

Dans le n° 2/95 de Recherches POIÉTIQUES, consacré au paysage, Colette Garraud évoquait, au cours d'une étude intitulée Art et Nature: l'éphémère, le travail du sculpteur-photographe François MECHAIN (né en 1948), dont la revue publiait en pleine page **Kaissariani** (Grèce, 1993).

On propose ici une analyse d'ensemble de la démarche créatrice de l'artiste, étayée par des entretiens avec celui-ci. On s'efforce de faire apparaître à la fois l'exigence poétique d'unité, qui se traduit, dans l'affrontement du site, par une quête d'espace et la diversité concertante des gestes et opérations qui ponctuent le faire de Méchain, caractérisent sa poïétique.

Les poèmes sculpturaux de François Méchain

Michel Guérin
Université de Provence

à Bernard Lajot

Ce n'est pas parce que notre époque impute généralement à son crédit, et jusqu'au lieu commun, l'abolition des frontières entre les arts, que sont toujours regardés sans prévention les artistes qui, passant par nécessité intérieure du dire au faire, mettent en pratique sincèrement ce programme. Celui-ci, d'ailleurs, chez un François Méchain, photographe *et* sculpteur, est tout le contraire d'une attitude idéologique, plus ou moins arbitraire et soufflée par l'air du temps; je voudrais même tenter de montrer ici que l'espace décisif dans lequel des gestes créateurs apparemment irréductibles scellent leur unité profonde est celui du *poème*.¹

Imperturbablement, Méchain revendique depuis toujours ce qu'il appelle son *in between*. Il se veut, il se dit et se prouve en effet *dans l'entre-deux*. S'il ne s'agissait que de désigner le milieu entre la sculpture *in situ* et la photographie, une sorte d'interprétation littérale de la demie mesure donnerait des arguments à ces intégristes de l'art pour qui la création ne se définit que d'un talent autorisé et comme homologué; or, d'une part Méchain est intégralement sculpteur comme il est entièrement photographe, d'autre part le paradoxe du *between* (l'artiste n'éprouve pas pour rien le besoin de le dire en anglais), c'est qu'il a ici un sens absolu: si le français le permettait, on traduirait, non pas *entre-deux*, mais *entre*

tout court. Car si Méchain peut être un photographe à part entière sans devoir négocier pour moitié avec le sculpteur qu'il est également (et, bien entendu, réciproquement), n'est-ce pas parce qu'il est aussi, c'est l'évidence, dessinateur et, j'ajouterais, ce dernier aspect n'allant pas de soi, prosateur ?

La question que nous avons à nous poser, touchant cette création, est donc celle du lieu de son unité, étant admis que nous n'avons affaire, ni (interprétation basse) à un mélange des arts (sous-entendu: au détriment de chacun), ni à une "correspondance des arts", comme pensait Etienne Souriau - problématique qui, certes, en elle-même a tout son sens, mais ne s'applique pas pertinemment en l'espèce, puisque l'unité de l'*in between* que nous recherchons ne saurait provenir d'un concert d'activités distinctes et autonomes se métaphorisant mutuellement comme pour augmenter leur vertu de *présentation*, dans l'acception donnée par René Passeron à ce mot² ; l'unité, dans le cas qui nous occupe, est indivisiblement identité. Elle est, si l'on peut dire, prioritaire: c'est celle de l'espace (de création), en tant qu'il précède les figures qui s'y inscrivent; c'est, dans les significations *génétique* et *poïétique*, celle du poème.

Au commencement, l'espace

Reprenons: chez Méchain, le sculpteur ne compose pas avec le photographe. N'imaginons pas, dans le même homme, deux personnalités artistiques qui se chamailleraient à qui occuperait le devant de la scène; si d'ailleurs, plus qu'improbablement, il en était ainsi, d'autres rôles, c'est le cas de dire, de composition, se lèveraient vite, le dessinateur ne voyant pas pourquoi ses croquis n'auraient pas voix au chapitre et le prosateur, essayeur de notions, tailleur de concepts, capteur de sensations (j'y reviendrai), plaidant légitimement pour ses carnets. Ce que je veux affirmer, c'est que la pluralité poïétique, chez Méchain, loin de s'opposer à l'unité poétique, en est la plus sûre garantie. L'acte créateur n'ancre pas son unité dans on ne sait quelle essence, d'ailleurs de définition inaccessible, mais bien dans ce qu'on pourrait appeler sa mémoire génétique: sous la diversité opératoire d'un homme démultiplié, voyageant, notant, marchant, écoutant et collectant, inscrivant et dessinant, tantôt travaillant dans l'ouvert du site et tantôt manipulant (dit-il) dans la chambre noire, passant constamment, aussi, d'un mode à l'autre d'expression, un seul et même artiste poursuit presque méthodiquement, dans l'ordre des phases, une démarche qui ne se chercherait pas au risque de se perdre si elle ne s'était déjà trouvée dans son unité intime et dynamique.

