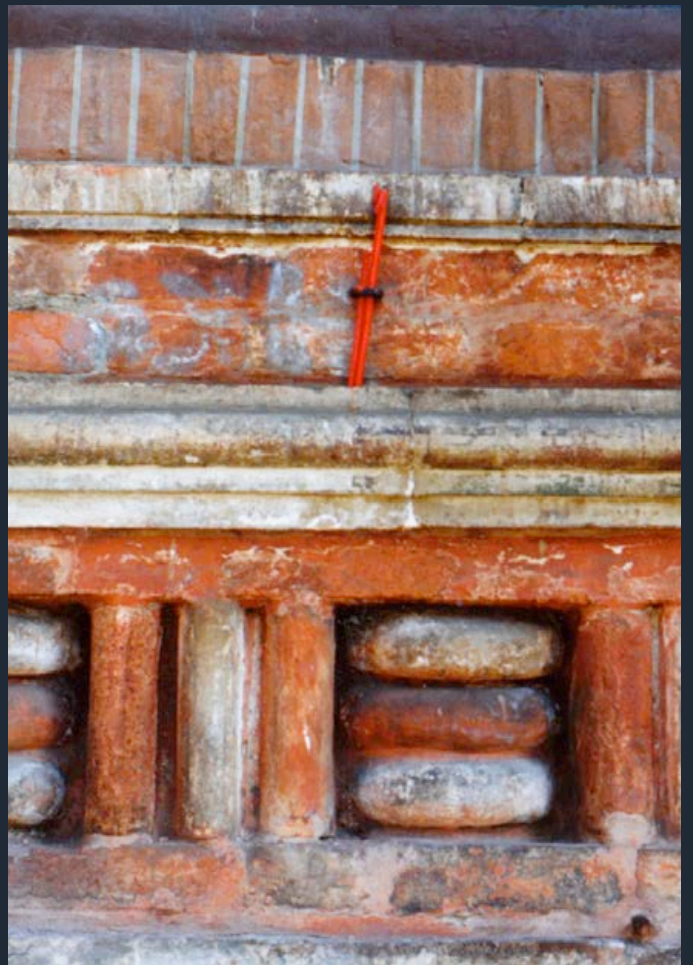


La Clôture et la faille (II-a)

Louise Lachapelle





Deuxième photo

Autobus, Moscou
On ne joue ni des épaules ni du genou.
Dans son kit de punk-rocker un jeune homme me tend son billet.
Je reçois le billet, le composte, le lui rends.



Éditeur

Louise Lachapelle

<http://www.louiselachapelle.net/>

Livre numérique réalisé avec la collaboration de Alexandre Huot.

FIGURA

FQRSC

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2014

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2014

ISBN : 978-2-9814766



La Clôture et la faille est mis à disposition selon les termes de licence Creative Commons Attribution – Pas d'Utilisation Commerciale – Pas de Modification 3.0 non transposé.

Vous êtes libres de partager – reproduire, distribuer et communiquer – ce livre électronique sans le modifier, transformer ou adapter, à la condition d'attribuer l'œuvre de la manière appropriée.

Pour citer ce livre, utiliser l'information suivante :

Louise Lachapelle. 2014. *La Clôture et la faille*, avec photographies argentiques originales de l'auteure et illustrations, Éditeur Louise Lachapelle, 314 p. [<http://www.louiselachapelle.net/la-cloture-et-la-faille>]

Image de la page couverture

La clôture et la faille, photographie argentique de l'auteure, Berlin, novembre 1997. Prinz-Albrecht Straße (actuellement Niederkirchnerstraße) et Wilhelmstraße.

Restes du Mur et terrain vague où s'élevaient les bâtiments des instances dirigeantes de la police du III^e Reich. Le Mur est protégé des piqueurs de Mur par une clôture grillagée.

Si on peut appeler renoncement
le simple fait de rester couché sur un balcon¹

La Clôture et la faille (II-a)

¹ *Si on peut appeler renoncement le simple fait de rester couché sur un balcon*, d'après Franz Kafka dans une lettre à Milena Pollak (21 juin 1920) in *Lettres à Milena*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1992, p. 71.

**Si on peut appeler renoncement
le simple fait de rester couché sur son balcon**

La Clôture et la faille (II-a)

La fenêtre 118
un moment de révélation
rien d'autre

Les décisions

À demeure 133
atelier: endroit où il y a quelqu'un qui voulait être peintre
refuge
regarder toujours à travers la même fenêtre

Liste d'images 146

Le travail de Roman Opalka repose sur une idée: « peindre la suite des nombres, en partant de 1, et vouer sa vie à ce projet »¹. Que fait Opalka ? Matériellement, il peint la suite des nombres; conceptuellement, il fait le vœu de donner sa vie à la réalisation de ce programme. Réactualisé depuis 1965 à chaque fois que le peintre poursuit l'inscription de son comptage, ce projet de vie / ce concept artistique anticipe sur la continuation de l'œuvre intitulée *Opalka 1965 / 1 - ∞* et sur son achèvement.

En 2005, après plus de 200 toiles intitulées *Détail*, la numération dépasse 5 500 000. « Le 6 août 2011, Roman Opalka a achevé son œuvre 'le fini défini par le non fini' ». L'information, qui se retrouve sur la page d'accueil du site officiel de l'artiste, est accompagnée de la reproduction d'une inscription manuscrite tremblante : 5 607 249.

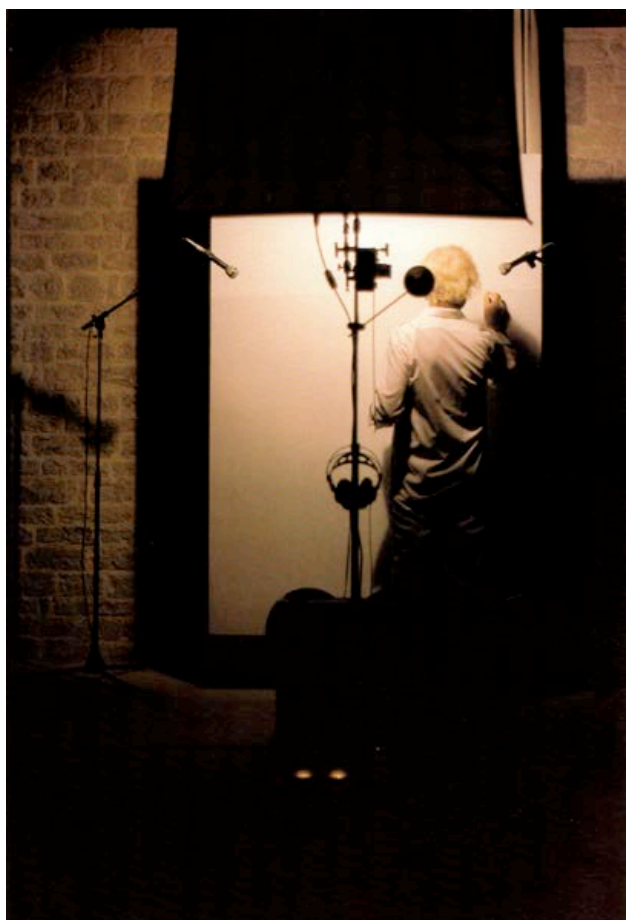
Difficile d'échapper aux statistiques devant le travail de Roman Opalka. Combien de semaines pour réaliser un *Détail*, combien de tableaux par année ? Le nombre de chiffres par ligne, de lignes par tableau ? Combien de temps avant le premier million, à quand l'inscription du sept fois le chiffre sept ? Après plus de quarante années, ces statistiques appartiennent aux conditions de légitimation de l'œuvre, elles participent à l'héroïsation sacralisante de l'artiste confirmé dans son identité de peintre, comme à l'édification du spectateur, les commentateurs diront souvent du contemplateur. Cette duplication de la numération de l'artiste fait les comptes, atteste l'exemplarité de la démarche et incite à moraliser les règles de conduite du peintre.

Comment résister à cette description à *l'identique* du concept opalkien, à la surenchère de détails concernant le protocole de réalisation ? Opalka, à travers son propre discours, induit la lecture critique, celle-ci rappelle parfois que le programme d'*Opalka 1965 / 1 - ∞* ne s'est pas défini d'un coup, mais rapporte en général le récit de sa genèse tel que l'artiste l'a peu à peu élaboré une fois pour toutes ! De sorte que le discours critique en vient à singer le programme du peintre où tout tend vers l'unité, légitimation mutuelle de l'artiste et de l'histoire de l'art. Une des

¹ Catherine Grenier, « Légendes dorées », *Vies d'artistes*, sous la dir. de Pascal Bonitzer, Le Havre / Paris, Association des conservateurs de Haute-Normandie / La Différence, « Mobile matière », 1990, p. 24.

expressions les plus concrètes de ce phénomène se rencontre dans un texte-interview où Bernard Noël « enregistre » les propos d'Opalka et les transcrit en reproduisant la mise en page opalkienne: texte pleine page, sans ponctuation ni majuscule, inscription des paroles au fil des journées passées auprès de l'artiste au travail¹.

