

## François MECHAIN ou l'apologie du lieu

Le « grand art » qui, de la Renaissance au milieu du XIXe siècle, impose sa réalité comme mythe, s'est nourri de la croyance en la toute-puissance du créateur, maître, par sa raison (le « prospect » poussinien) ou son imagination (« reine des facultés » selon Delacroix et Baudelaire), de ployer les figures à une vision souveraine, pourvu qu'elle s'autorise d'une interprétation vérace de la Nature. En somme, le *dessin* est d'abord le calque d'un *dessein* et la séduction de nos sens ne pâtit aucunement du primat de l'idée. A l'opposé, notre époque, qui n'en finit pas de ruminer la ruine des croyances et le désenchantement du monde (mais sans l'excitant du « nouveau » dont les modernités avaient usé et abusé), est souvent tentée d'en appeler au *corps*, ultime répondant, après l'inconscient, d'une légitimité hyper-subjective, immanente et brutalement triviale. Si, de la Représentation (de Dieu et du Sujet), il ne reste *rien*, au moins le corps, lui, est *là*, à la place du sujet déchu, parfois monstrueux et blasphémateur. Je ne prononce pas ici un jugement de valeur; je constate seulement l'envahissement d'un *topos* et, pour ainsi dire, le recours à un *deus ex machina* pour meubler le vide des dieux.

Or, le propos artistique de François Méchain est exemplaire d'une dialectique en acte entre l'ordre des concepts, l'énergie des corps et la force des choses. La création s'induit comme *unitas multiplex*; c'est dire d'abord qu'elle n'a pas besoin de se doper en exhibant la réclame d'une instance décisive (au sens où le « bel air » dit parfois: « Untel travaille sur *le...x* »); c'est dire ensuite qu'elle se plaît à saisir et à formuler des *relations*. Créer a moins le sens d'engendrer que de *nouer*. Il s'agit de rapporter les uns aux autres en les mettant en tension réciproque des éléments qu'une perception distraite ou pressée n'aurait pas l'idée de rassembler. *Spannung ist Bindung*, disait Paul Klee. Je voudrais montrer ici comment la simplicité de l'image est l'envers de sa complexité et, finalement, comment le *lien* activé par le regard de l'artiste, se résout en *lieu*, rendu à sa vérité par le faire du sculpteur-photographe.

François Méchain, qui a réalisé un grand nombre de projets *in situ* à l'invitation d'institutions françaises et étrangères, aime, de son propre aveu, le risque, voire le danger qu'implique, à chaque fois, la *commande*. La rencontre avec le site commence par donner à celui-ci tous les pouvoirs et déssaisit l'hôte d'occasion de son bagage. Tout est à inventer sur place et, simultanément, il n'y a rien d'autre à « dire » que ces lieux où l'on marche et qu'on flaire pour tenter de se les concilier. Certes, la démarche de Méchain est moins « religieuse » que celle, par exemple, d'un Hamish Fulton; pourtant, il s'agit bel et bien de se « relier », non pas à une nature mystique, mais à *ce lieu-ci* dont l'injonction qu'il transmet ne vient ni de sa beauté, ni du pittoresque, non plus que d'un esprit censé y souffler. D'où procède t-elle donc, alors, cette *mise en demeure* ? Exclusivement de la demande d'être rendu à soi, sans ajout mental ni ornement esthétique. En ce sens, Proust pouvait écrire que l'artiste est un *traducteur* (un interprète). Il y va d'une parfaite soumission des concepts, des notes, des clefs verbales (que l'artiste, au fur et à mesure, tente d'attirer, de magnétiser sur son carnet de bord) au *propre*, à une Mêmété du site qui, certes, accepte une pluralité de régistres (noms, odeurs, distances, chants, température, fatigue ou euphorie du corps, matières, poids, idées, histoire etc. ), mais ne saurait tolérer l'indexation sur un genre, la comparaison généralisante. Le site n'est pas un paysage (plus facilement, à tout prendre, un pays...); c'est un *individu* (je ne dis pas: une personne...) proférant inlassablement sur tous les claviers, pour qui apprend à voir et à entendre, l'énoncé de son être-même. Lorsque je regarde « Arkadia »(1991) ou « Kaissariani »(1993), il me semble comprendre intuitivement la revendication d'Aristote □ contre l'espace abstrait, homogène, isotrope □ , que le lieu (*topos*) vêtu si justement le corps des choses, soit si proche (*protos* ) de l'être qu'il lui appartienne en propre (*idios*). La vérité de ce qui *est-là*, présent à mon corps en mouvement, à mes sens, au jeu de mes pensées, n'est rien d'autre que son *ici*: vérité « idiote », donc, « première » ou « prochaine » (*protos*), qui se livre, assurément, comme *as-semblement* des éléments sensibles et sensés dans la vive Mêmété du site, mais aucunement comme symbole condamnant le sensible à étouffer sous l'idée générale. Certes l'oeuvre fait sens; mais celui-ci est indissociable de la qualité d'émotion que le regard de l'artiste a su recueillir pour

