

[CHOSSES VUES]

Éric Brunier poursuit son exploration de la modernité de la peinture avec deux expositions. L'une est consacrée à l'œuvre de Judit Reigl, peintre qui se détache de l'art informel des années 40-50 par une dialectique neuve du visible et de l'invisible en peinture. La seconde exposition intitulée *Dans le flou* est l'occasion pour Éric Brunier de poursuivre sa réflexion sur la peinture dans sa relation aux différents types d'informe.

ÉRIC BRUNIER : DEUX EXPOSITIONS

Judit Reigl, la peinture à fronts renversés

« La seule constante de mon travail est l'expérience d'être. » Judit Reigl

LA MÉTHODE

Lorsqu'elle parle de sa peinture, Judit Reigl¹ parle de ses méthodes de travail, des protocoles qu'elle met en place pour réaliser des tableaux, des outils qu'elle fabrique pour inventer un nouveau rapport du corps à la toile.

Pour une longue série de tableaux intitulée *Déroulement* (voir la Fig.1) elle explique ainsi qu'elle peint une toile accrochée aux murs de son atelier, toile qui l'entoure totalement jusqu'à la porte qu'elle obs-true. **Dans la guise de la musique**, elle va déposer des macules, des ponctuations horizontales en fai-sant plusieurs tours de l'atelier avec un instrument traceur de couleurs. La marche est rythmée mais les maculatures comportent une part accidentelle : la fatigue, les différentes profondeurs du voile sus-pendu au mur, les angles.

Puis **une autre phase** commence, où le long bandeau maculé sera débité en toiles plus petites. Celles-ci seront alors travaillées à l'envers, sur toute leur surface, par des passes continues de peinture acry-lique. Les volumes de l'endroit ont traversé le voile fin par imprégnation et grâce à l'effet de l'acrylique sur la peinture glycérophthalique pourtant situé au revers, les pâtes se résorbent peu à peu ; elles sont comme absorbées et leur couleur perce. **Nous voyons ainsi la couleur apparaître** au contact du voile, ce voile obtenu lui-même par l'acrylique imbibée dans la toile écru.

¹ Née en 1923 en Hongrie, Judit Reigl fait l'école d'art de Budapest. Elle arrive clandestinement à Paris en 1950, fréquente les Surréalistes (très peu) et pratique une œuvre d'abord résolument abstraite à partir de 1955 qui très vite se situe au-delà de la division abstraction ou figuration. Elle meurt dans la banlieue parisienne en 2020.



Fig.1 : *Déroulement (fragment)*, 1973
© Fonds de dotation J. Reigl



Fig.2 : *Centre dominance*, 1958
© Fonds de dotation J. Reigl

Lorsqu'elle explique comment elle peint, il faut entendre le processus qu'elle met en place, non la technique picturale. Elle appartient bien en cela à cette période de la peinture moderne des années 40-50 qui aura expérimenté d'autres manières de peindre en s'émancipant des instruments traditionnels.

Cette période a été appelée « l'informel » ou le « tachisme » en France, « l'action painting » aux États-Unis. L'étiquette importe d'autant peu qu'elle recouvre des intérêts divergents entre les peintres que ces écoles réunissaient. Pour ma part, je situe la peinture de **Reigl** aux côtés de celle de **Pollock** avec ses *drippings* où la peinture dégoulinait de bâtons et de pinceaux sur une toile au sol sans contact avec celle-ci, des murs de **Dubuffet** nés d'un travail de marquage graphique sur les empreintes des pierres à lithographies, ou encore des tableaux noirs de **Soulages** fabriqués à partir d'outils qui impliquent l'ensemble du corps.

Situer J.R. dans cette compagnie restreinte permet de prendre garde que, bien que les apparences s'y opposent, les résultats de ces tableaux ne procèdent pas uniquement de principes mécaniques et objectifs, qu'il y a, en chacun d'eux mais par **des détours nouveaux**, une mise subjective, dans la distance entre le support et le corps du peintre.

Si chez ces peintres le développement de l'œuvre se fait par de longues séries, dont l'enchaînement ne comporte aucune évidence à priori, il s'est moins agi de variations expérimentales, d'explorations d'un potentiel objectif et matériel tel qu'il s'observe à la même époque chez les peintres géométriques, puis de manière encore plus manifeste dans l'œuvre des minimalistes, mais de **rebonds** à partir de l'épuisement même du ressort subjectif.

