

OPALKA, au regard du temps

Benoît Billon

Pour appréhender le temps, il faut prendre la mort comme réelle dimension de la vie. L'existence de l'être n'est pas plénitude, mais un étant où il manque quelque chose. L'être est défini par la mort qui lui manque.

Roman Opalka.

La schize...

Nous avons probablement tous en mémoire les photos du supplicé chinois chères à Georges Bataille, Georges Bataille nouant regard et beauté. L'appellation de ce supplice - dit des «cent morceaux» - nous conduit à ce qui sera le cœur de cette réflexion et la raison de la présentation du peintre Opalka. Car cette appellation, les «cent morceaux», suggère que l'on peut découper un homme en cent morceaux et qu'il est toujours homme, vivant. En extase, même. Extase *de* et *par* l'expérience. C'est ce que montrent ces photos. Et le malaise auquel on doit faire face, face à elles...

Où le sujet s'arrête-t-il? A quoi se réduit-il dans le hors-temps de la photographie? A partir de quel moment, de quel nombre d'éléments, ne suis-je plus moi?

On sait qu'avec le temps - quelques minutes? quelques heures? - il va mourir. Je le sais mais je ne le vois pas. Or, sur ces photos, je vois ce que je ne sais pas. Jusqu'à la limite du possible. Je peux de mon vivant aller jusque-là. Et j'existerai encore. Cela ébranle toutes les certitudes identitaires patiemment mises en place...

Tenter de désarrimer le regard et le temps - et la photo donne l'illusion de le permettre, ce hors-temps n'étant qu'illusion, le photon définissant les limites du visible et du temps - alors le regard sort de ses gonds, c'est le malaise (c'est pour ça que la photo du supplicé concerne avant tout le sexe et la mort.) Comme pour les homards de nos festins: on doit les découper, eux aussi, vivants. Et voir ces morceaux bouger encore une heure après, peut être tout aussi déstabilisant pour la propre construction du sujet.

Qu'est-ce qu'on voit bouger?

C'est le doute du regard, face à la certitude que «ça» nous regarde.

... entre vision et regard

Si la peinture du XIXème finissant fut celle de la vision, jusqu'au pointillisme, une question fondamentale en arts plastiques est aujourd'hui celle du regard. Il faut entendre le regard tel qu'il peut être questionné ici, le regard en tant qu'il est le vecteur, le pivot du système d'élaboration du sujet, de son institution dans le visible. C'est par une image, celle de l'autre ou la sienne propre, que le moi se cristallise. Mais, au-delà de cette capture imaginaire, c'est par la médiation de l'Autre que le sujet

parvient à se repérer. Et tout ça ne tient que par cet acte créateur: "Je" est cette création. On comprend mieux pourquoi ça défaille avec le chinois ou le homard...

C'est à partir d'une œuvre, celle de Roman Opalka, que nous tenterons de saisir cette schize entre vision et regard et la temporalité originale qu'elle met en jeu.

Roman Opalka est né dans le Nord de la France en 1931, de parents polonais. Son père travaillait dans une grosse exploitation agricole et sa mère y était femme de ménage. Son père n'a jamais pu se fixer dans un endroit: la famille a toujours voyagé, de villages en petites villes. Les cinq enfants de la famille sont tous nés dans des endroits différents, en Pologne ou en France. Roman Opalka dit de son père qu'il était le contraire d'un homme en paix. Se retrouvant au chômage en 1935, celui-ci décide que la famille retournera en Pologne. C'est la misère. La situation s'améliore enfin, les parents ayant retrouvé du travail. La guerre arrive en 1939. Début 1940 - Roman a alors 9 ans - toute la famille est déportée en Allemagne dans le cadre des déplacements de population. Selon ses propres termes, enfant, il voyait l'horreur.

Il raconte comment, après avoir pleuré pendant deux ou trois heures dans une cellule, pour cause, dit-il, de frayeur et de manque de lumière, il aperçoit peu à peu une petite ouverture en haut du mur, ouverture qui lui permet de regarder autour de lui. Il se confectionne alors une balle avec l'ortie du matelas et se met à jouer avec...

