



La question de la présence en photographie et en sculpture

Branka KOPECKI

photographe, chargée d'enseignement
École des arts visuels, Université Laval
chargée de cours
Université du Québec à Trois-Rivières

David NAYLOR

sculpteur, professeur
École des arts visuels, Université Laval

Mon propos est de vous exposer la première partie d'une présentation faite conjointement avec David Naylor. Le médium que j'exploite étant la photographie, je m'attarderai ici à la transparence de l'image photographique alors que David Naylor, avec lequel j'ai longtemps travaillé et dont le médium d'expression est la sculpture, traitera plus particulièrement de l'opacité de l'objet.

Pour ce qui est de la présence en photographies, j'exploite depuis plusieurs années une relation circulaire entre la photographie et l'objet. Sur le plan visuel, je tiens donc à pousser cette réflexion sur l'apparition comme une présence concrète (objet) et la disparition comme une présence analogique (photographie). Cette rencontre entre des matérialités spécifiques et des temporalités différentes (objet, photo) me permet de développer une réflexion visuelle sur la structure complexe de l'œuvre contemporaine et sur l'œuvre comme image.

Je traite, en effet, l'image photographique en tant que lieu d'entrecroisements de l'espace et du temps, en tant qu'un entendu parallèlement utopique et incontestable, car je crois que l'image photographique (ce lieu complètement différent des lieux et des espaces qu'elle nous montre) se manifeste comme un emplacement toujours autre et double. Et c'est en ce sens qu'on peut la comparer à un lieu « hétérotopique », c'est-à-dire à un lieu sans lieu,

un lieu autre, à la fois réel et irréel, semblable à un miroir auto-réverbant, paradoxalement existant et non existant. On pourrait dire encore, un lieu dont les différents éléments se renvoient les uns aux autres en se manifestant au regard du spectateur en tant qu'espace ambigu, complexe, extérieur et intérieur à son propre contenu visible et forme visuelle ontologiquement instable et transparente.

Le fondement de cette transparence photographique représente pour moi l'aspect paradoxal de la photographie analogique directement lié à la nature mécanique de ce médium

De fait, c'est en développant les trois paradoxes ontologiques de la photographie (temporel, visuel et émotionnel) que ma recherche met en question l'intégralité visuelle de l'image photographique et, plus précisément, la représentation dans le médium photographique. Je me penche, en particulier, sur la relation entre fiction et réalité et sur le rapport entre l'idée et le procédé technique employé dans le travail de création.

Mon travail se centre également sur d'autres points qui tentent de cerner une conception plus précise de la photographie en tant que médium, aujourd'hui à la recherche d'une nouvelle identité entre procédés chimiques et nouveaux procédés numériques. Je m'intéresse en particulier à la différence ontologique entre la photographie analogique et la photographie numérique, à la spécificité de la photographie artistique par rapport à la photographie en général et à la relation entre la photographie et d'autres médiums.

Les paradoxes photographiques (temporel, visuel et émotionnel) ont soulevé un certain nombre de questions qui, dans ma production, ont été à l'origine de certains concepts opératoires. Ces concepts opératoires confirment la nature complexe de la photographie et l'absence de certitude dans ce domaine. Ils montrent également que tout ce que l'on voit sur une photographie s'avère être, en réalité, une histoire entre l'existence et la fiction de cette existence.

Ces paradoxes représentent une figure métaphorique de l'inextricable tension entre le réel et l'irréel; point d'ancrage et préoccupation première de ma recherche qui a pour dessein de montrer l'intimité d'une réflexion visuelle sur la transparence de l'image photographique, une transparence que je traite à la fois d'un point de vue visuel, mais aussi d'un point de vue physique, et ce, par le choix de différents supports transparents que j'utilise.



Branka Kopecki; Une histoire vraie qui n'existe pas, 2003, photographie, 122 X 183 cm, Centre Vu, Québec, détail ;

Je ne me pencherai ici que sur le paradoxe temporel, et particulièrement sur la relation entre l'instant et la durée, parce que c'est, à mon avis, celui qui concerne le plus directement la problématique de la transparence.

