Document généré le 17 avr. 2024 06:05

Vie des arts

Vie des arts

Molinari
Une intransigeante pureté formelle

Laurent Lamy

Numéro 66, printemps 1972

URI : https://id.erudit.org/iderudit/57928ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Lamy, L. (1972). Molinari : une intransigeante pureté formelle. *Vie des arts*, (66), 53–57.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1972

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

MOLINARI

UNE INTRANSIGEANTE PURETÉ FORMELLE

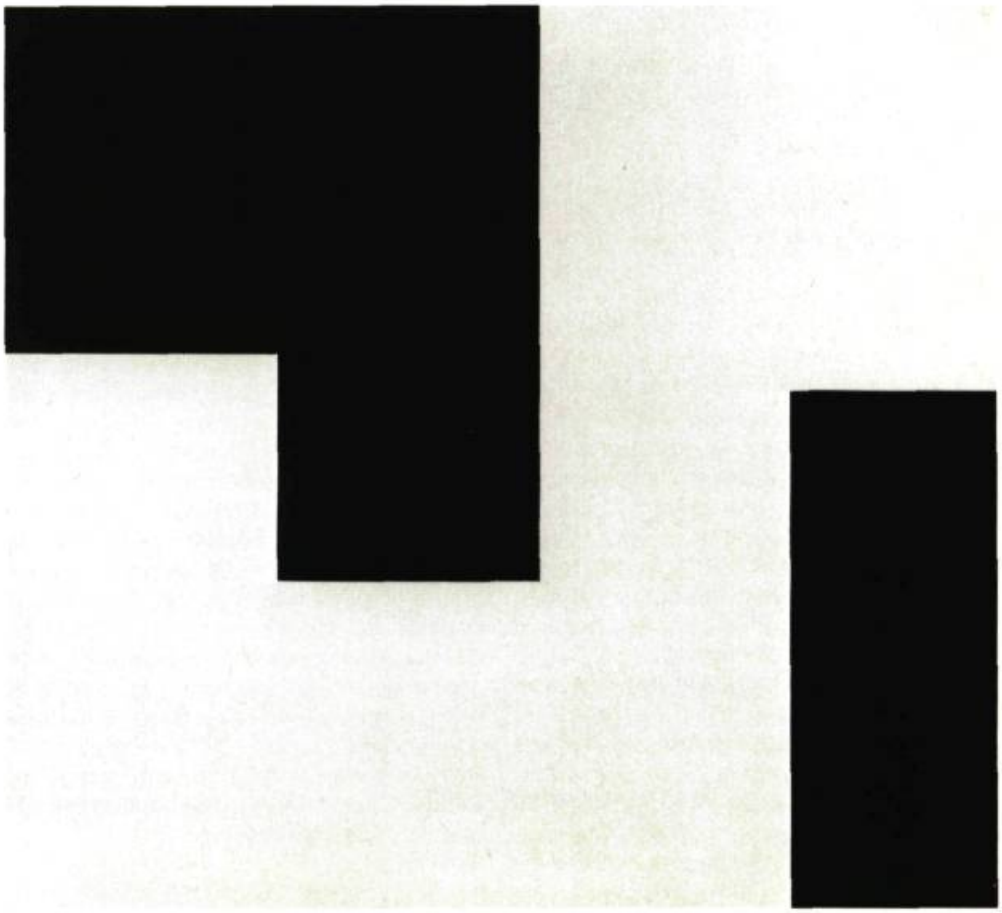
par Laurent LAMY

En face de créateurs instinctifs, comme Riopelle ou Hurtubise, qui développent peu la théorie qui sous-tend leur oeuvre, d'autres peintres, comme Borduas et Molinari, éprouvent le besoin de mener, avec autant d'engagement, oeuvre et réflexion sur l'oeuvre. Molinari est à tel point théoricien qu'il est chez lui difficile de saisir, comme chez la plupart des peintres, l'écart perceptible entre l'intention et la réalisation. Ce qui ne veut pas dire que la conscience de l'oeuvre se confonde chez Molinari avec la création et qu'elle l'épuise. Elle la devance en partie, s'exerce au moment de l'exécution et intervient aussi après l'oeuvre.

