

Questions à l'artiste

/ Entretien entre François Méchain et Colette Garraud

Colette Garraud : Tu as choisi, pour y installer ta sculpture, cette partie du domaine de Trévarez que l'on appelle « le jardin régulier », soit le parterre à la française qui se situe entre le vertugadin dont le sépare un arc de camélias, et l'esplanade de la cour d'honneur, devant la façade sud du château. Autrefois pratiquement disparu sous la friche, ce jardin a fait, il y a des années, l'objet d'une restauration. Pourrais-tu décrire ton intervention, ainsi que le parcours que tu proposes au visiteur ?

François Méchain : Celui-ci découvrira d'emblée au-dessus du vertugadin, dans l'axe de symétrie du parterre, la grande volière de métal doré, dont les dimensions accueillantes – la cage fait trois mètres de haut – et la porte ouverte seront autant d'incitations à pénétrer dans la structure. La porte se refermera alors automatiquement derrière le visiteur avec un déclic. Il lui sera aisé de l'ouvrir et de se libérer, mais l'inquiétude se sera installée. À l'origine de cette idée, il y a le souvenir d'une visite au Musée juif de Berlin, et de la haute tour noire de l'Holocauste, dont la porte se referme pareillement, dans un contexte autrement plus tragique, en claquant derrière celui qui vient d'entrer. En contrebas, les six compartiments du parterre seront chacun occupés en leur centre par un dessin végétal à la manière des « broderies », décor traditionnel du jardin à la française, d'un jaune éclatant, dû en partie à l'utilisation d'un broyat coloré, en partie à la floraison de plates-bandes de pensées puis d'œillets. S'il se promène dans les allées, le promeneur comprendra sans doute difficilement ce que représentent les broderies, car il sera de plain-pied avec les motifs dont chacun se développe sur une surface d'environ dix mètres de côté, et aura quelques difficultés à identifier les symboles graphiques des principales monnaies. D'autant que s'il lui est aisé de reconnaître la livre sterling, l'euro ou le dollar, le yen, le yuan ou la roupie lui seront certainement moins familiers. C'est seulement depuis les fenêtres d'une chambre du premier étage du château, où se poursuit l'exposition, qu'il accédera à la vision surplombante et claire des emblèmes dominateurs de la finance mondiale, et verra peut-être un autre visiteur du « jardin des monnaies » piégé à son tour dans la cage dorée, métaphore évidente des impasses économiques dont notre société est prisonnière.

C. G. : Selon le principe, que tu as toujours respecté, qui veut que toute réalisation *in situ* soit induite avant tout par la forme et l'histoire du lieu qu'elle investit, l'ensemble, sur le plan formel, s'intègre parfaitement dans le projet paysagiste et architectural originel. Le jardin en pente était précisément conçu pour être vu depuis les fenêtres du château. Tu parachèves ironiquement la restauration des parterres en y réinsérant, sous une forme il est vrai assez peu orthodoxe, les classiques broderies.

La cage, qui par ailleurs rappelle les nombreuses volières souvent disparues des jardins nobles, est surmontée d'un motif ajouré emprunté aux dentelles de pierre qui ornent les façades du château. On pourra voir là, dans la démarche même, une sorte de mise en abyme, dans la mesure où le bâtiment tout entier, dans l'esprit du pastiche architectural alors en vogue, était déjà le produit d'un collage de styles à partir de multiples emprunts.

F. M. : Je prévois aussi d'accrocher, sur le mur du fond, un grand triptyque photographique, sans doute une vue du parterre à travers les barreaux de la cage, et disposé exactement en miroir avec la vue du balcon.

C. G. : On reviendra, bien entendu, sur la critique sociale et politique, devenue, avec le temps, centrale dans ton travail. Ce que je retiens pour l'instant c'est que tu declines là, une fois encore, mais dans un dispositif nouveau, le couple sculpture *in situ* et photographie, que l'on retrouve à toutes les étapes de ce travail, indépendamment de l'évolution du propos. J'aimerais que l'on évoque, à travers quelques exemples, parfois anciens, les différentes formes qu'a pu prendre cette double approche des sites que tu investis.

F. M. : Au départ, j'étais photographe (avec un goût prononcé pour la peinture), et je n'ai jamais renié cette origine. Déjà, dans mes premières photographies, le paysage, éventuellement fictif, prenait une place importante...

C. G. : On pense en particulier à la série des *Équivalences* (1982), dont l'intitulé était un hommage aux ciels d'Alfred Stieglitz, par exemple à cette séquence verticale de six images dont la première montre une montagne enneigée qui se révèle, avec le recul – au sens strict –, être un papier froissé sur une table, elle-même située devant une montagne enneigée [ill.p.14].

F. M. : Le doute est central dans mon travail. Je suis, en cela, un enfant de Montaigne. Ce qui m'intéresse, c'est l'espace entre une chose et sa représentation, le *gap*, l'entre-deux, et les incertitudes, le questionnement que cet écart instaure. On retrouve cela dans l'articulation entre la sculpture *in situ* et sa photographie, qui n'est nullement documentaire, mais bien un objet photographique autonome.

