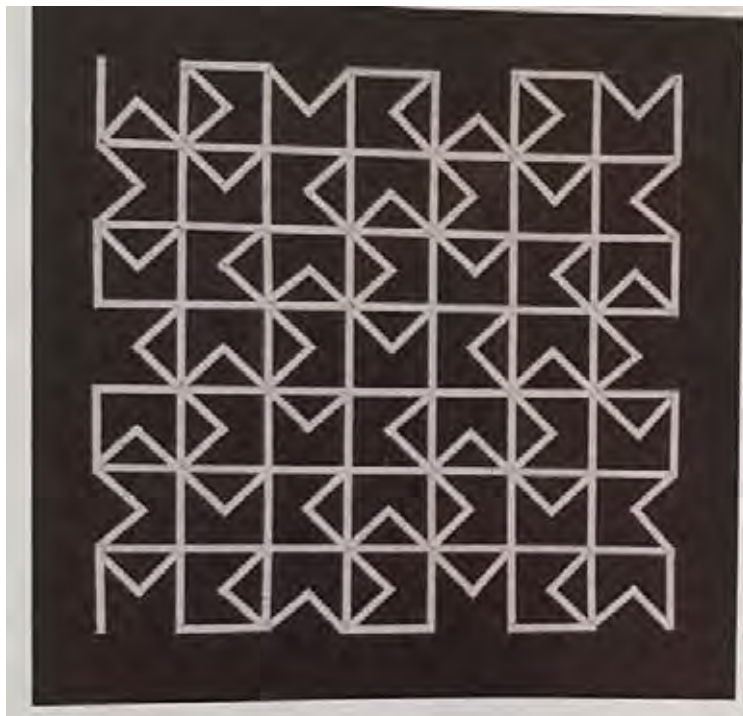
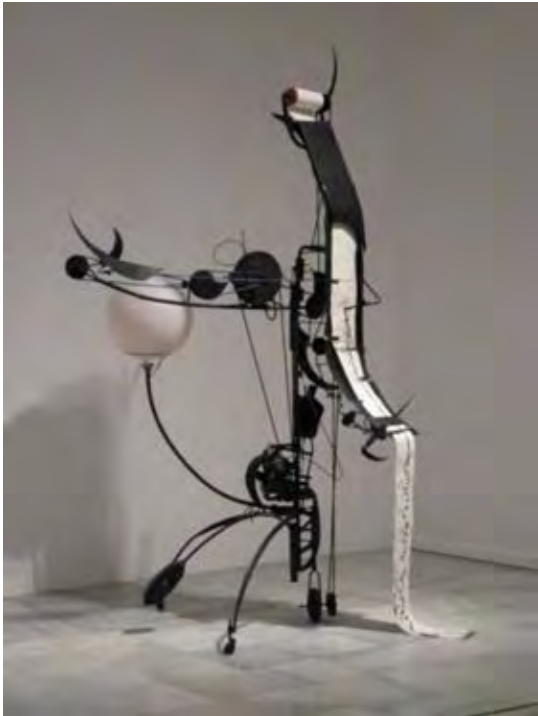


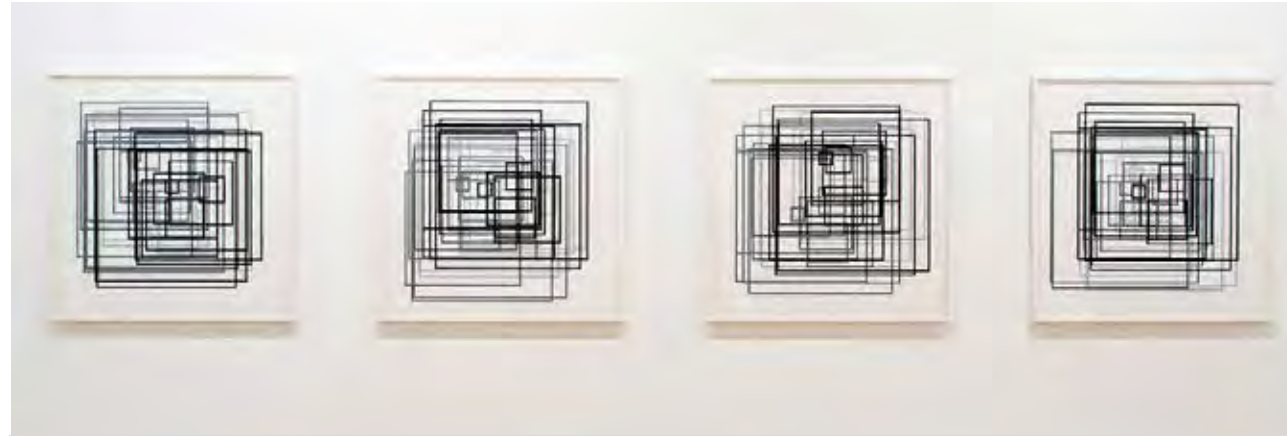
**Machines à dessiner, les Méta-matics de [Jean Tinguely](#),
Programmes algorithmiques pour générer des dessins et la machine imaginaire de [Véra Molnar](#)
Protocoles de dessin et gestes mécaniques, les Wall Drawing de [Sol LeWitt](#)**

Problématiques dégagées des démarches et productions de ces trois artistes :

- explorer les potentialités de l'usage à visée artistique de **machines, de technologies, de protocoles** de travail dans le champ du dessin ;
- analyser la nature et le statut du **geste artistique** dès lors que l'artiste n'est pas l'unique inventeur ou producteur du dessin ou qu'il l'intègre dans un processus plus large ;
- mettre en perspective les pratiques de ces trois artistes avec les différentes **conceptions et usages du dessin (filiations et ruptures)** en arts plastiques.



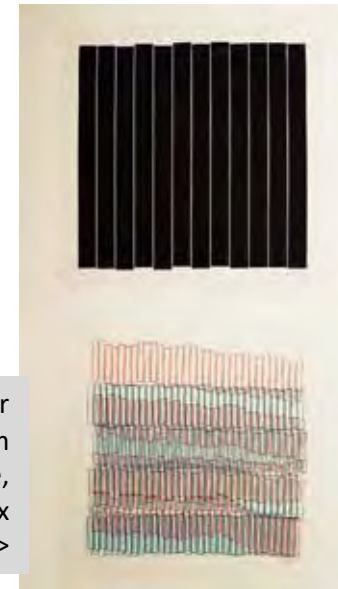
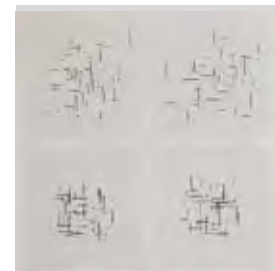
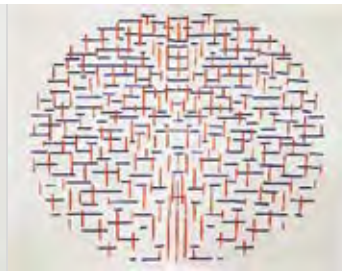
Vera MOLNAR (née 1924) de la machine imaginaire aux dessins assistés par ordinateur



Java de 36 carrés (série A à F), 1974 – 2011 Série de six sérigraphies sur papier Vélin d'Arches 120 x 120 cm chacun



Image extraite de **1% de désordre**, 1980



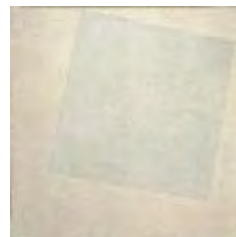
1953 **Décomposition d'un Molndrian 1+2**, crayon de couleur sur papier, 23x30cm
 1954 **Décomposition d'un Molndrian**, collage, 85x110cm
 1974 **Molndrian**, dessins encre sur papier générés par ordinateur 59,5 x 70,5 cm puis série de 16 x 16cm
 1978 **Molndrian** encres de couleur sur papier, 6,5 x 6,5cm

Minimal 1, 1983 (noir) encre sur papier 24,5 x 24,5cm
Structure de quadrilatère, 1985 (rouge, bleu turquoise) encre sur papier, 18,5 x 22cm Galerie Oniris =>

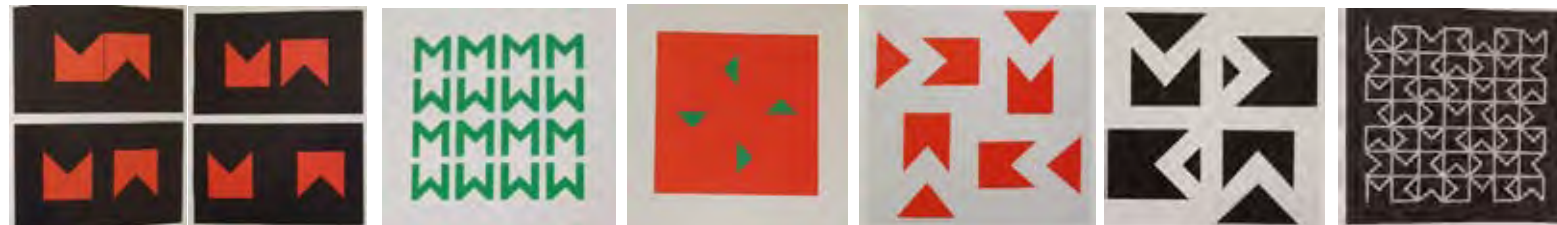
Piet MONDRIAN (1872-1944)

- Composition No. 11, 1913**
 - Composition n°10 (jetée et océan), 1915**, Huile sur toile 85 x 108cm
 - Composition en couleur A, 1917**
 - Composition en couleur B, 1917**
- Huile sur toile 50 x 44cm,
Collection du musée d'Otterlo

- Kasimir MALEVITCH
Composition suprématisse : carré blanc sur fond blanc, 1918
 Huile sur toile 79,4 x 79,4 cm, MoMA



M comme Malevitch 1961-1970 collage, peinture formats papier ou carton, de 20 x 20 à 40 x 40cm



TRADITION DU DESSIN

De la Renaissance au romantisme : recherche de la Maestia

Maestia : excellence du réalisme de la représentation graphique, qui repose sur un savoir-faire basé sur une pratique et des connaissances, équilibre des proportions, composition, ...

Elle regroupe 3 dimensions : spirituelle, intellectuelle et manuelle.

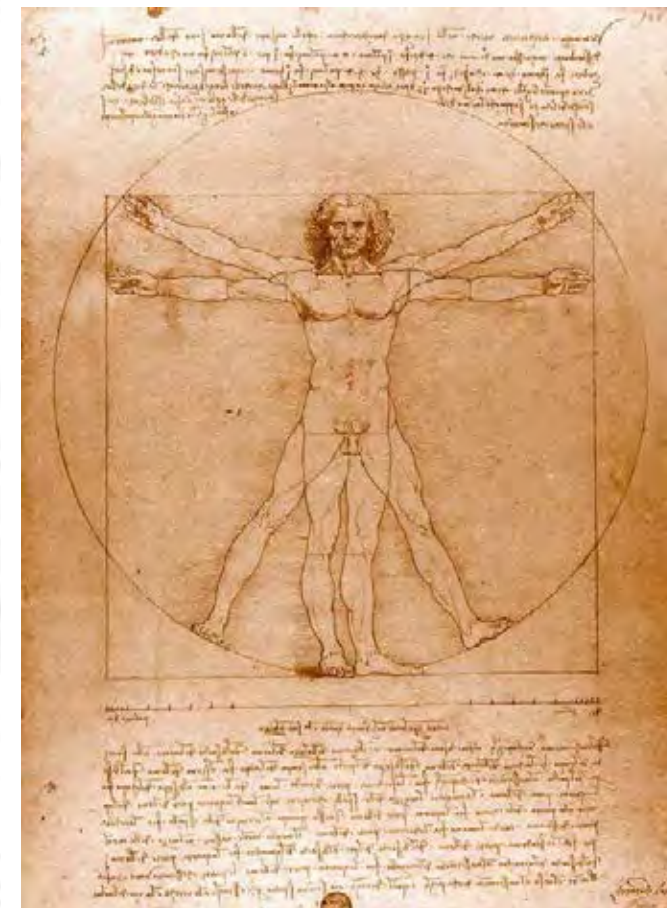
On distingue deux sens qui ont longtemps été associés :

-Dessein, *disegno interno* (idée, intention)

-Dessin, *disegno esterno* (la mesure, le contours de la forme idéale, lignes sans avoir substance de corps)

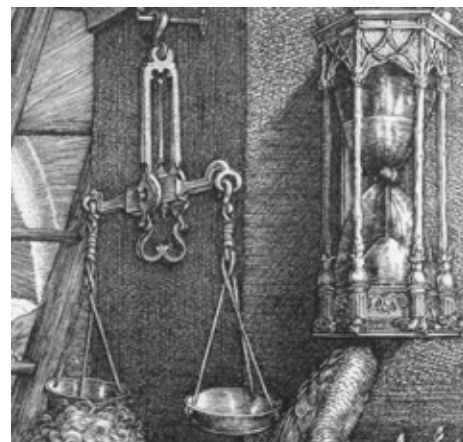
Le dessin est la base de toute création mais n'est pas une œuvre en soi.

La géométrie soutient toute composition artistique, elle est associée au Beau idéal.



Albrecht DÜRER
Melencolia, 1514.
Gravure sur cuivre

Leonardo da Vinci,
Proportions du corps humain, dit L'Homme de Vitruve, Vers 1492,
Plume et encre noire,
77x53cm, Galleria dell'Accademia,
Venise



http://www.profartspla.info/images/frises/durer_molnar.jpg

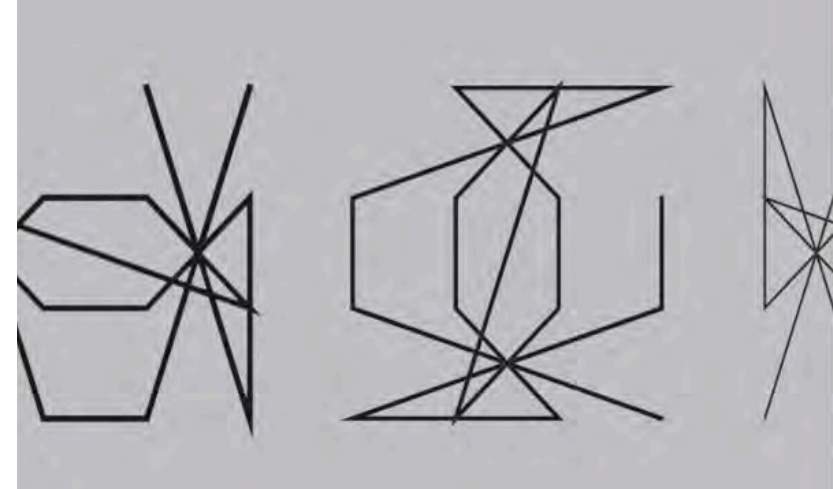
Hommage à Albrecht Dürer : comment ?

Carré : format et forme récurrents chez Vera Molnar

Carré magique : c'est quoi ? <https://youtu.be/3tHHhJw2-jA>

Sérigraphie sur
aluminium anodisé avec
châssis, 200 x 33 cm
Edition limitée à 12
exemplaires avec
certificat numéroté et
signé

[Galerie Bernard
Chauveau](#)



Genèse du carré magique est un hommage à Dürer, 500 ans après l'édition de sa gravure.

Les 16 nombres sont reliés entre eux selon une séquence précise, chaque étape venant relier un nombre à son suivant : le premier au deuxième, puis le premier au deuxième et au troisième etc. jusqu'à la liaison du premier au seizième.

Dans cette séquence, l'artiste apporte deux variantes : à chaque étape, le dessin qui naît est décalé de 45° et les traits du dessin s'amincissent progressivement.

