée par l'homme, directement produite par la lumière agissante et le corps qui l'intercepte. « De tous les arts profanes, la photographie est, du fait de son rapport à la lumière et à la transfiguration, celui dont l'imaginaire se tient au plus près d'un art sacré 17... », écrit Serge Tisseron.

C'est paradoxalement cette dimension, que mettent en évidence les approches les plus objectives, qui, revenant à la source même du phénomène d'impression lumineuse, fondent, à la suite de Rosalind Krauss, une approche sémiologique sur le caractère indiciel de la photographie, soit sur sa nature « d'empreinte à distance 18 ». L'une des multiples implications de L'Arbre de Cantobre, installation complexe développée dans la « vitrine » de la Maison européenne de la photographie, mettait précisément en correspondance la photographie en négatif de l'intérieur d'une écorce d'arbre développée contre un mur, et l'estampe primitive obtenue en roulant sur un papier des sections de tronc encrées. Soit l'empreinte à distance et l'empreinte directe. Cette « xylographie » un peu particulière faisait en outre travailler la nature à la production de sa propre image, un peu comme les frottages de Penone de la série Il verde del bosco.

L'Arbre de Cantobre apparaît comme une somme, en cela que l'installation, articulée de façon quasi didactique, est à la fois consacrée à la célébration d'un objet naturel, et à l'analyse des moyens dont dispose l'artiste pour transcrire l'expérience – lui-même dirait sans doute « l'exercice » – de cet objet. De même que Francis Ponge, dont il est un lecteur attentif, pouvait écrire : « parti pris des choses égale compte tenu des mots 19. »

En même temps qu'il décompose l'arbre (dont plus tard il fera au contraire une sorte de synthèse en superposant les espèces dans le sampling visuel de Archéologie, Forêt de Bastard, l'artiste pousse donc à ses limites le médium lui-même. Les « carrés d'incertitudes » disposés sur l'un des murs sont la reprise d'un procédé exploré en 1996 dans une pièce canadienne, Lasalle River, qui jouait surtout de la confusion entre la texture de la boue et celle de l'écorce, textures travaillées sur la photographie avec un sens du détail paradoxalement déréalisant : « même si la photo ne rend pas visible l'invisible, elle oblige à voir ce qui est habituellement non vu », note encore Serge Tisseron qui rappelle que les spectateurs des films des frères Lumière « s'émerveillaient de voir toutes les feuilles des arbres bouger 20 ». Par contre, ces mêmes textures, objets d'agrandissements successifs dans « les carrés d'incertitudes », non seulement perdaient cette précision, mais faisaient progressivement place au grain photographique jusqu'à disparaître, noyées par « l'effet blow-up » cher à Antonioni. Il est vain de poursuivre l'image de l'objet à l'intérieur de la photographie.

On se souvient que Roland Barthes, dans la Chambre claire, faisait état de la même décevante expérience avec un portrait de sa mère morte. Le lien serré entre la photographie et la mort a été maintes fois souligné : « prendre une photo, c'est s'associer à la condition mortelle, vulnérable, instable d'un autre être (ou d'une autre chose) », rappelle Susan Sontag, pour qui « toutes les photos sont des memento mori 21 ». Ce à quoi fait à son tour écho l'installation de L'Arbre de Cantobre, en alternant les « carrés d'incertitudes » avec des carrés de poussière prélevée dans un ancien cimetière, et des carrés de sciure de bois (toute l'œuvre est traversée par une vision anthropomorphe de l'arbre).

On l'a dit, François Méchain est venu à la sculpture in situ par la photographie. Mais antérieurement encore, il a pratiqué la peinture. Le déplacement joue ici d'un médium à l'autre. Et c'est aussi en peintre qu'il aborde la photographie, comme le manifeste son sens de la matière et le recours au grand format. « Parce qu'elle relevait de l'immatériel et du spectral, note Florence de Mèredieu, la photographie s'est souvent vu refuser le statut de matière 22. » C'est peut-être pour cela justement qu'elle l'a parfois âprement revendiqué, comme pour recouvrer cette « aura », dont son caractère reproductible semblait l'avoir privée d'emblée. Un auteur comme Jean-Claude Lemagny s'est souvent fait le chantre de « la conquête de sa

matière par la photographie », tandis que d'autres, tel Régis Durand, expriment leur défiance à l'égard du raffinement artisanal du beau tirage 23. Parler de matière photographique engage donc à beaucoup de paradoxes, dont le moindre n'est pas celui-ci : à l'intérieur même du clivage qui a historiquement opposé les photographes « purs » et les artistes qui utilisaient la photographie (ou encore, pour reprendre la terminologie de Dominique Baqué « la photographie créative » et la « photographie plasticienne 24 ») – distinction en elle-même parfois problématique –, ce sont souvent les premiers qui ont souhaité affirmer la matière photographique, alors que les seconds optaient volontiers pour une photographie de pur constat. Plus particulièrement, dans le champ qui nous intéresse ici des interventions in situ en milieu naturel, beaucoup d'artistes ont opté pour une photographie « neutre » – fût-elle un éclatant cibachrome – c'est-à-dire illusionniste, où tout travail spécifique du médium est écarté au profit de l'image, où l'acte photographique demeure invisible. François Méchain est sur ce point une exception.

