

Judit Reigl: Biographie d'artiste

par Janos Gat

En voyant *Centre de dominance* (1958) de Judit Reigl, le grand violiste Yossi Gutmann s'est exclamé : « Voilà quelqu'un qui peint comme je joue. Je n'émet pas les sons, les sons me portent. Je ne change pas la tonalité, la tonalité me change. » Judit Reigl, qui parle volontiers de sa peinture en termes musicaux, trouve qu'elle n'aurait pu mieux dire. « Le temps nous est offert en cadeau et exige la réciprocité, explique-t-elle. Quand je peins, je vis ces instants au présent. Ce que je fais, n'importe qui pourrait le faire, mais personne ne le fait. Je deviens mon propre instrument. Déconstruisant à mesure que je construis, retranchant à mesure que j'ajoute, j'efface mes traces. J'interviens afin de simplifier. Le contrôle que j'exerce sur chaque touche de peinture est le même que celui du pianiste appuyant sur une touche du clavier. On ne fait qu'un avec le clavier, le marteau et la corde. Un nœud qui se défait sans cesse me lie au compositeur et à l'auditeur. L'accord est à l'unisson de l'état d'âme, les notes égrènent l'existence¹. »

Le motif du *flux* court en filigrane dans la Saga de la famille Reigl. D'après la légende, son père avait des ancêtres nobles français réfugiés dans le domaine princier d'Esterházy à l'époque de la Révolution française. Sa mère est originaire d'une enclave saxonne au nord-est de la Hongrie, qui a préservé intactes sa langue et sa culture allemandes par-delà huit siècles. Au début de la Première Guerre mondiale, le père de Judit, enseveli sous les décombres pendant trois jours après une explosion à Przemysl², en réchappe par miracle. Ainsi ressuscité d'entre les morts, il est fait prisonnier de guerre et passe six ans dans un camp en Sibérie, puis, après plusieurs tentatives d'évasion avortées, traverse la Russie déchirée par la guerre civile et parvient à rentrer chez lui en 1921, au bout de sept ans d'absence. C'est l'un des tout derniers rescapés. Reprenant son métier de juriste à Sopron, il est nommé procureur général de ce comitat dans les marches d'Autriche-Hongrie.

Judit Reigl naît en 1923 dans la ville frontalière de Kapuvár, dont les remparts marquent la jonction, ou plutôt le lieu d'affrontement historique, entre l'Est et l'Ouest. Le père de Judit meurt à la veille de Noël 1926. Il succombe à une affection cardiaque contractée dans sa sépulture temporaire sous les décombres. Autre chose a précipité sa mort, car il a eu un choc en découvrant la perte du dernier vestige de la fortune familiale — l'opulent hôtel Bristol acquis par son frère sur la rive du Danube à Budapest — par suite des agissements frauduleux d'un associé qui a trahi sa confiance. Ses derniers mots sont pour son frère et ses cinq enfants qui risquent de tomber

dans la misère.

La petite Judit hurle de terreur chaque fois qu'elle aperçoit un curé ou une bonne sœur. Cette phobie des gens en noir l'a prise dès le landau, un an avant de voir sa mère voilée et enveloppée de noir au chevet de son père, entourée de parents et amis en deuil.

En 1927, Judit et sa mère s'installent à Budapest, rejoignant ainsi les autres membres d'une famille pas comme les autres. L'un des oncles de Judit est le spécialiste hongrois de la musique byzantine du haut Moyen-Âge. Le deuxième est cordonnier, le troisième facteur de pianos, le quatrième maître ouilleur et le cinquième conducteur de locomotive à vapeur. Dans la génération de ses parents, deux frères ont épousé deux sœurs. Il était donc naturel que leurs enfants soient élevés ensemble. Judit, fille unique, se retrouve ainsi avec cinq grands frères plus âgés qu'elle, si bien qu'elle est obligée de s'affirmer pour obtenir ce qu'elle veut.

La sensation d'étrangeté de son corps, c'est la toute première que Judit Reigl a éprouvée et celle dont le souvenir reste le plus vivace en elle. La prise de conscience de son corps s'est accompagnée aussitôt du désir de s'en délivrer. En regardant ses grands frères qui vont et viennent nonchalamment, alors qu'elle se sent prisonnière de son corps frêle, elle rêve de sortir de cet état inférieur.

Sa première question concerne la lune : qu'est-ce qui la fait tenir là-haut ? À trois ans, elle demande au père Noël le lac Balaton, le clair de lune et des chaussures d'argent.

À sa naissance, Judit logeait dans un six-pièces ensoleillé. Quand les avoirs de ses parents se sont envolés en fumée, le peu qu'il leur restait a servi à rembourser le désastre de l'hôtel Bristol. Judit aura finalement déménagé quarante fois au cours de son enfance, toujours en catastrophe, en laissant les meubles et les jouets sur place. Chaque fois, le nouveau logement est plus petit, plus froid et humide, et le quartier plus miteux. En 1931, la mère de Judit se remarie. Le couple habite un an à Szeged avec Judit et ensuite, tout le monde se regroupe au sein de la famille recomposée. Judit a maintenant un beau-père affectueux, mais cela ne change rien à la précarité de la situation.

Avant le mariage, le futur beau-père de Judit a voulu lui faire plaisir en lui offrant à Noël un album à colorier et un splendide assortiment d'aquarelles. Elle affirme n'avoir plus jamais eu d'aussi bonnes aquarelles de toute sa vie. Le lendemain, à midi pour être précis, elle s'installe

dans une pièce carrelée de blanc, presque vide mais baignée de lumière, et ouvre le coffret en bois qui renferme plusieurs plateaux superposés garnis de tubes multicolores. Judit Reigl gardera un vif souvenir de l'atmosphère étrangement paisible et du silence palpable qui l'envahit peu à peu. Au lieu de peindre à l'intérieur des contours, elle essaie les différentes nuances sur la page de gauche entièrement vierge. Elle mélange du bleu de Prusse au jaune de cadmium et, comme par magie, obtient un très joli vert. Le carmin et l'outremer donnent un violet chaud. Pour finir, le mélange de toutes les couleurs aboutit à une espèce de marron excrémental qu'elle fuira constamment par la suite.

À Szeged, la petite Judit âgée de huit ans tombe en arrêt devant une image pieuse transmise dans la famille. C'est un tableau allemand austère, figurant la Sainte Trinité, qu'elle voit de son lit. Impossible d'en détourner les yeux. Les nuages la fascinent. Comment peuvent-ils flotter alors qu'ils sont en ciment et qu'ils transportent deux passagers plutôt lourds ? Seule la blanche colombe tout en haut du tableau paraît logique. Judit déteste le Père, à droite, un personnage d'allure menaçante avec sa longue barbe, sa cape dorée et sa tiare pontificale. Elle adresse souvent des jurons, aussi grossiers que possible, à ce Dieu sévère qui semble se fâcher un peu plus à chaque blasphème. Judit sait bien qu'elle commet un péché mortel, et elle a honte, mais n'éprouve aucun remords, et jure de plus belle, justement parce que c'est défendu. Elle a toujours besoin de faire le contraire de ce qu'elle devrait.

