



ROMAN OPALKA

MUSÉE NATIONAL MARC CHAGALL
Nice

ROMAN OPALKA

Commissaire de l'exposition :
Maurice Fréchuret

Exposition du 8 novembre 2008
au 9 février 2009

Musée national Marc Chagall,
Nice



Musées nationaux
chagall
du XX^e siècle
FLEGER
des Alpes-Maritimes
Picty 14



PEINDRE LA PEINTURE

PAR BERNARD VOUILLOUX



En quoi consiste une œuvre d'Opalka ? En l'un quelconque des Détails du programme intitulé *OPALKA 1965/1-?* ou en ce même Détail accompagné des autoportraits photographiques et de l'enregistrement phonographique réalisés au cours de son exécution ? En quoi consiste l'œuvre d'Opalka ? Dans l'« idée » qui en délivre le « concept », dans l'ensemble des Détails, des autoportraits et des enregistrements exécutés au moment où ce texte est écrit, alors qu'Opalka continue de vivre et de travailler, ou bien encore dans la totalité que sera venue clore définitivement la mort du peintre ? Et cette totalité, comment faut-il (faudra-t-il) l'envisager ? Concrètement, dans le rassemblement en un seul lieu de toutes les pièces qui développent le programme, qui « font » l'œuvre, ou fragmentairement, à partir d'une série continue ou discontinue de Détails ? Opalka s'est toujours montré réfractaire au projet d'une exposition rétrospective intégrale, et s'il a longtemps avoué sa préférence pour des expositions collectives, en raison des voisinages qu'elles autorisent, il a conçu en 1994, pour l'exposition *Europe-Europe* à Bonn, un format de présentation fondé sur la figure de l'octogone, qui a été depuis décliné en plusieurs versions, à Murten-Morat en Suisse (Expo.02), à Lodz (galerie Atlas, 2003), à Bergame

(Visioni, 2005), à Saint-Étienne (musée d'Art moderne, 2006). Or, cette option relance l'interrogation sur les limites de l'œuvre et sur son « lieu », c'est-à-dire sur sa définition ontologique, dans la mesure où elle renvoie à certains paramètres du programme : le carré initial de 8 x 8 m fait référence à 88888888, qui est à la fois une image verticalisée du signe ? Et un nombre qu'une vie humaine soumise aux contraintes du programme n'est pas plus capable d'atteindre que l'infini ; le carré réduit de 7 x 7 m, obtenu par déduction de l'épaisseur des murs (50 cm), correspond à 77777777, que la même contrainte désigne comme accessible à une vie d'homme et pose, en somme, comme nombre à taille humaine ; le dernier octogone, de 6 x 6 m, extension de 666666, cap passé à l'âge de 41 ans, est circonscrit par une rampe lumineuse placée à 50 cm du mur intérieur et à 25 cm de profondeur.

Voir un Détail épuise-t-il le sens du concept d'OPALKA 1965/1-?? Et qu'en est-il ici de l'opération du voir, de la vision, du regard ? Ces questions sont aussi vieilles que la peinture. Les peintures pariétales de la préhistoire n'ont pas encore livré leur secret, et sans doute celui-ci ne sera-t-il jamais percé, s'il est vrai qu'elles prenaient sens dans une situation, un contexte pragmatique (un complexe d'actions enchaînées et tramées) où elles s'articulaient avec la lumière vacillante des torches et les paroles du chaman. De larges pans de la peinture traditionnelle, quand elle fait appel aux figures de la fable (la mythologie païenne) et de l'histoire sacrée ou profane, ou aux signes, emblèmes, attributs et hiéroglyphes de l'allégorie,

