

Judit Reigl, de mai 1954 à juin 1955 (*annus mirabilis, annus horribilis*)

JANOS GAT

Tout ce que l'on peut dire sur l'art de Judit Reigl est à mettre au conditionnel. Judit Reigl est la nonagénaire d'exception qui savoure le présent sans interroger le passé. Interrogée sur son travail, elle fournit assez de renseignements pour conforter une théorie également valable pour tous les points de vue imaginables. On peut partager les informations, pas l'acte de peindre proprement dit. De même, on parlera des peintures plutôt que de la peinture en soi, car plus on la comprend, moins on arrive à l'expliquer. Comment mettre le doigt sur ce qui est insaisissable par nature et se dérobe à toute analyse irréfutable¹ ?

Judit Reigl est le chaînon manquant entre deux courants simultanés de l'art abstrait : l'expressionnisme abstrait de l'École de New York, sous la double influence d'Arshile Gorky et du surréalisme, et l'abstraction lyrique de l'École de Paris, sous celle de Wols et de la Seconde Guerre mondiale. Les Américains obtiennent des effets révolutionnaires par des moyens traditionnels, et les Européens des effets traditionnels par des moyens révolutionnaires². Les Américains partent de la surface du tableau, et les Européens, du support³. Tandis que les Américains gomment le passé, les Européens rebâtissent sur le peu qu'il en reste.

C'est un bombardement allié qui a créé la grande place déserte à la De Chirico, avec ses façades branlantes et sa statue en marbre mutilée, constituant le premier paysage surréaliste rencontré par Judit Reigl⁴. Elle vainc l'histoire par l'histoire de l'art, étudie l'art dans Budapest assiégée, peint les paysages idylliques sur les contreforts des Carpates près de la ligne de front, visite assidûment

les musées en souffrant de la faim dans Vienne occupée, et découvre le paradis sur terre en Italie, dans les marais de Ravenne, aux abords de la grotte où Dante situe l'entrée de l'Enfer⁵. De retour au purgatoire de sa Hongrie natale réal-socialiste, sur la foi de promesses mensongères et de faux espoirs, elle rattrape ce qui aurait pu être l'erreur de sa vie en retournant à l'Ouest secrètement, à travers le no man's land meurtrier instauré à la frontière austro-hongroise⁶. Son odyssée terrestre de plusieurs mois, ponctuée par sept autres passages de frontières clandestins⁷, s'achève en juin 1950 dans le Paris existentialiste, où elle gagne chichement sa vie en travaillant sur des chantiers pour pouvoir peindre de façon aussi obsessionnelle qu'elle en a envie.

La jeunesse n'a que faire d'un style original. Les tableaux que Judit Reigl a exécutés avant d'arriver à Paris récapitulent ses années d'études. Sa première œuvre acceptable à ses yeux, *Déluge* (janvier 1945, disparue depuis), représentait effectivement cet instant apocalyptique. Les œuvres suivantes renvoient à divers épisodes de l'histoire de l'art européenne, ainsi qu'aux lieux et moments où elle a appris à les connaître. *Campo de' Fiori*, la toile visionnaire peinte à l'Académie de Hongrie à Rome en 1947 (connue aujourd'hui par une photographie), rappelle ses études à l'École des beaux-arts de Budapest en s'inspirant ouvertement de Csontváry, le peintre hongrois le plus influent. Le béatifique *Autostop entre Ferrare et Ravenne* commémore un voyage de 1947, à la manière de Duccio di Buoninsegna et d'autres maîtres du Trecento siennois admirés à cette occasion. Son projet de peinture monumentale *Ouvriers et paysans unissez-vous*, pour un concours organisé par les autorités de Budapest et resté sans suite, préserve le souvenir de Masaccio et de la dernière chose vue à Venise en octobre 1948 : la statue en porphyre des *Quatre tétrarques*, sculptée vers l'an

300 et rapportée de Constantinople après le pillage de la ville au début du XIII^e siècle. En 1950, elle mélange dans *Ils ont soif insatiable de l'infini* des emprunts à Goya, à Picasso, à Max Ernst et même à Tissa David⁸, son ancienne condisciple à Budapest avec qui elle partage un logement à Paris. Puis, en 1954, l'art de Judit Reigl s'inscrit dans le temps réel avec des dizaines de collages et de toiles, auxquels s'ajoutent des dessins à l'encre sur papier que l'on pourrait qualifier de paysages cosmiques. À trente et un ans, Judit Reigl travaille depuis quatre ans à Paris dans l'anonymat le plus total et se retrouve en zone incertaine, rebutée par l'École de Paris où elle baigne littéralement, mais attirée par la peinture gestuelle américaine dont elle a pu voir seulement quelques photos dans des magazines⁹.