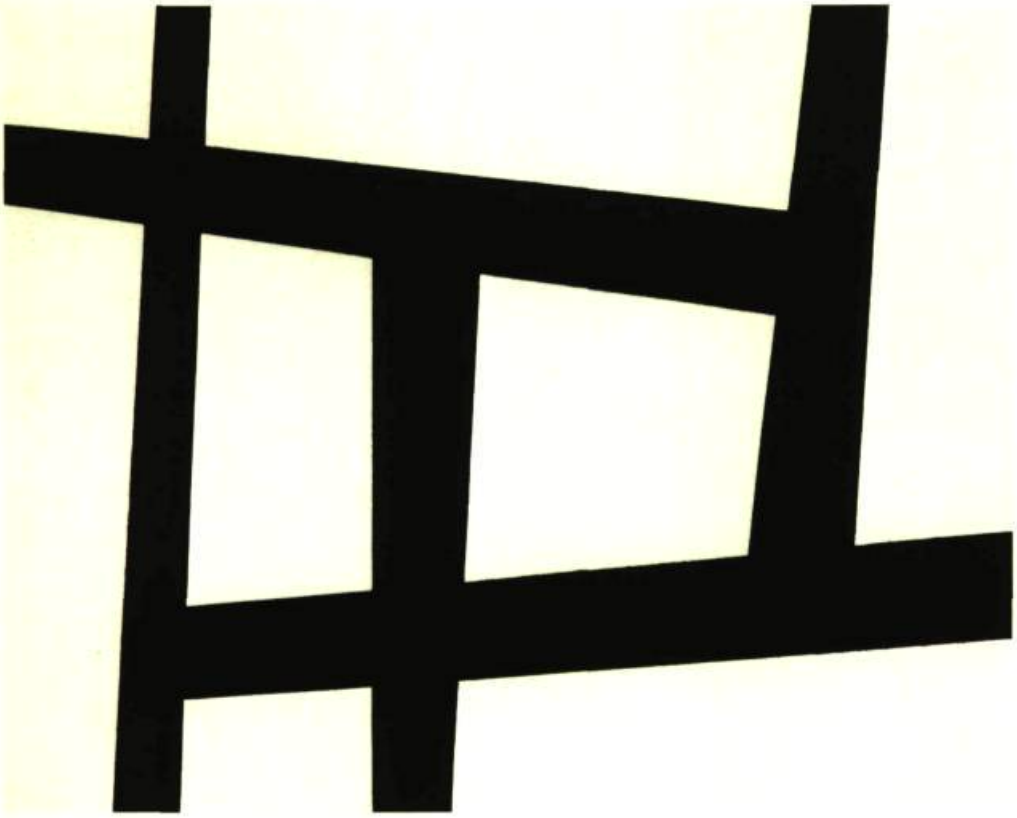
Peu de peintres, ici, ont autant réfléchi que Molinari sur les problèmes de l'art et connaissent aussi bien que lui la peinture européenne du XXe siècle et la peinture américaine des vingt-cinq dernières années. Réflexion et création se sont donc chez lui nourries l'une de l'autre, dans une dialectique exigeante et constante, qui lui permet de défendre son oeuvre brillamment et orgueilleusement.

On peut dire que toute sa démarche se situe autour d'une recherche de structure de la surface peinte, dans un projet de découvrir « tout ce qui peut se passer » sur une surface donnée.