Ils sont libérés du camp de Bamberg par les américains en 1945. Le père décide qu'ils retourneront en France, autant pour fuir l'armée rouge que la misère. Il devient mineur dans le Nord. Ne pouvant obtenir de carte de séjour, toute la famille revient en Pologne en 1946. L'arrivée est difficile, ceux qui reviennent de l'Ouest étant suspectés d'être «politiquement incorrects». Roman entre à 14 ans dans une École de polygraphie. Diplôme en poche, il travaille et améliore le niveau de vie familial. Son travail le sensibilise à l'art graphique et il décide en 1949 d'entreprendre des études d'arts plastiques à Lodz. L'argent manque à nouveau dans la famille et Roman vit dans un total dénuement. A l'École, c'est le règne du «réalisme à la soviétique»: «Pour mes travaux de survie», dit-il, «j'étais capable de dessiner Staline et Lénine par cœur; avec Marx et Engels, j'avais quelques difficultés, avec l'aspect aléatoire de leur barbe». Il doit vivre dans le mensonge et la terreur mais, dit-il, c'était «soit se suicider, soit supprimer sa conscience». Il est diplômé en 1956. Il réussit comme graphiste et affichiste et gagne de nombreux prix. Cela lui permet de voyager - il fait son premier voyage à Paris en 1957 - et d'avoir des contacts avec les artistes étrangers. Il poursuit parallèlement des travaux personnels, épouse les différents mouvements de l'avant-garde du moment et expose en Pologne. Il devient non-figuratif dès 1958.

Du temps réversible au temps irréversible

Il en vient à ses premiers essais de «captation du temps», avec ses *Chronomes* (toiles faites uniquement de points au pinceau), qu'il explique ainsi: «Le système communiste m'a rendu apparent

l'évidence de nos limites et m'a aidé à mieux comprendre la vie. L'envie de tout prévoir, la volonté de radicaliser ma position artistique, ma question: comment manifester le temps? m'ont conduit à la série des *Chronomes*.»

Et c'est l'*euréka* un matin du printemps 1965, au café de l'Hôtel Bristol à Varsovie, en attendant Halszka, son amie: «Je m'évertuais à occuper mon attente en dressant un sombre bilan de ma vie d'artiste. J'étais conscient que bien que l'idée des *Chronomes* fut pertinente dans la direction de mes recherches, il lui manquait pourtant la dimension philosophique permettant d'atteindre autre chose que de simples images du temps réversible. Je compris donc, à la table de ce café, que la solution de mon problème tenait dans une simple opération de substitution. J'ai réalisé qu'en remplaçant les points par des nombres, ma captation du temps deviendrait plus compréhensible, ses enjeux seraient plus conséquents. Le *Chronome* était déjà l'idée du temps, mais d'un temps réversible, au même titre que la clepsydre, le sablier ou l'horloge: une pointillisation, une atomisation, une spatialisation répétitive du temps réversible. Le *Détail*, lui, tel que je le concevais à cet instant, serait une image logique définissant le temps irréversible». On passe alors de la scansion au rythme.

Contrairement à la cadence - l'ordre des temps - le rythme intéresse, selon Maldiney, «tout le destin de l'espace de l'œuvre. Il est la genèse de la plénitude du temps à même l'auto-mouvement de cet espace. C'est l'articulation du temps par le temps, comme une articulation temporelle du temps, dans laquelle le Vivre et le Vécu sont un». Autrement dit, Opalka passe de l'anecdotique - ses *Chronomes* et leur reproduction possible, transposable, puisqu'il suffit d'en changer les coordonnées - à l'inscription unique et définitive, la sienne.

