

VÉRA MOLNAR
une rétrospective
1942 / 2012

Bernard Chauveau
Éditeur
PARIS

ENTRETIEN AVEC VÉRA MOLNAR

AMELY DEISS ET VINCENT BABY (22 MARS 2012)

Question : Quand avez-vous commencé à vous intéresser à l'art, quels sont vos premiers souvenirs à ce sujet ?

Véra Molnar : Maman était une bourgeoise un peu snob qui avait comme modèle Alma Mahler. Elle s'habillait comme Alma Mahler, voulait se comporter comme Alma Mahler, elle aimait l'art comme Alma Mahler. Cela vient peut-être un peu d'elle mais surtout, j'avais un oncle qui était peintre du dimanche. J'allais chez lui l'admirer, il peignait des clairières, des sous-bois, avec des nymphettes dansantes. Cela m'a énormément plu. Et j'avais le droit, si j'avais été sage (j'avais une dizaine d'années), de peindre – à l'huile – quelques feuilles sur les arbres, dans un coin – pas au milieu où il y avait les fées ! L'odeur de la peinture à l'huile, le pinceau pointu, les petites feuilles vertes et jaunes m'enchantaient. Une chose m'a alors beaucoup frappée. En effet, cet oncle, qui savait qu'il avait une production *kitsch* et qui peignait simplement pour son plaisir, m'a dit : « Si jamais plus tard, l'art t'intéresse, promets-moi une chose, c'est de ne jamais faire comme moi ! » Sur le coup, je n'ai pas compris, je trouvais ça tellement beau, j'ai dit « Oui mon oncle » à cet homme qui se vêtait pour peindre d'une blouse qu'il avait fait faire à l'identique de celle de Rembrandt.

C'est aussi de cet oncle que j'ai reçu en cadeau à la fin d'une année scolaire une magnifique boîte en bois de pastels que j'ai emportée durant l'été dans notre maison de campagne près du lac Balaton et tous les soirs je m'installais dans le jardin pour dessiner un coucher de soleil sur le lac Balaton. C'était le bonheur, c'était parfait. Mais très vite je me suis rendu compte que ça allait très mal se passer parce qu'il y avait quatre couleurs : le gazon qui descendait jusqu'au lac, un vert ; un bleu pour la couleur du lac ; un deuxième gris-bleu pour le ciel et une couleur plus sombre pour les montagnes volcaniques de l'autre côté (où il y a du très bon vin). Mais au bout d'une semaine, les quatre craies de pastel avaient diminué, je me suis dit que ça allait mal se passer, les vacances étaient encore longues... Alors j'ai inventé un programme : comment faire la translation vers d'autres couleurs ? J'ai décidé de prendre une couleur toujours plus à droite des quatre premières utilisées, et la semaine suivante j'ai pris les voisines à gauche, encore quatre couleurs. J'ai fait cela assez longtemps, ce qui a abouti à réaliser des variations sans savoir ce que c'était, j'ai fait des économies de craies, en sachant ce que c'est. Bon ça c'est aussi un bagage de famille peut-être ! J'ai commencé là et puis... et puis... je n'ai jamais arrêté. Comme le dit Pline l'Ancien : *Nulla dies sine linea*, « Pas de journée sans une ligne. »

Q : Pourquoi avez-vous décidé de vous installer à Paris en 1947 ?

V. M. : À l'âge de 16 ans, j'ai décidé tout d'un coup – c'est drôle la biologie, quelque chose s'est passé dans ma petite tête – que je ne croyais plus en Dieu, je ne voulais plus aller à l'église, je ne voulais plus faire de piano, je voulais faire de la peinture et j'ai décidé de faire ma vie en France. Comme ça ! Et je l'ai dit à ma mère. D'abord j'ai imaginé que la France, Paris, était la patrie de l'art et puis j'ai lu quelque part ou on m'a expliqué la beauté de l'idée de la République française, pas la France, la République. Je voulais vivre dans la République française. C'était à seize ans, et ensuite je me suis débrouillée pour que ça se fasse.

Q : Entre l'enfance et le départ pour la France, il y a eu l'inscription aux Beaux-Arts de Budapest, est-ce que cela s'est fait naturellement, avec l'accord de vos parents ?