L'intégralité temporelle de l'image photographique est, selon moi, fiction ; elle n'a jamais existé. Elle est instaurée par la photographie elle-même. Ce que l'on voit en photographie, ce sont des temps réunis mécaniquement par leur simultanéité. C'est par ce paradoxe que la photographie incarne le principe d'instantanéité en confondant les différents temps (chacun avec sa vitesse spécifique) dans un instant précis. En photographie, cet instant est déterminé par les positions de différents temps arrêtés dans un périmètre de l'espace grâce à la caméra. Chaque photographie est le résultat d'une unification (arrêt) de temps multiples qui constitue une dimension nouvelle et étrange de la réalité.

En développant sa théorie de la relativité (selon laquelle la seule unité de temps consiste à être une nouvelle dimension : bloc espace-temps), Einstein n'a sans doute pas pensé à la photographie et à son paradoxe temporel. Et pourtant, étonnamment, la photographie remet en question l'unité de temps multiples, car c'est un amalgame d'espace-temps. Elle immobilise le temps réel (multiplicité du temps en mouvement) en le transformant en une simultanéité fixe (instant) qui implique deux autres simultanéités : une qui est réelle, située dans la durée, et une autre qui est virtuelle, située dans l'instant. Bergson qui a traité de la problématique complexe du temps dans son ouvrage *Durée et simultanéité*, s'est opposé à la théorie de la relativité d'Einstein. Il note à cet effet :

Toute durée est épaisse : le temps réel n'a pas d'instant. Mais nous formons naturellement l'idée d'instant, et aussi celle d'instantanés, dès que nous avons pris l'habitude de convertir le temps en espace. [...] tel sera l'instant, – quelque chose qui n'existe pas actuellement, mais virtuellement. L'instant est ce qui terminerait une durée si elle s'arrêtait. Mais elle ne s'arrête pas. Le temps réel ne saurait donc fournir l'instant ; celui-ci est issu du point mathématique, c'est-à-dire de l'espace¹.

Ce dernier voit l'instant comme un temps spatialisé artificiellement. Or même s'il confirme que sans l'analogie entre le temps et l'espace nous ne pouvons ni mesurer ni penser le temps, il considère la relation entre le

1. Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, Paris, Quadrige/PUF, 1998, p. 51-52.

temps et l'espace comme quelque chose d'extérieur et de superficiel. Pour lui l'espace et le temps demeurent distincts l'un de l'autre ou plus précisément l'espace et le temps « ne commencent à s'entrelacer qu'au moment où ils deviennent l'un et l'autre fictifs »². C'est pour cela qu'il dénonce la combinaison d'espace – temps et qu'il reproche à Einstein de mettre sur le même rang le réel et le virtuel.

Dans cette perspective, une analogie avec la photographie (qui ontologiquement mélange la réalité et la fiction, c'est-à-dire la multiplicité de temps et l'instant) me paraît incontournable. L'analyse de la photographie et de son paradoxe temporel me conduit à souligner que c'est justement le médium photographique qui, d'une certaine manière, efface l'opposition entre les théories de Bergson et d'Einstein.

En effet, la photographie, en tant qu'unité de temps, tout en confirmant l'amalgame espace-temps, affirme l'impossibilité que cet amalgame soit considéré autrement qu'en tant que fiction. La photographie ne peut donc pas nous présenter une simultanéité en mouvement constant (durée) autrement que par une singularité fixe (instant). Conséquemment, elle ne peut nous présenter la réalité que par une composition irréaliste.

Devant une photographie, nous sommes toujours en face d'une existence ambiguë et paradoxale où l'espace et le temps en s'interpénétrant (Einstein) demeurent distincts l'un de l'autre (Bergson). La photographie naît et continue de vivre comme une cicatrice toujours prête à s'ouvrir, toujours décidée à nous offrir, par un effacement du temps réel, la promesse de l'éternité.

