

ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS MECHAIN

(Les conservateurs des musées de Cognac, Saintes et Rochefort sur mer)

Vous avez choisi de sous-titrer ce livre qui présente une vue d'ensemble de votre travail depuis une quinzaine d'années : « *L'exercice des choses* » : que souhaitez-vous faire entendre derrière cette expression poétique certes, mais un peu sibylline ?

J'ai choisi « *L'exercice des choses* » mais cela aurait pu s'appeler aussi « *L'exercice du monde* ». Dans les deux cas j'ai en effet pensé à Albert Renger-Patzsch, le photographe allemand de la Nouvelle Objectivité dont le célèbre ouvrage publié en 1928 s'appelle « *die Welt ist schön* » - *le monde est beau*. L'histoire raconte aussi que le premier titre envisagé par l'auteur était « *die Dinge* » - *Les choses* mais que l'éditeur aurait refusé pour des raisons commerciales. « *die Dinge* » c'est joli à l'oreille, non ? Et puis c'est un mot tellement ouvert.

Dans « *L'exercice des choses* » il y a aussi l'idée d'expérimentation, donc d'humilité. J'aime bien ces deux notions.

Les nombreux voyages que j'ai pu faire depuis trente ou quarante ans m'ont appris la valeur relative des choses. Deux anecdotes me viennent à l'esprit. Toutes les deux parlent de notre rapport au temps : la première, c'était sur l'atoll d'Ouvéa, dans l'Océan Pacifique. Je parlais avec un prêtre qui me racontait son récent voyage en métropole. Accompagné d'amis, il s'était ainsi un jour trouvé dans le rush du métro parisien, à une heure de pointe. Abasourdis devant tant de précipitation et de vaine agitation leur seule réaction fut alors de prendre place sur un banc et de rire aux éclats, une demi-heure durant.

Une autre fois, c'était en Malaisie. J'attendais avec des amis un train qui ne venait pas. Nous étions là depuis des heures. Comme rien ne se passait l'idée me vint alors d'aller au guichet et de demander, en bon européen que je suis, quand partirait le train. L'air interloqué, le préposé me regarda droit dans les yeux et me répondit avec nonchalance : aujourd'hui Monsieur. Réponse somme toute logique et de bon sens dans les circonstances et le contexte culturel du lieu.

La leçon fut propice. Désormais je savais que la valeur des choses supposait une définition préalable d'un certain nombre d'éléments. « Vérité en deçà, erreur au-delà » (Pensées III, 8) disait déjà Blaise Pascal en son temps.

- Et vous ? Où se trouve l'en deçà et l'au-delà de votre travail ?

Voyager m'a fait comprendre en quoi je suis européen. Aujourd'hui je peux très précisément vous dire pourquoi je le suis. Il ne fut guère difficile en effet de me rendre compte, sur le sol américain, que mon rapport à l'espace et à l'histoire était différent. Selon moi habiter l'Europe présuppose l'idée de *sédimentation*, de *stratification*. On pourrait avoir la même attitude dans un vieux pays comme la Chine. Aujourd'hui je crois que pour avancer il faut comprendre ce qui nous construit dans l'histoire du monde, tant du côté privé que du côté public. *Qu'est que l'on fait de tout ça ?* La question est complexe je ne vous le cache pas. L'historien Marc Bloch avait coutume de dire quelque chose comme : vivre suppose qu'on ne puisse faire fi de sa propre histoire, au risque de reproduire les mêmes erreurs. Je sais bien que l'actualité nous prouve tous les jours le contraire mais je crois que cette idée reste forte. D'où mon intérêt pour ce qui nous précède, pour *les couches*. Mon travail est un *carottage dans l'épaisseur du monde*. C'est la raison pour laquelle je me dis souvent un peu journaliste, un peu historien, un peu géographe, un peu sociologue... toute une liste de métiers que j'exerce en amateur. Et puis la fréquentation d'archéologues m'a appris qu'il faut toujours détruire la première couche pour accéder à la suivante. Cela veut dire que lorsque l'on s'est trompé lors de la première analyse il est impossible de revenir en arrière. La compréhension de l'ensemble suppose d'avoir toujours su et pu produire les justes articulations sémantiques tout au long de processus très complexes. Et bien notre rapport au monde est de la même veine.

