

L'outrepassement des limites dans les œuvres de François Méchain

François Méchain se veut à la fois sculpteur et photographe. Cette association est paradoxale car il n'y a pas d'arts plus différents dans leur matériau et leur apparence, la sculpture installant ses formes, fixées dans une matière palpable, dans l'espace tridimensionnel, la photographie étant vouée à la platitude et à l'immatérialité. Si elle ne résulte ni en contradiction ni en disparate c'est que François Méchain outrepassa les limites habituelles de ces deux arts et que c'est cet outrepassement même qui constitue l'originalité de sa pratique artistique.

Même si les sculptures de François Méchain ne sont que des œuvres transitives, premier moment d'une œuvre photographique dont elles constituent l'occasion, et qu'en conséquence on ne les connaît que par les photographies résultantes (ou parfois par des dessins préparatoires que l'artiste expose ou publie), leur conception et leur réalisation sont suffisamment complexes et poussées pour qu'on puisse, lors d'une réflexion analytique et critique sur la création de l'artiste, considérer, spéculativement, qu'il est successivement sculpteur, puis photographe. Au reste il est des œuvres de François Méchain qui furent réalisées pour durer plusieurs mois, ainsi les trois maisonnettes de matériaux divers de *Bailleul*, en 1994, ou les draperies aériennes de gazon de *Double négatif*, en 1995, ou encore, sans doute, *Lauris*, en 2003 ; quant à l'installation mise en place à Gorbitz en 1999, c'est un mémorial pérenne¹.

Observons donc les sculptures. François Méchain déclare que son intention est de « faire de la sculpture une figure emblématique du site »² sur lequel il travaille. Or la sculpture est la plupart du temps – quand elle n'est pas simple jeu de formes abstraites et rythmes – figurative, sa fidélité aux apparences n'étant contrariée que par les écarts constitutifs du style de l'artiste, par lesquels il confère à son œuvre ce surplus d'harmonie ou d'expressivité qui en fait une production artistique : *Pauline Borghese* de Canova ou *Le penseur* de Rodin sont vraisemblables tout en étant figures à nulle autre pareille. Cependant la sculpture ainsi conçue ne peut que transposer des objets d'extension restreinte. Il n'est guère possible de représenter en sculpture un lieu ou un paysage. S'il s'agit de traduire le génie du lieu, ce qui est une intention revendiquée par François Méchain, la sculpture se fera donc, habituellement, allégorique : une femme, habillée à l'antique et pourvue d'attributs adéquats, pourra symboliser le génie du lieu d'un site particulier, et même parfois, pour raisons symboliques encore, elle pourra être dénudée, comme *La Méditerranée* de Maillol. Or les sculptures de François Méchain ne sont ni entièrement mimétiques ni absolument allégoriques. Elles inventent une échappatoire au dilemme de la représentation impossible et de l'allégorie obsolète.

Cette « figure emblématique » dont parle l'artiste est une construction syncrétique. La sculpture est faite de matériaux trouvés sur place, feuilles, herbes, branches, arbres entiers parfois comme pour *Le chemin au porc épic*, au Québec, en 1990, pierres aussi dans *Arkadia*, en Grèce, en 1991 ou dans *Le haut du fleuve*, à Saint-Jean-Port-Joli, au Québec, en 2000. Parfois cependant, dans *Traouiero*, en Bretagne, en 1992, la sculpture semble se limiter à l'intervention sur un arbre qui en est à la fois le

sujet et l'objet : cette sculpture consiste à tenir ployées par des fils qui les relient les unes aux autres les branches de l'arbre pour rendre manifeste leur obéissance et leur résistance au vent violent qui souffle souvent en ce lieu (dont une seconde image, constitutive de l'œuvre, qui est un diptyque photographique, révèle, par le moyen d'une pose longue et du flou résultant, l'effet sur l'arbre pas encore harnaché) : mais, ainsi, la sculpture fait du vent, c'est-à-dire de l'air invisible, un constituant de la sculpture, de même que *Machine végétale*, structure en branches de bureau, en forme d'ailes déployées, dressée au sommet d'une falaise devant la mer, à Sangatte, en 1993, à travers laquelle on a le sentiment que l'air circule. Le paradoxe de toutes ces sculptures est qu'elles entreprennent de restituer « l'essence » – le mot est de François Méchain – d'un lieu naturel par un processus inverse de ce qui est le mode d'existence de la nature : elles concentrent le diffus, rassemblent l'épars, conjoignent le distinct, ordonnent le hasardeux. Contredisant l'expansion et la dispersion propres à la nature, elles composent un *compendium* de ses éléments constitutifs réunis dans une forme monumentale donnée à voir dans sa singularité.