V. M. : Par étapes. C'est horrible à dire, mais c'est la guerre qui m'a aidée. À un moment donné, il n'y a plus eu de charbon à Budapest, en 1940. Le lycée a été fermé. Alors, j'ai eu une idée, j'ai expliqué à mes parents qu'en restant à la maison, j'allais les encombrer et qu'il valait mieux que j'aille dans une école d'art dont j'avais trouvé l'adresse. Son enseignement était plutôt *Sturm* (expressionnisme allemand), mais c'était pour moi *moderne* et j'y allais tous les jours. Après, malheur de malheur, il y eut à nouveau du charbon et il fallut retourner au lycée. Mais le pli était pris et comme cette école d'art faisait aussi cours du soir, je suis parvenue à persuader mes parents de m'y inscrire.

Alors là j'ai un souvenir : il y avait à dessiner soit un portrait, soit un nu, toujours une femme, mais un jour ce fut un homme ! Je n'avais jamais vu chose pareille, j'étais épouvantée et j'ai décidé de le dessiner de profil, pensant je ne sais pourquoi que ce serait moins compromettant pour moi. Puis je rentre à la

maison où ma mère m'attendait pour voir mon travail : myope comme moi, le nez sur un grand format, Ingres, les yeux écarquillés. S'ouvre la porte et mon père arrive, beaucoup plus tôt que d'habitude, lui n'était pas myope et a tout de suite vu ce que c'était. Ce fut un scandale !

C'est aussi dans cette école que j'ai rencontré mon futur mari, nous nous étions croisés puis perdus de vue avant de nous retrouver à nouveau aux Beaux-Arts. Là, je faisais une peinture post-impressionniste, rien de très intéressant... Vraiment, l'aventure picturale, pour moi, commençait avec le cubisme. Le cubisme c'était un compromis entre la figuration et la construction, l'assemblage des formes, c'est à partir de la rencontre du cubisme que ma pratique est passée d'une occupation de jeune fille bien élevée à une passion.

Q : Comment aviez-vous eu connaissance des œuvres cubistes ? Aux Beaux-Arts ?

V. M. : Je crois que c'est venu de François Gachot qui était le professeur de français aux Beaux-Arts, quelqu'un qui a eu ensuite un rôle important dans le procès politique de Rajk, il avait l'habitude d'apporter des disques ou des livres parus en France. Je fréquentais aussi une petite librairie-galerie, rue Andrassy, où il est possible que j'aie vu ces reproductions d'œuvres cubistes pour la première fois, ainsi que des reproductions d'œuvres d'Hélios des années 1920-1930 que j'aimais beaucoup aussi.

Aux Beaux-Arts, j'étais chez un maître qui était d'obédience post-impressionniste, un peu dans la lignée Bonnard/Vuillard mais ce sont dans les disciplines secondaires (arts graphiques, imprimerie, tapisserie) que, paradoxalement, il y avait plus d'ouverture à la modernité mais Budapest à l'époque était plutôt sous l'influence esthétique de Vienne et Munich que de Paris.

Q : Pourtant certains artistes hongrois étaient venus précédemment à Paris, comme Lajos Kassak ?

V. M. : Oui, c'étaient mes aînés, une autre classe d'âge, mais il n'y avait pas trace d'eux. Parfois les gens imaginent que j'ai *attrapé* l'art abstrait géométrique là-bas, par Malevitch, Moholy-Nagy, la revue *Ma*, c'est inexact, je suis partie très tôt et je les ai découverts en France. Il y a néanmoins des choses qui nous arrivaient, ponctuellement, par exemple le *Manifeste du Surréalisme* de Breton, peut-être apporté par François Gachot, et au sein de notre petite bande des Beaux-Arts, il fut décidé qu'une amie et moi, qui connaissions le français, allions le retranscrire en hongrois mais c'était difficile à comprendre et nous l'avons traduit n'importe comment tandis que les autres nous écoutaient avec admiration, c'est là que j'ai fait la première chose malhonnête de ma vie... Un autre petit événement fut la livraison d'une très bonne traduction en hongrois de l'*Ulysse* de Joyce qui m'est mieux entré dans la tête que le *Manifeste* de Breton et est resté pour moi une chose importante.