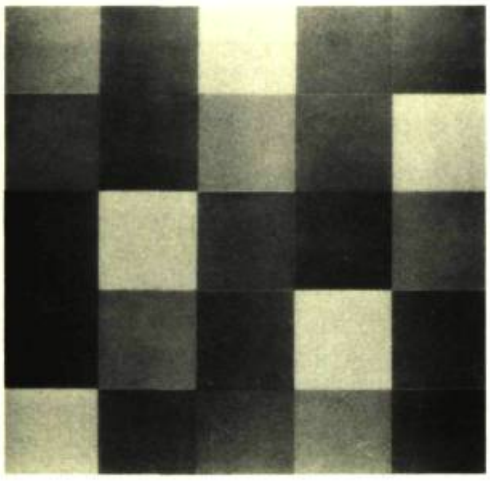
Je crois que la compréhension que l'on peut avoir de la peinture de Molinari ne peut venir que de la connaissance approfondie du déroulement de son oeuvre. Surtout connu pour ses toiles récentes à bandes verticales, il est arrivé là par une longue recherche de construction et de simplification sur la surface même et par un travail axé sur le dynamisme de la couleur pure. Son oeuvre des quinze dernières années a toujours été fondée sur deux éléments: couleur et surface, qui constituent la structure fondamentale de ses toiles, à partir de la disparition de l'objet quel qu'il soit. La toile renvoie à elle-même et à rien d'autre.



1. *Quadriblanc, 1956.*
46 po. sur 51 (116,85 cm. x 129,55).



2



3

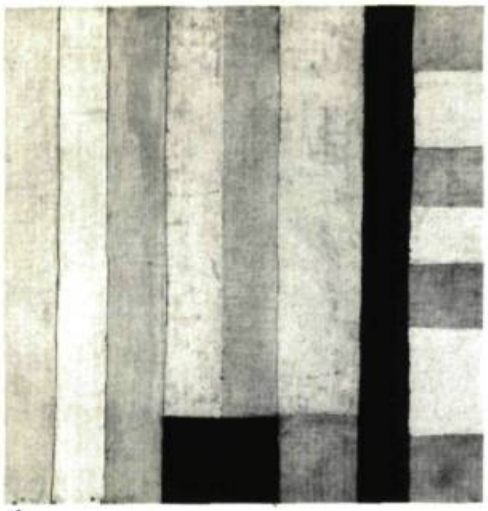
UN ITINÉRAIRE MÉTHODIQUE

« Faire du tableau le lieu d'événements énergétiques qui conditionnent une nouvelle spatialité . . . C'est une *révolution* structurelle que j'ai toujours tenté de faire, d'abord à travers le graphisme et la réversibilité, ensuite par la mutation chromatique et la sérialisation des événements plastiques », écrit Molinari en 70 (1).

