

## L'autorité et l'humilité au monde de François Méchain

## *Authority and humility in the world of François Méchain*

De l'origine au final, François Méchain est un regard. En cela on peut prétendre que la photographie redit à sa manière que l'artiste «devient tout entier organe de visée»<sup>1</sup>. Quand l'œuvre balbutie puis se détache et s'impose, il est voyageur, botaniste, sculpteur, acrobate; ce temps que nous ne voyons pas, et que nous ne connaissons que par suggestion et éléments épars, est une suite d'activités solitaires. Ce que nous voyons est une image de grand format, en noir et blanc, accrochée à un mur, qui voisine parfois avec des dessins préparatoires, des esquisses, ou des «témoins» de son intervention rapportés du site. La photographie pour François Méchain n'est pas un document servant de preuve à une action révolue, ou d'aide mémoire, voire de commémoration éternelle d'un éphémère. Ce serait le cas, s'il considérait la photographie seulement comme l'enregistrement d'un phénomène lumineux (elle donne une image) avec des conditions matérielles et techniques. Or, la photographie n'existe pas sans le photographe et au préalable sans son regard, c'est-à-dire qu'une mémoire intervient, et que le rapport au monde induit dans une image photographique est celui à la mesure d'un être humain.

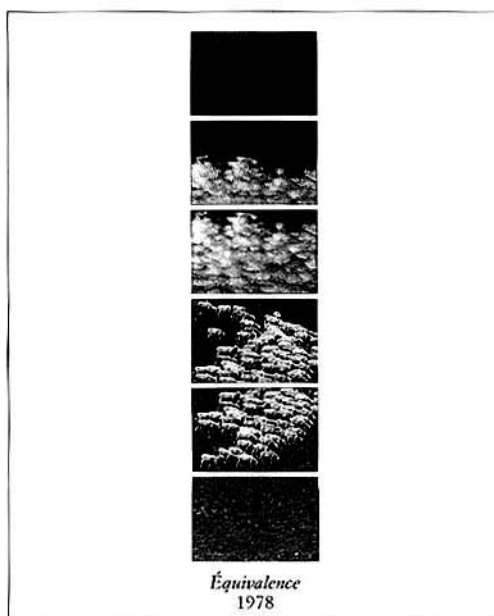
Ainsi par-dessus tout, la photographie se veut un acte; c'est d'ailleurs ce qui fait la différence entre une reproduction et une œuvre originale, entre un document et l'art; l'intensité de l'acte transparaît au-delà des apparences. En d'autres termes, une photographie est une intervention. Une intervention déjà au niveau du regard.

*From start to finish, François Méchain is a look. One might claim that photography, in its own way, restates that the artist «becomes the instrument of his aim, entirely»<sup>1</sup>. When the work seems to stutter, then detaches itself and imposes itself on the viewer, the artist becomes a traveller, a botanist, a sculptor, an acrobat; time, which we do not see and which we only know through suggestion and scattered fragments, is a series of solitary activities. What we see is a large-scale image, in black and white, fixed to a wall, sometimes next to preliminary drawings, sketches, «witnesses» of an intervention which have been brought back from the original site. For François Méchain, a photograph is not a document providing evidence of some past action, not a mnemonic aid, some kind of eternal commemoration of the ephemeral. That is what photography would be if he considered it merely as the registration of some luminous phenomenon (giving an image) under certain material and technical conditions. A photograph cannot exist without the photographer, and first of all without his look; in other words, a memory intervenes, and the link with the world — the link induced by a photographic image — is one that bears the mark of a human being.*

*Thus, above all, photography sets out to be an act; and it is here that the difference lies between a reproduction and an original work, between a document and a work of art; the intensity of the act is manifest behind the appearance. In other terms, a photograph is an intervention. An intervention even at the level of a look.*