Pour les biographes de Judit Reigl, l'année 1954 fait figure d'*annus mirabilis* dans sa carrière, marquée par la rencontre avec André Breton. Le pape du surréalisme (conforté par Max Ernst en coulisse) salue en elle un grand espoir pour l'avenir de la peinture et, grâce à cette publicité, les notables du monde de l'art remarquent enfin sa présence. Son exposition à L'Étoile scellée, à la fin de l'année, attire l'attention de son futur collectionneur fidèle Maurice Goreli et de marchands tels que René Drouin ou Otto van de Loo¹⁰. Une célèbre lettre de Breton à Judit Reigl¹¹, à la fois message de remerciement, hommage et encouragement, devient le laissez-passer qui assure à son art une visibilité internationale.

Pour la principale intéressée, en revanche, 1954 a un goût d'*annus horribilis* : la seule période sombre de sa vie, un passage à vide qu'elle a dû compenser par une frénésie de travail pour ne pas sombrer tout à fait. Judit Reigl, endurcie par les épreuves de la guerre et puisant de grandes forces dans son art, se protège contre un monde dépersonnalisé par une cuirasse dont les failles la laissent à la

merci de drames intimes. En 1954, elle se retrouve face au bord du néant. Alors qu'elle se désespère de ne pas être au chevet de sa mère en train de mourir d'un cancer, les deux personnes auxquelles elle tient le plus lui assènent le coup de grâce. L'estime que lui témoigne publiquement Breton lui aliène sa meilleure amie, qui est aussi une artiste remarquable, tandis que sa compagne, soumise à toutes sortes de pressions, s'éloigne d'elle et semble décidée à la quitter pour de bon. Judit Reigl a l'impression que le sol se dérobe sous ses pieds, et la moindre déconvenue prend les proportions d'un échec cuisant. Sa souffrance est si réelle que la mort semble préférable. Une scène lui traverse l'esprit de manière persistante : en haut d'une falaise, un seau de peinture dans chaque main (l'un blanc, l'autre noir), elle prend son élan, lance les seaux dans le vide et saute à son tour. Les traînées de peinture décrivent sa trajectoire¹². Judit Reigl a perdu son appétit de vivre, mais la peinture reste sa raison de vivre et c'est par la peinture qu'elle surmonte la bourrasque intérieure qui aurait pu l'emporter.

Elle a besoin de changer d'air. À la fin du mois de septembre, elle quitte Paris pour Causse-de-la-Selle, dans l'Hérault, en emportant pour tout matériel de peinture un carnet à croquis qu'elle oublie très vite. Les balades dans la forêt occupent l'essentiel de ses journées et l'absence d'activité concrète lui aiguise les sens. Plus réceptive au paysage environnant, elle s'en imprègne davantage. Ses longues promenades la conduisent souvent sur les bords de l'Hérault. Les barrages, les lacs de retenue, les canaux et tous les ouvrages hydrauliques en général la captivent¹³. Une idée, à laquelle elle ne songe même pas pour l'instant, s'imposera plus tard comme une évidence : les écluses illustrent métaphoriquement sa position personnelle, dans une certaine mesure évidemment, car la vie ne suit