La spécificité de ce paradoxe temporel consiste, entre autres, dans le fait qu'une fausse représentation du temps réel, ce qui est le cas de la photographie, ne peut pas être considérée comme une œuvre d'imagination. Cette fausse représentation doit plutôt être vue, à cause de sa nature mécanique, comme une autoconstitution temporelle qui met en évidence l'inséparabilité de deux pôles : le subjectif et l'objectif. En ce sens, on peut considérer que la photographie a une existence dont le vrai contenu est le temps parce que, même quand elle présente une forme abstraite sans aucun rapport avec un événement ou une situation concrète de la réalité, elle exprime la présence

2. *Ibid.*, p. 169.

d'une existence dans le temps par l'instant. Dans la photographie, l'altération complexe entre le temps et l'instant qui instaure le bloc espace-temps est donc inévitable. Et cela, malgré le fait que, de photographie en photographie, sa manifestation est plus ou moins évidente. En tant que structure visible, c'est dans certaines réalisations photographiques que cette unité entre l'espace et le temps est particulièrement agissante.

Dans mon travail visuel, j'essaie de produire cette même rencontre des éléments en construisant une existence visuelle dans le module espace-temps par l'union physique de différentes actions à partir de différents instants arrêtés et superposés. Je cherche à créer une topologie formelle qui est une fiction à la limite du possible. Mon but est de faire agir la fausse existence de l'intégralité temporelle de l'image photographique comme une dimension ludique. À cet égard, mon travail peut être considéré comme un commentaire critique sur ce que la photographie nous présente comme intégralité temporelle crédible. Je remets donc en question donc non seulement la photographie comme objet temporel, mais aussi, l'histoire et l'avenir d'une existence visuelle et son comportement dans l'instant et dans la durée. Je propose par un travail visuel concret un regard poétique et philosophique sur le temps de l'image. J'explore la différence entre le passage dans le temps et le temps d'un passage, pour offrir au spectateur l'écart qui à la fois nous relie au réel et nous en sépare.

Le côté factice de la photographie, son événementialité, de même que son intentionnalité me concernent en tant qu'artiste et m'engagent à chercher constamment à affirmer cet instant photographique comme un possible qui actualise un dialogue troublant et infini entre la subjectivité du geste et l'objectivité des choses. Dans mon travail, je fais surgir le temps par l'instant en produisant une proximité temporelle dans une forme visuelle qui, par les différentes couches de temps, concrétise mon lien au réel et m'en éloigne.

Dans certaines œuvres, à l'aide d'un dispositif constitué lors de la prise de vue (superposition d'un négatif et d'un positif projetés sur un mur où est posé un objet), j'essaie de créer une unité, à partir de différentes réalités temporelles, apte à transformer des souvenirs en images et à manifester l'épaisseur du temps condensé dans l'instant.

Un exemple de cette approche s'illustre dans l'exposition : *Une histoire vraie qui n'existe pas* où j'ai visuellement exploité la profondeur temporelle de l'image photographique par une transparence matérielle, physique, presque

palpable. Ce corpus d'œuvres cherchait à cerner l'image photographique comme un lieu sans lieu, un temps hors du temps, une évocation, comme un mélange d'existence et de fiction, un mélange de la disparition et de la présence, comme une entité située à mi-chemin entre la réalité et la fiction indissolublement unies dans un instant décisif. Le réel photographique n'est pas remise en question par quelque chose qui lui est parallèle, mais par une dimension arbitraire qui fait partie intégrale et inhérente de son être. Par exemple, le choix de la pellicule, le cadrage ou les différentes modifications que subit un cliché dans le processus du tirage établissent une distance inévitable entre la photographie et le réel. Mais cette distance n'efface pas le profond attachement de la photographie à la visibilité du monde. Elle n'élimine pas le fait que la photographie réfère ontologiquement au photographié. On comprend alors que la particularité de la photographie, sa qualité unique, reste inévitablement cette possibilité de nous montrer une vérité arbitraire de la réalité tout en affirmant son statut de document. En raison de ce paradoxe, il existe toujours inévitablement une certaine confusion par rapport au médium photographique dans lequel il est difficile de démêler ce qui est un effet de réel de ce qui est la réalité. Paradoxalement précise et indéfinie, à la fois cristalline et transparente, l'image photographique est une image ontologiquement tragique qui affirme dans une fraction de seconde sa propre négation.