restent incompréhensibles aussi longtemps que cet arrière-monde de significations n'a pas été décrypté. Si l'art contemporain a pu réhabiliter la prégnance du contexte pragmatique, il semble avoir rompu avec les logiques herméneutiques. À tout le moins, celles-ci n'interviennent plus qu'à l'état de traces, de vestiges, d'expressions symptomales, et l'iconologie qu'elles appellent, ruinée et incertaine, est plus proche de la « science sans nom » de Warburg que de la méthode de Panofsky. En revanche, l'art du XX^e siècle a intronisé deux nouveaux régimes de visibilité : la littéralité et le processus. Le régime littéraliste est celui que définit la formule célèbre de Franck Stella : « What you see is what you see. » Il n'y a rien d'autre à voir que ce que l'œuvre fait voir d'elle-même, son sens se résorbant dans son « objectité » (objecthood). À défaut de coïncider avec le programme intentionnel d'OPALKA 1965/1-?, le régime littéraliste peut fort bien en orienter la réception (le programme attentionnel), comme l'atteste l'assimilation avec le minimalisme proposée, en dépit des mises en garde de l'artiste, par certains critiques. Le régime processuel, quant à lui, rapporte l'œuvre sinon à son intention, du moins à sa genèse, au projet dans lequel elle s'inscrit, au « travail » qu'elle actualise. Nul doute que ce modèle, si prégnant dans l'art contemporain qu'il en est devenu une propriété manifeste, s'applique parfaitement à l'œuvre d'Opalka. Les nombreuses analyses qui ont été consacrées à OPALKA 1965/1-? ne peuvent faire l'économie d'une description qui en détaille le dispositif, le protocole et le programme. Le dispositif, soit la toile de 196 x 135



cm installée sur son chevalet, le mélange qui permet de préparer le fond uni, la peinture acrylique blanche appliquée à l'aide d'un pinceau n° 0 pour former les nombres, les deux projecteurs qui éclairent la toile, les deux micros, reliés au magnétophone, à l'amplificateur et à la paire d'enceintes acoustiques, qui permettent d'enregistrer la voix énonçant les nombres, l'appareil photographique muni de son déclencheur à distance, d'un miroir de rétrovision et d'un parasol-réflecteur. Le protocole – le « rituel », le « cérémonial » quotidien – qui consiste à peindre l'un à la suite de l'autre la série des nombres entiers, commencée à 1, en même temps que la voix les énonce, et à terminer chaque session quotidienne de travail par la prise de vue photographique du peintre posant, toujours vêtu de la même chemise blanche, devant la toile en cours, les périodes, inévitables, où le travail ne peut être poursuivi à l'atelier donnant lieu à l'adoption d'un support (des feuilles de papier de 33,2 x 24 cm), d'un médium (l'encre de Chine) et d'un instrument (une plume pour rapidographe n° 2) qui rendent possible la délocalisation de l'exécution, la poursuite du programme sans solution de continuité, puisque la « carte de voyage » doit prendre le relais d'un *Détail complet* (il faut impérativement que celui-ci ait été achevé) et qu'elle doit elle-même avoir été menée à son terme avant de céder la place à la toile qui en prendra la suite. Le programme : poursuivre le projet, réaliser le concept, jour après jour, année après année, jusqu'à ce que la mort du peintre ou une incapacité majeure y mettent un terme.