C. G. : Sans doute, mais travailler *in situ*, parfois dans des paysages difficiles, l'aridité d'une garrigue en Grèce ou la solitude des grandes forêts canadiennes, c'est tout de même une expérience assez éloignée du travail du photographe en studio.

F. M. : Je pense qu'il y a eu un moment où être photographe ne m'a plus suffi, où j'ai éprouvé le besoin de mettre, comme on dit, « les mains dans le cambouis ». Travailler dehors, c'est être au cœur du paysage et se confronter à ce qui résiste, au matériau à trouver, à maîtriser, au temps qui passe et au temps qu'il fait. C'est une exploration, une redécouverte du réel à travers ses propres possibilités physiques.

C. G. : Un « Exercice des choses », comme tu as souhaité titrer une monographie consacrée à ton travail¹ ?

F. M. : Oui, car c'est aussi construire dans le paysage des formes qui parlent du paysage et qui, avant même l'intervention de la photographie, instaurent un premier écart avec le réel.

C. G. : La sculpture *in situ* est elle-même une sorte de commentaire sur le lieu dans lequel l'histoire humaine joue un rôle essentiel – car on peut dire, je crois, que le mythe d'une nature vierge est totalement absent de ton travail. Pour une œuvre comme *Kaissariani II* (1993) [ill.p.17], par exemple, tu as réalisé sur les pentes du mont Hymette une colonne de plantes de garrigue sur une armature de grillage de dix mètres de long, couchée, telle une énorme ruine, parmi les cyprès, tandis que, sur l'horizon, se détache la blancheur du Parthénon.

F. M. : Lequel ressort en fait sur la photographie grâce à une retouche, sans quoi il serait gommé par une brume épaisse due pour l'essentiel à la pollution...

C. G. : Dans ce cas, comme dans beaucoup de tes travaux, la sculpture sur le site n'était pas visible par le spectateur, qui n'avait accès qu'à la seule photographie. Il en était de même pour

La Rivière noire (1990) [ill.p.20], à mes yeux l'une des œuvres les plus significative de cette période.

F. M. : La Rivière noire, c'est le nom du lieu-dit, dans le parc forestier des Laurentides. J'ai construit une sculpture de branchages éphémère, dont la forme faisait écho à celle des montagnes au loin, sculpture perdue dans la forêt et que personne, sans doute, n'a vu. Elle est entièrement pensée pour la photographie puisque seul un unique point de vue permet l'homothétie parfaite de la crête du tas avec celle de la montagne. J'ai souhaité, cependant, rappeler sur l'image cet affrontement avec le matériau et le site, que j'évoquais plus haut, sous forme d'une inscription cryptée un peu à la façon d'un code à barres et qui se déchiffre ainsi : ma taille et mon envergure (100), longueur et section maximale des troncs de bouleau transportés (BO 100 35) longueur et section maximales des troncs d'épine-vinette transportés (EPI 350 10), durée de l'action (8h) date (1990). Ainsi s'inscrit, dans l'épigramme et sur l'image, la mesure de l'homme dans sa relation au paysage.

C. G. : L'écart entre le réel et son image s'en trouve en fait souligné plutôt que réduit, même si le spectateur dispose de la clé de lecture, ce qui n'est généralement pas le cas. Le nom du lieu également inscrit sur la photo, de l'autre côté du diptyque, est évidemment plus parlant.

F. M. : Pour moi, l'appellation d'un lieu est une forme condensée de sa mémoire ; à travers elle, je rappelle tout un passé de la relation que l'homme entretient avec ce lieu. Dans un monde de plus en plus privé de repères, je pense qu'il ne peut construire son présent et son avenir que s'il a une bonne connaissance de ce qui le précède.

C. G. : Ici sans doute ce nom rappelle-t-il l'effroi devant l'immensité d'une nature sauvage, ce qui est souvent le cas dans la toponymie canadienne.

F. M. : Il y a là aussi quelque chose de lié à mon enfance de fils d'agriculteur. Je regardais sur le cadastre de mon père les noms de lieux tels que « Écoute s'il pleut » ou « Dîne loup »... Et puisque nous parlons de *La Rivière noire*, je voudrais ajouter quelque chose : j'avais alors obtenu une bourse pour vivre sur place avec les forestiers, et j'avais été frappé par la déforestation et par tous ces bois coupés, tels que ceux que j'ai utilisés pour la sculpture, qui ne servaient à rien, car il aurait été trop coûteux de les transporter, et qui pourrissaient sur place. C'est à ce moment, je pense, que j'ai commencé à m'interroger sur certains désastres écologiques. D'autant que le responsable de la foresterie à l'université Laval du Québec avait songé un moment à m'emprunter le diptyque pour une campagne nationale d'affichage contre la destruction des forêts (cela ne s'est finalement pas fait).