On sait encore que la « photographie plasticienne » tend vers une extension du format des tirages, soit vers la « forme-tableau 25 ». En cela, par contre, François Méchain, qui note toujours scrupuleusement dans les légendes des reproductions le format exact de l'objet photographique original, n'échappe pas à la règle. Mais, alors que la « forme-tableau », comme le note Dominique Baqué appelle souvent la couleur, le choix du grand format se rattache pour lui à la pratique d'atelier, à la confrontation physique avec la matière dont son expérience de peintre lui a laissé quelque nostalgie. La volonté d'assumer lui-même la phase du tirage dans son aspect le plus artisanal, est une des raisons pour lesquelles, après les Géographies animales (1985-1986), il s'est à peu près exclusivement adonné au noir et blanc (le caractère essentiellement sculptural du noir et blanc en est bien sûr une autre). C'est seulement dans les récents travaux qu'il revient à la couleur, ou plutôt qu'il se donne la liberté de recourir, selon la nature des projets, tantôt à la couleur, tantôt au noir et blanc.

La traversée du regard

Poursuivant sa réflexion sur la cabane, qui n'est pas seulement abri, cachette, pour l'homme primitif comme pour l'enfant, mais aussi observatoire, lieu de guet pour le chasseur, François Méchain construit en automne 2000, à Paris, dans l'île du Vert-Galant, une maisonnette de coudrier, au sol jonché d'humus odorant, meublée d'un unique banc de bois. L'appareillage lâche et transparent n'empêche en rien la vue de la cité depuis l'intérieur de la structure, vue pérennisée par la photographie. Quelque mois plus tard, celle-ci, détournée en forme de jouet à construire soi-même, est montrée à la Maison européenne de la photographie. Une vue en couleur de la cabane, une frêle structure soutenant un toit de feuillage, et des schémas épurés de monuments parisiens complètent l'installation qui restitue les données d'une expérience et en indique les prolongements imaginaires.

La vision à travers l'écran de branchage rappelle un travail canadien antérieur, Toronto from Toronto (1996), dans lequel l'artiste, depuis une île où la nature préservée lui interdisait toute intervention, s'était contenté de photographier la mégapole toute proche, jouant de la mise au point pour occulter ironiquement les monuments, symboles de la puissance économique, par un rideau de brindilles. Comme toujours attentif au langage, l'artiste avait encore superposé à l'image deux définitions du mot « île », l'une géographique, l'autre anatomique, et renvoyant à cette pensée du corps dont on a vu qu'elle traversait toute l'œuvre. « L'expérience de ma chair comme gangue de ma perception, écrit Merleau-Ponty, m'a appris que la perception ne naît pas n'importe où, qu'elle émerge dans le recès d'un corps 26. »

En 1999, à Gorbitz, quartier de Dresde, François Méchain aborde encore un lieu urbain, mais dont la destruction récente a effacé, dans la réalité comme dans les mémoires, la stratification historique. Avec d'anciens pavés, il dessine un parterre de mots (« histoire », « fragment », « point de vue », « identité », « différence », « inconnu »...), s'enchaînant sans intervalles. Les mots inscrits sur une bordure circulaire environnent le spectateur, invité à les parcourir depuis le centre de la couronne, à travers des lunettes d'approche d'une mobilité limitée, orientées soit vers le parterre, soit vers les immeubles alentour. La configuration diversifiée des viseurs évoque tantôt la meurtrière, les œilletons, le panoramique, tantôt la peinture par la forme générale du tondo et celles, particulières, d'un paysage de Friedrich, et d'une veduta de Bellotto visibles à la Gemäldegalerie voisine. On songe encore à Nancy Holt et aux locators de Missoula Ranch, qui découpaient, paysages dans le paysage, des vues sélectives dans le tissu du réel (Nancy Holt est sans doute la seule figure du land art américain à être venue, comme l'a fait François Méchain, à l'intervention in situ par la photographie). La différence, cependant, est significative : dans l'œuvre de Méchain, le « voir à travers » fonctionne, comme par une sorte de feuilletage, sur plusieurs niveaux, à la fois physiques et symboliques, et procède moins de l'expérience contemplative que d'une fragmentation, déjà signifiée dans le texte de la bordure, dont la brutalité vient rappeler celle de l'histoire. C'était rendu manifeste avec l'installation de l'Institut français dans laquelle les photographies d'une réalité éclatée, fractionnée par les viseurs, alternaient avec des morceaux de la Frauenkirche détruite lors du bombardement de 1945.