pas un cours tout tracé. Au risque de dire des banalités, c'est un flux impossible à concevoir par avance, que l'on se contente de canaliser et de réguler. Chaque fois que Judit Reigl s'approche du fleuve, son regard se fixe sur un coffre mystérieux posé à cheval sur le barrage : un cube lumineux de un mètre cinquante de côté, coiffé d'une voûte et muni d'une porte latérale close en permanence. Elle s'aperçoit que cette construction ressemble au tabernacle de l'église de sa paroisse, qui la terrifiait quand elle avait trois ans. Au lieu de voir les hosties consacrées derrière les voiles ôtées pendant la messe, elle distinguait trois têtes coupées, rubicondes, barbues et, dans son souvenir, phalliques (elle n'en parle jamais, car personne ne la croirait). Un beau jour, en allant sur la berge de l'Hérault, elle s'aperçoit que la porte du coffre mystérieux a été arrachée et que l'intérieur renferme en réalité les commandes des vannes installées au XIX^e siècle et désormais obsolètes. Les leviers et rouages en fonte semblent tout droit sortis des *Temps modernes* de Charlie Chaplin ou du *Metropolis* de Fritz Lang. Les battants des tabernacles sacrés, assimilés aux portes du ciel, abritent les provisions à partager pour le voyage commun extatique. Le dispositif mécanique inutilisé prend des allures de *deus ex machina* débloquent la situation de Judit Reigl.

L'artiste se laisse entraîner par la construction mutilée qui répand une lumière céleste. Les rouages internes du pseudo-tabernacle élargissent son horizon et lui font dresser la tête vers les étoiles. Judit Reigl doit explorer le chaos pour y débusquer le logos. C'est ce qu'elle va faire dans ses nouvelles œuvres, munie du sextant rudimentaire fourni par une vieille machine. Un vulgaire engin de levage lui ayant laissé entrevoir le grand dessein, c'est par des moyens tout simples qu'elle va s'attaquer à une gageure complexe. Marcel Duchamp jouait aux échecs pour conceptualiser l'impondérable.

Kasimir Malevitch a examiné le mouvement des astres pour peindre *L'Homme qui court*. Judit Reigl cueillait des champignons dans les bois et ramassait des fossiles sur des falaises pour traquer l'incommensurable dans le prosaïque ou le sublime dans la trouvaille ordinaire. Ayant toujours aspiré à la dimension cosmique, elle a déchiffré la mécanique céleste en regardant l'intérieur du pseudo-tabernacle sur le barrage et un bout de ferraille a alimenté six décennies de création artistique... c'est en tout cas l'interprétation qu'elle en donne après coup. Judit Reigl, adoptant cette non-méthode découverte par un heureux hasard, revient dans le même village tous les ans, à la fin septembre, pour un mois de non-travail.

De retour à Paris vers le début novembre, Judit Reigl tente de se remettre à la peinture. On ne peut pas employer la formule consacrée, « l'artiste reprend les pinceaux », parce qu'elle n'en utilisait déjà plus du tout à l'École des beaux-arts de Budapest¹⁴. Elle applique plusieurs couches de couleur à mains nues en les faisant pénétrer dans la toile, puis les façonne, les gratte et les incise pendant le séchage, à l'aide d'instruments improvisés pour l'occasion. Ses lames tordues et bouts de métal coudés ressemblent à des pièces détachées extraterrestres, ce qui est normal, car elle peint des paysages étranges de plus en plus distants de la surface du globe. Étant donné que Max Ernst s'est déjà approprié les planètes telluriques et que Roberto Matta gouverne la Voie lactée, elle laisse vite cette iconographie au bord du chemin qui la mène aux confins du cosmos¹⁵. Pour Maurice Goreli, le collectionneur à l'œil infallible, Judit Reigl est la dernière surréaliste vivante¹⁶. Cette assertion historique, apparemment corroborée par les premiers tableaux parisiens y compris les paysages cosmiques de 1954, est admise par tout le monde, sauf Judit Reigl elle-même. En fait, elle n'a jamais adhéré au groupe,

malgré les appels du pied de Breton. Ayant admiré le pape mais pas ses ouailles, elle a assisté à quelques réunions seulement. Judit Reigl cesse de « peindre surréaliste » dès l'instant où elle fait la connaissance de l'effectif au grand complet, convoqué par Breton pour venir la saluer à la terrasse du café Blanche en juin 1954. C'est la date inscrite au dos¹⁷ de *Broyage du vide*, sa dernière toile présumée surréalisante.

