

VÉRA MOLNAR
une rétrospective
1942 / 2012

Bernard Chauveau
Éditeur
P A R I S

INTRODUCTION / VINCENT BABY

Lorsque l'on doit présenter Véra Molnar en quelques mots dans une notice biographique, les termes choisis sont le plus souvent : « Peintre abstrait géométrique depuis 1948 ». Sa lignée ascendante est donc toute désignée, c'est celle de la peinture abstraite géométrique. Ses ancêtres plastiques sont incontestablement Kandinsky, Malevitch, Mondrian et Klee ; mais si l'œuvre de Véra Molnar s'est élaborée à partir de leur héritage, elle s'est aussi fortement démarquée du constructivisme et l'artiste demeure aujourd'hui l'une des rares représentantes, avec François Morellet et Julije Knifer, d'une certaine forme d'*anarcho-constructivisme* flirtant sans honte avec l'art dit *conceptuel*.

Véra Molnar a suivi une formation de peinture classique à l'École des beaux-arts de Budapest et obtenu son diplôme de professeur d'histoire de l'art et d'esthétique (François, qui deviendra son mari, suit le même parcours que Véra, puis cesse de peindre en 1960 pour se consacrer à la recherche scientifique). L'enseignement qu'elle recevait alors ne faisait aucune mention des avancées artistiques contemporaines en Europe et les reproductions des œuvres les plus révolutionnaires qui lui parvenaient (à partir de 1945, après la chute de Horthy) étaient celles de Braque et Picasso mais aussi de Héliou dont Véra apprécie toujours beaucoup les œuvres géométriques des années 30.

Véra et François quittent la Hongrie en 1947 (la même année que Marta Pan et deux ans avant Simon Hantai) et s'installent à Paris. Ils rencontrent alors de nombreux artistes, dont Vantongerloo, Del Marle, Brancusi, Herbin, Seuphor, Soto, Bill, Le Parc, Hajdu et deux personnalités qu'il nous semble important de mieux distinguer : Sonia Delaunay et François Morellet.

La première, alors considérée comme la « papesse » de l'art abstrait, remarque les œuvres de Véra et l'encourage vivement à poursuivre son travail. C'est qu'entre ces deux *Karo Damen*, il existe de fortes affinités dans les choix de leur engagement artistique : toutes deux adhèrent à l'idéologie du constructivisme et ont foi en cet esprit d'un art qui transcende la simple individualité d'un artiste et permet parfois de parvenir à une « communion » créatrice. À l'instar de Sonia Delaunay qui prit part à la réalisation d'œuvres collectives avec son mari Robert, ou encore à Grasse, pendant la Seconde Guerre mondiale, avec le couple Jean Arp et Alberto Magnelli, Véra Molnar ne fut jamais insensible à cette forme de connivence participative et la collaboration avec son mari François, jusqu'en 1960, a marqué les vingt premières années de son œuvre.

François Morellet, rencontré en 1957 par l'intermédiaire de Jésus Rafael Soto, est devenu un ami intime. Le travail de François Morellet et de Véra Molnar, souvent marqué du sceau de préoccupations communes, introduit dans leurs œuvres des parentés formelles évidentes, et ce avant même qu'ils ne se connaissent, dès le début des années 50. Un désir identique d'élémentarisme, de minimalisme et de géométrisation systématique caractérise leurs démarches.

Une semblable rigueur dans l'investigation des possibles picturaux à partir d'un vocabulaire formel réduit les conduit à assimiler, puis dépasser les expériences du Bauhaus, du mouvement De Stijl et des constructivistes russes et polonais (Rodtchenko et Strzeminski en tête) pour les faire évoluer vers un art d'une radicale originalité. Peu enclins à suivre la vogue du cinétisme qui occupe les tenants de l'art abstrait à cette époque sous la direction de Victor Vasarely, ils établissent les fondements et génèrent les principes d'un *minimalisme à la française* selon l'expression de Serge Lemoine (qui à Paris, qui à Cholet) dans une discrétion propre à leur tempérament mais révélatrice aussi de la méfiance des critiques à leur égard.

