

EVIDENT/CACHE/ACTUALISE/LATENT

Christian Sorg : Judit Reigl, il y a eu cette magnifique exposition chez Yvon Lambert et cette présentation tout à fait particulière de vos toiles en janvier 1978, et maintenant il y a une rétrospective importante qui nous donne à voir trois phases de votre œuvre au Musée de Grenoble. Dans cet énorme travail dans lequel, depuis la série que vous avez appelée « Déroulement », se met en place un travail de la couleur et de l'espace qui dans son effet comprime et fait volume du passage dans l'autre champ de la toile, son autre surface — son envers. Je voudrais vous demander comment s'effectue ce travail de l'espace-écriture ou le geste dansé d'une part et la couleur, d'autre part, produisent des œuvres investissant totalement celui qui les voit ?

Judit Reigl : J'ai déjà parlé un peu de mes toiles récentes dans un texte paru l'an dernier, je crois en mars, dans *Art Presse*, auquel on pourrait se référer. Pour le résumer je peux dire qu'il s'agit d'un ou de plusieurs mouvements que j'écris sur une surface non-tendue, non-apprêtée, de sorte que la toile agisse immédiatement comme *profondeur*. La couleur traverse toute son épaisseur et transparait aussi de l'autre côté. Ce mouvement est écrit en déplacement : je marche devant cette très longue étendue de toile qui pend librement, couvrant pratiquement tout mon atelier. J'inscris les touches, traces, bribes de gauche à droite latéralement, que la pénétration de la couleur dans les deux côtés du tissu rend aussi transversale. Volume en devenir que je couvre après par les grandes étendues de couleurs sur toute la surface de l'endroit — qui fait rejaillir l'écriture sur la face opposée — puis de l'envers — qui tente de la repousser vers l'endroit — de façon répétée jusqu'à la saturation de la toile et au delà. Le résultat est un espace que je voudrais à la fois comprimé, condensé profond. Oui il y a une profondeur dont j'ai la nostalgie, que je retrouve un peu partout dans l'histoire de l'Art. La renaissance l'a exprimée par la perspective. Byzance a trouvé sa propre réponse aussi : sur les grandes étendues de mosaïques (que j'ai eu l'occasion d'étudier de près en haut des échafaudages à Ravenne, St Vitale, St Apollinaire Nuovo, en 1947-48, lors de leur restauration après la guerre) et surtout là où il y a de l'or. Les artistes byzantins ont enfoncé les petits cubes de mosaïque d'une façon inégale dans le mortier et le mur est devenu un relief où chaque carré de couleur module, selon sa

position légèrement avancée ou reculée, ou selon son inclinaison. Suivant l'heure de la journée ou le passage de la lumière, ces murs de mosaïques ont ou n'ont pas de profondeur — cela change sans cesse. Espace par excellence insaisissable, indéfinissable, hiératique.

Un autre exemple : Chartres. Les artistes du Moyen Age n'ont pas teinté, comme on le fait aujourd'hui avant chaque cuisson, les minces plaques de verre uniformes déjà faites préalablement. Ils ont procédé de sorte que couleur et verre naissent ensemble, dans les morceaux plus ou moins grands ou épais teints toujours en masse. Ces mottes de verre furent cassées après, selon le besoin, permettant à la fois puissance, densité, variations infinies et des centaines de nuances d'un bleu, d'un rouge. Voici une profondeur ! renforcée quelquefois par la grisaille, appliquée derrière certaines parties du vitrail. J'oublie presque, une des plus magnifiques réponses à la recherche de la profondeur : l'Espace chinois. Inversement à la perspective occidentale qui se rétrécit, celle de la Chine s'ouvre à l'infini à la fois plongeante et ascensionnelle.

Dans sa peinture, Cézanne se trouvait sur le seuil de ces deux systèmes. Etait-ce la tension d'être coincé entre deux mondes opposés qui lui a permis de créer un troisième espace — le sien ?