Approcher plutôt ce geste, ses choix et leurs enjeux, la relation de l'artiste à son propre geste telle que celle-ci s'exprime et se matérialise dans ses décisions formelles et dans son discours. Approcher cette pratique à partir des points d'interrogation sur lesquels elle s'élabore et se soustrait à l'inquiétude, une vie dans un certain état du monde, le choix de privilégier une position dans l'histoire de l'art de son temps.



Opalka 1965 / 1 - ∞

¹ Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *Roman Opalka* Paris, Dis Voir, 1996, p. 47-96.

La fenêtre

Les nombres sont toujours peints à l'acrylique blanc « avec un pinceau n° 0, sur des fonds unis, qui partant du noir deviennent à chaque toile de plus en plus clairs et se dirigent vers le blanc. Durant les voyages, des cartes de voyage sont réalisées à la plume sur papier, afin de ne pas interrompre le comptage. Depuis l'année 1972, Opalka prononce à haute voix, en polonais, les nombres qu'il trace, un magnétophone enregistrant chaque séance de travail. Après chaque séance, une photographie du visage de l'artiste de face, devant la toile, est prise par un appareil fixe et sous un éclairage constant »¹. Même chemise, même neutralité de l'expression. « Tous les tableaux, que le peintre nomme *Détails*, participent au programme global qu'il intitule *Opalka 1965 / 1 - ∞*, titre qui figure au dos de chacune des toiles » complété par le premier et le dernier chiffre inscrits sur ce tableau. Le premier tableau de l'œuvre « commence avec l'inscription du chiffre 1 et de tous les chiffres qui le suivent logiquement »², le dernier nombre à pouvoir s'inscrire sur la surface d'un tableau détermine la fin d'un *Détail* et le début du suivant. « La taille du tableau, toujours identique, a été définie pour que l'artiste puisse, les bras écartés, le manier facilement. La graphie subit des variations qui [...] sont liées à l'état physique de l'artiste »³, ainsi le tracé des chiffres reflète-t-il les altérations dues au temps: « variations des semaines, des mois sur le même tableau, et sur tous les *Détails*, les modifications des années dans les étapes plus longues, voire des décennies: phénomènes dus en partie à certaines dégradations physiques du vieillissement et au fait conscient du principe prévu de [s]on programme »⁴. Pour Opalka, « chaque *Détail* est une image logique définissant le temps irréversible. Il s'agit d'une captation du temps qui [l']achemine vers [sa] propre fin »⁵. Selon Françoise Cohen, Roman Opalka serait l'un des artistes « qui a opéré le

¹ Catherine Grenier, « Légendes dorées », *op. cit.*, p. 24-25.

² Pierre Vadeboncœur, « La fenêtre », in *Liberté*, Montréal, vol. 35, n° 1, février 1993, p. 170-178.

³ Pierre Vadeboncœur « La fenêtre », *op. cit.* p. 177.

⁴ Roman Opalka cité par Catherine Grenier, « Légendes dorées », *op. cit.*, p. 26.

⁵ Roman Opalka cité par Pierre Vadeboncœur, « La fenêtre », *op. cit.* p.176.

transfert le plus complet des caractéristiques de la vie dans l'œuvre [...]. L'œuvre tout en se faisant arrive à ne redoubler que les données résultant de la vie la plus banale: il est né, il a vécu, il est mort »¹. Dans « ce projet qu'il décrit comme une folle entreprise et un combat, Opalka investit sa vie: je suis devenu un créateur pour lequel vie et création sont deux sujets inséparables »².

Dans un article intitulé *La fenêtre*, Pierre Vadeboncœur³ relate son expérience critique d'une série de tableaux de l'œuvre de Roman Opalka. Il pose le problème de la réception de l'œuvre, notamment en confrontant ces tableaux à ce qu'il désigne comme leur support intentionnel, soit les propos de l'artiste. Cette confrontation repose essentiellement sur le rappel de l'expérience esthétique de l'auteur. Malgré ses réserves évidentes à l'égard de l'œuvre plastique d'Opalka, Vadeboncœur introduit plusieurs motifs ou catégories descriptives qui se retrouvent chez d'autres commentateurs de l'œuvre ou dans le discours de l'artiste lui-même.

Vadeboncœur évoque son expérience de l'œuvre d'Opalka en trois temps. Après avoir repéré les principales caractéristiques matérielles du concept de l'artiste, passage obligé de tous les commentaires sur ce travail, Vadeboncœur établit que les tableaux d'Opalka ne disent rien, sont insatisfaisants, que ce travail de bénédictin est curieux, mais vain. Après sa lecture du « commentaire exceptionnel de l'artiste », le critique étonné hésite entre qualifier d'insensée cette aventure philosophique ou d'absurde ce tour de force, bien qu'il reconnaisse une certaine gravité au projet. À la dernière étape de son expérience esthétique, Vadeboncœur retourne *en esprit* vers l'œuvre et se confirme à lui-même que les propos d'Opalka n'ajoutent rien aux tableaux plastiquement. Ainsi l'idée serait forte, l'art serait faible. Voilà mis en place les deux paradigmes que l'auteur opposera systématiquement dans sa critique: d'un côté un programme irréprochable, de l'autre un produit ennuyeux dont la qualité plastique serait inintéressante. Pour Vadeboncœur, « Ce qui vaut, c'est l'accablante observation du temps réalisée par cet artiste. Mais non pas la réalisation plastique de cette contemplation », ce qui vaut c'est le concept, la

¹ Françoise Cohen, « Les artistes anonymes », *Vies d'artistes*, *op. cit.*, p. 50.

² Roman Opalka cité par Catherine Grenier, « Légendes dorées », *op. cit.*, p. 26.

³ Pierre Vadeboncœur, « La fenêtre », *op. cit.* p. 170-178. À moins d'indications autres, les citations proviennent de ce texte.

profondeur du dessein extra-pictural, le discours, mais pas la chose d'art qui en dépend. S'interrogeant sur l'objet d'art, Vadeboncœur en vient à valoriser l'activité conceptuelle *contre* sa réalisation matérielle. Or, dans le contexte historique et théorique auquel appartient la démarche de Roman Opalka, le statut artistique de l'objet ne se fonde plus uniquement sur la question de la valeur picturale, sur la qualité plastique, au sens où l'entend Vadeboncœur, pas plus que ne s'y opposent discours et tableaux, comme si les propos de l'artiste étaient nécessairement échafaudés pour supporter un art faible. Impossible de faire abstraction des propos d'Opalka, de plus en plus ils accompagnent l'œuvre et s'y intègrent. Ce discours, omniprésent dans tous les commentaires critiques qui rapportent abondamment les propos de l'artiste, fait partie du travail du peintre. Alors que l'artiste raconte sa propre histoire et la genèse de son programme en reprenant (et en anticipant) au fil du temps les mêmes *épisodes* marquants, ce récit répétitif et régularisé suggère jusque dans sa forme son intégration au programme quoique le peintre n'identifie pas les différents états de son discours comme des *Détails d'Opalka 1965 / 1 - ∞*.

Cela dit, il y a encore autre chose à relever de la critique de Vadeboncœur. S'il met en doute la valeur (artistique) de l'objet produit par Opalka, jamais il ne doute de la valeur de son projet: pourquoi ? Vadeboncœur met en question la nature de son activité : « En vérité cette contemplation [du temps] est si indépendante des tableaux qu'elle aurait pu donner lieu à n'importe quel exercice parfaitement étranger à l'art, par exemple à des méditations comparables à celles de quelque stylite sur sa colonne ». Comme c'est souvent le cas, l'activité d'Opalka est identifiée à une forme de contemplation. Vadeboncœur toutefois lui refuse la qualité d'art et dissocie cette activité contemplative des tableaux produits, alors qu'il reste à comprendre ce qui lie cette pratique à l'objet matériel qui en résulte et les tableaux eux-mêmes à quelque activité contemplative. D'après Vadeboncœur, « Les tableaux d'Opalka ne sont que le lieu d'un exercice spirituel, dont celui-ci d'ailleurs pourrait se passer. Ses enregistrements ne sont que des enregistrements de quelque prière, si l'on peut dire ». Comme cet autre critique, Vadeboncœur semble s'incliner devant la vie exemplaire du peintre: « Nous pensons irrésistiblement à ce qui caractérise certaines attitudes religieuses. La vie, exemplaire, compte plus que l'œuvre qui en découle, la défie, et dans le même temps, cette œuvre, son accomplissement, est la condition indispensable de l'exemplarité de cette

vie»¹. Par contre, Vadeboncœur isole totalement la décision d'Opalka de son contexte, d'une certaine histoire de l'art, d'une démarche artistique particulière, d'une vie. Pourquoi spiritualiser ainsi cette activité ? La référence à quelque pratique méditative est rare et tardive chez l'artiste. Isoler ainsi la décision du moment de décision et de sa matérialisation affranchit l'objet produit des enjeux propres au geste de l'artiste. L'œuvre de ce peintre favorise le type de renversement que décrit Nathalie Heinich lorsqu'elle évoque, à propos de Van Gogh, ce sentiment de dette morale que le spectateur éprouve parfois envers ce qu'il perçoit comme le don du créateur, de l'artiste-martyr. Selon Heinich, « quelle que soit la qualité proprement artistique conférée aux œuvres, il n'en reste pas moins que l'héroïsation sacralisante de l'artiste tend à transformer la jouissance esthétique [des œuvres] en devoir éthique »² envers l'art ou envers la personne de l'artiste. Le caractère contraignant de la règle opalkienne accentue certainement la dimension sacrificielle de sa démarche, ce qui en retour influence l'accueil que lui réserve le spectateur. « Les exégètes de Roman Opalka soulignent la portée édifiante de cette entreprise infinie »³. Suite à une commande publique, le chœur de la cathédrale romane de Tulle (France) accueille depuis novembre 1999 une œuvre plus ancienne intitulée *Chronome 63, que la lumière soit* reproduite en une tapisserie monumentale de plus de 40 mètres carrés. L'artiste lui-même décrit souvent son travail en utilisant l'expression « sacrifice pictural »; la numération serait « réalisée dans une sorte de déterminisme sacrificateur »; « Le spectateur attentif perçoit bien la dimension de cet engagement sacrificiel quand il prend conscience de l'intensité physique et de la responsabilité morale de tous mes actes. »⁴ Pour Vadeboncœur, « la forme d'art est accidentelle ». Or, en terme de réalisation matérielle, sans doute y aurait-il concrètement d'autres possibles pour l'activité d'Opalka, quoique cette *forme d'art* ait été très voulue par l'artiste et que la règle

¹ Denys Riout cité par Catherine Grenier, « Légendes dorées », *op. cit.*, p. 25.

