

François Méchain
Voir jusqu'au bout des doigts

par Michel Guérin

Je ne sais s'il convient de classer l'œuvre de François Méchain dans la catégorie du *land art*. J'hésiterais personnellement à le faire en raison de caractères originaux qui placent son entreprise dans un *entre-deux* qui n'est qu'à lui. Mais il est vrai qu'on peut, de l'extérieur et pour commencer, relever des ressemblances avec Richard Long, Andy Goldsworthy ou Nils Udo. En général, en effet, l'artiste opère dans et sur un site qui est un morceau de nature à l'écart de l'urbanisation ; toutefois, un travail réalisé à Berlin au beau milieu du Ku-damm et un autre à Dresde constituent, avec quelques autres, de notables exceptions. Reste que, sur les quelque vingt ans de son déploiement (géographique) et de son accomplissement (poétique), l'œuvre de cet artiste est *boisé*. S'en dégage un fruité qui provient des feuilles, des branches et des troncs, employés morts ou vifs. Or, la nature de Méchain n'est ni un mythe ni une idole. Elle est sensible au cœur, et peut-être plus encore au corps, sans se prêter à des extrapolations idéologiques non plus qu'à des fantasmes régressifs. C'est une dilection des êtres de toutes races formelles et matérielles, une passion tranquille de l'existence non entravée ; elle se prouve par ce que Méchain aime appeler l'*exercice des choses*, qui commence en festin de sensations et se poursuit par *la rage de l'expression*, comme dit Francis Ponge.

Qu'elle soit faite de mots ou d'images ou encore de sons, une création tient en réserve un fil d'Ariane plus ou moins secret, exigeant : difficile de se dérober à son injonction, quoiqu'il soit impossible de réaliser pleinement la commande. L'artiste est aiguillonné par sa chimère – une licorne, un désir bosselé d'enfant qui ne veut renoncer à aucune part des choses et éprouve de l'angoisse à l'idée, qui pourtant axiomatise la vie pratique, de séparation. Chaque artiste, pour l'exprimer autrement, rêve d'une entité nuptiale qu'il lui serait donné de révéler et d'acclimater. Il me semble que ce monstre élégant, discrètement impérieux, serait chez Méchain la *sensation totale* ou plutôt la *clef des sens* : elle ferait circuler dans les choses vues des effluves de parfums et des trains de bruits, des caresses et des saveurs. L'image porterait ces sensations odoriférantes ou sonores, tout un gai savoir d'impressions tactiles et gustatives, comme si, dotées d'une réalité propre, elles s'incorporaient à la photographie. Voir le visible, ce n'est pas voir grand-chose : la cécité, c'est-à-dire l'habitude, n'est combattue que par la rescousse des perceptions en marge du visuel ; ce sont elles qui, paradoxalement, dilatent l'œil.

Lorsqu'on parcourt les carnets de bord de l'artiste travaillant au Canada, en Grèce, en Bretagne, dans le Nord de la France, en Allemagne etc., ce qui impressionne, le mot ici vient à point, c'est justement cette quête opiniâtre – par un jeu de croquis et de mots fléchés, d'équivalences et d'oppositions – de congruence sensible qui surmonterait les dissonances après les avoir exacerbées et rapprocherait l'œuvre finalement donnée à voir de cet idéal de réalisation sensorielle intégrale. Méchain travaille à lier des tensions, comme le montrent exemplairement, non seulement *Traouiero* ou *Machine végétale*, mais aussi, sur des modes à chaque fois différents, *From Toronto to Toronto* ou *Le Haut du Fleuve*, ou, récemment, *Ruthènes*. C'est le chemin de l'art : il part d'un songe enveloppant pour développer une *construction* qui, sans doute, en gardera, plus ou moins tangible, la trace. Quand je dis « songe », j'éloigne aussitôt le « vague à l'âme » ou le « flou artistique ». Il y va plutôt d'une spéculation ou d'une méditation, que souvent la marche favorise, qui est le terreau sur lequel « viennent » les éléments de l'œuvre, son analyse, son épure architecturale ; bientôt, ils se placeront au doigt et à l'œil.