1982

HOMMAGE À DÜRER, THÈME ET VARIATIONS

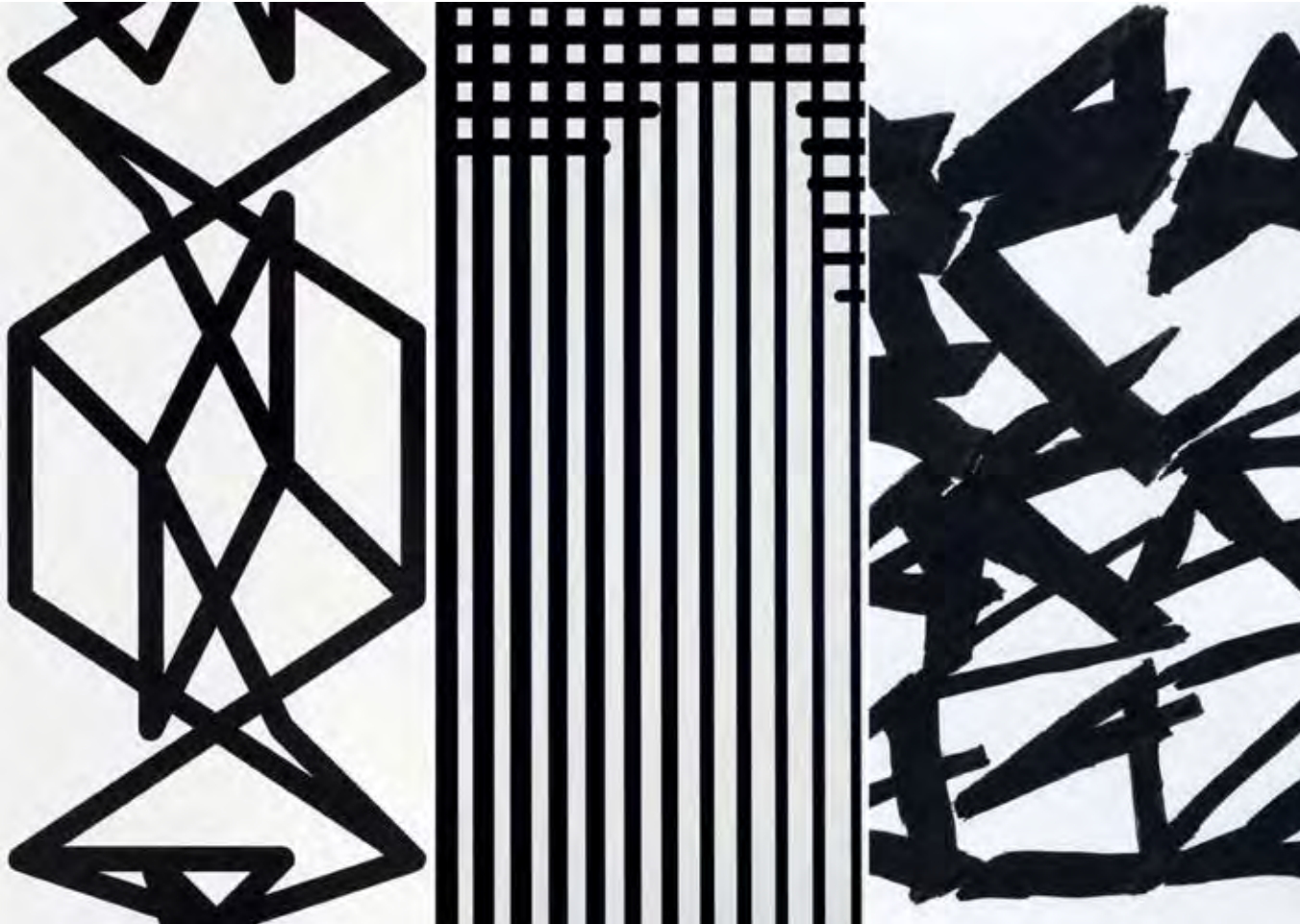
Encre sur papier de 45 x 45 cm. Une gravure datée de 1514 de Dürer : « Mélancolie », donne une représentation du carré magique que découvre Vera Molnar dans sa jeunesse. Composé des nombres de 1 à 16 disposés en 4 lignes et 4 colonnes, la particularité du carré magique est que la somme des lignes, des colonnes et des diagonales a toujours pour résultat : 34. Depuis, l'artiste n'aura de cesse dans sa pratique artistique d'interroger cet objet mystérieux, de jouer avec.

Elle tente ainsi d'en dévoiler les innombrables surprises qu'il réserve à celui ou celle qui cherche à en percer le mystère.

Et <https://digitalartmuseum.org/gallery/image/8747.html>

Vera Molnar : Filiations avec l'œuvre d'Albrecht Dürer

Vera Molnar affinités particulières
HOMMAGES À DÜRER – CÉZANNE – KLEE
exposition du 7 mars au 20 avril 2019
www.galerie-ba.com, Paris

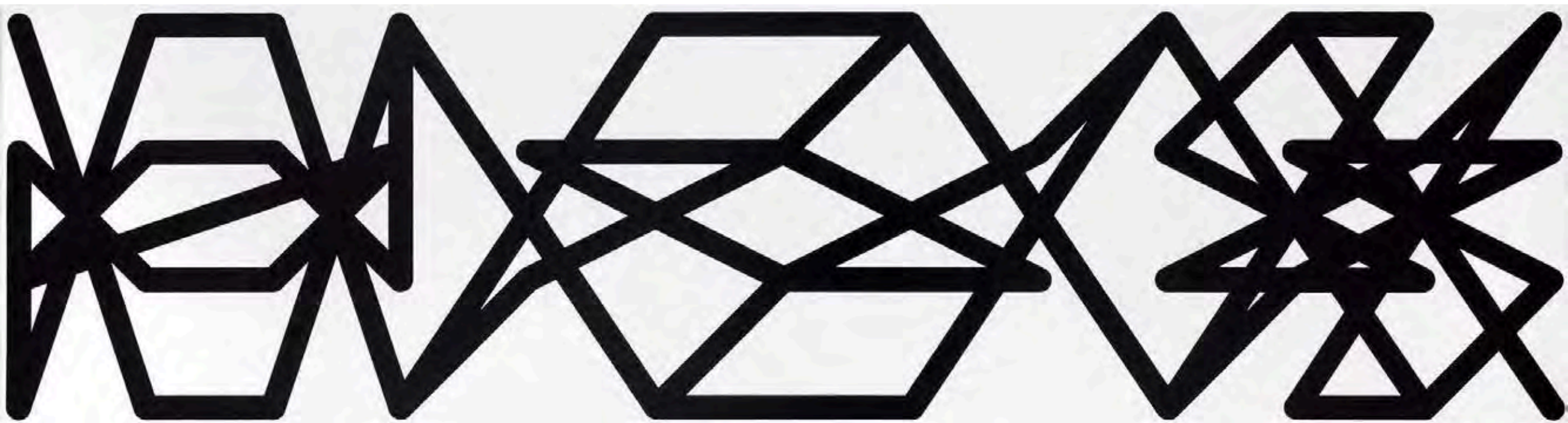


Une filiation assumée... revendiquée : la citation comme élément créateur

Toute sa vie, Vera Molnar, aujourd'hui âgée de 95 ans (elle est née à Budapest en Hongrie en 1924) a entretenu des relations particulières avec les oeuvres de certains de ses aînés. Parmi ceux qui ont profondément et durablement marqué cette « grande dame de l'abstraction », ainsi qu'elle est régulièrement qualifiée, citons **Albrecht Dürer, Paul Cézanne, Paul Klee**. Ils sont ceux qui l'ont le plus accompagnée, ceux vers lesquels elle est revenue à un moment ou un autre de sa carrière.

Mais il y aura aussi **Claude Monet, Kasimir Malevitch, Piet Mondrian, Sonia Delaunay...**

« Un jour, j'étais jeune étudiante, je suis tombée sur une gravure de **Dürer**, *La Mélancolie*. En haut à droite, il y avait une sorte de carré magique et en le voyant je me suis dit : là est enterré le secret de l'art non figuratif. J'ai compris que ce carré magique avait quelque chose à me dire. Je me suis demandée si je ne pouvais violenter cette chose, la transgresser. J'adore transgresser...
J'ai appris par la suite que les quatre chiffres en bas étaient ceux du décès de sa mère. J'ai mis moi, 1924, ma date de naissance. Je me suis aussi inspirée de la façon dont il inscrivait ses initiales, un A dans un D, pour écrire les miennes VM. Ce petit machin me fait travailler depuis 50 ans ».



Vera Molnar, *Tout et moitié sans interruption B*, 2014,
25x100 cm, Galerie Berthet-Aittouarès

Le MONOGRAMME



Le monogramme est une sorte de signature abrégée : il est utilisé par les rois, les reines, les grands personnages et les artistes.



On trouve très souvent des monogrammes dans les palais ou sur des objets précieux : ils permettent tout de suite d'identifier leur propriétaire.

Le monogramme se compose des initiales de la personne ou d'une ou plusieurs lettres de son nom entrelacées.



Un F entouré d'une cordelière en huit, c'est le monogramme de François I^{er}. Il est ici orné de fleurs de lys.



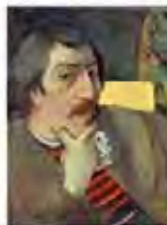
Voici celui de la reine Marie-Antoinette, sur cet écran de cheminée : un M et un A entrelacés, à l'effet très décoratif.

Méli-mélo de monogrammes

Certains artistes utilisent un monogramme pour signer leurs œuvres. C'était le cas à la Renaissance d'Albrecht Dürer ou, à la fin du 19^e siècle, d'Henri de Toulouse-Lautrec ou de Paul Gauguin.



Dürer



Gauguin

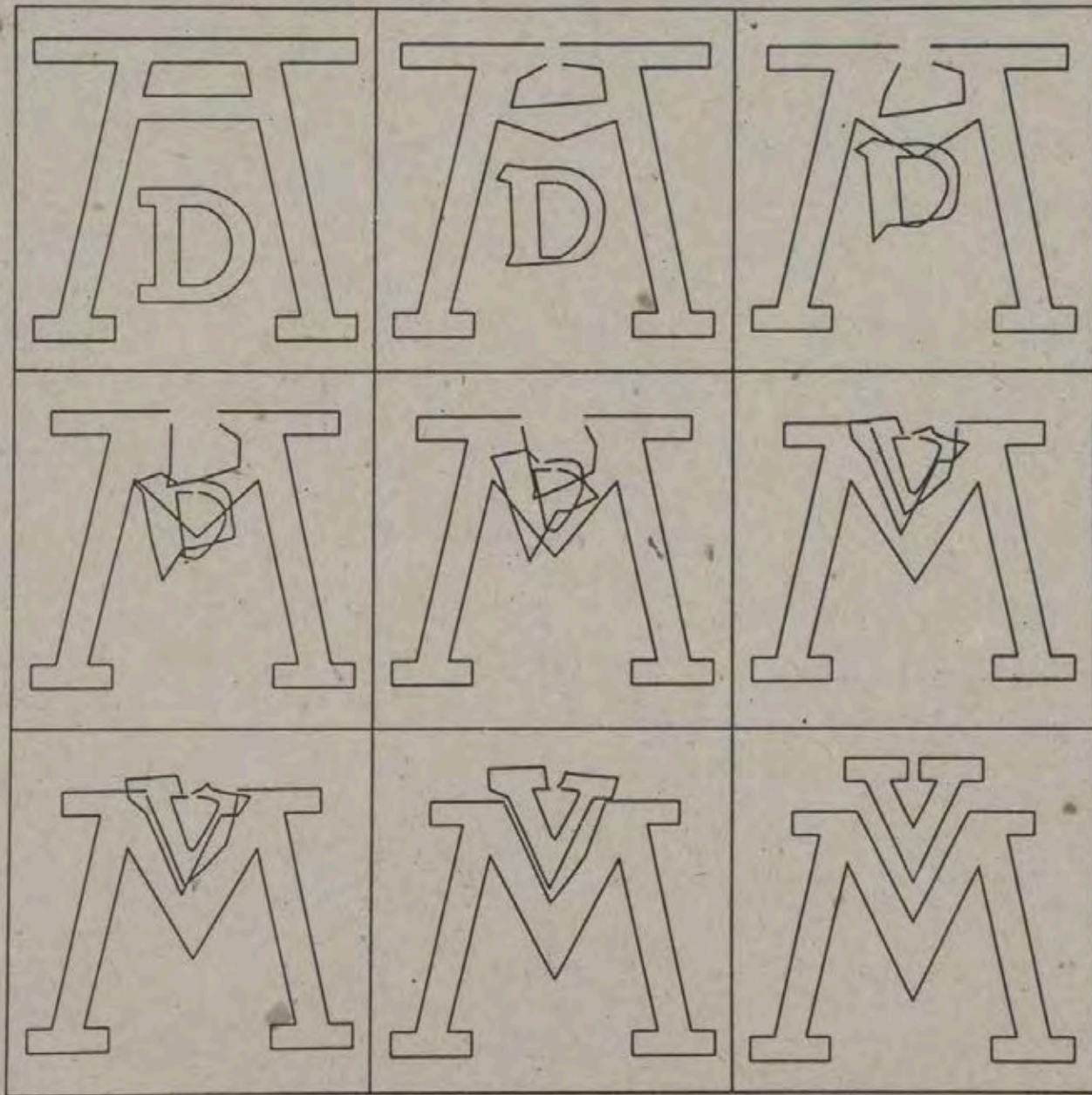


Toulouse-Lautrec



le monogramme du grand couturier Yves Saint-Laurent ?

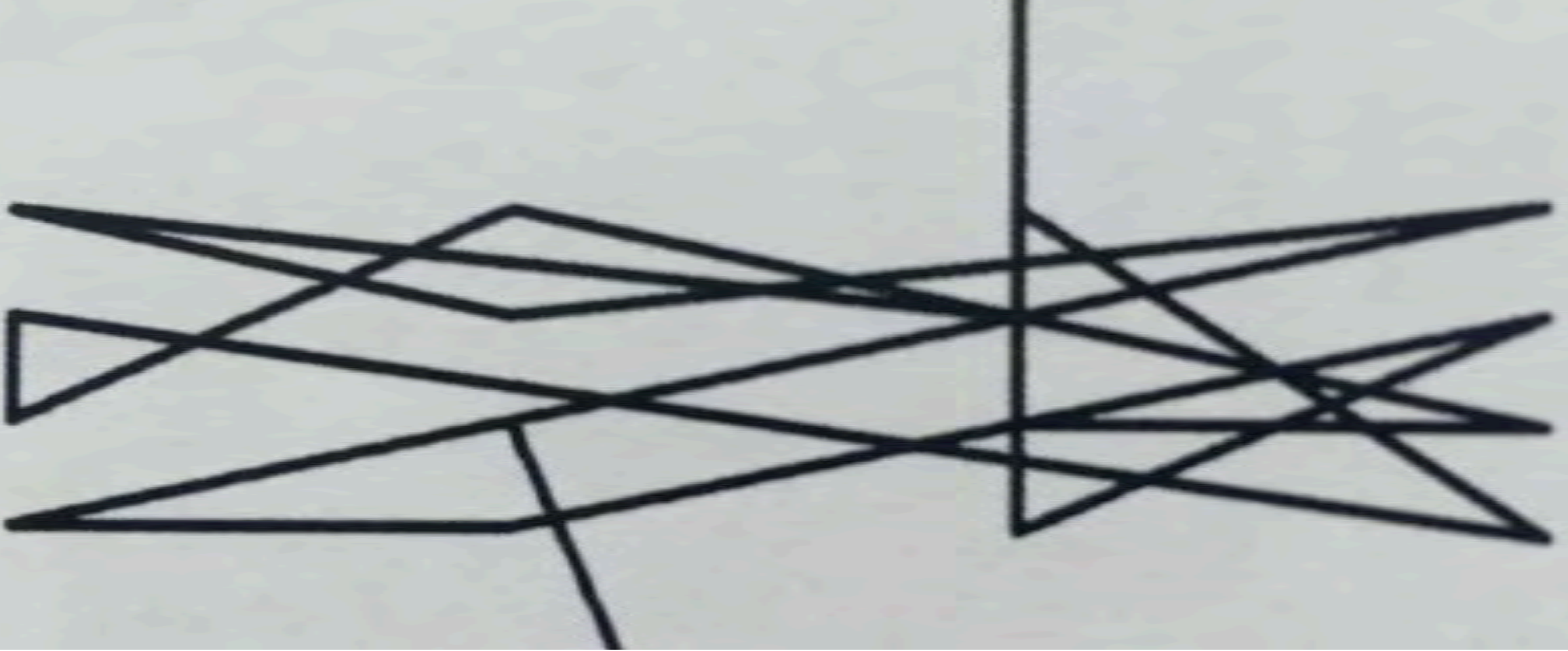




De Dürer à Molnar :

HOMMAGE à DURER, 1994
Sérigraphie sur papier signé
et daté en bas à droite
Épreuve d'artiste
29,5 x 21 cm

La galerie Berthet-Aittouarès présentera également une installation murale originale de l'artiste en hommage à Dürer.



