

Inquiétantes images

Il y a trop de problèmes. Tout est difficile dans le travail d'un artiste. Contrairement à la science qui a arrangé le monde à son idée et qui pour ce faire, lui a donné une définition qui correspond à ce qu'elle est capable d'en dire ou à peu près, l'artiste sait qu'il travaille sans cette fine résille de concepts et de définitions qui prépare le réel à l'abordage auquel il va se livrer. Pour lui, la complexité du monde ne peut jamais être mise entre parenthèses, elle est une sorte de donne obligée, avec laquelle il ne peut biaiser sans se renier.

François Méchain ne biaise pas. Il aborde cette activité injustifiable qu'est l'art avec une pleine conscience de ses enjeux. Dans la grande lignée inaugurée avec le commencement de notre siècle, lorsque toutes les catégories furent jetées pêle-mêle dans le grand chaudron d'où devra bien, un jour, émerger un nouveau langage, il s'attaque d'abord aux questions de principe. Par principe. Car si l'artiste ne se pose pas d'abord la question de savoir ce qu'il fait lorsqu'il agit (certains disent crée), c'est alors son aveuglement qu'il donne à voir, et cela est sans importance, superflu, caduc avant même d'exister car, en matière d'aveuglement, nous sommes bien pourvus.

Donc qu'entreprendre, et comment ? Les termes du problème sont bien connus : d'un côté l'artiste, je, nous peut-être, ce côté en tout cas où s'affirme une activité et une pensée humaine. L'homme mesure de toute chose ? Sans doute. Nous n'y échappons pas et c'est même l'honneur de l'Homme, dans l'univers, que d'être une conscience au travail. Cela est bien, mais que faire de cet « être dans le monde » ? Que faire de cette capacité réflexive lorsque les concepts que nous forçons de ce monde pêchent précisément par leur subjectivisme, par leur relativité ?

L'attitude que François Méchain a adoptée à l'égard de cette question est de se déclarer présent, présence active, dans le rapport au monde qu'il cherche à formuler. Cette présence du sujet pensant et sentant, il lui a donné une visibilité, une manière de signature : le code-barre. Celui-ci enregistre les déterminations du corps : sa taille, 170, son envergure, 150, mais aussi, indirectement, sa force qui s'exprime à travers le poids maximum que l'artiste peut manipuler.

On dira peut-être que voilà une signature qui emprunte un code bien anonyme, celle des objets passant à la caisse. Certes ? Peut-être devons-nous donc y pressentir une subjectivité qui se veut moins individuelle que généralement humaine, les mensurations de François Méchain, né en 1948 et se mesurant à l'objet ou au paysage tel jour à telle heure, se voulant, dans son activité, un homme parmi d'autres, un humain en train d'affronter la nature.

Le contenu subjectif du code-barre inscrit en quelque sorte le champ de nécessités qui détermine les paramètres de l'œuvre à réaliser, et donne sa probité au geste artistique.

François Méchain ne se verrait pas volontiers faisant usage de puissants bulldozers pour réaliser son travail. Il n'est pas de la lignée des Mikel Heizer ou des Richard Smithsson qui remuent des montagnes. Ce que j'appelle probité qualifie le souci de la mesure que détermine le corps humain. Elle engage une question d'échelle. Non pas que Méchain refuse que notre civilisation technique se soit dotée d'instruments puissants qui, ni plus ni moins que le marteau ou la scie, sont le prolongement instrumental normal de notre corps en cette fin du XX^e siècle. Il ne faut voir ici aucun refus en soi des possibilités techniques. En revanche, il se pourrait qu'il y ait derrière cette attitude discrète une éthique de l'acte artistique, selon laquelle l'art est un geste qui doit préserver son intimité avec celui qui le fait, une intimité qui implique une proportion entre la loi à laquelle se soumet le matériau et la loi des forces humaines engagées dans l'opération, forces comprises comme partie de l'ordre de la nature. L'artiste devrait alors veiller à ce que la logique de l'instrumentation ne devienne pas la loi de l'œuvre.

Le code-barre est donc une signature générique par laquelle s'engage un dialogue avec le monde extérieur à l'Homme. De cette rencontre ponctuelle dans le temps et dans l'espace naîtra un travail. Les deux faces de l'événement sont bien connues : l'une est appelée dans notre tradition philosophique « subjective ». On y lit la trace de François M. se débattant avec des pierres ou des branches, avec l'espace extérieur et la masse grise de sa mémoire. L'autre est dite « objective ». Quelque chose est produit par cette rencontre, une sculpture par exemple, ou une installation.