Alors que, dans un entretien récent, nous évoquions, François Méchain et moi, ce que j'avais appelé le *serrage* (faudrait-il ajouter: *de vis* ?) du *site*, c'est-à-dire à la fois sa manière, impérieuse, de s'imposer dans son authenticité absolue ou, pour

mieux dire, *élémentaire*, et les injonctions qui sortent de lui et que l'artiste, sous peine d'anatopisme, doit déchiffrer, auxquelles il lui faut satisfaire aussi bien dans son geste créateur que par le choix des matériaux, j'avais été frappé - mais non pas étonné - d'entendre François Méchain m'avouer, avec une sorte de gourmandise, non pas seulement un certain goût du *risque*, mais, au-delà, un véritable besoin d'être, je cite ses propres termes, *mis en péril*.³ S'affronter au site, un peu comme Oedipe au Sphinx, n'est-ce pas, en effet, prendre le risque de ne pas savoir répondre, c'est-à-dire (et c'est beaucoup plus grave) de répondre à côté, bref: de trahir l'espace en l'obscurcissant irrémédiablement. Ceux qui connaissent les oeuvres que l'artiste a réalisées, entre autres, en Grèce et au Canada, peuvent se convaincre, non seulement que l'épreuve a été surmontée, mais que, de la difficulté même, ou plutôt de la *rigueur* (y compris dans l'acception météorologique) des choses-dans-leur-élément, a su naître la proposition plastique qui lui fait écho. A qui n'admettrait pas que toute création dans l'espace est aussi et indissociablement création d'espace, il ne serait, pour hâter sa persuasion, que de lui mettre sous les yeux l'admirable triade (ou trilogie) grecque constituée par **Arkadia** (1991 - photographie noir et blanc sur aluminium 151x122 cm; *in situ*, sculpture éphémère, amandier, chêne vert, pierres calcaires, 1 800x700x650 cm), **Kaissariani** (Mont hymette 1993 - photographie noir et blanc sur aluminium 151x122 cm; *in situ*, sculpture éphémère, plantes de la garrigue, 960x160x130), **Sans titre** (1996 - galerie Alpha-Delta, Athènes, sculpture, papier blanc, feuilles, 270x270x220 - soit, comme l'artiste aime à le souligner, les proportions exactes du temple d'Athéna Nikè sur l'Acropole⁴).

Ce qui est donné à voir, dans ces oeuvres qu'on est tenté de dire "présocratiques", ce n'est pas un paysage, si du moins on entend par là une *vue* au sens naturaliste du terme: c'est un *voir en acte*, c'est-à-dire, selon l'étymologie une *idée* (de *idein*, voir); ce n'est rien de passif ni de déroulé comme un spectacle, *a fortiori* rien de pittoresque. A la sollicitation élémentaire, originaire, du site hellénique, défiguré par la "poésie" à la carte (postale) du voyage organisé, l'artiste a donné réponse, différée et transposée, en forme de poème: il a comme mis en échec une vérité si diffusée qu'elle tourne au scandaleux mensonge (la Grèce bleu-et-blanc des opérateurs de tours), spontanément caviardé une solution visuelle paresseuse, générale et lascive: il a refoulé, en dépit des communes tentations qui assaillent le quidam (chacun de nous, dès qu'il pose un pied sur une terre saturée de mythes et de types, fait irruption dans un lieu recouvert jusqu'à étouffement par le lieu commun), un *paysage sensible* de premier abord pour laisser (trans)paraître un *pays intelligible* : ce qui signifie, et cela fait diablement plus que nuance, non pas le *pays idéal* , mais le *pays de l'idée*. Prenons-y garde: nous ne sommes pas dans