C. G. : Je me souviens que tu avais fait projeter lors d'un colloque à Pau, à l'occasion de l'exposition « Œuvres d'arbres² », le film de Richard Desjardin, *L'Erreur boréale*, qui donne une image assez terrifiante de la destruction des forêts canadiennes. Cela dit, si cette question était sous-jacente, si même elle a présidé à la genèse de l'œuvre, elle n'est pas vraiment présente dans la vision qu'on a de *La Rivière noire*, à la différence de nombre de travaux clairement engagés que tu réaliseras plus tard, tel celui de Trévarez. Pour moi, cela reste encore un travail qui parle avant tout de l'expérience physique du paysage d'une part, et du médium photographique d'autre part. Et pour reprendre le fil rouge de notre discussion sur les différentes modalités de l'articulation entre l'intervention *in situ* et la photographie, je voudrais citer un autre exemple, celui de *Double négatif* (1995) [ill.p.18] où l'on retrouve ces deux aspects, mais où cette fois la sculpture éphémère demeure visible, sur la pelouse du château de Bailleul, pendant une longue saison.

F. M. : Le titre faisait allusion avec humour à une œuvre majeure du land art américain *Double negative* de Michael Heizer. C'était deux rubans de pelouse qui semblaient se soulever du sol pour venir s'accrocher à la branche basse d'un platane (en fait montés sur du grillage pour être consolidés, ils furent ensemencés et arrosés tout l'été). Le diptyque photographique montrait la pièce de deux points de vue différents, d'un côté en positif, de l'autre en négatif, le négatif sur papier demandant une opération de tirage supplémentaire.

C. G. : Il y a là toute une réflexion sur le médium photographique lui-même et sur la façon dont la photographie infléchit profondément la vision du réel.

F. M. : Il faut rappeler qu'alors, je travaillais exclusivement en noir et blanc, car je tirais moi-même de très grandes photos, ce qui était un travail complexe, lui aussi très physique. Je me disais volontiers « sculpteur en chambre noire ».

C. G. : Tu étais, me semble-t-il, comme beaucoup, dans la célébration renouvelée de ce moment proprement miraculeux de l'apparition de l'image, ainsi que dans une relation forte aux origines de la photographie, conçue comme empreinte à distance, *pencil of nature*³, « crayon de la nature », comme l'appelait Henry Fox Talbot, qui signifiait par là qu'avec la photographie, la nature même travaillait à sa propre représentation. Tu citais également volontiers Ansel Adams, pour qui le négatif est une partition et le tirage une interprétation. À partir des négatifs, qui étaient pour toi des « promesses », tu travaillais les valeurs et les contrastes comme ceux d'une sculpture photographique.

F. M. : Il est probable, d'ailleurs, que le passage tardif à la couleur, et surtout à la photographie numérique, en ce qu'il m'a éloigné de cette émergence de l'image lors du tirage, a favorisé l'évolution de mon travail vers un propos socialement plus engagé... Quoi qu'il en soit, le diptyque de *Double négatif*, montré, par exemple, à la galerie Michèle Chomette, ne fut jamais visible au même moment ni au même lieu que la sculpture du parc de Bailleul.

C. G. : À l'opposé, donc, de ce dispositif en miroir expérimenté à Trévezé.

F. M. : En effet. Mais il y a eu bien d'autres dispositifs. Par exemple, pour *Entre digue et murs, ou comment l'histoire balbutie* (2010) [ill.p.18], la grande palissade que j'ai érigée à La Rochelle et sa photographie étaient toutes deux visibles dans la ville durant la même période, mais dans des lieux distincts. Là encore, comme toujours ou presque, c'est l'histoire du site qui a engendré l'œuvre. Plus précisément la mémoire du terrible siège de La Rochelle, et de la digue que Richelieu avait fait construire en 1627 pour isoler la cité. J'avais dressé dans le parc d'Orbigny un mur en bois de douze mètres de long qui bouchait la vue sur la mer. Au centre, un œilleton inspiré des judas de prison permettait de voir au loin la bouée qui indique encore aujourd'hui l'emplacement de la digue disparue et dont quelques pierres, rares vestiges, sont tout proches.

C. G. : Rattachée à un événement du passé, cette œuvre n'en parlait pas moins du monde géopolitique d'aujourd'hui. Elle fait partie d'une série de pièces centrées sur la question de la frontière, et fait écho aux nombreux murs que les conflits, la peur et la haine ont érigés de par le monde.

F. M. : Par une heureuse coïncidence, un groupe de militants de la cause palestinienne ont utilisé ce mur comme support d'affiches. La photographie, quant à elle, large de près de cinq

mètres, était montrée non loin dans le cadre une exposition rétrospective de mon travail, mais les deux œuvres, comme je l'ai dit, ne pouvaient être vues ensemble. On pourrait même parler de *triangulation*, puisque le tableau peint par Henri-Paul Motte au XIX^e siècle représente Richelieu au siège de La Rochelle...