Son exposition à la galerie de L'Étoile scellée, inaugurée le 18 novembre 1954, rencontre un succès considérable sur tous les plans hormis celui des ventes : aucune des quatorze toiles surréalistes (dont douze abstraites) ne trouve preneur. Il faut dire que l'accrochage laisse à désirer, peut-être dans un mini-acte de lutte des classes dirigé contre le directeur de la galerie (Breton) ou contre l'artiste, voire les deux à la fois, ou alors pour par pur mauvais esprit. L'œuvre maîtresse de l'exposition, *Ils ont soif insatiable de l'infini*, surmonte une armoire électrique dont l'ouverture fréquente provoque quasi inmanquablement la chute de la peinture située au-dessus. Même les meilleures journées s'achèvent dans un certain désarroi pour Judit Reigl, d'autant qu'elle doit rentrer seule pour regagner son appartement vide. Pendant les semaines où elle n'a personne à qui parler dans son minuscule atelier-logement, elle redouble d'ardeur au travail.

L'intérieur du pseudo-tabernacle donne lieu à un collage dont les éléments ressemblent aux composants d'une mécanique céleste. Judit Reigl trouve souvent des sources iconographiques dans de vieux journaux et magazines, surtout des exemplaires de *Life*, que les bouquinistes vendent pour une bouchée de pain sur les quais de la Seine. Phénomènes et créatures étranges, explosions, fuselages, chauves-souris, calices liturgiques, formes aux connotations inquiétantes, toutes les images

qui lui plaisent sont découpées et collées sur des feuilles de papier. Elle a commencé à utiliser la technique du collage en 1952, d'abord en l'incorporant dans des huiles sur toile, à l'instar de bien des artistes surréalistes. Elle aime beaucoup les collages de Max Ernst, en particulier les recueils *Histoires naturelles* (1926) et *La Femme 100 têtes* (1929). Comme lui, elle se réfère volontiers à Édouard Riou et d'autres grands illustrateurs de Jules Verne, dont elle a lu intégralement l'édition hongroise en cinquante-trois volumes quand elle était petite. Assez naïvement, elle croit innover quand elle assemble des fragments découpés en les laissant tels quels. En fait, ses collages se distinguent moins par l'absence d'intervention picturale que par la complexité du résultat obtenu avec une très grande économie de moyens. Toute la dramaturgie repose sur le découpage et le montage, de même que dans le cinéma muet.

Quand Judit Reigl ne travaille pas à ses collages, elle dessine. Elle a besoin d'occuper chaque minute de solitude, ce qui revient à remplir des pages de carnet à croquis, une bonne centaine en tout. À aucun moment elle ne songe à encadrer ou à vendre ses dessins. À vrai dire, elle ne les trouve pas tellement réussis, malgré toute la sincérité qu'elle y a mise. Ils s'avèrent encore plus difficiles à situer que ses peintures, déjà pratiquement inclassables, parce qu'elle n'en parle presque jamais. D'où l'importance de bien comprendre que les dessins de 1954, très peu connus et rarement exposés, jettent un éclairage capital sur l'art de Judit Reigl. Ce ne sont pas des études préparatoires, car elle n'en a jamais fait, mais on peut y voir en quelque sorte des maquettes de la série des *Éclatements* à venir. Les lignes ne délimitent rien. Elles indiquent des directions que l'artiste, en bonne logique, se doit d'oublier afin de les suivre¹⁸. Judit Reigl peint comme elle rêve, dans un état qui amplifie et dépasse

à la fois ses sensations habituelles. On peut comparer ses peintures à des rêves éveillés déclenchés par les dessins, qui seraient en quelque sorte les rêves qu'elle a oubliés. Si les dessins sont provisoires aux yeux de l'artiste, il en va de même apparemment pour les collages déjà exécutés. Même les peintures ne sont pas des œuvres définitives aux yeux de Judit Reigl, mais de simples manifestations concrètes d'un travail en cours. Ses allers-retours entre micro et macrocosme, entre grande et petite culture, entre dessin, peinture et collage, reflètent le chaos qu'elle perçoit dans sa vie à ce moment-là. Les collages et les peintures antérieures se résument dans les dessins où la couleur se réduit à un geste qui l'entraîne à son insu dans une nouvelle direction, jalonnée par les œuvres associées à son nom aujourd'hui.

