Document generated on 06/27/2025 4:46 p.m.

ETC

Disparition fabuleuse
Effarement d'Opalka

Michel Bricault

Number 66, June–July–August 2004

Violence (1)

URI: https://id.erudit.org/iderudit/35130ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Bricault, M. (2004). Disparition fabuleuse : effarement d'Opalka. *ETC*, (66), 32–36.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2004

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

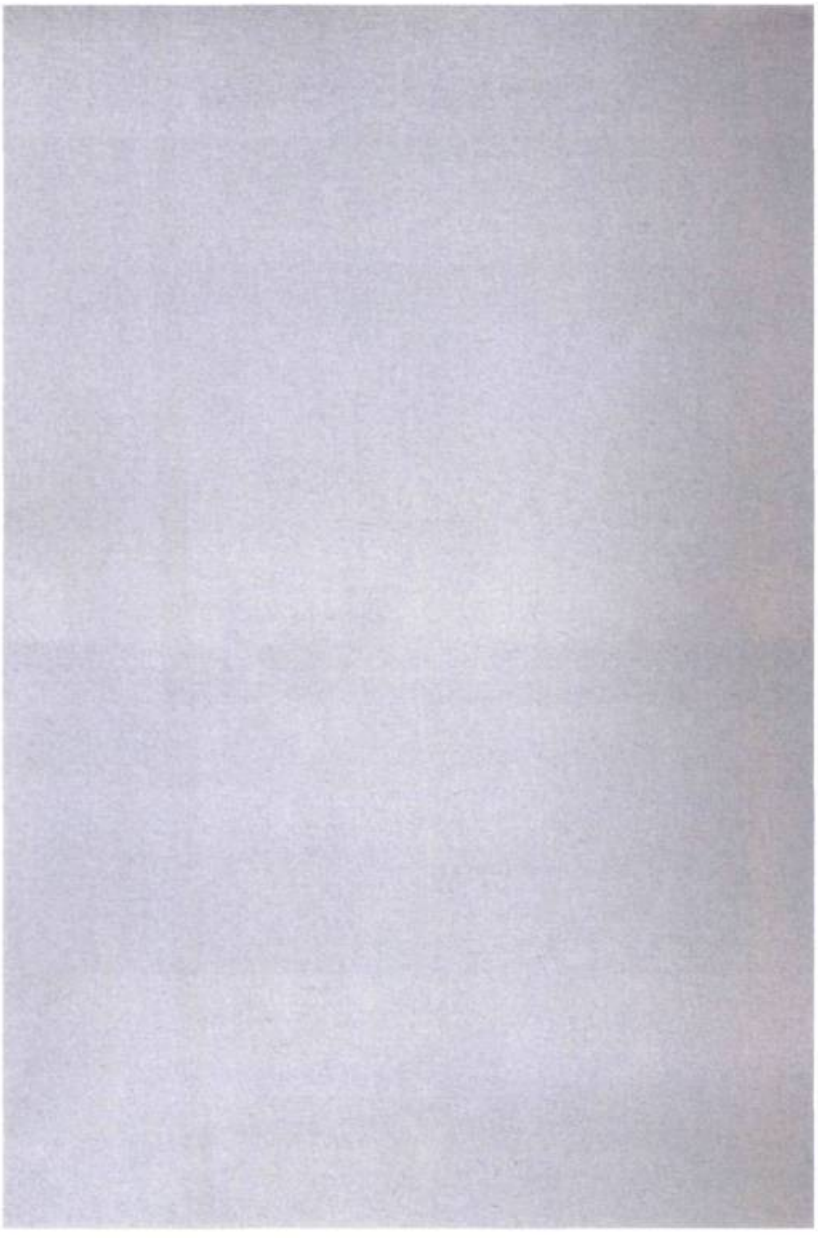
https://www.erudit.org/en/

Disparition fabuleuse

Effarement d'Opalka

La démarche la plus rationnelle, la plus objective, qui semble la plus éloignée de l'émotion, de la subjectivité, doit « comprendre » le corps. Un corps qui n'explique rien mais qui ressent. Le lot du peintre est d'être incompétent. C'est-à-dire d'une compétence qui reconnaît que les exigences de la peinture ne sont plus assez hautes pour atteindre ce qui peut ouvrir à nouveau, en lui, du lieu de son savoir celui du non-savoir. D'un non-savoir singulier puisqu'il s'élabore à partir du connu. Mais voilà bien le problème : ce qui se rouvre est toujours inattendu. Voulu, espéré mais jamais de là où il nous attendait. Car c'est lui qui nous rejoint. Ce qui s'attend de l'inattendu du non-savoir est du biographique. Il ne s'agit pas seulement de ce qui porte la mémoire vers certains récits ou anecdotes, mais de ce qui y circule d'atteinte. Quelle est cette trame d'atteinte ? Voilà ce qu'il nous faut *comprendre*. Le biographique fonde l'œuvre. Elle y trouve sa substance. La peinture est une rencontre de corps, là est son problème. C'est cette rencontre problématique, d'où l'œuvre s'élabore, qu'il nous faut saisir, incorporer, afin d'en juguler la violence.