² Voir l'article de Nathalie Heinich, « Martyrologie de l'art moderne. Van Gogh et l'irruption de la faute », in *L'Art moderne et la question du sacré*, sous la dir. de Jean-Jacques Nillès, Paris, Les Éditions du Cerf-CERIT, 1993, 342 p.

³ Catherine Grenier, « Légendes dorées », *op. cit.*, p. 25.

⁴ Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, Paris, Flammarion / La Hune, « La Hune, libraire éditeur », juin 1992, p. 31.

opalkienne vise justement à neutraliser l'accident. Mais, en terme de *contemplation*, y aurait-il d'autres lieux ?

un moment de révélation

À propos de son engagement dans ce projet de vie en 1965, Opalka écrit: « L'art ne me suffisait pas, mais je ne voulais rien faire d'autre, j'avais une haine d'amour pour l'art, je voulais le briser et me détruire, je ne trouvais plus de raisons de faire quoi que ce soit, je voulais en finir en me refusant à créer, mais je me refusais aussi à sortir de cette situation, alors je me suis jeté dans le vide et par l'évidente trace que je laissais, ce vide est devenu présence »¹. Ailleurs il ajoute: « J'avais compris le sens de ma vie dans le non-sens à peindre une suite de signes logiques, n'allant nulle part et m'avançant à la rencontre de moi-même: une telle décision ne pouvait être fondée que si elle était prise pour toute ma vie »². Et bien qu'il affirme que «son aventure n'est pas "un suicide artistique" »³, dix ans plus tard, il concède que sa démarche en a l'apparence (notamment lorsqu'il compare sa démarche à celles d'autres artistes comme Buren, Toroni et Kawara). L'expression est ambiguë. Par une telle décision, on peut penser que l'artiste choisit de mourir à la création ou de mourir à la vie, par l'art. Pour entrer dans le travail d'Opalka, sans doute faut-il accepter que l'œuvre convoque les deux versants de l'expression. C'est peut-être en cela plus que par l'idée de quelque *transfert* de la vie dans l'œuvre que cette démarche met en question notre tendance à séparer l'art et la vie, quoique le postulat d'unité⁴ dans laquelle elle s'enferme montre par ailleurs que ce projet artistique n'a de cesse de *régler la vie*.

¹ Opalka cité par Françoise Cohen, « Les artistes anonymes », *op. cit.*, p. 43.

² Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, *op. cit.*, p. 72.

³ Roman Opalka cité par Pierre Vadeboncœur, « La fenêtre », *op. cit.*, p.176.

⁴ Ce principe d'unité découle de la définition opalkienne de l'unité: « le un est insécable, l'unité est l'infini. Unité et infini sont *unus mundus*. » « J'ai commencé par le 1 et non par le 0, n'étant pas arrivé à l'idée de tableaux-comptés à partir de rien (du 0), mais de l'unité [...] le un: qualité de tout temps existante, précédée d'aucun continuum naturel, créant un rapport conceptuel avec l'infini, unité de la totalité du continuum, élément de base d'un tout. »

- Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, *op. cit.*, p. 116 et 76.

Moment de révélation inscrit sous le signe de la mort et de la finitude: « tout a commencé par la conscience de l'insuffisance de l'arbitraire puisqu'il n'y a pas moyen de finir il faut définir ça et le moyen c'est de recourir à la mort comme définition de l'œuvre »¹. Vouloir se détruire, mort de la peinture, fin de l'art, échec des idéologies; insuffisance de l'art et de la peinture et, dans le contexte immédiat de la pratique d'Opalka, insuffisance de l'arbitraire. Opalka revient souvent sur le caractère arbitraire de la création artistique. Cet arbitraire qui lui aurait toujours posé des difficultés n'est pas pour rien dans son choix d'interrompre la réalisation des *Chronomes*, une forme antérieure de sa pratique reliée elle aussi à une volonté de captation du temps et où se posent déjà les principaux problèmes à l'origine de son programme: « quand une œuvre est-elle achevée ? Peut-on échapper aux questions de la nouveauté dans la production artistique contemporaine, nouveauté renforcée par l'idéologie avant-gardiste et abondamment relayée depuis lors, et à celle de l'originalité ? » Problèmes de l'achèvement et de la nouveauté auxquels on devrait ajouter le problème de la réception ou de la *bonne lecture*. D'après lui, les gens lisaient mal les *Chronomes*. Notons que c'est aussi cette « volonté de faire mieux lire le spectateur » qui le poussera à prendre la parole au sujet de son concept: « Au début je croyais que le public comprendrait seul, mais il est des comportements difficiles à modifier. »². Opalka trouve aussi « difficile - psychologiquement - de prendre la décision fondée sur la bonne foi et jugée à partir de son propre principe formel et esthétique qu'une œuvre d'art est réellement terminée dans sa raison d'être. [...] Chaque texte, chaque définition de la pensée [dit-il] peuvent être formulés à l'infini sans la certitude rationnelle de se trouver au plus près de sa première version ou d'une multitude de précisions possibles parce qu'il nous manque les arguments objectifs pouvant prouver une faute et, s'il n'y a pas de preuves objectives d'erreurs, il nous manque aussi la satisfaction possible de la qualité immanente à la création »³. Fournir des preuves et des arguments objectifs deviendra en quelque sorte le rôle du concept d'Opalka et c'est sur le temps de vie de l'artiste que reposera la *décision* de la fin, la détermination de

¹ Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.*, p. 95.

² Christine Savinel, « Opalka ou l'éthique de l'assignation », *Roman Opalka, op. cit.*, p.18.
Et Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞, op. cit.*, p. 21.

³ Gérard Guyot et Roman Opalka, *Opalka rencontre par la séparation*, Paris, 19^e Biennale internationale de Saõ Paulo, Association française d'Action artistique, 1987, p. 1.

l'achèvement de l'œuvre *terminée dans sa raison d'être*, « quand je pense à la mort je pense à mon œuvre achevée »¹. Voilà sans doute pourquoi l'artiste présente la définition de son programme comme un renoncement, « Le renoncement aux principes de production de l'œuvre d'art comme dialectique de la création - faire mieux et nouveau - supposait de recourir à un principe générateur différent; ce fut le rôle du programme »². Pourtant, en revendiquant la différence qui caractérise le principe générateur de son activité, l'artiste revendique aussi la nouveauté de son concept, sa situation unique dans l'histoire de l'art. Il ne cesse d'ailleurs de singulariser ce concept sous prétexte d'en garantir la qualité, d'en attester l'authenticité. Un renoncement n'a pas lieu. Cependant, dans la mesure où il serait possible de dégager la création de l'impératif moderniste de la nouveauté ou de son idéologie - *faire mieux et nouveau* -, constater l'arbitraire de la création artistique placerait l'artiste devant la question *que faire ?*

Or, *comment (en) finir* dit aussi *pourquoi continuer*.

¹ Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.*, p. 87

² Catherine Delvine et Bernard Noël, *Opalka 1965 / 1 - ∞*, École d'Art de Dunkerque, Isy Brachot éditeur, juin-juillet 1990, 2 vol., p. 1.

rien d'autre

Le sentiment d'insuffisance qu'éprouve Opalka et l'intransigeance de son *rien d'autre* réclament une double rupture: refus de la création et refus des activités autres. Plutôt que cette rupture, il privilégie le retrait. Chaque tableau réaffirme en effet son retrait de la création, sans rompre tout à fait avec celle-ci. L'artiste réduit l'activité créatrice à sa plus simple expression, à une activité (voire à un activisme) soigneusement conçue, mais qui n'en semble pas moins à la fois de l'ordre de la convention et de la contingence: occuper les mains. Chaque tableau réaffirme aussi le retrait d'Opalka face à ces activités autres qu'artistiques, *je ne voulais rien faire d'autre* dit-il, alors même qu'il tente une forme de rapprochement: « J'ai adopté une position semblable à celle du monde professionnel avec lequel je voulais partager un rapport identique entre heures de production et moments remplis par d'autres activités nécessaires à la vie et au repos »¹. Ici encore, pas de rupture, mais une forme réitérée de retrait, justifiée du point de vue du peintre par la trace laissée, production de l'artiste qui se jette dans le vide. Mais l'enregistrement de sa voix. La décoloration progressive du fond des tableaux où il inscrit ses chiffres blancs. Les photographies de son visage. Lorsque le peintre adjoint aux tableaux ces traces d'un autre ordre, ces éléments qui témoignent du passage du temps, de ses effets, directement sur son propre corps (voix et visage), n'ajoute-t-il pas un surcroît de *sa* présence à ce qui procède d'un acte qui rend absent, marquant son attachement à la trace, à l'objet produit et multipliant les preuves dans un constant souci d'attester l'authenticité et la légitimité de sa démarche, sa valeur artistique ?