Il décide ce jour-là, et pour la vie, d'attaquer une première toile vierge par le nombre un, en haut à gauche, puis d'y accoler le nombre deux, puis trois, puis quatre et ainsi de suite jusqu'en bas à droite de la toile, la remplissant entièrement, et de poursuivre sur une autre toile, en commençant en haut à gauche par le nombre entier suivant immédiatement celui par lequel se terminait la toile précédente. Inlassablement... Chaque toile ne serait plus qu'une partie de son œuvre. S'il vit selon l'espérance de vie moyenne, il espère en produire à peu près 200. L'œuvre dans sa globalité s'intitule: OPALKA 1965 / 1 - , et chaque partie - une toile donc - s'intitule: *Détail*, suivi du premier nombre - celui en haut à gauche - et du dernier nombre - celui en bas à droite. Pour exemple, son premier *Détail* est: «Détail 1 - 35 327» et un autre est: «Détail 4 273 405 - 4 293 153». Il travaille toujours sur des toiles du même format (1,96 m x 1,35 m): à sa dimension, dit-il. Il se fournit chez le même fabricant, près de Turin, s'étant parfois fait avoir, certains *Détails* mesurant 1,97 m de haut et non pas 1,96 m!

L'installation définitive de son concept n'est pas immédiate: si le fond de la première toile est noir, les deux ou trois suivantes sont sur fond rouge. Il décidera d'en rester au noir. Les chiffres sont et resteront blancs. Son premier *Détail* est à la *tempera*, tous les autres sont à l'acrylique. Le pinceau est toujours le même, un numéro 0 de la marque *Rowney*, pinceau extrêmement fin. Comme ils s'usent et altèrent la qualité du trait, Opalka a décidé de les changer régulièrement, tous les 140 000 chiffres environ. Il les garde en y inscrivant le premier et le dernier nombre qu'ils ont inscrit sur la toile.

Faire coïncider l'histoire d'une vie avec la réalisation d'une œuvre

Avant de commencer réellement le travail du tout premier *Détail*, à l'automne 1965, Opalka vécut six ou sept mois dans une «épouvantable hésitation, terrassé par l'extrémisme de ce concept naissant, et la nécessité de lui consacrer bientôt l'intégralité de son temps.»

Tension qu'il relate ainsi en 1992: «Il y a 27 ans, debout, devant une toile que j'avais entièrement recouverte de noir, je refermais la main gauche sur un gobelet de peinture blanche prête à recevoir le pinceau tenu entre les doigts de la main droite, le geste encore suspendu, mais l'esprit entièrement engagé dans les motivations de ma décision. Frémissant de tension devant la folie d'une telle entreprise, je trempais mon pinceau dans le gobelet et, relevant doucement le bras, la main tremblante, je posais le premier signe 1, en haut à gauche, à l'extrême bord de la toile afin de ne laisser aucun espace qui ne participe pas de la seule structure logique.»

Il décrit ensuite l'intensité de l'engagement corporel: «lassitudes psychiques et physiques, celles de rester debout, presque sans bouger, pendant des heures et des heures, cela des mois durant, m'adonnant à quelque chose d'absurde et d'attirant, m'enfonçant chaque jour d'avantage, plus profondément et plus fortement dans ce monde étrange au point qu'il faillit m'engloutir. Ce dessein de toute une vie risquait de se terminer avec le début de sa présence sur la toile; à bout de force, j'ai commencé à ressentir des difficultés cardiaques, qui se sont aggravées jusqu'à interrompre pour quelques mois mon activité. Mais, dès mon retour de l'hôpital, je repris le combat; le petit gobelet de peinture me semblait très lourd et parfois, au contraire, ne plus rien peser; mon bras et ma main étaient devenus insensibles, comme absents. Toutes ces résistances physiques et psychiques s'opposaient à la fois à mon projet et à mon corps; je suis arrivé à les maîtriser peu à peu pendant de longs mois et me suis apaisé. J'ai pu enfin me concentrer et regarder avec calme cet espace-temps que j'avais créé.»

Portrait du temps en artiste

A la fin de chaque journée de travail, depuis 1965, il se photographie, avec le même appareil, un *Exakta*. A la série des nombres, à celle des toiles, s'ajoute celle des portraits photographiques: «Portrait à la chemise blanche sur fond blanc» (il a acheté tout un stock de la même chemise, pour ne pas risquer d'en manquer un jour car la variété, dit-il, nuit à la lecture de l'unité de sa démarche...) Il associe à chaque photo un nombre, le dernier peint de la journée.