À la fin des années 70, François Méchain fait une série d'œuvres qu'il intitule «Équivalents». Avec le culot de la simplicité et de l'évidence, il montre plusieurs images qui se suivent : le passage, par exemple d'un ciel nuageux à un troupeau de moutons, les deux extrêmes étant l'espace, le ciel en haut, le champ en bas; l'espace ou le fond en attente de la figure. Pour qu'il y ait «équivalence», il faut que le regard soit sous l'autorité de paramètres abstraits, où la forme prime sur la réalité de l'objet. Or, le premier coup d'œil passé, le spectateur se rend compte qu'il ne voit pas du tout la même chose, et que l'aspect granuleux du champ d'herbe n'a pas la même uniformité que le ciel (etc...), tout compte fait, il n'y a pas d'équivalence, et la métaphore linguistique (un ciel moutonneux) est une image qui ne tient pas. En revanche, le voisinage provoque le sentiment de la disparité; et le travail de la mémoire ne peut donner aux moutons la même légèreté qu'aux nuages qui flottent dans le ciel.

On dit souvent que la photographie est un besoin de savoir à quoi ressemble telle personne ou telle chose; comme si l'image donnée disait plus; or, personne n'est dupe, elle ne dit pas plus, elle participe à une compulsion générale vis-à-vis du monde qui, d'une part entraîne la multiplication des images (il en faut toujours plus), et d'autre part favorise une relation ambiguë par rapport aux apparences, et peut-être une lâcheté face à la réalité, car se contenter de son image (ou préférer l'image) c'est mettre une distance entre soi et le monde, c'est annihiler le contact.



*At the end of the 1970s François Méchain produced a series of works which he entitled «Equivalents». With a cheeky simplicity, he shows several images which follow one another : for example, passing from a cloudy sky to a flock of sheep, the two extremes being the space of the lofty sky and the meadow down below ; space, a background, waiting for a figure. In order for there to be «equivalence», the looker's look must be under the authority of abstract parameters in which form takes priority over the reality of the object. After the first glance, the spectator becomes aware that*

*he is no longer looking at the same thing at all, that the granular appearance of a field of grass does not manifest the same uniformity as the sky, etc. ; all in all, there is no equivalence, and the linguistic metaphor (a fleecy sky) is an image that does not hold. In return, the proximity provokes a feeling of disparity ; the working of the memory cannot imbue the sheep with the same lightness it gives to the clouds floating in the sky.*

*It is often said that photography comes from a need to know what someone or something is like ; as if the given image would say more. But no-one is duped, for the image does not reveal more, it only participates in a general compulsion with respect to the world, a compulsion which on the one hand entails a multiplication of images (more and more of them are needed), and on the other favours an ambiguous relation towards appearances and perhaps a cowardice in the face of reality ; for to be content with one's image (or to prefer the image) is to put a distance between oneself and the world, to annihilate contact.*

Les «Équivalences» de François Méchain se déchiffrent assez vite; on ne se trompe pas sur ce qui est vu, même si la reconnaissance n'est pas immédiate. Le photographe ne fait pas ici un dictionnaire de synonymes, il montre l'impossible confusion des éléments mis en relation. Car la photographie ne se réduit pas à une histoire de forme ou d'image, elle est initiée par un point de vue, déterminée dans le temps et l'espace, et tout ce qui est englobé dans le cadre du viseur existe à partir de ce point, et lui fait retour.

Une «Équivalence» en 1982 est une auto-dérision. Elle montre l'absence d'innocence du point de vue, et révèle l'astuce du simulacre. Six images sont disposées verticalement, suivant une progression apparente du lointain vers le premier plan, alors qu'il s'agit d'une élévation du point de vue et de son éloignement vis-à-vis du premier plan, avec agrandissement du champ de vision. La première photo, en haut, est anodine : on voit deux montagnes l'une devant l'autre, au fur et à mesure des images, on comprend que la première est une feuille froissée de papier, imitant la forme de la montagne. La dernière photo re-place cette feuille à côté d'une tasse à café (l'échelle) et d'une machine à écrire (évoquant un auteur, fabriquant un simulacre). Cette œuvre a pour sujet — au-delà de la représentation — la notion de point de vue.