Comment, dans *Arkadia*, ne pas entendre par les yeux une sorte de musique des sphères, le roulement silencieux ou tonitruant du monde (mais dans l'abysse du Retour

éternel, c'est pareil) ? Méchain est seul au centre du Péloponnèse et, compagnon des reptiles, des grillons et des rapaces, il a le temps de méditer sur une Arcadie, pays de l'ours (*arkos*), qui ne correspond guère à l'imagerie douceuse que la littérature et la peinture ont forgée. Le 12 octobre 1991, à 13 heures, il compose une *fable* animalière, qui est aussi une *table* d'écoute du pays tout entier : la transparence de l'air est révélée par les hôtes du lieu, qui planent, rampent, filent dans les odeurs de soleil. De loin en loin ondulent des troupeaux, crépitent des aboiements de chiens, retentit l'appel des bergers. Le héros de cette histoire, c'est l'espace, qui vient à paraître lui-même, non pas comme le fond sur lequel s'inscriraient des figures, mais comme l'explosion fixe d'une énergie sans limites. L'artiste confie que sa première impression fut d'une « multitude de petites sphères ». Cette effervescence de bulles solaires se traduit (ou se transpose) dans l'assemblage des trois disques, artefact qui, plutôt que de transformer la nature, la *modifie* subtilement. Ce n'est pas seulement la nature qui se prête au *change*, c'est aussi l'acte de voir.

Pas plus que le peintre albertien ne voyait la nature à travers la fameuse « fenêtre ouverte », métaphore du tableau, mais bien l'« histoire », François Méchain n'enregistre pas un spectacle vu de nulle part, indifférent à l'angle de vue, posant de façon naïvement frontale devant l'appareil impavide. Cette vue-là, c'est ce qu'on appelle une « vue de l'esprit », c'est-à-dire un leurre. Dans le fait, le photographique précède une sculpture, dont résultera une photographie. L'installation sur le site est orientée d'abord par une image virtuelle, qui se trouve dans la tête de l'artiste et qui est de type photographique ; elle est ensuite effectivement guidée par des repères empiriques pour vérifier dans le viseur que le modèle *rend* bien l'image recherchée. En somme, on a ici un ordre inverse à celui de l'objectivisme ou du réalisme : ce n'est pas l'image qui doit ressembler au modèle, c'est au contraire le modèle qui est tenu de se conformer à l'image. Méchain « sculpte », arrange, assemble, installe, c'est selon, *en photographie*, depuis un principe et une fin empruntés à l'univers et au registre de la photographie. Aussi bien, la sculpture éphémère, promise par définition à une rapide détérioration dans le site, n'est pas faite pour être vue sur place, mais pour être regardée dans le cadre et la perspective d'une image déterminée. Elle doit finalement se résoudre dans un *aspect*. C'est ainsi que pour obtenir le cercle de pierres calcaires dans *Arkadia*, il a fallu disposer celles-ci sur le sol à l'intérieur d'une ellipse de grande taille et très allongée (1500 x 350 cm) ; de même, les branches de chêne vert et d'amandier qui forment respectivement les sphères végétales foncée et claire ont été liées, j'allais dire *troussées*, de manière qu'une fois choisie la focale qui institue esthétiquement la triade, elles présentent les dehors que l'image en attend, aussi bien sous le rapport de la forme que des valeurs matériologiques et des contrastes d'ombre et de lumière. Comme il ne s'agit pas de restituer une réalité objective, mais de passer par le filtre d'un *voir comme* (d'un *seeing as*), l'œuvre procède, pourrait-on dire, de son propre redressement visuel. Chez Méchain, la photogénie sculpturale n'est pas de l'ordre de la métamorphose, mais de l'anamorphose.

Ce point fait tout de même un peu difficulté. Il me semble en effet que l'artiste produit deux espèces d'œuvres, entre lesquelles la ligne de partage reste incertaine : les unes sont faites pour être exclusivement vues *en* et *comme* image (ainsi d'*Arkadia* ou de *Kaissariani*, mais aussi de la *Rivière noire*), d'autres mènent une double existence et se présentent et comme objet et comme image ; certaines, mêmes, ont l'air de jouer sur la confrontation spatiale et mentale des deux avatars, d'autres paraissent également capables, comme la *Chambre d'écoute* de Digne, d'englober, voire d'envoûter le regardeur. Je signale dès maintenant cette difficulté, sur laquelle je reviendrai un peu plus loin, car elle recèle la question des complexes relations entre le moment sculpture et le moment photographie. Avant de tenter d'y réfléchir plus avant, j'aimerais m'attarder encore un peu sur la recherche de ce que j'ai appelé, à tort ou à raison, la clef des sens. C'est elle qui ouvre la vue et qui, d'une

perception ordinaire, fait une vision chorale. Dans son évidence *a posteriori* pour le spectateur, elle s'enrichit des apports d'une sensorialité multiple aux aguets.

