

Le drap décodé (Une autre rédaction de Kocher)¹

par Janos Gat

Judit Reigl a toujours pensé qu'abstrait et figuratif ne faisaient qu'un et sa série *Drap/décodage* de 1973 se veut précisément les deux à la fois. Elle fixe le mouvement permanent dans des œuvres monumentales (320 x 240 cm) et pourtant quasi arachnéennes, qui ne sont ni tout à fait des peintures, ni tout à fait des estampes. L'artiste prélève des « relevés » d'une vingtaine de toiles de la série *Homme* qu'elle vient juste d'abandonner en les recouvrant d'un drap fin, avant d'appliquer de minuscules touches de pigment empruntés à la palette sourde des *Baigneuses* et de *La Montagne Sainte-Victoire* de Cézanne, comme elle s'en apercevra en cours de route². Le relief irrégulier des *Hommes* induit en outre une perspective courbe à la Cézanne. « Le décodage s'est produit lorsque Judit Reigl a soulevé le drap et découvert l'image inversée créée par la gouache en traversant ce voile. Les corps émergents de *Drap/décodage* sont incomplets, transparents par endroits, laissant l'étoffe à nu. Suspendus sans cadre ni châssis, ils donnent l'impression que les figures se soulèvent³. »

Ces œuvres de Judit Reigl font penser au saint suaire de Turin, par leurs dimensions et par leur inversion, la gouache magistralement infiltrée dans les *Draps* soutenant largement la comparaison avec l'empreinte divine. Le Saint Suaire est une œuvre d'art à part entière, et une œuvre vraiment à part : véritable coup de génie d'un maître du XIV^e siècle qui, non content de découvrir le ready-made avant la lettre, préfigure le procédé photographique. Tout porte à croire qu'en réalité un faussaire ingénieux a créé la sainte relique sur un tissu fabriqué au XIII^e siècle. En revanche, l'authenticité des *Draps* de Judit Reigl ne souffre aucun doute. Elle a acheté chez un grossiste un rouleau entier de coton peigné d'Égypte longues fibres, très léger, l'a découpé à la main, a peint les différents morceaux de tissu et les a exposés en décrivant leur genèse dans un catalogue publié à cette occasion.

Un autre précédent envisageable serait l'extraordinaire poncho de Juan Diego Cuauhtlatotzin sur lequel s'est imprimée la miraculeuse image de Notre-Dame de

Guadalupe. Ces œuvres se ressemblent par leur technique, leur immédiateté visuelle, leur aspect chaleureux, leur coloris et même la lévitation des personnages : les corps peints sur les *Draps* de Judit Reigl flottent dans de vagues nuées, tandis que la Vierge de Juan Diego s'encastre dans un nuage. Mais la série *Drap/décodage* n'a aucune connotation religieuse : les œuvres témoignent d'un miracle laïque. Ici, le prodige n'est pas un acte du destin. Judit Reigl a produit l'apparition céleste avec les moyens du métier, en se servant d'une grosse brosse de peintre en bâtiment conçue en principe pour les badigeons.

Judit Reigl connaît un trajet qui mène au sublime en trois étapes toutes simples (mode d'emploi à usage unique) :

- 1) Voiler d'un drap transparent une peinture de la série *Homme* mise au rebut.
- 2) Peindre sur la face visible en employant de la gouache suffisamment diluée pour que la couleur traverse en partie le tissu fin en suivant les reliefs de la toile recouverte.
- 3) Dévoiler l'empreinte au revers de la surface peinte en retournant le drap transparent.

L'artiste elle-même explique sa démarche dans un texte rédigé le 28 avril 1973 pour le catalogue de l'exposition présentée la même année à la galerie Rencontres à Paris :

« Exclusivement de la peinture abstraite. Pendant treize ans. Une sorte d'écriture en masse, sur fond blanc. À partir de février 1966, cette même écriture se métamorphosait indépendamment de ma volonté, plutôt contre celle-ci — en forme de plus en plus en plus anthropomorphe, en torse humain.

Imperceptiblement d'abord, puis de plus en plus consciemment après 1970, j'ai essayé d'intervenir, de souligner l'aspect émergent de ces corps dressés.