Je reviens à mon travail. La traversée des couleurs que je peins peut être ralentie ou accélérée selon l'inclinaison du châssis sur quoi je tends à un moment donné, la toile. Le tableau mis à plat horizontalement sur le plancher permet la condensation maximale des pigments. Mais souvent je pose le châssis parsemé en biais contre le mur changeant l'angle selon mes besoins. Cette curieuse façon de peindre m'a entraînée à montrer mes toiles à la galerie Yvon Lambert, (lors de mon exposition en janvier 1978) dans la position même de leur genèse.

C.S. : En 1950 vous fuyiez la Hongrie, passant la frontière. Vous avez raconté cela dans un très beau texte publié dans le n° 5 (mars 77) d'*ART Presse*. Ce passage de la frontière, ces barbelés, ce train, n'est-ce pas aussi un peu ce qui ressurgit maintenant dans vos tableaux ?

J.R. : Certainement, très certainement. D'ailleurs cette frontière, ce n'était pas la première ni la dernière dans ma vie. Les obstacles à franchir continuent et vont continuer à

se dresser devant moi sur différents niveaux jusqu'à la fin. Mais la frontière de mars 1950 est une des plus importantes parce que c'est la coupure absolument radicale. Je la porte en moi, au début comme un traumatisme, ensuite simplement comme une trace dans la mémoire de quelque chose d'inoubliable. Car c'est cette frontière qui se transformait, un obstacle devenait une échelle s'ouvrant vers le vaste monde, elle m'a offert le passage de la langue maternelle à l'ELANGUE.

C.S. : Au fond, cette frontière, c'est aussi un peu comme une porte qui sera à franchir ! ou à ouvrir ?

J.R. : Evidemment, une frontière c'est à la fois une fermeture ou une ouverture. En l'occurrence la frontière de 1950 se présentait d'abord pour moi comme une porte hermétiquement fermée : cadenassée. Or il fallait à tout prix essayer de l'ouvrir ou y creuser. Qui sait si le fait que j'ai réussi à la franchir n'est pas la raison qui fait que les « portes » qui reviennent à plusieurs reprises dans ma peinture, ne sont que des ouvertures ; elles ne sont jamais fermées.

C.S. : Oui Michael Gibson dit déjà en 75 quelque chose à propos de ces « portes »... « In the middle, a large, almost black square (which is never really black nor really uniform) is, ambiguously, a screen or an opening... ».

J.R. : Oui, même à partir des « Guanos » qui se formaient de lentes accumulations, transformations, puis structurations de déchets de matière picturale, en épaisseur, en mur, en palissade, donc en fermeture, mais avec un rectangle sombre que quelquefois on peut considérer comme porte : ouverte ; mais on ne voit jamais sur quoi. Bien sûr je dois dire que déjà en 1948 en Italie j'étais très frappée par les portes de la Jérusalem Terrestre et Céleste dans les mosaïques à Ravenne. Mais je peux en dire autant de ces grands, énormes, carrés sombres, magnifiques, que sont les ouvertures des Hangars à Marcoussis, ou des petites entrées noires des cabanons dont les champs devant mon atelier sont parsemés.

C.S. : Ce que vous considérez comme traces ensevelies recouvertes, rejaillies : resurgissent ; ce qui joue constamment dans votre peinture, où le voyez-vous prendre son existence profonde ?

J.R. : Vous savez, il paraît que l'inconscient est structuré. Dans quelle mesure un peintre descend ou puise dans la profondeur de ses structures, je n'en sais rien. Je suis tenté de dire plutôt : la peinture comme l'Art en général se fait du choc entre la conscience et l'inconscient. De quelle façon est-ce que cela s'articule ? Où est-ce qu'ils se joignent ? Qui peut le dire ? Mais la rencontre répétée, le lien des deux me paraît indispensable. Leurs jeux, leurs relations ; conscience, inconscient, évident/caché/actualisé/latent, ou émergeant tour à tour : nous voilà de nouveau devant une frontière ouverte/fermée, c'est cela surtout qui m'intéresse.

C.S. : Au fond tout cela touche l'être quelque part, et ce que l'on nomme Resurrection sur le plan religieux. Resur-



« Déroulement » 1978 (acrylique et huile sur toile 195 x 220).

gissement c'est ce qui joue constamment dans votre peinture : et les travaux que vous entreprenez maintenant laissent apparaître un nouveau déplacement, un travail de gestes, de traces, plurielles, encoorbellements, polyphonies d'un geste qui serait chanté : plénitude de la couleur et d'un espace sans mesure.