« Concept », « idée » sont les termes qu'emploie Opalka pour parler de l'entreprise qu'il a entamée en 1965 dans des circonstances qu'il a plusieurs fois relatées. Les détails, voire la tonalité de ce « *roman des origines* » ne sont pas sans évoquer certains récits de « *conversion* », tels qu'en fournissent les biographies d'artistes, pour ne rien dire des vies de saints, et dont la littérature, si affine à l'entreprise d'Opalka (comme en témoignent et la fréquence de ses références aux écrivains et l'intérêt que lui ont porté un Bernard Noël ou un Jacques Roubaud), nous propose un certain nombre d'illustrations : conversion de Dante à la « *vita nova* » – que Roland Barthes reprendra en un sens bien particulier au soir de sa vie lorsqu'il envisagera l'entrée dans le roman –, conversion de Pascal à la suite de son accident sur le pont de Neuilly, conversion de Claudel derrière un pilier de Notre-Dame, conversion de Valéry lors de la nuit de Gènes, conversion de Proust se mettant en abyme dans celle du Narrateur de *la Recherche* lorsque l'un et l'autre s'aperçoivent que le temps perdu à ne pas faire œuvre aura rendu celle-ci possible... La conversion, qui n'est donc pas nécessairement religieuse, est ce mouvement par lequel le sujet se tourne, se retourne sur lui-même et refonde son existence en la plaçant tout entière sous l'emprise d'une idée unique. Pour ce qui regarde Opalka, ce concept, cette idée sont bien étranges, en vérité. Il serait difficile, en tout état de cause, d'y retrouver les voies par lesquelles procède l'eidos, l'idea, le concetto, voire le disegno, dans cette « *ancienne théorie de l'art* » si magistralement étudiée par Panofsky



en 1924. On sait en quels termes se noua le débat pluriséculaire qui mit aux prises la forme et la matière et la résolution en tout point académique que lui donnèrent les théoriciens de l'époque classique en distinguant les « parties théoriques » (comme l'invention et le dessin) et les « parties pratiques » (comme le coloris). Selon cette vue, qui est typiquement une « vue de l'esprit », l'œuvre ne peut être réalisée qu'elle n'ait été intégralement conçue, formée in mente, le temps que réclame sa réalisation étant lui-même soumis à tous les aléas de l'existence humaine. Cela signifie qu'à côté des œuvres qui réalisent leur concept (elles sont dites « achevées », c'est-à-dire à la fois finies ou terminées et parfaites), il en est qui restent définitivement à l'état de projet et d'autres encore qui sont réalisées en partie seulement, soit qu'elles aient été interrompues pour une raison ou une autre, soit qu'elles aient échoué à remplir leur contrat de manière satisfaisante. Tel n'est pas tout à fait le concept d'Opalka. En un sens, il est bien lui aussi intégralement formé dans l'esprit. La preuve en est que la rigueur tout à la fois logique et éthique qui le caractérise semble ne pouvoir exister que dans les mondes fictionnels, soit dans des expériences de pensée comme en produit la philosophie analytique, soit à travers des simulacres existentiels comme en produit le roman : ainsi du peintre Serge Valène mis en scène par Georges Perec dans *La Vie mode d'emploi*, une œuvre elle-même générée à partir de contraintes que l'on imagine n'avoir pas été seulement « formelles », ainsi encore de ces personnages de Thomas Bernhard que possède une rage digne de

Savonarole, tel le « constructeur » de Corrections, ainsi encore et surtout des personnages de Beckett, dont les évolutions silencieuses à l'intérieur de leurs chambres explorent de manière arachnéenne toutes les dimensions de l'espace et du temps. Roman Opalka, personnage romanesque ? Quoi qu'il en soit, on peut dire aussi de son concept qu'il est intégralement réalisé à chaque moment de son effectuation, puisque c'est seulement la mort du peintre, soit l'événement le plus totalement imprévisible (l'événement par excellence), qui peut en opérer l'achèvement, et cela selon un mode qui n'est plus celui de la contingence, mais de la nécessité. Le geste qui consista à tracer le premier nombre, à peindre le 1, fut sans doute décisif (il s'accompagna de fait d'un déchaînement symptomal intense, qui nécessita une mise en suspens du programme), puisque en lui s'incarnait déjà tout entier le projet, s'entamait l'énumération qui consisterait à l'ajouter chaque fois à lui-même, selon le principe énoncé par Euclide. Écrire 1 à la peinture, c'était en quelque sorte faire le premier de ces pas qui s'ajouteraient les uns aux autres dans la suite des jours, un nombre succédant à l'autre selon la logique implacable du + 1, qui commandait déjà l'inscription du 1. Ce 1 est en effet le nombre qui non pas succède à la fiction du 0 – cette table rase à partir de quoi le geste de construire, de tracer, ne saurait être qu'arbitraire, ce signe muet qui n'intervient que dans la notation des nombres et que leur oralisation ne fait jamais entendre –, mais qui s'ajoute à ce qui a déjà commencé et dont la suite s'est entrevue d'un coup, en un