En mai 1972, j'ai montré une vingtaine de ces toiles (1966-1972) nommées *Homme* à Rencontres. Alors, j'ai pensé réussir une analyse de ma démarche des six années antérieures. J'ai cru tirer deux conclusions pour la

continuation de mon travail :

- 1° pousser cet homme jusqu'à la libération complète, jusqu'à son envol,
- 2° rendre cette peinture plus lisible, plus accessible.

En automne 1972, tout était démenti par la pratique. Pendant quatre mois, j'ai raté des toiles sans pouvoir en réaliser une seule. J'ai dû m'arrêter. Mon analyse n'arrivait pas à pénétrer mon inconscient dont le jeu majeur consiste à passer outre aux ordres venus du mental.

La percée initiale est devenue mur : percée 1966-1970 due au soulèvement de l'inconscient tant qu'elle était soutenue par l'"apport de valeurs basses" (G. Bataille), tant que je faisais partie de ceux en qui s'accumule la "force d'éruption" et qui "sont nécessairement situés en bas" (G. Bataille). Mur obstruant l'ouverture (1971-1972) au fur et à mesure que j'ai voulu diriger cette révolte, aller au-delà des contradictions, atteindre un but de libération : mon inconscient m'avait lâchée. Je ne pouvais plus, dans ma pratique, poursuivre cet homme qui s'envole... Évasion icarienne. Peut-être recherche camouflée de sur-homme ? Sur-ego ?

Simultanément, ma deuxième décision provoque un heurt, plus rude encore, avec le "monde insupprimable de l'utilité rationnelle" (Bataille). Autre mur ! Car, si l'on peut considérer que le premier — échappatoire icarienne — n'est que fantasme individuel, le second interdit l'accès à un monde réel, un domaine qui nous concerne tous, une inscription dans le champ social et politique.

Maintenant [février 1973] j'essaye de miner ce deuxième mur. J'agrafe des draps transparents sur ces *Hommes*. En les voilant ils deviennent opaques, presque non inscrits. Sur ces corps niés, je fais le relevé, ou plutôt — par touches, par taches — je défais les formes, l'élan, le dynamisme de l'écriture, les tensions de ceux-là. Je les décompose, les décède, abolissant leurs armatures noires, cette carcasse noire des masses protectrices, pourtant indispensable jusqu'ici, avec son épaisseur affirmative et son contraste

absolu contre le fond blanc. J'immerge. Je peins sur ces draps, pour n'en montrer que l'envers. Je passe par la défaite totale.

Ni certitude, ni désespoir. Pas même réussite à l'envers. Peut-être retrouver un flux désirant, une vibration charnelle, la couleur, que le Vieux de *La Montagne* et des *Baigneuses* a bien su capter. »

Telle est son analyse personnelle des vingt années de travail précédentes, dont la trajectoire se dessine d'autant plus clairement qu'elle s'insère entre deux périodes de blocage d'environ six mois chacune. Judit Reigl a connu un premier passage à vide en 1954, qui s'est achevé par ce qu'elle appelle volontiers une explosion. Ce terme, apparemment passe-partout, est encore trop subjectif pour avoir un sens autre que métaphorique, c'est-à-dire pour nous indiquer autre chose que la sensation ressentie par l'artiste quand l'immense pression accumulée en elle s'est soudain évacuée. Mais il faut bien recourir aux métaphores pour évoquer l'indéfinissable, au risque d'être hors sujet. Judit Reigl a donc explosé de manière imprévisible — et totalement métaphorique, donc. Les retombées se font sentir dans la série *Éclatement* (1955-1957) qui propulse sur la ligne de front de l'abstraction cette artiste jusque-là inconnue. L'abstraction gestuelle de Judit Reigl déploie une vigueur digne de l'École de New York, au grand dam de la majorité des critiques français, horrifiés de voir l'énergie débordante de ses peintures à propension cosmique s'affranchir des précautions esthétiques. Partout ailleurs en Europe, elle reçoit un excellent accueil et des marques d'estime de ses pairs, tandis que la presse française manifeste son opinion en refusant d'en parler.

