

Guido Molinari

Vers un espace non référentiel

par : Sandra Grant Marchand

L'art de Guido Molinari inscrit une "orientation audacieuse" au sein des mutations du langage pictural au Québec. Au début des années 50, ses tableaux peints dans l'obscurité ou les yeux bandés rompent avec la manière traditionnelle d'exécuter une oeuvre picturale. Se distanciant d'ores et déjà du modernisme européen hérité de Pellon et de la notion d'"objet psychique" soutenue par Borduas et les automatistes, Molinari propose une voie qui remet en question les fondements mêmes de la peinture. Peindre dans l'obscurité lui révèle non pas l'inconscient, mais une certaine pulsion, une certaine modulation d'énergie, traduite par la couleur et par le rythme, qui ne correspond pas à une structure préétablie. S'appuyant sur les recherches de Pollock et de Mondrian, qui avaient posé les a priori d'un espace pictural non perspectiviste, Molinari explorera de manière systématique la problématique de cet espace bidimensionnel qui lui avait été suggéré par son geste radical.

S'ouvre ainsi, dans une perspective historique, l'itinéraire artistique et théorique de Molinari. Tout au long d'un parcours de plus de quarante ans s'articulent les grandes thématiques qui ont jalonné sa production entière et qui trouvent leur écho dans l'évolution d'une syntaxe originale et innovatrice : les essais tachistes de 1953 à 1955, les tableaux noirs et blancs de 1956, les tableaux plasticiens d'"espace dynamique" de 1958 à 1962, les tableaux sériels de bandes verticales égales de 1963 à 1969, les damiers et les triangulaires de 1969 à 1975 et enfin, les "quantificateurs" de 1975 à aujourd'hui. À la manière d'une mise en scène sans faille, ces ensembles irréductibles d'oeuvres picturales, ponctués d'oeuvres sculpturales et dessinées qui ont participé de la démarche de Molinari, rendent compte essentiellement de la genèse et du développement des propositions esthétiques qui ont soutenu la rigueur de sa recherche.

À chacune des étapes de son évolution, l'oeuvre de Molinari se signale par des structures plastiques qui se fondent sur la dialectique à la source de l'expérience spatiale. La découverte, dans ses premiers tableaux faits dans l'obscurité, de la complémentarité gauche-droite, inscrite comme trace d'une gestualité pure, détermine en effet pour Molinari le concept fondamental de sa pratique ultérieure. Dans sa quête d'un langage plastique abstrait pouvant correspondre à la "réalité émotionnelle de son monde intérieur", il poursuit ses recherches sur les composantes structurelles du tableau, soit la couleur et le plan, dans leur fonction expressive et dynamique. Libérant la surface de toute référence perspective, Molinari élabore une réflexion sur la structure spatiale créée par les potentialités de la couleur-énergie dans l'expérience de la perception. Le spectateur s'engage dans le processus de création "d'espaces fictifs" en un acte perceptif se déployant dans la durée et instaurant un rapport renouvelé avec le réel. Le tableau est construit dans la conscience et ouvre des possibilités infinies d'appréhension.

Guido Molinari et «l'élément destructeur en art».

L'oeuvre de l'artiste est... spécifiquement une ouverture au sens, un questionnement du sens, une remise en question perpétuelle du sens.

par : Roald Nasgaard

Dans un essai de 1974, alors qu'il évoquait toutes les oeuvres non figuratives exposées à Montréal en 1956, Bernard Teyssède faisait l'éloge des tableaux en noir et blanc de Guido Molinari comme étant les plus innovateurs, les décrivant comme des travaux sans précédents, qui anticipent de près de dix ans sur le 'minimal art' de New-York». Il est difficile d'être certain de ce que Teyssède entendait alors par «minimal art». Il ne pouvait être question de peinture. Les surfaces «hard-edge» anonymes de Molinari, en 1956, ont peu en commun avec le strict matérialisme «painterly» qui allait bientôt devenir la caractéristique des peintres vraiment minimalistes, Frank Stella, Brice Marden et Robert Ryman. Et si nous considérons une liste plus longue de peintres «minimalistes» pour y inclure Barnett Newman ou Ellsworth Kelly, Gene Davis ou les peintres du «colorfield painting», nous ne faisons qu'élargir la gamme des pratiques dont

Molinari s'était précisément détaché.