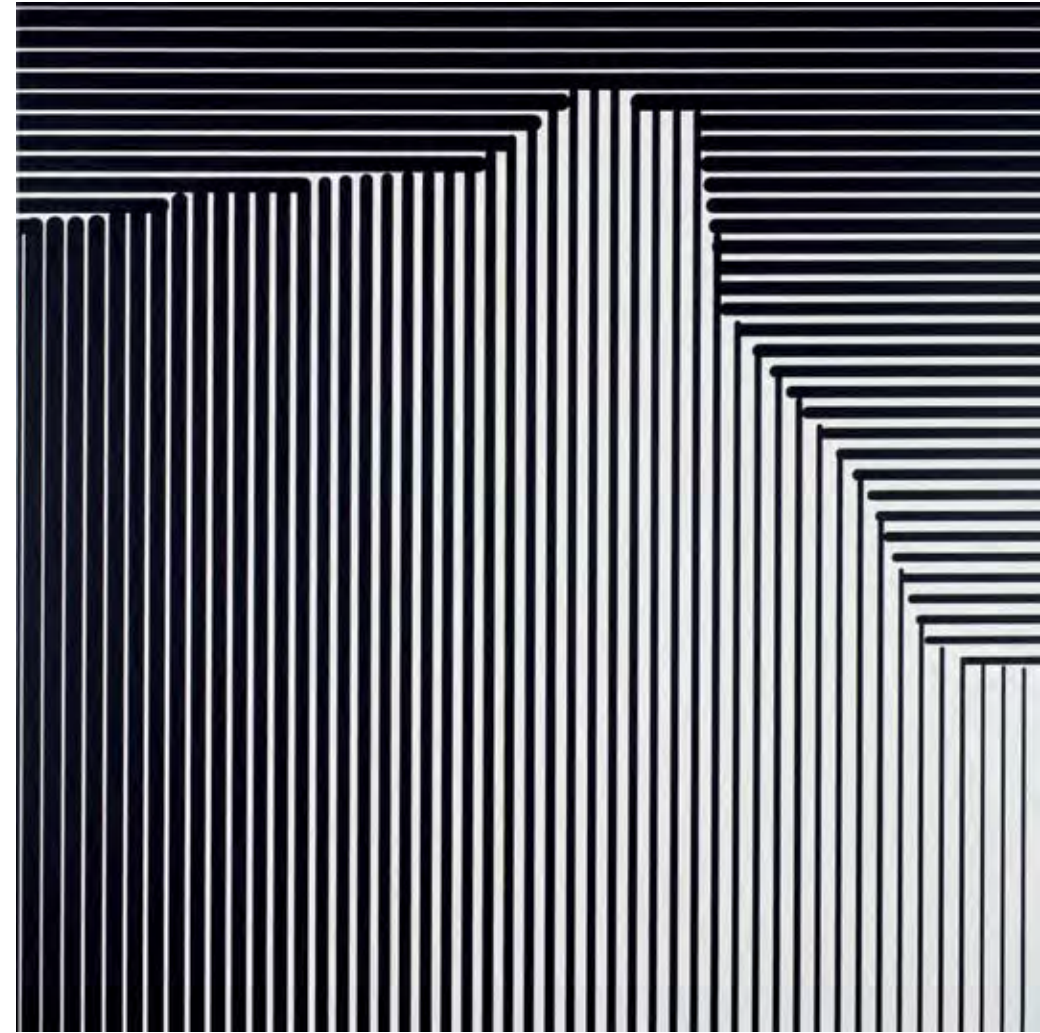
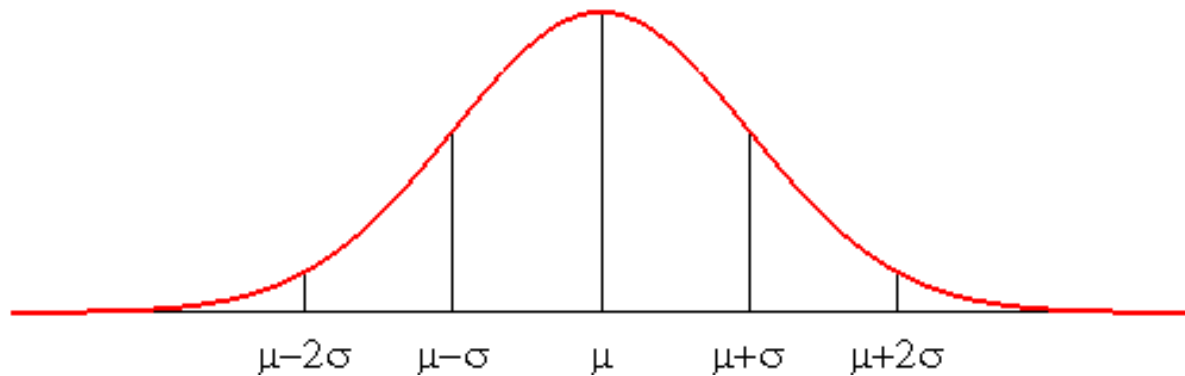
Vera Molnar, *PPDM pour Dürer* (détail), 2019

Vera Molnar, *Jeu du pair et de l'impair*,
hommage à Dürer,
2008-2014, 50x50 cm
Galerie Berthet-Aittouarès



Vera Molnar : Filiations avec l'œuvre de Paul Cézanne

« La première fois que j'ai vu une Montagne Sainte-Victoire de Cézanne, c'était en reproduction à Budapest. Beaucoup plus tard, aux États-Unis, j'ai découvert dans un livre la courbe de Gauss, ce fameux mathématicien allemand. J'ai fait une pile de dessins qui m'ont été volés. J'étais furieuse. Je ne voulais plus entendre parler de Gauss. Dix ou quinze ans après, j'étais à Aix, un matin j'ouvre ma fenêtre et qu'est-ce que je vois ? : la courbe de Gauss : c'était la montagne Sainte-Victoire ».



Vera Molnar, Sainte Victoire, 2007, 80x80 cm, Galerie Berthet-Aittouarès

Le **motif** (élément visuel qui se répète) de la montagne Sainte-Victoire, si chère à Cézanne, occupe dans l'œuvre de Véra Molnar une place singulière.

La montagne Sainte-Victoire, près d'Aix-en-Provence, est le sujet de près de 80 œuvres du peintre français Paul Cézanne (cf **travail sériel** ou en **série**).

La Montagne Sainte-Victoire vue de Bellevue, de Paul Cézanne, 1885, huile sur toile de 73 × 92 cm, Fondation Barnes, Philadelphie, États-Unis



Vera Molnar explique :

« Élève aux Beaux-arts de Budapest, j'ai rencontré une montagne extravagante, omniprésente sur certaines peintures de Cézanne : la Sainte-Victoire. Ravie, je l'ai localisé sur la carte de France et j'ai décidé de m'y installer un jour.

Le temps a passé et j'ai oublié la montagne Sainte-Victoire. Quelques quarante ans plus tard, peintre non-figuratif, d'obédience géométrique, un peu fatiguée de la manipulation des cercles, d'ellipses et autres hyperboles, je m'intéressais aux courbes de Gauss. J'injectais à cette cloche, trop symétrique à mon goût, un peu de désordre, des irrégularités par-ci par-là, au hasard, combinant ordre et désordre.

Puis un jour, lors d'une exposition à Aix, je me suis trouvé face à la Sainte-Victoire, face à « ma » courbe de Gauss, flanquée de perturbations en x et en y, exactement comme je l'imaginai. N'ayant sur le moment aucun instrument à dessiner à ma disposition, j'ai bâclé, en vitesse, quelques déchirures rudimentaires, recollées ensuite, pour fixer l'idée.

Plus tard, j'ai commencé à étudier « sérieusement » cette courbe métamorphosée en montagne (ou cette montagne transcrite en courbe ?).

Le profil de base a été déterminé par une succession de 28 points relevés d'un tableau de Cézanne (Sainte-Victoire, 1905, Musée d'Art moderne occidental, Moscou). Les points, déplacés au hasard en x et y, étaient reliés entre eux par un trait. Ce genre de recherche se prête à merveille au savoir-faire d'un ordinateur.



Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves (Paysage d'Aix), 1904-1905 Huile sur toile 60 x 73cm Musée d'État des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou

Le résultat de ce procédé a été une suite de gravures, réalisées sur imprimante à laser, où le nombre des itérations – des profils – allaient en augmentant de 1 à 2048 de feuille en feuille (Variations Sainte-Victoire, 1996).

Une telle densité de lignes, un tel écheveau fou et irréalisable à la main. On peut en rêver, l'ordinateur peut le calculer, l'imprimante le graver : ici liberté et rigueur se complètent. Elles ne sont pas inconciliables, à mon plus grand bonheur.

L'étape suivante (Sainte-Victoire Blues/1, 1997) fut reprise des toutes premières déchirures. En les « revisitant », je voulais m'éloigner le plus possible de la démarche rigoureuse exigée par le travail à l'ordinateur.

*De manière libre et incontrôlée, j'ai déchiré 20 feuilles de papiers de bleus différents, sans regarder ce que je faisais mais en fixant du regard la reproduction de Cézanne, celle qui servait de base pour les variations à l'ordinateur. Les feuilles déchirées étaient recollées ensuite en ménageant une petite fente, un interstice infime pour faire émerger le profil de la montagne. (cf énoncé de son **protocole** de travail)*



La montagne ne m'a toujours pas lâchée, j'ai repris le travail récemment. Ce sont des variations qui sont conçues, cette fois-ci, à partir d'une seule ligne qui court de gauche à droite, retourne sans interruption à gauche, rebrousse chemin vers la droite et recommence le parcours avec obstination.

Faites d'abord à la main, au crayon et à l'encre, ces variations sont ensuite élaborées à l'ordinateur, puis imprimées. Le nombre des va-et-vient augmente de feuille en feuille de 2 à 32. L'épaisseur du trait grossit, lui aussi, d'un dessin à l'autre.

Pour en finir avec les montagnes, j'aimerais reprendre la couleur bleue et réaliser une version où le profil émergera à partir de courts segments horizontaux... ».

<http://www.veramolnar.com/?cat=5>

2007, Un milliard de Sainte-Victoire dans une boîte, livre image à manipuler

Paul Cézanne (1839-1906)



L'importance de Cézanne est dans **la place charnière** qu'il occupe **entre l'art du XIXe et l'art du XXe siècle**: **héritier des avant-gardes** de son siècle, Cézanne est aussi le **précurseur** de toute la peinture moderne.

En parlant des **postimpressionnistes**, nous avons mentionné qu'il s'agissait des peintres qui **tous**, à un moment donné, **passèrent par l'impressionnisme**, puis, insatisfait de sa portée, portèrent leur recherches plus loin. Nous allons, aujourd'hui, voir comment cela s'est-il passé avec Cézanne...

Périodes : romantique, impressionniste,
constructive, synthétique



La période "**romantique**" (1862 à 1870), la période "**impressionniste**" (1872 à 1877), puis "**constructive**" (1877 jusque vers 1886-1887) et enfin la période "**synthétique**" (1887-1905)

Jeunesse : Période romantique (baroque)

- Cézanne commence comme peintre **romantique baroque**, inspiré par les peintres baroques espagnols (il vit au sud de la France).
- Les toiles de cette époque sont en **pâte épaisse**, avec **une palette sombre** et des **fonds noirs**, comme sur ces deux exemples ici : *Le portrait d'oncle Dominique*, et *Nature-morte à la pendule noire* (diapo suivante)



*Nature morte
à la pendule noire*



La Période impressionniste, 1872-1877

- Originaire d'Aix en Provence, Cézanne arrive en 1862 à Paris, où il **rencontre les peintres impressionnistes**.
- Sous leur influence, **la palette** de Cézanne **s'éclaircit**, **la couleur est en touches moins épaisses...**
- Cézanne expose avec le groupe à la première exposition en 1874 et aussi à la troisième en 1877. Le public et la critique sont réservés, voire scandalisés.



Mais les préoccupations qui éloigneront Cézanne du groupe des impressionnistes sont déjà visibles : s'il adopte les couleurs brillantes de l'impressionnisme, **il ne cherche pas à rendre les effets de lumière mais à exprimer les volumes des objets, à bien construire sa toile.**



Comparaison de deux toiles peintes en 1873 :
Impression, soleil levant par Claude Monet et *Paysage à Auvers* de Paul Cézanne

« Trouver les volumes » et « faire de l'impressionnisme quelque chose de solide », un lent travail médité...

- Cézanne adopte les couleurs lumineuses des impressionnistes, mais recherche davantage à exprimer les volumes que les effets de lumière : «*Trouver les volumes*», et faire de l'impressionnisme «*quelque chose de solide comme l'art des musées*» voilà le but proclamé par Cézanne.
- Dans les années qui suivent, Cézanne adopte une attitude différente des peintres impressionnistes : comme chez Seurat et à peu près au même temps, la rapidité, la prise sur le vif fait place à la lenteur d'un travail réfléchi et médité.
- Après 1882 Cézanne se détache du groupe impressionniste, rejoint sa Provence natale, où il commence son cycle de peintures sur la montagne Sainte-Victoire qu'il représente dans près de 80 de ses œuvres !



Cézanne, 1885-1887, début de cycle de vues sur la montagne Sainte-Victoire

Montagne Sainte-Victoire, 1897-98



Montagne Sainte-Victoire, 1900



Montagne Sainte-Victoire vue de Lauves, 1904-06



Cézanne, Montagne Sainte-Victoire, entre 1885 et 1906

La maturité: rendre la forme des objets, leur volume par la couleur

- Cézanne peint en série non pas pour rendre la lumière changeante des impressionnistes, mais pour trouver et **représenter toujours mieux « la forme éternelle des objets »**.
- Il veut **rendre le volume des objets par la couleur**, sans recourir au dessin, ni au clair-obscur : *« quand la couleur est à sa puissance, la forme est à sa plénitude »*.





La technique de la touche directionnelle

- Pour ce faire, Cézanne développe **une technique** qui lui est **personnelle** : il peint par faisceau de traits d'une même couleur, tirés dans la même direction, c'est le procédé de **la touche directionnelle**.
- La touche directionnelle acquiert une **autonomie par rapport aux objets représentés**, et rend, par sa disposition et son orientation, **le volume des objets dans l'architecture générale de la toile**.