Opalka structure et réfléchit à son concept pendant un an avant d'inscrire le 1, *acte inaugural de son sacrifice pictural* (l'expression est celle de l'artiste). « Il raconte qu'au tout début du projet, la seule idée de cette règle dans laquelle il entrait l'a rendu malade pendant plusieurs mois »², et que les nombreuses *erreurs* que comporte la progression numérique dans le premier *Détail* matérialisent aussi cette tension. Lorsqu'il est dans son travail, « quelque chose [lui] rappelle ces moments si fascinants, presque

¹ Roman Opalka cité par Françoise Cohen, « Les artistes anonymes », *op. cit.*, p. 50.

² Christine Savinel, « Opalka ou l'éthique de l'assignation », *op. cit.*, p. 19.

religieux, du premier *Détail*, les premiers pas de la traversée du désert »¹. L'artiste décrit l'inscription du chiffre 1 comme une genèse et une incarnation: « je me suis trouvé dans une émotion extraordinaire, il venait d'y avoir naissance, genèse, genèse d'une vie, ma propre vie et je savais maintenant qu'elle avait la capacité de dépasser tout ce que la peinture avait pu faire jusque-là: ni abstraite ni figurative, une mise en corps »². En écho aux propos héroïsans de l'artiste où le moment de révélation devient moment de décision, le discours critique comporte de nombreux récits d'illumination, de révélation, de conversion de l'artiste à son projet et à l'infini. « J'avais enfin compris ce que je devais faire » dit Opalka, « et pour tout de suite et pour toute la vie [...] et ne faire que cela de toute ma vie, et qu'il n'y avait rien d'autre à faire: *autrement c'est un jeu, autrement ce n'est rien* [...] »³.

¹ Bernard Lamarche-Vadel, « Roman Opalka le temps retrouvé », *OPALKA 1965 / I-∞*, Tours, La Différence, Centre de création contemporaine, 1986, p. 36-37.

² Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.*, p.89. (J'ajoute ici la ponctuation.)

³ Bernard Lamarche-Vadel, « Roman Opalka le temps retrouvé », *op. cit.*, p. 34.



Détail 1 – 35 327

Les décisions

« Mon émotion dans ce premier *Détail* était telle, la conscience des affrontements à venir si puissante, qu'elle me projetait au bord de l'épuisement physique, dans une sphère où j'imaginai mon œuvre et j'étais prêt, en cet instant, à lui sacrifier la conduite de son déroulement et, pour la voir, à donner ma vie. Dès le début, ce projet s'accompagnait de la conscience du sacrifice à vivre. »

Évoquant la réalisation de ce premier *Détail* il poursuit: « Je n'avais la maîtrise, ni de l'émotion dangereuse, ni de l'erreur. Comment contenir la première sans se laisser anéantir ? Comment réagir sur l'autre sans refaire ce qui a déjà eu lieu, ce mouvement irréversible de la progression qui manifeste le temps ? »¹ Ici comme ailleurs, Opalka répondra par une règle.

Le discours d'Opalka devient lui-même un protocole. À partir d'un récit des origines qu'il construit rétrospectivement et qu'il ne cesse de retravailler, le reprenant d'une interview à l'autre avec de moins en moins de variantes, il impose un protocole de bonne lecture. Là aussi, le mouvement se stabilise. Le programme d'Opalka récupère, intègre et enferme le commentaire. Piège ou refuge de l'œuvre d'Opalka ? Conditions de son expérience, certainement.

Sans raconter le comptage de l'artiste, retracer les principales étapes du processus par lequel se définit et se sature *Opalka 1965 / 1 - ∞*, les décisions.

décider: emprunté au latin *decidere*

composé de *de* et de *cadere* « couper », proprement « trancher », employé au sens figuré de « trancher moralement », souvent dans la langue juridique « régler un différend ».

¹ Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, *op. cit.*, p. 7 et p. 185.



Pinceaux

couleur

Le premier *Détail* intitulé *Opalka 1965 / 1 - ∞, Détail 1- 35 327*, comporte des chiffres blancs inscrits sur un fond noir peint à la tempera; le second, d'un format de 100 X 100 cm, des chiffres carmin sur un fond rouge; le troisième, des chiffres noirs sur rouge. À partir du quatrième *Détail*, Opalka prend « la décision du gris qui est toutes les couleurs » et choisit d'utiliser l'acrylique. Obligation du gris comme renoncement à la couleur et appropriation de toutes les couleurs à travers une unique couleur.

pinceau

« Au début, [...] il lui arrivait de peindre plusieurs tableaux sans changer de pinceau. Mais il fait alors le constat de grandes différences d'aspects d'un tableau à l'autre, et aussi des écarts incompatibles dit-il, avec son postulat d'unité: « ces accidents plastiques devenaient la cause d'anecdotes formelles que je devais neutraliser ». « Pour chaque *Détail* suivant, afin d'éviter de trop grandes fluctuations de traits de peinture que donnerait un pinceau déjà usé, j'utilise un nouveau pinceau ». Toujours le même type de pinceau: 0 Rowney s 40 Kolinsky Stable made in England. Sur chaque pinceau utilisé, Opalka inscrit en blanc le premier et le dernier chiffre du *Détail* peint avec ce pinceau.

format

Le postulat d'unité d'Opalka exige aussi une stabilisation des formats: format des tableaux et des cartes de voyage, mais aussi la dimension moyenne des chiffres, les distances entre les nombres et entre les lignes, une régularisation du trempage du pinceau dans le godet, la maîtrise de l'écoulement de la peinture et de la touche. En somme, Opalka se rassure face à la lisibilité de l'écriture en regard du format toujours identique des tableaux (196 X 135 cm) établi en fonction de son propre corps. La nature du projet de vie limitant la production du peintre à un certain nombre de tableaux, c'est ce qui déterminera le format de l'œuvre achevée.

carte de voyage

Jusqu'en 1992, « lorsqu'il voyageait, [Opalka] ne s'interrompait de peindre que pour dessiner ses *Cartes de voyage* ». Les chiffres y sont « écrits à la plume sur un papier format 35,5 X 23,8 cm et à l'encre noire », - un autre critique précisera « à l'aide d'un rapidographe n° 2 chargé d'encre de Chine ». Le peintre doit cependant achever un détail-tableau avant de partir et achever la carte de voyage avant



Autoportraits

d'entreprendre un autre tableau. Opalka cherche toutefois à s'assurer que ces cartes, qui sont une solution aux voyages, ne deviennent la cause d'une interruption, d'une perte d'habitude ou d'une fuite: « j'ai inventé les cartes de voyage pour me supprimer toute possibilité de fuite, un voyage pourrait être l'occasion de ne rien faire ». Cinq ans plus tard, il explique cependant qu'il a cessé de réaliser des *Cartes de voyage* : « je suis parvenu à un âge où la probabilité de ma disparition est plus présente que dans le passé, et, étant peintre, je préfère laisser définir le fini par le non-fini sur une toile ». Déjà en 1987, évoquant « la satisfaction du créateur qui approche peu à peu de l'achèvement de sa démarche et [...] l'angoisse de sa propre fin matérialisée dans un *Détail* non terminé », Opalka exprime sa préférence pour un achèvement matérialisé par l'interruption de la numération sur « un grand *Détail* sur toile » plutôt que sur papier¹.

voix

Depuis 1968, vers le nombre 300 000, Opalka réalise des enregistrements de sa voix sur bande magnétique. Il prononce en polonais une partie seulement des nombres peints. Les enregistrements de la voix sont généralement présentés comme un comptage continu et parallèle à l'inscription des nombres sur le tableau comme si les critiques perfectionnaient à leur tour le scénario d'Opalka. L'artiste lui-même constate: « il serait plus juste [...] que j'énonce tous les nombres à haute voix mais je ne le fais que pour une partie, histoire de m'accoutumer à cette énonciation pour le temps où je serai dans le blanc ». Cette décision d'enregistrer un comptage oral est souvent justifiée par la nécessité d'une forme de repérage, étant donné que l'inscription des chiffres blancs se fait sur un fond de plus en plus blanc. Mais le choix du passage au blanc est une décision ultérieure de quatre années à celle d'enregistrer la numération. Opalka semble avoir eu besoin de preuves avant d'avoir besoin de repères. De plus, cette solution technologique n'est aucunement adaptée au problème du peintre: le repérage visuel de l'inscription ton sur ton des chiffres sur la toile. L'artiste a encore à résoudre ce problème, mais déjà, selon la logique de l'attestation qui caractérise le

¹ Gérard Guyot et Roman Opalka, *Opalka rencontre par la séparation*, op. cit., p. 3 p. 7-8.

Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », op. cit., p. 51, p. 59 et p. 54.

Catherine Desprats-Péquignot, *Roman Opalka : une vie en peinture*. Suivi de *Création et trauma*, Paris / Montréal, L'Harmattan, « L'art en bref », 1998, p. 31.



Détails 3613344 - 3631949

programme, il estime que « la voix enregistrée permettra de poursuivre le travail en l'authentifiant »¹.

photographie du visage

Les autoportraits photographiques *en gris* ont débuté, semble-t-il, à la même époque que l'enregistrement de la voix: « après chaque séance de travail, Opalka photographie son visage devant la toile en cours, dans des conditions toujours identiques »: même chemise blanche, même éclairage, même distance, même expression, encore une fois le but est de neutraliser les affects (l'efficacité du système est généralement attestée par le rappel de la photo réalisée le jour de la mort de son père), même appareil photo (il tentera pourtant d'en changer), même atelier (d'un lieu de résidence à l'autre, l'artiste reproduit l'espace de son atelier à partir du modèle qu'il a établi en 1972). Enfin, « Au dos de chacun des *Détails* photographiques figure le nombre marquant le moment où le cliché a été pris » « afin de fixer par une photographie de mon visage qui devient aussi un *Détail* de ce moment précis; cela afin de mémoriser une partie de mon changement physique et son reflet psychique par ce que je nomme mon autoportrait, composé de milliers de photographies représentant des milliers de jours de travail et qui constituent des sections d'observations fixées par un cliché ». Toujours les statistiques ! Au « début je ne faisais pas de photo, une photo note la parabole entre la précédente et la suivante. Il faut savoir penser la raison d'être, savoir donner la preuve. Le rôle de l'artiste, c'est aussi d'être la référence d'une manière de vivre »².

le passage au blanc

Opalka inscrit des chiffres blancs sur un fond gris stable jusqu'en 1972. C'est après avoir terminé le *Détail* où s'inscrit le passage au million qu'il met « en route le processus du un pour cent de blanc ajouté au fond de chaque nouveau *Détail* afin d'en arriver au blanc sur blanc », « ce blanc n'est ni une toile vierge ni un monochrome c'est plutôt un fantôme [...] de la totalité du trajet qui a conduit jusque-là »³. Pourquoi pas plus

¹ Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.*, p. 74.

Denys Riout, « Roman Opalka », *OPALKA 1965 / 1- ∞*, *op. cit.*, p. 60-61.

² Catherine Desprats-Péquignot, *Roman Opalka : une vie en peinture*, *op. cit.*, p. 32.

Christine Savinel, « Opalka ou l'éthique de l'assignation », *op. cit.*, p. 25.

Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.*, p. 94.

Gérard Guyot et Roman Opalka, *Opalka rencontre par la séparation*, *op. cit.*, p. 7-8.

³ Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.*, p. 75-76.

tôt, demande-t-il ? « parce qu'il me fallait une certaine expérience pour savoir combien je pourrai faire de toiles dans ma vie [...] et puis j'ai dû apprendre mon métier [...] j'ai mené la bataille de Jacob contre l'ange pour accepter ma décision, cette décision pour toute la vie ». Mais la question n'est-elle pas aussi tout simplement: pourquoi ce passage au blanc ?

Chaque prochaine toile est éclaircie « pour arriver, par cette osmose progressive entre le fond et les chiffres, au moment où les deux blancs vont se fondre, abolissant la différence entre une toile vierge et un *Détail* rempli. Alors durant un très court instant (celui que met la peinture acrylique à sécher) le nombre écrit qu'accompagnera l'enregistrement sera visible, [...] avant de disparaître totalement dans la même blancheur. Le seul indice alors de ma progression sera la bande magnétique [...] ». Le peintre se souciera encore d'attester de la réalité de l'inscription blanc sur blanc en adoptant, pour peindre les fonds, une peinture acrylique-zinc et, pour les chiffres, une peinture titane.

Opalka est attaché à l'idée d'arriver à ce but au terme de sa vie, achever l'œuvre avec ce blanc sur blanc, mourir tout de suite après ce serait, dit-il, « le meilleur hasard pour mon concept ». Cette fois, les statistiques sont au service de la décision elle-même. Opalka présente le passage au blanc comme « La dernière des décisions essentielles [qu'il a] été amené à prendre [celle-ci lui aurait demandé] des années d'observations et de réflexion et fut arrêtée sur la base de données statistiques d'un Européen contemporain, se donnant plus ou moins une espérance de vie moyenne, et comptabilisant pour cette période prévisible une quantité possible de *Détails* »¹. Il décidera encore de cesser la réalisation des *Cartes de voyages*, mais cette décision, on l'a vu, semble mineure et reliée à la volonté du peintre d'achever l'œuvre par un tableau dont le comptage serait interrompu. Une image, motif récurrent du discours d'Opalka, décrit littéralement cet horizon de sa pratique: « À la manière d'un alpiniste, palier par palier, je gravis les flancs abrupts d'une montagne très élevée, au sommet de laquelle j'espère découvrir un horizon illimité d'une infinie blancheur. Je voudrais parvenir là pour m'y installer à demeure. »²

exposition et « propos sur l'art »

Pour Opalka, « Le travail plastique ne s'achève pas avec la fin du travail dans l'atelier mais avec l'organisation des conditions matérielles de la réception, c'est-à-dire avec la réalisation de l'exposition ». Les procédures, règles et protocoles absorbent et

¹ Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.*, p. 49-50.

² Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1-∞*, *op. cit.*, p. 40.

régularisent donc aussi la diffusion de l'œuvre par les expositions et par le discours de l'artiste: « chez moi, au niveau du discours sur la raison d'être de l'œuvre - œuvre et vie se confondent. » Au montage de l'exposition, l'espacement entre les tableaux doit être identique: « vingt centimètres l'ouverture de ma main droite ». Au début, s'ils étaient exposés plus d'une fois dans un même lieu, les tableaux devaient être disposés selon le même accrochage, « je n'ai pas le droit d'interdire les accrochages mais je veux qu'on sache que l'installation fait partie de l'œuvre qu'elle est la maison de ma démarche et qu'il m'est insupportable qu'on tripote mon œuvre ». Quant aux propos de l'artiste, ils s'inscrivent dans une volonté explicative et justificative: « au départ je ne voulais ni écrire ni parler il m'a fallu pourtant intervenir car mon travail suscitait trop de malentendus heureusement je suis libre du piège de la nouveauté je n'ai qu'à travailler tout comme le corps sait qu'il veut vivre ». On se rappellera qu'en plus du problème de l'achèvement, c'est la problématique de la nouveauté et de la bonne lecture qui avait justifié l'abandon des *Chronomes* ou la reformulation de ce projet de captation du temps dans le concept *Opalka 1965 / 1 - ∞*¹.

Opalka sent la nécessité de rendre son geste plus clair. Dès lors, il se dit « prêt à discourir sans fin sur [son] travail »² et, ce faisant, il donne certainement à son geste une plus grande efficacité quoique celui-ci agisse surtout sur le plan de la légitimation artistique. Les propos d'Opalka composent un discours qui désigne son concept comme œuvre d'art et comme modèle de vie. Ils sont constamment repris, même les souvenirs que le peintre relie directement à son concept sont codifiés. Là encore, « tout concourt et tend à l'unicité ». « Sans relâche je retravaille mon discours: la nature de ses significations, toutes attachées au concept qui le fonde, l'oppose toujours plus à la production de mes contemporains »³.

¹ Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.*, p. 96, p. 49 et p. 78.

² Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, *op. cit.*, p. 15.

³ Christine Savinel, « Opalka ou l'éthique de l'assignation », *op. cit.*, p. 7, p. 21.
Catherine Desprats-Péquignot, *Roman Opalka : une vie en peinture*, *op. cit.*, p. 59-60.

À demeure

« Au début, on me posait souvent la question, maintenant de moins en moins. Est-ce que je veux rester dans ce concept ? Est-ce que je ne vais pas un jour abandonner cette idée ? Je réponds: je vois que vous n'avez pas compris mon concept, car si vous l'aviez compris, vous ne me poseriez pas une telle question: pour moi, c'est la seule voie possible, non parce que je n'en avais pas d'autres mais parce que c'est la seule adéquate à mes interrogations fondamentales, *ma seule réponse*. Vous me parlez du cheminement vers cette décision: je me suis toujours demandé *comment se sauver dans le monde* ? Nous avons tous un prétexte, une raison d'exister, une raison d'accepter la vie, de continuer sur une raison que l'on s'est trouvée; ce peut être une illusion, une alternative, ce peut être comme dans mon cas, la seule raison de faire encore quelque chose, qui en vaille la peine: j'étais très désespéré en art, et philosophiquement de la vie tout court »¹.

Répondre à quoi?

