

Molinari ou la construction d'un espace

Alain Parent

Volume 21, Number 83, Summer 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54999ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Parent, A. (1976). Molinari ou la construction d'un espace. *Vie des Arts*, 21(83), 38–40.

Reprenant la stricte définition des éléments, aléatoires ou non, de la série dodécaphonique, le système de sérialité que j'ai développé tend à élaborer une multiplicité spatiale conditionnée par les synthèses numériques des fonctions rythmiques et chromatiques.

Il se fonde sur une exploration d'ensembles d'éléments, qui sont entraînés dans des permutations continues, par la localisation et la répétition.

(MOLINARI, *Réflexion sur la notion d'objet et de série dans la peinture canadienne-française*. — Conférences J.-A. de Sève, N° 11-12, 1971.)

Molinari ou la construction d'un espace

Comment percevoir la peinture de Molinari? La nécessité d'une perception nouvelle, dégagée de l'héritage inconscient d'une expérience spatiale, vécue à travers les grands moments de l'histoire de l'art au vingtième siècle, s'impose, le moment venu, de considérer l'œuvre en son entier.

La complexité et l'originalité de l'œuvre obligent le visiteur de cette rétrospective à une remise en question radicale, dès la lecture du premier tableau de l'exposition, de la notion de champ spatial telle que posée depuis les débuts de l'art canadien contemporain par Pellin et Borduas. C'est, en effet, à une suite de remises en question que nous convie l'artiste, chaque étape nouvelle de son œuvre étant elle-même une radicalisation des propositions contenues en germe dans les toiles de l'étape précédente. L'équivalence verbale du texte à la peinture ne peut malheureusement pas rendre compte de l'expérience plastique dans ses propres termes; il est donc nécessaire de rappeler que les clés de l'œuvre étudiées ici ne peuvent servir que de traduction en termes verbaux d'une expérience, celle de la création d'un nouvel espace plastique, liée à une autre expérience, celle de sa perception dans le temps et dans l'espace par le visiteur dont le rôle consiste à recréer l'œuvre pour son propre profit.

La nécessité, au début des années 1950, d'une alternative à l'esthétique automatiste se faisait jour dans les travaux de Jauran, Jérôme, Belzile, Toupin. Le *Manifeste des Plasticiens*, en 1955, posait la nécessité de s'en tenir aux faits plastiques, à leur «épurement incessant», à leur «ordre», leurs «réductions transcendantales», se référant encore au *Refus global* par son côté spiritualiste et lyrique.

Parallèlement à cet effort, dont la pensée de Rodolphe de Repentigny (Jauran) catalysait l'énergie, c'est les yeux bandés, dans un geste alors qualifié de dadaïste, que, dès novembre 1950, radicalisant à l'absolu le geste automatiste, Molinari (faut-il voir là un hasard objectif?) détruisait la relation objet/espace pour créer un espace nouveau, qualifié de *All-over* aux États-Unis. Une lettre de Mondrian à Sweeney, lue dans un numéro d'*Art News* découvert par hasard; les reproductions de Pollock vues dans la revue *Life* sont sans doute des données déterminantes de l'évolution d'un jeune artiste, par ailleurs des mieux informés sur l'art du 20^e siècle et sur les artistes américains tels que

Kline, De Kooning, Pollock, Hoffman, Rothko, Barnett Newman (découvert, en 1958, au Bennington College), au moment où les idées principales tenaient à Montréal de l'École de Paris.

Est-il nécessaire, d'autre part, de rappeler le contexte postautomatiste dominant dans lequel prit place l'intuition d'une nouvelle expérience spatiale affirmant la notion de structure, liée bientôt à celle de rapports chromatiques créant un champ spatial non référentiel?

La notion de grille spatiale déterminant des espaces non référentiels chez Mondrian, pourtant trop encore, puisque cet artiste allait transformer les lignes de cette grille spatiale en plans chromatiques (*Broadway Boogie Woogie*), la notion de transformation de la surface du tableau en sujet de l'œuvre, aboutissant elle aussi, par le *dripping* expressionniste, à un résultat analogue sur le plan de la fonction spatiale, chez Pollock, furent les sources déterminantes de l'évolution de Molinari.