Ses premières peintures abstraites de 1955 se caractérisent par des compositions exceptionnellement denses, au point de sembler créées, non pas par une autre personne, mais plutôt par une autre sensibilité artistique. Ces toiles fonctionnent comme des trous noirs, des zones de peinture compacte d'où plus rien ne s'échappe et surtout pas la lumière. C'est ce que l'artiste ressent au fond d'elle-même à ce moment là. Quand la force de gravité l'emporte sur la légèreté, il n'y a pas d'issue. Judit Reigl peint le néant qu'elle contemple sans relâche, et qui la contemple aussi¹⁹. Bien plus tard, quand elle lira un article sur les supernovæ dans la revue *L'Astronomie* et en verra une représentée dans la tapisserie de Bayeux, elle pourra enfin comprendre cette période de sa vie et de son art : la contraction extrême de la matière fait implorer le cœur de l'étoile et donne naissance à un astre encore plus lumineux.

L'harmonie et le conflit règnent en même temps tandis que se bousculent dans la tête de Judit Reigl les ingrédients d'une dramaturgie cosmique personnelle, condensés en une masse assez compacte

pour la pousser au bord de l'explosion, et pas seulement au sens figuré. Une métaphore peut-elle se matérialiser, et une image devenir une réalité concrète ? L'acte de création, vite évacué dans une perspective biblique, est le fétiche de la philosophie et la malédiction de la science. L'artiste insuffle la vie à la matière et crée le réel. La véracité de l'art reflète la profondeur de l'engagement. Judit Reigl se donne tout entière. C'est elle que l'on voit exploser dans les *Éclatements* de 1955-1958. Les toiles ne sont pas là pour enregistrer, mais pour perpétuer ses gestes de projection de la peinture étalée ensuite à la truelle. La matière noire qui recouvre les compositions abstraites précédentes se disperse. Le support reste peut-être intact (nul besoin de fendre la toile pour faire passer la lumière, l'ombre ou un message), mais le fond semble gondolé et la couleur s'avance dans l'espace réel, débordant largement les limites du châssis. La perspective s'inverse. Au lieu du point de fuite unique à l'intérieur du tableau, il y en a toute une nuée qui rôde autour du spectateur. La peinture suspend l'instant immédiat. La vie condensée en un éclair fait irruption dans un monde nouveau. La série des *Éclatements* est le big bang de la maturité artistique de Judit Reigl. D'autres déflagrations²⁰ encore plus puissantes allaient suivre, et déclencher une rafale de singularités gravitationnelles difficile à sonder. On a dit que la série des *Éclatements* prophétisait la révolution qui a éclaté en octobre 1956 en Hongrie, mais la seule relation entre les deux se situe au niveau du vocabulaire. Si l'on tient vraiment à poser une étiquette sur les *Éclatements*, ils relèvent de l'autoréférence dans la mesure où leur matière jaillit du for intérieur de l'artiste.

Le premier *Éclatement*, où le chaos et le logos se confondent, couvre une année qui contient en elle une demi-vie²¹, donnant à

l'instant de son exécution une durée éternelle et une présence concrète. Les motifs des collages, dessins et peintures de 1954 résument tout ce que Judit Reigl a appris sur l'art. On les reconnaît dans le premier *Éclatement* et on peut encore les discerner dans la gestuelle picturale des autres œuvres de la série, de plus en plus simplifiés au fil des déflagrations.

Tous les faits rapportés dans les lignes qui précèdent sont véridiques, ou conformes aux souvenirs personnels de Judit Reigl. Tout se tient, presque tout est juste, et ne nous aide pas pour autant à comprendre la nature même de son art, mais seulement, dans une certaine mesure, le pourquoi et le comment de la création de certaines œuvres. Comme elle n'a jamais opté pour un style en particulier, il est normal que son univers soit en perpétuelle mutation et expansion. Les toiles enflent, les couleurs migrent et les touches indiquant le chemin de l'infini sont autant de petits miracles qui ont chacun une explication technique différente. Afin d'en saisir la signification, nous revenons aux composants élémentaires, en l'occurrence l'encre, le papier, la toile, les pigments et le liant, pour tâcher de faire correspondre les touches de couleur avec des formes et des lignes concordantes. Ce devrait être un jeu d'enfant de démontrer que le précieux lot de dessins de 1954 recèle les premiers énoncés d'une langue que Judit Reigl est la seule à parler. Tout est médité dans ses œuvres, rien n'est calculé à l'avance. C'est pourquoi il faut les regarder avec des yeux de nouveau-né, et l'on ferait mieux d'en parler assez légèrement sans essayer à toute force de les analyser verbalement. Dans ce qui s'offre à nos regards, il y a aussi une personne. Par rapport à son œuvre indomptable²², Judit Reigl offre un terrain d'étude plus sûr et non moins attrayant.