Quand on compare l'image à la réalité des objets ou des êtres vivants, l'adjectif « plat » vient à l'esprit : il signifie que la représentation sur le plan admet la convention de la bidimensionnalité. À elle, si elle veut évoquer la situation des figures dans un espace, dès lors fictif, de recourir à des procédés de simulation, stigmatisés volontiers par les Modernes sous le nom d'illusionnisme. L'image est superficielle. Toutes les sortes d'image partent de cette condition et déterminent des stratégies esthétiques et techniques (aujourd'hui des dispositifs technologiques) permettant d'animer cette surface, d'y faire surgir, le temps du regard, de véritables événements, parfois des surprises. Du relief, en somme, ce qui n'est pas la même chose que le volume.

Les images de Méchain, quant à elles, sont des images *redressées*, dont la genèse met en jeu des déplacements et des manipulations, d'ailleurs d'amplitude très variable, le potentiel de l'appareil, la décision de l'angle. En ce sens, une sculpture est la préparation, la fabrique, entre l'opération des doigts et les tests de l'œil, d'une anamorphose. La *prise* de vue médiatise la relation entre l'arrangement semi bricolé et l'ordre visuel qui en sort. Ce n'est pas le « petit oiseau » des vieux photographes de cours d'école ensevelis dans les jupes noires de la caméra, mais plutôt un grand volatile massé amoureux dans l'antre nocturne du sculpteur-tireur. Là se trouve, chez François Méchain, la part simulatrice qui est en partage au jeu et à la magie aussi bien qu'à l'art. Toutefois, on en manquerait la signature authentique si on omettait le travail de fond de la sensibilité pour animer cette image. Qu'est-ce à dire ?

Soyons tout à fait clairs : les images de François Méchain ne relèvent aucunement de l'illusionnisme, au sens couramment désobligeant de ce mot. Simplement parce que ce ne sont pas des représentations. Ce ne sont pas des paysages, malgré *Kaissariani* (mais dans ce cas, unique sauf erreur, je parlerais plutôt de *pays*, en stratifiant des composantes géographiques et historiques, esthétiques, voire philosophiques). Ni des portraits, ou alors ce serait des portraits de lieux, mais la notion paraît forcée, controuvée. Emblème ou allégorie entraînent un peu trop d'insistance probatoire.

Devise, à tout prendre, irait mieux, surtout si l'on s'applique à rapprocher la signification actuelle du terme (maxime condensée, ou mieux *formule*) à la fois du premier sens de *deviser* (diviser, faire des distinctions logiques, analyser en racontant) et du *devis*, lequel veut dire, comme chacun sait, une estimation du coût de travaux qu'on souhaite entreprendre. Au risque de céder un peu à des facilités verbales, je ne résiste pas à cette idée que Méchain sculpteur est dans le *devis*, tandis que Méchain photographe est du côté de la *devise*. Il manque encore d'amusantes connotations, et instructives, à notre vocable. Aussi bien, les voici. L'histoire de l'art nous apprend que nombre d'artistes italiens, à la Renaissance, peignaient des images appelées *impresse* (*impresa*, au singulier), couplées avec des sentences. Cette alliance de la figure et du concept (de l'*impresa* et du *conchetto*), on l'appelle, en France au seizième siècle, une *devise*. Elle a son domaine de prédilection dans l'héraldique et, dans la mesure où l'image ne copie pas la réalité mais la modélise, elle s'impose par sa manière, voire par sa pointe maniériste. Je trouve tout cela, en fins dosages, chez Méchain. Je regarde *Arkadia* (1991) et *Kaissariani* (1993) comme écus au blason de la Grèce archaïque et classique, en y joignant le temple de papier installé en 1996 dans la galerie Alpha-Delta à Athènes (*Anthropos Entropia*), maquette spontanée du temple d'Athéna Nikè sur l'Acropole. Quant aux œuvres canadiennes, elles ont la particularité de porter un code-barre, long chapelet de chiffres et de lettres qui ne peut être « lu » que par l'œil intelligent. Ce crypte à ciel ouvert, caché dans la lumière, *informe* le visible. Pour réaliser *La rivière noire* (1990) ou *Chemin au Porc-épic* (1990), l'artiste s'est attaché à *mesurer* des limites en commençant par le test de ses propres forces. Les cotes qui s'aboutent en un phrasé continu, à la manière d'une signature, gardent ainsi mémoire des multiples *dimensions* qui, par leur