En 1972, après un hiatus de dix ans, Judit Reigl renoue avec le public parisien en exposant la série *Homme* à laquelle elle travaille depuis six ans. Les critiques qui ont dédaigné ses œuvres abstraites pendant tout ce temps semblent maintenant lui reprocher son retour à la figuration. Ce qu'elle considère comme une percée n'est que trahison selon eux. À l'instar des jeunes Poussin et Porbus qui ne voient pas la silhouette émergeant du fond sur la toile de Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, les critiques aveuglés par leurs préjugés ne perçoivent pas ce que Judit Reigl leur met sous les yeux.

Quand elle parle de « cette même écriture » à propos de son nouveau mode pictural,

il faut la croire sur parole. Les dernières œuvres de la série *Expérience d'apesanteur* (1965-66), qui prolonge *Écriture en masse* (1956-66), pourraient être autant de détails en gros plan des « toiles nommées *Homme* » exécutées juste après. Dans les tableaux de Titien, les scènes de foule allégoriques ne se composent-elles pas aussi d'éléments abstraits à regarder de près ? Judit Reigl ne revient pas à la figuration en 1966 : elle continue à peindre comme elle l'a toujours fait et quand une forme humaine se dégage toute seule de la matière noire appliquée sur la toile, elle fait un pas en arrière pour l'examiner, puis la laisse en place. Avec la série *Homme*, Judit Reigl change de point de vue, sans changer de style⁴. Les étiquettes abstraite et figurative ne tiennent pas, puisque l'artiste n'a rien prémédité au départ. Il n'y a aucun retour à un style antérieur, mais une simple évolution totalement fluide.

Dans son texte pour l'exposition de 1973, Judit Reigl décrit la « percée » correspondant à la reconquête de la figure humaine en 1966-1970. Le corps humain donne naissance à des œuvres qui s'accumulent à un rythme trop rapide pour permettre de les faire évoluer dans un sens ou un autre. Judit Reigl parle d'un « mur obstruant l'ouverture (1971-1972) au fur et à mesure », comme si tous ces *Hommes* se bouscullaient et entravaient mutuellement leur envol. Elle décrit la situation de manière à la fois limpide et poétique, mais en regardant les peintures, je la trouve trop critique envers son travail, autrement dit envers elle-même. Elle va jusqu'à attribuer à une défaillance de son inconscient la responsabilité de son prétendu échec. Certes, l'artiste sait mieux que personne, mais je me permettrai de ne pas partager son avis sur ce point. Les corps dressés de 1971-1972 sont pleins d'assurance et de majesté jusque dans leur envol impossible. Leur transformation d'une toile à l'autre les tire de plus en plus vers l'abstraction. Les derniers hommes libérés jusqu'à leur envol ont des ailes, qui deviennent finalement un fuselage, réduit à des lignes parallèles dans la série abstraite *Déroulement* créée juste après (1974-1985). Un changement de point de vue complètement logique pour ceux qui veulent bien regarder, un changement de style déroutant pour les autres.

On peut s'étonner que Judit Reigl, qui vit par l'art et pour l'art, soit toujours restée à l'écart du monde de l'art. Ce n'est pas un choix délibéré de sa part. Elle y trouve quand même, peut-être inconsciemment, un avantage indéniable. Cela lui permet en effet de préserver sa liberté : la liberté de travailler en suivant la direction que lui dictent les œuvres mêmes. Quand je le lui dis, elle réagit immédiatement : « C'est ma

chance. Est-ce que j'aurais eu une vie meilleure avec un mari et des enfants ? Notez bien que je n'ai jamais employé le mot "liberté". J'ai toujours agi sans réfléchir, souvent contre mon gré et en dépit du bon sens. On ne peut pas forcer un animal sauvage à faire comme s'il était domestiqué. C'est Béla Bartók, je crois, qui disait que la foudre ne vient pas alimenter les circuits électriques. J'ai toujours été d'un naturel farouche. Non pas que je morde ou que j'aboie, mais je fuis, je me terre dans mon coin. Bien sûr, je n'ai pas besoin de fuir si je ne me suis pas liée au départ. Je suis incapable de me lier, c'est congénital. » Quelle meilleure définition de la liberté, qu'elle a pourtant bannie de son vocabulaire ?