Tout s'écoule, rien n'est jamais pareil... sauf l'esprit de contradiction de Judit Reigl. Chez elle, la pression extérieure déclenche inmanquablement des déflagrations internes.

Depuis le plus jeune âge, elle lit tout le temps. Les héros des œuvres complètes de Jules Verne l'entraînent aux quatre coins du monde, puis elle suit les itinéraires tracés par Cervantes et tous les auteurs du programme. Un livre accompagne toute son enfance : la grande encyclopédie Tolnai en dix volumes, un ouvrage de vulgarisation couvrant la totalité de l'histoire mondiale, y compris l'art. Judit Reigl a environ dix ans quand elle se lance dans une première activité artistique. C'est un exercice difficile consistant à tailler une silhouette dans du petit bois à l'aide d'un canif. Le bois se fissure et le résultat la déçoit. À l'époque, elle habite dans les faubourgs de Budapest, à la limite du quartier chaud. Un fumiste qui a un atelier à côté d'un bordel lui donne une grosse boule de chamotte. Elle la laisse sécher et la sculpte sans difficulté comme un bloc de pierre tendre.

Judit, ballottée au gré des déménagements familiaux, effectue ses douze ans de scolarité dans

huit endroits différents. Sa première école est un pensionnat d'esprit janséniste complètement anachronique. Une religieuse dessine l'Enfer au tableau et Judit y voit une image de sa destination probable.

Les bonnes sœurs ont une conception particulière de l'éducation des enfants. Le jour de la Toussaint, elles emmènent les petites filles en pique-nique dans un cimetière glacial. Judit, intriguée par la mort, les harcèle de questions incessantes. On l'informe qu'elle déjeune parmi des pierres tombales afin de se familiariser avec les morts, ce qui veut dire qu'elle doit apprendre à se taire. Judit, poussée par son éternelle curiosité, s'esquive dans une chapelle funéraire. Et là, tout au fond, elle découvre deux niches mortuaires où sont déposés deux cercueils ouverts sur leurs brancards. Dans celui de gauche, il y a un jeune garçon, la tête enveloppée de bandages blancs. Elle lit son nom et son âge écrits en gros caractères sur une étiquette. Il avait sept ans, comme Judit. Juste à ce moment, la mère du petit garçon entre dans la pièce en criant : « Ce n'est pas mon enfant ! » Judit se glisse prestement derrière l'autre cercueil. Pendant des années, elle sera poursuivie par la vision du jeune homme de vingt-six ans, élégamment vêtu, qui gît dans ce cercueil. Il a une raie au milieu et les cheveux gominés plaqués sur les côtés, à la Rudolph Valentino.

Un conflit majeur tracasse Judit à un âge étonnamment précoce : comment allier la vie sexuelle avec un Dieu qui la réprime ? Elle a la tête pleine d'images crues qui sont interdites aux enfants et, selon l'opinion divine relayée par les bonnes sœurs, peut-être même aux adultes. Avant sa première communion, Judit se confesse. S'il y a une chose qui la rend différente de tous les autres enfants, c'est qu'elle est incapable de mentir et n'a même pas envie d'essayer. Au confessionnal, elle avoue avoir proféré des jurons et entretenu de coupables pensées. Peine perdue. Des pensées impures recommencent tout de suite à lui traverser l'esprit. Dorénavant, elle se dispensera de la messe tout comme ses camarades de classe sèchent les cours de gym. Non pas qu'elle ait peur du châtement divin. Elle l'accepte, mais c'est une source de tourment permanent contre lequel ses seuls remèdes sont la lecture, la peinture et le dessin.

En 1933, son beau-père, qui nourrit de hautes aspirations pour Judit, l'inscrit chez les Dames du Sacré-Cœur, où la plupart des religieuses ont la vocation de mettre leurs élèves dans le droit chemin. Judit a horreur de recevoir des ordres. Elle n'arrive pas à s'entendre avec les bonnes sœurs et leur morale arbitraire, plus humaine que divine. En revanche, elle a beaucoup de respect et d'affection pour ses professeurs, qui parviennent d'ailleurs à la faire réadmettre dans l'établissement après son expulsion pour indiscipline. Le lycée du Sacré-Cœur est l'une des

meilleures écoles secondaires de jeunes filles à Budapest. Réservé en principe aux enfants des familles fortunées, il accueille aussi, gratuitement, certaines élèves douées issues d'un milieu modeste. Ou du moins, c'est ainsi que Judit voit les choses sur le moment. Elle comprendra beaucoup plus tard qu'en réalité, elle était la seule « déclassée » dans la classe et que son beau-père a dû déployer son charme indéniable pour repousser le paiement des frais de scolarité *ad vitam æternam*. Judit Reigl ne s'étonne pas de passer l'année scolaire dans un établissement d'élite au milieu des jeunes filles de la haute société, puis de partir en colonie de vacances avec les enfants de prolétaires grâce à la caisse de bienfaisance municipale. Ses longs allers et retours à pied entre le faubourg humble où elle habite et le centre-ville élégant où se trouve le lycée lui fournissent deux fois par jour un échantillonnage représentatif de la population de Budapest en temps réel. Prostituées, étudiants en médecine, puis musiciens dans le quartier rom, boulevardiers un peu plus loin, chaque crochet sur son trajet lui offre un aperçu d'un autre mode de vie.

En 1941, Judit Reigl est reçue à l'École des beaux-arts de Budapest, à l'unanimité du jury, ce qui lui permet de choisir son maître, István Szőnyi. Elle obtient une bourse d'études. Au Musée des beaux-arts de Budapest, qui abrite la splendide collection de tableaux des princes Esterházy, elle passe des heures auprès des Greco, Goya, Raphaël, Bruegel et Véronèse, sans oublier le magnifique *Portrait de jeune homme* attribué à Giorgione. Elle visite les salles d'antiquités égyptiennes et de dessins de Léonard de Vinci. Ailleurs dans Budapest, le baron Ferenc Hatvany a réuni une collection remarquable de tableaux du XIX^e siècle, où se cache *L'Origine du monde* de Courbet. Pour l'art moderne, la Hongrie est moins bien lotie, même s'il existe des Nabis et des peintres de Barbizon hongrois, ou des artistes liés à l'académie Julian et à l'École des beaux-arts de Munich. Tout ce que Judit Reigl réussit à voir dans ce domaine, c'est une exposition réunissant des reproductions de Van Gogh et de Gauguin.