vertige fixe, au moment de la conception d'*OPALKA 1965/1-?*. Aussi bien le programme d'Opalka ne consiste-t-il pas à réaliser pour le mener progressivement à son terme et l'achever un projet qui préexisterait à sa réalisation. Tout se passe plutôt comme si le concept – projetant le déploiement protocolaire du dispositif en un programme – s'effectuait à chaque moment de son exécution : tout entier présent en chaque *Détail*, en chaque détail d'un *Détail*, en chaque nombre, en chaque chiffre, en chaque particule de peinture ou d'encre de Chine.

Peindre un nombre après l'autre, ce n'est pas décompter le temps en une série d'unités qui reproduiraient les conventions d'un comput, quel qu'il soit, horaire ou calendaire : les nombres ne se succèdent pas ici comme les instants dont la sommation constituerait ce que l'on appelle « le temps ». À cette conception classique sans doute faut-il opposer, comme le fait Opalka, celle qui, à la suite de Bergson, pense le temps dans sa durée vécue, flux où l'existence ne cesse de se retotaliser. D'où la possibilité non seulement d'assigner à l'œuvre d'Opalka des enjeux métaphysiques (comme il ne manque pas de le faire lui-même), mais même de la tirer vers un certain mysticisme contemplatif : en chaque nombre que le peintre s'applique à peindre se rejoue la totalité du projet qui donne sens à sa vie – d'autant qu'il est arbitraire, absurde, fou – et qui nous éclaire en retour sur celui que nous pouvons donner à la nôtre. C'est que ce projet d'œuvre, bien plus qu'un projet artistique, est un projet de vie ;

c'est que ce concept s'éprouve et s'endure comme une expérience ; c'est que cette forme artistique est aussi, immédiatement et du même coup, « forme de vie », in-formation de l'existence par l'idée où elle se pro-jette. Ainsi doit s'entendre la formule, souvent employée par Opalka : « Je peins la peinture. » Il convient d'y donner tout son poids au je, cette « forme vide », comme disent les linguistes, cet embrayeur (sheafter), cet indice, ce symptôme par quoi chaque sujet accède à l'ordre du symbolique, la langue. Et il est vrai que très proche de la langue est cette entreprise, même si elle n'en aura retenu que ce qu'il y a de plus objectif en elle, les nombres. Mais c'est justement pour les réassumer, les réendosser en les nommant, et donc les faire passer de la notation symbolique abstraite (où ils dénotent des objets mathématiques) vers la représentation linguistique. Cette réassomption opère à deux registres : par l'énonciation vocale qui les nomme en langue polonaise, d'une façon rien moins qu'impavide, la voix du peintre laissant percevoir tout ce qui peut l'affecter, et jusqu'à l'émotion qu'il y a à aborder certains « rendez-vous numériques » (666666, 1000000, 1111111...) ; et par cette autre énonciation, picturale, celle-là, autant que scripturale, qui consiste à les écrire à la peinture, non pas mécaniquement, mais à chaque fois en pesant mûrement chacune des décisions qui doivent être prises. Car peindre ainsi, ce n'est pas faire le travail d'une machine, assurément, mais porter à la fois la joie et la malédiction du labeur, en éprouver la