L'une des difficultés majeures à la compréhension de l'œuvre de Roman Opalka est la force même de sa logique. Qu'y a-t-il qui ne se sache ici ? Des nombres. Près de 600 0000 nombres qui poursuivent la suite du *1*, tracé par le peintre il y a presque 40 ans maintenant. Mais, justement, tout cela ne semble-t-il pas trop évident ? Comment croire qu'il ne s'agit que de nombres ? Il se prénomme Roman et c'est un compteur. Car *conter*, à l'origine se confond avec *compter*. Les deux verbes continuent le latin *computare* « calculer », qui a pris, dans les langues romanes, le sens de

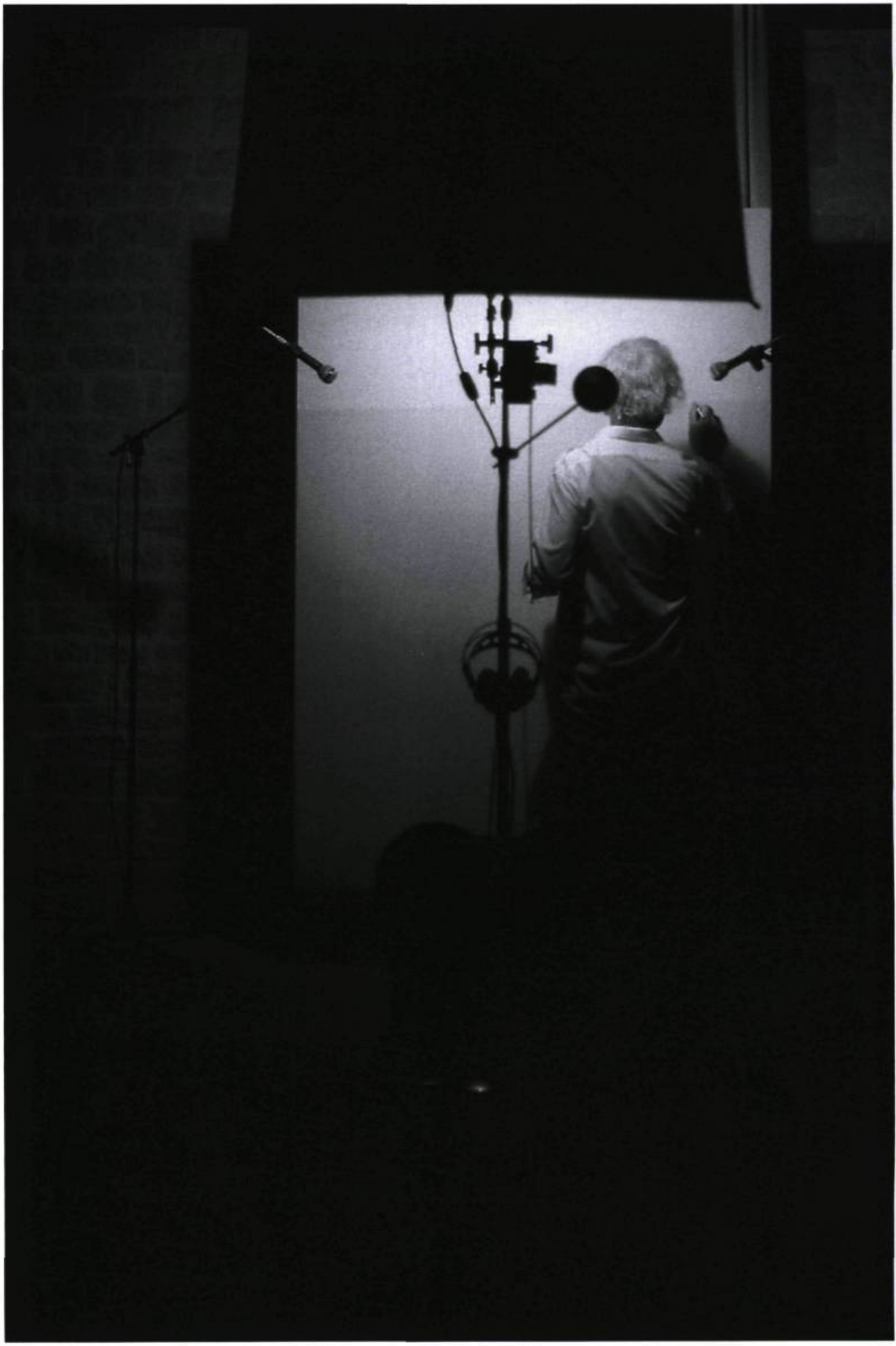


« raconter », attesté dans les textes médiévaux au sens de « narrer » et de « relater » : le lien entre ces deux notions étant l'idée commune d'« énumérer, dresser la liste de »[1]. Et, en effet, tout compte ne relate-t-il pas, à sa façon, une somme de vie ?