Judit Reigl n'a peut-être pas de lien avec les circuits de l'art, mais elle n'ignore pas pour autant l'importance, voire la nécessité des expositions. Elle sait également que la rencontre entre son univers personnel et la réalité environnante ne se fera pas sans heurt. Judit Reigl explique que, devenue incapable de « poursuivre cet homme qui s'envole », elle a dû s'arrêter de travailler. Il me semble plutôt que la cause du blocage réside, non pas dans les œuvres mêmes, mais dans la date de l'exposition, peut-être prématurée. En présentant vingt œuvres extrêmement abouties qui s'inscrivaient dans une série encore inachevée, elle craignait de donner l'impression qu'elle s'était fixé un but et l'avait déjà atteint. On remarquera au passage que son tempérament la rend réfractaire aux conclusions concernant les moyens d'améliorer son art (en l'occurrence « pousser cet homme jusqu'à la libération complète, jusqu'à son envol ; rendre cette peinture plus lisible, plus accessible »). Les conclusions et les décisions seraient autant de freins dans son travail. Elle ne reçoit pas d'ordres des autres, ni, surtout, d'elle-même. Sa méthode, le mouvement permanent, exclut toute espèce de préméditation. « Corps : le plus parfait instrument et le plus tragique obstacle », écrira-t-elle en 1985. Nous en avons ici une excellente illustration. À mon avis, le heurt très rude dont elle parle dans son texte de 1973 ne se produit pas avec le « monde insupprimable de l'utilité rationnelle » évoqué par Georges Bataille. Judit Reigl, dans son évasion icarienne, se heurte contre elle-même⁵.

« J'essaye de miner ce deuxième mur. J'agrafe des draps transparents sur ces *Hommes*. En les voilant ils deviennent opaques. » Si Judit Reigl étend un drap sur une peinture qui la bloque dans son travail, ce n'est pas pour gommer l'obstacle, mais pour aller au fond du problème. À l'instar du vieux peintre chinois dans la nouvelle de Marguerite Yourcenar *Comment Wang-Fô fut sauvé*, elle n'a pas d'autre

solution que de peindre pour échapper à la plus terrible condamnation. Pour Judit Reigl, le châtement, infligé par son propre instinct, est un blocage artistique. Le drap lui offre une surface vierge où elle peindra, comme Wang-Fô, la barque de sa délivrance. « Je savais très bien, dit-elle, que j'étais en pleine autoanalyse pendant mon travail. Par chance, le recouvrement d'une surface a donné quelque chose de bien distinct et réel sur l'autre surface. »

En lisant le texte de Judit Reigl sur la série *Drap/décodage*, tout le monde comprend que le « Vieux de *La Montagne* et des *Baigneuses* » désigne Cézanne, mais j'avoue n'avoir pas saisi immédiatement ce que venaient faire là les « valeurs basses » et la « force d'éruption » de Georges Bataille, ni le « flux désirant » et la « vibration charnelle ». Si je voyais assez bien pourquoi elle avait arrêté de peindre en 1972, je me demandais comment elle avait réussi à se remettre au travail en 1973, ou plus exactement à « miner ce deuxième mur » en agrafant des draps transparents sur les toiles abandonnées. Elle a répondu à ma question informulée au cours d'une conversation, un certain après-midi de juin 2014, en relatant un incident étrange (d'aucune y verraient un signe divin) qui a servi de déclencheur :

« Il y avait un cinéma à Montparnasse, qui a dû ouvrir après la guerre et qui a continué à fonctionner jusqu'aux années 1990. La séance ne durait qu'une heure, essentiellement consacrée à des actualités. Je trouvais cela assez incroyable d'aller au cinéma juste pour voir les actualités et quelques courts métrages documentaires. Giacometti en a parlé aussi. Cette salle de cinéma a beaucoup compté pour lui, parce que c'est là qu'il a commencé à voir la réalité autrement après avoir regardé les images filmées. En sortant du cinéma, il a eu l'impression que les gens bougeaient différemment, comme dans une autre dimension : il était transporté dans un monde nouveau⁶. C'est exactement ce qui m'est arrivé. Un jour, j'ai vu un documentaire où un cobra se dressait sur sa corbeille pendant qu'un charmeur de serpents indien jouait de la flûte double. Assise dans mon coin, j'ai reçu une claque gigantesque, pas douloureuse, mais d'une force inouïe. Le choc que j'ai éprouvé n'avait rien de métaphorique. Une vraie décharge électrique aussi tétanisante qu'une morsure de serpent, justement. Je n'ai jamais été mordue par un serpent, mais j'ai été touchée par une décharge de la foudre et c'était exactement la même sensation. Cette histoire remonte à 1944. Nous étions au château Koháry, qui hébergeait alors une colonie d'artistes. Je suppose que le bois de mon chevalet et de ma boîte de couleurs m'a