Dès 1956 — alors que la scène new-yorkaise était encore dominée par l'expressionnisme abstrait — la maturation d'une nouvelle spatialité proposée par la série des tableaux noirs et blancs montrait chez ce jeune artiste de vingt-trois ans l'aboutissement d'une réflexion sur le sujet de la peinture, qui synthétisait, tout en les radicalisant, certaines des données les plus fécondes de l'art contemporain.

L'évolution des dessins à l'encre vers la structuration de la surface par des graphismes expressionnistes devait peu à peu aboutir à la construction d'un espace global, reprenant la réversibilité des noirs/blancs de 1956, dans lequel la ligne devenait plan, posant ainsi le germe des bandes obliques, puis verticales, dans lesquelles la réintégration de la couleur établirait une surface jouant sur les rapports chromatiques entre bandes parallèles.

La notion de la latéralité de lecture de bandes parallèles est l'aboutissement d'une réflexion sur le rôle des éléments plastiques, réduits à leur fonction délivrée de toute référence extérieure: ainsi la spatialité nouvelle serait libérée de la référence à l'espace perspectiviste dans lequel la couleur est porteuse d'ouverture du champ spatial comme fond.

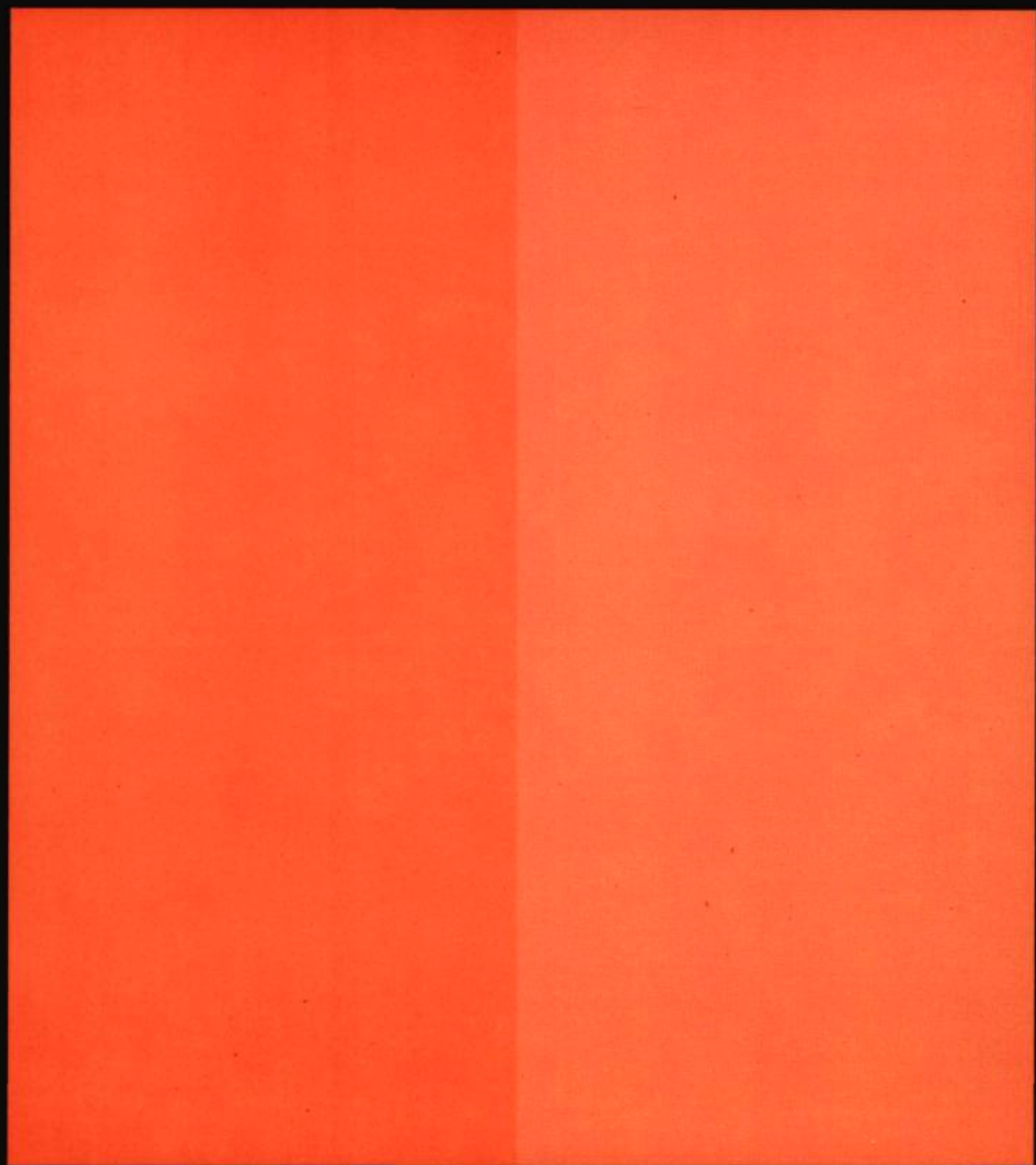
L'abandon du blanc et du noir au profit de couleurs non mimétiques, soit impossibles à retrouver dans la nature, signifie que le blanc pouvait encore être perçu relativement comme espace ouvert, le plan défini par le noir, comme