Néanmoins, Teyssède voyait juste en faisant remarquer comment Molinari emmenait la peinture dans de nouvelles directions au milieu des années 50. Mais s'il y a une comparaison à faire avec le minimalisme, ce n'est pas la peinture, mais la sculpture qu'il faut regarder, en particulier la manière dont elle a restructuré la relation entre l'objet et le spectateur. Dans les tableaux noir et blanc, Molinari jetait les fondements d'un nouveau type d'espace, non pas préexistant ou inhérent à l'image comme dans la peinture issue du cubisme ou du surréalisme, mais plutôt un espace immédiatement construit par le regardeur selon la dynamique de la perception active. Comme Robert Morris l'a formulé, «les meilleures oeuvres nouvelles extraient les relations de l'oeuvre pour en faire des fonctions de l'espace, de la lumière et du champ de vision du regardeur.» La discussion par Morris de la sculpture minimaliste est trop étroitement reliée à ce moyen d'expression pour s'appliquer aux peintures de Molinari, mais elle décrit effectivement comment les nouveaux objets ont déplacé la source du contenu en dehors d'eux-mêmes et l'ont attribuée au regardeur. L'interaction avec de tels objets a rendu désuète la vision passive qui s'appliquait à l'espace pictural traditionnel. Morris évoquait un sens plus éveillé du *faire* chez le regardeur, une conscience vive du processus de construction, entre le sujet et l'objet, d'un espace d'expérience perceptive, un espace qui se développe avec le temps, d'une manière très concrète.

Cette adéquation de notre expérience de la peinture avec son processus et avec le temps fait la nouveauté et l'originalité des tableaux en noir et blanc de Molinari. En d'autres termes, dans des oeuvres telles que *Blanc dominant* et *Diagonale noir* exposées pour la première fois à la galerie l'Actuelle à Montréal en 1956, l'énergie visuelle qui existe entre les formes noires et blanches, l'interchangeabilité et l'indécision des relations forme-fond, le rejet de la fermeture qu'une définition amènerait, tous ces éléments transforment la peinture en tant qu'image en une peinture événement. C'est l'essence de l'oeuvre à venir qui est ici projetée; et cette oeuvre, pour la ressentir, il faudrait vivre avec elle comme nous vivons dans l'espace et dans le temps réels.

Prenons garde, cependant. L'oeuvre de Molinari ne s'explique pas simplement par le minimalisme, pas plus que par les autres mouvements auxquels il a été associé tout au long de sa carrière, le constructivisme européen et le néo-plasticisme, l'expressionnisme abstrait ou la «postpainterly abstraction». Il s'agit là de ses ancêtres, ou de sa famille immédiate. La déclaration de 1954, envoyée par télégramme à un journal montréalais - dans laquelle Molinari déclinaient toute adhésion à l'automatisme et se proclamait «le théoricien du molinarisme» - a pu frapper comme l'expression d'une arrogance de jeunesse mais, à cause de l'originalité et de la constance de son projet, elle a été confirmée dans sa vérité. Il est juste, en effet, de dire que Molinari a fourni une lecture alternative au sein de la trajectoire de la peinture moderne, ce qui mérite d'être reconnu dans le contexte plus large de l'histoire internationale de l'art.