nous la communiquer. J'écrivais que les photographies de Méchain étaient simultanément simples et complexes: les projets réalisés en Grèce en témoignent. Les « points de vue », en effet, que sont les deux oeuvres mentionnées plus haut (on y joindra la sculpture de papier pour la galerie athénienne Alpha-Delta en 1996, auquel, à son insu, l'artiste a donné les proportions du temple d'Athéna-Nikè), médiatisent potentiellement, loin de toute image-type, une pluralité de lectures: elles peuvent, sans dommage, en rester à la surface (mais Nietzsche ne disait-il pas que les Grecs étaient « superficiels par profondeur »?), j'entends, pour « Arkadia », l'instance magnifiée du plan solidement ancré dans ses trois sphères, pour « Kaissariani », la flèche projective dont la cible blanche est l'Acropole; pour peu, cependant, que la géographie, mariée à l'histoire, imprègne la visée du regardeur, voici qu'advient, pour la joie des yeux et de la pensée, une géométrie poétique où Anaximandre, Parménide, Pythagore, Platon et Aristote poursuivent l'éternel débat touchant la préséance de la figure (*péras*, la limite, *rythmos*, le modelé) et/ou du Sans-fond (*apeiron*, *arrythmiston*), inépuisable réservoir des possibles...Plastiquement, jamais Méchain n'aura été aussi cézannien, par la résolution du visible en ces éléments premiers que sont cylindres, cônes, sphères: et quand je dis *éléments*, j'entends la « mathématique » □ c'est-à-dire, étymologiquement, l'acte même de l'*apprendre*, *mathêsis*, par opposition à toute science sue □, mais je laisse également s'imposer le sens matériel, chimique, atomique...La forme et la matière échangent leurs anneaux nuptiaux et se font serment de commune allégeance...Suffit donc de regarder: c'est déjà le faire.

Ne pas ajouter, ne pas orner, bref ne pas « trop en faire », voilà l'éthique de Méchain, ennemie de l'esthétisme « paysager ». Cela ne veut pas dire que tous les sens de l'artiste ne soient pas mobilisés, que la pertinence conceptuelle ne soit pas requise; c'est tout le contraire. Seulement, il faut, premièrement qu'ils agissent ensemble, deuxièmement qu'ils ne recherchent pas un « effet », mais qu'ils fassent signe vers la « cause » qui est le site lui-même. Révéler est l'opposé de démontrer, comme l'art véritable se moque des bravades esthétisantes. C'est là où il n'est pas trop d'être ensemble photographe, sculpteur, marcheur, preneur de notes, cueilleur d'altérités à la Montaigne. Certes, il faut bien que la sculpture (éphémère) précède la photographie. N'empêche, l'homme qui sculpte ici et maintenant, seul dans le site, retrouvant les gestes des vieux

anthropiens, comme cueillir, attacher, grimper, amasser etc., est déjà le photographe d'hier et de demain: ses mains et ses membres écoutent, comme dirait Claudel, l'oeil averti, jouant sans préjugés avec les idées, les distances, les heureuses contiguïtés. Symétriquement, le tirage de la photographie est un mode de la sculpture. Est-il besoin d'ajouter que marcher est le geste médiateur entre ériger et contempler, puisqu'il comporte la mesure réciproque des proches et des lointains ? La pratique de Méchain brasse notions, sensations, mouvements, images et, toujours, cherche le lien. Ce n'est pas diminuer le travail (y compris dans l'acception la plus *physique* de ce mot), que d'observer que quelques unes des plus grandes réussites de l'artiste sont dues à la découverte du léger *déplacement* qui mettra une donne de matériaux locaux (les pierres et les plantes de la garrigue grecque, le bois en grume de la forêt canadienne, un arbre sous le vent en Bretagne, le ruban d'herbe qui s'enroule autour de l'arbre de « Brioude » etc.) en *position* d'oeuvre.