Mais, autre différence, leur œuvre ne repose pas non plus sur la formalisation d'une gestualité lyrique (une expressivité gestuelle de l'inconscient personnel) telle qu'elle est mise en œuvre, toujours à la même époque, dans ce que l'on a appelé la peinture gestuelle (Degottex, Mathieu, Hartung, ...). Ainsi les protocoles, quand bien même ils sont objectivables, comportent toujours cette mise subjective que j'ai dite, et cette mise est toujours médiatisée par **des instruments où le corps ne s'absente jamais** tout à fait.

Peut-être que J.R. est-elle celle qui est allée le plus loin dans cette **voie de l'épuisement et du rebond**, de l'impasse et de l'ouverture, de la saturation et de l'extension. C'est peut-être aussi dans ce type d'œuvres que l'on comprendra mieux ce que le surréalisme pouvait avoir d'intéressant pour la question du sujet et de l'imagination créatrice, dans la mesure où l'expression du sujet n'est plus recouverte par les images oniriques et qu'elle assume parfaitement la division de la peinture.

UNE EXPOSITION

L'exposition au LAAC de Dunkerque permet ainsi d'explorer la manière dont J.R. a matérialisé son rapport à une peinture formellement divisée.

Quatre remarques permettront de détailler le lien mis en place entre les différents processus d'élaboration d'un tableau dans les différentes séries et l'imaginaire qu'ils générèrent. Celui-ci est frappant par sa constance d'une série à l'autre. L'exposition le nomme *envol*, ce qui apparaît clairement en effet dans les dernières séries de dessins où l'on trouve des oiseaux en vol. Mais, de cet oiseau aux ailes déployées et qui s'apprêtent à se plier vers le centre, je préfère regarder la fausse symétrie de deux corps qui s'affrontent.

1. Discontinuités

Tout d'abord, il faut noter que dans les différentes séries le processus est discontinu.

Celui de *Centre de dominance* (Fig.2) est constitué dans un premier temps par la projection de couleurs amalgamées au centre de la toile, que J.R. vient ensuite étaler à l'aide d'une tringle de rideau qu'elle décrit comme une « *machine-instrument [...] convexe et concave, droite et recourbée* »². La toile finale est le résultat du **double moment** : l'amas de peinture d'abord puis le passage étale de l'instrument. Le mouvement circulaire cerne ainsi un centre informe dont il demeure la puissance d'attraction, centre moins géométrique qu'énergétique.

Dans d'autres séries, la discontinuité du travail est encore plus prononcée, même si elle est invisible au moment de l'exposition, comme dans celle nommée *Déroulement* (Fig.1) qui travaille sur les deux côtés de la toile, ou *Homme* (Fig.3), d'abord processus d'étalement des couches de peinture avec une épée, puis travail sur l'émergence de la figure d'un corps (souvent sans tête, ni bras).

À propos de cette série J.R. écrit : « À partir de février 1966, cette même écriture (abstraite) se métamorphosait indépendamment de ma volonté, plutôt contre celle-ci, en forme de 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 émergeant de ces corps dressés. »

La discontinuité permet la réflexivité (là où la réflexivité de la peinture moderne depuis le cubisme s'opérerait de manière continue). La modernité picturale s'est donc renouvelée en fractionnant (fragmentant) le processus de réalisation du tableau.

Par ailleurs **le corps au travail dans la peinture** n'est pas seulement le corps du peintre. Le corps du peintre, prolongé par différents instruments, se dissout, se projette, s'incorpore au corps de la peinture. L'apparition de figures corporelles dans l'œuvre de J.R. doit moins se comprendre comme un retour à la figuration opposée à l'abstraction précédente que comme prise de conscience (réflexive) au cœur d'un approfondissement.

Cette série elle-même va entraîner le passage à la suivante intitulée *Drap / Décodage* faite à partir du décalque sur un drap fin des figures corporelles afin de mieux révéler leur émergence. Pour cela elle pose un drap sur les toiles de la série *Homme* qu'elle juge ratées pour, travaillant au revers et par transparence, faire apparaître le corps.

2. Impasses

Une série se développe et rencontre une impasse.

Au moment de *Drap / Décodage* elle écrit : « *La percée initiale est devenue mur. [...] Mur obstruant l'ouverture (1971-72) 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.* »

Il s'agit de **frayer des passages, des « percées »** au sein de la peinture, ces percées sont celles de la peinture elle-même.