Comme pour la chemise, le cadrage ou la lumière, il tient à ce que son expression soit la même à chaque prise de vue. Il veille scrupuleusement à l'unité de la série et il y a beaucoup de photos ratées: il doit parfois choisir parmi vingt prises celle qui sera retenue! «Le moment le plus dramatique fut probablement celui du jour de la mort de mon père. Je dus lutter contre la violence de mes sentiments pour me soumettre à la prise de cette terrible photographie.»

La décision de photographier son visage procède, comme il le dit, «de la nécessité impérieuse de ne rien perdre de la captation du temps» et d'intégrer dans son programme les marques du temps sur le

corps, ses ravinelements. Étrangeté de cette série de portraits, où le temps se fait artiste, appliquant par petites touches sa marque sur les traits du visage, sans que jamais soit fixé l'instant de cette déposition. «Les photographies de mon visage, dit Opalka, sont l'image de la vie de tous ceux qui les regardent.»

Dire le nombre

En 1968, il remporte à nouveau un prix qui lui permet d'aller en Europe occidentale et il en profite pour acheter un magnétophone, objet introuvable en Pologne car politiquement dangereux. Il est alors aux environs du nombre 300 000 et décide, pour la vie, d'enregistrer systématiquement son travail: il prononce à haute voix - et en polonais - chaque nombre pendant qu'il est en train de le peindre. «Enregistrer la numération, c'était accroître mon engagement corporel dans ce processus et ainsi amplifier la texture organique de la structure des *Détails*». Or on sait que son engagement corporel était déjà intense, passée l'émotion du début...

En 1970, il abandonne tout autre travail que son œuvre «OPALKA 1965 / 1 - ». En 1972, vers le passage du premier million, il décide d'ajouter, dans le fond noir de chaque nouvelle toile, 1% de blanc dans le noir. Ainsi, de *Détail en Détail*, le fond va tendre vers le blanc, en passant par toutes les nuances de gris. Comme ces nombres restent blancs, il y aura forcément, s'il vit assez vieux, un moment où ce sera blanc sur blanc. Il estime alors que vers 2010, pour ses 80 ans, il atteindra complètement le blanc sur blanc. Les enregistrements sonores qu'il conserve attesteront de la «réalité de son engagement physique et rendront sa démarche insoupçonnable. (...) Ces enregistrements ne se substitueront pas aux *Détails*, ils en seront la preuve». Ainsi la voix soutiendra le regard, quand la vision ne tiendra plus, pour son œuvre. Seule la voix vaudra... comme regard. A croire qu'il ne se prépare qu'à ça... Christine Savinel évoque à ce propos le «relais déictique rassurant de la voix»

Côté engagement corporel, ça ne s'arrangera pas: «ainsi, la numération en blanc sur un fond blanc ne sera pas l'occasion de me soustraire à la dimension pénible, cruelle de ce travail, car en lui se tient aussi sa dimension libératrice qui est le propre de ma démarche: parce que j'en connais les enjeux et la finalité, et que j'en entrevois l'apogée, j'accepte la progression de la souffrance physique que ce travail m'impose.» Néanmoins, travaillant sur fond sec - il prépare une dizaine de toiles à l'avance - l'humidité des nombres fraîchement peints lui permettra de s'y repérer... provisoirement, l'acrylique séchant vite.

«Couper un nombre: ça saigne»

Les voyages qu'il était contraint d'effectuer lui posaient un problème: son travail était interrompu. Impossible. «J'ai pris la décision de diminuer ces interruptions en réalisant des dessins que j'appelle *Cartes de voyage*, écrits à la plume sur un papier format 33,2 cm x 24 cm, à l'encre noire (...) Il faut que j'aie pu, avant mon départ, achever un *Détail* peint pour pouvoir continuer, à partir du dernier nombre qui le termine, à inscrire le nombre suivant en haut à gauche de la feuille de papier. Revenu

dans mon atelier, je termine la *Carte de voyage*, avant de continuer sur un prochain *Détail* peint ma progression numérique par le nombre suivant.»