rigueur logique et en assumer la responsabilité morale. Veiller constamment, par conséquent, à l'exactitude de la numération décimale, qui interdit les repentirs, le nombre oublié étant soit restitué à l'endroit où le peintre est parvenu lorsqu'il a pris conscience de l'omission, soit laissé à jamais sans réparation ; veiller au moment où il convient de recharger de peinture le pinceau ; veiller à la gestion de l'espace qu'il reste à remplir pour qu'un nombre complet vienne s'inscrire en bas à droite du tableau, sans excès de plein ni de vide ; veiller aux inflexions que la qualité de l'air ambiant peut faire subir au programme en modifiant les temps de séchage, l'élasticité du matériau, et donc la teinte des pigments, ou à celles, plus difficiles à contrôler, qu'introduisent les préoccupations du jour, les accidents de santé, le vieillissement – la vue baissant, la main moins sûre : « *Ô admirable tremblement du temps* », disait Chateaubriand devant *Le Déluge*, peint par Poussin à la fin de sa vie... Et c'est encore à la langue, mais sous son versant écrit, que se rapporte nécessairement une entreprise qui mobilise en partie les ressources de l'écriture, la notation numérale s'étendant scrupuleusement de la gauche vers la droite, puis du haut vers le bas et invitant du même coup l'œil du spectateur à se faire œil de lecteur. Partielle seulement, cette mobilisation de l'écriture, car le médium et le support tirent l'universalité de la notation graphique vers l'absolue singularité de l'autographe, que cette « page » de nombres est non pas couchée à plat, mais dressée à

la verticale et que son scripteur l'affronte lui aussi dans une posture verticale, en une série de mouvements (déplacements, petits gestes), que Bernard Noël a su admirablement décrire. Dès lors ce face-à-face se transforme-t-il en un étroit corps à corps, l'énergie passant au long de l'arc que dessinent du corps charnel au corps-toile le bras, puis la main, puis le pinceau. Rien de moins abstrait, de moins conceptuel, au sens trivial comme au sens historico-artistique du terme (celui de l'art dit « conceptuel »), rien de moins désincarné que cette peinture comptée, ce comptage peint : l'attention constante que l'opération nécessite oscille entre sérénité et tension, et c'est ainsi toute la subjectivité du peintre qui vient charger la tabula, la tavola, refluant de l'un à l'autre tel le sang se retirant d'un visage.

Que la mise en œuvre du concept se confonde avec la mise en forme de l'existence, il n'en est pas de meilleure preuve que celle qu'Opalka voulut délivrer « en plus », à partir de 1972, en introduisant dans le protocole initial une nouvelle règle et en augmentant le dispositif d'un élément supplémentaire : terminer chaque séance de travail par la réalisation d'un autoportrait photographique. Et dans l'amendement qu'il apporta encore quelque temps plus tard, lorsqu'il s'aperçut que face à ces photographies successives on avait plus d'yeux pour les chemises aux formes, aux couleurs et aux motifs changeants que pour celui qui les porte. La décision d'endosser pour chaque pose la même chemise, blanche, allait reconcentrer toute l'attention sur le

visage, dont, dès lors, les transformations que lui ferait subir le vieillissement apparaîtraient de manière d'autant plus flagrante que le peintre-modèle s'efforcerait à l'inexpressivité du masque. La formule par laquelle Montaigne ouvre ses Essais, « *C'est moi que je peins* », cette vieille chemise de toute écriture autobiographique, Opalka pourrait la faire sienne : passant ma vie à peindre, oui, ce que je passe mon temps à peindre, c'est le temps que je passe à peindre, à ajouter un nombre après l'autre, à faire advenir je là où règne la pluralité infinie des nombres, à peindre, et donc, à être, malgré tout, rejoignant finalement l'humanité anonyme dans la stricte affirmation de l'exister. Oui, je peins la peinture.