l'idéalisme, au sens moderne du mot, mais dans l'*idéalité*, parfaitement compatible avec la matière végétale périssable. En d'autres termes, ces poèmes mathématiques de feuilles, qui eussent enchanté Valéry, ne plaident pas pour un autre monde censément situé derrière l'apparence, mais plutôt révèlent les nervures de ce monde-ci, éphémère et tendu dans soi. Il y a donc d'abord, j'y insiste, substitution d'espace. A la question sauvage, rude, qu'(im)pose le site, répond, conscient du risque encouru, un cadre: une mire - une image-idée - décompose puis recompose le visible, à la fois le ramène à ses constituants, tant formels (pour la triade grecque: le cercle, le cylindre, le parallélépipède) que matériels (la plante et la pierre) et le fait entrer dans une hypothèse, c'est-à-dire dans une fiction. A ce moment-là, tout près de l'origine, le geste de sculpter et celui de photographier se fondent l'un dans l'autre et les valeurs de proximité substantielle, inhérentes au premier, se mêlent à l'intégration des lointains coextensive à toute visée. Le site a fait lever un regard à trois dimensions. Ce sont: la matière, la forme, le sens.

Les trois dimensions du regard

Cette métamorphose de l'*espace-vu* en *voir-comme-espace*, qui me paraît donner la clé de la création chez Méchain, n'aboutit pas à une image, mais à un poème. Où est la différence ? Elle tient à ce que l'image, qu'on le veuille ou non, représente, tandis que le poème, comme dit Passeron, *présente sa présentation*. Ce qui revient à dire que l'image n'est jamais abandonnée, "lâchée" finalement - comme si, en la regardant au stade ultime du processus créateur, nous pouvions nous désintéresser totalement des phases antérieures et, par conséquent, ignorer qu'avant d'être une photographie l'oeuvre a été une sculpture éphémère *in situ*. Au contraire, pour voir juste, notre regard doit conserver mémoire du sculptural. Si c'était parce que la photographie sauve de l'oubli, selon le *cliché* qui lui colle à la pellicule, nous ne ferions que consacrer la séparation, la distinction des genres. Or, la raison pourquoi les photographies résultantes de Méchain ne sont pas des résultats, pourquoi ce ne sont pas des images, mais des poèmes, la voici: l'action de sculpter a eu lieu dès le départ dans le cadre d'une visée. Méchain est d'ailleurs si intimement pénétré de la radicale intrication de toutes les opérations auxquelles il se livre, aussi bien (pour prendre les extrêmes) marcher dans la campagne que s'enfermer dans la chambre noire, qu'il continue de sculpter pendant le tirage: impossible de le confier au premier venu, dans la mesure où il est partie intégrante du processus créateur. Citons l'artiste lui-même: "J'opère pour ma part maintes manipulations, véritable travail de sculpture, dans le seul but de mettre en osmose maximale le projet mental initial et l'image définitive" (avril 1994).

Aussi bien, le sens du processus créateur chez François Méchain ne s'éclaire-t-il vraiment que si la linéarité des actions se succédant dans le temps selon un ordre prescrit ne nous cache pas la récurrence de gestes essentiels, qui permet, on vient de le dire, à la sculpture d'être présente à l'orée comme à l'issue, dans le cadre d'une visée mentale et dans le tirage de la photographie.

Le site exige donc, en écho à son appel, l'érection d'un espace fictif, seul à même de rassembler dès le commencement la diversité des opérations. J'appelle d'abord *poème* cette "quête d'espace" (expression de l'artiste) qui permettra de situer la démarche créatrice concrète, nécessairement partagée en une multitude d'actions ponctuelles, dans le cadre d'une hypothèse⁵. La sculpture est cadrée, la photographie est sculptée, et ce n'est pas vrai seulement par métaphore. Aucun élément ne doit déborder, sortir de l'espace fictif. Méchain s'interdit par principe, étant donné le plan où s'unifie sa création, toute escapade, fût-elle apparemment limitée, dans le réalisme, l'anecdote, le pittoresque. Une sévère éthique est la contrepartie de cette poétique poétiquement rassemblée. Le sens du site, disions-nous, c'est le sens du risque: on sait qu'on n'aura pas droit de bavarder, de répondre un peu à côté, d'utiliser des accidents de terrain comme béquilles⁶. Méchain s'en prend toujours au site *pur*. Je l'ai entendu rêver tout haut avec en bouche deux signifiants attirés l'un vers l'autre irrésistiblement: *être invité* et *inventer*. A la passion de l'invitation correspond en aval l'action de l'invention: il est impératif que la conversion ait lieu de la visite en visitation.