Dans la bibliothèque de son oncle musicologue, Judit Reigl découvre une édition courante des textes présocratiques réunis par Hermann Diels en 1903³. Les fragments parvenus jusqu'à nous éveillent en elle des résonances singulières. Les tout premiers penseurs grecs avaient développé jadis des idées étonnamment proches des siennes. Empédocle, Héraclite et les autres pères de la philosophie tiennent un discours limpide quand les passages sont restitués dans leur intégralité, et ésotérique quand les phrases sont coupées. Même les fragments les plus obscurs lui parlent. Les présocratiques énoncent des axiomes, donc des vérités premières, et lui montrent la voie, comme l'ont fait ses tableaux préférés au Musée des beaux-arts. C'est dans ce recueil qu'elle trouve le mantra de sa vie : *panta rei*. La sensation d'obéir au précepte de Rainer Maria Rilke dans *Le*

Torse archaïque d'Apollon, « tu dois changer ta vie », se reproduira dix ans plus tard, quand Judit Reigl aura la révélation de l'autre grand recueil de fragments fondamental pour elle : les écrits védiques anciens qui ont inspiré en partie la pensée grecque antique.

Par comparaison avec tout ce que Judit a connu jusque-là en matière d'enseignement, l'École des beaux-arts offre une merveilleuse bouffée d'air frais. Elle peut peindre comme bon lui semble. Plusieurs de ses condisciples deviennent des amis pour la vie : Antal Biro, Lipót (Poldi) Böhm, Tissa David et Sándor Zugor⁴. L'École des beaux-arts, tolérante et largement ouverte par tradition, est le seul établissement d'enseignement supérieur hongrois qui n'applique pas les restrictions imposées par les « lois juives ». La Hongrie devient en effet le premier État préfasciste d'Europe. Sous l'occupation nazie, Judit Reigl subit les difficultés du quotidien, mais ce n'est rien à côté du sort de ses compatriotes juifs.

Vers la fin de la guerre, quand les raids aériens nocturnes paralysent une grande partie de Budapest, l'École des beaux-arts installe une colonie d'artistes dans le vieux château Koháry tout délabré, propriété du prince de Saxe-Cobourg-Koháry et tsar de Bulgarie. Tandis que la ligne de front se rapproche, Judit Reigl exécute des centaines d'études de paysages et de paysans. Dans leur refuge au milieu du chaos général, les élèves et l'unique enseignant qui les accompagne réussissent à goûter une existence presque idyllique même s'ils ont à peine de quoi vivre. En octobre 1944, l'armée allemande réquisitionne le château et, sans la moindre explication, fait monter les jeunes peintres dans un fourgon à bestiaux tiré par un train qui, au bout d'une semaine, arrive de manière inespérée à Budapest.

Après la guerre, Judit Reigl poursuit ses études aux Beaux-Arts. Elle et ses amis sont parmi les premiers à comprendre l'importance du grand peintre hongrois Csontvály⁵, dont les toiles se trouvaient dans une cave inondée pendant le siège de Budapest en 1945. Ils se battent pour la restauration des œuvres et, quand ils accrochent aux murs les immenses toiles déroulées, ils font figure de rebelles au sein de l'École des beaux-arts. Cette « rétrospective » Csontvály improvisée, fruit de leur enthousiasme, ne pouvait avoir lieu que dans le bref intermède démocratique de l'après-guerre en Hongrie. La petite bande d'amis estime avoir son mot à dire même si certains de leurs professeurs et, bizarrement, la majorité de leurs condisciples, se moquent de ce « peintre fou pour admirateurs cinglés ».

En 1946, Judit Reigl consacre l'essentiel de l'année scolaire aux peintures de Csontvály et peut suivre de près la restauration de son chef-d'œuvre, *Le Cèdre solitaire* (1907). Pour la première

fois, elle a sous les yeux les secrets de fabrication d'un maître : c'est la plus grande leçon qu'elle ait jamais reçue à l'École des beaux-arts. Les couleurs pures et les empâtements des séries de 1956-1972 ne viennent pas forcément *de* Csontváry, mais ils sont venus *par* lui. Judit Reigl privilégie la dimension tactile durant sa formation artistique et ne tarde pas à abandonner le pinceau pour des instruments plus rudimentaires, voire pas d'instrument du tout quand elle applique la couleur avec les doigts⁶.

En octobre 1946, Judit Reigl et ses amis sont envoyés par leurs professeurs à l'Académie de Hongrie à Rome. Ils restent bloqués quatre mois à Vienne, faute de passeports en règle, dans les conditions les plus épouvantables qui soient, et arrivent enfin à Rome en janvier 1947. Ils y vivent leur « Renaissance ». Leur maigre subside (le quart d'une bourse d'État) suffit tout juste à payer les fournitures d'artiste. Ils arrondissent leurs fins de mois en dessinant des portraits de touristes dans les cafés. Lors d'une visite de Ravenne et ses mosaïques, ils font la connaissance de la jeune artiste anglaise Betty Anderson⁷, venue là avec un billet de train payé par son professeur et ami Henry Moore. Judit Reigl et Betty Anderson ne vont pratiquement plus se quitter pendant soixante ans. Elles passent plusieurs semaines près de Ravenne, dormant dans une cabane au cœur de la forêt de pins où Dante situe sa descente en Enfer dans *La Divine Comédie*.

Après leur retour à Rome, elles partent avec le reste de la bande en direction de la Biennale de Venise de 1948, la première depuis la fin de la guerre. Judit voyage en auto-stop, non sans effectuer en cours de route le pèlerinage sur les traces d'artistes qu'elle ne connaît que par des reproductions. Émerveillée par les fresques de Piero della Francesca à Arezzo, elle s'offre en prime le spectacle éblouissant de celles de Masolino et Masaccio dans la chapelle Brancacci à Florence. À Padoue, les fresques de Giotto dans la chapelle Scrovegni la subjuguent à leur tour. À Venise, enfin, elle va évidemment à la rencontre des maîtres vénitiens : Titien (« un univers à part »), *La Tempête* de Giorgione et Carpaccio (la « lumière du dedans »). C'est à la Biennale de 1948 que Judit Reigl fait l'expérience de la notion abstraite de singularité de l'espace-temps, avec la présence simultanée d'œuvres récentes de Picasso et d'une grande exposition où figurent des œuvres majeures de Cézanne. Jusque-là, elle ne connaissait leurs peintures que par des reproductions en noir et blanc. Ces deux artistes posent les jalons de son dialogue longtemps retardé avec l'art contemporain. Vers la fin octobre 1948, Judit Reigl quitte Betty Anderson à Venise pour rentrer en Hongrie, alertée par une rumeur de maladie de sa mère, quelques jours avant que s'abatte la « guillotine stalinienne ».