- Pour vous le rôle de l'artiste est donc de révéler cette complexité ?

Oui, en quelque sorte. Il faut envisager mon travail comme une *tentative de faire du sens*.

- Mais plus que dans la recherche de réponses, vous semblez être dans le questionnement ?

Evidemment je n'ai pas de réponse, il n'y a que les hommes politiques qui en ont. Si j'avais des certitudes je ne continuerais pas à essayer d'atteindre

cet horizon qui se dérobe constamment à moi. Je revendique cet état d'esprit. Ma démarche s'inscrit donc dans le champ de l'expérimentation ; et même au-delà, puisque m'intéressent aussi largement les multiples façons de formuler les questions. J'ai besoin d'être sur le fil du rasoir, de me mettre en danger. Combien de fois suis-je arrivé dans des lieux inconnus sans information préalable. Les dates de l'exposition étant déjà fixées, le challenge fut à chaque fois de construire, en un jour ou deux, quelque chose s'apparentant à un scénario à partir duquel je pourrais extraire la substantifique moelle de ce nouveau territoire de pensée ? Cette mise en danger je l'ai souvent en tête ; c'est dans un film ou sur des photos, je ne sais plus très bien, que l'on voit Matisse vieillissant peindre sur les voûtes de la Chapelle de Vence à l'aide d'un bâton auquel est attaché son pinceau. Le bâton devient la prolongation de son geste et de cette incertitude naît paradoxalement la *juste distance*.

- Ce que vous recherchez ce sont donc vos propres limites ?

Je dirais les limites des choses, ce qui m'échappe, *l'entre-deux*. J'aime beaucoup par exemple les repentirs en peinture. Il y a là quelque chose de très fort, de brut qui vient des profondeurs, quelque chose qui s'est imposé à vous mais que la raison ultérieurement souvent réfute.

J'aime bien cette idée de frontière, là où ça glisse vers autre chose. Je crois que l'on ne peut jamais définitivement dire : c'est ça ou ça. Un peu comme dans certaines images d'Escher ou dans les fractales de Mandelbrot qui s'ouvrent soudain sur autre chose dans un éternel recommencement. On peut, on doit même parfois par obligation, décider. Mais en même temps moi je sais bien que ma réponse, à l'instant formulée, ne peut être que relative puisque tout bouge, que ce soit le regardé ou le regardant. Il y a toujours une part d'incertitude.

Sur ce même principe et avec la même angoisse de l'erreur, mon travail s'ingénie donc à *relier*, à rassembler sur le terrain de l'épars, des éléments a priori sans aucune relation. Et si je sais que cela ne peut-être envisagé que comme *une proposition* j'essaye quand même de renouveler aux yeux des gens qui sont sur place des liens auxquels ils ne prêtent pas ou plus guère attention. Pour paraphraser Paul Klee je tente « de rendre visible l'invisible » ou, dit autrement, je tente de renouveler le visible et donner sens à l'invisible.

- Ce rôle est lié à votre propre culture ? Quelle est-elle ?

J'ai toujours eu un profond intérêt pour la cartographie et plus particulièrement pour la toponymie. J'ai même voulu un temps en faire mon métier. J'aime la façon dont certains noms révèlent les lieux, en parlent ; cet intérêt remonte à mon enfance – on prend toujours appui sur son enfance – dès que j'ai pu lire sur le cadastre de mon père des noms tels que « Mouchelune », « Guère il ment », « Ecoute s'il pleut ». C'est extraordinaire , non ? Ou bien encore « Dine-loup », le nom d'une pièce de terre à propos de laquelle mon arrière grand-mère, presque centenaire, me racontait qu'on lui avait elle-même raconté dans son enfance qu'un jour le loup avait mangé la brebis à cet endroit-là.

- La nature s'est donc imposée « naturellement » comme thème de travail ?