En tant qu'artiste et théoricien, Molinari a été aussi fondamentalement hégélien dans sa conception de l'histoire de l'art que tout disciple de Clement Greenberg. Son art s'est toujours développé à partir d'une fine analyse visuelle de son passé moderniste, afin d'y découvrir les principes essentiels et universels lui permettant de se transformer et de se renouveler. Toutefois, l'entreprise de Molinari n'a jamais été purement formelle. Dès le début, elle fut nourrie par la conviction d'un parallèle étroit entre la vie et l'art abstrait, une ambition pour l'art abstrait perçu comme pouvant «établir avec le réel des relations plus adéquates que celles qu'avait esquissées la peinture classique». Ce sont les mots de Fernande Saint-Martin, dans sa préface au catalogue de l'exposition *Art abstrait* tenue à l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1959, et dédiée aux Plasticiens, de même qu'à Malevitch, Taeuber-Arp, Mondrian et Van Doesburg. En raison de l'étroite relation intellectuelle entre Saint-Martin et Molinari, on peut supposer qu'il a partagé l'opinion qu'elle formulait dans le même essai au sujet de la révélation, par les tendances récentes, «d'une nouvelle psychologie et d'une nouvelle géométrie, les dimensions les plus profondes de l'homme». Cette aspiration utopique renvoie aux racines des convictions du constructivisme européen voulant que l'art abstrait soit immédiatement relié, comme Naum Gabo l'avait affirmé à Herbert Read, «à l'univers mental et spirituel que nous portons au-dedans de nous».

En ce qui concerne les tableaux de 1951 et 1952, réalisés les yeux bandés ou dans l'obscurité, l'importance cruciale de ces oeuvres n'est pas tout de suite apparue. Molinari était encore un très jeune homme de moins de vingt ans, rudement sûr de lui, doublé d'un grand parleur, et selon son propre témoignage, on ne prenait pas toujours son art très au sérieux. De plus, Molinari avait ses propres doutes sur l'importance à accorder aux peintures dans l'obscurité : «Elles semblaient tout simplement trop faciles.» C'est pour se les expliquer, à lui-même et aux autres, qu'il est devenu le théoricien par essence de ses propres oeuvres, et qu'il en est venu à comprendre «à quel point elles représentaient un autre point de vue». En cours d'exécution, ces peintures, tout comme plus tard les tableaux en noir et blanc, étaient littéralement un saut dans le noir. Une fois terminées, elles commandaient un temps de réflexion pour évaluer l'étendue de

leurs implications sur les plans intellectuel et visuel. L'autocritique intensive a toujours été primordiale dans la pratique de Molinari.

L'origine des peintures dans l'obscurité, d'après une anecdote qui a été racontée plusieurs fois, est un texte écrit tard le soir dans le noir par Molinari, et qu'il ne put relire le lendemain. Mais comme il le faisait remarquer, si le sens littéral était perdu, une part essentielle demeurait : «la qualité graphique de mon texte». Pourquoi ne pas peindre dans l'obscurité? Cet exercice a beaucoup de rapports avec l'écriture automatique des surréalistes, ce qui n'est pas surprenant lorsqu'on sait que Molinari venait tout juste d'être gagné par l'effervescence du milieu intellectuel des automatistes (le surréalisme allait continuer d'informer son art et sa poésie). Pourtant, étant donné leur caractère impromptu, la qualité de ces tableaux est remarquable. «Éruptifs comme ceux de Cobra, gestuels comme ceux de Mathieu», écrit Bernard Teyssèdre à leur sujet; mais à la différence de ceux de Cobra, la figuration n'est ni leur origine, ni leur aboutissement, et différemment de Mathieu, ils ne tendent pas vers un maniérisme prévisible. Leur caractère brut et leur vigueur demeurent intacts.

Il est significatif que la décision de peindre les tableaux dans l'obscurité fut prise moins d'un mois - et Molinari insiste sur cette proximité dans le temps - après la lecture d'un article de J.J. Sweeney sur Mondrian paru dans *Art News* en été 1951. Ce texte reproduisait intégralement une lettre de Mondrian, datée de 1943. «Cette découverte de la lettre de Mondrian, son autocritique, le reniement de son propre passé, tout cela fut la grande révélation de ma vie.» Les peintures dans l'obscurité ne ressemblaient en rien aux oeuvres de Mondrian, pas plus que l'article n'était illustré, si ce n'est par quelques croquis parsemant la lettre de Mondrian. Molinari n'allait voir des oeuvres originales de Mondrian qu'à sa première visite à New-York, en janvier 1955. En 1951, la leçon de Mondrian était avant tout théorique, peut-être même morale, centrée sur son engagement à détruire ce qui était contradictoire dans son oeuvre (l'espace cubiste d'abord, puis le plan du tableau et ensuite, dans sa période new-yorkaise, les traits noirs), déterminé qu'il était dans la poursuite d'une expression plus complète de l'équilibre dynamique. Comme Molinari le décrit plus tard à Robert Welsh, le «principe de destruction» était «la principale force dialectique dans le concept d'évolution vers un nouvel espace».