Mais, si la photographie est tragique, ce n'est pas parce qu'elle n'est pas apte à nous présenter une réalité telle quelle, malgré sa nature mécanique, mais parce que cette image limpide et transparente possède en elle-même la destruction de tout ce qu'elle affirme.

Branka Kopecki



J'aurais pu intituler cette partie de la présentation « La transparence de l'un, c'est l'opacité de l'autre ». Notre collaboration peut paraître ici un peu surprenante, mais l'idée d'écrire cet article à deux à deux vient du fait que nous avons eu, Branka Kopecki et moi, une longue relation universitaire et artistique que je qualifierais d'interdisciplinaire. Ce n'est pas la notion d'interdisciplinarité qui semble être le discours dominant en ce moment,

c'est-à-dire celle de l'hybridation des disciplines et des pratiques, mais plutôt une interdisciplinarité de contiguïté où se produit un phénomène d'autodéfinition au contact de l'autre – comme si la surface de rencontre de nos deux espaces n'avait qu'une seule épaisseur, dessinant ainsi la même limite. Cet échange ne se fonde pas alors sur une commune expérience disciplinaire (si on peut considérer les pratiques artistiques comme des disciplines) – je suis sculpteur, elle photographe –, mais plutôt, et au risque d'une simplification réductrice, sur un intérêt (et une attention affective) commun pour la représentation comme phénomène essentiellement, ontologiquement tragique. C'est là pour moi où le couple opacité et transparence prend tout son sens; c'est peut-être un phénomène de génération, mais, pour moi, il est marqué historiquement par le concept de l'opacité du signe, avec tous ses prolongements fructueux que l'on sait.

Il est intéressant, par ailleurs, que cette figure revienne aujourd'hui avec l'accent mis, cette fois-ci, sur la transparence. Les progrès dans le développement de la technologie numérique, par exemple, conduisent certains à voir, dans l'apparente indifférence de l'information électronique à sa forme de manifestation concrète, une transparence synonyme de fluidité. On y voit même un nouveau paradigme de l'œuvre d'art en flux, dans un «éphémère assumé», comme le dit bien Christine Buci-Glucksmann dans son livre *Esthétique de l'éphémère*³, un éphémère non tragique, justement. C'est dans ce contexte que je propose de considérer la différence du rapport à l'objet entre Branka Kopecki et moi, ou, dit autrement, en quoi l'objet, dans son cas et dans le mien, aurait affaire à un sens du tragique. Je voudrais donc présenter ici un aspect de mon travail en sculpture, éclairé par un aspect de son travail en photographie.

Je ferai ici un bref retour sur les images que Branka Kopecki, a présentées dans la série: *Une histoire vraie qui n'existe pas*. Pour les images de cet ensemble, la continuité de la facture photographique, ce qu'elle appelle son intégralité, est mise en doute par des traces contradictoires, discontinues. Pour bien saisir cela, je crois qu'il est important de montrer concrètement en quoi consistent ces œuvres. Chacune d'elles est d'abord composée d'images diverses, sur pellicules superposées, afin de former une sorte de diapositive stratifiée, qui est ensuite projetée sur un mur et photographiée de nouveau.

3. Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.



David Naylor, Deux fois, 2008, bois et pigment, 217 X 73 X 95 cm et 212 X 80 X 79 cm, Galerie le 36, Québec.