Peindre *OPALKA 1965/1-?* n'est donc pas l'application mécanique, la réalisation « pratique » d'un concept « théorique ». Si le concept est complètement réalisé depuis le premier moment de son exécution, on comprend qu'une sorte d'interaction puisse s'établir entre le projet et ce qui le fait exister. Certes, beaucoup de paramètres auront été définis à l'avance, qui ne varieront plus : la taille des toiles, qui correspond peu ou prou à celle que donne à la stature humaine l'extension des bras en hauteur et en largeur et qui permet du même coup de les faire porter par une seule personne et de leur faire passer les portes ; la dimension des « cartes de voyage », réglée par l'empan du geste de celui qui, tenant la feuille d'une main, dessine de l'autre ; l'utilisation d'un pinceau de taille n° 0 (changé après chaque toile et

soigneusement remisé et classé avec, sur sa hampe, le titre du concept suivi du premier et du dernier nombres peints), seul à même de donner l'épaisseur et la lisibilité voulues aux nombres et d'éviter, en particulier, que ne se remplissent les vides du 6, du 8, du 9, du 0. Beaucoup de paramètres qui donnent au projet son poids de peinture et qui lestent son exécution du poids des décisions à prendre. Mais qui l'ouvrent par là même à des amendements, à des modifications – toujours par ajout (selon la loi du + 1), jamais par suppression. De fait, des règles nouvelles sont apparues, chemin faisant, qui ont complété le dispositif, parachevé le protocole, doté d'une cohérence supplémentaire le programme. Ainsi, alors que le premier *Détail* appose les nombres blancs sur un fond noir, que le deuxième lui substitue un fond gris foncé, que le troisième inscrit les nombres en noir sur un fond rouge, le quatrième en rouge et que les suivants se stabilisent sur un fond gris, c'est en 1972 (l'année même où est introduite la photographie) qu'est prise la décision d'éclaircir le fond de chaque nouvelle toile en ajoutant à chaque fois au mélange de la précédente 1% de peinture blanche, en sorte qu'à un certain moment du processus les nombres dussent s'inscrire en blanc sur un fond blanc. Et c'est la même année qu'en prévision de ce moment où le peintre (pas plus que quiconque) ne verra plus les nombres qu'il peint, il décide d'enregistrer sa voix les énonçant, afin de disposer, le moment venu, d'un repère. La structure même du projet voulait en effet que tous ses



développements futurs fussent anticipés. Encore une fois, le concept est immanent à chaque moment de sa mise en œuvre : la forme n'est pas ce pur initium mental enkysté en un point du temps, logé quelque part en amont du 1, et dont la réalisation, poursuivant son achèvement, s'éloignerait fatalement toujours davantage ; elle n'est forme que d'être effectuée et elle n'est effectuée que pour autant qu'elle est affectée, habitée, formée. Vectorisée par l'infini, elle intègre d'emblée sa finitude. Si le paradoxe de la fin se noue étroitement à celui du détail qui est tout, leurs relations se posent en de tout autres termes que dans les esthétiques de l'idea. Baudelaire brocardait ces tableaux « finis » qui ne sont même pas « achevés », ceux dont l'exécution ne laisse plus rien à désirer, mais qui, n'allant pas au bout de la pensée, ne peuvent que nous laisser sur notre désir. Inversement, la peinture a développé avec Léonard une théorie et une pratique du non finito qui ne subordonne plus l'idea à l'achèvement (factuel et ontologique) du tableau, qui semble même tenir le non-fini pour la présentation la plus adéquate à l'infinité de son concept – ce qui est une définition du sublime. Toutes ces problématiques tournent autour de la question de savoir à quel moment le peintre, comme Pline l'Ancien le disait à propos d'Apelle, doit « lever sa main » (*manum de tabula sciret tollere*). Faute de l'avoir su, Frenhofer, le peintre imaginé par Balzac, poussera son chef-d'œuvre à la catastrophe : le concept s'abîme en une « muraille de peinture », un « chaos de couleurs »,