Cette forme monumentale est le plus souvent géométrique, cône de feuilles entassés dans *Sculpture-fiction n° 1*, en 1987, de branches entrelacées dans *Sculpture-fiction n° 12*, en 1989, long parallélépipède rectangle de feuilles et de branches, incliné et appuyé sur la fourche d'un arbre dans *Sculpture-fiction n° 2*, en 1987, insolemment dressé à la verticale dans *Littoral Art*, à Guernesey, en 1989, parallélépipède vertical, encore, mais plus trapu et partiellement naturalisé, puisque composé de cinquante sapins trouvés par l'artiste arrachés, et replantés serrés, du *Chemin au porc épic*, au Québec, en 1990, ou bien sphère de branches entrelacées dans *Arkadia*, en Grèce, en 1991. *La rivière des eaux volées*, réalisée au Québec en 1990, rassemble en une seule œuvre ces trois volumes principaux du cône, du parallélépipède rectangle et de la sphère, accusant le contraste fondateur de ces œuvres de François Méchain, qui veulent paradoxalement rendre manifeste le caractère propre d'un lieu naturel par le recours à un artefact soumis à des contraintes de régularité et de symétrie que la nature ne connaît pas.

Quand la sculpture n'est pas de forme géométrique simple elle n'en est pas moins d'une forme que ne connaît pas la nature : large ruban de feuilles assemblées qui s'élève verticalement en vrille autour du mince tronc d'un arbre élancé de *Sculpture-fiction n° 3*, en 1987 ; haut panneau rectangulaire et plat, composé de feuilles également, dressé verticalement qui se courbe sous son poids et s'enroule en volute de *Sculpture-fiction n° 7*, en 1988 ; immense étendard fait de longues herbes flottant au vent qui se dresse en biais dans *Sculpture-fiction n° 9*, en 1989 ; etc.

Paradoxe encore: toutes ces œuvres sont à la fois mimétiques et irréalistes, figuratives et abstraites et échappent ainsi aux catégories distinctives dans lesquelles d'ordinaire on répartit les productions artistiques.

On pourrait sans doute estimer que ces sculptures participent simultanément de deux genres existants, mais de pratique relativement rare dans l'art contemporain : le trophée et la stèle. Le trophée est une collection d'objets divers mais appartenant à une même catégorie générale (les armes, ou les œuvres d'art...) disposés de sorte à constituer un tout harmonieux : il en va bien ainsi des *Sculptures-fictions* de François Méchain. Leur « fiction » c'est le statut nouveau, au-delà des limites des rubriques taxinomiques habituelles, qu'acquièrent lors de leur rassemblement, qui est translation spatiale et transfiguration formelle, les constituants de ces sculptures. La stèle est généralement une pierre dressée, le plus souvent porteuse d'une inscription commémorative. Les *Sculptures-fictions* sont pour la plupart des structures dressées qui

s'établissent au-dessus de la végétation ambiante, comme les stèles s'érigent dans le paysage. Ce n'est pas tant ce que dit l'inscription que porte une stèle qui compte à première vue que ce que la stèle implique : elle est vouée à la célébration. Les trophées aussi sont des œuvres qui célèbrent un haut fait ou la gloire de son auteur. Les *Sculptures-fictions* également sont des œuvres de célébration, des caractères particuliers d'un site, des vertus d'un lieu-dit. Il est au musée de Xi-An, en Chine, où sont réunies des dizaines de ces monuments qui inspirèrent Segalen, une stèle qui porte un poème dont les caractères sont disposés de telle sorte qu'ils dessinent un bosquet de bambous dont les feuilles occupent toute la surface de la haute pierre : en conséquence, au premier abord, on ne voit que cette image. Admirable conversion de l'écriture en figure qui démontre que plus que le détail de l'éloge inscrit sur la stèle, c'est sa valeur emblématique, ainsi que dit si bien François Méchain, qui importe. Dans ses *Sculptures-fictions* de même la nature prend figure – forme en l'occurrence – emblématique qui atteste, à première vue, que toute l'entreprise de son créateur est de célébration.