Des objets divers, banals, présents dans le lieu de la projection ainsi que l'écran de projection, c'est-à-dire le mur, sont captés par cette deuxième prise en même temps que l'image, déjà composite, projetée. La nouvelle image est développée et présentée sur papier dans sa réalité double de document et de construction. Dans le cas de l'œuvre de Branka Kopecki présentée, le relief d'un clou, planté dans le mur sur lequel est visionnée la partie composite de l'image, produit une ombre (par l'action de la projection) en contresens à la lumière oblique figurée par l'image projetée. En photographiant de nouveau, elle instaure une réalité plurielle (et non ambiguë). Il ne s'agit pas d'une étrangeté qui viendrait d'une sorte d'indétermination. Au contraire, plusieurs réalités coexistent dans cette image et chacune s'approprie la totalité de l'étendue : elles sont coextensives. Chacune s'actualise alternativement sur l'écran de l'autre. La force de ces images tient à ce phénomène pluriel. Il ne s'agit pas simplement d'images hybrides assemblées d'éléments hétéroclites, comme un montage réalisé avec Photoshop par exemple. Le procédé s'expose comme contradiction ontologique, notion fondamentale à son argument et à la profondeur de son œuvre.

Si je donne cette description détaillée (et peut-être personnelle), c'est qu'elle démontre cette problématique de l'objet que j'essaie de cerner. Je pense que pour Branka Kopecki, l'objet est *a priori* symbolique, il joue le rôle du réel, ou plutôt de l'actuel. L'expérience de l'actuel serait ce à quoi la photographie aspire automatiquement et, paradoxalement, ce par rapport à quoi la photographie se distingue, essentiellement. Je me permets de souligner le fait que ce qui joue le rôle de l'objet ici, c'est-à-dire de la présence réelle, l'actuel (le clou et donc le mur de projection), est photographié pour entrer dans la trame de l'image-œuvre, comme si, pour venir à la présence, la chose devait être re-présentée. L'objet s'actualise (comme expérience) en tant qu'image. C'est en fait la présentation de la médiation, la médiation qui s'actualise ou encore : l'immédiateté de la médiation (aux dépens de l'objet). Alors, transparence ou opacité ?

Mon propos part de la prémisse selon laquelle il y a quelque chose de tragique dans l'idée de l'opacité du signe. Par contre, la photographie serait tragique parce qu'elle est transparente, par nature, mais d'une transparence paradoxale qui donne à voir une réalité qu'elle crée elle-même fatalement, une réalité qui n'a jamais existé. Ce qui lui échappe, ce qu'elle détruit dans le fait même de l'enregistrement, serait le temps, ce qui fait dire que le véritable sujet

de la photographie, c'est le temps, mais c'est le temps présenté négativement. L'expérience de la présentation négative est actuelle nécessairement, tel un événement, comme une « arrivance » pour emprunter ce néologisme à Jean-François Lyotard. Cela ressemble pour moi à une manifestation singulière de l'expérience de l'art en général.

Si la photographie, du moins, celle que pratique Branka Kopecki, se définit ontologiquement en différence avec l'expérience de la durée, et si l'objet dans ce contexte agit comme référence symbolique pour cette dualité constitutive, comment la sculpture, cet art de l'objet, fonctionnerait-elle ? Comment parviendrait-elle à cette sensation d'immédiateté que j'associe à l'expérience de l'art ? J'ai suggéré, précédemment, que l'immédiateté en question est, en fait l'effet de l'actualisation de la médiation et, en un sens, l'effet de son échec, ou, pour le dire positivement, une présentation négative. C'est l'immédiateté de la médiation. Tout cela suppose une forme de représentation, la médiation étant représentation. Mais l'objet n'est pas *a priori* une médiation, du moins, pas dans l'expérience ordinaire que nous en avons. Pour que l'objet donne la sensation qu'il vient à la présence, c'est-à-dire qu'il devient œuvre, il me semble qu'il faut qu'il se définisse en différence à quelque chose d'autre, mais quoi ? (Historiquement, il s'est presque toujours donné en différence avec le vivant, dans une relation matière inerte/matière animée.) Pour moi, l'objet, c'est ce qui doit venir à la présence, alors qu'il est déjà présent. Donc, je me dis : il ne peut le faire qu'en différence avec lui-même.