forme. La dichotomie forme-fond risquait ainsi de réapparaître. D'autre part, l'espace gravitationnel dans lequel avaient évolué les formes géométriques des suprématistes russes, puis des tenants du groupe *Cercle et Carré*, formes composées suivant des relations harmoniques dont les œuvres de plasticiens de 1955 étaient encore porteuses, paraissent encore trop référentiel, la troisième dimension étant encore présente.

Les moires, les taches de l'espace de Borduas, même dans les réversibles noirs/blancs de 1958-1959, le lyrisme sous-jacent et la prudence chromatique des premiers plasticiens étaient donc mises en brèche par la création d'un espace totalement fictif, uniquement créé par des rapports chromatiques. La notion de bande perçue comme plan portait, elle aussi, par la variation rythmique de la largeur des bandes, une référence spatiale *devant-derrrière*, et c'est seulement par la réduction des bandes, dans un même tableau à une seule dimension modulaire, que la couleur devenait l'élément structurant du tableau.

La réduction de différentes couleurs à une même forme, par localisation dans le champ en relation chromatique répétitive, soit harmonique, soit contrastante, aboutissait à la notion de série. La multiplicité des lectures possibles introduisait par ailleurs la notion de temps de lecture du tableau, temps nécessaire, pour le spectateur, à la réalisation de toutes les combinaisons possibles de relations chromatiques: réalisation de combinaisons binaires, trinaires, par opposition, par effet-miroir, etc., dans laquelle chaque série, au sein d'un tableau, porte sa conséquence et souvent son contraire dans les tableaux suivants. La nécessité d'une nouvelle structure spatiale par la couleur s'accompagne donc de la nécessité corrélatrice d'une nouvelle lecture, sur laquelle nous insistions précédemment, lecture par laquelle la mémorisation des relations possibles offre le donné du tableau.

La constance dialectique de cette notion de série s'est, depuis 1969, affirmée dans d'autres formes: les bandes obliques, les damiers, les triangles jouant dans de nouvelles structures une relation chromatique nouvelle; l'introduction de couleurs atténuées dans leur impact chromatique signifiait l'abandon des vibrations chromatiques. Cette nouvelle période, ouverte avec les damiers, établissait une nouvelle rela-