protégée. La force de l'éclair m'avait projetée dans la boue d'un fossé, plaquée contre un cadavre de porc. Et moi, j'ai tout de suite pensé au poème *Une charogne* de Baudelaire. Une autre fois, à Bourg-la-Reine, j'ai essyé bêtement de réparer une horloge murale électrique avec un canif. Juchée sur un tabouret, j'ai touché le contact électrique avec la lame. Là encore, le manche en bois a amorti le choc. Dans la salle de cinéma, j'ai ressenti la même chose, sauf que je n'ai pas perdu connaissance un seul instant. Mais c'était un phénomène indéfinissable. Plus tard, quelqu'un m'a dit que cela ressemblait beaucoup à un éveil de la *kundalini*, cette énergie qui loge dans le sacrum et se déploie vers le sommet du crâne... de bas en haut, comme tout ce que je fais dans ma peinture, toujours en remontant, jamais dans l'autre sens. En plus, la *kundalini* est représentée comme un serpent enroulé sur lui-même qui s'étire le long de la colonne vertébrale en produisant le même effet qu'un courant électrique⁷. Enfin, moi, j'ai reçu un vrai choc, et après j'ai continué à toujours peindre de bas en haut, instinctivement. »

Cet entretien de juin 2014 avec Judit Reigl était lié à l'exposition de la série *Drape, décodage* dans ma galerie new-yorkaise, qui m'a donné l'occasion de redécouvrir son texte de 1973. Pendant l'exposition, nous avons diffusé un enregistrement d'une musique spécialement composée par Pierre Bernard pour les œuvres de Judit Reigl. Et le grand John Zorn a donné deux concerts mémorables avec sa formidable équipe de musiciens. L'émotion ressentie par le public contribuait à lui aiguïser les sens, l'ouïe renforçant la vue et vice versa. Les réactions m'ont quand même surpris. Si le communiqué de presse donnait quelques clés pour comprendre les *Draps*, cela n'a pas empêché les spectateurs de discerner en outre des visages dilatés. (Ouvrons ici une parenthèse pour souligner à quel point l'observation des nuages permet d'aiguïser le regard des fins connaisseurs.) Après les visages dilatés, les visiteurs ont distingué des versions réduites des énormes corps, au centre de chaque image, comme si des hommes et femmes miniatures placés entre les jambes (« nécessairement situés en bas ») pilotaient les carcasses de torsos. Quand je lui ai rapporté les réflexions des spectateurs, Judit Reigl a remarqué d'un air amusé qu'ils avaient mis le doigt sur quelque chose. Bien sûr, rien n'était calculé, puisqu'elle s'était bornée à faire le relevé de ses *Hommes* gigantesques, mais chacun de ses gestes pendant son travail sur la série *Drap/décodage* était mû par une force venue d'en bas⁸.

Après avoir raconté l'épisode de la salle de cinéma, Judit Reigl a ajouté : « Tout est comme ça dans ma vie, inoubliable et inexplicable... le hasard et la nécessité invoqués par Jacques Monod. Quand on y pense... Un banal cinéma de quartier, qui ne projette même pas de longs métrages, et à partir de là tout s'enclenche⁹... Je suis rentrée à l'atelier et j'ai commencé la série *Décodage* en agrafant des draps sur l'armature noire de mes peintures. »

La peinture à l'envers n'est pas une nouveauté. La technique du fixé sous verre était déjà utilisée dans l'Empire byzantin pour des icônes à usage domestique. Perfectionnée dès le Moyen Âge par les verriers de Murano, elle a connu un nouvel essor en Bohême où elle s'est popularisée avant de se répandre à travers l'Europe de l'Est au XIX^e siècle. L'art du fixé-sous-verre était devenu un artisanat florissant en Bavière lorsque Kandinsky s'en est emparé dans sa quête de l'abstraction durant son séjour à Munich¹⁰. Judit Reigl a peut-être, ou peut-être pas, vu quelques icônes en verre peint traditionnelles, omniprésentes dans les villages germanophones de Hongrie, mais plus rares à Budapest, auxquelles ses « draps » s'apparentent par leur méthode d'exécution et par leur transparence. Toujours est-il qu'en peignant sur ce qui sera finalement l'envers des *Draps*, elle obtient un autre effet inattendu, comme une sorte de bonus : ses *Hommes* ont tendance à changer de sexe.