Se sauver de quoi ?

atelier : endroit où il y a quelqu'un qui voulait être peintre

Dès le départ, le concept *Opalka 1965 / 1-∞* se définit par un ensemble de choix, d'autres s'imposent encore en cours de travail, tous se justifient après coup dans les propos de l'artiste où chaque décision s'aligne en fonction d'un postulat d'unité et s'atteste dans une cohérence systémique qui ne cesse de troubler en regard des revendications éthiques de l'artiste et de l'investissement spirituel qui caractérise la réception de l'œuvre, comme si le déplacement du religieux vers l'art entraînait une moralisation de la pratique artistique confusément identifiée à l'éthique. Dans le cas de l'œuvre d'Opalka, le discours critique comporte souvent une valorisation *tautologique* du projet artistique et une (sur)interprétation du projet de vie dans l'ordre de la *croyance*. Dès 1965, l'artiste décide « de ne rien changer

¹ Bernard Lamarche-Vadel, « Roman Opalka le temps retrouvé », *op. cit.*, p. 46. Je souligne.

aux principes et à la réalisation de [son] programme qui sont toujours identiques de même qu'à [sa] position à l'égard de [son] concept »¹. Régler la vie ? Le concept d'Opalka n'endigue totalement ni la création ni la vie. Même le problème de l'achèvement, que le peintre semble avoir résolu dans le cadre de la réalisation d'un ensemble de tableaux dans l'espace d'une vie, resurgit partout. Au cours de la réalisation de ce concept qui repose sur le choix de ne rien changer *pour toute la vie*, des changements surviennent néanmoins. Et c'est précisément la volonté de gérer ces changements, de les neutraliser, qui continue de placer Opalka devant l'exigence de choix autres, ces décisions d'ordre matériel et technique qui s'organisent en un protocole de réalisation du concept, cet ensemble de procédures qui forment la règle opalkienne.

Au fur et à mesure que se définit le protocole de réalisation du programme d'Opalka, se confirme donc sa principale fonction: opérer une certaine neutralisation des affects, de l'anecdote, du vivant. D'après l'artiste, tout contrôler par le moyen d'un rituel pictural rendrait plus manifeste la vie et ses imprévus, c'est-à-dire les seuls aspects du travail qui ne sont pas neutres et qui tiennent à l'usure, à l'erreur et à ces moments-émotion, charnières entre certaines étapes du programme significatives aux yeux du peintre, l'inscription du premier million par exemple. L'*entrée* dans ce concept se révèle un formidable moyen de gérer l'inquiétude. Chez Opalka, la perte des justifications sûres, l'absence de motifs certains devant les choix à faire déplacent l'exercice de la volonté et le poids du doute du côté de la règle. La règle reçoit la fonction de trancher, mais elle n'y suffit jamais. Opalka répond néanmoins à cette insuffisance qui est aussi débordements du vivant par l'invention de règles nouvelles. Sa volonté de ce côté-là de la création n'est inquiétée ni par le doute ni par l'arbitraire de la règle qui, par définition, est sûre d'elle-même, une assurance qui conforte la volonté du peintre. Hors de tout doute, il décide, choisit, qu'il s'agisse de « Décider de ne pas décider de la peinture comme il ne décide pas du temps de la vie »², *pour toute la vie*, comme un abandon. La manière dont l'artiste contient la variation rend manifeste la construction d'une position par laquelle il cherche à résoudre la relation de la vie et de l'art ou de l'art avec sa vie, s'assurant d'une certaine cohésion

¹ Gérard Guyot et Roman Opalka, *Opalka rencontre par la séparation*, op. cit., p. 7.

² Catherine Desprats-Péquignot, *Roman Opalka : une vie en peinture*, op. cit., p. 40.

devant l'arbitraire de la création comme devant l'inquiétude éthique. Entrée *en fuite*¹.

Bien qu'il ressente l'insuffisance de l'art et de la peinture, Opalka revendique l'identité de peintre à travers le fait de peindre, « je suis un peintre et [...] j'ai voulu le rester je peins »². « L'espace où je travaille peut être appelé atelier parce que là se trouvent réunis une toile posée sur un chevalet, de la peinture, des pinceaux et aussi quelqu'un qui voulait être peintre »³. Cette prise de position - « demeurer dans l'image du peintre debout »⁴ - , Opalka la soustrait cependant à un certain nombre de questions associées au geste du peintre et à l'activité créatrice. Le peintre s'estime en effet libéré des interrogations sur la nouveauté, sur la qualité et sur l'achèvement, « libéré de la situation de l'artiste contemporain qui doit toujours inventer de nouveaux projets, de nouveaux objets ». Dispensé, libéré de la question *que faire ?*, « je me suis donné ce confort de n'avoir devant moi que la *mise en corps* d'un seul projet tout au long de ma vie d'artiste »⁵. C'est après la période d'apprentissage de son métier de peintre, lorsque surgit la question du rôle social de l'artiste, qu'Opalka éprouve l'insuffisance de l'art et qu'il se sent soudainement piégé. Piégé par son métier, par l'univers de la peinture, par l'histoire, « que fait-on une fois qu'on a acquis le métier ce métier »⁶? *Que faire ?* Lorsqu'elle surgit dans la pratique de l'artiste, cette question ne concerne-t-elle que les décisions qui autorisent son geste de peintre ?

¹ L'indication scénique « entrée *en fuite* » fait l'objet du commentaire suivant dans *Sens unique* de Benjamin: « La lecture de cette formule fait jouer l'espoir d'un endroit, d'une lumière ou d'un éclairage de scène dans lequel notre fuite à travers la vie serait protégée aussi par des spectateurs inconnus. » - Walter Benjamin, *Sens unique*. Précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 222.

² Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.*, p. 85.

³ Gérard Guyot et Roman Opalka, *Opalka rencontre par la séparation*, *op. cit.*, p. 9.

⁴ Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.*, p. 86-87.

⁵ Roman Opalka cité par Catherine Desprats-Péquignot, *Roman Opalka : une vie en peinture*, *op. cit.*, p. 25.

⁶ Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.*, p. 85-86.

refuge

Malgré le caractère radical du *pour toute la vie* propre à l'engagement d'Opalka, son recours à la règle n'apparaît pas atypique. Opalka lui-même situe sa pratique par rapport à d'autres pratiques artistiques et exploite des catégories interprétatives qui appartiennent aux références de l'art contemporain. Si cette démarche a néanmoins quelque chose d'exemplaire, ce serait dans un autre sens que celui retenu par Denys Riout qui rapproche lui aussi ce travail de certaines attitudes religieuses en considérant que l'œuvre est « la condition indispensable de l'exemplarité de cette vie » (déjà cité)¹ et selon qui Opalka choisirait « la vie du plus grand renoncement », un choix inscrit dans « la plus totale acceptation de la condition de peintre confronté à la pensée de la fin d'une histoire de la peinture. Une aventure personnelle dans la pratique picturale vécue est ici inscrite dans le temps de l'après, le dernier tableau ayant été peint ». Le choix de *rester peintre* s'inscrit, du point de vue d'Opalka, dans une volonté de sauver la peinture, « sauver la peinture j'ai pris ça à la lettre pour prouver qu'avec un châssis et une toile on pouvait encore faire quelque chose j'ai résolu de rester dans cette image un peintre debout devant sa toile [...] et j'ai refusé de sortir de cet espace afin de prouver que dans cette limite on pouvait créer une dynamique qui a peu à voir avec la peinture du passé »². Renoncement et acceptation ? Attachement à une certaine idée de l'art, prouver qu'on peut faire quelque chose d'art avec l'art et par l'art, comme à une certaine image de soi, l'image du peintre debout; sauver le concept d'art par l'activité d'art et l'attitude d'artiste; tromper l'attente dans *le temps de l'après*. L'enfermement dans ce *pour toute la vie* sur lequel le commentaire critique fait généralement reposer la valeur édifiante et moralement irréprochable du travail d'Opalka fait écran dans un monde où le concept de durée devient un anachronisme. Sont alors dérobées à la réflexion la négation du mouvement, cette propriété du vivant que neutralise la forme de ce *pour toute la vie*, et la question du rapport à l'autre. S'il y a quelque chose d'exemplaire chez cet artiste, ne serait-ce pas sa réponse à ce qu'il perçoit avec acuité comme une transformation radicale des conditions de possibilité de l'art et son expérience de ce moment de décision: ne plus peindre / peindre comme si de rien n'était ? Dès lors, sa solution picturale - son unique réponse -

¹ Denys Riout, « Roman Opalka », *OPALKA 1965 / 1- ∞*, *op. cit.*, p. 65.

² Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.*, p. 86-87.

correspondrait-elle à un paradigme de la solution que l'art en général apporte au même problème ? Exemplarité de la manière dont l'art contemporain prend acte de et faillit à répondre à cette situation historique, le *temps de l'après* ou le *désastre du sujet*, pour reprendre l'expression de Philippe Lacoue-Labarthe selon qui le mouvement d'autonomisation de l'art, qui est aussi désolidarisation du religieux, laisserait l'art sans sujet. De cette rupture surgirait la question *quoi peindre ?* et, par conséquent, le problème d'un art sans objet: *pourquoi peindre?* Ce désastre du sujet et de l'art en général correspondrait au triomphe de l'artiste¹. On pourrait ajouter: et à celui de l'histoire de l'art, de la muséologie, des diverses stratégies de conservation et d'accumulation qui compensent l'absence de « circulation » du geste artistique par des dispositifs de sauvegarde des objets. Mais répondre à cette situation, hors d'une stricte volonté de sauvetage du sujet ou de l'art, ne pourrait-il tout aussi bien devenir aujourd'hui la condition de possibilité de la pratique artistique comme geste éthique ?