Un diptyque de 1990 «La rivière noire» (pages 6 et 7) montre l'amplification du thème : c'est à la fois une permanence des questions posées et l'évidence de leur différence. La première impression que donne cette œuvre est celle du désordre, de la pesanteur; un amoncellement de troncs, branches (etc...) impose sa masse instable, dangereuse, exactement au premier plan. À un moment donné, le spectateur réalise que la ligne de crête de cet amoncellement correspond à celle de la montagne qui se

*Méchain's «Equivalences» unravel themselves quickly enough; there is no mistaking what is seen, even if recognition is not immediate. The photographer is not engaged in compiling a dictionary of synonyms; he is showing the impossible confusion of elements set in relation to one another. Photography cannot be reduced to a narrative of forms or images: it starts with a point of view, determined in time and space, and everything that is comprehended within the frame of the view-finder exists from that moment onwards, ever returning to that same point.*

*One «Equivalence» (1982) is self-ironic. It illustrates the absence of innocence in the point of view, revealing the cunning of the semblance. Six pictures are arranged vertically, apparently progressing from the distance to the foreground, whereas what is actually happening is the gradual elevation of the viewpoint, its movement away from the foreground, with a concomitant widening of the field of vision. The first photograph, at the top, is anodyne: two mountains one in front of the other; but then as one proceeds through the pictures one realizes that the first one is in fact a crumpled sheet of paper, imitating the shape of the mountain. The final photograph re-situates this sheet of paper next to a cup of coffee (showing the scale) and a typewriter (evoking an author, creating a semblance). The subject of this work — over and above what it represents — is precisely the notion of a point of view.*

*A diptych entitled «The black river» (1990) develops the same theme: it manifests, at the same time, the permanence of the questions posed and evidence of their difference. The first impression here is one of disorder, ponderousness; an accumulation of tree-trunks, branches etc., dominates the foreground with its unstable, dangerous mass. At a certain point the spectator realizes that the crest of this accumulation corresponds to the peak of the mountain profiled behind it. The idea that was announced earlier in the 1982 «Equivalence»*

profile derrière. Ce qui s'annonçait déjà dans l'«Équivalence» de 1982 — à savoir l'intervention de l'artiste dans la fabrication d'une forme rappelant un original placé en référence — s'est débarrassé de l'explication et des intermédiaires. C'est à partir d'un point de vue que la comparaison est possible, et donc que la ligne (et avec elle la forme) a été déterminée, puisqu'elle est imaginaire, comme l'horizon. La construction a été faite pour l'image photographique, en fonction d'une forme illusoire, dépendante de la vision subjective. La montagne est la figure même de la distance : elle est toujours au loin et intouchable (de près elle n'est pas montagne, mais paroi...). Le travail de Méchain n'induit pas une simple comparaison, une représentation d'un modèle figé, il organise une série d'actes concrets et symboliques. Le rapport d'échelle intervient puisque le premier plan est directement placé devant le lointain, évoquant l'association microcosme-macrocosme. La miniaturisation qui a pour Claude Lévi-Strauss une vocation esthétique <sup>2</sup>, est une appropriation active et pacifique du monde. Elle est sans rompre l'équilibre, la création de tensions entre le ici et le là-bas, l'artefact et la nature; elle est identification à partir d'une altérité non conflictuelle. La sculpture de François Méchain, (dont on ne voit pas la base), ne se confond pas avec la montagne, tout d'abord en raison de son caractère éphémère. Également, faite grossièrement d'un amas inégal, elle choque, car elle oppose à la montagne recouverte d'arbres d'une manière plutôt régulière, un désordre de bois morts (bouleaux et épinettes). On ne sait pas comment la sculpture a été faite, et pourtant, on devine l'entassement lent des matériaux assez lourds (pendant huit heures)<sup>3</sup>, la progression dans l'élévation de la masse de ce qui fait penser autant à un monument funéraire (par le principe de l'entassement architectural) qu'à un bûcher (par son