À ce propos, l'artiste tient à apporter quelques précisions : « Il y a des personnages féminins dans la série *Homme*, même s'ils restent nettement minoritaires. Je sais que j'ai peint davantage de corps masculins et je peux trouver des tas d'explications, mais aucune raison particulière. En fait, quand j'ai commencé la série, les personnages, hommes et femmes, étaient tous debout. Par la suite, les corps émergents, flottants, étaient tous de sexe masculin. Le corps féminin semble moins apte à l'envol. Il faut peut-être signaler que ces personnages s'inspiraient souvent de la sculpture antique. Dans l'art grec, notamment, le corps féminin est traité différemment. Il est statique, alors que le corps masculin bouge. De même, les dieux égyptiens font un pas en avant et les déesses sont assises. Il existe aussi une longue tradition de nus couchés dans la peinture. À vingt ans, je peignais des femmes horizontales, sans rien d'érotique, par exemple allongées sur le sable. Giacometti disait qu'il sculptait des femmes immobiles et des hommes en marche¹¹. Je suis une femme qui pense (d'aucuns ajouteront "et peint") comme un homme, même si je sais qu'on est toujours les deux à la fois. En tout cas, la part féminine en moi est actualisée, tandis

que la part masculine est latente. Puisque je suis née dans un corps de fille, pourquoi en rajouter¹² ? »

Sur la plupart des *Draps*, une empreinte féminine se superpose à la carcasse masculine, du moins me semble-t-il. Et en plus, elle prend son envol. Les inversions successives surviennent naturellement. Judit Reigl prélève de la gouache (un matériau utilisé exclusivement pour cette série) avec une brosse en crin végétal (le premier outil tout fait qu'elle ait employé depuis ses études aux Beaux-Arts de Budapest) pour prendre le relevé des corps masculins. L'épaisse armature noire façonnée en pleine pâte sur les toiles de la série *Homme* produit le même effet tactile qu'un torse musclé. Par comparaison, la gouache fortement diluée employée pour les *Draps* a la finesse d'une peau de femme. Les organes sexuels de la plupart des *Hommes* sont grossièrement esquissés : nous voyons de lourds testicules suspendus à des ébauches de pénis. Le seul fait de repasser à la gouache les contours des bosses ainsi formées peut provoquer une inversion des sexes, les testicules devenant une touffe de poils pubiens.

Dans cette opération, l'important n'est pas le sexe, mais la notion de mouvement incessant, qui nous ramène au « flux désirant » de Deleuze et à sa « vibration charnelle ». Le flux va à l'encontre de l'évolution volontaire. C'est le domaine de Judit Reigl, mais, en 1972, elle se retrouve face à un mur dressé par son travail indéniablement substantiel. Elle s'est acculée elle-même dans une impasse. En voyant que l'exposition de ses œuvres, pourtant bienvenue, suscite des malentendus sur leur caractère figuratif, du moins en France, Judit Reigl se dit qu'elle doit rendre sa peinture plus accessible. C'est le seul moment de sa vie adulte où elle prend une décision mûrement réfléchie au sujet de son art, ce qui n'est pas dans sa nature. Cet objectif fixé à l'avance la stoppe dans son élan. Judit Reigl fait ce qu'elle a de mieux à faire pour rester sincère et préserver son intégrité artistique : elle arrête de peindre.

Avec le recul du temps, on voit bien que Judit Reigl tire sa force de ses échecs présumés. Taureau ascendant bélier, elle se fie à la bonne vieille méthode qui consiste à foncer tête baissée sur l'obstacle. Vers le début 1973, en passant une heure au cinéma au lieu de peindre comme elle serait censée le faire en temps normal, Judit Reigl reçoit une claque intérieure qui la fait redémarrer. Par une intuition géniale ou totalement ingénue, elle se remet au travail en mode inversé. En 1954, c'est une

explosion métaphorique qui a provoqué le déclic, et en 1973, c'est une sorte de décharge électrique aussi brutale que la foudre. Mais chaque fois, Judit Reigl a trouvé en elle toutes ressources nécessaires à un nouveau départ. L'image qui vient à l'esprit serait celle du moteur à combustion interne.