² Toutes les citations renvoient au catalogue édité pour l'exposition : *Judit Reigl, l'envol. Dessins et peintures*, Caen puis Dunkerque, 2025.

Qu'est-ce que l'inconscient ici ? Une première hypothèse serait de dire qu'elle parle de l'inconscient du peintre. Cependant cela ne va pas : pourquoi faire intervenir un inconscient déjà constitué ? Si elle est lâchée par son inconscient, c'est qu'il existe indépendamment d'elle, comme **inconscient de la peinture**. L'homme qui s'envole est sans attache sur ces tableaux, enfoui, et c'est ce qu'elle ira chercher au fond de l'impasse de la série *Homme* pour créer la nouvelle série. **La relève de l'impasse se fait par un travail sur l'impasse elle-même**, par travail sur le négatif. Il faut voiler ce qui disparaît et ne se laisse pas saisir dans les tableaux pour le peindre sur les draps :

« Maintenant [février 1973] j'essaye de mimer 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 touche / par tache – je défais les formes, l'élan, le dynamisme de l'écriture, les tensions de ceux-là. Je les décompose, les decode, 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. »³



Fig.3 : *Homme*, 1967
© Fonds de dotation J. Reigl



Fig.4 : *Drap / Décodage*, 1973
© Fonds de dotation J. Reigl

3. Envol

L'enjeu de ce travail de reprise depuis le négatif, depuis l'envers d'un drap sur une toile, est l'émergence mais comme émancipation cette fois de ce qui est au fond des œuvres, à l'état latent.

Les dessous de la peinture (son inconscient) longtemps formalisés de manière paradoxale par l'informe, par la matière brute laissée à l'état de tache, d'éclat ou de déjection coloré, matière picturale laissée en l'état (par exemple chez Wols), ces dessous doivent être l'objet d'un **relevé** dans la mesure même où ils ne sont pas impasse ou informes. La **reprise** s'exerce sur ce qu'une affirmation trop forte, trop charpentée, recouvre. L'homme de la série *Homme* trop affirmé face au néant de la toile d'où il jaillit, doit céder sa place à une nouvelle affirmation.

Que trouve-t-elle cette peinture dans le **travail du négatif** ? Ce n'est pas tant une nouvelle figuration du corps humain, plus délicate, plus fragile, qu'un effet, tout à coup, d'apesanteur ou de suspension. À l'opposition de deux couleurs qui assurait toute la charpente du tableau et du corps succède cette fois

³ p. 45-46

un travail sur le modelé de la chair où la figure s'efface dans la blancheur d'un drap flottant. Ainsi, la série *Drap / Décodage* (Fig.4) souligne l'indistinction entre corps flottant, envol, et corps chutant, indistinction que la charpente avait effacée.

J.R. dans ces peintures transforme la chute en envol.

4. Fronts renversés

La peinture, abstraite ou « réaliste », obéit à des principes figuratifs.

Figurer ne doit pas s'entendre ici comme représentation d'un objet reconnaissable mais comme équivalent de **formaliser**. L'œuvre de J.R. figure le désir d'envol, un état d'apesanteur et cela avec les moyens d'un marquage matériel, terrestre et corporel. La dynamique figurative comporte une part de gestualité, une peinture en mouvement, notamment au début de l'œuvre. Elle tient aussi à l'opposition dynamique des forces centripètes qui produisent l'affrontement informe vers le centre et des forces centrifuges qui produisent une éclaircie, un délié.

Dans l'œuvre sans titre reproduite à la Fig.5, ce qui discerne, clarifie le chaos noir du centre, qui permet d'imaginer une séparation de deux corps et un choc entre feux fronts, ce sont les forces centrifuges des ailes diagonales de gauche et de droite. Partie de l'art informel des années cinquante et de l'automatisme psychique des surréalistes, l'œuvre de J.R. ne les a jamais reniés.

La figuration dans son œuvre naît des contradictions de l'art informel. Il s'agit de ne pas abandonner la peinture à la répétition des mêmes tâches. La marque matérielle est divisée entre le geste (le corps du peintre et l'instrument) et le matériau pictural. Une figure en un délié (elle appelle cela écriture) surgit de la masse, comme le simple **V** ouvert sur un fond bleu inscrit un oiseau dans le ciel.