Impensable pour lui de s'imaginer hors de son projet, en suspens: «quand je termine un *Détail* ou une *Carte de voyage*, j'ai peur d'exploser, peur de mourir car dans cet instant je suis dehors, c'est-à-dire hors de chez moi, hors de ma peau, tant que rien n'est commencé je ne suis pas là, dès qu'un nombre est tracé ça va mieux, même si c'est encore trop peu; il me faut une ligne pour être de retour en moi». Quand il évoque sa peau, on ne peut que penser, au vu de ses peintures, aux tatouages et aux camps, d'autant que le n° 0 ressemble plus à un instrument de chirurgie qu'à un pinceau... Le chinois est encore là: «couper un nombre, ça saigne.»

Il s'installe définitivement en France en 1977 et achète une belle et vieille bâtisse dans le Lot et Garonne. Il y vit et travaille encore aujourd'hui. Ses tableaux figurent maintenant dans tous les grands musées du monde. Ses installations personnelles présentent, outre ses *Détails* et *Cartes de voyages*, les photographies de son visage et la diffusion de ses bandes sonores. Il veille particulièrement à l'accrochage de ses toiles et exige qu'elles soient toutes espacées de 23 cm, l'ouverture de sa main droite. Sa cote est toujours en hausse. Les collectionneurs attendent les passages de nombres remarquables et ses toiles sont réservées avant même d'être peintes. On achète... sans voir! «Tout collectionneur achète une partie de ma vie», dit-il. S'il lui a fallu sept mois pour achever le premier *Détail* - il a pu aller jusque dix *Détails* par an -, il compte finir, l'âge arrivant, à un *Détail* par an.

Et ne croyez pas que son œuvre et sa démarche soient monotones ou répétitives. Il trouve encore en peignant «des situations émotionnelles impossibles dans toute autre création, des émotions où l'engagement physique et intellectuel est comme d'aller à pied jusqu'à la fin du monde». Et puis abolir, évacuer une fois pour toutes les problèmes jugés annexes, parasites - pour lui le problème du renouvellement formel de ses toiles - lui permet paradoxalement de peindre en totale liberté.

«L'œuvre dit ce mot, commencement»

Opalka est un grand peintre d'aujourd'hui. Et il ne faudrait pas le réduire - c'est tentant mais vain - à un peintre conceptuel. L'art conceptuel est né aux Etats-Unis au moment où Opalka élabore son concept, dans les années 1965/67. C'est un mouvement qui accorde peu d'importance à l'aspect formel de l'œuvre, sa présentation matérielle peut être réduite au minimum, tout se passant ou presque à un niveau intellectuel, cérébral. Les dictionnaires mentionnent néanmoins que ce mouvement, en réaction à l'art minimaliste et au *pop art*, a permis de réintégrer le champ plus large de l'investigation de la peinture sur le réel. S'il faut le rapprocher d'un autre peintre, c'est plus sûrement de Georg Baselitz, celui qui peint les figures à l'envers.

Un monsieur, seul dans une salle où sont exposées des œuvres de Baselitz, se met la tête en bas pour regarder à l'endroit ses peintures (on l'a tous fait au moins une fois!). Entre alors une autre personne. Panique...! Qu'en est-il du regard, cet objet-regard qui tient la structure? Qui regarde? Qui est

regardé?

La peinture de Baselitz interroge justement ce qui noue la toile au sujet. Et ses dernières peintures - toujours des figures à l'envers - par leur très grande dimension, doivent être peintes à plat, par terre, avant d'être exposées aux murs des musées. Baselitz y laisse bien en évidence la trace de ses chaussures, empreintes colorées de ses pas. Il est là, mais toujours pas dans le sens attendu, messieurs les regardants!

Né en 1938, Baselitz est de la même génération qu'Opalka. Lui aussi vient de l'Est; il passe en Allemagne de l'Ouest en 1958. C'est à peu près à la même époque qu'Opalka que Baselitz oriente définitivement son œuvre: ses premières peintures renversées datent de 1969. Il les peint directement à l'envers, dans un souci d'affranchissement du sujet, d'autonomie de la peinture. Sa démarche artistique relève du «désir d'inventer comme s'il était le premier.»

Maldiney précise que l'artiste n'est nullement différent des autres - jeté, dit Paul Klee, dans un monde où il doit s'orienter tant bien que mal - mais différent cependant en ce qu'il cherche une issue dans cette origine même, à laquelle il accède en la mettant en œuvre, mais à une condition: que son œuvre elle-même soit dans un état d'origine perpétuelle.