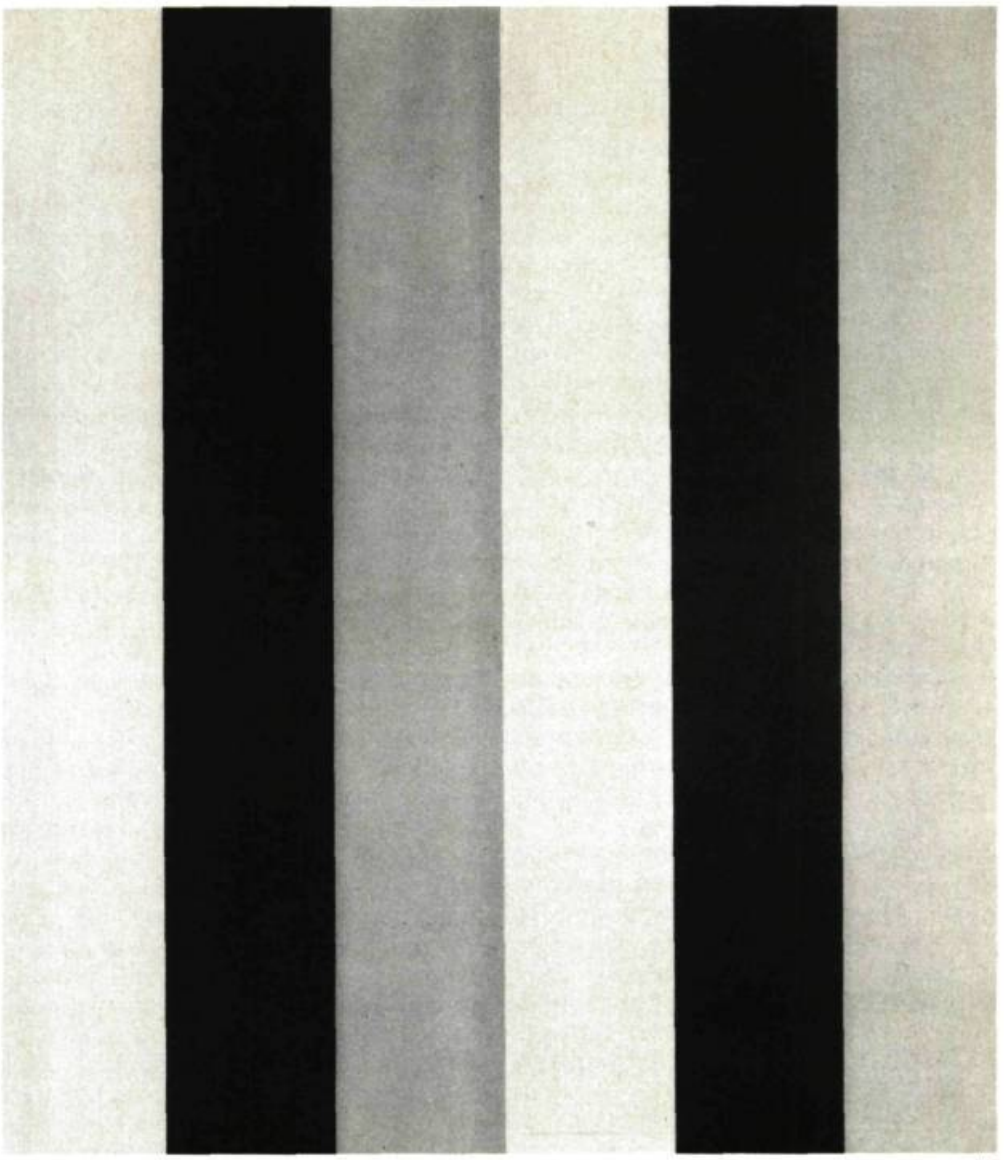
Comment est-il parvenu à cette conception? Suivons-le! C'est en fréquentant les Automatistes au début des années 50 et à la suite de la lecture de Breton, que l'idée lui vient de peindre à la noirceur. Selon lui, cette façon de procéder respectait davantage la conception de l'automatisme de Breton que ne le faisait l'Automatisme québécois. Molinari crée alors du gestuel pur, parent sans doute de celui des tableaux des Automatistes, mais déjà sans objet flottant dans un espace. Pour les « véritables » automatistes, ces expériences « n'étaient pas de la peinture ». Elles constituaient, en tout cas, une réaction contre leur dogmatisme. Le mouvement automatiste avait abouti à une peinture non-figurative parce qu'elle ne *figurait* rien de connu, mais elle n'en gardait pas moins la notion d'objet dans un espace lyrique. Contrairement à la mode du jour, Molinari passera à l'abstraction, en éliminant l'objet, mais aussi en éliminant les notions de profondeur et de formes sur un fond.

Déjà des toiles de 52-53 dénotent une ambiguïté du fond passant de l'avant à l'arrière, mais où les éléments s'inscrivent dans un espace relativement plat. En 53-54, des toiles aux formes géométriques proches du carré et du rectangle conservent des traces importantes de matière et de pâte, car les couleurs y sont posées à la spatule d'une façon spontanée, par taches ou pavés, selon une quasi-sérialisation qui réapparaîtra de façon systématique plus tard. L'année 53-54 correspond donc à une période de recherche très abstraite où les couleurs sont pures, où les grands plans colorés prennent de l'importance et où les contrastes se font violents.