rencontre à un moment donné dans ce lieu singulier et pour cette pièce unique, instruisent l'image : taille, essences des bois, longueur maximale des morceaux utilisés, poids maximal soulevé, date de réalisation et jusqu'à la référence, précise l'artiste très attentif à cet aspect (comme le montre l'exemple récent de *Ruthènes* sur le site de Layoule à Rodez, en octobre 2006), aux huit heures de travail quotidien d'un ouvrier. L'énergie qui se distribue dans l'image passe ainsi par un système d'innervation qui a pour ainsi dire sa tête, sa concentration extrême, dans le code-barre. Celui-ci n'est pas un mystère puisque, épelé élément par élément, il ne trahit rien que la force des choses. C'est la formule elle-même qui est énigme, non ses molécules. L'homme se mesure à lui-même par le biais d'une nature plus puissante et plus ancienne. La double leçon de l'immensité canadienne et de la pureté hellénique, qui sont pour moi deux moles d'arrimage de l'œuvre de François Méchain, elle retentit dans la sentence de Protagoras « l'homme est la mesure de toute chose » et dans sa réfutation platonicienne « le dieu est la mesure de toute chose ». La vraie formule s'arrange de la contradiction.

Devise, formule, sentence... On sent bien qu'on effleure (mais très légèrement, juste pour en garder un parfum subtil au bout des doigts) des régions cousines que l'histoire de l'esprit humain a rendues ennemies et que peut-être seul l'art est apte à fréquenter sans déclencher de catastrophe. On entre aujourd'hui dans le mot *formule* par la chimie ou par les mathématiques, mais aurait-on complètement oublié Paracelse et Pythagore, les corps mystérieux et les chiffres enchantés ? Une formule n'est-elle pas ou bien une clef rationnelle ou bien un sésame ésotérique ? Elle est construction ou initiation, présentation d'une analyse ou présence d'une énigme. Et si les *devises*, dont il est ici question, étaient dotées du pouvoir de parler concurremment la langue du concept et celle des plus subjectives impressions de nos sens ?

On a déjà observé que, loin de s'opposer, *impresa* et *conchetto* s'attirent. Dans le travail de François Méchain, sèmes et schèmes font bon ménage avec la chasse aux sensations sur la frontière du dicible, comme s'il existait d'un registre à l'autre un phénomène d'écho, ou encore un *répons*. Autant les œuvres grecques, sobrement hiératiques, sont au diapason d'une héraldique cosmique qui, toutefois, inscrit la place de l'homme au croisement de deux postulats (dominer/obéir) ; autant les plus « physiques » des œuvres canadiennes enregistrent comme une *épreuve*, dans tous les sens de ce mot ; autant d'autres installations jouent, sans rien perdre de leur persuasion sensible, sur des ressorts plus intellectualisés, travaillent sur la *comparaison* (ou la *confrontation*), l'*échelle*, le *lien*, les *dispositifs optiques*. C'est le cas, pour le Canada, de *From Toronto to Toronto* (1996) et *Le Haut du Fleuve* (2000). Ces œuvres documentent l'impossibilité de séparer le « que voir » du « comment voir » : on voit toujours *par*, *à travers*, *au moyen de*, et, par surcroît depuis un point de vue qui, simultanément, ordonne la vision en aspect, scène, spectacle et, lui ouvrant tel horizon, lui interdit un reste, un hors-champ. Per-cevoir est aussi perce-voir. La vue est une traversée, mais aussi un rangement, chaque fois différent, du montré et du caché, de ce qui arrive vers nous et de ce qui se retire ou se réserve. Chaque perception formée a son adret et son ubac, elle institue comme des relations d'incertitude et c'est à ce prix seulement qu'une silhouette générale de monde se dessine. Par rapport aux formes et aux échelles, à la luminosité, aux contrastes – l'*angle* est tout. Qui dit bipède dit marche, dit mesure et distance, dit perspective ; dit surgissement en vis-à-vis d'un monde que l'homme ne découvrirait pas avec passion et patience s'il n'était depuis une origine immémoriale uni à lui par un puissant lien d'affinité oppositive. L'*écran* (porte, fenêtre, pont, miroir, tableau, toile, préjugé, cadre, signe etc.) est peut-être l'objet-symbole le plus récurrent au carrefour des perceptions et actions humaines et des vagues d'existence qui montent vers elles pour les provoquer. Le travail de Méchain s'accompagne sans didactisme de son discours de la méthode. Chaque photographie enveloppe un paradigme traitant un ou plusieurs côtés de la condition photographique. La

photographie a toujours *aussi* pour objet sa propre réflexivité, son esprit, son procès, ses contraintes assumées.