L'évidence du poème résulte ainsi de la nécessité qui pèse sur l'artiste et le force à *rendre espace pour espace*. Dans la partie serrée qu'il joue avec et contre le site, le regard *opère* selon trois dimensions: il érige, il caresse, il institue. Il imagine une forme sur un fond, cultive et honore les matières présentes, articule comme sens le tranchant du site. Bien entendu les trois sont inséparables et se corroborent mutuellement. Cela implique, en particulier, que le sens ne saurait être transcendant: se signifiant à *même* la forme et la matière, il ne veut rien dire d'autre ou de plus que ce qu'elles montrent; simplement, il présente la présentation. Dans l'acception que nous avons proposée plus haut, l'*idée n'est pas une représentation, mais, quasi inversement, une présentation redoublée*. Un bon exemple de cette triple attaque est **Traouiero II** (*Territoires* - Bretagne 1992 - photographie noir et blanc sur aluminium 151x122 cm; *in situ*, sculpture éphémère, châtaignier, cordes d'amarrage 1 200 x 900x510 cm). La matière, ici, c'est l'arbre en pied, la forme, c'est le mouvement, exhibé dans son empêchement, imprimé aux branches par les cordes et qu'un premier état de la photographie rehausse d'un carrousel de flèches noires; quant au sens, c'est, exprimé

concrètement, le rapport arbre-vent, plus abstraitement, la tension entre *flexibilité* et *résistance*, écrits, d'ailleurs, en bas de la photographie.

Une pratique en quatre temps

Tel est donc cet espace poétique cadrant le processus multiple de la création; on a compris qu'il était plus mental que physique, car il est à même d'intégrer de manière souveraine des éléments et ingrédients empruntés à des espaces hétérogènes. Si, dans le cas le plus fréquent, la sculpture éphémère *in situ* est vouée à devenir photographie dans une galerie, cela n'empêche pas Méchain d'essayer des variantes, c'est-à-dire, *grosso modo*, d'interpoler l'installation entre la sculpture et la photo. Dans la sculpture grecque en papier (**Sans titre**), en cela d'une autre espèce que les deux autres, tout se passe comme si c'étaient les feuilles *réelles* qui avaient effectué le déplacement pour entrer dans la galerie, c'est-à-dire dans la sculpture. Si on prend l'exemple de **Noires Mottes** (1993), l'oeuvre se décline en trois degrés: les carnets préparatoires, la sculpture *in situ*, véritable capture esthétique du vent, baptisée **Machine végétale I**, indissociable de sa photographie; enfin la sculpture, que je dirais *analogue*, appelée **Machine végétale II** et suspendue au Musée des Beaux-Arts de Calais (bien entendu, également photographiée).

Or, si l'espace poétique induit par le regard-acteur de l'artiste a pu nous apparaître à la fois comme une quête de sens, une décision formelle et une rêverie matérielle (dans la signification amoureuse que Bachelard donne aussi à ces mots), il nous semble que sa poétique effective suppose une quadruple pratique: en effet, comment ne pas voir la place que tiennent, sans doute de plus en plus, les *mots* dans le travail de François Méchain ? Aux trois verbes-mousquetaires, *dessiner*, *sculpter*, *photographier*⁷, il faut s'empresse de joindre un d'Artagnan verbal: *nommer*.