J.R. : C'est trop beau ce que vous dites là. Permettez-moi de répondre d'abord à la deuxième partie de votre question. Le début du « Déroulement » a commencé avec toute la surface, de haut en bas, remplie de lignes/volumes, puis lentement j'ai réduit ces mouvements à moitié, puis au minimum, arrivant à la fin de 1975 et pendant l'année 1976 au tracé fait d'une seule ligne. Dès le début de 1977 les lignes commencent de nouveau à se multiplier mais leurs rythmes ne sont plus si réguliers qu'avant et ont tendance à s'accumuler ou à se disperser, et elles s'écrivent maintenant en plusieurs couleurs. Donc cela change et, comme vous dites justement, cherche à devenir polychrome. Aussi, l'application des plans de couleurs ne s'effectue plus en zones frontales ; elle commence à s'onduler rythmiquement à leur tour : dialogue en contrepoint avec l'écriture. Il y a une autre tentative encore. Après la saturation de la toile peinte en masse, je la reprends quelquefois (depuis janvier) comme fond. Nouveau départ. Evidemment sans la possibilité de travail bi-face. Vous m'avez aussi demandé si tout cela ne touchait pas à l'être quelque part ? Si, car la trace est équivalente à l'être pour moi. Elle en est la conséquence, comme le resurgissement est conséquent de l'ensevelissement. Nous arrivons à la Résurrection : problème qui m'a préoccupé toute ma vie. Mon père est mort lorsque j'avais 3 ans. Presque chaque jour pendant 1 ou 2 ans ma mère m'a amenée auprès de sa tombe. Or à l'entrée du cimetière, ornant le grand portail de fer forgé il y avait une

inscription dorée qui m'intriguait mais je ne savais pas encore lire. A ma demande ma mère m'a dit que cela signifie « Feltámadunk », qui veut dire en français : « ressuscitons ». J'ai cherché à y voir plus clair dès que l'âge me l'a permis.

La résurrection personnelle (d'une telle ou d'un tel) ainsi que la réincarnation, vue sous le même angle, m'inquiétait puis m'est devenue indifférente. Au fond, ce que j'ai cherché, et qui me préoccupe toujours, c'est une possible continuité de la *trace* de l'être, de l'esprit d'une œuvre, d'une pensée, d'une action qui (après rupture, terme, ou fin, en apparence définitif), rejailit, renaît d'une façon inattendue, abrupte, ailleurs, peut-être même très loin de son lieu, de son temps d'origine, et sera assumée, — temporairement, — par d'autres. Continuité qui nous permet de participer ici et maintenant à quelque chose de plus vaste que nous même. Quand le vieux Cézanne se voit le primitif d'un âge futur, quand Joyce termine son dernier

livre avec « the », ils émettent le même vœu de continuité, je crois. Mais les phrases suivantes de Schopenhauer (qui ont tellement bouleversé le jeune Nietzsche) l'affirment, ne laissant aucun doute quant à sa pensée : « J'estime que la vérité qu'un homme a découverte, ou la lumière qu'il a projetée sur quelque point obscur, peut un jour frapper un autre être pensant, l'émouvoir, le réjouir et le consoler. C'est à lui qu'on parle comme nous ont parlé d'autres esprits semblables à nous, et qui nous ont conseillés nous-mêmes dans le désert de cette vie ».

Désert, esprit, resurgissement ? Le monde de Schopenhauer n'a ni Dieu, ni providence, mais une aveugle, une insatiable volonté de vivre. Or, curieusement ces termes nous emmènent tout droit à la vision d'Ezechiel : les ossements dans le désert ranimés par l'esprit (*Ez.* 37,1-10). Alors, athéisme assoiffé de vie ou résurrection sur le plan religieux ? Poussés à bout, peuvent-ils, chacun, basculer dans leur contraire ?

Juil. 1978



« Déroulement » 1978 (acrylique et huile sur toile 195 x 300).