Oui, sans heurt ; je crois que je ne me suis d'ailleurs jamais réellement posé la question. J'interviens sur elle mais ce n'est en fait qu'un prétexte : ce qui m'intéresse c'est essentiellement le rapport à l'homme. Michel Guérin parle chez moi de l'arbre comme métaphore humaine. C'est peut-être aussi cette impossibilité que j'ai longtemps eue de photographier les gens qui m'a amené à faire ce détour par la nature. Je suis né dans une ferme, d'un père agronome et d'une mère qui connaissait les plantes aussi bien que lui. ; je veux parler de leur noms, de leurs usages. J'ai un peu grandi les pieds dans le dictionnaire. J'ai donc tout naturellement pris appui sur tout cela. A l'âge adulte j'ai fait les Beaux Arts et refusé de prendre la suite d'une grosse entreprise éminemment prospère alors que j'étais le seul héritier, pour me précipiter dans un monde dont je ne connaissais absolument rien. Mais n'était-ce pas là faire la même chose ? Transgression / transmission : on n'échappe pas à sa propre histoire.

- Votre rapport à la nature, à l'environnement, construit depuis l'enfance, quel est-il aujourd'hui ? Dans le livre d'Alain Corbin (*L'homme dans le paysage* », éditions Textuel, 2001) il est dit que l'appréciation de l'espace ne se construit pas indépendamment des façons de le parcourir. La saisie sensorielle résulte de la vitesse des déplacements... On ne voit pas le même paysage lorsqu'on circule à pied, en voiture ou en avion »...

Je suis évidemment d'accord avec ça.

En tant que professeur d'histoire de la photographie j'ai été très marqué par les images des photographes américains qui, lors de la construction de

la voie ferrée transcontinentale, ont relaté la découverte des espaces vierges de l'Ouest : c'est en se déplaçant à pied, en carriole ou juchés sur l'un des wagons de la ligne en construction que Timothy O'Sullivan, Carleton Watkins , William Henry Jackson et quelques autres ont découvert ces espaces. Aujourd'hui nous en avons une approche réellement différente puisque nous les visitons (les traversons) en voiture, quand ce n'est pas en avion. La relation physique à ces lieux a donc disparu. Blaise Cendrars raconte dans son roman « L'Or », publié dans les années trente, l'histoire de John Sutter propriétaire de la Californie !!! Il y est aussi question de la façon dont on accordait de la terre à tout citoyen blanc en droit de devenir propriétaire. On le soumettait à l'épreuve « des heures carrées ». Il devait circonscrire un carré de territoire en le parcourant à pied en un temps donné ; cela supposait donc du postulant une parfaite connaissance de ses capacités physiques et mentales, voire d'être en mesure de juguler ses trop grandes ambitions. Arriver avec quelques minutes de retard l'empêchait à tout jamais d'être propriétaire.

Cette anecdote m'a profondément marqué. Dans tous mes travaux produits au Canada je me suis ainsi volontairement placé aux limites de ma force physique, une expérience que j'ai ultérieurement relatée en apposant sur mes images un code-barre, sorte de signature anonyme et paramétrée - « *La Rivière Noire* » 170BO10035EPI350108H1990 ; taille, essences des bois, longueur maximale des morceaux utilisés, poids maximal soulevé, date de réalisation, tout y est ; jusqu'à la référence aux 8 heures de travail d'un ouvrier -.

- C'est un travail non seulement à échelle humaine mais sur l'échelle humaine, n'est-ce pas ?

Oui sur la confrontation entre l'homme et son échelle, sur l'échelle des valeurs, ; sur la vanité parfois de l'action « civilisatrice » de l'homme (voir « *Le haut du Fleuve* », *Canada, 2000*) , la poésie des lieux. Pour revenir à l'idée de déplacement j'ai pour habitude de dire par exemple que la poésie, *c'est la même chose mais autrement.*

- Dans la mesure où nous sommes toujours en déplacement et dans ces déplacements de valeur, parlez-nous de votre difficulté à trouver le bon point de vue.

