

Véra Molnar

Budapest, 1924

Véra Molnar suit l'enseignement classique de l'École des beaux-arts de Budapest et obtient son diplôme de professeur d'histoire de l'art et d'esthétique en 1947. Elle quitte alors la Hongrie pour la France en compagnie de son mari François, et travaille avec lui à l'élaboration d'œuvres dont ils partagent le plus souvent la signature jusqu'en 1960, date à laquelle François Molnar abandonne définitivement toute activité de plasticien pour se consacrer à la recherche scientifique dans le domaine des arts visuels.

Durant cette période, vont être affirmées les bases de l'engagement plastique de Véra Molnar : une peinture abstraite géométrique, une circonspection radicale vis-à-vis de tous les modèles du passé, une pratique méthodique et rigoureuse et la volonté de ne jamais s'écarter du champ de la stricte visualité. Si elle n'a jamais dérogé à ces principes sévères, Véra Molnar n'a cependant pas cessé de renouveler ses modes opératoires, dès que semblait se profiler l'ombre de la routine et de l'évidence. L'inquiétude, le doute et un perpétuel souci de faire table rase des éléments nécrosés l'ont conduite à renouveler sa grammaire d'artiste « non alignée », qui aime jouer avec malice à faire douter chacun de son constructivisme parfois si peu orthodoxe.

D'abord en quête d'invariants plastiques et de lois compositionnelles, elle va, dans le sillage de Max Bill et de Georges Vantongerloo, chercher à débusquer les secrets mathématiques qui président aux « belles formes » et se livrer, entre 1947 et 1968, à des exercices de rationalisation structurelle dont les séries des *Mondrian* ou des *U-Pictures* peuvent être considérées comme emblématiques par leur infinies variations à partir des thèmes des tirets horizontaux et verticaux mondrianesques ou d'une lettre de l'alphabet multipliée, renversée, inclinée, inversée, décalée, etc. Pour mieux contrôler le processus de réalisation de ces séries, l'artiste met au point un système de programmation des actions à effectuer qu'elle nomme la « machine imaginaire », dont le fonctionnement est calqué sur le

cybernétiques utilisés dans les laboratoires de recherche.

Puis vient le moment où l'ordinateur, enfin devenu financièrement accessible, vient côtoyer les pinceaux dans son atelier et, selon l'expression de Gilbert Lascault, jouer le rôle d'un « miroir de la main ». Initiatrice de l'art informatique en France, à l'instar de Georg Nees et Frieder Nake en Allemagne, Véra Molnar va mettre à profit la rapidité et la puissance combinatoire de la machine pour programmer des séries d'images dont seront, sinon évacués, du moins minimalisés et neutralisés les attributs liés à l'aura de l'artiste-démiurge. Comme François Morellet, elle va également faire appel au hasard et introduire, avec systématisme, une part de chaos dans les structures formelles bien ordonnées de l'abstraction géométrique (*1 % de désordre*, 1976). Enfin, à l'orée des années quatre-vingt-dix, l'artiste va rompre avec le radicalisme des années passées pour entamer une phase encore plus tendue d'expérimentations dans laquelle elle génère une sorte de climat propice à l'émergence d'idées plastiques, afin de saisir, comme à la dérochée, l'événement visuel qui la satisfait pour le soumettre ensuite à la question. L'écriture de sa mère (*Lettres de ma mère*, 1988), le profil de la montagne Sainte-Victoire (*Sainte-Victoire Blues*, 1997), un fil de coton serpentiforme (*Fil sur photocopieur*, 1998), un cheveu gris tombé sur un papier gris (travail en cours, 2000) sont autant d'éléments convoqués qui, copiés, collés, déchirés, photocopiés, photographiés, dessinés, peints ou programmés, font l'objet de mutations et de permutations, jusqu'à ce que Véra Molnar décide de leur capacité à former une famille sérialisée de formes dont elle organise alors le déploiement, toujours différent, toujours étonnant. **V. B.**