Si les œuvres de François Morellet sont aujourd'hui bien connues et conservées dans les musées du monde entier, les travaux de Véra Molnar ne bénéficient pas encore assez de la reconnaissance qui leur est due. Cette rétrospective rouennaise veut y remédier. Les œuvres déployées tant au musée des beaux-arts qu'au Centre d'art contemporain Saint-Pierre-de-Varengeville offriront aux visiteurs une vision complète de la création de l'artiste par une sélection d'œuvres conservées par les institutions mais aussi par de très avisés collectionneurs privés, qui se sont associés avec enthousiasme au projet, et enfin par un grand nombre d'images inédites choisies avec l'artiste dans son atelier parisien. Le catalogue de l'exposition, grâce à sa diversité et à l'acuité des analyses menées par des auteurs proches de l'artiste, espère contribuer, par son compagnonnage, à éclairer lui aussi des facettes de l'œuvre inconnues à ce jour.

Depuis 1946, la peinture de Véra Molnar est abstraite et géométrique. En quelques heures, d'un dessin l'autre, les feuillages des arbres sont devenus des cercles, leurs troncs de simples traits et des quadrilatères oblongs sont venus enserrer cercles et traits. Tout l'œuvre de Véra Molnar est en germe dans ces dessins : des lignes extrêmement simples, une attirance pour le trait, le contour, des formes minimales, élémentaires, géométriques, une organisation sérielle et un chromatisme bien particulier, du noir sur du blanc.

Aucune des composantes de ce travail ne rentre dans le moule des œuvres où les professeurs des beaux-arts de Budapest, fidèles à la culture picturale post-impressionniste, formaient leurs élèves. C'est parce que, selon elle, tout renouveau artistique est né d'une « attitude contre » que Véra Molnar a décidé « d'aller contre » cet enseignement, pour se débarrasser de la « camisole de force » des « lois classiques » qui empêche tout véritable changement dans les arts.

De sa vie, vouée à l'art, à chercher à savoir ce qui fait *art*, de son adoption d'une conduite (esthétique et éthique) vis-à-vis de la création, de son expression par écrit de ce qu'elle expérimente et de son engagement radical, vont naître, sur un mode quasi-scientifique, les bases de l'engagement plastique de Véra Molnar : le doute comme principe, la recherche comme méthode, rester dans le domaine spécifique du *visuel* comme objectif.

Le principe et l'objectif ne varieront jamais et restent aujourd'hui encore les fondements de l'œuvre de Véra Molnar. Ce qui changera tout au long de sa vie, ce sont les différentes formes de recherche, les différentes méthodes utilisées. Bien que les bornes chronologiques ne soient jamais claires et évidentes dans un tel découpage forcément arbitraire et réducteur, nous pouvons cependant dégager et présenter dans la suite une typologie de cinq périodes créatrices qui opéreraient comme cinq modes de production bien différenciés.

I - Les lois universelles de la composition & II - Les lois mathématiques

Entre 1946 et 1959, deux méthodes prévalent et s'entremêlent dans l'élaboration des tableaux de Véra Molnar : les lois universelles de la composition et les lois mathématiques. Les lois de la composition apprises à l'École des beaux-arts de Budapest, dans les musées et dans divers traités d'esthétique classique, sont : les principes de répétition, les diverses symétries, la composition en triangle, en pyramide, les principes d'équilibre, de déséquilibre rééquilibré, etc. Pour les lois mathématiques, il s'agit de : la règle d'or, la série de Fibonacci, le Modulor, l'harmonie des carrés, etc. Toutes ces lois mathématiques et géométriques sont présentées dans les ouvrages de Matila Ghyka, tels *L'Esthétique des proportions* (1927) ou *Le Nombre d'Or* (1931), desquels sourd un néo-pythagorisme dont on sait l'influence qu'il eut sur les générations d'artistes formés au Bauhaus ou dans la mouvance du Stijl.