De retour en Hongrie, Judit Reigl imagine un bref instant qu'elle va bâtir un monde meilleur. Elle reçoit trois commandes. La première est une fresque murale intitulée *Ouvriers et paysans unissez-vous* ! Elle centre son projet sur l'image de deux beaux jeunes gens musclés, enlacés, sourire aux lèvres, ce qui n'a pas l'air de plaire aux autorités. La deuxième commande est une autre fresque murale, pour le ministère de la Défense, qui doit commémorer la fête de la Libération. Sommée d'expliquer l'absence des chars et des soldats de la glorieuse Armée rouge dans sa composition, elle répond le plus sérieusement du monde que la guerre est finie, et que les soldats en civil se sont mêlés à la foule. La troisième commande, qui ressemble plus à un commandement, consiste à dessiner des affiches monumentales aux effigies de Staline, Rákosi, etc., pour la « cinquième fête du travail du 1^{er} mai dans la Hongrie libre ». On lui fait savoir que cette commande conditionnera son accès au matériel de peinture. Elle est priée d'adhérer au Parti communiste, mais l'idée d'atteindre à une société sans classe par la dictature du prolétariat ne lui dit rien de bon, pas plus que n'importe quelle espèce de dictature, d'ailleurs. Elle sait qu'elle doit partir, quitte à prendre de gros risques⁸.

Judit Reigl fuit la Hongrie le 10 mars 1950. Elle se déplace à pied et par divers moyens de fortune, franchit clandestinement neuf frontières et maintes zones d'occupation, pour arriver enfin à Paris le 25 juin. Ses amis des années précédentes y sont déjà. Grâce à eux, la grande évasion de Judit Reigl s'apparente à un retour au pays, à ceci près qu'elle a l'impression d'être simplement passée d'une cellule de prison à une autre plus spacieuse. Ses amis lui font faire la tournée des galeries où elle admire les œuvres de Wols, Max Ernst, Jean Fautrier et Jean Dubuffet. Et elle a un choc en découvrant Georges Mathieu par le biais d'une petite peinture dans la vitrine de la galerie Pierre Loeb, qui semble chargée d'électricité — positive.

En 1954, André Breton propose à Judit Reigl de se joindre au groupe surréaliste. Elle assiste à plusieurs réunions et c'est la seule fois de sa vie où elle s'associe aux activités d'un groupe, même sans y appartenir. Si Judit Reigl peut avoir quelques affinités avec un mouvement artistique, ce serait avec l'École de New York⁹, très éloignée géographiquement. Elle connaissait un peu l'expressionnisme abstrait, sans plus, car elle n'a vu aucune œuvre avant le début des années 1960. Ses peintures gestuelles auraient pu prendre leur source dans le soulèvement hongrois de 1956, sauf qu'elle les a commencées avant, en juin 1955. Elles ont jailli, comme l'indique leur titre, dans un *Éclatement* (1955 - 57), peut-être prémonitoire.

Judit Reigl a toujours cru que le nom des choses était déterminant. Ainsi, son patronyme dérivé du français « règle » gouverne son art¹⁰, tandis que le nom de sa ville natale, Kapuvár, régit le

cours de sa vie. Kapuvár, en hongrois, c'est le « portail-forteresse », à la fois ouverture et barrière, comme dans la série *Entrée-sortie* (1986-1988). Alors que les autres frontières de la Hongrie ont bougé au fil des siècles, cette ligne de démarcation à la pointe occidentale du pays est restée immuable, tantôt poreuse, tantôt étanche par décret. L'Ouest finit et l'Est commence à Kapuvár. De la ville où est née Judit Reigl, citadelle dressée contre l'envahisseur de l'Est, l'Ouest n'est qu'à quelques mètres. Elle franchit ce no man's land en rampant sur une échelle posée sur les barbelés qui marquent la frontière.

« Le passage de la frontière est sans aucun doute un élément structurant pour l'essentiel de l'œuvre de Judit Reigl¹¹ », écrit le poète, romancier, critique d'art et essayiste Marcelin Pleynet. Quand elle franchit la ligne sacrée entre abstraction et figuration avec la série *Homme* (1966-1972), les critiques d'art en France émettent un jugement aussi sévère qu'aurait pu l'être la sentence des juges hongrois si elle s'était fait prendre par les gardes-frontières dans sa traversée du rideau de fer, lorsqu'elle a « quitté un bloc pour n'appartenir à aucun autre¹² ».

Les apatrides vivent dans un provisoire intemporel, ce qui est une façon d'être perpétuellement en phase avec leur temps. Judit Reigl aime à suivre l'exemple, et pas seulement la trajectoire, de son idole Greco, homme de l'Est venu à la conquête de l'Ouest, qui donna à l'iconographie byzantine des intonations vénitiennes sérénissimes dans la lumière extatique de l'Espagne. N'étant de nulle part et donc sans attaches terriennes, les artistes apatrides évoluent parmi leurs contemporains tels des « vaisseaux spatiaux parmi les voitures de course », pour citer Tibor Hajas¹³. Comme ils échappent à la pesanteur, rien ni personne ne peut les retenir¹⁴.

Judit Reigl l'extraterritoriale est l'ambassadrice d'une double-monarchie idéale qui n'existait que du point de vue culturel à la date de sa naissance. Ou, pour parler par rébus : au cours de sa *promenade* (Robert Walser) dans le *château* (Franz Kafka), elle croise tout le temps des *somnambules* (Hermann Broch) *sans qualité* (Robert Musil). Et elle sauve un livre de l'*auto-da-fé* (Elias Canetti) : en 1945, après l'incendie et le pillage de la bibliothèque du lycée allemand de Budapest, elle découvre dans un tas de bois calciné un autre recueil illuminateur, *Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud en édition bilingue.

C'est dans la photographie que la Hongrie a apporté sa contribution au modernisme. La génération brillante de l'entre-deux-guerres a vécu les mêmes expériences que Judit Reigl et subi les mêmes influences. Dans la série *Déroulement* (1973-1979), les signes tracés sur l'endroit et l'envers de la toile enferment la profondeur dans la surface¹⁵. Tel le photographe qui cadre des

segments d'infini et opère des sélections sur la planche-contact, Judit Reigl retaille les bords de la toile après avoir barré ce qu'elle voulait supprimer. Étant donné son ignorance des subtilités techniques de la « méthode borgne », comme elle a pu l'appeler en paraphrasant Marcelin Pleynet, il faut croire que nous avons affaire à l'un de ces fameux « hasards objectifs » chers à André Breton, qui caractérisent tout ce que fait Judit Reigl.