Deux récits d'Opalka complexifient également notre lecture de son travail. Le premier récit, c'est celui de la balle qui se rapporte au fait qu'à l'âge de 9 ans, alors qu'il était en camp de concentration à Cobourg, Opalka fut enfermé dans une cellule sans lumière. Pleurant de terreur pendant ce qui lui sembla des heures, il finit par entrevoir un petit éclat de lumière dans une encoignure du plafond qui lui permit de voir un lit et dans ce lit, une sorte de couverture dont il arracha quelques brins de laine pour s'en faire une balle avec laquelle, ensuite, il joua.[2]

Le second récit est celui du pendule. À 5 ou 6 ans, ses frères et sœurs à l'école, ses parents partis travailler, Opalka restait seul à la maison pendant des heures. Un jour, alors qu'il regardait l'horloge, le balancier s'arrêta, lui sembla-t-il, sous le seul pouvoir de son regard : « Catastrophe ! Mes parents vont me croire coupable ! J'ai regardé fixement cette pendule pendant je ne sais combien de minutes ou d'heures, avec l'idée de la remettre en marche par la seule force de ma volonté et l'intensité de mon regard. Quand ma mère est rentrée, elle n'a vu ni mes pleurs ni ma figure gonflée. Elle s'est dirigée tout de suite vers la pendule. Elle l'a remontée avec une clé et le monde s'est remis en marche. »[3]

Comment ne pas percevoir dans l'œuvre l'écho lointain d'un imaginaire qui sauve l'enfance de l'effroi avec de si maigres moyens ? Mais, d'autre part, par quoi le souvenir peut-il être lié à l'inscription sans fin



de ces nombres à venir ? Possiblement par ceci que l'on ne peint jamais si bien qu'en prenant en compte la présence de l'autre en soi : « (...) il est vrai que les nazis m'ont mis à l'âge de 9 ans dans une cellule de prison, mais moi au moins, j'ai eu le droit, comme enfant polonais, à cette cellule et je suis là. Je pense à tous les enfants qui eux, n'ont pas eu ce *droit* et qui ne sont pas revenus...[4] » Le temps d'une vie inscrivant en continu des chiffres sur une toile sauve, en les rachetant de l'oubli, ces enfants aujourd'hui disparus, qui portaient ces nombres en guise d'identité à même leur peau.

Comprenons qu'il était possible qu'Opalka n'atteigne jamais l'âge de 10 ans. Si son « projet de vie » a su considérer le moment de sa mort à venir, ne serait-ce pas que s'étant vu gratifié d'une vie re-prise, il en a payé le prix d'un rachat impossible, mais réussi, parce qu'ayant tenu compte de ceux « qui ne sont pas revenus » ?

L'œuvre ne s'élabore plus uniquement à partir de la prise en compte du temps de vie d'Opalka. Elle fait de chaque inscription tracée une marque d'empathie qui dresse, au présent, un monument du passé où compter, c'est « énumérer, dresser la liste de ».

Au souvenir de ce nombre-identité, le second récit, plus ancien, adjoint plus spécifiquement la question du temps. Peut-on réduire à ce point la portée de l'œuvre ? Mais, d'autre part, Opalka n'oriente-t-il pas lui-même notre attention vers ce que ces récits laissent entrevoir comme fondements à sa propre survie ? De ces deux récits, il faut aussi dire que, si le premier trouve sa résolution de la lumière, le second la doit au retour du mouvement (le monde s'est remis en marche) et, on peut le supposer, à la sonorité qu'accompagne le jeu du balancier. Conjointement, les deux soulignent le devenir-approximatif du temps qui, lui, soulève le problème de l'attente et des moyens mis en œuvre pour en détourner l'affect face à ce qu'il contient d'effroi.

La question essentielle que nous pose l'œuvre d'Opalka semble être celle-ci : Que faire d'une vie ? Question de temps, bien sûr, mais aussi d'un sujet qui s'y fait. Le « faire d'une vie », cette question-là devient : quel est le sujet de l'œuvre ? Le sujet est l'invention d'« une solution qui permette d'attendre dignement » ce qui définit la vie humaine, c'est-à-dire, sa disparition. Voilà ce qu'il faut produire.