Ainsi, Opalka a plus à voir avec Baselitz qu'avec les conceptuels.

Le rythme et le temps

A travers ses nombres, les toiles d'Opalka disent le temps et le rythme. Christine Savinel, déjà citée, parle de son œuvre comme d'une «icône du temps de la vie d'un homme» et de son «extrême beauté, la fascination de ces vagues de signes, qui de loin s'animent en grande houle, la séduction des gris, le bonheur dans l'attention extrême qu'il faut porter, au plus près cette fois, à ces infimes variations dans les configurations, dans les nuances, la syntaxe du tableau, tout cela, comme l'émotion aussi qui saisit étrangement le spectateur, déborde quelque peu la rigueur revendiquée (la beauté serait alors le seul accident tolérable?), et conduit à remettre en jeu cette revendication éthique, en se refusant à croire d'emblée l'artiste sur parole, si ce n'est dans l'implication vitale, mortelle, qui est indéniablement sienne».

Ces vagues de signes et cette grande houle, c'est le rythme. Gardons-en la définition, en peinture ou en sculpture, qu'en donne Maldiney: «Le rythme d'une forme est l'articulation de son temps impliqué». Que fait d'autre Opalka? «J'ai délaissé, dit-il, les artifices de la matière, de la couleur et du geste, pour ne plus conserver que ce qui a trait à l'essence de la peinture, à savoir la présence, la temporalité». Ce rythme qui le soutient, auquel il s'est entièrement confié sous risque d'anéantissement, on l'a vu lorsqu'il évoquait l'impossibilité d'être hors un *Détail* ou une *Carte de voyage* ou lorsqu'il dit que même en situation de cataclysme universel, il serait moralement obligé de poursuivre sa numération jusqu'à sa fin.

Retournons à Maldiney, pour mieux comprendre cet accrochage particulier: «Le rythme, c'est par lui que s'opère le passage du chaos à l'ordre. La première réponse à l'abîme est le vertige. Le rythme est

la seconde réponse. Parce qu'il est une forme de la présence, un existential, il est par lui-même garant de réalité. En lui, réel et possible coïncident».

Faisons encore se rencontrer Opalka et Maldiney, l'un et l'autre s'illuminant génialement:

Opalka: «L'art pour moi est la dimension éternelle de l'éphémère».

Maldiney: «Ce paradoxe, qui est celui du temps et de l'instant, est celui de la Présence elle-même».

On comprend mieux ce rapport du rythme au temps et à la vie d'Opalka. Sa rencontre en 1992 avec l'*Aurige de Delphes* en est une belle illustration opalkienne.

L'omphalos

Delphes, l'*omphalos*, le nombril de la terre, le centre du cosmos.

L'*Aurige*, figure énigmatique du temps selon Opalka, a 25 siècles. Avec ses chevaux, son char et son bras gauche en moins, il manifeste ce qu'on sait mais qu'on ne voit plus - on retrouve notre photo... Il est endommagé mais il conduit toujours ce qu'il a été depuis qu'il est. Il matérialise ce miracle: le non-visible, le mouvement du temps est présent.

Opalka transporte à Delphes son dispositif de prise de vue afin de le photographeur, comme lui se photographie, à la fin de chaque journée de travail. Sur photo, vu de face, l'*Aurige* semble évidemment se photographier. Vu de dos, il semble peindre. «De son mouvement», dit Opalka, «il conduisait la lumière. Il était peintre». Cette rencontre est celle de la résistance victorieuse au temps: «On voit dans son regard l'éternité». L'art, l'envie de donner l'éternité à l'éphémère: conduire la lumière, défier le temps, vaste projet du créateur, quand on sait que l'univers lui-même n'est au fond fait que d'un peu de lumière, de temps, d'espace et de matière! C'est toute l'ambition et l'impuissance de l'artiste. C'est Opalka qui le dit: «Le tableau me semble bien le seul lieu qui puisse contenir l'univers entier» ou encore: «Je peins un seul corps, je peins le *big-bang*». Et il avoue, le peintre, le démiurge: «Je ne m'imaginai en aucun cas m'allonger sur le sol pour regarder le ciel et ensuite le signer.»