Fig.5 : sans titre, 2011
© Fonds de dotation J. Reigl



Fig.6 : Roma, 1947
© Fonds de dotation J. Reigl

LA FIGURE COMME EXCÈS

La tâche que semble s'être donnée J.R. aura été de **s'incorporer à l'art informel**, comme terrain d'une expérience subjective du visible. Ainsi, plutôt que produire une œuvre qui surmonte les contradictions, elle cherchera à en aviver les tensions, certaine qu'il y a là un art nouveau. Il s'agit d'opposer à la logique de l'intraitable, de l'informe comme reste non symbolisable exposé au regard de tous, comme excès de peinture qui se présente imprésentable (ce que fait Wols) ou qui est subsumé en signe, en maîtrise du geste (ce que font Mathieu et Degottex), opposer à cette logique une approche dialectisée de la pratique picturale et de l'expérience du visible.

L'œuvre, bien qu'elle passe par une sorte de chaos informe, s'origine dans **un excès apparaissant**. Le visible est non seulement en puissance d'invisible – au bord de l'invisible, du rien à voir dont l'œuvre garde trace – mais affirmé par un excès, une re-marque.

Cet art nouveau est par ailleurs conforme à une expérience vécue, à **une déchirure dans le visible** faite en 1947. Cette déchirure condense un ensemble de facteurs : d'une part la vie émancipée, presque de bohème, d'un groupe de jeunes hongrois en Italie en 1947 ; d'autre part la rencontre avec les œuvres de la Renaissance italienne à Rome et en Toscane, ainsi qu'avec l'art moderne américain (notamment les toiles de Pollock) à Venise.

Cette déchirure au cours de la peinture a pris forme alors qu'elle dessinait lors de ce voyage, expérience de la chose vue qui révèle son potentiel créatif et que la peinture cherchera à réaliser. En 2020, elle racontait encore à propos de cette expérience de 1947 :

« Les premiers jours, j'ai assisté en dessinant, à deux scènes de rue qui m'ont marquée au point qu'au cours des années elles sont réapparues, aussi bien dans mes rêves que dans ma peinture. J'ai toujours l'un de ces dessins : il représente une femme nue, d'âge indéfinissable, extrêmement attirante, même vue de loin qui regarde par une fenêtre fermée à l'étage. C'était un cas d'école de la réalité qui imite l'art. La position improbable du corps – elle n'était ni debout ni assise, mais devait être accoudée à une corniche intérieure ou à un meuble, dans une posture de chat – et la diffraction, ainsi que le reflet de la vitre, de mauvaise qualité et peut-être sale, faisaient penser à une grossière composition abstraite⁴. [...] L'autre scène, je l'ai dessinée au coucher du soleil, un ou deux jours plus tard. Devant la porte d'un immeuble se tenait cette fois un homme, lui aussi d'âge indéfinissable. Il portait un panier de fruits qu'il avait posé à terre le temps de trouver la clé de la porte. Il l'a ouverte et ce qu'on voyait à l'intérieur était la nuit la plus obscure : le néant noir. Il s'est retourné, s'est figé et a longuement regardé devant lui. Je ne sais pas combien de temps il est resté là, mais assez longtemps pour me permettre de faire une douzaine de dessins. Jusqu'alors peindre une forme humaine ne m'avait jamais posé le moindre problème. Là aussi, tout allait bien, mais je n'arrivais pas à associer ses pieds et le pas de la porte. »

Ces deux expériences condensent et inversent **la relation entre figure et informe, entre ce qui est visible et ce qui est en deçà du seuil de visibilité. Le corps de la femme est fragmenté** par l'architecture, il est un être informe situé en deçà de la fenêtre qui le montre. Pour l'homme devant sa porte, c'est l'architecture, la maison et son intériorité qui se situent en deçà du visible.

Tout l'œuvre de J.R. me semble tenir dans ce **vacillement** entre le visible et l'invisible, sur le **seuil** où les deux se rencontrent. Elle procède de la **trace d'une déchirure** dans le visible qui permet l'apparition d'un excès et que la peinture remarque.

C'est cette femme nue derrière une fenêtre fermée et qui s'offre inconsciemment au regard, cet homme détaché de la pièce nocturne dans laquelle il s'apprête à sombrer.

La chose vue contient **la puissance affirmative du visible** dont la peinture procède.