Rapidement l'ambition de François Méchain ne se limita pas à seulement célébrer les qualités d'apparence d'un lieu, les particularités des espèces végétales qui l'occupent, la beauté de leurs formes (mises en évidence dans des œuvres comme *Sculpture-fiction n° 8*, de 1988, qui tire parti de la drue et rythmique érection d'épis de sorgho ou *Montardon*, de 2001, qui met en valeur la sinueuse et complexe intrication de branches de kiwi), leurs variations de valeur, de densité, de structure, leur profusion, etc. A la mise en évidence des particularités géographiques du lieu il ajouta des allusions à son histoire, son passé proche ou lointain, et même son devenir. Ainsi *Arkadia*, en 1991, proposait une réflexion à la fois sur l'histoire proche et particulière du lieu et sur la civilisation ancienne de la Grèce en général. L'œuvre sculpturale se compose de trois ensembles : une sphère claire de branches d'amandiers rappelant que l'on cultivait en ce lieu, il n'y a pas si longtemps, des amandiers dont il reste un certain nombre ; une sphère sombre, de même diamètre, de branches de chêne kermès, végétation indigène qui réoccupe le terrain qui n'est plus cultivé ; un arrangement au sol de pierres provenant des murs de pierre sèche, maintenant en partie éboulés, qui soutenaient les terrasses aménagées sur les pentes des collines sur lesquelles étaient cultivés les amandiers. Ainsi est rappelé un état passé de l'aménagement du lieu en même temps que son état d'abandon présent et à venir est indiqué. Mais aussi les deux sphères de branchages et la forme dessinée au sol par les pierres qui, sur la photographie finale, paraît un cercle de même diamètre que les sphères, structurent cette image d'*Arkadia* selon une géométrie si forte visuellement et symboliquement (puisqu'elle utilise les constituants végétaux et minéraux du paysage méditerranéen) et si limpide d'organisation qu'elle ne pourra pas ne pas rappeler les théories des philosophes antiques, de Pythagore à Platon, sur la structure du monde dont ils pensaient qu'elle était d'ordre géométrique ou mathématique. Par là la sculpture de François Méchain propose une représentation emblématique aussi bien du visible, le paysage, ce qui est de l'ordre des choses que fait d'ordinaire la sculpture, que de l'invisible, d'une conception intellectuelle, abstraite, du monde. C'est là accomplissement beaucoup plus rare, en général exclu de l'ambition des artistes (que l'on songe aux œuvres contemporaines d'Andy Goldsworthy, d'Anish Kapoor ou même de Tony Cragg) qui fixent les limites de leur art en deçà du niveau de réflexion auquel se situe François Méchain, qui pourrait mettre en légende de cette œuvre la phrase fameuse de Paul Valéry : « Nous autres, civilisations, savons maintenant que nous sommes mortelles ».

Cette œuvre est sans doute une des plus accomplies de celles de François Méchain qui sont à la fois « figure emblématique » de l'état présent d'un lieu, portrait en somme, et de son histoire, mémorial donc, figure du visible et de l'invisible. Mais il en est bien d'autres qui manifestent semblablement une double ambition, par exemple, *Machine végétale*, de 1993, à Sangatte, dont la forme, non seulement fait de l'air un matériau de la sculpture, comme on l'a vu, mais rappelle qu'en ce lieu Hubert Latham et Louis Blériot entreprirent, l'un sans succès, l'autre avec bonheur, de franchir la Manche en avion. Cette sculpture met donc en jeu deux invisibles, l'un matériel, si l'on peut dire (cela Henry Moore ou Ossip Zadkine, et depuis bien d'autres, l'ont aussi fait), l'autre immatériel, mémoriel (ce qui est habituellement le propre des monuments commémoratifs d'événements historiques), mais tous deux en rapport étroit avec le lieu où s'érige l'œuvre, alors que ce n'est nullement le cas pour ces autres sculptures ou monuments évoqués. Il faut citer aussi au nombre de ces œuvres de François Méchain à double enjeu *Mølleskov*, à Odense, au Danemark qui, en 1996, circonscrit, avec de longs morceaux de bois flotté trouvés sur la plage et plantés dans le sable, une dépression d'une douzaine de mètres de long qui rappelle la forme d'une nef viking de la sorte de celle qui fut retrouvée enfouie près de ce lieu, ou *Le haut du fleuve*, à Saint-Jean-Port-Joli, au Québec, en 2000, qui, rapprochant trois rochers qui émergent du sol dans le sous-bois de l'immense forêt qui s'étend du Saint-Laurent au Maine et une sculpture de bois qui s'inspire de leur forme, pousse à imaginer l'évolution du lieu, de ses origines géologiques à son exploitation forestière et industrielle en cours. On voit que ces lieux de mémoire sur lesquels travaille François Méchain, qui ne le sont d'ailleurs qu'autant que l'artiste les incline dans ce sens par ses interventions *in situ*, deviennent aussi, grâce à lui, des lieux de rêverie. C'est un des caractères définitoires de l'œuvre d'art figurative que, traitant de l'apparence des objets du monde, elle les fait paraître – devenir – tout autres que ce qu'ils sont dans l'expérience pragmatique ordinaire. Mais le plus souvent cet être second des objets est totalement informé (dans les deux sens du terme, mis en forme et chargé de sens) par les inclinations esthétiques et idéologiques de l'auteur de leur transmutation, ainsi que dit Baudelaire. Que l'on songe aux paysages de David Hockney ou de Carole Benzaken, à ceux de Lewis Baltz ou de John Davis, et l'on conviendra aisément que la re-présentation est aussi une appropriation. Avec François Méchain il semble que la re-présentation est essentiellement un moyen d'accroître en extension et compréhension la connaissance du lieu que l'on pouvait avoir préalablement à l'opération esthétique. Cela tient sans doute à la conception et à la réalisation de l'œuvre comme « figure emblématique », où il faut entendre « figure » au sens de trope, moyen de donner plus de force de présence ou plus de vivacité de sens, et « emblématique » comme l'effet obtenu par une façon de se mettre à distance, à bonne distance interprétative, des choses observées. La sculpture, telle que la pratique François Méchain, est le moyen de cette mise à distance.