La lettre de Mondrian fournissait les assises théoriques du rejet par Molinari des principes automatistes de l'objet dans l'espace et de la dualité entre la forme et le fond, qu'il allait analyser avec tant de justesse dans son article de 1955, «L'Espace tachiste ou Situation de l'automatisme». Par contraste, les peintures dans l'obscurité réaffirmaient rigoureusement la surface, en s'avancant au-devant du support plutôt que de s'y enfoncer. La revendication des automatistes d'une «non-intentionnalité» dans leurs méthodes de travail fit l'objet d'attaques encore plus directes de Molinari. La liberté des peintures dans l'obscurité fournissait une preuve a contrario de la dépendance des compositions automatistes par rapport aux structures picturales préexistantes des surréalistes, celles de Matta et de Masson notamment. Pour Molinari, si le fait d'écrire dans le noir avait détruit la sémantique de son texte, peindre dans l'obscurité servait alors à éluder l'auto-censure imposée par des habitudes de perception visuelle. (Dans ce contexte, Molinari s'est rappelé que son intérêt pour Pollock, qu'il avait découvert par le célèbre reportage photographique du magazine *Life* en 1949, n'était pas partagé par les automatistes qui jugeaient «trop mécaniques» les méthodes du peintre américain.)

De plus, «la qualité graphique» du texte de nuit ou des tableaux réalisés dans l'obscurité n'était ni arbitraire, ni dépourvue d'intérêt. Ces peintures sont avant tout construites à partir de gestes expressionnistes. Elles rappellent à quel point la vie de Molinari était alors marquée par les émotions - comme nous l'apprenons dans le «roman vrai» de Bernard Teyssèdre - signe avant-coureur de l'oeuvre à venir, intensément personnelle, expressive et lyrique. Mais s'il maintient, face à Teyssèdre : «Pour moi, la peinture a toujours été autobiographique», cela doit être entendu d'une manière assez particulière, en ce sens que personnellement, Molinari ne recherchait pas tant le psychologique dans son travail que des principes généraux d'existence, ou une «expression universelle», pour citer Mondrian dans sa lettre à Sweeney.

Ainsi, lorsque Molinari commença de porter un regard critique sur les peintures dans l'obscurité, il leur découvrit non seulement une structure individuelle, mais encore une constance dans la structuration picturale, c'est-à-dire, comme il l'écrivait à Welsh, «un côté gauche plus statique, un mouvement assez vertical vers le coin supérieur droit, avec une masse en contrepoids vers le bas à droite». Telle était la leçon des peintures dans l'obscurité : le corps a ses propres manières, sa mémoire et ses habitudes; les structures peuvent se développer sans recourir à des règles de composition ou à des descriptions tirées de la nature; il existe des gestes inhérents à l'humain, qui ne parlent pas de la personnalité mais qui prennent leur source dans la nature, des gestes archétypes. C'était la confirmation du fait que les peintures dans l'obscurité n'étaient pas «rien», comme le soutenait leur premier public, mais un fondement sur lequel établir un lien plus approfondi (que le concept automatiste de «non-intentionnalité») entre un langage abstrait de

l'art et le monde de la réalité.