André Breton se rend à l'atelier de Judit Reigl le 1^{er} juin 1954,

date funeste pour elle depuis la mort de sa mère un autre 1^{er} juin. Breton a repoussé d'un mois le rendez-vous fixé initialement le 1^{er} mai, coïncidant avec l'anniversaire de l'artiste qui fêtait ce jour-là ses trente un ans. La visite marque le point de départ d'une année ponctuée par des événements qui vont bouleverser et finalement transformer sa vie, de manière positive à tout point de vue. En juillet, août et septembre, soit la plus longue période de son existence, elle est incapable de travailler. En octobre, elle décide de prendre des vacances pour la première fois. Elle crée la plupart de ses collages après octobre et la totalité de ses dessins en quelques semaines, pendant son exposition à L'Étoile scellée en décembre, mois lui aussi funeste depuis la mort de son père. Le premier *Éclatement* est daté de juin 1955 : c'est le moment où la matière accumulée dans sa vie et son travail a atteint une masse critique. La déflagration se produit dans sa trente-troisième année, un âge auquel beaucoup d'autres âmes exaltées ont triomphé de la mort. L'année la plus tumultueuse dans sa vie s'est achevée par une toile presque gestuelle, de plus de un mètre sur un mètre et demi, révélant sa proximité instinctive avec l'École de New York. La série des *Éclatements* a insufflé une nouvelle vie à l'artiste et nous a donné la Judit Reigl que nous connaissons aujourd'hui, en frayant la voie à soixante autres années de création artistique.

(Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort)

Ce texte est issu d'une série d'entretiens avec Judit Reigl enregistrés en août 2014. Le ton parfois hagiographique et les considérations intempestives ne viennent que de moi, tandis que les faits relatés s'appuient sur le témoignage de l'artiste. On trouvera des informations biographiques plus précises dans la version française du texte rédigé

pour le catalogue de l'exposition de 2010 à la Ubu Gallery (*Panta rei*), et sans doute le lecteur devrait-il s'y reporter tout de suite. J'ai délaissé sciemment l'histoire de l'art au profit de l'histoire de l'artiste et d'une vision personnelle de son art.

¹ Pour aller plus vite, on pourrait remplacer ces quelques pages par le triptyque de maximes : « Sur ce dont on ne peut pas parler, il faut garder le silence », ou I—I—I (Wittgenstein) ; « tout est relatif », ou $E = mc^2$ (Einstein) ; et « l'arbre cache la forêt », ou $\Delta x \cdot \Delta p \geq h/4\pi$ (Heisenberg).

² D'un côté le Black Mountain College, de l'autre les villes en ruine et Wols érigeant les décombres en formes plastiques.

³ L'art contemporain face à la guerre contemporaine. Alberto Burri, Jean Fautrier, Yves Klein, ses « peintures de feu » et ses « anthropométries » (www.youtube.com/watch?v=6P2Z4BoAF28).

⁴ Judit Reigl : « Le premier paysage surréaliste dont je me souviens n'était pas l'œuvre d'un peintre, mais des bombardements de 1945. Un raid aérien nocturne avait fait voler en éclats une fontaine au centre de la majestueuse place Calvin, devant le temple baroque et le Musée national hongrois à façade corinthienne, où je passais tous les jours pour aller à l'École des beaux-arts. Des années après, j'ai reconnu la même image dans un tableau de Giorgio De Chirico. »

⁵ Au printemps 1948, Judit Reigl a vécu les semaines les plus heureuses de sa vie dans la « forêt obscure » précisément désignée par Dante. « Une vie angélique », dit-elle. Voir la scène finale dans la nouvelle de Marguerite Yourcenar *L'Homme qui a aimé les Néréides* (1938).

⁶ La frontière, matérialisée par des barbelés et des champs de mines et surveillée à la lumière des projecteurs comme le futur mur de Berlin, était pratiquement infranchissable. Judit Reigl est l'une des très rares évadées encore en vie à ce jour. Marcelin Pleynet souligne ce que « peut avoir d'exceptionnel pour un destin de femme » l'expérience de la traversée du rideau de fer, cet « étroit couloir de champs de mines bordé de no man's land », selon les termes de l'artiste.