Exemplaire est, sous ce rapport, l'installation de Toronto, qui interpose entre la mégapole et une petite île proche un écran suspendu. Or, cet écran lui-même, meublé de branchages clairsemés, nous pouvons en dédoubler la fonction, selon que nous choisissons l'opacité ou la transparence, selon qu'il arrête lignes et couleurs à la manière d'une toile ou qu'il libère au contraire le plan afin de l'ouvrir sur ce qui se situe au-delà, derrière. La fenêtre hésite entre la métaphore picturale (le cadre) et la projection d'une image qui, de son lointain insituable, se rapproche infiniment de notre intimité rêveuse à la manière des images de cinéma (l'écran). Les carnets de l'artiste évoquent, à propos de cette œuvre élégante, Alberto Giacometti et Claudio Monteverdi. Bien vu. En parlant de devise, nous ne sommes pas loin de l'humeur du madrigal. L'humeur, d'ailleurs, n'est-elle pas une sorte de propriété morale du regard, en tant qu'il ne voit jamais la « chose en soi » (fantôme métaphysique, affranchi de l'assignation à résidence dans un espace-temps déterminé), mais toujours un *aspect* (un profil, qui peut ressembler à ce que nous nommons la face) depuis un *angle de vue* lequel, de prévaloir, laisse poireauter dans les limbes tous les autres possibles ? J'ai, ailleurs, analysé l'installation réalisée par François Méchain à *Gorbitz*, faubourg de Dresde, en 1999. Elle superpose aussi à la sémantique historique et tragique remuée par le signifiant Dresde (matérialisée par des mots écrits avec des pavés sur le parterre incliné d'un vaste ovale) une panoplie de dispositifs de visée, une *Panoptique* d'appareils divers rappelant, en même temps que leur genre de performance, des noms-étapes de l'histoire de l'art, au premier rang desquels Caspar David Friedrich, mort à Dresde en 1840 et Bernardo Bellotto (dit aussi Canaletto le Jeune) qui séjourna et travailla à Dresde (le musée possède plusieurs de ses « vues », exécutées dans la manière de son oncle, le « grand » Canaletto).

Le Haut du fleuve (Canada, 2000) est à mon sens une des œuvres les plus remarquables de François Méchain, parce qu'elle conjugue avec une sorte d'évidence, des dimensions esthétiques et mentales en fonction d'une distribution axiale très simple. La végétation qui tapisse le sol et qui buissonne alentour a, dans ce diptyque, une présence visuelle rarement égalée ; le noir et blanc est si riche en nuances qu'il réinterprète les teintes et, bientôt, nous ferait empoigner les touffes d'herbe, sentir leur odeur terreuse. La parfaite netteté du lit végétal froissé où reposent d'un côté les blocs de pierre, de l'autre les sculptures qui en répercutent artificiellement le motif ajoute à l'exercice – exercice de choses, comme dit si justement Méchain – qui consiste à comparer, c'est-à-dire à montrer la ressemblance en estompant la différence et à mettre en avant la différence au mépris de la ressemblance. C'est ici du mental qui est vu, c'est un calcul qui précipite sous forme imagée, une symétrie pivotant du Même vers l'Autre. Il est impossible d'énumérer les polarités parallèles, les *dyades* comme dirait un Platon pythagoricien, qui s'inscrivent dans l'image : naturel/artificiel, plus grand/plus petit, plus proche/plus loin, plus clair/plus foncé, simple/complexé, lourd/léger... Les concepts qui assiègent l'esprit ? Forme, format, échelle, maquette, homothétie, angle, arête, relation, dualité. Du travail de François Méchain ressort un trait qu'on retrouve dans celui de presque tous les artistes du land art, soit la parfaite compatibilité du sensoriel et du conceptuel ou, pour reprendre un vocabulaire qui assume un certain héritage de maniérisme (sans envelopper dans ce terme, ai-je besoin de le préciser, la moindre connotation dépréciative), de l'*impresa* et du *concetto*. Ce qui est, dans l'image, exprimé par le moyen d'une figure ne peut être véritablement aperçu, *vu* dans le sens plein du mot, qu'en liant entre elles les impressions diverses à l'aide de signifiants opératoires. La devise, on l'a marqué, n'est pas une plate allégorie, qui consiste à transposer ou traduire des idées abstraites dans le langage plus concret de l'intuition. Il y a allégorie lorsque, derrière l'*intuitus*, paraît le *sermo* qui, à la fois lui prête sens et renvoie l'image à une condition strictement ancillaire. Au

contraire, dans la devise, telle que l'œuvre de Méchain en présente le paradigme rajeuni, le sens et les sens font jeu égal dans une partie commune. Les signes, à condition d'être pertinents, les sensations à raison de leur envoûtante profusion *équilibrent* ensemble l'image.