Tronc d'arbre peint avec des touches verticales
Sol peint avec des touches horizontales

La couleur s'affranchit du rendu réaliste

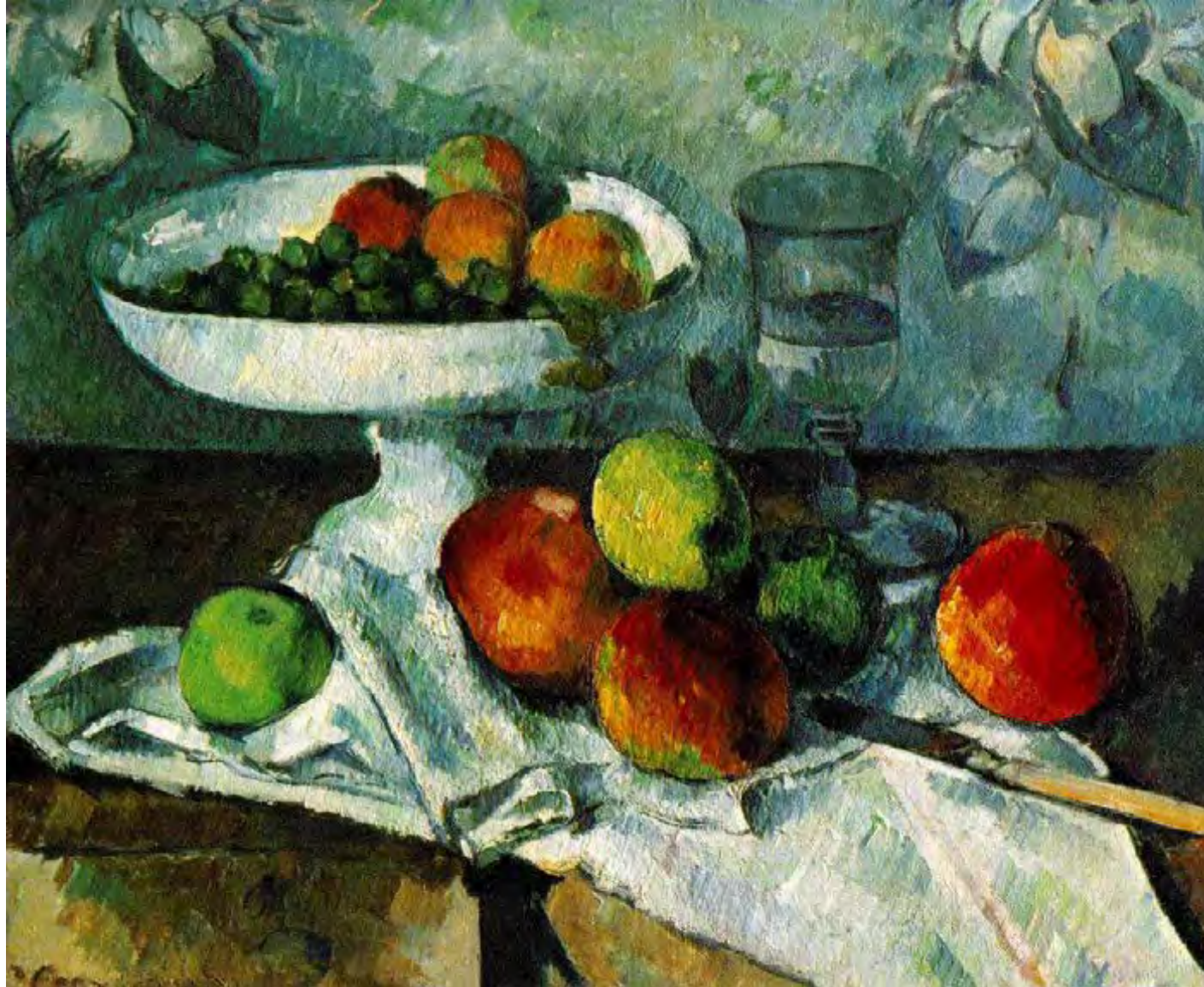


- Le **coloris** dans cette phase de travail de Cézanne, **acquiert** aussi **une autonomie** par rapport aux objets représentés, **s'affranchit du strict rendu réaliste**.

Retenir l'essentiel : la technique de la touche directionnelle sur l'exemple des vues sur la montagne Sainte Victoire de Cézanne

- Cézanne **peint en série** non pas pour rendre la lumière changeante des impressionnistes, mais pour trouver « **la forme éternelle des objets** », leur volume dans l'architecture générale de la toile. Son but : « **faire de l'impressionnisme quelque chose de solide** ».
- Il veut **rendre le volume par la couleur**, sans recourir au dessin, ni au clair-obscur « *quand la couleur est à sa puissance, la forme est à sa plénitude* ».
- Pour ce faire, il développe **une technique personnelle : le procédé de la touche directionnelle**.
- La touche directionnelle acquiert une **autonomie par rapport aux objets représentés**. La couleur aussi s'affranchit du strict rendu réaliste.

Les natures mortes



Cézanne, Nature morte avec compotier, 1879-82

Les distorsions de l'espace dans les natures mortes

1885-87,
Nature Morte
aux Cerises



1883-87,
Nature aux
pommes



- Au même moment **apparaissent les distorsions de l'espace dans les natures mortes** de Cézanne. À ce stade de maturité stylistique, ces distorsions **ne peuvent pas être**, comme on le pensait à l'époque, **des maladresses !**



1899
Pommes et
Oranges

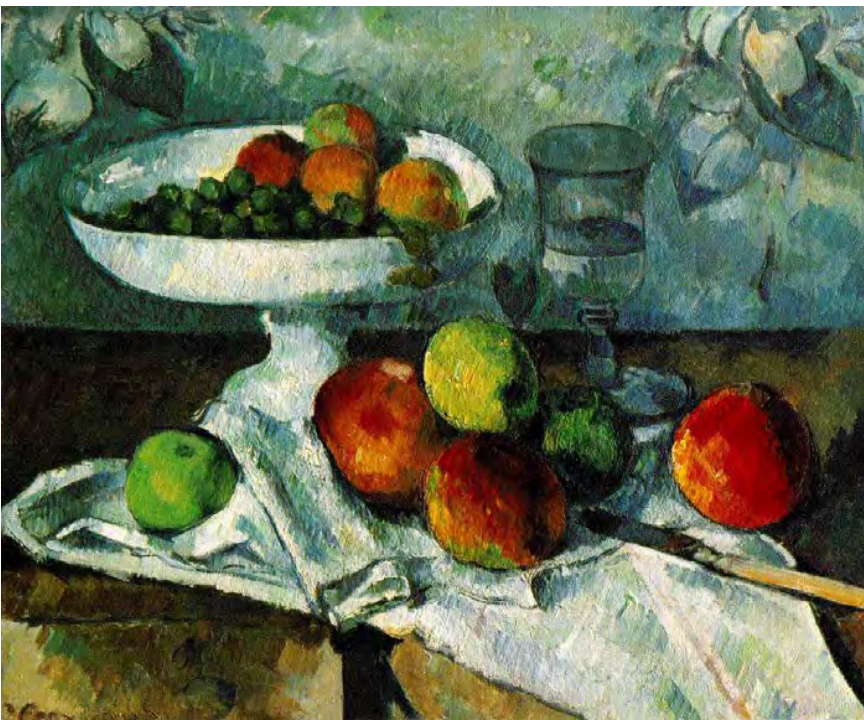


1890-94,
Nature Morte avec
Bouteille de menthe

Les distorsions de l'espace de Cézanne, précurseur du Cubisme et du Fauvisme

- Incomprises en leur temps, ces distorsions de l'espace, par lesquelles **Cézanne quitte le point de vu unique adopté par les peintres depuis la Renaissance**, vont par la suite être reprises par Picasso et Braque, et aussi par Matisse, qui vont tous se réclamer héritiers de Cézanne en poussant leurs recherches encore plus loin, vers le cubisme et le fauvisme...

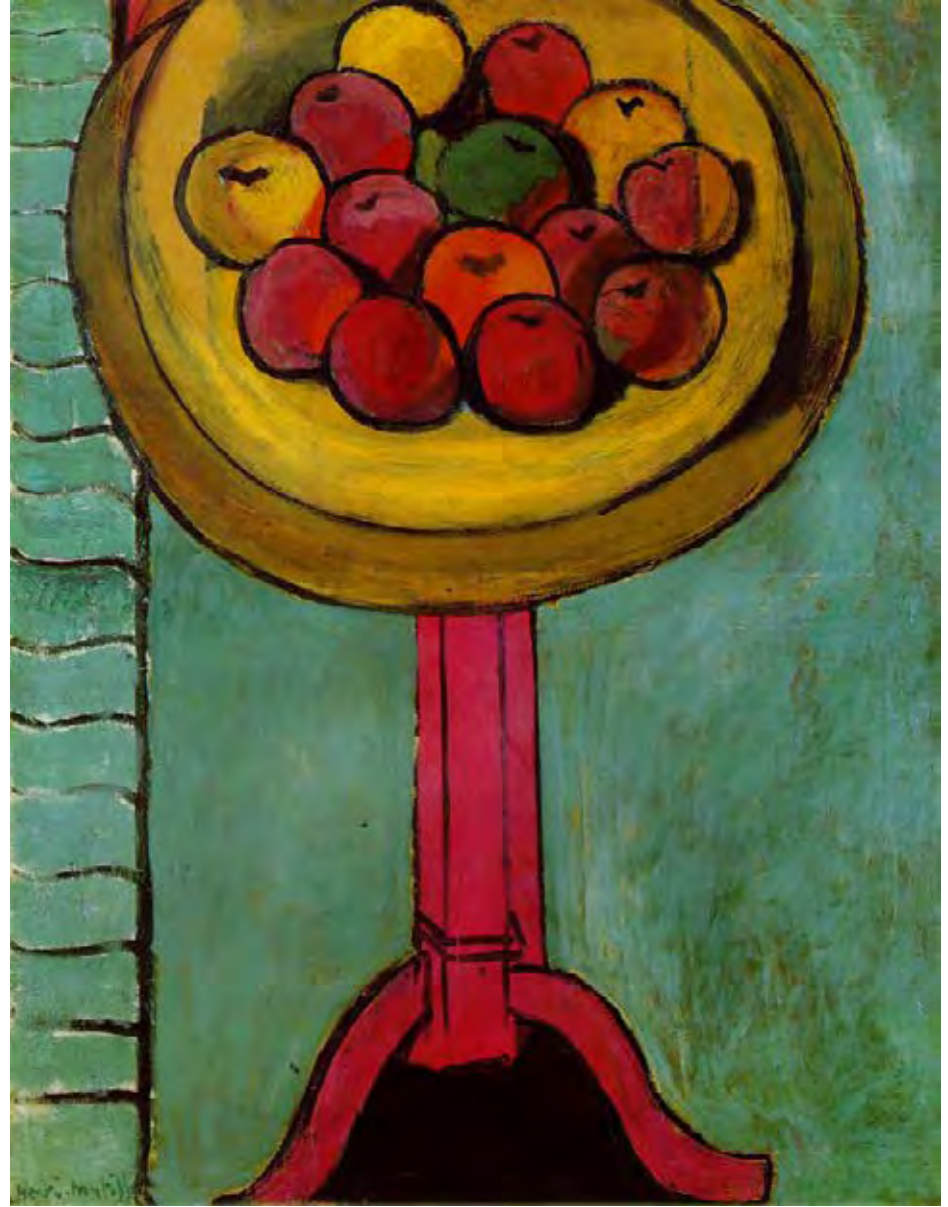
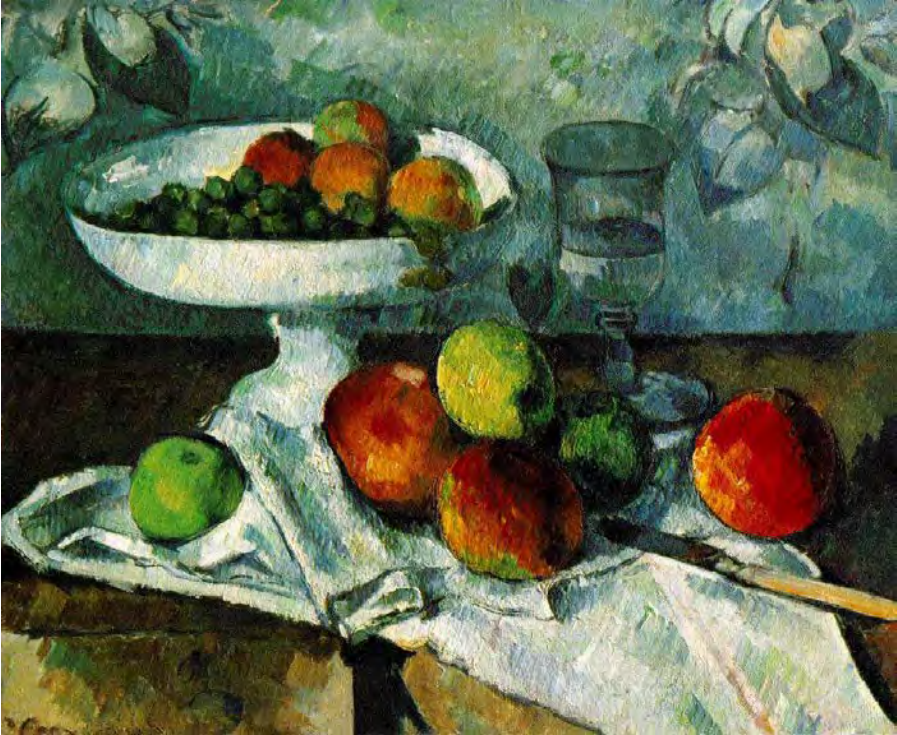




Picasso, 1906-1909, Pichets, coupes de fruit, verres...

Cézanne, Nature morte aux pommes, 1890-94

Nature morte, 1885-87



Matisse, Pommes sur la table, 1911

Cézanne, Natures mortes, 1879-87

La touche directionnelle de Cézanne
(1904-06, La Montagne Sainte-Victoire)
forme les facettes, qui vont devenir
« *les petits cubes* » du cubisme :



Picasso, Portrait d'Ambroise Vollard
1909-10



Importance de l'œuvre de Paul Cézanne

- Décrit à ses débuts, et même assez tard dans sa vie, Cézanne est aujourd'hui une figure capitale de l'histoire de l'art.
- Sa participation dans le mouvement de l'Impressionnisme reste relativement mineure. Son importance est dans **la place charnière qu'il occupe entre l'art du XIXe et l'art du XXe siècle.**
- Cézanne est considéré être **le précurseur du Fauvisme, du Cubisme et des débuts de l'Abstraction.** Il est une figure emblématique de la modernité.





1899-1906, Les grandes baigneuses



1900-1905, Les grandes baigneuses

Autre série importante dans son travail : Ses grandes baigneuses

1900-1906, Les baigneuses



De la touche directionnelle de Paul Cézanne ... aux trapèzes inclinés de Vera Molnar



149 trapèzes penchés à droite
35 x 275 cm

Vera Molnar : Filiations avec l'œuvre de Paul Klee

« Au départ, j'étais constructiviste avec une grande sympathie pour le Bauhaus, donc je devais aimer Kandinsky.

Mais je n'ai pas aimé Kandinsky, j'ai aimé Klee.

Un autre monde, une autre sensibilité. À une époque j'ai fait des simulations autour de Klee avec un ordinateur. Mais sans suite. Des années plus tard, je me suis souvenue d'une toile de Klee, *Ad Parnassum*, 1932

En la revoyant, elle m'a rappelé un souvenir d'enfance, le soleil que je voyais du fond de mon jardin et que je peignais à l'aquarelle. Ce soleil qui ne m'a jamais quitté, je l'ai retrouvé chez Klee ».