Il aborde la dimension sacrée de son travail en interrogeant par exemple le travail de Picasso. Il lui reproche d'avoir gaspillé son talent et de n'avoir pas produit autre chose que des variations de son style, «génial dilettante», et il ajoute: «Ce qui est sacré ne se livre pas plus dans la facilité que dans la profusion». Sacré qu'il définit ainsi et lie au hors-temps: «Le sacré réside dans la mystérieuse perfection de l'accord de la vision matérielle des corps et de la sublimation émotionnelle qui en émane. La contemplation de cet art subtil situe notre être au-delà de tout lieu temporel. De cette quasi lévitation hors du temps, nous retirons le sentiment d'être en présence d'un art éternel. Quand Léonard de Vinci peint les hommes, on rencontre Dieu. Quand Picasso peint les divinités, on reste au niveau de l'humanité; il n'y a pas eu de déplacement, le miracle n'a pas eu lieu: sublimation et concentration du regard qui permettent à Léonard de créer rationnellement une force divine.»

Le chiffre et la jouissance

Les écrits d'Opalka cernent la question de l'acte créateur et de la jouissance.

Attaquons tout de suite la jouissance - il préfère parler d'émotion, ayant, dit-il, «choisi de s'émouvoir en vivant son projet dans son accomplissement». Certains nombres sont des étapes importantes. Le passage du premier million par exemple: «Le cœur battant, la voix déjà vibrante, la respiration de plus en plus courte, la main tremblante, être ainsi tout près des six fois le chiffre neuf et arriver après neuf nombres à peindre en les prononçant en polonais, la voix étouffée par l'émotion, la suite capable d'exprimer phonétiquement et chronologiquement des significations toujours différentes des six chiffres neuf afin de libérer de ce nombre un espace horizontal, un autre rythme dans la poursuite de la même dynamique.»

Les nombres faits des mêmes chiffres sont d'autres étapes marquantes, des repères emblématiques, dit-il: les 1, 22, 333, 4 444 sont sur le premier *Détail*. Le 55 555 est à la fin du second. Il lui a fallu sept ans pour arriver ensuite au 666 666; c'est tombé sur une *Carte de voyage*. Il compte atteindre le 7 777 777 avant l'an 2010. Le 88 888 888 est hors de portée humaine.

Pour le passage des 7 777 777, il imagine qu'à ce moment précis: «je me trouverai en proie à une telle émotion que, tendu plus qu'il n'est supportable par cette dynamique des nombres qui m'a porté jusque-là depuis le signe 1 du premier *Détail*, je pourrai tomber foudroyé au pied de mon chevalet».

On voit quel cadre il a pu mettre en place pour atteindre ce moment extatique.

L'engagement total, sacrificiel, dont il parle abondamment, tout cet engagement corporel n'a pas été sans m'évoquer la figure de Damiens, celui qui a égratigné Louis XV d'un coup de canif. On raconte qu'à la lecture de la liste des supplices qui l'attendaient - ça a alors fait scandale par l'anachronisme barbare du mode d'exécution - il aurait simplement dit: «La journée sera longue!». Sûr qu'il a eu ce jour-là, et sans opium, le même regard que le chinois... Casanova écrit que le spectacle était tel qu'il a préféré, de son balcon, en profiter pour lutiner une spectatrice avide...

Opalka évoque lui aussi ces images de mort violente, qui, dit-il, lui procurent d'immenses vertiges insoutenables: «Ma démarche est une tentative extrême pour préserver la modernité des dérives et des altérations qui oblitérent le rêve de l'art; parfois même, je n'hésite pas, à quelques nuances près, à la comparer à celle de Savonarole». Et plus loin: «L'intensité de mon travail physique procède de la violence d'un sacrifice corporel; j'engage mon corps, pour la durée de mon existence, dans la poursuite de cette aventure extrême. A 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.»

Que de chemins tortu(r)eux vers l'intemporelle extase... Et combien Georges Bataille a raison lorsqu'il met la beauté «devant» ça.

L'un-fini

D'autres aspects de son œuvre sont tout aussi passionnants.