Cette balance qui pèse au juste poids la logique des sensations et le sens des bons concepts (ceux qui, notamment, ne sont pas des idées générales, mais plutôt des vecteurs formant pour ainsi dire la grammaire générative de l'image), observons-la encore une fois à l'œuvre : dans les deux états de *Traouiero* et de *Machine végétale*. Chaque image est faite de tensions et c'est aussi une tension qui articule les deux images, les rapporte l'une à l'autre. La photographie rend visible le jeu des forces dans la nature, le combat (*Polemos*) qui engendre le monde à chaque instant dans un duel fertile. Or, cet accord des contraires n'est pas seulement physique et matériel : la *division* existe également entre nos perceptions immédiates et notre savoir réfléchi, sans compter qu'aucun sixième sens ne vient cimenter une alliance effective, résultante, entre les cinq attestés : la condition sensorielle implique la dispersion des sources, parfois leur recoupement, souvent leur ignorance mutuelle. Dans la vie de tous les jours, l'œil bouche l'oreille, qui endort le toucher, qui neutralise le goût, qui zappe le nez. La sensation, c'est la variation. Sentir, c'est à ce point coïncider avec le senti qu'il devient impossible de nommer, faute de recul, cette modification, qu'on dira ironiquement *insensible*, de notre sensibilité. Or, cet insensible, ainsi nommé parce qu'il échappe à la mesure et à l'étalonnage, n'est-ce pas, pour l'artiste, qu'il soit Proust, Monet ou Satie, le bien le plus précieux, la quintessence du sensible ? Sans doute faudrait-il reprendre l'idée de *correspondances*, non pas toutefois en imaginant un accord impossible, mais plutôt en supposant tel de nos sens, cultivé pour cette vertu, apte à se substituer aux autres – non pour les tarir, mais pour les traduire. La clef des sens, c'est aussi bien celle qui ouvre la porte de la figuration artistique que celle qui se place en tête d'une portée. Elle est serrure et gamme. Le visuel est capable d'une transcription d'impressions ou de sensations qui, dans l'instance esthétique, représentent (au sens juridique du mot) les autres facultés sensibles. Quant au concept ou au signe, qui arme la pensée humaine, il trahit et compense la dispersion du prisme sensoriel. Il ne provient pas en ligne droite, contrairement à ce que croit l'empirisme, des impressions répétées ; dans une discontinuité assumée, il écrit ailleurs, formule autrement un message qui a pu partir d'indices corporels et d'alertes sensorielles. C'est pourquoi l'art est construction, non effusion. Il invente la synthèse qu'il propose.

Pour Paul Claudel, l'« œil écoute » le silence qui émane de l'art hollandais, qui est « comme une liquidation de la réalité ». Tandis que la Hollande, autour de nous, est « une espèce de préparation à la mer », « une anticipation de l'eau par herbage », le silence qui sourd de son art « permet d'entendre l'âme ». De la même façon, les photographies de François Méchain, qui sont aussi des sculptures, permettent au regardeur d'entendre les branches au vent, de toucher des yeux les pierres vives et de sentir dans le cal de la main la friture des herbacées, de s'emplier des odeurs de la garrigue (*Kaissariani*) ou de s'abandonner à l'hypnose âcre de la chambre matelassée de feuilles où veille une lampe (*Chambre d'écoute*, Digne, 2003)...

Je reviens pour finir et par ce biais à la question de la relation entre la sculpture et la photographie. On sait déjà que François Méchain n'est pas un sculpteur qui se servirait de la photographie comme moyen de pérenniser un ouvrage promis à une rapide destruction ; en d'autres termes, la photographie ne saurait être considérée seulement comme document. D'un autre côté, il ne faut pas que la photographie opprime la sculpture. Comment ces deux degrés ou moments du procès artistique se nouent-ils ensemble ?

La première réponse qui vient à l'esprit : c'est le *lieu* qui fait le *lien*. À l'automne 2005, le Centre culturel de la Vieille Charité, à Marseille, présentait une importante