Mais pas le seul. L'autre est la photographie et ces deux modes de représentation sont solidaires dans la constitution des œuvres abouties de François Méchain, qui sont de grands tirages de 150 x 120 cm en moyenne, quand l'œuvre n'est pas un diptyque ou un triptyque photographique. En fait la sculpture est constitutive de la photographie et celle-ci l'accomplissement de la sculpture puisque, déclare l'artiste : « la sculpture s'organise en fonction d'un unique point de vue et l'œuvre n'a d'existence que par la trace photographique »³ et encore : « mes sculptures ont toujours été construites pour ce qu'en percevait non le visiteur des lieux mais le visiteur de ma chambre photographique. Je les construis pour ce qu'en interprète l'image »⁴ Ceci est particulièrement patent dans

certaines de ses œuvres, telle *Arkadia* où la forme dessinée au sol par juxtaposition de pierres provenant de murettes écroulées est un ovale de 1500 x 350 cm pour que, une fois prise la photographie, elle paraisse sur celle-ci un cercle de même diamètre que les sphères de branches d'amandier et de branches de chêne kermès, mais aussi dans *Le haut du fleuve* où la sculpture de bois est beaucoup plus petite que les trois rochers (190 x 120 x 60 cm pour 500 x 300 x 160 cm) mais paraît sur la photographie de même taille en raison de sa proximité de l'appareil photographique. Dans *La rivière noire*, œuvre réalisée au Québec en 1990, l'angle de prise de vue a dû être très précisément déterminé pour que le sommet du long amoncellement de branches et de souches paraisse exactement parallèle au sommet, de hauteur variable, de la colline à l'arrière-plan. Enfin dans la plupart des *Sculptures-fictions* il est plus que probable que les volumes des sculptures tronconiques ou parallélépipédiques ne sont que leurs photographiques : il n'est nul besoin de les réaliser entièrement pour qu'ils paraissent complets du point de vue choisi par le photographe. Donc ces sculptures chargées de tant de pouvoirs symboliques et imaginaires ne sont que ce que la photographie les fait paraître, et pour cela *Sculptures-fictions*, trompe-l'œil, produits d'une sculpture et d'une photographie concurremment créatrices d'illusions. Comme dans le discours deux négations valent une affirmation, dans les images de François Méchain deux illusions successives résultent en une vérité d'apparence.

En fait cette vérité finale que semble instituer la photographie, dans *Arkadia*, par exemple, est le plus souvent celle établie préalablement par la sculpture. En effet la photographie pratiquée par François Méchain n'est pas d'invention d'apparences inédites ni de dérèglement des façons de voir préétablies (comme on parle de façons de juger préconçues) comme l'ont voulu les surréalistes, mais tout ordinairement une pratique d'enregistrement de ce qui paraît et de constat de ce qui semble. En conséquence tout ce qui a été construit et mis en scène par le sculpteur, tout ce qui est découvert et montré par la sculpture sera repris par la photographie, moyennant la connivence de l'orientation de celle-la et du point de vue retenu pour celle-ci. Ce en quoi la photographie est bien l'aboutissement de la sculpture et la perpétuation de ce que celle-ci a établi de façon matériellement éphémère mais sémantiquement et symboliquement définitive.