expressions qu'emploient Porbus et Poussin pour en « juger ». Car c'est sur cette question de l'achèvement que s'établit le jugement critique, le jugement de goût. L'appréciation ou l'évaluation consiste en effet à rapporter l'œuvre à son concept pour juger de l'adéquation de l'une à l'autre et décider de la question de savoir s'il y a œuvre, voire chef-d'œuvre. Comment en irait-il autrement dès lors que les « parties pratiques » sont mesurées à l'aune des « parties théoriques » ? Dans de telles conditions, le tableau ne peut qu'être soumis aux aléas de la contingence, et le peintre éprouver la finitude comme une limitation : impuissance à réaliser, interruption involontaire. Il est clair qu'un Détail d'Opalka est achevé, factuellement et ontologiquement, lorsque le dernier nombre a été peint dans le coin inférieur droit ; son achèvement factuel est ipso facto son achèvement ontologique : il n'y a rien, quantitativement, ni donc qualitativement, à y ajouter ou à en retrancher. Mais cela doit être tout aussi clair : la fin que, simple « détail », il vise, vers laquelle il tend, l'infini, est par définition hors de portée. De l'infini, le tableau, depuis son instauration à la Renaissance, ne connaissait que sa réduction perspective au point de fuite. Opalka l'arrache à la représentation de l'espace et à l'espace de la représentation pour le mettre au bout de son programme comme ce qui est inaccessible aussi bien à l'espace de la toile qu'au temps de la peinture : un vortex aspirant nos vies. Si l'infini est bien ce qui met son pro-jet en tension, puisqu'il est



visé comme ce vers quoi tend la progression numérale, il est aussi dans le même temps ce qui annule toute idée de progression en anéantissant l'idée qu'elle puisse avoir une fin : les plus grands nombres ne sauraient entamer d'un iota la distance qui les sépare de l'infini. Réciproquement, quelle que soit la distance parcourue depuis 1, c'est la scansion du + 1 qui se trouve ainsi préservée dans toute sa pureté à chaque nouveau nombre. C'est pourquoi l'interruption de l'entreprise, pouvant intervenir à tout moment, ne rend pas le programme caduc, mais l'achève : en effectue la fin et en entérine la finalité. Chaque toile terminée est un « détail » de l'ensemble qu'achèvera la mort du peintre, en sorte qu'à quelque moment que celle-ci intervienne, la boucle sera bouclée. Et qu'il y aura un moment même, une fois amorcée l'étape du blanc sur blanc, où il n'est pas impossible que cela – « un peu profond ruisseau calomnié, la mort » – ne se voie pas... Il apparaît bien à nouveau que le concept d'Opalka n'est pas une idée abstraite qu'il reviendrait à l'exécution de réaliser progressivement, au risque de toutes les incertitudes que comporte l'existence. Le projet intègre d'emblée l'idée de son achèvement en faisant de la mort le moment constitutif de sa clôture – la mort comme possibilité non pas lointaine, mais toujours présente, gouffre infini s'ouvrant dans les espaces infinitésimaux de la peinture. Si le projet se réalise intégralement à chaque moment de son effectuation, c'est parce que la finitude est sa condition de possibilité : il se donne sans cesse sa fin, son

terme et son but. C'est pourquoi, en définitive, l'œuvre d'Opalka ne peut être référée au paradigme moderniste du *work in progress* : Joyce a fini par publier *Finnegans Wake*. Plus juste serait l'idée selon laquelle *work is process* (et réciproquement, d'ailleurs) – manière de reformuler la définition laissée par Paul Klee : « *Werk ist Weg.* » Manière aussi de dire que la peinture est prise dans sa dimension actionnelle, dans l'opération du peindre, et non dans sa dimension résultative – celle du tableau offert à la jouissance des amateurs, à l'appréciation des connaisseurs et aux cotations des marchands. Voir un Opalka, ce n'est pas se délecter de ces vagues mourantes de nombres, de ces rouleaux d'écume blanche déferlant sur des fonds s'apâissant, c'est être transi par le concept qui surplombe chaque particule de peinture, c'est entendre la rumeur du comptage, c'est superposer à ces toiles qui tendent vers le blanc et que vectorise l'infini ces autoportraits frontaux en noir et blanc, dans lesquels nous voyons l'âge inscrire ses stigmates sur le visage et où le blanchissement des cheveux a fini par rejoindre la blancheur de la chemise.