En quoi mon travail explore-t-il cette problématique de l'objet ?

Je crois que mon travail en sculpture a toujours tourné autour de la notion d'objet, non pas pour la définir, mais pour la problématiser. Pour moi, cette question n'est pas celle, historique, de l'objet/commodité ; elle est plus près de celle, ontologique, des idées et des choses, de l'expérience. Je vois maintenant l'objet comme la condition de la sculpture (comme on dit : la condition humaine) ; ce qui me fait penser qu'en sculpture on ne vise pas l'objet, pas plus que l'on ne vise la condition humaine dans sa vie. Il s'agit plutôt d'une résistance.

Depuis plusieurs années, je travaille avec de l'ocre. L'ocre est un pigment naturel de teinte très variée, en général plutôt orangé ou rougeâtre, dans la gamme des oxydes. En tant que pigment, il est informe ou, plutôt, prend la forme de son contenant. Comme matière, il agit, non pas morphologiquement comme configuration, mais comme densité, comme intensité

chromatique, mate et lumineuse à la fois. La quantité fait la qualité. Mais pour exister, l'ocre doit prendre une forme, un contexte de manifestation et, en général, c'est la forme qui est nommée : l'ocre sur le mur de la maison donne une maison jaune, nous ne voyons pas le jaune de la maison. Cette tension maison jaune/le jaune de la maison est un leitmotiv pour moi, comme le bleu du ciel. Après tout, peut-être que la vieille figure « bonnet blanc, blanc bonnet » n'est pas aussi transparente qu'on ne le pense !

En ce moment, pour faire face à cette question de la surdétermination de l'expérience de l'objet, j'explore l'idée que l'aspect signifiant, actif, de ma sculpture ne serait pas sa forme (dans le sens de configuration) – du moins, que mon action ne porte pas essentiellement sur cette dimension. Dans ce contexte, j'adopte une approche où la forme est déjà donnée. Concrètement, cela consiste à prendre des objets existants, domestiques en l'occurrence, que je dépouille jusqu'à leur structure de base pour ensuite les recouvrir de nouveau en contre-plaqué, simplifiant ainsi leurs surfaces, un peu comme on rénove un appartement. Avant d'être découpés, les panneaux de contre-plaqué sont couverts, plus ou moins régulièrement, d'une mince couche de plâtre pigmenté. Une fois les panneaux découpés et placés sur la charpente, cet enduit confère à la surface une existence paradoxalement étrangère aux volumes que, pourtant, elle délimite. J'imagine que la forme originale réapparaît comme le fantôme de son autre existence non pas comme une finalité, mais plutôt comme une origine. L'important, pour moi, c'est que du point de vue de la méthode, je n'ai pas à me poser la question de la forme puisqu'elle est déjà donnée. Cela me permet de viser autre chose. Pour l'instant, cette autre chose s'investit dans la surface, ou plutôt sur la surface, à la recherche d'une qualité d'indépendance et de liberté, indifférente à la forme – comme la sourde indifférence de la neige à l'endroit des choses sur lesquelles elle tombe...

Je sais que la forme y est quand même pour quelque chose. Par exemple, l'aspect surdimensionnée et, surtout, la frontalité (qui est conséquente d'ailleurs de la structure des objets d'origine, ce n'est pas un choix) confèrent peut-être une sorte de monumentalité à l'objet, la sensation que les sculptures nous concernent, du moins comme phénomène, comme si elles nous interpellaient. Mais pour moi, l'important, c'est la sensation que cette réalité-là n'est pas une finalité, mais plutôt un support nécessaire, l'occasion, si je peux dire, pour la manifestation, « indifférente » à leur forme, des étendues d'ocre.