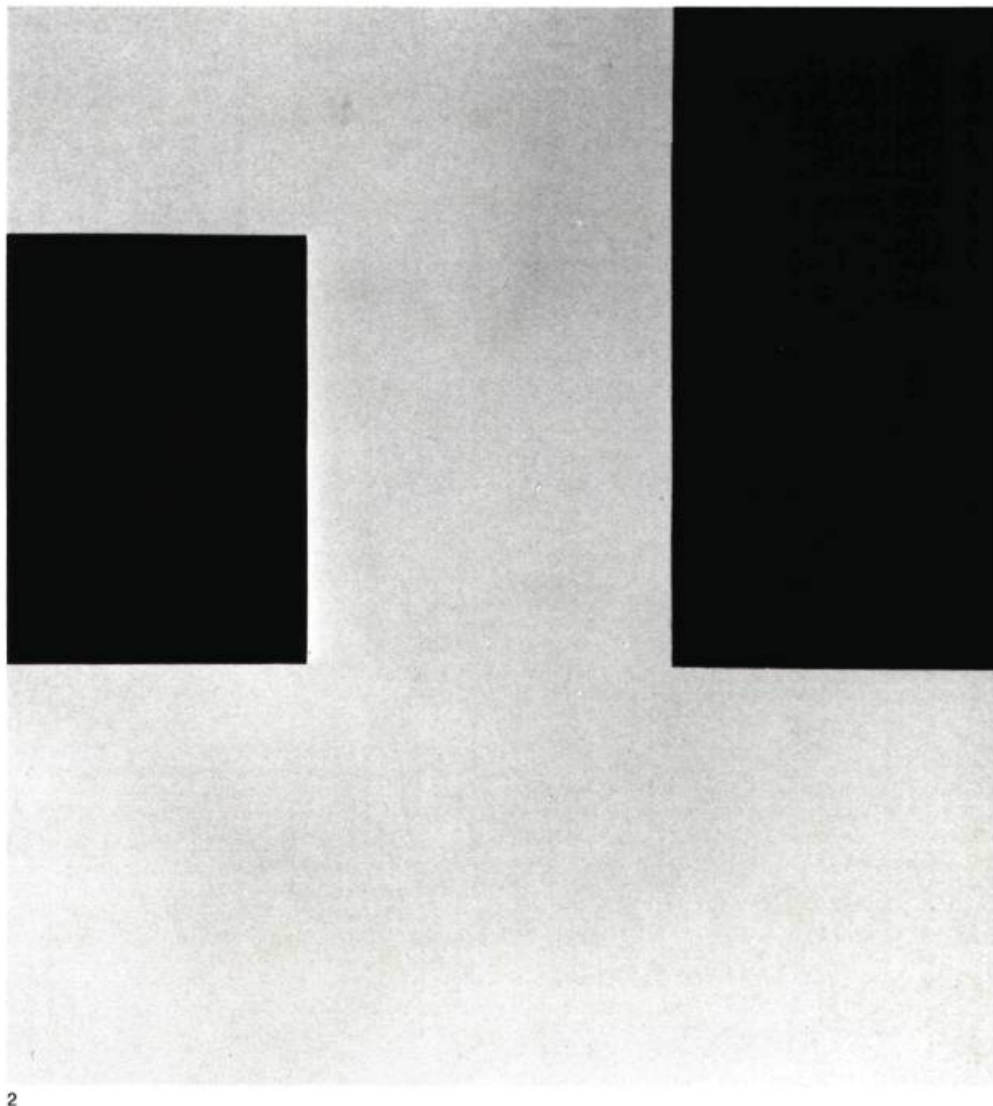
tion spatiale, l'abandon de vibrations colorées profitant d'une nouvelle direction de lecture abandonnant la latéralité et éliminant le privilège de la couleur au profit de structures sérielles nouvelles dans lesquelles la forme, dans certains cas (notamment, dans le cas des tableaux exposés au Centre Culturel Canadien, à Paris) ainsi que les rapports harmoniques restent constants dans des tableaux de différentes couleurs, aux surfaces dans lesquelles aucune lecture focale n'est cependant possible.

On peut interpréter l'utilisation de l'oblique comme une solution possible à la destruction des vibrations chromatiques donnant selon certains tableaux des effets optiques d'*after-image* et d'éblouissement du spectateur au bout d'un temps assez court. La volonté d'éviter des effets rétininiens peut aussi expliquer l'usage de valeurs atténuées depuis 1969. Les fonctions spatiales de gravitation, dans le cas des triangles obliques, et de vectorisation s'annulent en quelque sorte par l'usage d'une relation binaire haut-bas et gauche-droite (en oblique) pour une même couleur interdisant la référence gravitationnelle à une couleur donnée. L'atténuation de la couleur (ocres, gris, etc.) s'oriente simultanément vers une réduction de la forme privilégiant la relation spatiale de plans, (comme dans certaines diades de 1969) auxquelles l'oblique de séparation des plans ne se révèle qu'après un assez long temps de perception.