Certains ouvrages destinés à l'enseignement des arts décoratifs dans les écoles d'art pourraient constituer également les sources éventuelles des motifs et des méthodes utilisés.

Ces recherches à propos de la rationalisation des formes dans l'art n'ont peut-être pas toutes eu d'influence directe sur les artistes mais elles démontrent avec évidence qu'un terreau d'idées créait les conditions d'un climat artistique propice à l'éclosion d'un nouveau type d'œuvres.

Que les œuvres et les théories de Van Doesburg et Vantongerloo aient été connues et interrogées par Véra Molnar (qui rendait régulièrement visite au second dans son atelier de Montrouge), cela ne fait aucun doute. Elle fut de ceux qui ont observé minutieusement les constellations que forment le Bauhaus et le Stijl dans le ciel de tout artiste abstrait géométrique.

Mais, dépassant les assertions souvent ésotériques ou scientistes et toujours spiritualistes des artistes des années 20 et 30, c'est sous l'égide de Max Bill, devenu un ami proche, que Véra Molnar s'est focalisée sur les rapports entre mathématiques, géométrie et art.

Cette préoccupation d'un art qui permette une communication « directe », sans recours à la littérature, est un leitmotiv puissant de la démarche de Véra Molnar et les arguments de Max Bill explicitant le rôle que les mathématiques peuvent y jouer l'ont confortée dans l'idée d'un art mesurable, quantifiable, contrôlable.

Cependant, la prise de connaissance des écrits de Max Bill permit également à Véra Molnar une prise de conscience et une démarcation progressive vis-à-vis de l'aura qui cerne les mathématiques.

En effet, au mysticisme pythagoricien qui entourait les nombres de Ghyka, les mathématiques substituent des possibilités opératoires et plastiques voulues dépourvues de toute symbolique mais toujours

connotées néanmoins des critères de pureté, d'exactitude, de véridicité et de logique que véhicule l'art mathématisant. D'une croyance l'autre, de l'ordre cosmique à l'ordre puriste, d'une religiosité théosophique à une religiosité humaniste (contemporaine de l'existentialisme sartrien), la pratique artistique de Véra Molnar digère les derniers avatars de l'Utopie moderniste pour évoluer vers l'étape suivante, celle d'une véritable libération du symbolique.

III - La machine imaginaire

Entre 1960 et 1968, une autre méthode est expérimentée : la « machine imaginaire ». Qu'est-ce ? C'est un ordinateur sans ordinateur.

Les premiers instruments cybernétiques étant à l'époque trop onéreux, Véra Molnar, à l'instar de son ami musicien et compositeur Michel Philippot, décide non pas de *devenir une machine* selon la formule warholienne mais de travailler *comme si* elle le faisait à l'aide d'une machine. La procédure de recherche introduite par l'utilisation de la machine imaginaire consistait à écrire des programmes simples et à élaborer des séries de transformations de formes selon des directives très précises en limitant le champ et les possibilités par la fixation d'interdits.

À la suite du programme, venait la réalisation, sur des rouleaux de papier, comme cela se passe d'ordinaire avec une table traçante reliée à un ordinateur. Cette méthode fut le premier auxiliaire de Véra Molnar pour élaborer un art systématique puisque toutes les réalisations permises par le programme étaient effectuées ; ce qui nécessitait un travail long et fastidieux mais n'excluait aucune combinaison de formes d'après le programme initial.

Les méthodes de l'expérimentation scientifique entraînent ainsi dans le travail de Véra Molnar et son œuvre, de composé, devint construit, lui permettant d'évacuer tous les a priori de composition et de se débarrasser de ce qu'elle a appelé les « ready-made mentaux culturels ».