<https://www.kunstmuseumbern.ch/fr/voir/la-collection/videos-highlights-collection/klee-ad-parnassum-716.html>

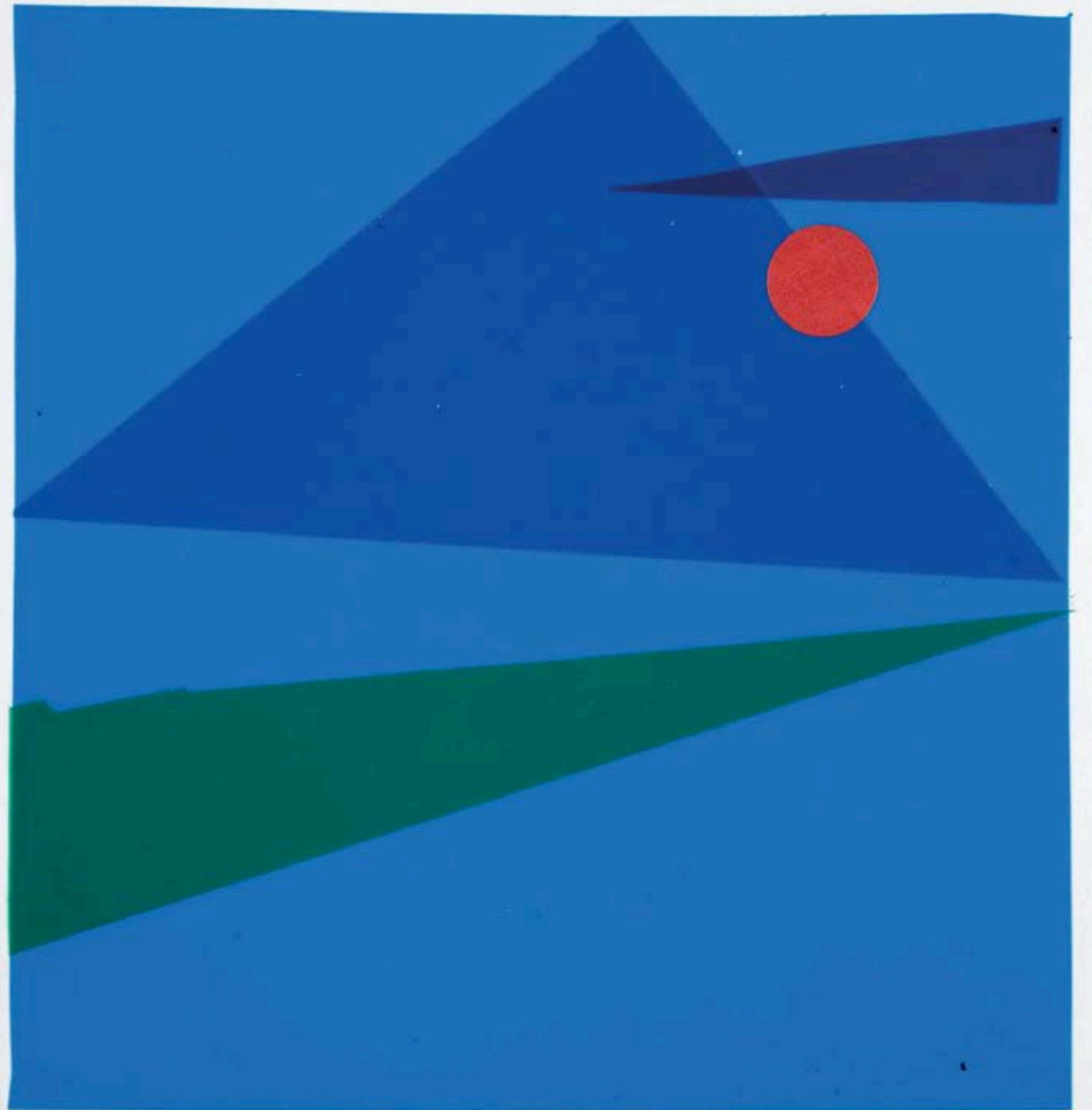
huile sur toile de lin avec superposition de peinture à la caséine, dimensions : 100 cm x 126 cm, Kunstmuseum, Verein der Freunde (Association des amis du peintre), Berne, Suisse
[Lien vers l'image en gros plan](#)



Vera Molnar,
Le Mont Parnasse d'après Klee,
2005, 20x20 cm
Galerie Berthet-Aittouarès



Vera Molnar, Montparnasse d'après
Klee en bleu vert et rouge, 2006,
Galerie Berthet-Aittouarès



lm/06

Vera Molnar, *En 4 couleurs, d'un seul trait*, 2001, 20x20 cm, Galerie Berthet-Aittouarès



Qu'est-ce que le Parnasse ?

Selon le Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine (éd. Nathan, p. 191), Cette **chaîne de montagnes**, qui s'élève près de Delphes, était considérée comme le séjour traditionnel d'Apollon et des Muses, donc comme le lieu privilégié de l'inspiration poétique et musicale. Le mot est à l'origine de plusieurs expressions, aujourd'hui quelque peu vieilles : « *monter sur le Parnasse* », s'adonner à la poésie ; « *les nourrissons du Parnasse* », les poètes ; « *Échelle du Parnasse* » (en latin Gradus ad Parnassum), nom donné d'abord à un célèbre dictionnaire de prosodie latine (1702), puis à diverses études pour piano.

Un quartier de Paris, fréquenté par les artistes, a reçu le nom de **Montparnasse**.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, une quarantaine de poètes français s'associent pour fonder une École poétique, appelée Le Parnasse, d'après le nom de la revue Le Parnasse contemporain, où ils publièrent leurs vers nouveaux (en 1866). Le credo des Parnassiens était « L'Art pour l'Art » ; **leur idéal artistique : l'impersonnalité et la perfection formelle.**

Ce titre peut signifier, en premier lieu, que Paul Klee revendique une place parmi les artistes ayant atteint le Parnasse, c'est-à-dire l'apogée de leur art. Mais comme il y a la préposition « *ad* » (vers), la trajectoire du peintre n'est pas achevée : il est seulement en route vers la perfection — ce qui révèle à la fois sa modestie personnelle et l'inachèvement de sa quête artistique. De fait, ce tableau, pour la réalisation duquel, de son propre aveu, il a multiplié les efforts, est le dernier qu'il exécutera avec la technique pointilliste.

En second lieu, l'expression peut rappeler l'intérêt de l'artiste pour la musique, puisque le *Gradus ad Parnassum* concerne des études pour piano.

Enfin, Paul Klee, dans ses écrits théoriques sur son œuvre, note que « ***L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible*** ». **Sa peinture ne vise pas à un effet de réel. Les éléments naturels comme les astres, les montagnes, les arbres et même les personnages y sont souvent schématiques, mais symboliques.**

Avant eux (Klee et Molnar), d'autres peintres, tels Andrea Mantegna au XV^e siècle, Raphaël au XVI^e s. et Nicolas Poussin au XVII^e s., ont imaginé « Le Parnasse », demeure d'Apollon et des Muses, mais aussi d'Orphée, de Pégase et d'autres créatures mythologiques liées aux Beaux-Arts et à la Poésie !

Apollon et les Muses,
dit aussi ***Le Parnasse*** de Nicolas Poussin
entre 1631 et 1632
Peinture sur toile
145 x 197 cm
Madrid, Musée du Prado



Citations :

Vera MOLNAR : « *Un angle droit commence à être excitant quand il dévie un peu et s'ouvre ou se ferme imperceptiblement* ».

Vera MOLNAR : « *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* ».

Vera MOLNAR : « *J'aime combiner des choses contradictoires* ».

Anne MALOCHET (historienne de l'art) : « *Le travail de Véra Molnar ne peut être compris qu'en série* ».

Autre travail de citation, d'hommage / Claude Monet : http://www.profartspla.info/images/lycee/Monet_molnar.pdf

Chronologie :

Avant l'ordinateur : le goût pour le géométrique, la recherche de clarté structurelle dans la variation, génératrice de doute. L'ordinateur sans l'ordinateur, **la machine imaginaire** : « devenir machine » en programmant son travail sous forme d'algorithmes simples (séries de transformation de formes selon des directives précises avec des interdicts stricts, seule, à la main imite le modèle d'une table traçante reliée à un ordinateur, sur des rouleaux de papier, mode combinatoire fastidieux et exhaustif). Introduction du **hasard** (dés, annuaires téléphoniques, tableaux de nombres aléatoires tirés de manuels de maths) ds le programme => révéler résultats inattendus, sans choix, sans sensibilité de la part de l'artiste (machine), autodiscipline dans l'exécution et attention portée à chaque détail, variation. L'intention artistique est dans la programmation, conceptuelle, l'attention dans l'exécution. **Héritière de l'abstraction géométrique et du constructivisme** elle rompt avec les théories des années 20-30 (ésotériques, scientifique, spiritualiste) et se libère de tout symbolisme. Elle se focalise sur les rapports entre mathématiques, géométrie et art. Elle y trouve une forme d'art directe et trouve aussi dans les mathématiques outre la mesure, des possibilités opératoires et plastiques sans même répondre aux critères de pureté d'exactitude de véridicité et de logique.

Avec l'ordinateur, à partir de 1968 : Véra Molnar utilise un ordinateur pour générer des dessins. Mais c'est toujours dans son cerveau que germe les idées ; **l'ordinateur ne crée pas les œuvres à sa place. C'est un outil rapide et efficace, pour lequel elle n'a aucune fascination particulière.** Ordinateur comme auxiliaire qui lui permet de gérer un grand nombre d'informations et de générer rapidement une grande quantité de nombres aléatoires (remplace dés, annuaires téléphoniques, tableaux de nombres aléatoires tirés de manuels de maths). => Ordinateur comme outil libérateur et auxiliaire de production. Programme « **Molnart** » 1974-76.

Depuis le début des années 1990, un jeu avec l'ordinateur s'est mis en place. Elle crée le programme « resauto ». Elle fabrique des images de toutes sortes (composition subjective, à la main, liberté de facture, de formes et matériaux). Puis elle programme l'ordinateur pour qu'il puisse reconstruire exactement ce qu'elle a fait mais aussi toutes les variations et possibilités de l'image proches de celle du départ. Puis comparaisons et 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 à l'ordinateur ? Que signifie « voir juste » ? Pour constituer ces séries, qu'est-ce qui incite Véra Molnar à isoler certaines images des autres pour leur conférer un statut « supérieur » ? Elle les choisit du fait d'une émotion visuelle plus forte pour telle ou telle œuvre. **Elle recourt au terme d'« évènement plastique » pour définir cette sensation.** Mais ce qui l'intéresse est de savoir si cette « évènement plastique » existe aussi pour les autres, sans quoi l'œuvre n'est pas tout à fait achevée. Son regard qui a mûri avec l'élaboration de l'œuvre est-il plus ou moins averti (intuitif ou usé) que celui de qlun d'extérieur ? qu'y voit-il alors ? => **Se confronter à l'ordinateur pour mieux percevoir son exercice critique.**

Mots-clés : « Répétition, monotonie, surprise » ; démarche se situe au croisement des 3 « CONS » (CONstruit, CONceptuel, COMputeur)

Sa démarche aime conjuguer les contraires : anarcho-constructiviste rationalisation et intuition, règles et arbitraire, agencement entre ordre et désordre, inoculer du désordre, programmation et aléatoire, contrainte et liberté, répétition et variation, calage et décalage, équilibre et déséquilibre, stabilité et mouvement, rester dans le doute, poursuivre la recherche dans le champ du visuel, l'ordinateur et la main, dessin généré et dessin choisi, la quête du fait d'art : « l'évènement plastique », programmer signifie tout énoncer et donc prendre conscience de tous les choix. Hommage et petit dommage, référence et irrévérence.

Questions face aux dessins assistés par ordinateur de Véra Molnar :

Qu'apporte l'ordinateur à sa création artistique ?

Peut-on distinguer un dessin de Vera Molnar d'un autre abstrait et géométrique ?

En quoi y a-t-il rupture avec la tradition du dessin ?

En quoi y a-t-il rupture avec l'abstraction géométrique des années 15-30 ?

En quoi les dessins assistés par ordinateurs créent-ils un renouveau du dessin ?

Que dire du geste artistique ? Que dire du regard artistique ?

En quoi l'emploi d'un ordinateur pour dessiner permet-il de mieux connaître

sa machine imaginaire ?

Problématiques :

Faut-il nécessairement une mécanique pour qu'il y ait une machine à dessiner ?

Pourquoi certains artistes désirent-ils être machine dans l'acte de création ?

Que peut attendre un artiste dans son emploi d'un ordinateur dans le « fait d'art » ?

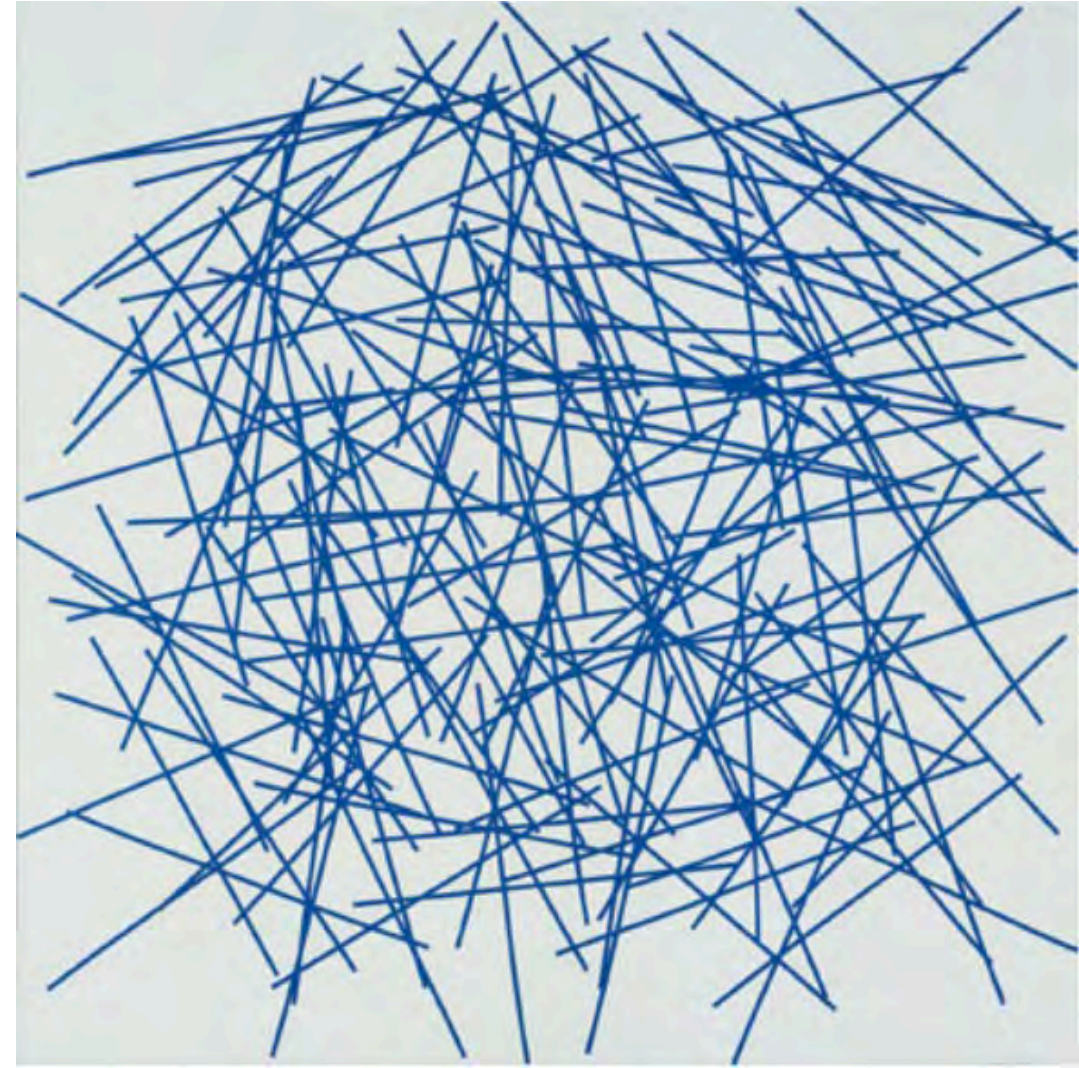
Le savoir-faire décisif de l'artiste n'est-il pas davantage dans son regard que dans ses mains ?