Opalka n'est pas prisonnier de son programme. Son statut est celui d'un réfugié. Devenu son propre refuge, l'art n'est plus seulement ce qu'*il faut* sauver, mais le sauvetage de l'artiste. Réfugié, il attend. Devant la question *que faire ?*, Opalka choisit de répondre « à l'attente de l'histoire de l'art de son temps et de celle de l'état du monde »². À considérer la clôture de la règle par laquelle le sujet calme son désarroi, trompe son attente, l'éthique chez Opalka reposerait-elle sur le fait de continuer comme si de rien n'était ? Dans la soumission d'une vie aux impératifs de l'histoire et de l'esthétique ? Lorsqu'il se compare à ses contemporains, à Toroni et à Buren par exemple, il souligne que, chez eux, « pas question de suicide ce sont des esthètes », alors qu'il serait lui même un *artiste qui sait qu'on ne peut plus*. C'est précisément cette connaissance, savoir qu'on ne peut plus peindre, qui l'amène à créer ce qu'il décrit comme « le dernier tableau digne de la culture de notre passé ». Par sa prise de position artistique et par sa *posture du peintre debout pour toute la vie*, Opalka tente de sauver la peinture: « l'humanité a créé un miracle qui est le tableau Johns et les autres ont trahi cette divinité qu'est le tableau je parle du drame de ne plus pouvoir créer une icône après Mondrian

¹ Philippe Lacoue-Labarthe, « Le désastre du sujet », *Vies d'artistes*, *op. cit.*, p. 73-84.

² Préface de Roman Opalka in Catherine Desprats-Péquignot, *Roman Opalka : une vie en peinture*, *op. cit.*, p. 7.

Malévitch Pollock »¹. La seule éthique que l'on reconnaisse aujourd'hui à la pratique artistique tiendrait-elle au fait de continuer quand bien même cela ne serait plus possible et de continuer encore alors même que ce n'est plus nécessaire ? Une éthique de la dénégation qui n'opposerait aucune résistance à l'art ?

Attention à la simplification critique cependant.

Les choses ne sont pas simples. Opalka ici me rappelle à l'ordre, car c'est pour ne pas mourir de son art mort qu'il se réfugie jusqu'à la fin de sa vie dans celui-ci. Sur le plan individuel et privé, l'art ou l'activité d'art vient en aide, mais qu'en est-il de ce geste lorsqu'il passe dans l'espace public, qu'en est-il sur le plan d'une relation éthique à soi et à autrui, lorsque ce passage se fait avec autant d'insistance sur le mode de l'art, avec un tel tapage que la tonalité du recueillement se ferme sur la rhétorique du tour de force et du sacrifice ? Qu'en est-il des effets de ce geste dans son rayon immédiat, plutôt que dans le seul rayon de l'objet ? L'œuvre de Roman Opalka semble renoncer à la création et réduire les processus de la vie à l'usure et à l'erreur. Ce faisant, le peintre tient plus que tout à son propre renoncement et à la qualité artistique de celui-ci. Sauver le sujet et sauver un concept d'art qui permette au sujet de vivre quoiqu'il soit sans objet, si ce n'est le *il faut* de la règle ?

¹ Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.*, p. 62-70.

Insomnies « S'il n'y avait pas ces affreuses nuits d'insomnies en général je n'écrirais pas ». Lorsqu'elle commente cette remarque de Franz Kafka, Françoise Cohen suggère que l'on accepte « d'enchaîner l'impulsion créatrice à certaines difficultés de la vie quotidienne, que l'écriture même aiderait à endiguer », que l'on reconnaisse « à l'art un rôle stabilisateur et thérapeutique dans l'économie d'une vie, [un rôle] souvent évoqué par les artistes eux-mêmes ». Et elle ajoute: « peut-être faut-il dépasser l'interprétation cathartique prêtée traditionnellement à l'art et ne pas voir en lui seulement un moment de libération bienfaisant ? Ne peut-il être ce qui permet, au sens propre, de transmettre la vie ? » De ce point de vue, « La question de la légitimation de l'œuvre ne se pose[rait] pas en terme d'acquis formel mais comme le positionnement dans un domaine [social] qui permet la vie ». Cohen propose alors l'exemple de Christian Boltanski entré « dans le domaine de l'art en mettant en œuvre une technique dérisoire: faire 1 000 boulettes de terre, pour répondre au besoin de fabriquer, c'est-à-dire de tenter de produire dans le contexte classique du faire ». Elle cite l'artiste: « C'était effectivement une occupation maniaque [...] C'était une réflexion sur un monsieur fou que j'étais en même temps. Mais je pense que le fait de se dire artiste et de vouloir se rattacher à l'Histoire de l'Art, tient avant tout au désir de se situer dans la réalité, et de faire entrer sa folie dans un cadre acceptable et accepté »¹.

Mais dans ce cadre qui me permet de vivre, quel serait le moment de se demander si je vis encore auprès d'autrui ?

regarder toujours à travers la même fenêtre

Opalka situe dans le contexte d'une détresse existentielle la révélation et le moment de décision à l'origine de son engagement. Il fait aussi référence à une étape précise de sa démarche esthétique: vers 1960-1963, après ses premiers essais de description du phénomène du temps, les *Chronomes*, des essais qu'il situe dans la perspective d'une certaine histoire de l'art et du monde contemporain: la fin de la peinture, après le nazisme et le stalinisme. Il rappelle aussi qu'après le stalinisme, les artistes en arts

¹ Cohen cite ici un entretien de Christian Boltanski avec Delphine Renard, in cat. *Christian Boltanski*, MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984.

- Françoise Cohen, « Les artistes anonymes », *op. cit.*, p. 41-42.

visuels connaissent une certaine liberté en Pologne, une liberté d'autant plus grande qu'il n'y avait pas de marché de l'art, mais ils perdent aussi, selon lui, cette fonction d'« ingénieurs de l'âme humaine [...] la confirmation [de leur] rôle social ». C'est donc à la fois dans un contexte personnel, social et historique de libéralisation et d'incertitude, affranchissement fonctionnel et perte de la fonction de l'art, alors que l'artiste ressent à la fois le sentiment d'une totale liberté formelle et d'une totale dépendance existentielle à son métier de peintre qu'il charge de toutes ses attentes, qu'Opalka situe sa prise de conscience de cette autre liberté qui consiste à se demander « qu'est-ce que j'ai à faire dans une société où on n'attend rien de moi » ? « je pouvais gagner ma vie en composant des affiches mais je voulais rester peintre et agir en tant que peintre »¹. Dans cette situation où il se sent piégé, la définition de son programme apparaît comme une *conjoncture de survie*, mais à travers ses règles et ses rituels cette conjoncture engendre-t-elle les conditions et les formes d'une disponibilité à soi et au monde, ou essentiellement une *structure d'enfermement* ²? « Aujourd'hui, si un individu ne croit plus ni aux paradis de Marx ni aux eldorados de l'Ouest, auprès de quelles certitudes peut-il tenter d'exister ? »³

¹ Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *op. cit.*, p. 85.

² J'emprunte ces deux expressions à Guy Sioui-Durand dans un commentaire sur les modes d'organisation « alternatifs » de l'art: « Encore une fois, une conjoncture de survie aura produit, en moins de vingt ans, sa propre structure d'enfermement. »
- Guy Sioui-Durand, *L'Art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*, Québec, Inter éditeur, « Sociologie critique », 1997, p. 152.

³ Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, *op. cit.*, p. 24.



« il faut trouver la vérité de sa situation et n'en plus bouger
 c'est un peu comme regarder toujours à travers la même fenêtre »
 « [...] ce qui paraît important dans l'art
 [c']est de créer un lieu où l'homme peut se réfugier ».
 Roman Opalka in « Détails », *Roman Opalka*

Dans une étude intitulée *Opalka ou l'éthique de l'assignation*¹, Catherine Savinel tente de s'écarter de la tendance admirative qui caractérise les commentaires sur la démarche d'Opalka pour questionner l'œuvre dans une perspective éthique. Cette interprétation privilégie cependant une définition de l'éthique comme contrainte, comme pratique de l'obligation, ainsi qu'une conception de l'autonomie de l'art qui ne questionne pas la

¹ Christine Savinel, « Opalka ou l'éthique de l'assignation », *op. cit.*, p. 5-26. À moins d'indications autres, les citations renvoient à ce texte.

clôture du monde de l'art sur lui-même. Autrement dit, Savinel se réfère à l'art comme à une valeur *immuable*. Immuable à la fois au sens d'une négation du potentiel de mutabilité (une telle valeur, par définition, ne serait pas ouverte à la transformation); et au sens d'une négation du mouvement (une telle valeur ou telle définition de l'art comme valeur, circule peu ou difficilement hors de ses propres frontières). Voilà des réserves qui concernent surtout les conclusions de la réflexion de Savinel plutôt que la pertinence du questionnement qu'elle ouvre, notamment lorsqu'elle cherche à savoir si la qualité éthique que revendique Opalka « Pour cette assignation qu'il s'est faite, pour la mise en jeu de son temps vital », « ne suppose pas uniquement l'évidente qualité de rigueur de [son] engagement personnel, mais encore une valeur d'altérité, qui reste[rait] à démontrer ». Seulement, ici encore, c'est sur l'exemplarité de la démarche opalkienne que se referme la question éthique.