Cette dichotomie traditionnelle a démontré dès longtemps à quel point elle était réductrice et ruineuse. Elle est sans doute commode pour le discours, mais personne n'a jamais cru vraiment qu'en art on pourrait s'y tenir et décrire séparément le sujet et l'objet. De fait, tout le travail artistique, dans la mesure où il est conscient de ses conditions d'exercice, s'attelle à la question du dépassement de cette coupure artificielle.

Chaque artiste tresse à sa manière des ponts entre les deux berges qui bordent cet abîme de la pensée. En s'adressant, par ses moyens techniques spécifiques, à un troisième acteur, un regardeur, un public, il tente de faire exister pour ce tiers un lien vivant entre sujet et objet. Il contourne donc l'abîme en invitant un troisième terme à entrer dans la danse. La perception esthétique, en tant qu'action du tiers dans l'aventure de l'art, crée de fait une catégorie nouvelle, une synthèse des éléments que le dualisme avait séparés.

Cette perception esthétique, toutefois, est l'affaire du spectateur. En tant que telle, elle échappe très largement à l'artiste qui ne fait qu'en organiser les conditions de possibilité. Après, tout se passe en dehors de lui. Il a préparé un événement qu'il ne saurait véritablement contrôler. François Méchain tente de donner un élément de réponse à cette dépossession. Il va non seulement être sujet, producteur d'un objet, mais encore il va en donner une lecture, il va fixer son propre rapport de spectateur à son produit. C'est à la photographie qu'il confie cette mission.

François Méchain n'est pas photographe d'abord, il l'est ensuite, à la suite d'un autre travail. Confronté à une sculpture végétale comme celle qu'il a réalisée à Arte Sella, le spectateur a tout loisir de se promener autour, d'y percevoir trois volumes séparés, d'y saisir le chatoiement de la lumière dans les feuilles ou bien, au contraire, la prégnance des structures porteuses de ce volume éphémère. Tout cela existera pour le spectateur et aura un droit imprescriptible à l'existence. C'est le destin de l'œuvre comme objet de changer dans le temps, et plus encore lorsque le matériau est par nature éphémère

et changeant. C'est aussi le destin de la perception esthétique, qui veut que le spectateur s'attachera, ce jour-là, à la valeur formelle de l'œuvre plutôt qu'à son contenu symbolique ou inversement. L'artiste ne peut qu'acquiescer à ce destin.

Méchain pour sa part met un terme à cette errance de la signification. Dans une photographie, qui sera la seule trace de ce travail éphémère, il fixe l'angle de vue qu'il a choisi, il oblige les volumes jadis épars dans l'espace à ne faire qu'un dans la perspective adoptée. C'est que, parmi ces regards innombrables qui peuvent se saisir d'un objet, il y en a un qui revêt aux yeux de l'artiste une valeur particulière et qui, contrairement aux autres, est susceptible d'une objectivation. La photographie que l'artiste lui-même fait de son œuvre est donc un repère objectif dans le flot des subjectivités esthétiques. Elle est une objectivation puissance deux du « sujet artiste ».

Cette découverte avait été faite dès les années 20 par l'un des plus importants sculpteurs de ce siècle : Constantin Brancusi. Confronté à la photographie d'une de ses sculptures réalisée à New York par son ami Stieglitz, Brancusi prend la mesure de l'écart entre ce qui apparaît sur la photo et



Borgo Valsugana
1990 (Trentino, Italie)
Photographie noir et blanc
sur aluminium
160 × 115 cm.
In situ, sculpture éphémère,
bois morts de hêtres et de
noisetiers, feuilles de hêtre
1 100 × 800 × 350 cm.

BORG0

170 HE NO | 165 19 350 5 J 1990

ce que, lui, voudrait montrer. Au XX^e siècle, un sculpteur ne peut plus se désintéresser du sort photographique de son œuvre. La décision est vite prise. Avec l'aide de Man Ray, ce serait désormais lui-même, Brancusi, qui photographierait ses volumes. On connaît la suite : il réalisa plus de 900 négatifs. Ces photographies ne sont cependant pas une simple mémoire du travail effectué, elles font partie intégrante de l'œuvre.