Un voyage à New-York, en 1954, fournit à Molinari l'occasion de tenter un peu de *dripping*, mais cette pein-



4



5

2. *Huit-blancs.* 51 po. sur 61 (129,55 cm x 155).
3. *Structure, 1970.* 68 po. sur 68 (172,75 cm. x 172,75).
4. *Collage, 1961.* 28 po. sur 27 (71,15 cm. x 68,6). Collection particulière.
5. *Bisériel ocre rouge, 1968.* 90 po. sur 81 (228,6 cm. x 205,75).

ture, où l'accident a une telle importance, ne convient pas à son tempérament.

Même si la matière est encore présente, c'est en 55-56 que la verticalité pointe comme structure, en même temps que le contact entre les plans colorés se précise. Ces toiles portent en elles, de façon plus ou moins explicite, tous les éléments de la recherche de Molinari.

Parallèlement à son oeuvre, de 1954 à 1957, Molinari joue un rôle d'animateur, comme directeur de la Galerie L'Actuelle. Il présente les premières expositions de peintres peu connus à l'époque, Letendre, Comtois, Tousignant et d'autres déjà connus, McEwen, Leduc et Borduas. C'est dans sa propre galerie qu'il expose ses premières toiles faites au *masking-tape* qui, comme ses toiles peintes à la noirceur, font un peu scandale. Encore une fois, des peintres disent que « ce n'est pas de la peinture, encore moins de l'art! »

Dans un parti-pris de rigueur, il peint en 56-57, des toiles en noir et blanc qui le confirment dans son option géométriste. Les toiles de 57-58 sont axées sur la structure oblique où joue le phénomène de réversibilité forme-fond, ou positif-négatif. Suivent des tableaux où existent un rapport entre espaces ouverts et espaces fermés qui accentuent la notion de surface. Il en vient à poser le problème de l'intégration de la verticalité dans un univers géométrique.

A partir de 63, il entreprend, dans une série de tableaux aux bandes verticales très larges non identiques, jouant sur le parallélisme *(Parallèles noires, Parallèles rouges)*, une recherche méthodique sur la couleur. Il se rend compte, par exemple, que les couleurs créent une ambiguïté quand elles jouent un rôle de champ: elles ont un rôle rythmiquement plus atténué par rapport à d'autres couleurs qui les dominent. Une couleur peut servir de support aux autres et perdre ainsi l'intégralité d'une véritable verticale.

Éliminant l'opposition verticale-horizontale formant une grille qu'avait conservée Mondrian et qui résultait en des espaces fermés, Molinari ne conserve, lui, que la verticalité et, de ce fait, tout devient couleur.

UNE RECHERCHE POUSSÉE JUSQU'À L'EXTRÊME LIMITE

Molinari poursuit l'évolution amorcée par Delaunay, Malévitch et Mondrian, qui ont *abstractisé* la peinture en la dépouillant de l'objet, mais aussi en misant sur la notion de surface et de plans colorés géométriques et sur le rapport de ces plans entre eux. Toutefois, dans les tableaux de Mondrian, existait encore une structure à angles que Molinari utilise d'abord, mais qu'il élimine graduellement par la suppression de l'horizontale et le redressement de l'oblique à la verticale. Chez lui, il n'y a plus de ligne. Virtuelle, la ligne n'est plus que la limite des couleurs. La forme disparaît, car les bandes répétées se détruisent en tant que formes. Il ne s'agit plus de rectangles colorés sur une surface mais bien de mutations chromatiques et de séquences rythmiques.

Il supprime la différence dans la largeur des bandes qui donne encore l'illusion d'un champ, par exemple, quand une bande étroite se trouve placée près d'une bande large ou qu'une bande est enclavée entre deux bandes de même couleur. Les propriétés rythmiques de la couleur sont exploitées au maximum, et Molinari obtient, par la couleur seule, une nouvelle complexité en répétant les séquences. Cette sérialisation fait que certaines couleurs deviennent les dominantes qui scandent la toile.

L'intensité visuelle devient éclatante, les juxtapositions de couleurs étant aiguës, sauvages presque (je pense à des jaunes-verts-rouges dans des compositions stridentes). Dans d'autres tableaux, la couleur est lumineusement modulée, vibrante d'inflexions et d'accords presque graves.