L'importance de l'art de J.R. est alors d'avoir su provoquer sur ses toiles, dans la trame banale et répétitive de la peinture abstraite des années 50, ces surgissements par quoi se repère une existence au cœur même du visible, d'avoir su montrer que la peinture ne naît pas de l'informe et du néant mais qu'ils se provoquent et qu'il appartient au peintre d'en activer la puissance affirmative.

• • •

⁴ Voir la Fig.6

Dans le flou (musée de l'Orangerie)

L'exposition *Dans le flou* organisée au musée de l'Orangerie ne pouvait que m'interpeller. Elle fait suite à d'autres expositions tenues dans ce lieu qui envisagent l'héritage de la modernité telle que la reflète la collection réunie par P. Guillaume, galeriste et collectionneur du début du XX^e siècle. Rappelons aussi que ce lieu abrite les fameux décors des *Nymphéas* réalisés par Monet.

Ainsi ces expositions montrent comment l'art d'aujourd'hui hérite de la modernité de la fin du XIX^e siècle selon **deux axes** :

- d'une part un héritage des grands décors de Monet et de la série des *Nymphéas* faite à la fin de sa vie et que certains tiennent comme l'avant-courrier de la peinture abstraite (c'est ce que met en avant Kandinsky lui-même) ;
- d'autre part un héritage plus polymorphe, à l'image de la collection de P. Guillaume qui adjoint à Monet et au courant de la peinture optique la peinture constructive de Cézanne (Picasso, Braque et le cubisme en général) ou encore la peinture expressionniste (des fauves Matisse, Derain à Sou-tine).

À partir de l'apparence floue, l'exposition réunit des œuvres de la révolution romantique (Turner) jusqu'à aujourd'hui. Monet, et ses *Nymphéas* (un seul tableau de *Nymphéas* exposé, mais on peut toujours aller voir les grands décors des salles permanentes) est bien sûr présent dans une première section qui sert de prologue historique et de décision quant à ce qui sera envisagé dans l'exposition sous cet intitulé de flou : une vision de l'artiste qui ne s'attache plus aux contours précis mais à l'ambiance, et l'indice que l'image que nous voyons est le reflet d'un Moi profond.

L'exposition est moins intéressante par ses choix ou par le discours qu'elle tient, que par **le creux** qu'elle offre, non pas ses manques en termes d'œuvres d'ailleurs que **les lacunes** de son discours. Dans ces creux, j'aimerais poser quelques jalons d'un discours possible sur la peinture dans sa relation à l'informe, car tel est le thème de l'exposition.

Le flou en peinture est une notion négative. Le flou, c'est le non net. En faisant du flou une espèce de l'informe, l'exposition montre que celui-ci, comme travail du négatif, est différent de la négation de la forme nette. En d'autres termes, la limite de cette exposition est de rabattre le flou sur le contraire du net. Or, à y regarder de plus près, certaines œuvres montrées dans l'exposition permettent une approche plus dialectique. Certaines œuvres en effet montrent le flou comme négation du net, exemplairement l'œuvre peinte de G. Richter qui floute des contours nets en recouvrant des images sérigraphiées par de larges coups de pinceau de peinture opaque. D'autres ont un flou qui relève de l'informe comme problème structurant du visible (le *Soleil noir* d'O. Piene). Enfin d'autres montrent que, malgré les apparences, elles inventent une peinture où la question du flou ne se pose pas (M. Rothko).

L'exposition ainsi clarifie **les divisions internes de l'informe**.

- Quand le flou s'oppose au net, il s'agit là d'une peinture **optique** faite pour le plaisir de l'œil. Conception que l'on peut dire académique de la peinture.
- Quand le flou est le résultat d'une destruction de la forme (une sorte de nihilisme pictural), il est possible de reconnaître la voie **moderniste** de l'art moderne qui pousse à l'extrême la dynamique de la modernité (ce que politiquement on peut appeler le *gauchisme*).
- Enfin, un dernier parti est de placer le flou comme rencontre imprévisible au sein de l'art moderne dans son développement. Autrement dit, lors d'un travail affirmatif de la forme, la peinture rencontre l'informe qu'elle doit relever (cf. mon article sur J. Reigl).

Parmi les œuvres les plus récentes présentées dans l'exposition, je n'ai pas vu d'œuvres relevant de ce dernier parti. Y domine surtout la problématique de l'optique et finalement cette conviction que le flou actuel nous aveugle (ou que l'art s'aveugle), que l'art ne peut rien nous montrer de ce qui arrive, de la situation présente. Nous vivons dans **un temps imprésentable**.