Dans le fait, que veut dire « sculpter », s'il est vrai que l' « acte photographique » (pour reprendre le titre du livre de Philippe Dubois) y intercale sa motivation spécifique? Ce n'est pas seulement parce qu'elle est éphémère □ c'est-à-dire ordonne, *tant qu'il est temps*, ce qui a vocation à pourrir et à retourner à l'*arrythmiston* déjà nommé □ que la sculpture de Méchain se sépare de la forte *imago* qui va, disons, de Praxitèle à Rodin en passant par Michel-Ange. L'anthropologie nous convainc de la violente affirmation de forme contre la matière dure que signifient les actes de *percuter*, de *fondre* ( le métal), d'*ériger* sur socle. Or, le bronze est ici devenu tas de feuilles, le socle a disparu; il ne s'agit plus de frapper une masse, mais de *disposer* des *états de choses* en les *cadrant* mentalement et visuellement; et si Méchain ne renonce pas à la verticalité, celle-ci vient droit de Brancusi; elle ne plaide pas le monument, mais l'infini où se perd la vue: voyez la posture oblique, apparemment sans assiette, du parallélépipède feuillu de « Sculpture Fiction II » ( 1987) cherchant la trouée du nuage. Or, l'oblique, c'est de l'horizontal qu'on lève ou du vertical qu'on abaisse. L'oeuvre d'un Carl André (dont on sait, au demeurant, l'admiration qu'il voue à Brancusi) ramène exemplairement la sculpture au sol et abandonne le frapper-façonner pour le *poser*. Eloge du latéral. Nombre de projets de Méchain se confrontent au rapport de l'horizon et de l'élévation. Depuis ses « Equivalences » (référence à Alfred Stieglitz) jusqu'à, par exemple, « La Rivière noire » (Canada, 1990),

l'artiste croise les valeurs qui nous orientent. A la « rime plastique », comme dit Colette Garraud, qui, dans cette oeuvre, met en correspondance le sommet du tas de bois avec la ligne de crête (le tout aux *dimensions* nord-américaines, sans commune mesure avec les proportions helléniques), fait écho, dans « Lassalle River » (Winnipeg, Canada, 1996), outre la conversion *photographique* de l'horizontalité en impression ascensionnelle, le continuum formel entre les vergétures des troncs et les craquelures de la vase séchée. Le site impose, dit souvent Méchain; et l'artiste dispose, ajoutera t-on. Parfois, l'économie des moyens est telle que le site n'est plus, pour ainsi dire, qu'une mémoire vivante, incorporée à l'objet: tel l'admirable coin de bûcheron, grand comme une légende personnelle, photographié noir sur blanc et « Sans titre » comme une énigme matérielle (Galerie Michèle Chomette, Paris, 1998).

Si l'*équivalence*, dans l'acception plastique (voire, par un côté, cinématographique...), conjugue la métonymie (la contiguïté dans l'espace) et la métaphore (les échos, les correspondances), on peut comprendre qu'un projet, pour François Méchain, suscite et poursuive une multiplicité de *dimensions*. S'il en était besoin, il suffirait de mentionner de récentes réalisations □ je pense à l'ironique intervention à Luxembourg ou à la participation de l'artiste à « Parfums de Sculptures, Sculptures de Parfums » (Jardin des plantes, Paris, 1999) □ pour se persuader que Méchain n'exclut pas les villes, et par conséquent la *politique*, de ses préoccupations. En quel autre lieu, en effet, trouvera t-on plus forte concentration de *fragments signifiants* ?

Précisément, le projet de Gorbitz, près de Dresde, récapitule avec une force particulière les moments d'une oeuvre qu'on dirait volontiers, pastichant Leibniz, « simple en hypothèses, multiple en phénomènes ». De toute évidence, le signifiant *Dresden*, pour l'artiste européen, possède une puissance de déflagration exceptionnelle. Méchain a pensé *ensemble* le territoire de l'art (emblématisé par G.D. Friedrich et B. Belloto) et la terre meurtrie, ruinée; il a pensé (senti) « fenêtre » et l'innommable qui détruit toute *scène* et réduit l'édifice humain en tas de pierres informe. N'a t-il pas, d'ailleurs, intégré à son travail préparatoire le paramètre même de la dissolution (ou de la dislocation), alors qu'il s'agissait, par un étrange paradoxe, de réaliser cette fois du *durable in situ*? C'est ainsi que les fleurs de la première proposition ont été remplacées, dans la seconde, par des