À l'époque de la publication de «L'Espace tachiste ou Situation de l'automatisme», au printemps de 1955, Molinari était non seulement capable, sur le plan analytique, d'expliquer la nature retardataire qu'il voyait aux compositions automatistes, mais il avait aussi tracé une voie d'évolution de l'art moderne jusqu'à ses manifestations les plus avancées avec Pollock et l'école de New York. Cet article impressionnant confirme l'acuité de sa perception au premier abord, en particulier sa découverte de Mondrian à New York, en janvier de la même année. Par son défi global de «cesser de refaire le tableau trop refait déjà», Molinari étalait fièrement ses propres ambitions sur la scène internationale.

Pendant ce temps, sa propre peinture demeurait essentiellement tachiste. C'est une chose que d'avancer de nouvelles formulations conceptuelles, mais c'en est une autre que de trouver un langage artistique qui les exprime. Les oeuvres qui ont découlé du groupe des peintures dans l'obscurité témoignent du besoin, après la spontanéité, d'introduire la composition et la structure, en prêtant attention aux effets récurrents comme l'aspect presque inévitablement plus intentionnel du côté gauche, en contraste avec la plus grande vitalité du côté droit. Trop de structure menaçait cependant l'oeuvre de rigidité. Ceci a conduit Molinari aux essais de 1955 avec «dripping» à la manière de Pollock, une tentative de créer une nouvelle synthèse du dessin et de la couleur qui allait toutefois le désenchanter bientôt. Les larges plans colorés des peintures en aplat s'opposaient aux motifs en damier précédents, mais les deux manières paraissaient trop formelles, impliquant l'utilisation de la grille cubiste des automatistes. Bien que les peintures en aplat fassent pressentir plus nettement l'orientation verticale des futurs tableaux à bandes, Molinari n'en décrit pas moins leur production comme étant «essentiellement automatique».

La véritable rupture a commencé à se produire sur papier, en 1955. En suivant la séquence des petits dessins en noir et blanc jusqu'aux dessins de plus grand format de 1956, on remarque comment, alors qu'ils étaient intuitifs et organiques, encore tachistes, ils deviennent de plus en plus structurés, jusqu'à se résoudre en une géométrie brusque, aux contours flous. Comme les critiques l'ont souvent fait remarquer, les peintures «painterly» avec leur potentiel de réversibilité du noir et du blanc, ont quelque chose de Franz Kline. La comparaison est intéressante pour l'un comme pour l'autre, montrant à quel point le travail de chacun des deux est délibérément construit. Mais Molinari n'a pas vu le travail de Kline avant l'année suivante, son travail à lui se développant selon sa propre logique interne. Pour autant qu'on puisse relier l'augmentation d'échelle et la nouvelle clarté formelle de ce travail à une connaissance de l'expressionnisme abstrait, Molinari apportait aussi une réponse au suprématisme de Malevitch et à Mondrian, dont il avait vu le travail à New York récemment. Lorsqu'en 1956, Molinari transposa certains de ses dessins dans ses peintures en noir et blanc de grand format - des structures géométriques «hard-edge», sans texture, absolument planes avec leurs formes noires et blanches équivalentes et réversibles, - il découvrit un territoire neuf, personnel.

La reformulation par Molinari de la peinture comme évènement dynamique, plutôt que comme image statique, l'a fait aboutir aux peintures à bandes verticales qui constituent son oeuvre entre 1963 et 1969 environ. Cependant, il est intéressant de remarquer d'abord à quel point les peintures en noir et blanc, avec toute leur audace, semblaient comme un autre saut dans l'inconnu, à propos duquel Molinari demeura ambivalent pour un certain temps. Il se rappelle le malaise profond que lui inspirait leur géométrie, parce que cela ressemblait trop à un camouflage intellectuel. En revanche, la simplicité géométrique de ces peintures faisait en sorte qu'on ne pouvait les prendre au sérieux sans justification intellectuelle. Molinari affirme avoir retiré, à la clôture de l'exposition des peintures en noir et blanc à L'Actuelle, en 1956, les toiles de leurs faux-cadres (qu'il donna à Robert Blair), et les avoir enroulées, parce qu'il ne pouvait en fin de compte les situer de manière satisfaisante dans aucune problématique de ce temps-là. Il demeura dès lors fidèle au modèle expressionniste abstrait, et retourna au dessin lyrique en 1957.