C'est à l'aide de ce procédé qu'elle développa également son utilisation du hasard puisqu'en considérant le plan de l'image comme une trame définie par un axe horizontal (abscisse) et un axe vertical (ordonnée), il est possible d'affecter des coordonnées (en x et en y) à chaque point de l'image. Dès lors, il est permis de faire varier les coordonnées d'un ou plusieurs points d'après un ou plusieurs intervalles de chiffres aléatoires. Les intervalles étant bien entendu fixés au préalable dans le programme.

L'étape de la réalisation va donc révéler des résultats inattendus, une série plus ou moins grande (selon les contraintes) d'images que la sensibilité et les choix de l'artiste ne viennent pas modifier durant la réalisation. Les multiples tentations de rectifier une inclinaison, de mettre du bleu plutôt que du rouge, d'équilibrer les masses, etc. ne peuvent plus avoir lieu durant la réalisation.

Perte d'intentionnalité ? Absence totale du *Kunstwollen* cher à Aloïs Riegl ? Degré zéro de la Création ? Non ! Pied de nez au culte de l'Expression, refus du mythe de l'Artiste Génie et Démiurge, repositionnement du comportement de l'artiste et recherche de clarté structurelle ? Oui !

Véra Molnar, comme on l'a déjà dit plus haut, n'est pas devenue une « machine à peindre », elle n'a pas abdiqué sa responsabilité de faire des choix, de nombreux choix, parmi lesquels :

- choix des formes (des quadrilatères, des lettres, des formes élémentaires, des lignes à 0°, 90°, 45° et 135°) ;
- choix des couleurs (plus de rouge, du bleu, un peu moins de jaune, presque pas de vert, surtout du noir et du blanc) ;
- choix des supports (papier, carton, bois, toile) ;
- choix des textures (crayon, huile, vinyle, feutres, bandes adhésives).

Et, tout en combattant les a priori compositionnels, des choix permutationnels : juxtaposer, accoler, tourner, retourner, inverser, aligner, superposer, additionner, soustraire, concentrer, éloigner.

Enfin, Véra Molnar intervient encore et fait acte de choix lorsqu'à l'issue de la réalisation d'une série d'images, elle en isole certaines – avec parfois l'avis de ses proches – qu'elle considère comme meilleures parce qu'elles lui procurent une satisfaction qu'elle nomme « événement plastique ».

Tous ces nombreux choix démontrent que l'artiste systématique n'est pas dénué d'intentionnalité et de volonté et que sa sensibilité est extrêmement présente derrière son œuvre. Derrière et non dedans, car contrairement aux pratiques devenues courantes de peindre avec son sang, ses excréments, ses organes génitaux ou de désigner son propre corps comme œuvre, il vise par l'effacement du pathos à attirer l'attention du spectateur sur autre chose que lui-même sans pour autant tomber dans l'anonymat.

Nous n'en voulons pour unique preuve le fait qu'on reconnaît une œuvre réalisée par Sol LeWitt, Richard-Paul Lohse, Manfred Mohr, François Morellet ou Véra Molnar. Derrière l'application de leurs systèmes, leurs particularités demeurent, leurs sensibilités demeurent, leurs styles demeurent.

IV - L'ordinateur

Depuis 1968, la « machine imaginaire » est devenue réalité. Véra Molnar utilise un ordinateur. Mais c'est toujours dans son cerveau que germent les idées ; l'ordinateur ne crée pas les œuvres à sa place. C'est un outil rapide et efficace – qui n'exerce chez son utilisatrice aucune fascination pour la technologie – dont elle fait un usage sans commune mesure avec le milieu High Tech et très à la mode du Cyber Art.