Tout style n'est-il pas le produit d'une petite machine imaginaire (machine ou mécanique Intérieure) propre à chaque artiste ?

Utilisation de la méthode de la « machine imaginaire »
Vera Molnar a l'idée de travailler comme un ordinateur : en appliquant pas à pas une méthode sérialisée (un algorithme).
Vera Molnar adopte des méthodes proches de l'expérimentation scientifique, échafaude à partir de programmes préétablis, élabore de manière systématique des séries transformation de structures graphiques élémentaires : tirets, lettres, carrés...
L'ordinateur ne peut remplacer son travail car c'est elle qui tente d'adopter un geste technique, mécanique, automatisé, réglé, sériel... comme pourrait le faire un algorithme et une table traçante.

1971 — 1972 **INCLINAISONS À LA MACHINE IMAGINAIRE, 2**
Collage de bandes adhésives noires sur papier cartonné de 25 x 42 cm. Cette oeuvre rare est représentative de l'usage de la "machine imaginaire" dans le travail de Vera Molnar. Comme son titre l'indique, cette œuvre fait également usage d'un principe programmatique de répartitions de formes selon un calcul stochastique. Ces lignes inclinées font parties d'un rare corpus d'œuvres de Véra Molnar (trois "inclinaisons" sont conservées au musée des Beaux-Arts de Rennes et deux autres dans une collection privée en Allemagne). Mise en vente à 11700 euros par la galerie PIASA.

La Machine imaginaire

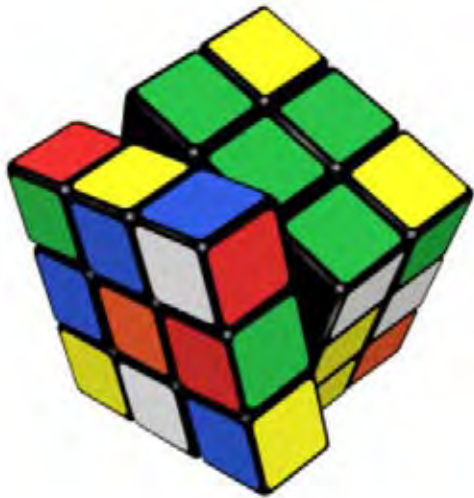


Le Rubick's Cube est un enchaînement algorithmique

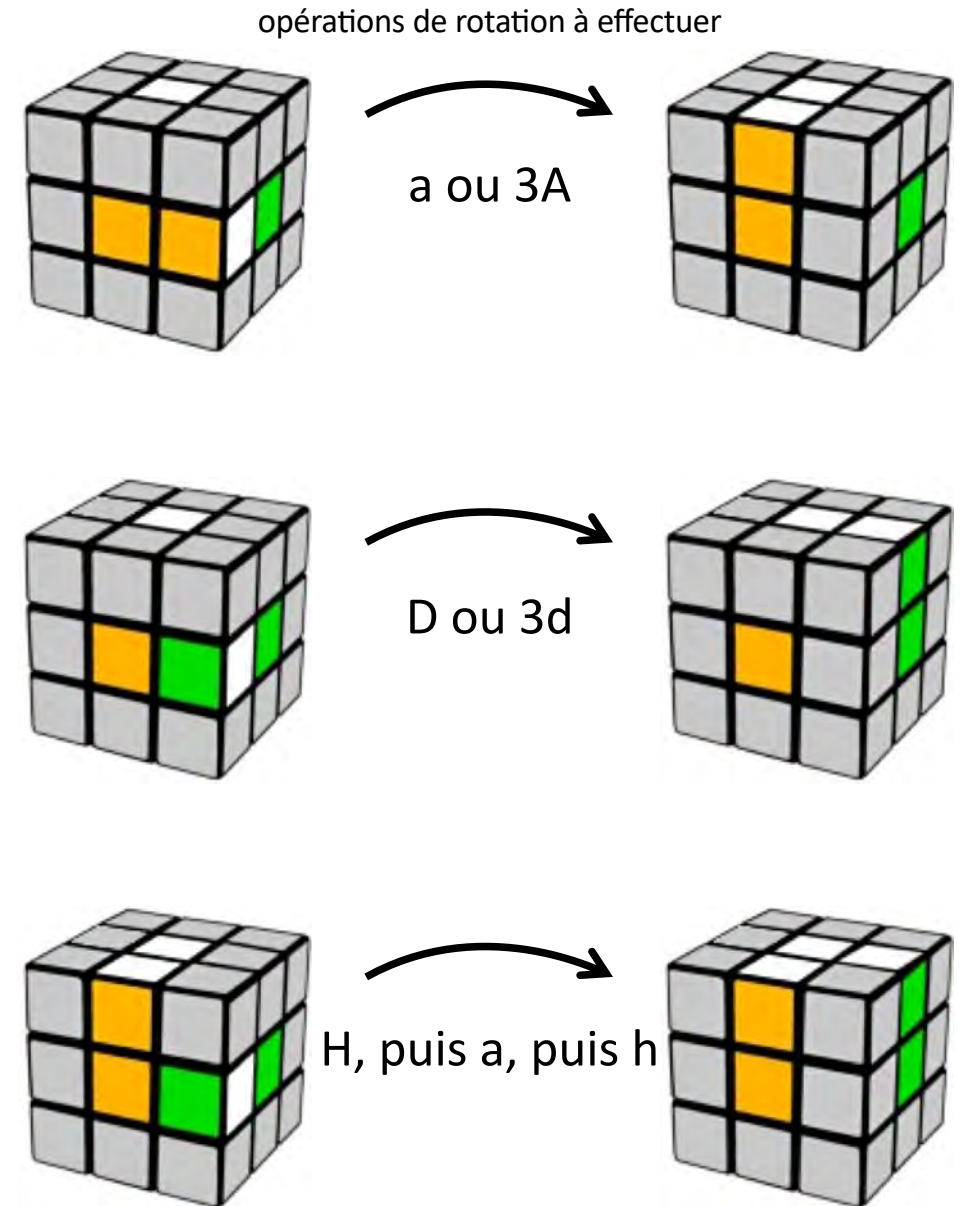
ALGORITHME n.m. (ar. *Al-Kharezmi*, n. d'un mathématicien arabe). MATH. Ensemble de règles opératoires, en nombre fini, dont l'application permet de résoudre un problème ou d'effectuer une opération de manière routinière.

Les algorithmes existent depuis l'Antiquité. Ils sont aujourd'hui l'un des outils de base de la programmation.

Déterminer si une tâche est exécutable par algorithme revient à vérifier si elle est décomposable en un nombre fini d'étapes successives puis dans quels délais un processeur (homme ou machine) sera capable de produire le résultat.



Face	Sens des aiguilles d'une montre	Sens inverse des aiguilles d'une montre
Avant	A	a
Postérieure	P	p
Haute	H	h
Basse	B	b
Gauche	G	g
Droite	D	d



Des logiques voisines des algorithmes :

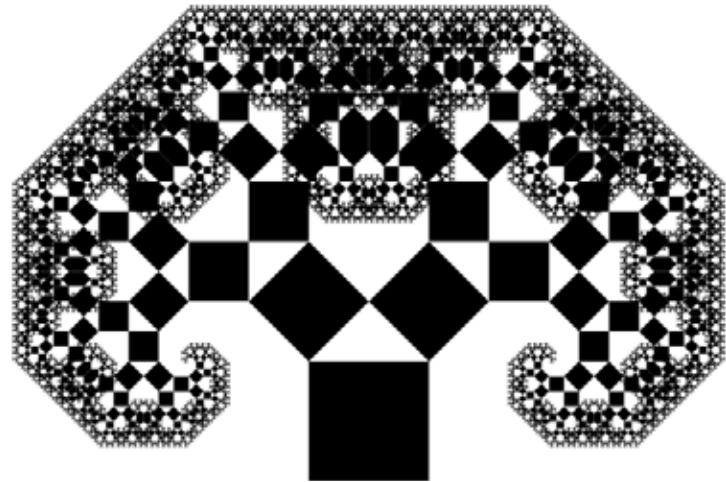
le dessin par pavage

Décor mural, palais de l'Alhambra, Espagne. XIVe S.



Des logiques voisines des algorithmes :

le dessin par répétition fractale



Ci-dessus, à chaque carré on ajoute deux carrés de côté réduit de $\frac{\sqrt{2}}{2}$



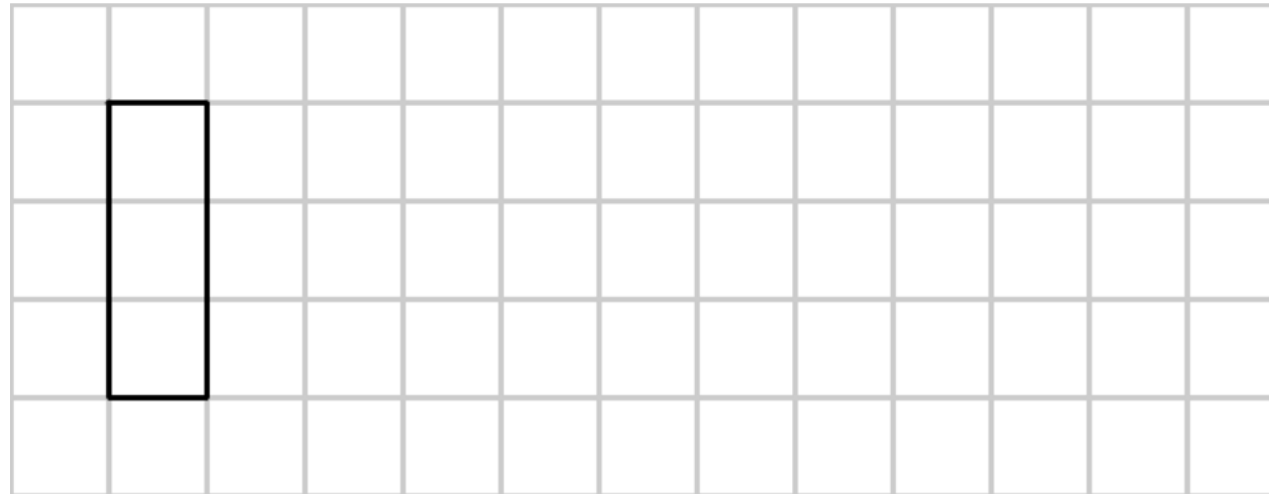
Se laver les mains est un algorithme

- On peut décrire **exhaustivement** et pas à pas l'action à réaliser. Ici, ce pas à pas compte 7 **instructions**. Réciproquement, seules les opérations qu'on peut décrire en totalité sont traduisibles en algorithmes.
- N'importe qui peut suivre le même enchaînement d'instructions. C'est ce qui fait qu'un même programme est exécutable par des ordinateurs différents (sous réserve qu'ils utilisent le même langage).
- Il est **paramétrable**. On pourrait imposer comme paramètre le lavage d'une demi-main, ou demander à un tirage aléatoire de désigner la main qui va prendre le savon, etc.
- On peut y introduire des **boucles**, c'est-à-dire des répétitions partielles ou totales.
- Il est **exigeant**: on ne doit oublier aucune instruction.



Exemple de tracé par algorithme :

Etape 1: tracer un pavé de 3 x 1 unité

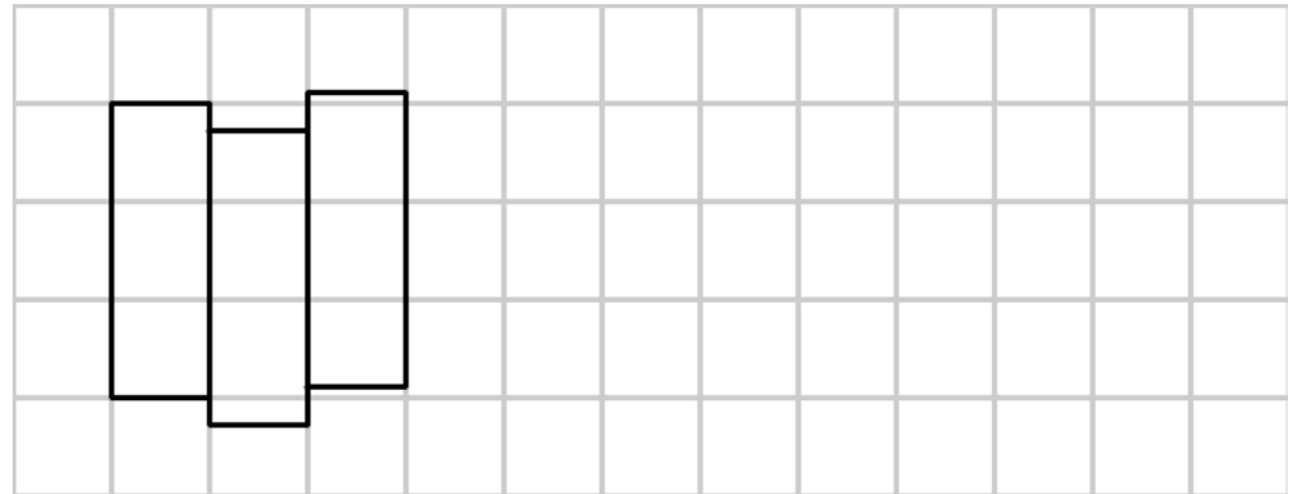


Exemple de tracé par algorithme :

Etape 2: répéter ce tracé, en lui appliquant à chaque fois un pas de $x + 1$ et $-0,5 < y < 0,5$.

Ici, le tracé est répété deux fois.

Par rapport à la position de départ, chaque nouveau tracé a une variation verticale (sur l'axe des y) comprise entre $-0,5$ et $+0,5$

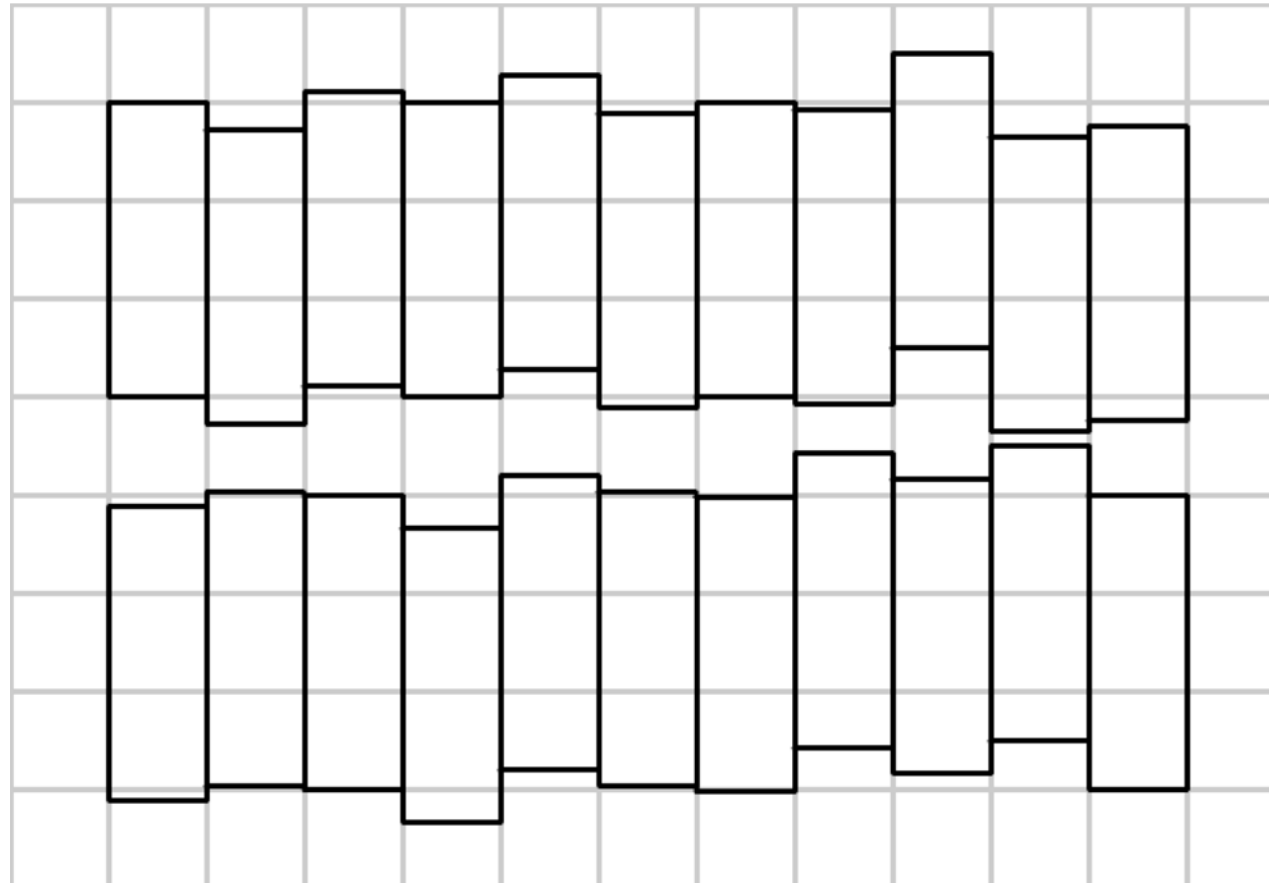


Le tracé se décale horizontalement progressivement sur l'axe des x
par $x + 1$ puis $x + 2$ puis $x + 3, \dots$