C. G. : ...qu'on trouvait autrefois dans tous les livres d'histoire...

F. M. : ...ce tableau est toujours visible au musée d'Orbigny.

C. G. : Comme on l'a dit déjà à de nombreuses reprises, c'est le site qui détermine la forme de l'œuvre. Tu as déclaré par ailleurs t'attacher volontiers aux « sites de peu », comme on a pu dire « les gens de peu ». Je relève, cependant, dans la très abondante production qui est la tienne, de nombreuses exceptions à ce principe, entre autres bien sûr cette intervention à Trévez. Comment, à ton arrivée, as-tu ressenti ce lieu, et comment a-t-il induit ton travail ?

F. M. : Ce château est une entreprise insensée, qui donne une impression de collage, entre la vision passéiste du néogothique et ses aménagements d'une étonnante modernité. Pour moi, qui vit non loin de Rochefort, cela me fait penser à la maison de Pierre Loti, par son côté artificiel, « fabriqué », mais aussi par l'orgueil que donne le sentiment de disposer des moyens nécessaire pour réaliser son rêve. Et puis, dès que j'ai vu ces parterres à la française, j'ai eu envie de les perturber...

C. G. : Tu avais cependant, comme c'est souvent le cas, envisagé d'autres projets. En particulier, tu as pensé un moment occuper plutôt le vaste pré, presque une plaine, qui s'étend de l'autre côté, en contrebas du château, pour une occupation du paysage qui aurait été visible depuis l'esplanade. Peux-tu en parler ?

F. M. : J'avais été frappé par le fait que les frères de Kerjégu, Louis et François (père du bâtisseur du château), qui avaient acquis les vastes terres de Trévez, étaient des agronomes avertis, soucieux de développer au profit de la région une agriculture moderne, par l'introduction de techniques encore inconnues dans ce pays. J'ai songé à mon père, fêru d'agronomie, toujours soucieux d'amélioration des machines, des techniques d'assolement des terres, de tout ce qui permettait de produire davantage, et auquel, en raison essentiellement de ma vocation artistique, je n'ai pas voulu succéder. Mais je suis resté, bien sûr, particulièrement sensible à ces questions. Je pense qu'au regard de la misère paysanne du XIX^e siècle, comme de la nécessité de nourrir le peuple après la Seconde Guerre mondiale, cette politique visant à la surproduction avait du sens, mais qu'elle est aujourd'hui dépassée et nocive. On connaît les ravages de la culture et de l'élevage intensifs, en particulier en Bretagne. Je n'ai, bien sûr, de leçons à donner à personne, et je sais combien les agriculteurs sont eux-mêmes contraints par le cynisme du marché, mais je voulais témoigner de cet état de choses. C'est là l'origine du projet, que j'ai un moment caressé, d'enfouir en partie dans le sol du grand pré de vieilles machines agricoles désaffectées, et de peindre en noir la partie émergente (en une sorte d'hommage à Anne et Patrick Poirier).

C. G. : Qui aurait ressemblé, sur la prairie, à de sombres écueils sur la mer, ou aux vestiges d'un vaste naufrage... Mais il aurait fallu pouvoir disposer d'une énorme quantité de machines pour intervenir à l'échelle d'un aussi grand paysage. Finalement, le projet retenu élargit en quelque sorte le propos à l'ensemble de la mondialisation économique et financière. Et si la métaphore que tu en donnes est formellement moins agressive que le projet initial, elle me semble plus insidieuse et d'une efficace perversité. Utiliser les broderies à la française, ces

savantes et coûteuses compositions végétales par lesquelles l'artifice triomphe de la nature, introduire dans le champ apparemment innocent du motif décoratif la trivialité explicite de l'argent, à la manière dont autrefois des motifs subversifs, politiques ou érotiques, pouvaient se glisser dans les grotesques, piéger le visiteur dans une volière d'où il peut contempler autour de lui, à travers les barreaux, le parc et le château, mais se trouve lui-même, arroseur arrosé, sous le regard d'autrui comme un vulgaire volatile, c'est opérer autant de retournements lourds de sens... À propos de la cage, tu projettes d'encadrer la photographie en couleur de la sculpture de Trévarez par deux photographies anciennes en noir et blanc, accrochées sur les murs latéraux : l'une est consacrée aux cabanes du parc de Bailleul (1994) [ill.p.26-27], l'autre à la *Chambre d'écoute* (2003-2004) [ill.p.20]. Ces deux œuvres, qui pourraient sembler, à première vue, sans rapport avec la réalisation *in situ*, suggèrent cependant un nouveau parcours transversal dans ton travail, sous un angle thématique, cette fois, parcours que l'on pourrait résumer ainsi : de la cabane à la cage, en passant par la remise, la chambre, la ruche, le temple... bref, tous ces lieux, ouverts ou clos, que tu as construits, que le spectateur pourra (ou non) pénétrer, et d'où où il pourra (ou non) contempler, comme depuis un observatoire, le spectacle qui l'environne.