Véra Molnar a d'ailleurs mis au point une sorte d' « avertissement » très souvent placé en exergue des textes qui accompagnent l'exposition de ses œuvres fabriquées à l'aide d'un ordinateur :

« Un grand nombre de mes travaux sont réalisés et souvent exécutés par ordinateur. Mais s'ils ont quelque valeur, ou si, au contraire, ils n'en ont aucune, la machine n'en est nullement responsable. L'ordinateur, si étonnant soit-il, n'est pour le moment qu'un outil qui permet de libérer le peintre des pesanteurs d'un héritage classique sclérosé. Son immense capacité combinatoire facilite l'investigation systématique du champ infini des possibles. »

Pour Véra, l'ordinateur est un instrument qui lui permet de gagner en rapidité et en exhaustivité dans l'application de ses systèmes, un auxiliaire qui l'autorise à gérer un grand nombre d'informations et, par exemple, qui lui permet de générer rapidement une grande quantité de nombres aléatoires. En effet, si Véra Molnar a pu utiliser des dés, des annuaires téléphoniques ou des tableaux de nombres aléatoires tirés de manuels de mathématiques, l'ordinateur s'avère plus efficace pour en élaborer de très grandes séries.

V - Le jeu avec la méthode

Depuis le début des années 1990, une nouvelle conduite est apparue dans la pratique de Véra Molnar : c'est une sorte de jeu avec l'ordinateur.

Elle fabrique ainsi des images de toutes sortes, en les composant de manière entièrement subjective, à la main et avec une totale liberté modale de facture, de choix des formes et des matériaux. Puis, seulement ensuite, elle programme l'ordinateur pour qu'il puisse reconstruire exactement ce qu'elle a fait mais aussi toutes les variations et possibilités d'images proches de celle du départ. Viennent alors les comparaisons et les constats : a-t-elle occulté des images que le systématisme du programme ne peut laisser de côté et qui s'avèrent intéressantes ou a-t-elle vu juste sans le recours de l'ordinateur ?

Mais, à l'issue de ces opérations, qu'est-ce que signifie « voir juste », qu'est-ce qui permet de choisir telle image ou, le plus souvent désormais, telle série d'images comme l'a si bien vu et dit Anne Malochet : « Que se passe-t-il alors dans l'image ? Le spectateur pourrait-il s'y retrouver s'il ne savait pas comment les images sont faites ou s'il voyait une image isolée ? Voilà bien ce qui crevait les yeux : le travail de Véra Molnar ne peut être compris qu'en série. » Mais pour constituer ces séries, qu'est-ce qui incite Véra Molnar à isoler certaines images des autres pour leur conférer un statut « supérieur », un statut que l'on reconnaît aux images en les appelant *œuvres d'art* ?

De quel ordre est ce dernier choix ? Ce dernier se fait dans la mesure où Véra Molnar ressent une émotion visuelle plus forte pour telle ou telle œuvre. C'est son œil, en dernière instance, qui choisit ce qui le satisfait le plus. Elle recourt au terme d'« événement plastique » pour définir cette sensation. Ce qui l'intéresse ensuite beaucoup (et démontre que, pour elle, l'œuvre n'est pas achevée, n'a pas encore sa totale raison d'être si elle l'obtient jamais, ce que les esthéticiens définiraient comme un déni d'ontologie de l'œuvre), c'est de savoir si ce même « événement plastique » satisfait les autres et pourquoi ? Cette interrogation conduit à tout un corpus de questions troublantes pour la conduite esthétique, parmi lesquelles : Voyons-nous tous la même chose ? Peut-on savoir ce que voit autrui ? Que voyons-nous ? Ce que nous croyons voir ? Ce que nous voulons voir ? Pourquoi préférons-nous telle image plutôt que telle autre ? Pouvons-nous exprimer plus ou moins rationnellement cette préférence ? Comment le temps agit-il dans l'élaboration, le mûrissement d'une image ?

Ce sont ces questions, et bien d'autres encore, qui sont toujours à la base de la recherche picturale de Véra Molnar aujourd'hui.