rétrospective de l'œuvre de François Méchain sous le titre *Lieux d'être*. L'expression combine opportunément deux sens : il s'agit d'une part de lieux différents, appartenant à des régions ou des continents parfois éloignés, dans lesquels des existants viennent à *être* pleinement dans l'éclat de leur *paraître* ; il est question d'autre part de porter témoignage sur ce qui, de l'existence, a *lieu d'être*, le syntagme accentuant une sorte de nécessité intrinsèque. Les deux volutes du sens se ramifient aisément, si l'on dit qu'un être s'accomplit à la condition expresse de puiser dans son *lieu propre* les ressources de son épanouissement. Entre l'être et le lieu, il y a simultanément différence et un ajustement si parfait que le second colle à la peau du premier. Pour François Méchain, le site détermine l'idée et les matériaux de la pièce ou de l'installation à réaliser ; on ne saurait y importer de l'extérieur des éléments physiques et mentaux incongrus. C'est ce principe absolu, que l'artiste a toujours scrupuleusement observé, qui *oblige* la conception comme l'exécution et, par la saine pression qu'elle fait peser, rassemble dans une même pensée, dans un faire étagé, le sculpteur et le photographe, l'un ne cessant d'épauler l'autre dans les moments où il ne marche pas devant. Méchain rappelle souvent que le tirage sur papier photographique épais de grands formats relève lui-même de la sculpture. Celle-ci continue de plaider sa cause dans l'image, lorsqu'elle est, seule, exposée dans la galerie. Quand nous la regardons attentivement, nous faisons virtuellement référence à la situation physique, à la dépense d'énergie, aux émotions et aux perceptions, aux hésitations aussi, qui ont présidé à sa naissance. Il y a donc des états de l'œuvre, même si celui qui fait foi dans la durée coïncide avec la photographie au format décidé par l'artiste, dont plusieurs exemplaires seront considérés comme exemplaires d'artiste faisant ensemble fonction d'original. Il n'en reste pas moins que seule une analyse empirique précise permettrait de décrire les configurations variables qui témoignent des relations entre l'œuvre dans l'espace et l'œuvre-image.

Dans certains cas, les deux corps de l'œuvre sont présentés ensemble, lorsque le lieu de la sculpture est le même que celui où sera d'abord montrée l'image. Ainsi au lycée Pierre-Gilles de Gennes à Digne pour *Chambre d'écoute*. Ce travail se distingue par cette particularité, qu'il coïncide avec le volume d'une salle, qui a été tapissée du sol au plafond par des feuilles de platanes ramassées dans la cour par les élèves, tandis qu'un arbre nu a été importé et placé au centre du lieu fermé. Cette chambre d'écoute est aussi une chambre noire avec sa trouée de lumière ; un des côtés du parallépipède est en-dehors de l'image résultante : c'est évidemment le bord d'où est prise la photographie. Celle-ci sera exposée non loin de l'installation, mais les deux modes d'existence (un volume fixe, un plan mobile), s'ils voisinent dans le site (le lycée), convoquent deux expériences bien différentes de l'*espace*. L'artiste appelle notre attention sur le *rapport* comme tel. Aussi bien, qu'appelons-nous espace sinon un système de rapports, l'ordre des co-existants disait Leibniz ? Mais le temps, ordre des successifs, est aussi de la partie dans la mesure où l'œuvre se *présente* comme le lien que nous faisons entre le *passé* des feuilles bientôt balayées et l'*avenir* de la photographie. En s'exposant à la caducité, l'installation éphémère prépare à l'image un avenir d'exposabilité.

Méchain a réalisé à Lauris en 2003 une sculpture, *Château de Lauris* : érigée dans le jardin, aux abords immédiats du bâtiment, elle n'était séparée d'elle-même (de l'œuvre-image), le jour de l'inauguration, que par un escalier donnant accès à la salle d'exposition tout en permettant au double spectateur, si l'on peut risquer cette expression, d'avoir une vue de surplomb sur la sculpture, celle-là même qui a présidé à l'acte photographique. Dans le parcours de l'artiste, Lauris est une marque importante, constituée de deux figures : à l'automne dernier en effet (novembre 2006), Méchain y a encore réalisé *La Sarrazine*, du nom du lieu de son intervention dans un parc privé. La question en forme de défi : que faire d'un