Paradoxalement, malgré un choix conceptuel confirmé par chacun des *Détail* Opalka se dit « peintre du corps[5] ». Certes, nous pouvons imaginer les longues stations debout face à la toile, la tension du bras constamment levé qui inscrit, la fatigue des yeux, le corps qui s'épuise. Si l'expression d'Opalka réfère bien à cela, c'est tout de même d'autre chose dont il est surtout question.

Opalka sait, dès le départ, ce qu'il en est de ce programme qui assignera sa vie entière[6]. Cette connaissance, ce savoir, lui est toutefois théorique ; tant que le premier geste n'est pas encore posé, l'engagement demeure à venir. En effet, « savoir n'est pas comprendre ». Tout comme il faut donner corps à la peinture, le peintre doit l'incorporer « dans une tension d'un tout vécu comme une *mise en corps* toujours proche de la cassure due à l'extrême de l'émotion[7] ». Notons sans insister que si l'expression, qu'Opalka lui-même singularise par l'italique, est homophonique du fait d'un joueur qui *mise encore*, ne fait-elle pas également surgir à notre esprit celle de *mise en bière* ? Et chacune ne fait-elle pas état d'une clôture symptomatique ? Cette *mise en corps* est d'autant plus éclairante qu'en ce qui le concerne, elle constate le jeu qui participe d'une aventure qui se fait sur un pari face à sa disparition et ce, dès le début.

Remarquons que la *mise en* quelque chose signifie être en son lieu. Or l'œuvre entière d'Opalka a toujours visé l'abolition des frontières entre art et vie; une œuvre-vie se fondant dans sa durée, tel est son but.

Suite au passage du premier 100 000 en 1972, Opalka décida d'ajouter 1% de blanc au fond de chaque nouveau *Détail*; d'enregistrer sa voix prononçant les nombres au moment de leur inscription et de photographier son visage devant le *Détail* en cours à la fin de chaque journée de travail. L'adjonction de blanc, éclaircissant la suite des *Détail*, lui permettra éventuellement de peindre blanc sur blanc, l'enregistrement sonore de savoir où il en sera lorsqu'il ne verra plus les chiffres qu'il peint, et la photographie établira le constat de l'empreinte du temps sur son visage. De même, l'identité inscrite sous chaque autoportrait photographique viendra du dernier nombre tracé sur la toile, à la fin de chaque séance de travail[8]. Un visage et son n/ombre pour chaque jour.

Le sujet, suite aux modifications apportées, ne sera plus que ces nombres dont il dépendra absolument, mais le son et la lumière ou, plus exactement, la déclinaison : entendre pour voir ce qui disparaît au moment d'apparaître. Nommer, dire, pour ne pas perdre le fil. Avancée (d')aveugle dans la lumière, se dirigeant au son, n'entrevoyant le chiffre que momentanément, du fait de la brillance humide de la peinture avant sa

Roman Opalka, du tableau au peintre.

disparition par assèchement. Opalka disparaît au presque-moment de son apparition, comme les instants de sa propre vie qu'il voit fondre en ces chiffres blancs dans le blanc lumineux de ses fonds. Tous singuliers, tous identiques. Le corps aura misé tout ce qu'il pu. Nous restera la lumière d'une voix ayant su compter avec l'effarement de sa disparition.

MICHEL BRICAULT

NOTES

[1] *Le Robert*, dictionnaire historique de la langue française, Paris, 1998, réimpression 2000.

[2] In Bernard Lamarche-Vadel, *Opalka 1965/1 - oméga*, Paris, La Différence, 1986, p. 61. Contributions par Roman Opalka, Denys Riout, David Shapiro.

[3] « Face à Godot », entretien avec Michel Nuridsany, *Galeries Magazine*, fév.-mars 1992, p. 82.

[4] *Ibid.* Voir également Christine Savinel, in Christine Savinel, Jacques Roubaud, Bernard Noël, *Roman Opalka*, Paris, Dis Voir, , 1996, p 21 : « Devant le premier *Détail* d'Opalka que j'ai vu, sans rien savoir de lui, puis connaissant son œuvre, (...) ma première impression fut la même : confusément, qu'il s'agissait de numéros humains, c'est-à-dire de numéros mis en place du nom – et puis précisément de ces numéros qui avaient activement visé la négation de l'humain, dans les camps (je ne reconstruis pas cette impression *a posteriori*, je fais partie de ceux et celles à qui cette idée vient toujours). »

[5] Bernard Noël in *ibid.*, p. 123.

[6] Roman Opalka, « Opalka 1965/1 – oméga rencontre par la séparation », p. 110.

[7] *Ibid.*

[8] Michel Nuridsany, *loc. cit.*, p. 81, voir également Roman Opalka, « Opalka 1965/1 – oméga rencontre par la séparation », *loc. cit.*, p. 108.

Roman Opalka. Exposition au Szepmuveszeti Muzeum, Budapest, 1995