

Diabolus in machina

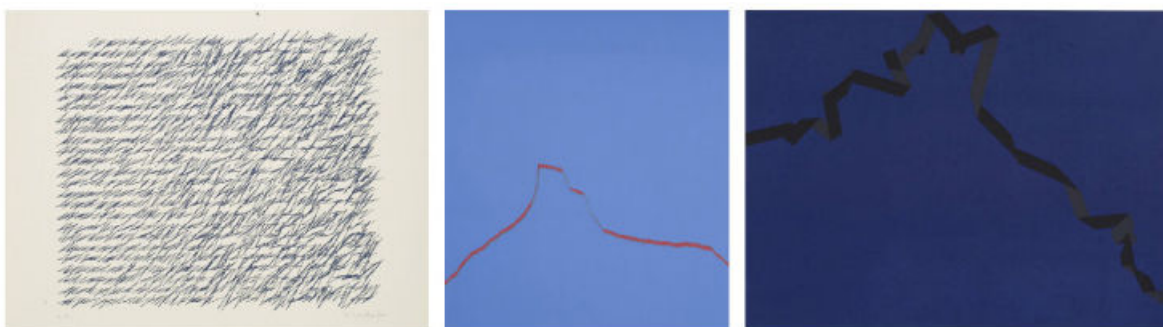
« On suppose un chemin propre à ce qu'on nomme la vérité, un droit chemin : une route droite. On ne la suit pas. On s'en écarte. On se fourvoie. On dérive. Et l'on tente d'entraîner hors de la voie droite celui ou celle qui vous intéresse assez pour que vous désiriez qu'il (ou elle) connaisse également l'égarément, la dispersion, les méandres. (...) Il y aurait simplement quelqu'un qui momentanément prendrait l'initiative de mettre en doute les routes habituelles, et d'indiquer qu'avec lui (avec elle), et non pas à sa suite, d'autres parcours sont possibles que celui qui mène à un but bien déterminé... »

Gilbert Lascault [1]

Vera Molnar naît à Budapest en 1924 et grandit dans une famille qui ne s'opposera pas à son désir de devenir peintre. Avant même de recevoir une solide formation classique à l'école des Beaux-Arts de Budapest, elle est attirée par le besoin de retranscrire son univers dans des formes simples et très graphiques allant à l'encontre du goût dominant. En 1946, sur les bords du lac Balaton, elle va remplir de manière quasi automatique une quinzaine de pages de cahier d'écolier de quelques structures simplissimes, fruits de la transmutation de troncs d'arbres en lignes verticales, de leur ramure et feuillage en cercles et des accidents du paysage en doux ondoiements de lignes horizontales. Ici et là, sont ajoutés des traits qui enserrant diversement ces motifs et révèlent les traits du caractère expérimental et géométrique qui commence à s'affirmer chez la toute jeune artiste. (**Arbres et collines géométriques**)

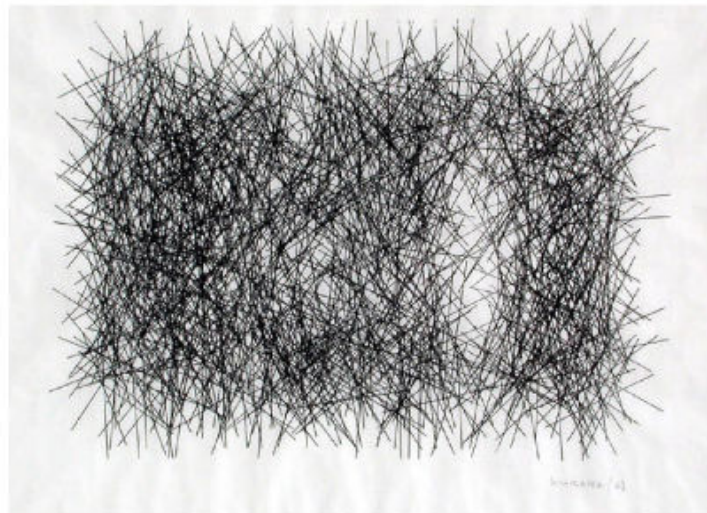
Le rythme aussi — dans la scansion d'un motif qui évolue subrepticement — surgit et s'imposera au fil des ans comme l'une des constantes de l'oeuvre : répéter en d'infimes et infinies variations l'idée plastique de départ pour la soumettre à un perpétuel questionnement, générer un système d'images proches pour chercher à saisir en quoi leurs différences — mêmes minimales — modifient la perception du spectateur et créent un sentiment esthétique variable. Dès cette première tentative, Vera Molnar perturbe l'ordre sage des images pour nous montrer ce qui se passe entre elles, dans l'intervalle de leur succession. Comme dans l'expression qui enjoint à « lire entre les lignes », la démarche de Vera Molnar consiste à nous faire nous interroger sur ce qui se passe « entre les images », comment nous les relient les unes aux autres, comment notre vision construit ce parcours et pourquoi bien souvent nous ne voyons que ce que nous avons décidé de voir.