— *the artist's intervention in the creation of a form reminiscent of an original set in reference to it — this idea has now rid itself of explanations and intermediaries. It is the point of view which makes the comparison possible, and which thus determines the line (and with it the form), since, like the horizon, the line is imaginary. The construction has been set up for the photographic image, functioning as an illusory form, dependent on the subjective vision. The mountain is the very figure of distance : it is always far away, untouchable (up close it is no longer the mountain but only a side of it...). Méchain's work does not induce a single comparison, a representation of a fixed model ; he organizes a series of concrete and symbolic acts. The scale relation intervenes, since the foreground is placed directly in front of the distant background, evoking a microcosm-macrocosm association. Miniaturization, which for Lévi-Strauss has an aesthetic function <sup>2</sup>, is an active and pacifying appropriation of the world. It does not break the equilibrium, this creation of tensions between here and over there, between artefact and nature ; it is an identification, based on a non-conflicting otherness. François Méchain's sculpture (the base of which is not visible) does not become confused with the mountain, primarily because of its ephemeral character. Equally, being crudely constructed from an uneven mass, it shocks, for it opposes the fairly evenly tree-clad mountain with a disorder of dead trees (birch and spruce). One does not know how the sculpture was made, and yet one senses the slow piling up of the heavy materials (which took eight hours <sup>3</sup>) ; the gradual raising of the mass, which brings to mind both a funeral monument (by way of the principle of architectural accumulation) and a pyre (by its appearance) ; and finally the verification, beginning from the unique point of view organizing this immense chaos, that the whole ensemble does indeed take the desired form. And before all that ? The artist, invited to the place,*

aspect), puis la vérification, à partir du point de vue unique organisant cet immense chaos, que l'ensemble prend bien la forme voulue. Et avant tout cela ? L'artiste invité sur place s'est promené, attentif à tout ce qu'il découvrirait, aux éléments qui allaient l'inciter à intervenir en un point précis du paysage; en englobant le proche et le lointain. Sa sculpture est toujours réalisée à partir de ce qu'il trouve sur le site. Il ne pourra déplacer une montagne, mais il travaillera avec le bois disponible car à terre (des déchets de l'industrie forestière, éparpillés sur des centaines de m<sup>2</sup>), sans autre distinction que ses propres capacités physiques, ce qu'il peut porter, manipuler (bouleau : longueur maximale : 100 et section 35, épinette : 350 et 10). Alors ce qu'il touche (le proche) est articulé par rapport à ce qu'il voit (le loin).

À la Renaissance, en Italie, la perspective est inventée par exemple pour palier à la difficulté de représenter ce qui est au-delà de la portée de la main, et qui est d'un trop grand volume : l'architecture, l'espace étendu vers l'horizon; c'est aussi rassembler suivant une même loi ce qui est disparate, et donc permettre la comparaison et la connaissance. La sculpture de François Méchain, parce qu'elle est associée à la prise de vue photographique, serait un outil, au même titre que la perspective; outil symbolique permettant l'appropriation du lointain afin d'agir sur lui. La sculpture place la montagne dans une histoire qui lui est étrangère : celle de la forme (la Gestalt induisant une vision organisatrice préexistante à l'image finale) et de l'image (à laquelle s'ajoute celle des couples suivants : nature/culture, ordre/désordre).