Ces dix années, de 1959 à 1969, constituent donc l'étape déterminante dans l'aventure picturale de Molinari, au cours de laquelle se précise sa théorie sur la structure et la couleur. Par la simplification de la structure, il a pu atteindre une grande complexité dans la couleur. Quand il a l'impression de *posséder* la surface, l'espace, il s'intéresse strictement à la couleur qu'il épuise pour ensuite reposer le problème de la surface. Ainsi s'établit presque un schéma de base, un cycle structure-couleur. Sa démarche extrêmement serrée semble parfois piétiner mais finit toujours par déboucher, car il reste prêt à remettre son système en question. Nous en avons eu une preuve lors de sa dernière exposition chez Waddington, en octobre 1971, où il présentait des toiles des deux dernières années.

Dans les tableaux de 70, la construction en damiers établit une multiplicité de rapports de structure. La lecture se fait selon un rapport de 4, ou 6, ou 9, ou encore de 16 surfaces tant à l'horizontale qu'à la verticale ou qu'en diagonale. Par le dynamisme de la permutation, l'oeil cherche, chavire, perd sa sécurité, la retrouve par certaines couleurs qui forment une grille de couleurs chaudes qui tout à coup fait place à une grille de couleurs froides, dominant à son tour la composition. En fait, ces œuvres, simples de construction à prime abord (carrés juxtaposés en hauteur et en largeur), sont on ne peut plus complexes dans leur structure et leur perception.

De ces recherches sur le carré, Molinari en vient à couper par la diagonale une surface donnée, recherche vite épuisée car elle ne lui permet de travailler qu'avec deux couleurs.

UNE ÉTAPE DE SYNTHÈSE

En fait, Molinari est prêt pour un travail de synthèse à partir des éléments qui ont été jusqu'ici la base même de ses recherches: verticales résultant en bandes parallèles, diagonales résultant en bandes obliques parallèles et en triangles. Chacun de ces éléments circule dans une nouvelle spatialité. Nous voici entraînés dans un jeu de réversibilité et de variantes de lectures. Par la composition en bandes rectangles coupées par des diagonales les triangles aux pointes inversées semblent flotter comme des drapeaux. Mais la pluralité des couleurs rend les fonds mouvants et les bandes rectangulaires reculent derrière les triangles qui, eux-mêmes, jouent à cache-cache derrière les bandes obliques, qui . . . et ainsi de suite. Le voyage spatial auquel Molinari nous convie est pratiquement illimité et impossible à traduire en mots. Il a mis en place, non un univers à 2 ou 3 dimensions, mais une multitude infinie de possibilités dimensionnelles.

Peut-être plus inventif que Vasarely qui ne travaille que sur la notion de tons dans une même couleur et qui procède par dégradés traditionnels pour creuser ou gonfler sa toile, Molinari parvient à créer une spatialité nouvelle, seulement par contraste de couleurs pures.

Sa démarche, strictement intellectuelle, qui refuse avec intransigeance tout pittoresque, n'en renferme pas moins une charge émotive, poétique. Ses œuvres semblent ne solliciter que la rétine. C'est un reproche que l'on adresse couramment aux peintres qui comme Molinari, exploitent les effets des couleurs entre elles et qui travaillent sur le processus de la perception. Mais la rétine, ne serait-elle point de l'homme même? Et comme toujours dans le cas d'un parcours jalonné d'œuvres importantes, il s'agit d'itinéraire spirituel qui, ici, ne vise pas à nous donner une vision du monde mais qui participe à l'élaboration d'une nouvelle vision. ■

English Translation, p. 8

(1) Guido Molinari, *Réflexions sur la notion d'objet et de série* (Conférence J.-A.-de-Sève, 11-12). Montréal, P.U.M., 1971, p. 68.

Structure triangulaire rose-bleue.
68 po. sur 68 (172,75 cm. x 172,75).