Pour comprendre les procédés constructifs d'une oeuvre, sa germination, ses repentirs, son organisation spatiale, le moment où se fixent les décisions et à partir duquel l'image se fige, Vera Molnar interroge fréquemment le travail d'autres créateurs et se livre à des hommages, séries d'expérimentations qui opèrent non pas comme des variantes non exploitées par les artistes concernés mais bien plutôt comme des *variations* dans le sens musical du terme. **À la recherche de Paul Klee** (1970), **Hommage à Ady** (1977), **Hommage à Dürer** (1986) et **Hommage à Patkai** (1986) appartiennent très distinctement à cette pratique. Les **Lettres de ma mère** (1990) et les **Variations Sainte-Victoire** (1997-2003) doivent aussi être rattachées à cette catégorie, les Lettres étant des études de la graphie maternelle tandis que le motif de la montagne Sainte-Victoire renvoie très explicitement aux tableaux de Paul Cézanne.



Jusqu'en 1968, Vera Molnar — qui vit à Paris depuis 1947 — ne cesse d'interroger toutes les possibilités formelles de l'art abstrait géométrique. Elle sympathise avec de nombreux peintres, écrivains, musiciens et scientifiques dont la fréquentation nourrit sa soif de connaissances, et au contact — entre autres — de Georges Vantongerloo, Félix Del Marle, Constantin Brancusi, Auguste Herbin, Michel Seuphor, Jesus Rafael Soto, Max Bill, Sonia Delaunay ou François Morellet, elle aiguise son sens critique et refuse l'idée de construire des oeuvres avec les recettes compositionnelles et conceptuelles du passé.

En 1960, elle met au point la « machine imaginaire » qui consiste à fixer des programmes de production d'images, les instructions étant codifiées dès le départ et ne pouvant être rectifiées lors de la réalisation toute machinique du concept initial [2]. Puis en 1968, Vera Molnar devient l'une des pionnières de l'art assisté par ordinateur et ce dernier va remplacer la « machine imaginaire », lui faisant gagner beaucoup de temps dans la multiplication à l'infini (ou presque) des variations évoquées plus haut. **Interruptions n° 1** (1968) est une oeuvre majeure dans l'histoire de l'art puisqu'elle est réalisée sur une table traçante reliée à un ordinateur par une plasticienne confirmée contrairement aux images informatiques de l'époque créées par des ingénieurs beaucoup plus expérimentés que Vera Molnar pour la programmation mais ne possédant pas de réels talents artistiques.



La collection Szöllösi-Nagy - Nemes s'est construite avec la plus grande clairvoyance à partir de ce constat et elle représente à ce jour le corpus le plus riche des oeuvres informatiques de Vera Molnar, parmi lesquelles on retrouve les deux grands répertoires formels privilégiés par l'artiste : les lignes et les quadrangles. Les lignes sont tour à tour enchevêtrées (**Interruptions n° 1**, 1968), enchevêtrées encore mais dans un registre beaucoup plus géométrique, contraintes par la trame, la modularité (**Hommage à Dürer**, 1986) découpées, cloisonnées, modularisées, renversées (**À la recherche de Paul Klee**, 1970), scripturales, répétitives, « gothiques » et « hystériques » comme les nomme elle même Vera Molnar (**Lettres de ma mère**, 1990), disciplinées par la forme régulière des lettres qu'elles représentent mais allant bientôt s'ébattre, virevoltantes et confuses (**Hommage à Ady**, 1977) ou bien encore saccadées, hésitantes, traversant l'espace d'une image au rythme d'une pulsation dont elles seraient la trace comme dans un électrocardiogramme (**Des hauts et des bas blanc / Des hauts et des bas noir**, 1998).