F. M. : Les premières cabanes que j'ai réalisées à Bailleul en 1994, d'abord visibles dans le parc, par leur taille modeste sous les grands arbres, ne contrariaient en rien l'esprit du site... Elles n'étaient pas sans évoquer les jeux d'enfance, mais même pour un enfant elles auraient été impénétrables parce que pleines, composées l'une de graminées, l'autre de branchages, et la troisième de bûches de hêtre, tous matériaux empruntés au lieu. Dans la photographie, elles occupent le volet central d'un triptyque, procédé que j'emprunte souvent à la peinture religieuse...

C. G. : Au fait, pourquoi ?

F. M. : J'ai toujours été fasciné par les retables d'église, sorte de bandes dessinées du temps jadis. J'aime aussi l'étymologie du mot religion (*religere* : « relier »). Il existe une pièce où j'ai même décollé les volets latéraux du mur... Les cabanes, dans ce volet central, apparaissent resserrées comme l'esquisse d'un village primitif, tandis que, à gauche et à droite, le regard glisse sur les jeux d'ombre et de lumière, vers le hors-champ de sous-bois indéterminés.

C. G. : Ne pourrait-on dire que la cabane est le plus parfait symbole d'une union originelle entre l'homme et la nature ? C'est là sans doute une des raisons pour lesquelles il s'agit d'un motif récurrent chez des artistes qui, comme toi, ont placé au cœur de leur travail l'idée de nature, par exemple Giuliano Mauri (*La Casa dell'uomo*, 1985). Ce thème traverse toute ton œuvre, et se trouve associé parfois à celui de la nef, perçue comme une cabane renversée. Récemment encore, dans le parc de l'abbaye de Jumièges, tu as proposé une lecture poétique de *L'Invention de la Normandie* (2013) avec deux drakkars d'osier, de plus de huit mètres chacun, dont l'un était retourné [ill.p.34-35]. L'œuvre rappelait le récit, en partie seulement légendaire, de la sédentarisation des Vikings, qui firent de la coque de leurs bateaux le toit de leurs maisons. Gilles Tiberghien rappelle à ce sujet que « cabaner un navire », c'est le retourner pour le mettre sur cales⁴.

F. M. : J'ai parfois aussi situé la cabane, et plus précisément la cabane impénétrable, comme celles de Bailleul, en milieu urbain. Invité à intervenir à Berlin, j'ai construit une remise, inspirée de celles qu'on trouve au fond des jardins, dans la rue devant la Maison de France. L'inscription chiffrée 9.11 était gravée partout sur les parois de bois assez profondément pour

les trouser. Cela en raison du caractère récurrent dans l'histoire de l'Allemagne du 9 novembre : c'est le jour, entre autres, car je ne peux rappeler ici tous ces dates, de l'abdication du Kaiser et de la proclamation de la République (1918), de la tentative de putsch d'Hitler (1923), de la fête annuelle nazie (à partir de 1933), de la Nuit de cristal (1938), de la tentative d'assassinat d'Hitler (1939), et de la chute du mur de Berlin (1989)... Ce jeu sur la date me fournissait l'occasion d'un de ces carottages dans l'histoire du monde comme j'aime en faire. Le passant qui tentait de regarder dans la remise par les trous dans la paroi était aussitôt aveuglé par un flash...

C. G. : Simple sanction ironique d'un réflexe de voyeur, si on fait une lecture légère et ludique de l'installation, ce flash pouvait renvoyer à la violence de l'histoire, à l'intermittence de la mémoire, à la méconnaissance de l'avenir...

F. M. : Il faut noter que la remise a été vandalisée. Je ne sais si cette destruction était en rapport avec la nature agressive du flash, mais ce n'est pas impossible.

C. G. : Par ailleurs, la dimension des parois, dont la hauteur est à peu près celle d'un homme, nous ramène à cet intérêt pour la mesure du corps et ce qu'elle implique dans le rapport à l'œuvre. La remise de Berlin, on l'a vu, n'était pas pénétrable. À l'inverse, avec *La Chambre d'écoute* (2003-2004) [ill.p.20], placée en vis-à-vis des cabanes de Bailleul, le spectateur est comme installé au centre de l'espace [ill.p.26-27].

F. M. : L'œuvre *in situ* est en fait une salle de cours du lycée Pierre-Gilles Gennes, vidée de son mobilier, transformée avec les élèves et tapissée de feuillages. Le sous-titre que j'aime à lui donner, *Feuilles de platane, bouleau blanc et odeurs fortes...*, insiste sur la dimension olfactive, essentielle dans notre relation à la nature et trop souvent occultée aujourd'hui.

C. G. : On rappellera toutefois les chambres de cire de Wolfgang Laib – dont l'extraordinaire *Chambre des certitudes* (2001) du Roc del Maur, en face du massif du Canigou, aux parois rocheuses tapissée d'une cire odorante –, ou encore les murs capitonnés de feuilles de laurier par Giuseppe Penone (*Respirare l'ombra*, 1999).