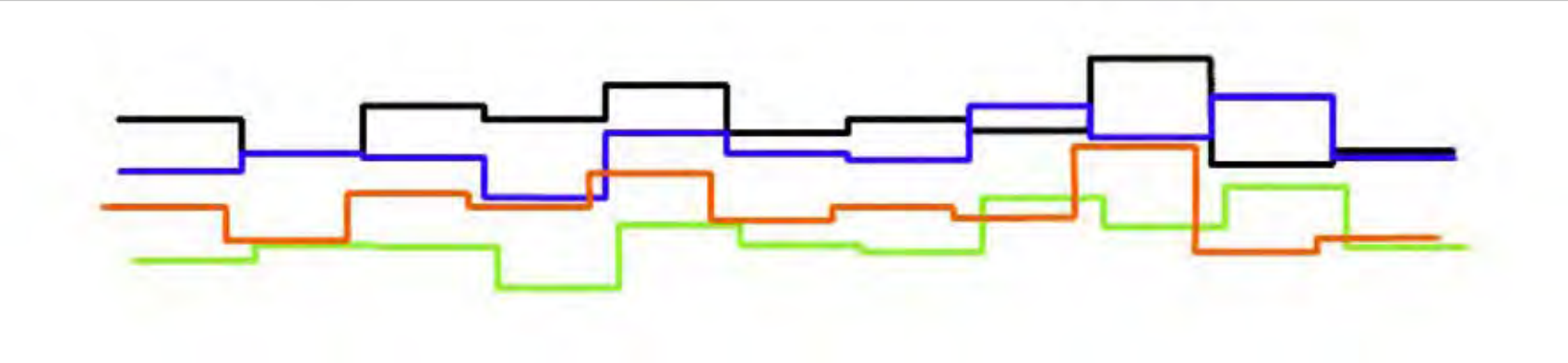
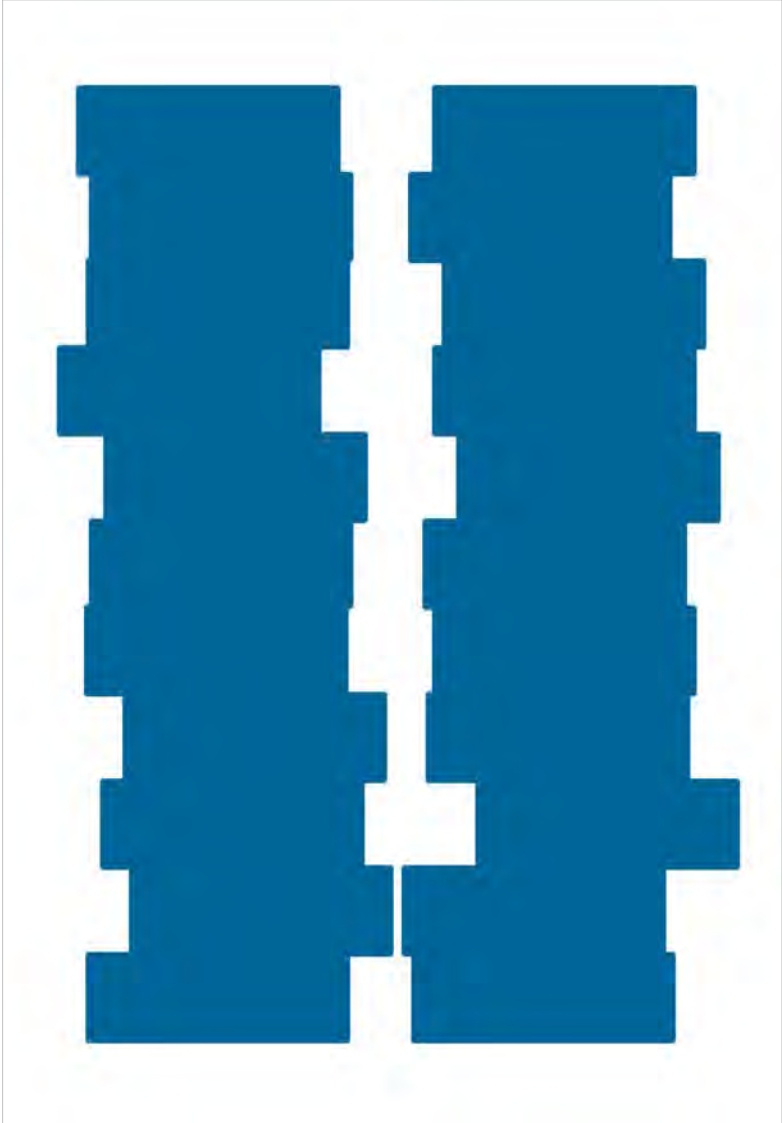
Exemple de tracé par algorithme :

Etape 3: puisqu'on peut répéter l'opération à l'infini, il ne reste qu'à fixer ce nombre de répétitions (ici : répété = 21, avec instruction de retour à la ligne la 11^e fois).

Aucune autre variation des caractéristiques de base n'est nécessaire, alors qu'on obtient vite un effet rythmique à grande surface.



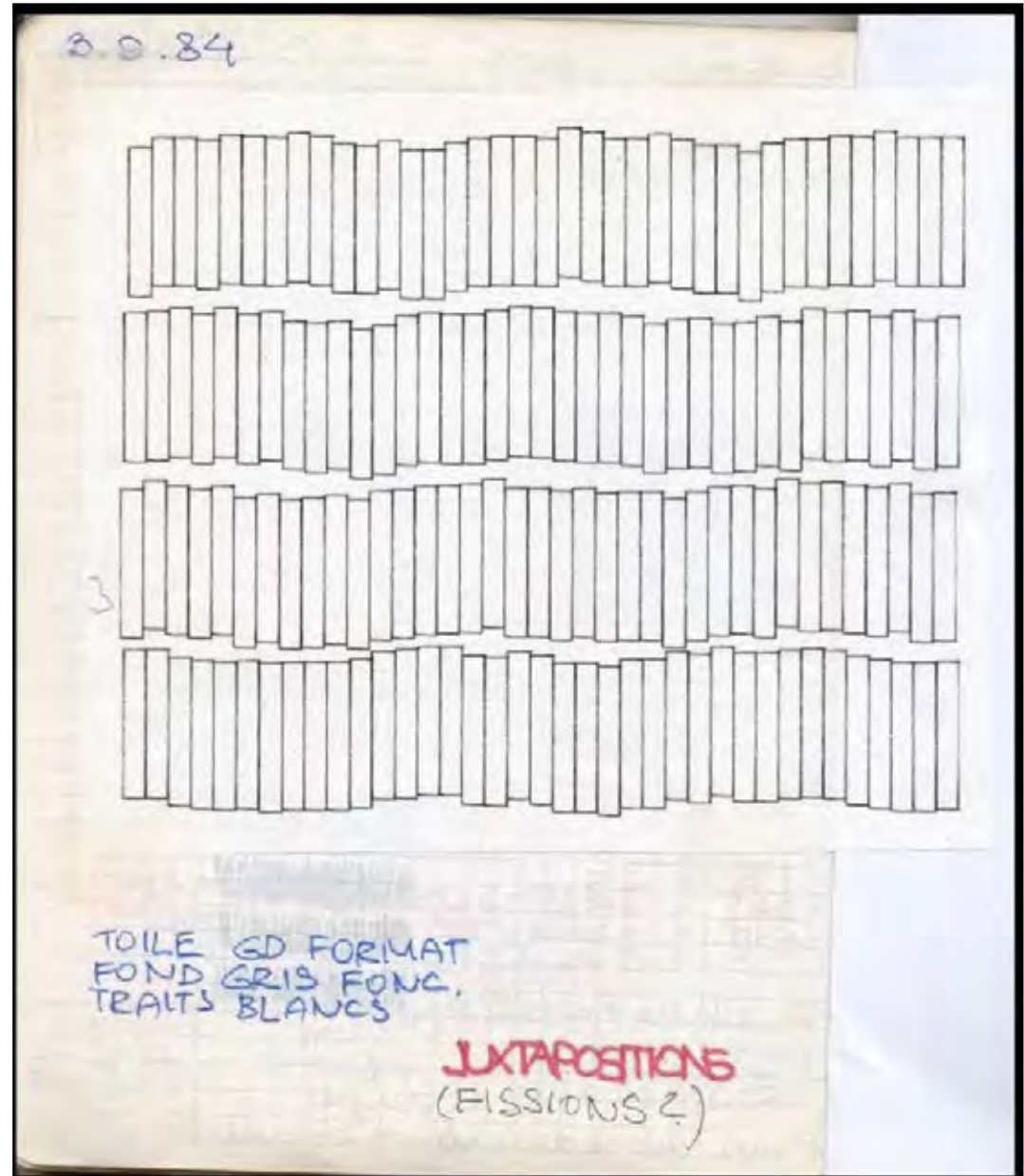
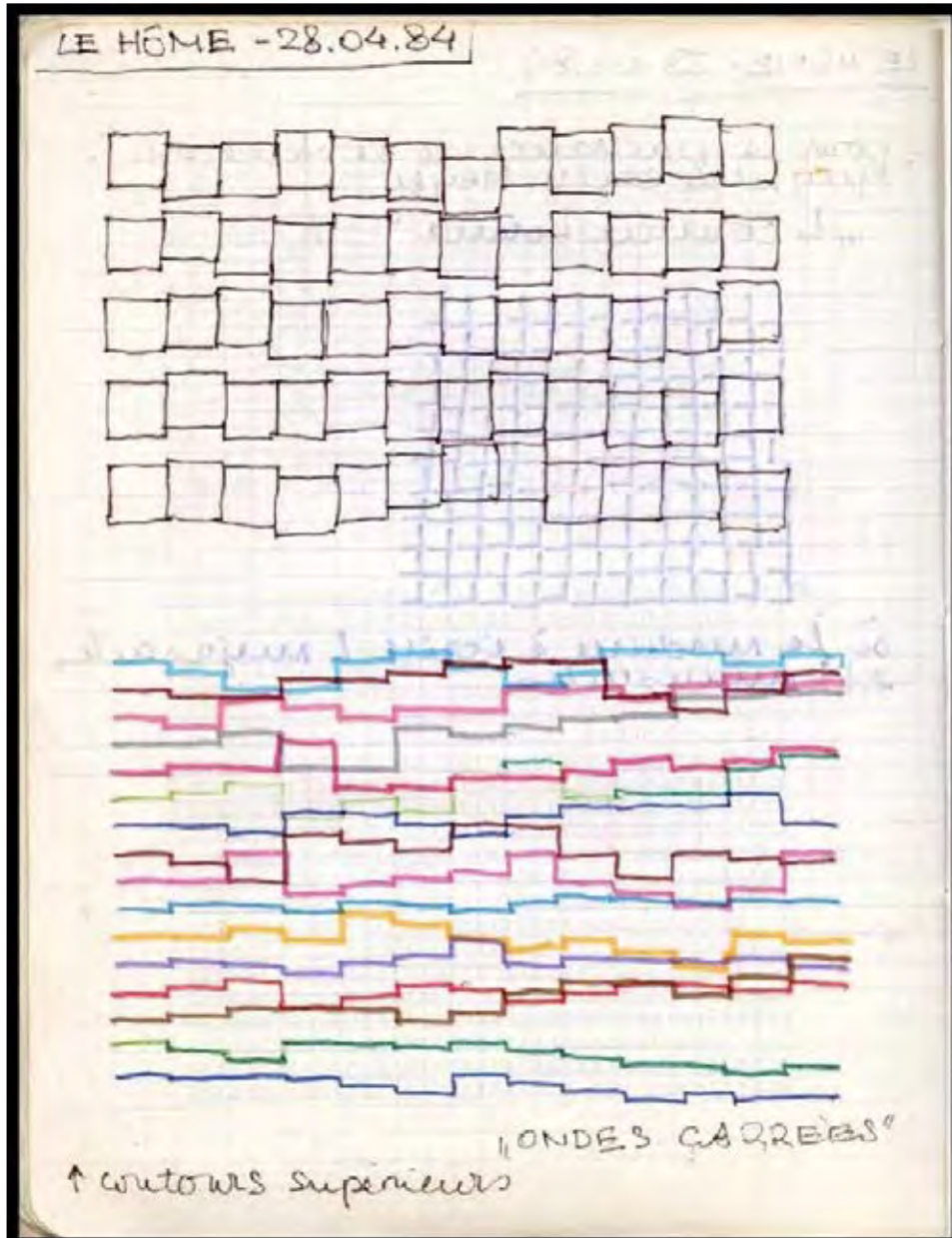
Notre tracé supporte ensuite toutes les déclinaisons "d'habillage" qu'on veut, en autant de variantes "artistiques" qu'on le souhaite. Voici deux exemples de rendus finaux différents, alors que l'algorithme de base est celui que nous venons de décrire.