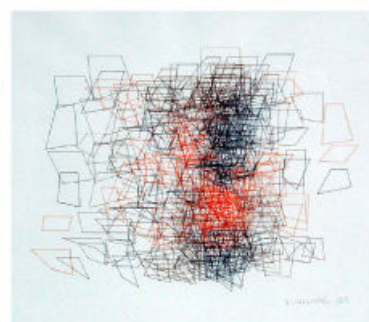


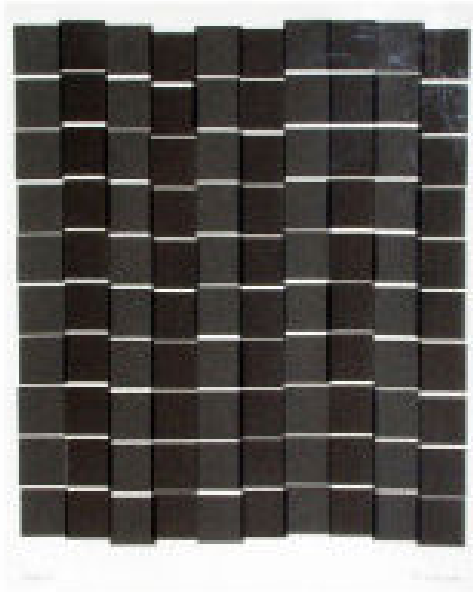
Entre lignes et quadrangles, on trouve aussi la catégorie indéfinissable, trouble, incertaine, au sein de laquelle les premières se disputent aux seconds et dont les représentants sont à la fois des segments de lignes bien distincts, bien alignés, bien parallèles mais agencés de telle sorte qu'ils forment aussi des silhouettes carrées dont le non-alignement et les rencontres, les recouvrements, perturbent la stabilité horizontale fondée sur les lignes (*Sans titre*, 1991), à moins que ces segments de lignes se stabilisent dans une composition extrêmement simplifiée et forment alors non seulement des quadrangles mais aussi des chiffres ou des lettres (*Love*, 1998), ou encore que les lignes soient composées elles-mêmes de très petits quadrangles ! (*Sans titre*, 1999)

Les aventures de quadrangles sont multiples et variées : tantôt imbriqués, gigognes, ces derniers expulsent un des leurs, selon les lois du hasard, de leur rigoureux agencement (1 % de désordre, 1974), tantôt ils se plissent, se froissent, se transforment « s'hypertransforment » (*Transformations*, 1975 / *Hypertransformations*, 1974 et 1975) quand ils n'allient pas les deux types d'opération : *Congruence aléatoire*, 1973.

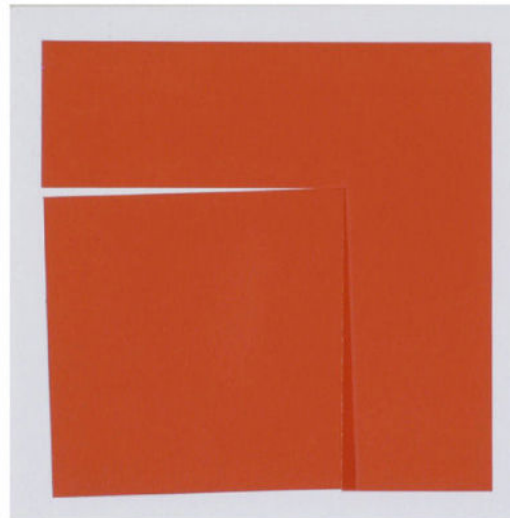
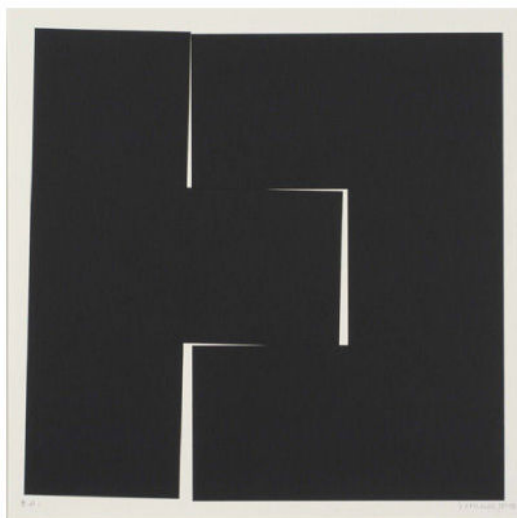