⁷ Zone russe, zone anglaise, zone américaine, Allemagne, Suisse, Allemagne à nouveau, Belgique, France.

⁸ Dix ans après, Judit Reigl a transformé en bêtes de l'Apocalypse les drôles de chevaux ricaneurs dessinés au début des années 1940 par la grande cinéaste d'animation que fut Teréz (Tissa) David (1921-2012).

⁹ *Life* du 8 août 1949 (Pollock) et du 15 janvier 1951 (les « Irascibles »), entre autres.

¹⁰ Maurice Goreli (de son vrai nom Moïse Gorelishvili) est né en 1923 au 22 via Manzoni à Milan. D'après la légende familiale, son grand-père, issu d'une importante lignée de négociants en fourrures géorgiens et impliqué dans l'exploitation des champs de pétrole à Bakou, eut l'insigne honneur de se faire rançonner par Joseph Vissarionovitch Djougachvili (alias Staline), un petit malfrat à l'avenir prometteur. Il semblerait que cette brève relation ait facilité le départ des Gorelishvili vers l'Italie en 1917. Maurice Goreli a étudié la psychologie et la philosophie tout en cultivant ses penchants pour la musique, la littérature et les arts plastiques. Présenté à André Breton par leur avocat commun, Me Edmond Bomsel, il fréquente assidûment la galerie de L'Étoile scellée, où il a un coup de cœur pour les expositions de Simon Hantaï et de Judit Reigl en 1954. C'est sur une suggestion de Breton que Goreli, jeune homme fortuné, démarre une collection de tableaux en commençant par deux des artistes les plus intéressants et encore abordables sur la place de Paris. Il devient ainsi le mécène attitré de Simon Hantaï et de Judit Reigl, et ce lien privilégié donne naissance à l'une des plus remarquables collections particulières françaises, réunissant bon nombre d'œuvres majeures des deux artistes. En 1990 et 1992, Goreli fait don au Centre Pompidou d'une vingtaine de ces œuvres, qui sont présentées au public en 1994. L'exposition « Judit Reigl, 1954-55 » à l'Ubu Gallery de New York, en décembre 2014, atteste la clairvoyance du collectionneur. À quatre-vingt-douze ans, Goreli continue à traquer les trésors dans les lieux les plus improbables. En tout cas, les seuls dessins de Judit Reigl exécutés en 1954 qui soient parvenus jusqu'à nous ont été préservés dans sa collection. Il a offert au Metropolitan Museum of

Art de New York certaines des œuvres exposées à l'Ubu Gallery. À titre personnel, j'aimerais exprimer ici ma gratitude envers M. Goreli qui fut mon principal guide dans le domaine des arts. Tout le monde a des yeux, mais si peu de gens voient, pourrait-on dire en paraphrasant la Bible.

René Drouin (1905-1979), fondateur avec Leo Castelli de la galerie parisienne qui portait son nom, fut un marchand visionnaire gérant la plus remarquable écurie d'artistes. Savant en art, il était ignare en commerce. Otto van de Loo (né en 1924) est en quelque sorte son pendant munichois. Mais lui, il a l'avantage de s'y connaître à la fois en art et en commerce.

¹¹ « Chère amie,

Vous me donnez un des grands émerveillements de ma vie : vous ne pouvez imaginer la joie grave et profonde qui m'envahit ce matin. Cette œuvre [*Ils ont soif insatiable de l'infini*], du premier instant que je l'ai vue, j'ai su qu'elle participait du grand sacré et son entrée chez moi me fait l'effet d'un signe solennel. Je n'aurais jamais cru que cette parole de Lautréamont pût trouver image à sa hauteur, et j'ai été bouleversé de son adéquation totale à celle-ci, qui s'est jetée à ma tête quand j'entrai chez vous. Je craignais que vous ne m'en vouliez un peu de cette précipitation que j'avais mise à vouloir vous la faire montrer, elle et plusieurs autres, mais ce n'était là, vous pensez bien, que l'excès du mouvement d'exaltation que j'avais éprouvé au fur et à mesure que vous me découvriez vos autres toiles. Je suis tel que je voudrais aussitôt que tous ceux qui en valent la peine passent par le même enthousiasme que moi. Je ne sais, Judit Reigl, comment vous dire le don que vous me faites. C'est encore trop près, voyez-vous. Vous êtes en possession de moyens qui me stupéfient de la part d'un femme et je vous crois en mesure d'accomplir des choses immenses. Laissez-moi vous dire toute mon admiration, toute mon émotion.