La montagne est, pourrait-on dire, dessinée concrètement, elle est interprétée en tant que forme et entité, et rejetée à l'arrière-plan tout en devenant surface, alors que l'effet de masse s'est déplacé

*has wandered around, attentive to all he discovers, to the elements which will incite him to intervene at a precise point in the landscape, by encompassing both the distant and the close-at-hand. His sculptures are always carefully built of what he finds at the site. He cannot move a mountain, but he works with the wood at hand on the ground (cuts left by the forestry industry, scattered over hundreds of square metres), limited only by his own physical capacity, what he can carry and manipulate (birch : maximum length 100cm cross-section 35cm ; spruce : 350cm and 10cm). What he touches, therefore, (the near) is articulated by what he sees (the far).*

*During the Renaissance, in Italy, one of the reasons why perspective was invented was to cope with the difficulty of representing what lies beyond arm's reach and what is too big : architecture, space stretching out to the horizon ; it is also a way of reassembling, in accordance with a single law, that which is disparate, and thus allowing comparison and knowledge of it. Méchain's sculpture, because it is associated with the photographic act, is a tool in the same sense as perspective is ; a symbolic tool, allowing that which is distant to be appropriated and hence acted upon. The sculpture places the mountain in a narrative that is alien to it : that of form (a Gestalt inducing an organizing vision which exists prior to the final picture) and of image (supplemented by the pairs nature/culture, order/disorder).*

*The mountain is sketched, as it were, concretely ; it is interpreted as form and as entity, and thrown to the background even as it becomes surface, where the effect of the mass is displaced to the foreground ; the representation reverses these qualities, both by means of an optical phenomenon and by the visual impact which is due to the diversity of the details and the infinite nuances of tone in the foreground.*

deux influences en réalisant une «sculpture» inhabituelle. Celle-ci n'est pas faite avec des matériaux inertes, bien au contraire, elle est tension. Autant qu'il le pourra, il attachera ensemble par de la corde blanche d'amarrage les branches du châtaignier, et ce au maximum de leur flexion, juste avant leur rupture. L'arbre attaché devient l'expression des contraires : énergie et contrainte, mais ceci n'est pas le plus perceptible (d'où la présentation d'un diptyque : sur une première image la flexibilité des branches est montrée, grâce à la pose longue qui enregistre les mouvements), ce qui étonne à première vue, c'est l'impression de voir un deuxième arbre dans le châtaignier. Car celui-ci a changé de forme et de structure, les cordes blanches déplacent les branches et ajoutent leurs lignes abstraites, (un peu comme une toile d'araignée) qui contrastent avec l'élément naturel qu'elles contrarient. C'est ainsi que le travail de Méchain se fait interprétation, et qu'il indique le désir de révéler un sens dans l'image; à la fois matérialiser son imaginaire, sa «réponse» à ce qu'il voit et agir en mettant en valeur un contenu parmi d'autres.

Le travail de Méchain n'est pas seulement ce pari volontaire, il est aussi à l'épreuve assez modeste. Le versant autoritaire est sans doute le fait d'un être de langage qui utilise ce qui dans la nature est éparé (il rassemble les matériaux de sa sculpture), afin d'interpréter l'ensemble de ce qui est visible de là. Il s'agit bien d'assembler pour dire ou montrer. Et puis, la sculpture n'est pas que du langage<sup>7</sup>, elle ne cache pas son autre versant, issu d'une dépense physique et d'une relativité spatiale et temporelle. Méchain n'imprime pas un ordre définitif : ses sculptures réalisées in situ se détruisent après la prise de vue, elles sont éphémères. Et surtout, le fait de ne pas être au moment de l'élaboration en retrait — et donc de ne plus être photographe, de ne plus

*impression (hence the diptych presentation : the first picture shows the flexibility of the branches, because the long exposure registers their movements). What astonishes, at first sight, is the impression of seeing a second tree within the chestnut. For the original tree has changed its form and structure, the white ropes displacing the branches and adding their own abstract lines (almost like a spider's web) which contrast with the natural element they thwart. It is in this way that Méchain's work becomes interpretation, indicating a desire to reveal a meaning in the image ; realizing his imagination, his «response» to what he sees, and at the same time acting, inasmuch as he enhances one particular content among other possible ones.*