Q : Les petits dessins et peintures que la rétrospective de Rouen va montrer dans sa première salle appartiennent donc à cette époque, on y trouve des réminiscences de Picasso, Max Ernst, d'art brut même un peu ?

V. M. : Oui. J'ai essayé un peu tout. Je me rends compte, avec le recul, qu'à ce moment-là c'est Van der Leek qui aurait pu être un guide, mais je ne le connaissais pas à l'époque. J'ai aussi dans mes tiroirs une sorte de réplique des *Demoiselles d'Avignon* avec des triangles, comportant des réminiscences de Delaunay...

Q : Vous avez dit que vous vous situiez entre les trois cons ?

V. M. : Oui, cette phrase a été traduite plusieurs fois telle quelle en anglais et en allemand où elle perd sa signification, en même temps cela redouble sa drôlerie quand on peut lire dans un récent catalogue du MoMA que je me situe *between the three cons* ...

Q : Néanmoins, au-delà du jeu de mots, dire que vous vous situez entre les trois cons c'est aussi affirmer que tout en appartenant au noyau fondateur des *Computers*, à la famille au sens élargi des *Construits* et, à maints égards, à proximité des *Conceptuels*, vous ne voulez pas être catégorisée et rangée dans un de ces trois groupes ?

V. M. : Oui, j'ai navigué entre les trois. J'ai toujours été assez allergique au Parti. D'abord, j'ai été scout et on m'en a renvoyée parce que j'avais une jupe trop courte, pas du tout parce que je voulais jouer les vamps sexuelles mais simplement pour mieux courir ! La cheftaine était la petite-fille de Rodolphe de Habsbourg si je me souviens bien, dont la famille était promise à un autre destin, elle s'était rabattue sur les scouts... Elle a donc vu mes genoux, les a pointés du doigt en disant : « Ouh ! Scandaleux ! » Première exclusion. Ensuite, je me suis auto-vidée du parti communiste quand on a pendu Rajk et depuis, je n'appartiens à rien, rien.

Q : On revient en 1947 ?

V. M. : Je vivais avec François depuis 1946, nous nous sommes mariés en 1948 à Paris, et durant ces années, j'ai eu un choix crucial à faire parce que j'avais deux désirs complètement contradictoires et inconciliables : je voulais vivre en France et y faire de la peinture mais en même temps j'étais une communiste convaincue et je voulais enseigner l'art moderne non pas dans une grande ville comme Budapest mais à la campagne, j'avais fait une demande pour être nommée à Cegléd, demande acceptée. C'est terrible à dire, mais ce qui m'a sauvée ce sont les procès politiques qui m'ont ouvert les yeux et je suis restée en France, je n'ai jamais mis les pieds à Cegléd.

Q : François a-t-il suivi le même cheminement que vous ?

V. M. : François venait d'une famille très simple, de la Hongrie profonde, extrême droite, soldats, patrie, etc. Nous venions de deux mondes complètement différents, lui n'était pas au parti communiste. J'ai un souvenir très précis d'un 1^{er} mai où nous défilions avec des drapeaux rouges et de lui, assis à la terrasse des Beaux-Arts qui surplombait la manifestation, avec un sourire cynique. Et après, quand j'ai été si déçue, si cocufiée par les événements politiques, François, lui, était plutôt sur la ligne de Jean-Paul Sartre qui essayait de comprendre, de faire la part des choses, et pas moi. Notre relation était très dynamique, nous nous croisions dans nos prises de position mais nous étions rarement alignés.

Q : Comment se passait votre collaboration artistique ?

V. M. : Étant donné que nous étions convaincus qu'il fallait associer de quelque façon le public, l'incorporer dans le processus de la création, on a décidé de faire une sorte de reconstitution de l'atelier de Mondrian sur un mur, avec des lignes colorées maintenues par des punaises et on a demandé à tous nos visiteurs de donner leur avis, voire d'effectuer des modifications. Il fallait bien planter les punaises, c'était la seule règle du jeu. Nous n'avions pas les moyens ni peut-être même l'idée de prendre des photographies de cela et nous en faisons plutôt des relevés, des croquis reprenant les variantes de ce que les amis proposaient puis nous nous sommes rendu compte que c'était très compliqué de demander l'avis de tout le monde et la collaboration s'est réduite à nous deux !