Durant l'année 1958, cependant, la structuration se rétablit, d'abord sur papier, et ensuite dans les peintures. *Multiblanc*, de 1958 questionne directement la grille de Mondrian, la rend oblique et plus dynamique, et retourne aux formes «hard-edge» pour affirmer la structure binaire du noir et blanc en contradiction avec la «Gestalt». Pour Molinari, le défi n'était pas seulement de dépasser les peintures en noir et blanc ou de développer des grilles plus dynamiques, mais d'éliminer la rigidité de la grille comme telle, et de la remplacer par une structure de mouvement aléatoire. *Équilibre*, de 1959 est représentative de sa période d'«abstraction géométrique», ou période plasticienne, comme il la désigne également, précédant les peintures à bandes verticales. Ce travail était intensément aux prises avec Mondrian, tirant les conséquences de la promesse des peintures «Boogie-Woogie». Dans sa lettre à Sweeney, Mondrian affirme vouloir détruire la ligne des grilles classiques en montrant une opposition mutuelle plus complexe entre les plans colorés animés d'un rythme dynamique. Comme Mondrian, Molinari préparait ses peintures géométriques à l'aide de collages de morceaux de papier coloré découpés à l'échelle,

procédé encore utilisé pour les premières peintures à bandes verticales. En raison de ce qu'il décrivait comme «l'impasse que Pollock constituait pour les recherches actuelles de la peinture» - Pollock ne s'est jamais libéré du surréalisme parce qu'il a continué d'être habité par la figuration -, Molinari regardait les dernières oeuvres new-yorkaises de Mondrian comme le meilleur modèle possible pour le développement d'un nouvel espace pictural. En confirmant ainsi son lignage, Molinari se distinguait de la génération des expressionnistes abstraits aux États-Unis, génération qui avait rejeté dans une large mesure le système géométrique codifié de Mondrian comme étant trop restrictif pour pouvoir traiter de la subjectivité humaine (Motherwell), ou du mystère de la tragique condition de l'Homme (Newman). Molinari se démarquait également des peintres du «colorfield painting», qui s'opposaient à un genre de peinture supposément construit à partir d'un ensemble de règles somme toute inhérentes à la nature, ou données de l'extérieur, comme l'étaient celles de Mondrian. Molinari, au contraire, allait garder foi en la comptabilité de la peinture abstraite avec la condition humaine, et sa tâche de structurer les expériences perceptives correspondant aux structures fondamentales de nos relations au monde.

Les tableaux à bandes verticales réalisèrent cette ambition. Les propositions plasticiennes et les peintures à bandes verticales se sont chevauchées pendant plusieurs années, alors que Molinari était aux prises avec la simplicité peut-être trop directe de ces dernières. Cette fois, cependant, elles trouvaient leur propre résolution dans leur structure définitive : des bandes verticales colorées d'égale largeur, les couleurs étant disposées suivant des relations sérielles. Un seuil essentiel venait d'être franchi. Les événements visuels n'étaient plus d'abord fonction du jeu relationnel de la structure formelle interne du tableau. Puisque dans ces peintures, si peu de choses se produisaient sur le plan formel, tout se passait comme si une autre charge d'énergie était libérée par la couleur qui débordait vers l'extérieur pour envahir l'espace du regardeur. Il y a ici un parallèle à établir avec la libération de la couleur par la systématisation de la forme chez les peintres du «colorfield painting» (les cercles et chevrons de Noland). Toutefois, la préoccupation de Molinari touche non pas l'esthétique de la couleur, mais sa dynamique. Arrangée selon des relations sérielles, la couleur est libérée pour donner pleine expression à ses énergies et interactions chromatiques, qui ne cessent de se produire devant nos yeux. Dans les tableaux à bandes verticales, la couleur, libérée pour jouer à travers un champ d'expériences visuelles successives, crée, comme Molinari le dit, un «espace fictif» de balayage rythmique, fuyant toujours, et toujours s'avançant. Chaque tentative du regardeur pour fixer un ordre est annulée aussi rapidement que cet ordre est remplacé par un autre. En effet, les peintures sont devenues un monde en constant processus, mais un monde comme lieu dont l'existence dépend consciemment de la présence d'un regardeur, un monde tel que construit par l'implication perceptive, voire émotive, de ce regardeur. Celui-ci est compris dans l'espace du tableau et réciproquement, comme les personnages des peintures de Caspar David Friedrich, ces substituts de nous-mêmes qui nous tournent le dos, captivés par la nature dont ils perçoivent les formes simples et sublimes comme une incarnation de la présence divine. L'équation demeure entre la personne qui voit et ce qui est vu, mais chez Molinari la scène s'est déplacée, du domaine du souvenir vers celui de l'expérience immédiate. Néanmoins, les tableaux à bandes verticales continuent d'être des reconstitutions symboliques de nos relations avec ce qui est extérieur à nous.