*Méchain's work is not only this voluntary challenge ; he is also engaged in a fairly modest undertaking. The authoritative aspect no doubt lies in the fact of a linguistic being who makes use of what is dispersed in nature (he assembles the materials of his sculpture), in order to interpret the whole ensemble of what is visible from that point. This assembling is indeed a way of saying or showing. Yet the sculpture is not only made of language<sup>7</sup>, it does not conceal its other aspect, which derives from a physical expenditure of effort and a spatial and temporal relativity. Méchain does not impose a definitive order : his sculptures, realized in situ, are destroyed after the photograph, they are ephemeral. And above all, the fact that he does not withdraw at the moment of elaboration — thus no longer being a photographer, no longer being in the vision but in the act — this allows him to find his place and to know the reality of what he touches. He profits by his relation with the elements, and often even by the sense of his own insufficiency : to take the measure of the tree is to take the measure of the universe.*

*This is not simply an appropriation of the world (a synecdochic fragment) by form and image, but just as much a participation in it. The moment is private,*

être dans la vision mais dans l'acte — lui permet de trouver sa place, et de connaître la réalité de ce qu'il touche. Il fera l'expérience fructueuse de sa relation aux éléments et bien souvent de sa petitesse; prendre la mesure de l'arbre serait prendre la mesure de l'univers.

Il ne s'agit pas uniquement d'une appropriation par la forme et l'image du monde (fragment synecdoque), mais également d'une participation. Ce moment est privé, intime, les rares photos, prises par l'artiste lui-même, donnent des indications de gestuelles, sans toutefois parvenir à évoquer l'intensité de l'action. C'est l'œuvre finale, opérant le passage du privé au public, qui saura nous émouvoir à notre tour, et c'est alors que l'ambition d'incorporer le monde ne cache pas son ambivalence salutaire : physique et intellectuelle, vue et acte, distance et englobement. S'il faut à l'origine un regard panoramique qui constitue le paysage comme un événement visuel, lorsqu'il est dans le site, et qu'il donne corps à son désir, il ne regarde plus autour, et nous pouvons dire qu'il y a une immersion dans le sujet. Cette immersion est passagère, elle ne dure que le temps de l'action, lorsqu'il réalise sa sculpture. Il n'y a de sa part, aucune nostalgie, recherche d'un Eden, d'une nature dégagée de la culture, d'un état de réconciliation entre l'homme et le monde, aucune mélancolie issue de la prise de conscience de l'altérité entre la nature et soi. François Méchain ne joue pas le leurre (l'adaptation, le mimétisme), ou la fusion. Il ne la cherche pas d'ailleurs, il n'est pas dans la lignée par exemple de Cézanne, qui d'après Gasquet, a dit cette phrase, devenue célèbre : «Le paysage se reflète, s'humanise, se pense en moi.» Même s'il poursuit en disant : «Je l'objective, le projette, le fixe sur ma toile.»<sup>8</sup> L'œuvre n'est pas pour François Méchain le lieu de l'échange, mais de la rencontre. Il établit un système d'échelles en

*intimate ; his own rare photos give a few indications, but without evoking the intensity of the action. It is the final work itself, inducing the transition from the private to the public, which will move us in turn, and it is then that the ambition of incorporating the world does not hide its salutary ambivalence : both physical and intellectual, view and act, distance and embrace. Whereas, at the outset, a panoramic look is necessary, constituting the landscape like a visual event, when the artist is at the site and gives expression to his desire he no longer looks around him ; there takes place, as it were, an immersion into the subject. This immersion is a transitory one, for it lasts no longer than the time of the action, as he realizes his sculpture. On his part there is no nostalgia, no search for Eden, for a nature disengaged from culture, for a state of reconciliation between mankind and the world ; no melancholy emerges from the awareness of the otherness between nature and self. François Méchain is not trying to mislead (by adaptation, mimesis), nor attempting a fusion. He is not even looking for this : he is not an offspring of Cézanne, for instance, who, according to Gasquet, famously declared : «The landscape reflects itself, humanizes itself, thinks itself in me.» Even if he continued : «I objectivize it, I project it, I fix it on my canvas.»<sup>8</sup> For Méchain a work of art is not the site of an exchange but of a meeting. He establishes a system of scales, primarily in terms of action, between himself and the exterior ; and then in the image, between his sculpture and what is there (a system reconstructed by the spectator) ; in so doing, he assures himself of his difference with respect to the site (near and far) and of the twin existences of both parties. He accepts this otherness, and makes it the subject of his work, both by setting up distance and point of view as fundamental elements of the work, and by making the work something other than a form or a picture, i.e. a process, a lasting act.*