grand pin d'Aleph abattu l'été précédent et débité en gros modules de cinq cents à mille kilos ? Le lieu et le matériau étant donnés, comment en « faire quelque chose » en commençant, bien entendu, par prendre la mesure des contraintes imposées ? Comment manipuler, construire, ériger avec des mastodontes que seule une grue peut soulever et déplacer ? La sculpture assemble trois morceaux, tout comme, en plus léger, la première installation de Lauris. Je suis frappé, au passage, par les réminiscences et les échos circulant dans l'œuvre au fil des années et des pays : à la faveur d'un document relatif à l'exposition d'un nombre significatif d'œuvres l'été 2005 à Saint Jacques de Compostelle, qui place en vis-à-vis dans la page *Arkadia* (Grèce, 2000) et *Château de Lauris* (France, 2003), j'observe que non seulement le motif des disques réapparaît dans la seconde pièce, mais que des parentés formelles fortes interpellent le regardeur (reprise de la triade en blanc-gris-noir, mouvement dévalant sublimé en fixité explosive). *La Sarrazine* est de nouveau une triade de troncs. On dirait, j'exagère un peu l'impression, un combat d'ours, ou plutôt un embrassement de monstres. L'artiste a travaillé avec une petite équipe d'étudiants en arts plastiques. Faute de l'herminette des charpentiers, c'est le ciseau à bois qui est venu à bout de délarder et de dresser le premier tronc (à gauche sur l'image) de telle sorte, indique Méchain, qu'il puisse « prendre la lumière ». Le second tronc (à droite sur l'image), dont la masse foncée s'oppose à son antagoniste clair, a été conservé en son écorce ; il a fallu tout de même couper les branches et travailler à la tronçonneuse le trou béant de son flanc. Cette « blessure » fait à tous égards le milieu de la sculpture. Son centre est un ventre. À l'aide d'une grue, les deux troncs ont été érigés à l'équilibre, un départ de branche en forme de bras de la forme claire se piétant dans l'estomac défoncé du monstre noir. Au sol, au premier plan de l'étrange étreinte, un troisième être « xyloïde », plus boulot, a l'air de dormir sur le dos. Ses nombreux départs de branche ont été dessinés à la tronçonneuse qui s'est avérée, en l'espèce, instrument inattendu mais performant du sculpteur. Celui-ci, qui voulait de son aveu privilégier l'*haptique* et y est parvenu, a donné à ces moignons une présence extraordinaire, presque fantastique. Le primitivisme et l'obsession matérielle, qui appelle le toucher – voilà la dominante de cette gigantomachie végétale en pleine Provence.

Quelques semaines plus tôt en cet automne 2006 décidément riche en travaux, l'artiste avait réalisé *Ruthènes*, sur le site de Layoule à Rodez. Cette œuvre présente une structure complexe, à la fois éclatée et cependant ramassée sur les plans visuel et sémantique. Tout commence, comme à l'accoutumée, par une sculpture éphémère *in situ*, dont l'idée doit être suggérée fortement par le site lui-même et par les matériaux locaux. L'artiste a investi les bancs publics d'une promenade, d'une « aire de loisirs » (comme dit notre époque, fonctionnaliste jusque dans la gestion de son repos) et il les a « caviardés » en les recouvrant de foin, de pierres, de ronces, de rougier, de lierre, de branchages et même de fumier. Les tas plus ou moins pointus ressemblent vaguement à des casques à oreilles et le rangement en quinconce de cette rude armée a quelque chose d'impressionnant. Esthétiquement, les valeurs et les timbres matériels produisent leur effet : les pierres plates et blanches sonnent de façon grêle, contrastent avec le sourd affalement de la terre rouge, avec le subtil froissement du foin. La sculpture (15 x 15 x 1,7 m) donne lieu à un triptyque photographique noir et blanc (309 x 115 cm). L'exposition comporte, outre le triptyque, évidemment la pièce centrale, deux autres éléments : un grand dessin préparatoire de presque 200 x 300 cm, avec, sur le papier un apport de matière emblématique du lieu, la terre rouge ou rougier ; et un dispositif constitué de tubes de néon s'allumant ou s'éteignant alternativement, laissant tantôt paraître le nombre 35, tantôt le nombre 70, allusion (trop appuyée ?) au divorce entre le travail légal actuel, qui suscite les controverses qu'on sait, et les rythmes de l'« économie paysanne » qui, à en croire Fernand Braudel, a caractérisé à travers les siècles, pour le meilleur et pour le pire, l'« identité de la France ». D'un côté, une « vérité » humaine et moderne qui dit : il faut écourter le temps de

travail. D'autre côté, une « vérité » naturelle et immémoriale qui dit : avec les bêtes, les plantes, les saisons, on n'en a jamais fini avec le travail. Le banc barré de matière provocatrice dit sur un bord: restez, reposez-vous ; sur l'autre bord, il affirme : il reste toujours quelque chose à faire. Quant au dessin préparatoire, déjà aux normes d'une perception photographique, le *grand angle*, et dont le format est inusité, il interpole un « état » supplémentaire de l'œuvre qui n'est pas équivalent aux dessins et croquis peuplant par ailleurs les carnets de Méchain. Il fait partie intégrante de l'exposition publique, laquelle, en somme, emboîte un triptyque dans un autre.

Où l'on voit qu'avec des principes simples (exemple, le diktat du site), quelques axiomes intuitifs vigoureux (le visuel sait rendre des perceptions qui réfèrent à d'autres sens que la vue), François Méchain ne cesse de décliner des propositions qui marient la transparence et la complexité.

Caseneuve, janvier 2007