On dira: les carnets de bord de l'artiste, considérés comme *préparatoires*, sont des brouillons et ne concernent que lui. C'est se méprendre du tout au tout. J'ai déjà essayé de dire que la création de Méchain n'était pas hybride (moitié sculpture, moitié photographie) parce qu'elle transportait sa *genèse*, donc son unité vivante avec elle; si bien que le regardeur qui, à la galerie ou dans une revue, tombe sur une photographie de Méchain, est invité par celle-ci à souder le virtuel et l'actuel, à comprendre qu'il ne se trouve pas devant une sculpture photographiée mais en présence d'une sculpture-photographie. Autrement dit, celle-ci fait au regardeur le même coup qu'a fait le site au regard de l'artiste: c'est la même pressante invite à voir juste. La préparation de l'oeuvre n'est pas un brouillon, jouant temporairement les utilités mais appelé à disparaître, à s'effacer. Ni même une

esquisse, non plus d'ailleurs qu'une ébauche. Car les *états préparatoires*, chez Méchain, sont si peu détachables de l'oeuvre, une fois celle-ci réalisée, qu'ils continuent d'en influencer la perception. L'ébauche est un commencement concret repérable, l'esquisse est un "degré" de l'oeuvre, qu'une forte relation analogique inféode récurremment à cette dernière. Quant au brouillon, c'est la négativité même en tant qu'elle *pose* (autre chose) et se décrète simultanément *rien*; révélateur critique accoucheur d'une positivité, le brouillon, dans l'extrême rapprochement de la discrétion et de l'effcience, accomplit le sacrifice parfait (comme on parle de crime parfait): quand il a rendu service, il lui reste à réclamer qu'on le jette.

Les "carnets de bord" de Méchain ne ressortissent à aucun de ces trois statuts. Ils ne nous livrent, en effet, ni des stades, ni des versions, ni des efforts - mais plutôt ce que j'ai appelé plus haut des *états*. C'est que l'oeuvre s'y présente-prépare (c'est tout un) bien moins par une succession d'essais homogènes dans le même registre, que dans une constellation de propositions polymorphes - comme si son sens était attaqué, et pour ainsi dire *escaladé* de plusieurs côtés à la fois. Considérons brièvement deux ensembles, **Noires Mottes** et, plus récemment (mai 1996), le poliptyque de quatre éléments réalisé pour la galerie 44 de Toronto, **From Toronto to Toronto**. Bien entendu, on peut feuilleter ces "carnets"⁸ comme une sorte de journal de route d'une aventure créatrice, en tirer, donc, des enseignements de poïétique générale, s'il est vrai que chaque démarche créatrice présente légitimement le paradigme de la création; ce mode de lecture, toutefois, n'empêche aucunement de relever ce qui caractérise spécialement la manière d'opérer de François Méchain, soit la récupération, dans l'unité d'un espace poétique, de *vecteurs de sens* n'appartenant pas, selon le bornage habituel, au même univers formel. C'est ainsi que les deux "carnets" évoqués ont d'abord en commun, si différentes que soient leurs ambiances, la recherche d'une *tutelle astrale* : où le regard distrait ne verrait que coquette dédicace (au tandem Louis Blériot-Hubert Latham pour **Noires Mottes**, au duo Alberto Giacometti-Claudio Monteverdi pour **From Toronto to Toronto**), s'indique en vérité rien de moins que *l'orient de l'oeuvre en marche*. Le nom propre, ici, attire comme le coeur d'une cible, les flèches de sens tirées par la ligne et/ou le verbe. Les "carnets" de Méchain sont des dispositifs de sens magnétisé, réagissant à la voix de signes subtils. Le tracé de l'oeuvre se précise par le truchement de croquis, schémas, mots-clés (par exemple, sur l'île de Toronto, à quelques miles de la City, *disparity - fragility - displacement*), idées et notions⁹, dates significatives ou signifiants événementialisés ("traversée de la Manche"), photos-repères, échantillons dessinés et détaillés, coupes, recherches de volume. Lorsqu'il taille les mots, Méchain ne cesse pas d'être

sculpteur; je prétends aussi qu'en photographe, il les vise et les tire d'une façon qui n'est qu'à lui.