Le titre de la première exposition de ces sculptures est *Somewhere*. Il est extrait d'une phrase de mon calepin que j'ai écrite en réfléchissant aux origines de mon travail avec l'ocre :

Every story begins arbitrarily somewhere, or does it? I mean, does it start arbitrarily?

Ma dernière exposition, intitulée *Deux fois*, met en dialogue deux sculptures. Une des deux, à laquelle je n'ai pas encore donné de nom, est la plus récente. Elle est conçue de la même façon que les œuvres de l'exposition *Somewhere*. C'est sûrement la plus sévère, la plus simplifiée, c'est vraiment le degré zéro du volume anthromorphique, comme la forme générique du mobilier. Et, pourtant, elle suit fidèlement, comme si elle émergeait de par elle-même, la structure d'un divan de type imitation Louis XVI, qui est toujours là, en dessous. L'enduit, aussi, est plus maigre, plus frugal. Il est appliqué de façon régulière sur les panneaux de bois avant la découpe, mais il est raclé au maximum avant la prise du plâtre, ne laissant qu'une fine couche, presque diaphane. La tranche plus apparente des panneaux affirme la construction du volume et devient l'occasion pour cette sorte de rosée d'ocre, à peine au monde, de se révéler, telle qu'elle est.

L'autre sculpture de cette exposition a été réalisée il y a 25 ans. Elle se nomme *Banc de blanc* (1984). Il s'agit d'une forme massive composée de blocs de bois trouvés dans une cour de recyclage de matériaux de construction. Ce sont, en fait, des pièces qui ont servi de cales pour un ancien quai de train. Les blocs de bois sont assemblés pour former une image que l'objet obtenu ne parvient pas tout à fait à présenter, c'est-à-dire que nous induisons une image qui ne correspond pas tout à fait à la configuration réelle de la sculpture. Ce qui fait apparaître, il me semble, tous les écarts concrets, telles des singularités, par rapport à cette image idéale, comme si l'objet s'actualisait en différence avec sa propre image. Je dirais aujourd'hui que l'objet acquiert ainsi un surcroît de réel. L'intervention en creux vers le centre de la masse, qui est sculptée littéralement, devait agir abstraitement comme un continu immatériel dans le discontinu concret de l'objet dans son ensemble. Autrement dit, elle unifie le tout en faisant ressortir, comme fait constitutif, la discontinuité essentielle de la forme. Un jus blanc, très dilué, a été appliqué comme pour envelopper le tout. Il est absorbé plus ou moins par les surfaces selon la direction des fibres du bois, leur densité, etc. Paradoxalement, la variabilité des effets de l'interaction avec le support a pour conséquence

d'actualiser les blocs dans leurs résistances (à devenir blanc, indifférenciés) tout en fondant une sorte de continuité abstraite, une blancheur. J'espérais que la teinture apparaîtrait dans une existence distincte, comme pour elle-même : le blanc du banc.

En présentant ces deux œuvres conjointement, je voulais explorer un rapport anachronique plutôt que d'établir une filiation, ou une continuité, qui aurait été davantage de type rétrospectif. Pourtant, malgré l'écart de temps qui les sépare, mais aussi à cause de cet écart, les deux œuvres s'actualisent. La présentation de *Banc de blanc* ne vient pas expliquer l'œuvre plus récente ou, inversement, cette œuvre (toujours sans titre) ne fait pas ressortir *Banc de blanc* comme une source. Ce n'est pas, du moins, cet effet qui m'intéresse, mais plutôt le fait qu'elles se présentent toutes les deux au présent, telles qu'elles sont. Ce n'est pas non plus l'idée d'une constance historique, comme un contenu transcendant qui m'intéresse ; c'est plutôt l'idée de la simultanéité de deux temporalités, sentie comme un événement.

Le titre *Deux fois* vient d'un très beau proverbe d'Héraclite dont une version populaire, dans ma culture anglophone, ressemble à : On ne traverse pas la même rivière deux fois, à quoi j'ai ajouté : mais c'est parce qu'elle n'est pas la même, que c'est une rivière.

David Naylor