Tout ce qu'il pouvait y avoir de paradoxal dans la sculpture se retrouve donc aussi dans la photographie. On peut considérer que cette pratique de la photographie est créatrice dans la mesure où elle fait paraître un ovale un cercle, un objet de petite taille grand, parallèles les contours d'un artefact et de collines, complètes des sculptures qui ne sont qu'en partie réalisées, etc. Cependant ces effets illusoires ne sont pas entièrement de son fait : ils existent également dans la réalité ; l'objectif photographique enregistre ce que verrait un observateur placé là où François Méchain souhaite qu'il se place pour voir pleinement ce qu'il veut qu'il voie, qu'il a décidé de lui montrer et de lui faire découvrir, sous condition d'acceptation de ce protocole d'observation qui est la condition *sine qua non* de l'existence de l'œuvre et de l'efficacité de sa qualification de la nature du lieu observé. De sorte que illusion et effet de réel ne sont en la circonstance qu'une seule et même chose et que le pouvoir créateur de la photographie n'est rien de plus que sa capacité constative.

Pour le dire autrement, ce type de photographie ne devrait pouvoir montrer que ce qui, au moment de la prise de vue, est présent devant l'objectif, c'est-à-dire (pardonnez la quasi tautologie à venir) des choses concrètes, visibles, situées dans le champ de l'appareil. Or les clichés des lieux photographiés débordent de toute part ces

limites – limitations - de la photographie constative car, on l'a vu, la sculpture rassemble l'épars, organise en objet syncrétique des éléments venus de toutes les parties du lieu considéré, y compris de celles que l'on ne voit pas sur le cliché : le photographié, via le truchement de la sculpture, dépasse considérablement le photographiable. Par ailleurs, on l'a vu aussi – et ce « vu » est aussi ambigu que ce qu'il sert à évoquer –, la sculpture, et la photographie donc qui la montre, associe le matériel – feuilles, branches – et l'immatériel – le vide, le vent, l'invisible donc. Photographier l'invisible, quel oxymore ! Et enfin ce *genius loci* qui se découvre au terme de la double action créatrice, de sculpture et de photographie, est souvent autant temporel que spatial, définit le lieu par son histoire, du passé le plus lointain, géologique, qui excède toute possibilité de connaissance précise, au plus proche, dont on peut imaginer ce qu'il fut par les traces laissées par ceux qui oeuvrèrent dans ce lieu. Les photographies de François Méchain donc donnent à connaître ce qui n'est pas devant l'objectif, ce qui n'est pas visible et ce qui n'est pas présent !

François Méchain dit que ses œuvres sont « des carottages dans l'épaisseur du monde »⁵ : ainsi l'image la plus plate que l'histoire de l'art ait connue devient, quand il s'en sert, un instrument de connaissance en profondeur. Aporie fonctionnelle et pourtant vérité d'évidence. A tout instant de leur réalisation et en tous lieux de leur apparence finale les œuvres de François Méchain mettent en cause les limites assignées d'ordinaire à la sculpture figurative et à la photographie, et les outrepassent, gagnant ce faisant en efficace esthétique et sémantique. C'est que ces outrepassements sont le moyen de réaliser cet « agencement apaisé de l'art » dont parle Jean-Pierre Mourey⁶ par quoi ces œuvres nous séduisent et sont capables de nous retenir si longtemps.

Jean Arrouye
Professeur des universités et critique d'art

¹ Ces œuvres sont reproduites dans *François Méchain, L'Exercice des choses / The Exercise of Things*, Paris, Somogy 2002.

² François Méchain, « Genius loci », texte écrit à l'occasion de l'exposition *Ejercicio de las cosas*, Saint-Jacques de Compostelle, juin-juillet 2005.

³ Dans le commentaire d'*Arkadia*, qui fait partie d'une série de commentaires de certaines de ses œuvres faits par François Méchain à la suite du texte « Genius loci ».

⁴ François Méchain, « Genius loci », op. cit.

⁵ *François Méchain, L'exercice des choses / The Exercise of Things*, op. cit.

⁶ Jean-Pierre Mourey, « Harmonies et dislocation chez François Méchain », *Miroirs, fragments, mosaïques - Schèmes et création dans l'art du XXe siècle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.