Q : Dans votre collaboration la science jouait-elle un grand rôle ?

V. M. : François était plus radical que moi, je n'avais vraiment pas envie d'arrêter la pratique artistique. Aujourd'hui encore mon plus grand plaisir dans la vie c'est de faire glisser la pointe d'un crayon sur le papier et de regarder la trace, gommer et puis recommencer. François était plus radical, il voulait mesurer, calculer, nous nous sommes parfois opposés l'un à l'autre mais ce qui prédominait était l'intérêt que nous portions réciproquement aux recherches de l'autre en confrontant deux optiques différentes sous le même toit, pratiquement sur la même table. Encore aujourd'hui, bien que je vive seule depuis dix-neuf ans, j'ai toujours l'idée en tête qu'il dirait que... mais qu'il aurait tort et que bien que j'aie raison peut-être bien que sur ce point... etc. Notre dialogue n'est pas interrompu.

Q : Contrairement à Vantongerloo qui cherchait à élaborer un *art scientifique* par des tableaux-équations ou à Herbin qui programmait ses œuvres en fonction d'un système de correspondances très strict, votre rapport aux sciences, bien que richement nourri des recherches de François, se démarque le plus souvent d'une pure visée scientifique pour s'en jouer justement, en saisissant certaines procédures, certaines méthodes ou certains outils comme une table de hasard mathématique ou une étude gestaltiste pour en faire quelque chose d'autre ?

V. M. : Oui. J'ai lu ce matin l'article d'Anne Tronche pour le catalogue dans lequel elle évoque très bien ce qui est au cœur de ma problématique : « émettre des jugements sur la vulnérabilité de l'angle droit ». En effet, un angle droit commence à être excitant quand il dévie un peu, qu'il s'ouvre ou se ferme imperceptiblement. Ce n'est – scientifiquement – plus un angle droit mais – visuellement – il l'est encore. François se passionnait pour ce type de mesure perceptive, sur l'analyse du fonctionnement de l'attention et moi, dans la pratique, j'expérimente encore et toujours jusqu'où on peut tordre une chose régulière. C'est l'esprit de certaines œuvres comme les *Molndrian* dans lesquels j'ai fait pencher les tirets horizontaux et verticaux de 1 ou 2 degrés et cela apporte quelque chose parce que cela fait s'interroger sur l'incertitude qui gouverne toute notre vie, nos pensées, la mémoire, tout. On peut obtenir ça avec un calcul ou une table de hasard mais aussi en tâtonnant, en interrogeant sans cesse la « vulnérabilité de l'angle droit ».

Q : Durant cette période où vous avez travaillé ensemble, doit-on, peut-on distinguer les œuvres de l'un, de l'autre, de vous deux ? Et pourquoi avez-vous décidé de mettre un terme à votre collaboration en 1960 ?

V. M. : On réfléchissait ensemble mais c'est moi qui réalisais. Comme l'a dit notre ami François Morellet, nous étions « un peintre à deux têtes », avec deux optiques, avec chacun ses idées de variations, ce n'était pas une lutte pénible, cela fonctionnait très bien. Quant à la disparition de notre double signature, ça n'a pas été une décision, François a obtenu un poste au CNRS et a consacré de plus en plus de temps à la recherche, s'insérant dans le monde universitaire et scientifique tandis que je continuais à tracer des lignes. Aujourd'hui, à mon âge, je dirais que finalement on décide peu de choses froidement, le temps et le hasard agissent aussi beaucoup.

Q : Si ce n'est pas une décision tranchée, un événement n'a-t-il pas néanmoins concouru à éloigner François des pratiques artistiques ? Pour le dire vite, les échecs du CRAV et du GRAV à réaliser une forme d'art communautaire ?