Un mathématicien-poète, Jacques Roubaud, s'est confronté à cette œuvre, et c'est encore la découverte d'une rencontre surprenante de deux mondes, le peintre et la mathématique. Il y est question d'intuition artistique, de transfinis, l'oméga cantorien superbement illustré par ce «On n'ira jamais plus loin qu'on ira». Car Opalka achèvera bien son œuvre par un nombre fini: l'un-fini qui noue la trajectoire d'une vie au chiffre de sa destinée mortelle. «Dans mon concept» dit Opalka «le toujours fini de l'œuvre date de 1965: le signe 1 étant posé sur le premier *Détail*, *il y a déjà le tout*» et plus loin: «Mon dernier *Détail*, c'est ma mort qui le finit, qui le définit, qui le termine, qui le détermine. C'est en ce sens que j'ai une preuve logique, morale d'une œuvre définie par le non-fini. L'œuvre est achevée par le *il n'y a plus*, *il y a l'œuvre achevée*. Dans l'eureka, la mort est invention.»

Il y est aussi question des grands nombres qui mathématiquement deviennent indistincts - on retrouve le blanc sur blanc d'Opalka - de théorie de Brouwer (le continu et le discret sont mathématiquement unis), et d'autres convergences encore.

Tout l'intérêt de ces rencontres, au-delà justement des différentes activités ou champs de pensée - l'artiste, le mathématicien, le psychanalyste, le philosophe... - est de pouvoir cerner l'indicible, d'en dessiner les bords. La bête est dans ce fourré... On parle tous, ils parlent tous de la même «chose».

Les écrits d'Opalka, comme sa peinture, vont droit au cœur du problème, ils viennent chatouiller les entours du trou, les limites de la création, de l'art, et contribuent ainsi à leur impossible définition - j'ai parlé de paradigme. Pas de détour, Opalka annonce clairement la couleur: «Tant qu'à se suicider, il faut le faire avec une image qui donne de la dignité à l'homme.»

Un souvenir d'enfance de Roman Opalka: un regard qui tue le temps

«A cette époque, notre famille vivait à Cracovie, et comme la misère nous frappait durement, mes parents étaient sans cesse à l'affût du moindre emploi. Pour ce faire, ils partaient très tôt chaque matin. Pour se rendre à l'école, mon frère et mes sœurs quittaient également le logis de bonne heure. J'étais alors âgé de cinq ou six ans et pourtant je devais rester seul des journées entières dans la petite pièce qui nous servait de logement. Durant ces longs moments de solitude, j'attendais dans notre pauvre environnement où pourtant je n'avais pas même le droit de toucher aux objets considérés tous comme précieux! La peur de transgresser cet interdit me torturait. C'est sous le signe de cette crainte imposée que j'ai passé une partie de ma petite enfance. Dans une famille misérable, un enfant qui brise le peu de choses possédées est sévèrement puni. J'occupais donc mon temps à observer autour de moi, sans cependant rien toucher. A chaque déplacement de mon corps, je m'efforçais à la plus grande prudence en tentant de maîtriser tous mes gestes. Je fixais assidûment mon regard sur la pendule accrochée au mur. Le mouvement de son balancier m'intéressait beaucoup, il était normalement la seule chose qui, bien que répétitive par nature, ponctuait néanmoins quelque peu la pesante atmosphère qui m'entourait.

Un jour, alors que comme à l'accoutumée je le regardais, le balancement mécanique s'arrêta net. Mon

âme d'enfant fut immédiatement persuadée d'avoir par son seul regard arrêté le déroulement du temps.

Jusqu'au retour de ma mère, j'ai beaucoup sangloté. Les pleurs et l'angoisse de la punition avaient rougi et gonflé mon visage. Pourtant à son retour, elle fut à peine surprise d'avoir oublié de remonter le matin même le mécanisme de la pendule.

Pour moi, ce fut une expérience fondamentale.

Pendant des heures, j'avais observé un mouvement qui exprimait le temps et qui soudain s'était interrompu. Ensuite, des heures durant, j'avais voulu de toutes les forces de mon regard qu'il reprît son cours, croyant que la vie du monde entier tenait au basculement d'un balancier.»

Et au regard du peintre...