La difficulté de mon travail consiste en effet à *formuler la juste distance.*

La photographie est un médium qui suppose des choix continuels : champ / hors champ, juste dosage de la lumière (mais que signifie le juste dosage ? Ce n'est pas le photographe Sujimoto qui me démentira), vitesse de prise de vue, profondeur de champ etc... des choix multiples qui déterminent ou non la reconnaissance du sujet photographié. En conséquence il faut parler de *complexité*, un ingrédient de notre époque. Quand on a pris l'habitude de se déplacer, quand on fréquente des gens de culture différente, de langue différente... on mesure la relativité des choses. Plus personne, même dans les sciences exactes, n'ose plus parler de valeur absolue. Comme disait Einstein, la vérité en science ne dure que vingt ans. Avant toute affirmation il faut définir ce fameux *modus operandi*. Et là comment ne pourrions-nous pas rendre un large hommage à Pierre Bourdieu trop tôt disparu . A lui seul il nous a ouvert de véritables boulevards.

- Comment est née l'idée du projet en bordure de Charente ? Nous vous avons proposé de réfléchir à un travail autour du fleuve, cette Charente qui unit nos trois villes. Nous avons envie de savoir comment un artiste contemporain voyait ces paysages si souvent représentés depuis le XIX^{ème} siècle, comment il pouvait aujourd'hui s'en emparer... Vous nous avez immédiatement entraînés vers Courbet. Pourquoi ?

Je ne sais pas qui a entraîné l'autre...

Comme dans tout projet j'ai d'abord écouté les gens. Gustave Courbet est un peintre que je respecte beaucoup, au travail parfois quasi photographique. Il opère une fracture dans l'histoire de l'art, il rompt avec la peinture de bataille, la peinture historique ou la peinture mythologique pour parler de l'ordinaire, du quotidien. Manet va peindre une botte d'asperges, Courbet, dès 1849, un enterrement à la campagne. Quel scandale ! C'est cette relation au vulgaire, le commun des hommes au sens latin du terme que j'aime. Plus question de gens célèbres, de nymphes ou de diables mais de « gens de peu » selon la belle formule de Pierre Sansot. En faisant poser les habitants d'Ornans, Courbet parle de notre condition. Chacun peut reconnaître son voisin. Et que l'on le veuille ou non il est utile de rappeler que la grande majorité de la population vient de là. Certains ont tendance à l'oublier.

- Ce que vous aimez chez Courbet, c'est que ça sent les pieds ? Et pourtant chez toi ce n'est pas le cas.

C'est vrai et ce n'est pas vrai. Si l'utilisation de l'outil photographique

oblige la distance, là où cela ne sent plus, j'ai quand même presque toujours travaillé sur des lieux sans importance, jamais nommés parce que peut-être pas nommables, des « lieux de peu » dont personne ne s'occupe. Et croyez-moi, ceux-là, ils ne sont pas aseptisés.

Chez Courbet c'est aussi le caractère scandaleux du personnage, son côté provocateur qui ne sont pas pour me déplaire. J'ai toujours eu envie de brouiller les pistes. On n'a jamais su où me classer : photographe, sculpteur, sculpteur pour la photographie, photographe utilisant son laboratoire pour y remodeler la lumière comme il le ferait de la terre, j'aime cet espace incertain. Je refuse les règles établies, l'orthodoxie ; mais j'en connais aussi le prix.

Et puis Courbet avait aussi une relation très forte à la matière de la peinture ; la même qu'il avait avec la nature, avec tout d'ailleurs, avec la vie quoi. Il a même été un grand chasseur ce qui supposait chez lui une grande connaissance du monde animal (je ne le suis pas pour ma part et ce serait peut-être là mon seul point de désaccord. Je lui pardonne pourtant car c'était dans un contexte culturel tellement différent). C'est de cette confrontation à la matière, qu'elle soit picturale ou végétale, au sein de la forêt dont je me sens proche. Si l'acte photographique pourrait être qualifié de conceptuel, puisqu'il faut toujours imaginer ce qui se passe sans pouvoir le vérifier dans l'instant (c'est ultérieurement que le photographe verra ce que ses multiples choix ont engendré sur l'image) la sculpture engendre une relation forte à la matière, vérifiable, elle, dans l'instant. Je parle parfois de combat car les matériaux je j'utilise vont rarement dans le sens qu'on avait imaginé. Il y a toujours ces *résistances* qui entraînent l'artiste ailleurs, créant ces *entre-deux* que j'aime tant.