V. M. : Paradoxalement, c'est moi qui voulais quitter le GRAV et ça l'a poussé lui à s'engager ailleurs, dans une autre voie. Ce que je ne supportais pas dans le GRAV, c'était le double langage, on parlait d'indépendance, de ne pas entrer dans le système du commerce de l'art et, au fond, on mourait tous d'envie de vendre. Il y avait un malentendu. Nous, ce qui nous plaisait, c'était de faire de l'expérimentation dans l'art, de la recherche, c'était autre chose.

Q : Et votre rapport à la science dans votre pratique aujourd'hui ?

V. M. : Comment dire ? L'art visuel non-figuratif c'est disposer des formes sur une surface (toile ou papier), les manipuler, les faire exister ensemble, c'est rarement vilain mais ce n'est encore rien. Et puis, est-ce que c'est de l'autosuggestion ou est-ce que c'est vrai ? J'ai le sentiment qu'en faisant longtemps et beaucoup, arrive un moment de surprise : on constate que quelque chose s'est passé, on a trouvé un assemblage, un événement satisfaisant. Dès lors, après ce phénomène qui vous emplit de bonheur et vous donne le sentiment prétentieux d'avoir fait une *œuvre d'art*, on peut réagir, selon moi, de deux façons : soit en disant « je suis génial, moins je raisonne mieux c'est et je laisse libre cours à mon intuition géniale », soit interroger la situation plastique qui différencie un agencement peu satisfaisant de celui qui procure un certain plaisir et se dire que ce n'est pas un miracle du Saint-Esprit, que l'on a trouvé un assemblage, une proportion, une règle, ce *quelque chose* qui fonde la différence. C'est cela que je recherche toujours aujourd'hui, avec une pratique expérimentale par essais-erreurs, en faisant énormément de variations, en mesurant, en essayant de comprendre ce que j'ai fait, en contrôlant par des mesures, un chiffrage des données, un programme qui modélise, etc. Je m'approche un peu du domaine des sciences avec la procédure expérimentale et j'ai toujours dans l'idée, même incertaine, de parvenir à un *résultat*, et je continue, je *cherche*.

Q : En ayant une vision rétrospective de votre travail, est-ce que le fait d'avoir conservé, archivé, consigné dans vos *Journaux intimes* une somme considérable de recherches, dès lors enregistrées, a modifié votre façon de procéder en pouvant les réinterroger à loisir, en faisant remonter cette mémoire des formes pour la réactiver ?

V. M. : Le *Journal intime* est une grande idée qui est venu de François, il me permet de faire perpétuellement des voyages à l'intérieur de ma tête et de partir à la rencontre des choses qui manquent, de reprendre aujourd'hui avec plus de temps, plus de moyens (l'aide d'un assistant), des projets abandonnés. C'est formidable de pouvoir reprendre, reprendre, reticoter, observer à nouveau ce qu'on faisait il y a plusieurs dizaines d'années et se dire : « Je me suis trop vite arrêtée, ç'a été trop vite fait à l'époque, comment ai-je pu être si sûre de moi ! », et je reprends, je reticote.

Q : Avant votre utilisation de l'ordinateur, vous avez travaillé à l'aide d'une machine imaginaire ?

V. M. : J'ai inventé des programmes tout simples et j'ai réalisé chaque étape à la main, l'une après l'autre comme si c'était fait avec une machine. Cela relevait plutôt d'un concept, d'une idée qui me permettait de fixer des procédures, d'expliquer par une démarche sérielle comment modifier une image en modifiant un seul paramètre ou plusieurs. C'était long et pas du tout exhaustif, ma main ne parvenait à faire qu'un millième de ce que l'ordinateur m'a permis ensuite. J'ai d'ailleurs repris plus tard, en fonction des avancées techniques de l'ordinateur, certains motifs en réinterrogeant là encore les possibilités de leurs développements.

Q : De ces années de production à la machine imaginaire, il nous reste essentiellement des tableaux à partir de lettres, est-ce qu'utiliser des lettres n'était pas une manière de neutraliser le choix des formes, sortir du répertoire de l'abstraction géométrique (carrés, ronds, etc.) pour utiliser des signes désaffectés de signification dans le champ de l'histoire de l'art, de l'esthétique ?