Le dispositif qui, dans le cas de la remise de Berlin, nous invitait à regarder de l'extérieur vers l'intérieur de la construction, est exactement inverse de celui de la cabane que tu avais réalisée, quelques années auparavant, dans le square du Vert-Galant, sur l'île de la Cité. Je souhaiterais que l'on s'attarde un peu sur cette œuvre, qui n'est pas, à mon sens, sans rapport avec la cage de Trévarez.

F. M. : Il s'agissait, là encore, d'une intervention à deux volets : l'installation, à la pointe de l'île, d'une cabane de branches de coudrier tressées de manière lâche en une structure transparente comme une dentelle, et sa photographie ultérieurement visible dans la Vitrine, salle d'exposition de la Maison européenne de la photographie, commanditaire de l'œuvre. Assis sur le banc, dans la cabane, sur le sol jonché d'humus (toujours la dimension olfactive), le visiteur pouvait contempler, sur l'autre rive de la Seine, l'un des sites urbains les plus visités au monde, laisser resurgir quelque souvenir d'enfance ou peut-être méditer sur la confrontation de la ville moderne, condensé de l'architecture des siècles passés, et de la cabane primitive. Je m'étais alors intéressé, pour ma part, au site magdalénien de Pincevent, en Île-de-France, fouillé par André Leroi-Gourhan, ainsi bien sûr qu'aux origines de Lutèce.

C. G. : La cabane du Vert-Galant, qui est donc un observatoire, s'inscrit pour moi dans tout un corpus d'œuvres contemporaines, que j'ai eu l'occasion d'appeler, si je peux me permettre

de me citer, « lieux pour le corps, machines à voir⁵ ». Il s'agit d'œuvres, très diverses dans leur aspect, mais qui toutes remplissent trois fonctions : sculptures visibles *in situ*, abris, observatoires. Ce peut être des grottes, cabanes ou huttes, faussement primitives, telles les « chambres à vagues » ou « chambres à nuages » de Chris Drury, construites en pierre sèche, rondins ou roseaux, blotties, voire à demi enterrées dans le paysage, équipées d'une *camera obscura* qui restitue une image partielle, intermittente et fragile de la nature environnante. Ce peut être, en pleine nature comme dans l'environnement policé d'un parc, un pavillon, d'où l'on regarde, et parfois d'où l'on se regarde regarder, à travers une optique ou un savant jeu de miroirs : Sarkis au parc de Pourtalès à Strasbourg, Daniel Buren à la Fattoria di Celle en Toscane, Perejaume dans la villa d'Érasme à Bruxelles, James Turrell avec ses *Skyspaces*, Dan Graham dans les parcs du musée Kröller-Müller à Otterlo ou dans les îles Lofoten... pour ne citer que quelques exemples. Mais aucun des artistes cités n'ajoute à son travail un volet photographique.

F. M. : La photographie était ici un polyptyque de 3,50 mètres, en fait un « développé » géant qui renvoyait aux formes de carton à découper, assembler et construire, à destination des enfants. Et dont chacun des panneaux offrait, à travers la grille de branchages, une vue de l'île, de la Seine, des bâtiments nobles sur l'autre rive [ill.p.40-41].

C. G. : Ce n'est pas pour rien que tu appelles encore ce développé *Le Balcon de l'histoire*.

F. M. : C'est encore une pièce qui met l'accent sur les fondamentaux de la prise de vue, le point de vue, la mise au point, le cadrage. Quelques années auparavant, j'avais pris plusieurs photographies depuis une île au large de Toronto, à travers une résille de brindilles construite sur l'eau (*From Toronto to Toronto*, 1996) [ill.p.30]. Je faisais ainsi disparaître à volonté, en fonction de la mise au point, les bâtiments, sièges et symboles de la puissance économique de la ville, derrière un frêle rideau végétal.

C. G. : Parmi ces « lieux pour le corps, machines à voir » qui jalonnent ton travail, on pourrait encore citer *Précaires territoires* (2012), œuvre dédiée « à tous les animaux sauvages du monde », qui se rient des frontières, dans laquelle deux cabanes identiques, séparées de vingt kilomètres de part et d'autre de la frontière franco-italienne et disposées en miroir, adoptent la forme d'une ruche, inspirée de celles observées au musée de l'Apiculture de Molineux-en-Queyras [ill.p.44]. Seul le paysage, que le promeneur observe par l'ouverture des cabanes, change de l'une à l'autre. Ou encore *La valle del Tempio* (2008), en Sicile, aérienne construction en bois d'eucalyptus évoquant le célèbre dôme de Monreale ainsi qu'un temple antique tout proche. *Tempio*, qui signifie « temple » en italien, se trouve être aussi le nom du fleuve qui passe dans la vallée (toujours cet intérêt pour le mot et la polysémie).