Le serpent visible dans un documentaire projeté sur l'écran d'une salle de Montparnasse que Giacometti fréquentait aussi lui fait ressentir une morsure comparable à une électrocution. Elle retourne aussitôt à l'atelier pour recouvrir d'un drap les cadavres de peintures figurant des *Hommes* incapables de prendre leur envol. Ce geste lève ses blocages artistiques et quelques touches de gouache diluée appliquées avec une brosse de peintre en bâtiment suffisent à la relancer. Cette suite d'événements éclaire le sens des allusions sibyllines dans le texte de 1973. En fait, chaque paragraphe du texte est sous-tendu par ce récit de faits authentiques malgré leur apparence irréaliste, sinon farfelue. La réalité des uns est la fiction des autres, c'est ainsi. Dans ses écrits, Judit Reigl décrit sa démarche en donnant tous les éléments qui aident à sa compréhension.

On est tenté d'invoquer son précurseur immédiat et admiré dans le domaine des empreintes de corps. Pourtant, les *Anthropométries* d'Yves Klein ne présentent qu'une ressemblance superficielle avec les *Draps* de Judit Reigl, puisqu'il s'agit des traces laissées directement par les « pinceaux vivants », sans intermédiation de l'artiste. Au lieu des *Anthropométries* et autres suaires, le plus petit dénominateur commun en matière empreintes serait plutôt à chercher du côté des frottages de Max Ernst.

Ce n'est pas pour rien que Judit Reigl parle souvent de son « dépassement du surréalisme par le surréalisme même ». Son *Décodage* prend son origine, peut-être de manière subliminale, dans les miniatures infiniment délicates que Max Ernst a peintes en employant le procédé surréaliste du frottage¹³. Sauf que Judit Reigl fait toujours tout en grand et, donc, ses *Draps* portent l'exercice à des dimensions monumentales. C'est encore une autre histoire d'explosion, de débordement d'énergie intérieure. Voilà pourquoi, en définitive et tout bien considéré, je propose de ramener les *Draps* de Judit Reigl à une équation simple :
Frottage + *Éclatement* = *Décodage*.

(Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort)

¹ J'ai voulu me mettre ici dans l'état d'esprit reflété par un passage des *Rédactions de Fritz Kocher* (1904) de Robert Walser que j'aime beaucoup : « La nature est quand même extraordinaire. La façon dont elle change ses couleurs, s'habille autrement, prend un masque et puis l'enlève ! C'est merveilleux. Si j'étais peintre, et il n'est pas exclu que j'en devienne un, puisque l'homme ne connaît pas son destin à l'avance [...] je craindrais seulement de ne plus avoir assez de couleurs à la fin. » (Robert Walser, *Les Rédactions de Fritz Kocher*, suivi de *Histoires* et de *Petits essais*, traduit de l'allemand par Jean Launay, Paris, Gallimard, 1999, p. 14.)

² J'ai peut-être trouvé enfin l'explication de ce lien assez inattendu. Judit Reigl et son amie Betty Anderson avaient pris l'habitude de séjourner tous les ans dans l'Hérault en septembre-octobre. À une occasion, sans doute en 1972, un viticulteur local les a invitées pour trois semaines dans sa propriété, face au pic Saint-Loup. Il avait déjà rassemblé une collection de vues de son domaine commandées à différents peintres, et il a demandé aux deux amies si elles voulaient bien en peindre à leur tour. Munie d'une boîte d'aquarelles d'écolier achetée sur place, Judit Reigl a peint d'après nature, pour la seule et unique fois depuis 1947, en goûtant les joies du plein-air. Comment ne pas songer à Cézanne dans ces conditions ? Le pic Saint-Loup serait en quelque sorte le jumeau de la Sainte-Victoire.

³ Marcia E. Vetrocq, dans *Judit Reigl: Entrée-Sortie*, Vienne, W&K Fine Art, 2013.