L'*aboutissement* actuel d'une réflexion plastique, dont il nous est donné de voir le cheminement depuis les premières *Émergences* jusqu'aux œuvres les plus récentes, permet au visiteur de situer l'œuvre en son entier à la place qui lui revient. Les dates permettent de situer que c'est bien auparavant, et non après l'élaboration de l'esthétique minimale de l'École de New-York des années 1960, que la notion de relations spatiales non référentielles fut posée à Montréal, à partir d'une réflexion originale sur les données plastiques de Mondrian, données qui sont elles-mêmes (simultanément à l'influence de surréalistes, en 1940) à la source de la notion de champ spatial de l'expressionnisme abstrait américain, comme le démontre l'analyse de l'œuvre de Barnett Newman dont, pourtant, la référence atmosphérique du champ non saturé, la fonction de délimitation de la bande verticale dans ses relations proportionnelles et rythmiques avec la surface, sa localisation, héritées d'une réflexion sur Mondrian, étaient la matrice d'un espace autre, à connotation spiritualiste et transcendante qui ouvrirait à l'Amérique la théosophie de Mondrian.

C'est plutôt du côté de l'immanence qu'il faudrait chercher la clé philosophique de l'espace pictural chez Molinari. Par le truchement de la dialectique, de la musique sérielle longuement fréquentée, celui-ci ne cherchait-il pas dans l'œuvre à créer le fondement d'une nouvelle réalité, autre que celle née d'une référence au monde extérieur, fût-il métaphysique, dans l'expression d'une vérité intérieure, les structures émotives profondes s'exprimant à un autre degré d'abstraction que celui de l'équivalence lyrique anecdotique?

Le refus de lier expressivité et littéralité aboutissait donc à une nouvelle structure picturale qui, non référentielle, n'en est pas pour autant moins riche de signification profonde: la création d'un nouvel objet, qui ne devrait rien au mimétisme du monde extérieur, qui trouverait en lui-même sa propre justification,



2

son immanence. L'impact des idées plastiques de Molinari sur sa génération est suffisamment connu pour qu'il soit inutile de revenir sur le rôle central des plasticiens de Montréal, non seulement en art montréalais, québécois ou canadien, mais aussi sur leur authenticité et leur originalité dans la création de données de l'abstraction chromatique non résolues à un même degré aux États-Unis ou en Europe, dès le début des années 1960. Ici même, alors que le Postminimalisme règne à New-York, le retentissement des concepts plastiques posés par Molinari, les notions de structure et de série développées par son enseignement semblent être une contribution importante de réflexion

pour le développement d'une pensée plastique personnelle chez un bon nombre de jeunes artistes pour lesquels la relation signes/expression/structure est une base de réflexion essentielle. La radicalité des propositions, l'aboutissement des remises en question de l'artiste depuis ses débuts ont donné à son œuvre une ampleur et un retentissement dont on peut croire que le dépassement des notions chromatiques de Pellin et des notions structurales de Borduas apportent aux données canadiennes, dans la situation internationale de l'art contemporain, une identification particulière. Les comparaisons qui s'imposent en laissent entrevoir toute la portée.

1. Guido MOLINARI
Sans titre, 1975.
 Acrylique sur toile; 2 m 5 x 2,185.
 Coll. de l'artiste.
 (Phot. Yvan Boulerice)

2. *Blanc totalisant*, 1956.
 Email sur toile; 1 m 14 x 1,27.
 Coll. de l'artiste.

Itinéraire de la Rétrospective MOLINARI:
 Ottawa, Galerie Nationale du Canada,
 2 juillet au 6 sept. 1976;
 Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal,
 11 nov. au 31 déc. 1976;
 Toronto, Art Gallery of Ontario,
 25 mars au 27 mai 1977.