On notera encore qu'à Dresde, la relation entre langage et vision est en quelque sorte inversée par rapport à la pièce montrée à La Courneuve et à Saint-Brieuc où l'on regardait le paysage environnant à travers une sculpture ajourée reproduisant deux textes, l'un de Vinci, célébration du regard qui nous ouvre l'accès à la beauté du monde et affirmation de la liberté du peintre, l'autre de Rousseau, évocation de la solitude d'un jardin secret. Textes au demeurant peu lisibles, ainsi que le sont les multiples déterminations implicites et les grilles culturelles diffuses qui forgent notre appréhension du monde, mais qui peuvent soudain émerger pour peu que la vision accommode dans le plan qui est le leur.

À Paris, depuis le refuge factice d'une cabane transparente, on pouvait jouer les paysans de bergerie et contempler la ville. À La Grande Porte, au voisinage de Saintes, on sera plutôt invité, dans un mouvement exactement contraire, à endosser le rôle du citadin qui ne perçoit plus la nature qu'à travers les vitres d'une voiture. Entre le fleuve et nous se dressera un écran de portes dont les vitres peintes d'un bleu transparent se superposeront exactement, du moins pour un point de vue donné qui sera celui de la photographie, second volet de l'œuvre, avec la surface du fleuve. Mais, tant il est vrai que l'on ne voit jamais le paysage qu'à travers la peinture qui l'a « inventé », il sera possible en s'en s'approchant de distinguer la touche large et apparente de l'enduit qui métamorphose la vitre en vitrail.

Cette paradoxale picturalité est en fait un Hommage à Gustave Courbet. Celui-ci séjourna en Saintonge en 1862 et 1863. D'abord invité au château de Rochemont par Étienne Baudry, collectionneur avisé, ami du critique Castagnary, lui-même originaire de Saintes, le peintre s'installera d'octobre à décembre 1862 à Port-Berteau, sur la rive droite de la Charente, dans la maison du passeur, avant de rejoindre, à Saintes, Laure Borreau, modèle de la Dame au chapeau noir, dont les charmes semblent l'avoir retenu dans la région au moins autant que le ciel « de ce bleu lacté qui signale le voisinage de l'Océan 27 », vanté par Castagnary. Les sources attestent qu'il a pratiqué, parfois en compagnie de Corot, autre invité à Rochemont, et d'Auguin, la peinture sur le motif « poussée jusqu'à l'achèvement 28 ». Le site de Port-Berteau s'est évidemment métamorphosé avec le temps, et les grands saules penchés vers l'eau ont disparu, mais une toile au moins parmi les paysages de Courbet montre un lieu assez semblable à celui où François Méchain plantera son installation. Si l'on en croit les chroniques du séjour saintongeais du peintre, le moyen de locomotion le plus prisé semble

avoir été l'âne. On sait aussi que Courbet marchait volontiers, le célèbre Bonjour Monsieur Courbet de Montpellier en témoigne. On pourra donc soit cultiver certaine nostalgie de l'immersion dans la nature que connaissaient les voyageurs du siècle dernier, soit se souvenir que « Proust, voilà près d'un siècle découvrait (inventait...) le paysage en voiture 29 ».

Au-delà de l'anecdote, l'introduction d'un objet aussi délibérément incongru que ces portes de voiture dans un environnement végétal, n'est pas sans renvoyer, beaucoup plus généralement, à l'histoire du paysage en peinture, qui s'origine en partie dans l'image d'une fenêtre ouvrant sur l'extérieur 30. On sait par ailleurs le parti qu'ont tiré de la vue depuis l'intérieur d'une voiture certains photographes, comme Bernard Plossu, sans parler, bien sûr, du cinéma. On se souviendra surtout qu'en 1982, François Méchain proposait dans une séquence intitulée Relativité, une série de vues, à travers un pare-brise, d'un pâturage progressivement noyé dans le flou, au fur et à mesure que la mise au point privilégiait la vision proche d'une mouche posée sur la vitre. Illustration, une fois encore, à travers la diversité des œuvres, de la constance d'une esthétique de l'écart, de l'entre-deux, du déplacement.

On n'aura peut-être jamais autant parlé de la « nature », avec autant d'effusion, qu'aujourd'hui où on la sait menacée. De cela François Méchain se préoccupe également. Mais sans avoir la naïveté de croire qu'il ne soit jamais possible d'appréhender cet objet mythique autrement que par le truchement d'un grand nombre de filtres culturels. Le moment de la sculpture, née de l'expérience physique du territoire et de l'abandon à la puissance évocatrice d'un lieu, peut bien être celui du sentiment océanique et du vertige fusionnel, la photographie qui la prolonge instaure, quant à elle, la séparation, l'exploration de l'incertitude, et la conscience de la relativité. Bien loin de venir confirmer les lieux communs de l'expérience sensible, elle témoigne de leur précarité, et fait retour sur la sculpture. Celle-ci est alors de moins en moins pensée comme mise en forme d'un nouvel objet du monde que comme machine à voir ce monde. Tandis que la dimension lyrique qui perdure toutefois dans l'œuvre aura été comme déchantée par ce que l'artiste appelle « l'exercice des choses ».

Colette Garraud,

historienne de l'art, est professeure des Écoles nationales supérieures d'art.

Elle a publié, entre autres, L'Idée de nature dans l'art contemporain (Flammarion, 1994).