Finalement, ses liens avec la modernité hongroise seraient à chercher du côté de la poésie plutôt que dans les arts plastiques. Sa façon de s'immerger dans son art, son attitude envers l'existence, sa liberté par rapport aux formes d'expression—et même son choix de titre—doivent beaucoup à Attila József¹⁶. Tout la rapproche de János Pilinszky¹⁷ qu'elle voyait souvent à Rome en 1947-1948, durant son séjour à l'Académie de Hongrie. János Pilinszky écrit : « Ma langue c'est l'alinguisme. » Judit Reigl dit que sa langue maternelle l'a vouée à « l'élangues » Ils ont élaboré tous les deux une production dense et personnelle sans opter définitivement pour un style ou un langage.

L'art hongrois se distingue par son isolement. Il se tient au courant par ouï-dire. Il voit les choses du fond de la caverne de Platon. C'est pourquoi les artistes quittent l'art hongrois en quittant la Hongrie. « Les principaux artistes hongrois ont en commun de n'avoir rien de commun¹⁸ », remarque l'historien de l'art Eugen Kolb. L'autre « Hongrois » de la scène internationale d'après-guerre, Simon Hantaï, dont la biographie recoupe celle de Judit Reigl¹⁹, est son exact contraire. Simon Hantaï comprime la surface du tableau, nouant ou froissant la toile avant de l'imprégner de peinture. Cette technique du pliage, devenue sa marque de fabrique, découle d'une méthode ancestrale apprise dans le village de son enfance. Judit Reigl, à l'inverse, déploie la surface du tableau en marchant le long de la toile dans la série *Déroulement* où chaque nouvelle avancée dans l'inconnu est comme le tout premier pas. Les deux artistes sont exactement complémentaires²⁰.

Judit Reigl n'entretient avec le monde de l'art que les relations nécessaires pour pouvoir exposer régulièrement et correctement. Jamais elle n'a accepté de produire pour le marché et, en retour, il ne lui a guère prêté attention jusqu'à une époque récente. Elle s'accommode fort bien de cette situation, et préférerait d'ailleurs que ses œuvres restent anonymes, échappant à toute étiquette y compris celle que peut constituer son nom. « J'ai toujours eu de la chance dans ma malchance, assure-t-elle. Cela me force à transformer le négatif en positif. » N'étant rattachée à rien, elle est une artiste qui compte d'autant plus. Judit Reigl est marginale en tout sauf en ce qui concerne la technique. Et même sur ce plan-là, elle ne peut pas s'empêcher de bousculer les usages. Portée

par nature à aller là où on ne l'attend pas, elle a utilisé un mélange hautement explosif de poudre d'aluminium et d'eau dans les séries *Volutes, torsades, colonnes, métal* (1982-1983) et *Hydrogène, photons, neutrinos* (1984-1985).

« L'art est l'hiéranarchie absolue²¹. » Cette vision de Judit Reigl trouve une étrange illustration dans le film de Charles et Ray Eames *Les Puissances de dix ou comment rendre compte de la dimension relative des objets dans l'univers et montrer ce qui se passe quand on ajoute un zéro*, réalisé en 1977. La caméra part d'un pique-niqueur, effectue un zoom arrière vers les galaxies lointaines, puis pénètre par un zoom avant à l'intérieur du corps de l'homme en question jusqu'aux particules élémentaires. En passant du *Centre de dominance* aux *Neutrinos*, Judit Reigl a créé *l'Homme*, et puis elle est repartie vers les hauteurs avec la série *Un corps au pluriel* (1990-1992), les formes transparentes et linéaires qui peuplent l'espace intersidéral de *Déroulement phase IV - anthropomorphisme* (2008). « Un corpuscule de l'univers / C'est l'univers. »

Pour comprendre Judit Reigl, lisez donc *La Lettre de lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal. Cessez de considérer cette *Lettre* comme un adieu à l'écriture pour y voir une préface à un ouvrage fulgurant, en songeant au travail poursuivi par Judit Reigl depuis près de soixante-dix ans. Sans avoir lu *La Lettre de lord Chandos*, elle a rédigé un petit texte sur son départ de Hongrie²² qui rejoint l'univers lancinant de Hofmannsthal dans son évocation du « langage des fleurs et des choses muettes » de Baudelaire. Elle affronte au quotidien le fameux problème de lord Chandos, où la création réduit le créateur au silence²³. Le fait d'entendre nous fait dire pourquoi il faudrait se taire²⁴.

Quand elle était petite, Judit Reigl imaginait qu'elle aurait eu davantage de liberté en naissant dans un corps de garçon. Par la suite, elle a pensé qu'un corps pleinement masculin et féminin à la fois permettrait de dépasser les limites de chacun des deux sexes. Il y a longtemps maintenant qu'elle s'est libérée des contraintes de l'appartenance à un sexe ou l'autre grâce à la peinture²⁵. Et elle en arrive fort logiquement à se dégager de la contrainte plus générale du corps humain, par le truchement des projections anthropomorphes qui caractérisent sa série la plus récente. Depuis le début, elle a fait de son corps son sujet, sa matière et son outil. Il ne s'agit pas de résoudre un conflit intérieur, mais d'anticiper la suite. L'expérience d'apesanteur, titre d'une série de 1965-1966, peut-il compenser le souvenir brûlant de son premier éveil à la vie consciente ?

Pour Judit Reigl, la peinture n'est ni un choix ni une échappatoire. C'est son chemin. Les tableaux ne délimitent pas un parcours. Ils sont les pas que Judit Reigl a faits sur un chemin déroulé en cycle. Dans l'existence, il n'y a pas de marche en avant, mais seulement une illusion de progrès. Le cœur de Judit Reigl bat au rythme de l'univers²⁶. Chacun d'entre nous ne peut plonger qu'au plus profond de lui-même²⁷. Or, plus il descend, plus il subit une poussée ascendante qui le fait remonter à l'air libre. L'achèvement est la mort, rien de ce que l'on entreprend ne devrait finir. Les œuvres de Judit Reigl nous livrent son témoignage sur l'inconnu, sur le grand flux. Elles matérialisent et perpétuent le déroulement.

(Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort)

- - -

¹ Ce qui m'a frappé, c'est la convergence étonnante entre les propos de Judit Reigl et ceux de mon père, József Gát, dans son guide technique d'apprentissage du piano : « L'essence de la musique n'est pas dans l'interprétation. Pour obtenir une note chantante, il faut que le doigté élimine le bruit de l'attaque, du mécanisme de transmission et du frapement du marteau. »

² Przemysl fut le Verdun du front de l'est. Troisième place forte d'Europe, modernisée au tournant du siècle, tombée aux mains des ennemis et reconquise plusieurs fois de suite au cours de la Première Guerre mondiale, elle a subi notamment un siège terrible à l'hiver 1914-1915. Après la première capitulation des Austro-Hongrois le 22 mars 1915, les Russes ont fait 126 000 prisonniers.

³ Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, textes grecs et traductions allemandes, 2 vol., Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1903 et nombreuses rééditions.

⁴ Antal Biro (1907-1990), Lipót (Poldi) Böhm (1916-1995) et Sándor Zugor (1923-2003) étaient peintres. Tissa David (née en 1921) animatrice des dessins animés. Judit Reigl et Tissa David ont fui la Hongrie ensemble en 1950. Simon Hantaï (1922-2008) faisait partie de la même promotion à l'École des beaux-arts de Budapest. Malgré leurs relations parfois compliquées, Judit Reigl et lui ont entretenu une amitié de vingt ans.

⁵ Tivadar Csontváry Kosztka (1853-1919) est un peintre autodidacte passé par l'Académie Julian dont l'espèce d'expressionnisme visionnaire ne se laisse pas aisément cataloguer. Souvent surnommé « le douanier Rousseau hongrois », il représente en fait aux yeux des Hongrois un mélange de Cézanne, Gauguin et Rousseau. C'était la deuxième fois que la quasi-totalité de sa centaine d'œuvres manquait de disparaître. Quelques jours après la mort de Csontváry, le jeune architecte Gedeon Gerlóczy est passé par hasard devant le hangar où les immenses toiles de bonne qualité et complètement recouvertes de peinture, donc imperméables, allaient être vendues aux enchères pour servir de bâches. Il n'a pas eu besoin d'en dérouler plus de la moitié d'une pour décider d'acheter tout le lot.

⁶ La réalité est simple. Pour viser haut, on reste en bas, disait Isaac Newton dans une superbe variante du « ce qui est en bas est comme ce qui est en haut et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas pour faire des miracles d'une seule chose » d'Hermès Trismégiste. « On ne peut pas se préparer au Chaos, dit Judit Reigl. Pour moi, il n'y a pas de préparation, juste un plongeon. Je peins où je vis et mon instrument, c'est mon corps plus un outil de ma fabrication, aussi rudimentaire que possible. Par exemple une éponge à peine pressée, du métal plié, y compris la longue quête de la bonne tringle à rideaux en prélude à l'œuvre, pliée, elle aussi, à ma volonté. »

⁷ Betty Anderson (1918-2007), peintre, sculpteur et intellectuelle au sens le plus noble du terme, possédait une profonde connaissance de la musique, la poésie et l'art. Elle dirigeait la Galerie Rencontres, à Paris, et n'est étrangère à aucun des aspects de la carrière de Judit Reigl.

⁸ De retour en Hongrie après son séjour en Italie (1946-1948), Judit Reigl s'est fait confisquer son passeport. Pratiquement aucun Hongrois ne pouvait se rendre dans les pays de l'Ouest après 1948. Quand on lui a fait l'honneur de lui proposer une bourse d'études à Moscou, elle a décliné l'offre, ce qui était courageux à l'époque. Toutes les œuvres qu'elle aurait aimé voir, notamment les icônes d'Andreï Roublev et les chefs-d'œuvre modernes de la galerie Trétiakov, étaient cachées à la vue du public et, de plus, elle refusait de se couler dans le moule du réalisme socialiste théorisé par Andreï Jdanov, censé « représenter la réalité dans sa dynamique révolutionnaire ».

⁹ Concernant l'École de New York, « affinités » reste un peu flou, mais il serait excessif de parler d'une réelle concordance. Judit Reigl n'avait pratiquement aucun point commun avec ses contemporains à Paris, mais beaucoup avec l'attitude, l'état d'esprit et certaines peintures de quelques artistes à New York. « La question ne se pose pas de savoir si Judit Reigl a connu le déplacement pictural qui prend forme aux États-Unis dans les années 1950, écrit Marcelin Pleynet. [...] Non pas pour laisser supposer que Judit Reigl ait été en quoi que ce soit influencée par ces artistes [...] mais pour dresser aussi brièvement que possible le tableau schématique d'un possible panorama pictural à traiter. » (Marcelin Pleynet, *Judit Reigl*, cat. exp., Paris, galerie Rencontres, 1975, p. 11-12.) Pour ma part, je serais tenté de la situer objectivement et subjectivement quelque part entre Franz Kline et Yves Klein.

Un passage de *La Mort de mon frère Abel* de Gregor Rezzori (traduit par Christian Richard, Paris, Salvy, 1996, p. 652) éclaire remarquablement ces sortes d'« affinités » : « Les escargots créent leur coquille sur ordre de l'espèce, en fonction d'un impératif biologique en quelque sorte, mais avec des caractéristiques individuelles. En observant la variation des styles dans l'histoire de l'art, on peut penser que l'humanité elle aussi, à la manière dont elle s'exprime chaque fois collectivement, obéit à de semblables injonctions biologiques.[...] L'idée d'un flux et d'un reflux, d'une sorte de respiration qui allait et venait à travers le monde et faisait pencher l'humanité tantôt dans une direction tantôt dans une autre comme un champ de blé sous le vent (et de vents attisés par le sens musical du dieu Éole, qui soufflaient tantôt de là, tantôt d'ailleurs, sur les différentes sphères de culture)[...]. »

¹⁰ Dans un extrait d'essai de Montaigne, elle se trouve encore écrit « reigle ». C'est Judit Reigl qui fixe la règle, n'ayant jamais pu obéir à aucune. Voir son poème de 1985 : « Je joue le jeu dont / Je suis la Règle / Règle du jeu, je de Reigl / Déterminé. Déterminant. / Un corpuscule de l'Univers. / Un corpuscule de l'Univers / C'est l'Univers. »

¹¹ *Judit Reigl, déroulement et histoire*, cat. exp. par Marcelin Pleynet, Budapest, Erdész & Maklár Fine Art, et New York, Janos Gat Gallery, 2008.

¹² *Judit Reigl, peintures choisies 1956-1978*, cat. exp. par Marcelin Pleynet, Grenoble, Musée de peinture, 1978, non paginé.

¹³ Tibor Hajas (1946-1980) est considéré aujourd'hui comme le plus grand poète, écrivain et artiste hongrois de sa génération. Artiste conceptuel apparenté aux actionnistes viennois, il a laissé une œuvre poétique remarquable pour la précision de la langue, poussée parfois aux extrêmes de la cruauté. Voir *Les Promesses du passé 1950-2010, une histoire discontinuée de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 2010. La citation provient des carnets inédits de Tibor Hajas.