Peindre la peinture : la formule d'Opalka ne fait nullement droit au sens réflexif d'une peinture sur la peinture, d'une métapeinture, non plus qu'au sens téléologique d'une peinture d'après la peinture, d'une post-peinture, d'une peinture de la post-modernité, quand l'art est devenu « chose du passé », selon le mot de Hegel, mais bien au sens d'une peinture en acte.

Opalka peint la peinture, là où d'autres vivent leur vie, l'objet « peinture » tenant ici la place de ce que les grammairiens nomment un « objet interne » : l'étalon de son travail, ce n'est pas le tableau, mais la peinture et la juste surface de toile qu'il lui faut pour s'étendre. Ni téléologique, ni réflexif, l'objet interne est tautologique (ce pourquoi il peut se prêter à une lecture littéraliste) et il est puissance d'affirmation (ce pourquoi il peut se prêter à une lecture processuelle). Et, de ce fait, il est tout autant transhistorique (plutôt qu'anhistorique) que traversé d'historicité. Rien n'est plus révélateur à cet égard que le discours d'Opalka. D'un côté, il peut revendiquer la posture immémoriale de l'homme debout couvrant de signes une surface, comme au temps d'Altamira, et se voir dressé tel *l'Aurige* de Delphes dans la lumière blanche des projecteurs sous l'œil de l'appareil photographique, au milieu de cette forêt de trépieds qui lui dessinent une cage comme aux figures obsidionales de Bacon. De l'autre, il peut revendiquer l'inscription de son travail dans un horizon historique à la fois politique et artistique – celui des familles polonaises détenues en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale, de la Pologne communiste de l'après-guerre, depuis l'affrontement glaciaire entre Est et Ouest jusqu'aux effets de la déstalinisation, celui de l'académisme pratiqué dans les écoles d'art, celui de la découverte de Malevitch et de Strzemiński, de l'Action painting, d'Yves Klein, de Warhol, de l'art minimal, de l'art conceptuel, des happenings, des

performances... Mais la façon même dont son travail peut participer de ces différents contextes aura procédé davantage par différenciation que par adhésion. À l'inverse, *OPALKA 1965/1-?* permet de réordonner quelques-unes des problématiques sur lesquelles s'est construit l'art du XX^e siècle, comme si cette œuvre par laquelle le peintre voulut relever le défi d'une impossibilité de peindre après Malevitch, Pollock ou Klein avait tracé dans le siècle sa diagonale du fou. C'est ainsi que la solution qu'il apporte au vieux problème du rapport entre la figure et le fond aura reprogrammé, comme en passant, cette invention majeure qu'est le monochrome. On sait comment Opalka, après avoir longuement hésité sur la couleur des nombres et du fond, en arriva à soumettre la convention du blanc sur gris à la règle du + 1 (soit 1%). Le monochrome n'est pas produit ici par une décision frontale qui déduirait la forme soit d'une réflexion métaphysique sur les fins dernières de la peinture et le « dernier tableau », soit d'une réflexivité de type formaliste sur son essence constitutive. Il est rencontré ou retrouvé à partir d'un certain moment du processus et se charge alors de toute la puissance incarnationnelle d'une ouverture sur l'infini (où peut s'entendre le « *Mehr Licht !* » de Goethe sur son lit de mort) et d'un repliement sur la finitude, sous le regard immobilisé de l'artiste s'autoportraiturant en blanc.

REMERCIEMENTS

À l'artiste qui s'est totalement investi dans ce projet d'exposition,
À Bernard Vouilloux,
À Eric Duyckaerts et à Florian Leduc,
À l'ensemble du personnel de la Direction des musées nationaux
du XX^e siècle des Alpes-Maritimes.

© Crédit photographique : Musées nationaux du XX^e siècle des Alpes-Maritimes.

© Les Editions DEL'ART.