André Breton »

¹² Cette description s'appliquerait aisément à bon nombre des œuvres de la série ultérieure *Écriture en masse* (1959-1965).

¹³ Judit Reigl voit un bon présage dans le patronyme Gat (qui signifie

« barrage » en hongrois) de son marchand new-yorkais et auteur de ces lignes.

¹⁴ Du temps où elle étudiait aux Beaux-Arts de Budapest, Judit Reigl préférait la spatule au pinceau. La dureté du métal lui convenait autant que la souplesse du pinceau lui déplaisait. De temps en temps, elle utilisait une grosse brosse de peintre en bâtiment, à poils raides. Alors qu'elle s'est constamment fabriqué des outils au fur et à mesure de ses besoins, il y en a un qu'elle a gardé plus de cinquante ans : une tringle à rideau en métal achetée aux puces en 1952, qu'elle avait pliée à la force des bras.

¹⁵ Judit Reigl, à propos de l'écriture automatique absolue : « Un dépassement du surréalisme par le surréalisme même. »

¹⁶ Judit Reigl : « Ma peinture s'inspirait moins des surréalistes qu'elle ne partageait des sources d'inspiration communes avec eux. Comme quelqu'un l'a écrit un jour : "Judit Reigl n'a rien de commun avec le cercle de Breton. Elle représente un surréel intemporel, visionnaire, une vision cosmique. Pas son école, mais la tradition séculaire dont il s'est emparé." Pas la méthode, si elle a jamais existé, mais une certaine façon de regarder les choses... Voyez Goya, les œuvres surréalistes de Picasso. *Le Jardin des délices* de Jérôme Bosch a fait plus que m'influencer. J'ai détourné plusieurs de ses éléments dans différentes peintures. »

¹⁷ Judit Reigl travaille par séries. En général, elle ne signe pas ses œuvres et ne les date pas non plus, sauf si on lui en fait la demande pour une exposition ou une vente à un collectionneur, parce qu'elle n'a pas le sentiment d'« achever » ses peintures, mais simplement d'arrêter d'y travailler. Le plus souvent, elle signe « Reigl » et indique les trois derniers chiffres de l'année. Seules exceptions à la règle, la première et la dernière œuvre de chaque série sont signées et datées dès leur exécution, avec indication du mois. Ces œuvres peuvent encore évoluer par la suite, voire se transformer plusieurs fois au gré des retouches, mais l'artiste sait précisément à quel moment elle a commencé et fini une série donnée.

¹⁸ À trop vouloir expliquer les dessins à l'encre de 1954, on les prendrait pour les études préparatoires qu'ils ne sont pas. Les peintures de Judit Reigl

suscitent souvent la comparaison avec des partitions musicales. Les *Éclatements* de 1955 ont un caractère gestuel et l'on serait tenté d'assimiler les dessins de 1954 à de brèves indications chorégraphiques.

¹⁹ À dix-neuf ans, Judit Reigl a fait un vœu (sans l'adresser à personne en particulier car elle ne croit en aucun dieu incarné), celui de pouvoir dépasser tout ce qu'elle était, où et comment. Cette aspiration constante dans sa vie sous-tend sa méthode d'écriture automatique totale, dont elle est à la fois l'instrument, le sujet et l'objet. Le fait d'aller au-delà de soi-même dans la direction de l'infini devient une performance artistique.

²⁰ Si les peintures sont des déflagrations, les dessins en contiennent l'amorce.

²¹ Ce qui était la « moitié » du chemin de notre vie (*nel mezzo del cammin di nostra vita*) à l'époque de Dante ne serait plus qu'un tiers aujourd'hui, du moins pour Judit Reigl.

²² Œuvre indomptable, insaisissable, irréductible, céleste, « œuvre au noir », comme la première phase du grand œuvre alchimique et le titre du roman de Marguerite Yourcenar, dont la lecture pourrait éclairer les motivations de Judit Reigl. Le sujet = l'objet = la cible.