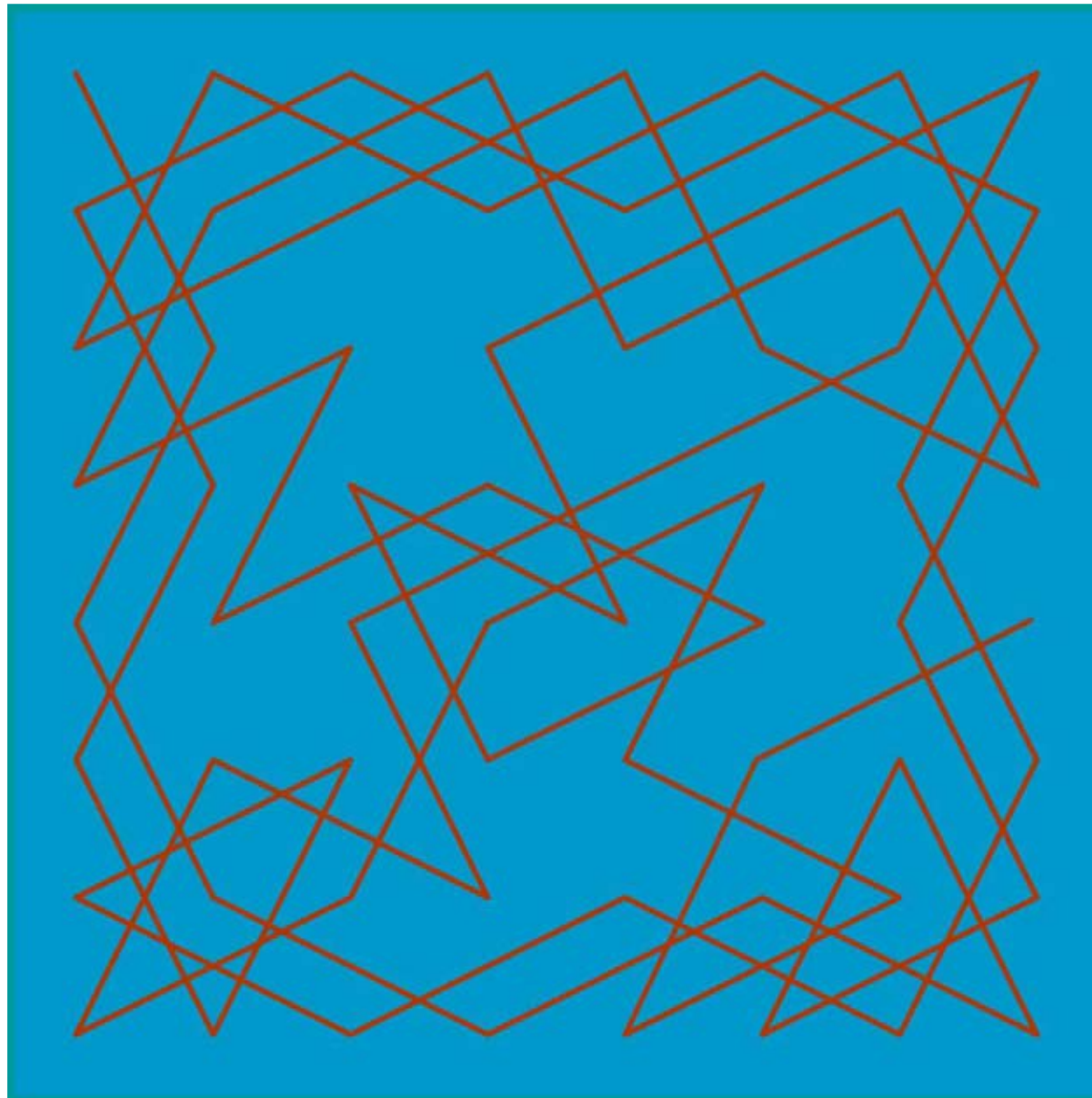
Rendu final avec suppression des lignes verticales, puis regroupement des lignes horizontales restantes, et colorisation.

Rendu final avec rotation de 90° et colorisation des pavés.

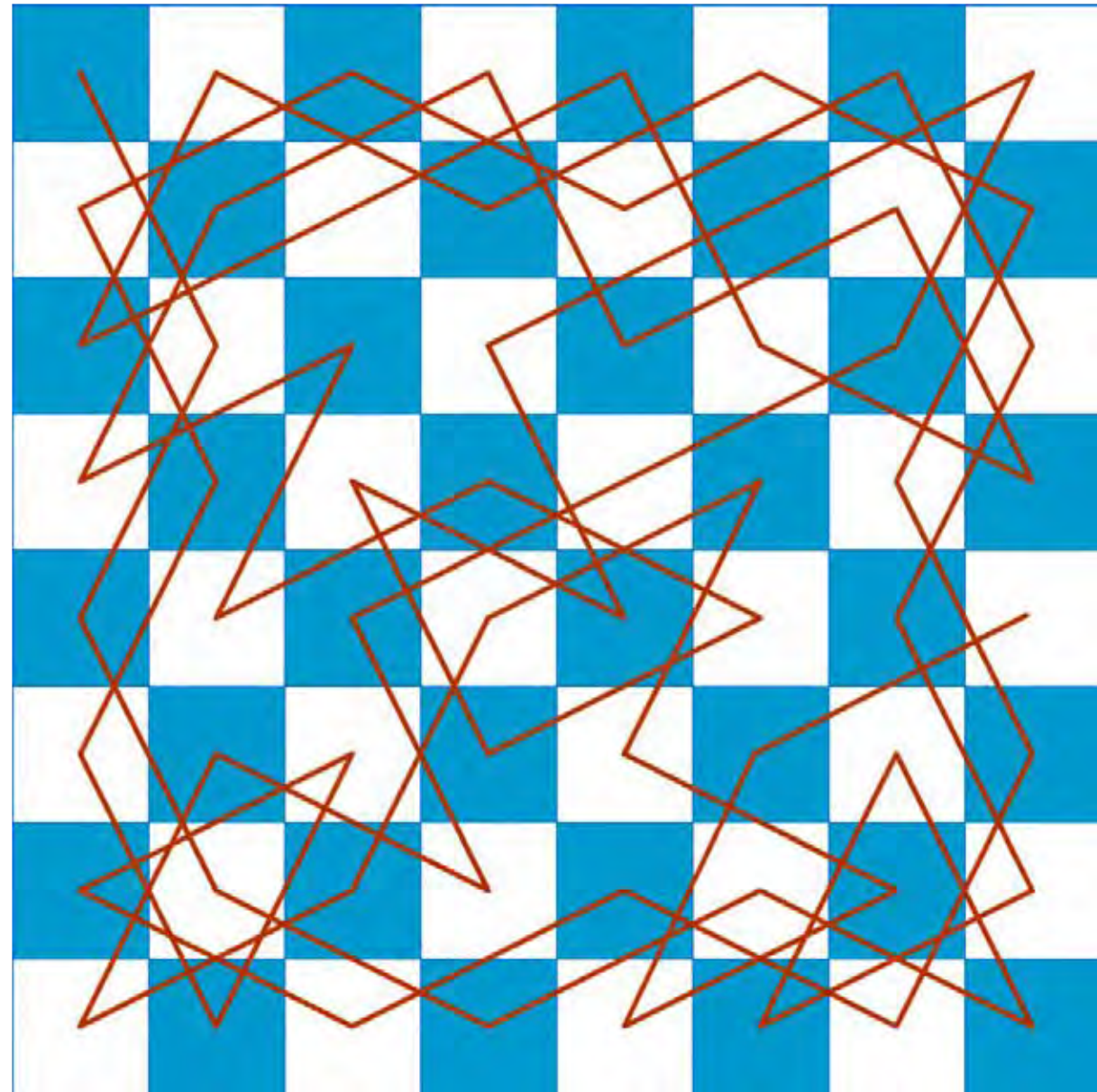
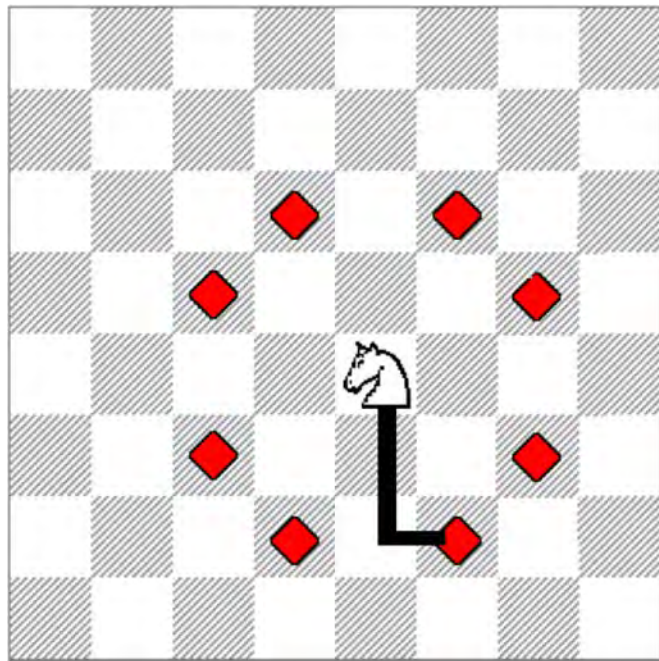
Vera Molnar, deux pages de son *Journal intime*, 1984.



Ce tableau a été produit en utilisant un algorithme. Devinez-vous lequel ?



L'algorithme est-il plus facile à lire ainsi ?



En cas d'analyse plastique, ce genre de tableau appelle des questions spécifiques :

- Comment qualifierez-vous sa composition ?
- Peut-on dire qu'il est "fait-main"? Programmé ? ouvert à l'imprévu ?
- Le qualifierez-vous d'abstrait ? de mécanique ? de décoratif ? de minimaliste ?
- Qui ou qu'est-ce qui a décidé de son degré d'achèvement ?
- **Autres conséquences :**
 - Que devient la couleur ?
 - Que devient la matière ?
 - Que devient l'échelle ?
 - L'énoncé de son programme pourrait-il le remplacer ? Le titre devrait-il donner ce programme ?



Vera Molnar s'inspire aussi des **tableaux téléphoniques de son compatriote Laszlo Moholy-Nagy** qui, le premier en 1922, commanda par téléphone cinq peintures à un fabricant d'enseignes. En agissant ainsi, Moholy-Nagy démontrait que l'idée d'un objet d'art n'a pas besoin d'être le résultat direct de la main ou de l'habileté de l'artiste. Il anticipait de plusieurs décennies ce que seront les principes de l'art conceptuel.

LES TABLEAUX TELEPHONIQUES

Le téléphone, l'automobile, l'avion, et, bien sûr, la radio furent, pour les artistes des avant-gardes des premières décennies du xx^e siècle, symboles de la vie moderne. Grâce à ces nouveaux instruments, il devenait possible d'accroître les perceptions et les capacités des êtres humains. En 1920, dans " L'almanach dada ", publié à Berlin par Richard Huelsenbeck, ils se demandaient avec impertinence pourquoi un peintre ne commanderait pas désormais ses tableaux par téléphone à un ébéniste qui les réaliserait ensuite. Cela apparut alors comme une farce, ou de la pure provocation. Et bien que l'artiste hongrois László Moholy-Nagy (1895-1946) ait habité Berlin à cette époque, il n'est pas certain qu'il ait eu vent de la plaisanterie. Ce qui est certain, c'est que ce futur membre du Bauhaus accordait, dans la création artistique, autant de valeur aux motivations intellectuelles qu'émotionnelles et qu'il décida de se prouver à lui-même le bien-fondé de cette position. Des années plus tard, il écrivait :

« En 1922, j'ai commandé par téléphone cinq peintures sur porcelaine émaillée à un fabricant d'enseignes. 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. (C'était comme jouer aux échecs par correspondance). L'un de ces tableaux me fut livré en trois dimensions différentes, ce qui me permit de voir les subtiles variations provoquées dans les relations de couleur par l'agrandissement et la réduction. » László Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist* (New York: Wittenborn, 1947), p. 79.

Avec ces trois tableaux téléphoniques, l'artiste développait ses idées constructivistes. Il lui fallut tout d'abord déterminer de façon précise la position des formes dans le plan de l'image, grâce aux minuscules carrés du papier millimétré, véritable grille qui structurait les éléments picturaux. Ce procédé de pixellisation avant la lettre anticipait d'une certaine manière les méthodes de l'art informatique, qui repose sur le tramage.

Afin de pouvoir expliquer son dessin au téléphone, Moholy dut convertir l'entité physique d'une œuvre d'art en une description objective et établir ainsi une relation d'équivalence sémiotique. Ce procédé anticipe également les préoccupations mises en avant par l'art conceptuel des années 60. Puis, Moholy indiqua à son interlocuteur les données picturales, et fit ainsi de la transmission un élément significatif de l'expérience. En agissant ainsi, il démontrait que l'artiste moderne peut être subjectivement éloigné, personnellement absent de l'œuvre. L'idée que l'objet d'art n'a pas besoin d'être le résultat direct de la main ou de l'habileté de l'artiste se trouvait ainsi renforcée. La décision prise par Moholy de s'adresser à un fabricant d'enseignes, dont les capacités de précision scientifique et de finition industrielle ne faisaient aucun doute, et non, par exemple, à un peintre amateur, traduit parfaitement ce qu'il voulait prouver. De plus, la multiplication de l'objet, réalisé en trois exemplaires, détruisait la notion d'œuvre " originale ", et ouvrait la voie aux nouvelles formes artistiques qui émergeaient en cet âge de la reproduction mécanique. Contrairement aux variations peintes par Monet, ces trois tableaux téléphoniques ne constituent pas une série. Ce sont des copies sans original. Autre point intéressant : l'échelle, qui est habituellement un des aspects fondamentaux de toute œuvre d'art, devient ici relative et secondaire. Puisqu'elle peut être matérialisée dans des dimensions différentes, l'œuvre devient changeante. Inutile de dire que l'échelle relative est une des caractéristiques de l'art informatique où l'œuvre existe dans l'espace virtuel de l'écran et peut être matérialisée sur une petite feuille de papier comme sur une gigantesque affiche murale.

Malgré toutes les idées intéressantes qu'elle annonce, l'histoire des tableaux téléphoniques est souvent remise en cause. Selon la première femme de Moholy, Lucia, avec qui il vivait alors, il alla, en réalité, les commander en personne. Elle raconte que lorsque les peintures émaillées lui furent livrées, il était si content qu'il s'écria " J'aurais pu passer la commande par téléphone ! " ² La troisième personne qui évoque cet événement, et, pour autant que je sache, il n'y en a que trois, est Sybil Moholy-Nagy, la seconde femme de l'artiste :

" Il avait besoin de se prouver à lui-même le caractère supra individualiste du concept constructiviste, l'existence de valeurs visuelles objectives, indépendantes de l'inspiration de l'artiste et de sa *peinture* spécifique. Il dicta son tableau au contremaître d'une fabrique d'enseignes en utilisant un nuancier et quelque chose comme du papier millimétré blanc sur lequel il indiqua la place et la couleur exactes de chaque élément formel. Son dessin fut exécuté en trois tailles différentes, afin de démontrer, à travers les modifications de densité et de relations spatiales, l'importance de la structure et la variabilité de son impact émotionnel. " ³

2 - Kisztina Passuth, *Moholy-Nagy* (New York: Thames and Hudson, 1985) p. 33. En français : Passuth, K., *Moholy-Nagy*, Paris, Flammarion, 1984

3 - Sybil Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy; Experiment in Totality* (Massachusetts: MIT Press, 1969), p XV.

Tout cela ne nous dit pas si Moholy passa vraiment ou non sa commande par téléphone. Et les commentateurs ne s'intéressent généralement pas à ce problème. Mais bien qu'apparemment sans importance, puisque les trois œuvres furent effectivement réalisées par un employé de la fabrique d'enseignes selon les indications de l'artiste et que Moholy les intitula lui-même " Telephone Pictures " (tableaux téléphoniques), on ne peut ni définitivement écarter cette question, ni y répondre.

Lucia semble se souvenir clairement de l'événement, mais le récit de l'artiste, en l'absence de preuves contraires, devrait l'emporter sur celui de sa première femme. D'autant que Moholy était enthousiasmé par les nouvelles technologies en général et par les télécommunications en particulier. Dans le livre *Peinture, photographie et film* ⁴, qu'il publia en 1925, il reproduit deux " photographies télégraphiées " et une séquence de deux images qu'il décrit comme des exemples de " cinéma télégraphié ", toutes réalisées par le Professeur A. Korn. Et il conclut ce chapitre en lançant un appel prémonitoire à de nouvelles formes d'art prêtes à émerger de l'âge des télécommunications : " Les hommes continuent de s'entretuer, ils n'ont pas encore compris comment ni pourquoi ils vivent ; les hommes politiques ne se rendent pas compte que la terre est une, mais on invente le Telehor, le téléviseur. On pourra demain voir dans le cœur de son voisin, participer à tout en étant pourtant tout seul... Grâce au développement de la transmission par béliogramme qui nous permet d'obtenir instantanément des reproductions et des illustrations précises, les œuvres philosophiques elles-mêmes travailleront vraisemblablement avec les mêmes moyens – encore qu'à un niveau supérieur – que les magazines américains actuels " ⁵.

4 - Moholy-Nagy *Painting, Photography, Film*, pp. 38-39. En français : *Peinture photographie film, et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993

5 - Moholy-Nagy *Painting, Photography, Film*, pp. 38-39. En français : *Peinture photographie film, et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993