⁴ Judit Reigl ne trouve pas totalement absurde cette idée d'un simple changement d'angle de vue. Après la série *Drap/décodage*, elle est allée plus dans ce sens avec les petites (30 x 45 cm) œuvres abstraites peu connues qu'elle a regroupées sous le titre de *Décodage*. Ce sont des fragments grossièrement découpés dans des œuvres de la série *Drap/décodage* mises au rebut. Elle les a exposés à la galerie Rencontres en annexe à la série *Drap/décodage* après les avoir encadrés dans des passe-partout rectangulaires.

⁵ L'historienne de l'art Agnes Berecz, auteur de nombreuses publications sur Judit Reigl, à qui j'ai soumis mes idées, m'a livré ce commentaire (je cite de mémoire) : « Se heurter contre soi-même, c'est provoquer une collision entre le corps et l'esprit, et aussi se confronter à sa propre condition mortelle. Même si les peintures de Judit Reigl esquivent les conclusions et se dérobent aux catégorisations en vertu du mouvement permanent, il y est toujours question de l'irrévocabilité des corps et de la matière. »

⁶ « Et alors, tout d'un coup, il y a eu une scission. Je me rappelle très bien, c'était aux Actualités, à Montparnasse, d'abord je ne savais plus très bien ce que je voyais sur l'écran ; au lieu d'être des figures, ça devenait des taches blanches et noires, c'est-à-dire qu'elles perdaient toute signification et, au lieu de regarder l'écran, je regardais les voisins qui devenaient pour moi un spectacle totalement inconnu. L'inconnu était la réalité autour de moi et non plus ce qui se passait sur l'écran ! En sortant sur le boulevard, j'ai eu l'impression d'être devant quelque chose de jamais vu. » Entretien avec Pierre Schneider paru dans *L'Express*, n° 521, 8 juin 1961, reproduit dans Alberto Giacometti, *Écrits*, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, Paris, Hermann, 1990, p. 265. Ou encore : « Il y a eu, pour moi, une scission profonde entre ma vision de la rue et la vision photographique ou cinématographique. [...] Ce jour-là, je me souviens très exactement, en sortant boulevard du Montparnasse, d'avoir regardé le boulevard comme je ne l'avais jamais vu. Tout était autre, et la profondeur et les objets, et les couleurs, et le silence. » Georges Charbonnier, entretien radiophonique avec Alberto Giacometti, 16 avril 1957, reproduit dans Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre, entretiens*, Paris, Guy Durier, 1980, p. 189-190.

⁷ Voir *Les Upanishads du yoga*, traduites du sanskrit, présentées et annotées par Jean Varenne, Paris, Gallimard, 1990 ; et Mircea Eliade, *Le Yoga, immortalité et liberté*, Paris, Payot, 1991.

⁸ Comme le souligne Agnes Berez, la notion d'éveil de l'énergie allant du bas du corps vers son sommet rejoint l'idée de l'« homme sans tête » qui a inspiré le titre de la revue *Acéphale* de Georges Bataille.

⁹ Avec le recul, on peut voir une relation logique entre *Drap/décodage* et le cinéma. Les similitudes ne manquent pas : projection de silhouettes agrandies, utilisation du drap comme une sorte d'écran, etc.

¹⁰ Il faudrait citer également le recours du cinéma expressionniste allemand aux procédés de trucage inspirés par la technique du fixé-sous-verre, ou encore les rétroprojections à travers un fond transparent largement utilisées pour les effets spéciaux depuis les années 1930 (et qui produisent des images un peu délavées assez comparables à celles de la série *Drap/décodage*).

¹¹ « Une femme, je la fais immobile, et l'homme je le fais toujours marchant. » Entretien avec Pierre Schneider, *loc. cit.* (à la note 6), p. 266.

¹² Extrait d'un entretien avec Denise Birkhofer en août 2014. Denise Birkhofer est la commissaire de l'exposition « Judit Reigl: Body of Music » présentée en 2016 au Allen Memorial Art Museum de l'université d'Oberlin, dans l'Ohio.

¹³ Après la guerre, Max Ernst a exécuté ainsi une série de toiles de la taille d'un timbre-poste baptisées « Microbes ». Il en a exposé dix-huit à la Julian Levy Gallery, à New York, en 1947. Voir Max Ernst, *Trente microbes vus à travers un tempérament*, Paris, Cercle des arts (Marcel Zerbib), 1953, comprenant trente et une reproductions grandeur nature en couleur.