F. M. : La thématique du temple est récurrente dans mon travail : un projet auquel je réfléchis en ce moment pour la ville d'Aubiet comporte un espace circulaire autour d'un oculus, sur le modèle du Panthéon romain. La paroi externe en miroir refléterait le paysage, au demeurant très peu pittoresque, tandis que la paroi interne serait tapissée d'un panoramique composé des photos de famille confiées par les habitants. Un temple de la vie profane, en quelque sorte.

C. G. : À Trévez, qu'apportera cette mise en miroir de la sculpture et de son image ? N'y a-t-il pas risque de redondance ?

F. M. : Je ne pense pas. Ce qui se jouera sera de l'ordre de l'interrogation, du doute, puis de la vérification. La photographie accentue et renouvelle la visibilité, elle s'inscrit dans les strates

de la perception. L'écart, pour être réduit, sera toujours là, ne serait-ce que du fait des variations de lumière, de climat, et de l'évolution de la sculpture avec le temps. Bien sûr, les choses ne resteront en place dans le parterre que pendant la durée de l'exposition, mais même sans cela, le « jardin des monnaies » serait éphémère, et mourrait de lui-même à la disparition des fleurs.

C. G. : La pratique de réalisations éphémères, on le sait, s'est généralisée chez les artistes privilégiant l'intervention dans le paysage, en partie parce qu'elle fait écho aux cycles naturels dans lesquels les œuvres viennent s'inscrire, en partie aussi parce qu'elle préserve l'intégrité des sites. C'est une histoire déjà fort longue. Richard Long, Nils Udo, Andy Goldsworthy, tant d'autres, ont travaillé volontairement avec des éléments périssables, parfois avec la neige et la glace, soucieux de ne laisser aucune trace pérenne dans le paysage. La photographie apparaît alors comme le corollaire indispensable de ce caractère éphémère. On connaît la phrase d'Hamish Fulton : « La seule chose que l'on puisse prendre du paysage est une photographie. La seule chose que l'on puisse laisser est l'empreinte de ses pas. » Mais on sait aussi que le même déclarait : « Je ne suis pas un photographe⁶ », signifiant par là sa volonté de ne pas s'attacher à magnifier l'image photographique, et de ne pas non plus interroger les propriétés du médium. Ainsi instrumentalisée, la photographie se conforme à ce qu'en disait Roland Barthes : « Une photographie est toujours invisible, ce n'est pas elle qu'on voit⁷. » Ton travail relève, évidemment, d'un parti pris tout différent. Cependant, le passage au numérique et à la couleur n'a-t-il pas changé la place qu'occupait la photographie dans tes réalisations ? Celle-ci n'est-elle pas devenue, en quelque sorte, seconde ?

F. M. : Je ne dirais pas cela, la relation entre sculpture et photographie a changé, mais le projet photographique peut toujours être déterminant. Par exemple, lorsque j'ai réalisé, au Domaine de Chaumont-sur-Loire, cette pièce qui s'appelle ...*Durban*..., du nom de la ville où s'est tenu ce si décevant Sommet de la Terre (les points de suspension suggèrent une liste de lieux passés et à venir pour ces sommets) [ill.p.36]. Le travail consistait à envelopper un arbre de bandages plâtrés, métaphore que j'ai souhaitée, comme toujours simple et frappante. J'ai placé la sculpture, monumentale, dans l'espace resserré de la « grange aux abeilles », de façon à créer une impression d'enfermement, mais surtout en vue de la photographie, en fonction du point de vue possible, du recul nécessaire et de l'optique.

C. G. : Le thème de l'arbre aurait pu nous fournir un autre fil rouge pour parcourir ton travail. Auparavant, toujours à Chaumont, tu avais montré *L'Arbre aux couteaux* (2009), tout hérissé de lames.

F. M. : Dans le cas de l'arbre, la vision que j'ai du sujet n'est pas toujours aussi sombre. *L'Arbre aux échelles* (2009), toujours dans le même lieu, en est une preuve [ill.p.38]. Ainsi que cette pièce récente que j'ai réalisée dans le parc du château de La Celle-Saint-Cloud, site appartenant au ministère des Affaires étrangères : en souvenir de la Pompadour qui y a vécu et des *Hasards heureux de l'escarpolette* de Fragonard, j'ai accroché sur un grand tulipier de Virginie, le dernier vivant dans la région parisienne, douze variations sur le thème de la balançoire totalement dysfonctionnelles, que le siège se trouve enterré dans un trou, qu'il soit occupé par une jardinière, qu'il prenne la forme d'une planche cloutée de fakir, de ces doubles fauteuils qu'on appelle *conversations* ou *confidents*... Il y a aussi la balançoire attachée sur deux branches, les balançoires trop rapprochées, la balançoire perpétuelle équipée d'un moteur sonore, qui scande le temps humain... [ill.p.53]

C. G. : À la différence de cette dernière œuvre poétique et ludique, les sculptures que tu installes à Trévarez appartiennent à cette orientation de ton travail que l'on pourrait qualifier de *militante*...