Poésie et vérité

Tout à l'heure, pastichant la célèbre écoute claudelienne de l'oeil, j'affirmais que les sculptures de Méchain n'étaient pas des images, mais des poèmes. Dans le contexte, je désignais par *image* la tentation du *définitif*, le triomphe du passif sur l'actif, de l'arrêt sur le mouvement; on s'en souvient, c'était pour récuser la séparation en phases indépendantes du processus de la création, empêcher que ne l'emporte une vue de l'esprit qui, d'avoir le sens commun de son côté, ne se trompe pas moins par excès d'abstraction - savoir que l'image photographique, succédant à la sculpture *éphémère*, d'une part en garde la trace et d'autre part s'y substitue, comme si on avait affaire à une sorte de relais. Or, à la fois l'examen des démarches croisées de l'artiste et la considération du sens qu'il donne lui-même à son travail permettent de récuser cette conception de l'image comme stade suprême, régnant finalement sur les ruines d'une sculpture, laquelle, d'ailleurs, savait à quoi s'en tenir, puisqu'elle avait domicilié la forme dans la matière la plus rapidement dégradable...La photographie n'est-elle pas le *document* conservé d'un impossible *monument* édifié sur l'abîme ? Sans doute - et je suis bien loin d'être insensible à cette *justice*, à cette *leçon de ténèbres* . Parce que, justement, elle enseigne une poésie qui consiste, non pas dans la séparation du pétrir (maintenant) et du garder (toujours), mais dans leur union indéfectible: en re-gardant l'image, certes nous la gardons à nouveau (nous la sauvegardons), mais nous ressentons dans le même temps une qualité d'émotion qui vient d'assentiment à une contrariété: "rendre la lumière suppose d'ombre une morne moitié"¹⁰ .

Toute l'oeuvre de Méchain comporte cette tension intime, qui se manifeste, entre autres modes, par le jeu, où s'absorbe l'artiste, de l'espace et du temps. L'oeuvre-poème est une *heure*, une prière enluminée, un espace qui montre le temps comme l'admirable diptyque du château de Bailleul, **Double négatif** (1995 - 2 photographies noir et blanc sur aluminium 151x122 cm; *in situ*, sculpture éphémère, platane et herbes de la prairie, 1 500x450x510 cm). A l'instar de ces deux photographies en vis-à-vis, inversées à la fois quant aux points de vue et quant aux valeurs, la création, chez François Méchain, rassemble ses gestes nombreux avec d'autant plus d'intensité qu'elle a, au fond, pour thème central la division de l'espace et du temps et, du coup, est possédée par le désir de trouver entre eux la passe. Est-ce que, dans **Arkadia**, la sphérique éternité du visible n'équivaut pas, au plus profond des contraires mêlés, à la plus petite unité de durée, au fugace unique d'un instant lumineux ? Le secret du Toujours, de l'*Aïôn* des Grecs, est-ce le temps

sans fin ou l'espace archi-fini ? La fascination du regard ne tient-elle pas à notre hésitation avant de risquer la conversion ? Chercher la vérité *du* site, n'est-ce pas vivre et symboliser une angoisse, duellement présente: physiquement (j'allais écrire *spatialement*), à travers le resserrement des choses et le rivetage au lieu, métaphysiquement (*temporellement*) par la sensation de l'écoulement, du gâchis, de l'abandon ?

Ainsi se redouble le créer: en montrant la vérité de ce qu'il fait. Il ne s'agit pas d'expliquer ni de s'auto-commenter. Il y va, encore une fois, selon l'heureuse formule de René Passeron, de présenter la présentation. Or, n'est-ce pas la structure du poème, à la fois défini par la multiplicité réglée d'un faire - d'un *bâtir* ou d'un *forger* - et par la monstration ou "présentation plénière" par quoi "l'art se couronne d'un sur-dire" et "se présente comme présentation du génie même de rendre présent"? Si le poème (qui peut être une image!) concilie la patience des techniques et la magie d'une vérité sans autre appareil de preuves qu'un ton (de voix); s'il est, indivisiblement, le savoir-faire et l' "art personnel"¹¹ qui donnent forme, *la poïesis*, et ,au sens où l'entendaient également les vieux Grecs et les anciens Juifs, l'*éloge* ¹² "magique" qui donne sens; s'il est donc, ensemble, un *sculpter* et un *révéler*, il y a peu d'oeuvres mieux faites, aujourd'hui, pour présenter la poésie complète que celle d'un artiste qui, regardant Toronto depuis Winnipeg et interposant entre la première cité et son île une triple transparence de branches, d'air et d'eau, s'annonçait dans la seconde ville, disant: " In Toronto, I produced a sculptural haiku!"