Savinel relie la rigueur de la démarche opalkienne à la vie passée du peintre. Cette rigueur aurait d'abord été imposée à Opalka dont la biographie se confond avec la pénurie - extrême pauvreté de sa famille, déportation en Allemagne à l'âge de neuf ans, vie en Pologne après la guerre - avant de devenir « une privation esthétiquement choisie »: « la démarche esthétique et plastique de Roman Opalka va s'élaborer en une succession de privations, déterminées, auto-infligées, et puis choisies ». L'artiste « reprodui[rait] et prolonge[rait ainsi] dans son œuvre des conditions de manque dont il a pu souffrir » et cette rigueur, que Savinel tient à distinguer d'une esthétique libératrice ou compensatoire, serait pour elle « d'emblée admirable ». Renoncement à la variété externe au projet, à la différence, à la couleur, à la représentation figurale humaine, privation de la nouveauté. Pour Savinel, il y aurait déjà « *forcément* une mesure éthique dans un tel choix esthétique et historique » (je souligne) de rejeter la « vanité du nouveau », « le piège de la nouveauté » (les expressions sont d'Opalka), et c'est parce qu'elle perçoit d'emblée une revendication éthique dans ce choix qu'elle s'interroge ensuite sur la légitimité d'une telle privation, d'un tel rejet.

La légitimité du postulat opalkien de rigueur et de privation ne se trouve donc questionnée qu'à partir du moment où l'auteure s'interroge sur les effets pervers de « l'application de ce même principe à l'histoire de l'art ». Au nom d'une économie du don (ou de la dette) inscrite à la fois dans une histoire et dans une communauté de l'art, Savinel considère qu'Opalka se

soustrait « à un ensemble de réflexions et de pratiques formelles, auxquelles [il] doit d'être devenu ce [qu'il] est; tout en souhaitant garder sa place dans le milieu où elles se sont développées, mais à part, à côté ou en face [...], voire au-delà. » Outre « l'exemple qu'il offr[irait] de son sacrifice pictural et temporel », selon Savinel Opalka ne rendrait pas au monde de l'art ce que celui-ci lui aurait donné « dans la mesure où il ne transmet pas de relais permettant l'inscription d'autres artistes dans une continuité, fût-elle heurtée ». Savoir si Opalka rend ou non ce qu'il a reçu du monde de l'art n'est pas ce qui trouble ici, mais le fait que Savinel, qui questionne justement cette démarche artistique dans une perspective éthique, ne soulève cette question qu'en regard d'une économie de l'art. L'auteure pense le rapport à l'art en termes de don, de retour, de circulation, comme si le problème ne se posait pas en regard de la vie au sens large, elle circonscrit ainsi au champ de l'art la *valeur d'altérité* d'une démarche déjà résolument, sinon totalement tournée vers le monde de l'art comme destinataire.

Pour Savinel « la possibilité d'une véritable éthique, d'une position dont la rigueur personnelle échappe[rait] au solipsisme » ne va pas de soi, mais son analyse, qui met en évidence le caractère contraignant et *nécessaire* de la règle de vie d'Opalka pour la conduite de son œuvre, en vient finalement à reconnaître à « Chacun des gestes de l'artiste [...] une valeur à la fois personnelle et universelle », ce *détachement de soi par soi* (l'expression est de Savinel), qui serait favorisé par la règle adoptée par l'artiste. Et c'est à travers cette autre forme de neutralisation que la démarche d'Opalka « au service de la représentation d'une vie » prendrait une valeur exemplaire (C'est en ce sens que Savinel commente notamment les autoportraits photographiques: « le visage de Roman Opalka peut représenter celui de l'autre innombrable, et répondre de ses souffrances »): « À ce prix seulement [au prix de ce sacrifice, de cette contrainte, de cette assignation, de cette violence] l'œuvre pourra témoigner du temps du monde à travers celui de l'artiste et prétendre à la *vérité* », une vérité qui, chez Opalka, tiendrait « à la mesure de ce qui, de la vie, peut être sacrifié dans l'œuvre ». Ce n'est que vers la fin de son étude que Savinel révèle à quel point sa propre lecture du travail d'Opalka s'inscrit en relation avec l'expérience des camps et de la Seconde Guerre mondiale. Pour elle, « L'in-discutable, la preuve existentielle, la volonté du hors-soupçon, tout cela prend un autre sens de retour des camps ». De sorte qu'elle lit avant tout l'œuvre d'Opalka dans la continuité de son expérience de la

déportation « à la fois ineffaçable et irreprésentable », en relation avec une « angoisse de l'anéantissement ». Notons toutefois que si Opalka reconnaît lui-même le caractère fondateur de cette expérience (principalement sur le plan personnel, quoiqu'elle ait certainement aussi une incidence sur la matérialisation et sur la conceptualisation de son programme) et s'il revendique parfois lui-même une posture de témoin, il n'inscrit pas explicitement sa démarche en relation avec « l'art testimonial » (au sens large) d'après-guerre insistant davantage sur le fait qu'il cherche à attester de lui-même, de sa survie comme peintre et de celle de la peinture comme art. « Dans l'au-delà de la catastrophe et d'une inquiétude insoutenable » poursuit Savinel, Opalka « reconstruit sa maison » : « L'artiste habite le lieu de son concept, il y est assigné à demeure. La seule chose qui protège le sujet (et non l'artiste, ni l'homme) de la catastrophe, c'est d'avoir constitué le lieu de l'*êthos*. » Savinel estime donc qu'il y aurait dans *Opalka 1965 / I-∞* « une forme utopique et nécessaire de quiétude éthique. L'inquiétude est assignée à l'accidentel tandis que la syntaxe éthique - la pratique de l'obligation - doit garantir une quiétude ontologique. En cas d'accident, l'assignation demeure ». Elle cite alors l'artiste qui décrit une fois de plus la situation hypothétique par laquelle il s'imaginerait mettre à l'épreuve sa décision : « Et même si nous nous trouvions un jour en situation de cataclysme universel, je serais conceptuellement autorisé et même moralement obligé de poursuivre ma numération jusqu'à ma fin ». En somme, s'il pouvait y avoir « à nouveau » un temps de l'après, il n'y aurait pas d'*autre* réponse.

Après avoir évoqué l'ensemble des privations qui caractérisent le concept de l'artiste, Savinel constate qu'en souhaitant « se priver de la nouveauté (s'en prémunir ?). [...] Jamais plus d'autre couleur que le gris, d'autre signe que le chiffre [...] Jamais plus d'autre projet », Opalka se serait privé « de la forme temporelle de l'altérité ». Dans la perspective de Savinel, ni la clôture du concept, son caractère définitif, ni le *jamais plus d'autre* n'affectent la dimension éthique du geste de l'artiste qui reposerait ainsi essentiellement sur l'obligation comme règle de vie, sur l'assignation à demeure et sur la quiétude protectrice qui en découle. Mais y a-t-il jamais d'autre éthique que temporelle, c'est-à-dire *inquiète* et périssable ? Et puis, devant le sacrifice de l'altérité, comment parler encore d'éthique ? L'*exemplarité* de la démarche d'Opalka, son *universalité* associées à la fois à sa singularité et à son abstraction, rappellent la *métonymie* si l'on

peut dire, - la partie pour le tout, l'un pour tous - , mais quelle serait aujourd'hui la valeur éthique de cette figure sacrificielle ?

la consolation qu'apporte l'inhabitabilité
[des loggias] à celui-là même qui, pour ainsi dire,
ne peut plus trouver nulle part de demeure.

Walter Benjamin, *Sens unique*

Liste d'images
Si on peut appeler renoncement
le simple fait de rester couché sur un balcon
La Clôture et la faille (II-a)

- Deuxième photo* 113
Louise Lachapelle, mur latéral extérieur cathédrale Saint-Basile,
Moscou, mai 1994
- Opalka 1965 / 1 - ∞* 117
(Crédit photo inconnu)
Christine Savinel, Jacques Roubaud et Bernard Noël, *Roman Opalka*,
Paris, Dis Voir, 1996, p. 97.
- Détail 1 - 35327* 127
Fragment grandeur nature du *Détail 1- 35 327*, tempera sur toile, 196 X 135 cm.
Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, Paris, Flammarion / La Hune,
« La Hune, libraire éditeur », juin 1992, p. 78-79.
- Pinceaux* 128
Détail d'une photographie
Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, Paris, Flammarion / La Hune,
« La Hune, libraire éditeur », juin 1992, p. 146.
- Autoportraits* 129
Montage réalisé par l'auteure à partir des autoportraits de l'artiste
(entre le premier et le quatrième million), in *OPALKA 1965 / 1- ∞*,
Tours, La Différence, Centre de création contemporaine, 1986, p. 191-197.
- Détail 3613344 – 3631949* 130
Fragment grandeur nature du *Détail 3613344 - 3631949*,
acrylique sur toile, 196 X 135 cm.
Roman Opalka, *Roman Opalka 1965 / 1- ∞*, Paris, Flammarion / La Hune,
« La Hune, libraire éditeur », juin 1992, p. 94-95.
- Regarder toujours à travers la même fenêtre* 141
(Crédit photo inconnu)
Roman Opalka / Bernard Noël, « Détails », *Roman Opalka*,
Paris, Dis Voir, 1996, p. 112.