Le rapport entre sculpture et photographie chez François Méchain est donc particulièrement complexe et s'inscrit dans la lignée de réflexion ouverte par Brancusi. Le rôle de la prise de vue est de surdéterminer le volume sculptural. Celui-ci, en effet, est déterminé une première fois par la forme qui lui est donnée et par le matériau utilisé. Mais, comme on l'a vu, l'objet reste, dans la perception, entièrement le jouet des modifications de point de vue, de cadrage et de lumière que peut lui imposer le spectateur. Or ces caractéristiques de la perception de l'œuvre sont précisément celles qui définissent la photographie, celles qui constituent le champ de sa maîtrise.

On est donc en droit de considérer que le double registre de la sculpture et de la photographie remplit pour Méchain le rôle d'une surmaîtrise de la perception de son travail.

Cette volonté de contrôle se manifeste d'ailleurs de façon très intéressante lorsque François Méchain abandonne lui-même certains aspects de sa maîtrise, comme par exemple lorsque, au lieu de bâtir un objet sculptural, il utilise un élément du paysage, comme par exemple un arbre, à la manière d'un **ready made** naturel. Sans doute François Méchain ne regarde-t-il pas la nature comme productrice spontanée d'objets esthétiquement intéressants. La notion de **ready made** lui est donc radicalement étrangère. Dans la série *Territoires*, qu'il consacre à des arbres de la campagne bretonne, ce n'est donc pas l'arbre lui-même, pour ses qualités plastiques, qui l'intéresse, mais le rapport entre l'arbre et le vent, la tension qui s'instaure entre force et résistance ou, comme il l'écrit lui-même sur sa photographie, la tension entre *flexibilité* et *résistance* des branches. Ce propos est lisible pour le spectateur du fait que le tronc est restitué bien nettement dans sa stabilité tandis qu'un certain flou gomme le contour des branches les plus fines et donc les plus mobiles au vent. Il semble cependant que la lecture qu'on peut faire de ce travail ne paraisse pas suffisamment déterminée à François Méchain, notamment parce que l'arbre-sculpture n'a fait l'objet d'aucun travail de sa part. De ce fait, la prise de vue est elle-même le premier degré de l'intervention artistique, et non pas le deuxième. Il va donc entreprendre de sur-déterminer la lecture que l'on peut faire de sa photographie en la couvrant de flèches à l'encre noire qui cadrent la perception et déterminent ce qui doit être vu. Ainsi sera atteint le deuxième degré.

En présentant cette œuvre, François Méchain annonce : « photographie préparatoire ». Il faut s'étonner de ce statut provisoire. D'une part l'œuvre nous est proposée en un tirage grand format qui lui donne un aspect tout ce qu'il y a de définitif. Il ne s'agit donc ni d'une esquisse ni d'une ébauche. Mais en plus, l'autonomie de cette photographie apparaît très clairement si on la considère comme une version, conceptuelle en quelque sorte, de la problématique qui débouchera sur la véritable sculpture ou installation intitulée *Territoires II*. Cette dernière nous est connue par une deuxième photographie, qui montre le même arbre mais dont les branches ont, cette fois, été contraintes par un réseau de tenseurs qui empêchent, dans la réalité physique du site, tout mouvement des branches.

Les paradoxes déchainés par la variété des objets de référence (sculpture *in situ* et photographie) font que ce qui sur le site est immobile parce qu'entravé devient, sur la deuxième photographie, manifestation du



Traouiero II
1992
Bretagne
Photographie noir et blanc
sur aluminium
151 x 122 cm.
In situ, sculpture éphémère,
châtaignier,
cordes d'amarrage
1 200 x 900 x 510 cm.

mouvement des branches. Par le flou dans lequel baignaient les parties les plus mobiles des branches, la première photographie laissait seulement sentir ce mouvement. De leur côté les cordes qui entravent le mouvement des branches dans l'installation *Territoires II* sont, dès lors que nous les percevons à travers la photographie, un équivalent plastique de ce même mouvement, sa figuration en creux dans la réalité, comme les flèches et le flou en sont la réalité visuelle sur l'image *Territoires I*.

Ainsi donc, par la médiation de la photographie, réel et virtuel échantent leurs propriétés. Si la photographie est toujours la trace d'un « ça a été », elle est en même temps l'évidence de l'absence de la réalité à laquelle elle se réfère.

En jouant sur les deux registres de la photographie et de la sculpture *in situ* éphémère (et donc par essence absente au regard du spectateur des photographies), François Méchain explore une des dimensions les plus inquiétantes de la question moderne de l'image.

Jacques Leenhardt
octobre 1993