¹⁴ On songe à Marcel Proust (*À la recherche du temps perdu. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1991, t. I, p. 545) : « Pour se promener dans les airs, il n'est pas nécessaire d'avoir l'automobile la plus puissante, mais une automobile qui, ne continuant pas de courir à terre et coupant d'une verticale la ligne qu'elle suivait, soit capable de convertir en force ascensionnelle sa vitesse horizontale. De même ceux qui produisent des œuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, [...] mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie si médiocre [...] s'y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété. [...] Ceux-ci dans leurs belles Rolls-Royce pourraient rentrer chez eux [...] mais lui, de son modeste appareil qui venait enfin de "décoller", il les survolait. » Et à James Joyce (*Ulysse*, traduction d'Auguste Morel assisté de Stuart Gilbert, revue par Valéry Larbaud avec la collaboration de l'auteur, Paris, Gallimard, 1937, rééd. 2002, p. 338) : « Et ce qu'on a vu en dernier c'est le sacré cab qui tournait le coin [...]. Or, voici qu'une lumière éclatante descendit sur eux et ils virent le char où Il se tenait debout qui montait au ciel. Et ils Le virent dans le char, vêtu de la gloire de cette lumière, et Son vêtement était tel que le soleil, et plus gracieux que la lune et si terrible que dans leur crainte ils n'osaient plus lever les yeux vers Lui. [...] Et ils Le virent [...] monter parmi des tourbillons d'anges vers la gloire de la lumière à un angle de quarante-cinq degrés au-dessus de chez Donohoe, Little Green Street, comme une pleine pelée de poussier. » Le tout revu et corrigé par János Pilinszky (*Naissance d'une œuvre*, conférence donnée devant des étudiants, 1946) : « Il y a des lois auxquelles nul ne peut se soustraire. Pour voler, on doit tenir compte de la pesanteur. En agitant furieusement les bras dans les airs, on ne fait croire qu'à ses semblables qu'on va décoller. »

¹⁵ Le musicologue et pianiste Benjamin Perl souligne les similitudes entre les signes tracés par Judith Reigl dans la série *Déroulement* et les manuscrits de Mozart où les tirets remplacent la plupart des ponctuations, parfois par groupes de trois ou quatre. « Ce que nous avons là, ce n'est pas l'écriture comme mode de structuration de la pensée en séquences cohérentes, mais ce que j'appelle une transcription visuelle de la langue parlée », écrit-il. Judith Reigl a peint une grande partie de la série *Déroulement* en écoutant Mozart. Ce que nous avons là, ce n'est pas une transcription visuelle de l'Univers simplement, mais de la musique la plus universelle qui ait jamais existé. Les réflexions de Benjamin Perl sur Mozart s'appliquent aussi à Judith Reigl et son « hiéranarchie absolue ». « Les règles de la syntaxe et de la ponctuation constituaient de même pour Mozart une espèce de contrainte parentale dont il fallait se dégager. Un point indique une séparation nette entre deux idées et rompt d'une certaine façon la continuité du discours. Les virgules, points-virgules et deux points instaurent des rapports hiérarchiques entre les mots et les syntagmes, établissant un système de sens bien déterminé. La langue écrite devient ainsi une représentation d'une société bien agencée, divisée précisément en fonction du rang et de la condition sociale. Le tiret, dans l'usage qu'en fait Mozart, estompe toutes ces distinctions. Il introduit une séparation, indispensable pour rendre le texte intelligible, mais sans fixer de hiérarchie. La continuité est préservée malgré la séparation. Dans les lettres de Mozart à partir de l'été 1778, il y a souvent un flot d'énoncés fragmentaires, séparés par des tirets, dont aucun ne formule pleinement une idée, mais qui présentent un enchaînement clair de la pensée. [...] Les tirets désignent des pauses dans le discours, des respirations, car ils sont dénués de signification grammaticale précise. Mozart se révolte discrètement contre les règles de grammaire en vigueur, élaborant ainsi une sorte de syntaxe personnelle que tous les lecteurs comprennent aisément et qui, de ce fait, échappe à l'attention des spécialistes. » (« Mozart épistolier, le tiret comme procédé de style et ses affinités avec les phénomènes musicaux » 2010)

¹⁶ Attila József (1905-1981) fut, avec János Pilinszky, l'un des deux plus grands poètes de langue hongroise. On peut le comparer à Rainer Maria Rilke, Federico Garcia Lorca ou Ossip Mandelstam en poésie, et à Bela Bartók en musique.

¹⁷ János Pilinszky (1921-1981), l'autre figure majeure de la poésie hongroise, avec Attila József, pourrait se comparer à Paul Celan en poésie, à Anton Webern ou György Kurtág (qui fut d'ailleurs son ami et collaborateur) en musique, et à Judit Reigl en arts plastiques. La citation est extraite d'un entretien avec Péter Lengyel publié en 1969 dans la revue *Élect és irodalom*. Judit Reigl a toujours été très proche des poètes et de la poésie, et les signes qu'elle emploie ont la même origine que l'écriture. Tout comme elle a éclairé de sa peinture l'œuvre poétique de Lautréamont, elle a d'abord attiré l'attention de quelques prophètes devenus accessoirement de grands hommes de lettres. André Breton a parlé d'elle en termes élogieux et lui a organisé sa première exposition à Paris en 1954. Marcelin Pleynet est le premier à avoir clairement perçu l'importance de l'art de Judit Reigl et, plus que tout autre, il l'a défendue inlassablement sur la scène de l'art, parfois à contre-courant.

¹⁸ Eugen [Jenő] Kolb (1898-1959), principal historien de l'art israélien dans les années 1950, était déjà réputé dans sa Hongrie natale, pour ses écrits sur l'esthétique. Il appartenait au très influent « Cercle du Dimanche » de Budapest. La citation est tirée de Jenő Kolb, *István Farkas*, Budapest, Ars Hungarica, 1935.

¹⁹ À leur arrivée à Paris, les deux artistes sont relégués dans les marges avant-gardistes, malgré la force évidente de leurs œuvres respectives. Hantaï réussit à se faire reconnaître peu à peu. Il représente la France à la Biennale de Venise en 1982 et ses échanges avec Jean-Luc Nancy et Jacques Derrida donnent lieu à la publication de deux livres, tandis que Judit Reigl reste la « Hun », non pas vraiment parce qu'elle vient de Hongrie, mais plutôt parce que la force de ses toiles déjoue les tentatives de classification. À présent, on peut enfin mesurer l'équilibre que leurs démarches diamétralement opposées a procuré à ces deux artistes qui s'admiraient mutuellement et se sont quelquefois influencés l'un l'autre. Tous deux ont conservé une conception exigeante de l'art et su prendre le recul nécessaire par rapport à leur travail, qualité ô combien rare. On en apprenait davantage en parlant quelques minutes avec Hantaï ou avec Judit Reigl qu'en lisant n'importe quel livre. L'opposition binaire entre pliage et déroulement trouve un parallèle dans leur langage corporel. Au cours de la conversation, Hantaï commençait par adopter un point de vue assez large, qu'il resserrait ensuite autour d'un point précis en rapprochant les mains l'une de l'autre. Judit Reigl donne une dimension universelle à ses remarques, qu'elle accompagne d'un geste ample, les bras grands ouverts servant à entraîner le flux des idées.