F. M. : Je n'aime pas beaucoup ce mot-là, trop connoté... Je ne m'inscris pas à proprement parler dans un propos politique, ou alors au sens antique du terme, celui de la gestion de la cité, en tant que citoyen du monde. Il me semble qu'un artiste se doit de proposer une vision de son époque, et le langage artistique est de toute manière le seul dont je dispose. Grâce à lui, je peux peut-être déclencher quelque chose dans la pensée d'autrui... L'œuvre d'un Jochen Gerz est à mes yeux en cela exemplaire. Quant au changement, au fil des années, de mes priorités, je citerais volontiers à ce sujet la parole de Braque, pour qui – je cite de mémoire –, on reconnaît le travail d'un artiste « à la qualité de ses articulations ».

C. G. : Pour illustrer la dimension « engagée » qu'a pris ton travail, on pourrait multiplier les exemples : à Fontenay-le-Comte en Vendée, tu accroches des vêtements d'enfant donnés par les habitants sur des fils à linge qui s'avèrent être des barbelés, installation qui n'est pas sans me faire songer au travail de Christian Boltanski... [ill.p.32]

F. M. : Pour lequel j'ai une grande admiration. Mais il me semble que Boltanski fait surtout un travail de mémoire, et nous parle du passé. Je souhaite pour ma part jouer un rôle de lanceur d'alerte (« d'inquisiteur de certitudes », comme j'ai eu l'occasion de le dire), et ce dont je parle, c'est du futur à craindre pour les enfants encore petits dont on passe souvent les vêtements à ceux qui les suivent...

C. G. : Dans le même lieu tu construis un mur ruiné avec le mot *démocratie* qui s'effondre, tu occupes une cave désaffectée par le bruit assourdissant de caisses enregistreuses et de caddies. Parmi les projets non réalisés, tu as pensé inscrire en grandes lettres s'inspirant de la signalétique d'Hollywood le mot *Catastrophe* sur l'esplanade du Domaine de Chaumont qui domine la Loire, voire dans le parc de Versailles. Tu as également projeté une étrange célébration de ce lieu mythique qu'est la Sainte-Victoire, par un assemblage de déchets collectés sur la route dont le profil, à la façon de la sculpture de *La Rivière noire*, dessine une rime plastique avec la crête de la montagne... On a évoqué plus haut ...*Durban*... et l'*Arbre aux couteaux*, qui relèvent de cette inquiétude écologique, que tu as exprimée si souvent. Est-ce encore la thématique sous-jacente à l'autre pièce que tu installes aujourd'hui à Trévarez, la grande sphère de métal ?

F. M. : Il s'agit d'une sculpture placée sur l'esplanade du château, face à l'immense espace que celle-ci domine. On la découvrira possiblement en sortant du jardin, sur le chemin du retour, et d'une certaine façon, elle s'articule avec la signification de la cage et des broderies. J'ai fait réaliser par le métallier un globe de 3,50 mètres de diamètre, que le regard traverse (seuls sont indiqués les méridiens et les parallèles), en acier bleu-noir, et qui sera ensuite déformé au chalumeau...

C. G. : On pourra faire un rapprochement avec la sphère de pierre sculptée qui occupe le centre du jardin régulier, et qui faisait partie d'un cadran solaire endommagé.

F. M. : Dans cette forme symbolique, pour ma part, j'introduis du réel, avec le matériau emprunté au site même. Soit des branches de rhododendrons, qui sont, avec les camélias, une des richesses du parc...

C. G. : Ces rhododendrons dont l'an dernier Bob Verschueren avait déjà utilisé les rameaux souples pour l'œuvre installée dans les écuries de Trévarez.

F. M. : En déposant dans la sphère le matériau végétal emprunté au domaine, j'inscris en quelque sorte l'histoire du lieu dans l'histoire du monde. Un monde, il faut le dire, bien cabossé...

¹ Colette Garraud, Michel Guérin, *François Méchain, l'exercice des choses*, Somogy, 2002.

² « Œuvres d'arbres, Materia prima », musée des beaux-arts de Pau, 2001.

³ Henry Fox Talbot, inventeur du calotype, publie *The Pencil of Nature* à Londres, par cahiers, de 1844 à 1846. Il s'agit du premier ouvrage illustré de photographies.

⁴ Gilles Tiberghien, dans *Jumièges – À ciel ouvert*, publication du département de la Seine-Maritime, 2013, p. 35.

⁵ Colette Garraud, avec la collaboration de Mickey Boël, *L'Artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*, Hazan, 2007, « Lieux pour le corps, machines à voir », p. 86-107.

⁶ Hamish Fulton, entretien avec Michael Auping, *Common Ground*, Ringling Museum of Art, Sarasota, Floride, 1982.

⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire*, « Cahiers du cinéma », Gallimard, Seuil, 1980, p. 18.