Parfois évidés, les quadrangles, nombreux, prennent leurs aises, se déploient, se superposent, se juxtaposent, s'entremêlent et affolent notre vision par leurs imbrications formelles complexes (*Parcours*, 1976 / *Structure de quadrilatères*, 1988), parfois pleins, ils se chevauchent et de ces rencontres, de ces glissades l'un sous l'autre, naissent par un contraste accentué d'autres quadrangles encore : *Hommage à Patkai*, 1986 / *Gépelitérités*, 1991.





Vera Molnar aime aussi utiliser la grille (que l'on aurait pu croire usée jusqu'à la trame tant elle a servi de structure de base aux peintres de l'abstraction géométrique) et, en partitionnant un carré en neuf autres modules carrés, s'ingénie à désarticuler ces derniers en les regroupant et en les basculant de quelques degrés, opération minimale s'il en est mais dont le phénomène visuel final s'impose avec une force peu commune : **Sans titre**, 1987-1999 et **Bonne année**, 1999.



Enfin, les trapèzes (**100 trapèzes**, 1976 / **Trapèzes penchés à droite**, 1987-2003), parce qu'ils possèdent à la fois une partie des qualités ordonnatrices du carré mais aussi la liberté de ne pas avoir des côtés deux à deux parallèles, sont privilégiés par l'artiste qui nous rend communicatif son plaisir de voir agencés ces représentants de la soldatesque géométrique dans des alignements hérétiques à faire se damner tous les grands prêtres de l'Ordre concret orthodoxe !



Fondamentalement anarcho-constructiviste, l'oeuvre de Vera Molnar ne peut être catégorisée dans la mouvance de l'art construit qu'à condition d'en saisir la portée dialectique qui affirme une visée constructive à la hauteur d'un égal travail de sape des schèmes plastiques préconçus que l'artiste nomme aussi les « ready-made mentaux culturels » et auxquels elle livre un combat acharné depuis plus de cinquante ans. Cette lutte, Vera Molnar la mène aussi et surtout contre elle-même et contre le risque de voir son propre travail se scléroser et reproduire de bonnes vieilles recettes, c'est pourquoi l'usage de la programmation informatique conçue comme succubat algorithmique lui a permis de générer ce jeu faustien avec cette démiurgique machine à désordonner les fondements esthétiques et à nous convaincre, à la suite de Dezső Kosztolányi, « que c'est surtout d'après ses altérations qu'on peut étudier les rouages d'un mécanisme ». [3]

Vincent Baby, Paris, Juin 2004

[1] Gilbert Lascault, « Le chemin le plus long », in : *Boucles & noeuds*, coll. Le commerce des idées, Paris, Balland, 1981, p. 16.

[2] Rappelons que la toute première occurrence de cette pratique conceptuelle revient à László Moholy-Nagy qui, en 1922, dicta par téléphone ses instructions à un fabricant d'enseignes pour la réalisations de cinq oeuvres à base de porcelaine émaillée. « J'avais le nuancier de l'usine devant les yeux ainsi que mon dessin, réalisé sur papier millimétré. À l'autre bout du fil, le directeur de la fabrique tenait devant lui une feuille de ce même papier, divisée en carrés. Il y transcrivait les formes que je lui indiquais dans la position adéquate. » (László Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist*, New York, Wittenborn, 1947, p. 79, trad. fr. Marie-Hélène Dumas).

[3] « Même les fous » (1923), in : *Cure d'ennui. Écrivains hongrois autour de Sándor Ferenczi*, coll. Connaissance de l'inconscient, Curiosités freudiennes, Paris, Gallimard, 1992, trad. fr. Sophie Képès.

© SZÖLLÖSI-NAGY-NEMES /// BABY /// veramolnar.com