²⁰ Ce que Nadejda Mandelstam écrit, dans ses mémoires, au sujet des poésies de Vélimir Khlebnikov et d'Ossip Mandelstam pourrait s'appliquer aux œuvres de Simon Hantaï et de Judit Reigl (Nadejda Mandelstam, *Contre tout espoir*, traduit du russe par Maya Minoustchine, 3 vol., Paris, Gallimard, 1972, t. III, p. 246-247) : « Lorsqu'il s'agit d'un poème, il faut répondre à la question "pourquoi ?" et non "de quoi ?" Le poème doit être perçu comme un tout, où le sens et les mots sont inséparables, tandis qu'apparaissent par la suite les petits détails qui approfondissent le sens initial. [...] J'admets les secondes lectures parce que l'ensemble du chemin parcouru par le poète et les livres complets aident à comprendre certains poèmes et certains vers séparés. Lorsqu'on a compris le poète dans son ensemble, on comprend ses différentes étapes et, enfin, on pénètre le sens des mots isolés qui avaient été "perdus", négligés par le lecteur, et sont réapparus avec un relief perceptible. [...] Khlebnikov et Mandelstam sont difficiles à comprendre pour des raisons diamétralement opposées. Leurs sources d'inspiration sont différentes. [...] Tous deux ont droit à l'existence et un poète ne doit et ne peut prétendre à rien d'autre. [...] Chaque poète possède son univers et son idée ou son thème intérieur qui fait sa personnalité en tant qu'homme. La poésie n'est pas quelque chose de fortuit, mais la substance même de l'homme qui, par son attitude envers les mots, est devenu poète. »

²¹ Déclaration de Judit Reigl en guise de titre à son exposition de 1956 à la galerie Kléber.

²² Judit Reigl, « Temps vrai, temps légal » (décembre 1975), publié dans *Art Press*, n° 5, mars 1977.

²³ Hugo von Hofmannsthal, submergé par le déferlement de l'existence qui fait voler en éclat les repères, y compris l'union du corps et de l'esprit, se glisse dans la peau de lord Chandos pour exposer fort subtilement les raisons de son renoncement à l'écriture, en expliquant que la vie réduit au silence le vivant, sidérant les sens qui auraient pu en prendre la mesure (*Lettre de lord Chandos et autres essais*, traduit de l'allemand par Albert Kohn et Jean-Claude Schneider, Paris, Gallimard, 1980, p. 87) : « Parce que précisément la langue dans laquelle il me serait donné non seulement d'écrire mais encore de penser n'est ni la latine ni l'anglaise, non plus que l'italienne ou l'espagnole, mais une langue dont pas un seul mot ne m'est connu, une langue dans laquelle les choses muettes me parlent et dans laquelle peut-être je me justifierai un jour dans ma tombe devant un juge inconnu. » Le problème de lord Chandos (ce dont on devrait parler est justement ce qui nous empêche) est l'exact symétrique du « sur ce dont on ne peut parler il faut garder le silence » de Ludwig Wittgenstein (*Tractatus logico-philosophicus*, traduit de l'allemand par Gilles Gaston Granger, Paris, Gallimard, 1993, p. 112). Il annonce et sous-tend le fameux « on ne peut plus écrire de poésie après... » de Theodor Adorno. « Les poètes écrivent en dépit de toute sagesse », disait János Pilinszky.

²⁴ On pense évidemment à Wittgenstein, mais aussi au chef d'orchestre Eric Leinsdorf admonestant les musiciens du RIAS-Symphonie Orchester de Berlin-Ouest (cité par Yossi Gutmann) : « Mais enfin, Messieurs, Beethoven n'était pas sourd ! »

²⁵ L'art est dimorphe. Un art purement masculin est un art fasciste ; un art purement féminin : ouvrage des dames.

²⁶ Judit Reigl parle du « pulsionnel » et du « pulsationnel ». « Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut »...

²⁷ Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, traduit par Geneviève Bianquis, livre II, ch. II, § 55) : « L'absolument différencié serait impossible à fixer dans la métamorphose perpétuelle, ne se rattacherait à rien, s'écoulerait comme la pluie sur la pierre. [...] Le miroir suppose du permanent. [...] D'abord naît la croyance au permanent et à l'identique hors de nous ; plus tard seulement, après avoir acquis l'immense habitude de ce qui est en dehors de nous, nous nous percevons nous-mêmes comme permanents. » Judit Reigl incarne à tout point de vue la notion nietzschéenne d'affirmation de la vie.

Déroulement Répétition non répétitive. TECHN. Prolonger l'interminable en donnant suite à une série portant ce nom. Ex. Dessins actuels (2010-12). Judit Reigl, selon toute apparence, a deux registres d'œuvres graphiques. **1.** Le premier se rattache à ses peintures, depuis *Homme* jusqu'à *Déroulement (phase IV-anthropomorphisme)* en passant par *Entrée-sortie* et autres œuvres de grand format analogues. Cette série, et les peintures d'où elle découle, présentent des configurations bien moins semblables moins qu'il n'y paraît. Chacune a son mode d'exécution, chacune est en tout point contraire à ce que l'on attendrait. **2.** L'autre ensemble de dessins trace le graphique de sa trajectoire personnelle, où les signes de son écriture automatique totale, ses notations musicales en forme de traces effacées, ne cessent de se déployer, indiquant par là le déroulement où ils s'insèrent. Ce sont des dessins autonomes. Judit Reigl se sert de ses deux mains pour les créer. La gauche tient, soulève et manipule le bord d'un gros rouleau de papier (cinq ou six mètres étalés sur toute la longueur de l'atelier) et la droite déplace l'éponge imbibée d'encre : une violoniste qui pose les doigts sur les cordes tout en maniant l'archet. Comme dans la musique, il n'est pas question de vitesse, mais seulement de tempo. Un mouvement aussi vif que l'éclair n'implique pas forcément une exécution rapide. Comme pour le musicien, rapide et lent signifient la même chose : le temps mesuré. Si les peintures transcrivent des partitions symphoniques ou de chambre, les dessins sont des solos improvisés, ou même pas : des notes uniques suspendues. **3.** Frapper d'une main : le roulement de tonnerre du sens. **4.** Si « on ne met pas le pied deux fois dans la même rivière », il faut y plonger.