V. M. : Je n'ai pas décidé fermement, la transition vers ces formes s'est faite lentement, par dérive, mais je me souviens de ma rencontre avec la lettre *M*. Ce *M* ne venait pas vraiment de Malevitch, de Molnar, de Morellet ou de Michel-Ange mais il était un *presque carré*, et correspondait à mon désir de sortir des carcans, des partis, des écoles, des obédiences, et son indécidabilité formelle me convenait parfaitement, il était *ni ni*. Puis sont venus les *N*, *H* et *I* au moment où paraissait *Histoire d'O*, d'où les *Histoires d'I*... Parallèlement, ce fut le moment d'une légère ouverture de la Hongrie à l'art moderne, une entorse à Jdanov, et on m'a demandé de participer à un hommage au poète Ady. J'ai alors manipulé les lettres de son nom (*A, D, Y*) et puis plus récemment j'ai réalisé un livre-hommage à Joyce pour un collectionneur suisse en jouant avec les lettres de *B-L-O-O-M*.

Q : Vos hommages, revendiqués, à d'autres artistes, comportent aussi très souvent un petit dommage, une perturbation de leurs systèmes, une part quasi omniprésente d'humour, d'ironie, de distanciation, de désordre, les M comme Malevitch sont aussi des M comme Malicieux parce qu'ils ne correspondent pas à la doxa suprématisante, agissant comme référence-irrévérence ?

V. M. : C'est les deux. Tu es fasciné par ce qu'il a fait et puis tu te dis aussi, bon eh bien il s'est arrêté, il est mort mais il aurait pu essayer ceci ou cela, par exemple avec Mondrian on peut essayer de dévier de la pureté du couple horizontal-vertical, le rejouer avec une symétrie frontale, utiliser la couleur verte... Le premier hommage fut peut-être à Mondrian parce que son côté très sérieux, très religieux m'agaçait un peu... Les autres sont venus au hasard des rencontres formelles. En ce qui concerne le désordre, c'est complexe, par exemple décider d'inoculer 1 % ou 5 % de désordre dans un système, c'est peut-être aussi souligner, renforcer l'ordre finalement, il y a quelque chose qui se déplace, qui fait que tout en se donnant *autrement*, quelque chose de la constance, de la force de l'œuvre interrogée est mis en valeur. C'est l'une des multiples contradictions qui me fait avancer.

Q : Quand d'anciennes œuvres sont abîmées, en mauvais état, vous n'hésitez pas aujourd'hui à les détruire et à les refaire plutôt que de les faire restaurer ?

V. M. : Quand une vieille chose est en très mauvais état, mal collée, jaunie, déchirée, pour moi c'est normal de la refaire et je déchire la première version mais pas toujours... Ce sont surtout les collages qui se défont et, parfois, je refais l'œuvre à une échelle plus grande grâce à l'aide d'un assistant, avec d'autres matériaux, et je répare la première parce que je considère que les deux versions sont différentes et intéressantes : l'idée de base est conservée mais, avec le temps, une variation peut naître et l'enrichir. Et quelle que soit ma manière de procéder, j'indique toujours la dernière date de réalisation, d'où un certain nombre d'œuvres mentionnant deux dates.

Q : On évoquait il y a quelques instants votre situation au croisement des « trois cons », cette façon de travailler vous rapproche finalement fortement des conceptuels pour qui l'idée prime sur la réalisation ?

V. M. : Oui, mais alors une *conceptuelle* qui aime exécuter, qui aime *voir* l'œuvre se faire. Et qui *bouche les trous*, qui réalise aujourd'hui des idées laissées de côté faute de temps ou de moyens. C'est une chose formidable que de vieillir, on atteint une grande liberté.

Q : Enfin, si vous êtes une conceptuelle non alignée, et que l'on cherche à vous classer dans la grande famille des construits, on se rend compte que vous appartenez plutôt à une triade de cousins que l'on pourrait nommer les anarcho-constructivistes, composée de François Morellet, le rigoureux rigolard, et de l'absurde Julije Knifer. Comment, d'un mot, pourriez-vous définir votre appartenance à ce groupe de collègues et amis ?

V. M. : 1 % de désordre, je crois que cette idée me va bien et me représente, et puis cette phrase de Klee qu'il n'aurait jamais dite mais que tout le monde cite : « L'art est une faille dans le système. »