Et puis chez Courbet j'aime les cadrages. Certains sont somptueux. Je tiens certainement cette fascination de ma longue pratique du dessin. Dans le projet de Port-Berteau, non loin du site où il a travaillé avec Corot et Auguin, je vais installer une longue succession de portes de voiture, les unes derrière les autres, dans les deux sens de la marche et placées à des hauteurs différentes. Elle évoqueront le voyage tel que nous le pratiquons aujourd'hui, bien loin de la façon dont Courbet se déplaçait pour se rendre sur son site (« La Rencontre » ou « Bonjour Monsieur Courbet », 1854). Ces portières étant elles - mêmes des cadres, un certain nombre d'éléments du paysage vont donc y entrer, d'autres en constituer le hors-champ. Bien que montées ou descendues à des hauteurs différentes, à l'intérieur des

portes, les vitres devront constituer une ligne parfaite venant se confondre avec celle de la rive d'en face. J'apposerai sur le verre des couleurs transparentes très fines rappelant la couleur du fleuve à un certain moment de la journée.

Un panoramique photographique en couleur de plusieurs images bord à bord viendra enfin recomposer ce grand vitrail, cadrages dans les cadrages, mon souhait le plus cher étant que ces écrans de couleur, oubliant *la ligne de partage*, viennent à se confondre avec la réalité colorée du fleuve lui-même. Je sais que le spectateur devra attendre, longtemps peut-être, à l'écoute du lent changement de la lumière.

- Vous revenez donc à la couleur ?

En effet je l'ai abandonnée au profit du noir et blanc pendant une bonne quinzaine d'années. Comment ne pas être frustré de ne voir ses images que sous forme de bandes de lecture, dans les laboratoires industriels parisiens ? Et en plus, sans pouvoir gérer quoi que ce soit. D'où ma décision en 1987 de ne plus faire que du noir et blanc. Remodeler en *sculpteur de lumière* les *promesses* de mes négatifs me semblait en effet fondamental. Aujourd'hui j'adapte ma réponse au contenu de ma commande. Noir et blanc ou couleur, c'est désormais selon.

Mais dans le cas de La Grande Porte celle-ci s'imposait. Tous ces peintres sont quand même venus célébrer la merveilleuse lumière de la région. Pourquoi pas moi ? Si on a coutume de parler des ciels de l'Île de Ré ou de ceux de la Côte, c'est que la Saintonge n'est ni le pays de l'ombre ni le pays de la lumière crue du sud. Tout ici est dans la nuance. A l'instar de son territoire, le Charentais est quelqu'un qui mérite d'être connu, mais il faut du temps, il faut de la lenteur pour l'appréhender. J'aimerais bien que cette nouvelle sculpture parle de cela, de ce temps à attendre le temps, avant que n'arrive le juste éclairage. La Charente est d'ailleurs comme cela. Elle serpente et épouse les prés de ses rondeurs. Elle ne descend que de cinq mètres de Saintes à l'embouchure, quarante kilomètres plus loin. C'est ce qui le rend magnifique ; alors pourquoi voulez-vous que je parle d'autre chose ?

- Vous faites beaucoup de croquis préparatoires. Quelle est la place du dessin dans votre travail ?

Très importante mais j'en parle malheureusement trop peu ; alors que

c'est la pratique que j'aime le plus. Le dessin c'est le moment du tout possible, du tout pensable, un moment de grande jubilation.

Il y a quelques années je proposais ainsi, à côté de mes photographies noir et blanc de mes sculptures, un dessin préparatoire au mêmes dimensions. Espace de l'imaginaire avant le combat avec les matériaux de la sculpture, avec la météorologie par définition incontrôlable, avec le projet même qui vous échappe au fil des jours ce dessein avait surtout pour but de permettre l' *entre-deux*. Je pense en effet, les certitudes n'étant plus désormais permises, à quelques niveaux que ce soit, que la figure du *trait-d'union* pourrait bien devenir le signe le plus significatif de notre rapport au monde.

- Comme dans *Kaissairiani*, sur la quatrième de couverture du livre ?

Par exemple.

Bel-Air, le 20 février 2002,

Laurence Chesneau-Dupin
Catherine Duffault
Jean-Yves Hugoniot