pavés. A y bien réfléchir, la substitution, loin d'être un pis-aller, atteste une *maturation plastique*; d'abord elle raccourcit la distance entre le projet et l'exécution (j'ai en tête cette remarque de Harold Rosenberg: « En art, les idées sont matérialisées et les matériaux sont manipulés comme s'ils étaient des significations »); ensuite, la *teneur* du pavé installe, avec les étreintes serrées de ses cristaux de présence et d'absence, une poétique de l'usure et du regain, de révolutions fiévreuses, d'effondrements mémorables, de pas perdus □ *mais aussi* de seuils familiers indéfiniment franchis et caressés...La fleur fane: sa beauté a le prix somptuaire de l'instant. Le pavé est *foulé*, il est le temps minéralisé, fréquenté; il signe la *durabilité* des oeuvres, tout en désintoxiquant l'esprit des foucades éternitaires. Pierre modeste, démonumentalisée: celle que chaque homme peut discrètement apporter, moins pour édifier que pour préserver. En trouvant sous ses yeux cette molécule collective, l'oeuvre n'aura fait que progresser vers soi. Dans toutes les significations du mot, le pavé est ce qui *reste*: perte prouvée *et* départ d'aube grise. Il n'est sans doute aucun autre « morceau », dans le monde moderne, pour solidariser si fort les signes humains et la densité matérielle.

L'originalité absolue du projet de Gorbitz, par rapport aux réalisations précédentes, tient à mon sens à ce que François Méchain a été conduit à élargir et à densifier la notion de *fragment*. C'est qu'il ne s'agit plus seulement de bouts (de bois), de tas (de feuilles), de « vues » (cadrées par renvoi des entours en hors-champ), de restes, d'objets âgés et seuls (le coin de bûcheron) etc.: c'est la vie humaine, dans tout ce qui la compose, qui porte les stigmates de la *séparation*. En Grèce ou au Canada, l'artiste avait affaire à l'anhistorique (ou du moins à un *Überhistorische*, pour employer un mot de Nietzsche): non que le site fût totalement vide de traces humaines; simplement, il respirait, pour le pire et le meilleur, l'atmosphère d'un Toujours. Le drame s'était comme étiré et apaisé en espace. Dans le projet de Gorbitz, au contraire, la dimension de l'*historicité* est dominante: et l'histoire n'est pas, ici, ce qui a eu lieu, mais ce qui agit encore dans le présent.

Toutefois, à considérer les mots qu'inscriront les pavés *sans intervalles*, on s'avise que le lexique de la différence, voire de la coupure, est contrebattu, balancé par une sémantique de l'identité et du sens. Après tout, l'histoire n'est-elle pas *à la fois* ce « tale told by an idiot », furieusement insensée,

et la clef qui ouvre l'avenir ? N'est-elle pas indivisiblement fait accompli et promesse?

Je ne saurais, dans ces quelques lignes, épuiser la richesse d'une telle proposition. Je soulignerai pourtant la bipolarité de l'oeuvre, construite sur le rapprochement spatial de l'*écrire* et du *voir*, en notant, d'ailleurs, que si l'*appareil* du voir est au centre du massif ovoïde (représenté par ses modes discontinus, du tondo à la meurtrière, du panorama à la vision dérobée ou morcelée, qui emblématisent autant de gestes ou de pratiques, triviales comme artistiques), l'écriture, elle, d'une taille inhabituelle, ignorant la scansion qui d'ordinaire la conditionne, fait bordure: quelque part, la ronde fleurie a laissé son idée dans le pavage. Tout se passe comme si le voir était mis en théâtre, coupé et monté, tandis que la soi-disant chaîne signifiante chercherait à oublier sa loi d'articulation pour se bercer d'une utopie mélodique et florale où les contraires consonnent. Cette dualité se trouve d'ailleurs surdéterminée par l'opposition de la hauteur (les dispositifs de visée et le petit belvédère) et du plan.

Si un lieu est un noeud de tensions, un « coeur double » pour parler comme Marcel Schwob, l'oeuvre de Méchain mobilise une réversion des « points de vue » □ incluant le miroir qui, dans l'étranger, réfléchit le Soi □ ; elle thématise plastiquement le geste de regarder (qui, en somme, ne *sauvegarde* qu'en acceptant le prix de la dispersion) et, entendant rendre hommage à Dresde, joint à l'apologie du lieu l'expression d'une fraternité.

Michel GUERIN  
Professeur des Universités  
Aix-en-Provence