premier dans l'action : entre lui et l'extérieur, puis dans l'image : entre sa sculpture et ce qui est là (système reconduit par le spectateur); par là même, il s'assure de sa différence par rapport au site (proche et lointain) et de leur existence conjuguées. Il accepte l'altérité et il en fait le sujet de son œuvre, à la fois en posant la distance, le point de vue comme éléments fondateurs de l'œuvre et en faisant de cette dernière autre chose qu'une forme ou une image, c'est-à-dire un processus, un acte qui dure.

Catherine Grout

Paris, janvier 1993

Catherine Grout vit et travaille à Paris. Historienne de l'art et critique d'art. Chargée de cours à l'Université de Picardie sur l'histoire de l'art contemporain. Collabore à de nombreuses revues d'art contemporain (Art press, Arte Factum, Artstudio, El Guia). Est l'auteur d'un livre sur l'art dans l'espace public : «A propos de l'art dans la ville», 1991. A établi et présenté le volume «Sites et paysages», 1992.

*Catherine Grout lives and works in Paris. Art historian and art critic, Catherine Grout is a lecturer at the University of Picardie, author of a book : «A propos de l'art dans la ville», 1991, and she is the editor of «Sites et Paysages», a book by the Parc Naturel Régional de la Montagne de Reims, 1992. She writes for different magazines (Art Press, Artstudio, Katalog, El Guia, Artefactum).*

1. Paul Valéry in «Degas, Danse, Dessin», 1938, Gallimard 1983, p. 57.
2. Claude Lévi-Strauss in «La Pensée sauvage», éditions Presses-Pocket, p.37.
3. Le temps est indiqué par François Méchain dans le code barre, non pas tant pour insister sur une performance physique, que pour faire référence au temps de travail tel qu'il est régi par la société (8 heures équivalent à une journée de travail).
4. Hubert Damisch citant Maurice Merleau-Ponty in «L'Origine de la perspective», éditions Flammarion 1987, p.56.
5. In «Conversations avec Cézanne», éditions Macula 1978, p.115.
6. Voir le livre sur l'œuvre de François Méchain «Paysages de l'improbable», éditions Marval 1989.
7. Sans doute est-ce une des raisons pour laquelle le code barre imprimé sur la photographie est à la fois interprétable et énigme.
8. In «Conversations avec Cézanne», éditions Macula 1978, p.110.

1. Paul Valéry, in Degas, Danse, Dessin, 1938, Gallimard 1983, p. 57.
2. Claude Lévi-Strauss in La Pensée Sauvage, Presses-Pocket, p. 37.
3. The length of time is indicated by Méchain in the bar code, not so much in order to insist on a physical performance but to refer to working time as regulated by society (8 hours being equivalent to a working day).
4. Hubert Damisch, citing Maurice Merleau-Ponty in L'Origine de la perspective, Flammarion, 1987, p. 56.
5. In Conversations avec Cézanne, Macula, 1978, p. 115.
6. See Paysages de l'improbable, which deals with François Méchain's work ; Marval, 1989.
7. This is no doubt one of the reasons why the bar code printed on the photograph is both interpretable and enigmatic.
8. In Conversations avec Cézanne, Macula, 1978, p. 110.