Molinari a également décrit l'espace des peintures à bandes verticales comme «un champ énergétique non euclidien recelant d'infinies possibilités». Pour comprendre l'importance qu'il accorde à ce nouvel espace chargé d'énergie, il nous faut examiner, au moins brièvement, la nature de ses investigations théoriques. Bien qu'il ait toujours étudié des textes scientifiques et philosophiques, Molinari accorde une importance capitale, dans sa vie intellectuelle, à sa relation avec Fernande Saint-Martin. Lorsqu'ils se sont rencontrés pour la première fois, en 1953, Saint-Martin venait de terminer son mémoire de maîtrise à l'Université McGill, intitulé «La littérature et le non-verbal». Cet essai devint le centre de leurs discussions théoriques, puisque son argumentation offrait des fondements, dans la réalité, pour les développements structuraux de la peinture de Molinari. C'est notamment par l'intermédiaire de Saint-Martin que Molinari se familiarisa avec le pré-structuralisme de l'écrivain et homme de science américain Alfred Korzybski, qui posait deux propositions corrélatives qui allaient être cruciales pour son oeuvre : le principe de «la non-identification des mots et des choses», et le concept d'un espace non euclidien.

Le principe de «non-identité» peut être résumé par la citation de Korzybski placée en exergue de l'ouvrage de Saint-Martin : Quoi que vous puissiez dire qu'une chose est, elle ne l'est pas.» Ce principe s'applique autant à l'identification des mots avec les objets que, par corollaire, aux couleurs des peintures à bandes verticales. Pour paraphraser Saint-Martin, les mots, comme les objets qui nous entourent dans le monde, n'ont pas de signification ou d'identité fixes, mais celles-ci proviennent plutôt de réseaux d'associations, puisqu'elles dépendent autant de la valeur affective que leur accorde notre expérience que de quelque propriété objective que ce soit. Par conséquent, elles sont toujours imprévisibles, irrationnelles, transitoires et impossibles à classer.

Les mots et les objets, tout comme les couleurs des peintures à bandes verticales, se comportent donc d'une façon similaire : les transformations de couleurs constantes forment une séquence d'évènements assujettis aux attitudes perceptives changeantes que nous leur appliquons, en fonction de nos actes successifs de vision et de sensation.

Cette futilité de l'identité, qui sous-tend l'argument de Molinari en faveur de la destruction de l'objet dans la peinture automatiste, coïncide avec la conception de Korzybski (et de Saint-Martin) : la connaissance ne peut être une recherche de l'essence des objets, mais doit être «une description du comportement ou la structure du mouvement de la réalité». D'où l'insuffisance de l'espace euclidien de la peinture surréaliste ou automatiste, tel que Molinari l'avait perçu de bonne heure - «un vide contenant des objets» - par rapport à la véritable nature de la réalité. Une compréhension plus profonde du réel exigeait que la peinture replace ses constructions forme-fond dans un espace «plein ou d'un plenum où un 'objet' se construit et se définit selon ses relations toujours changeantes avec les autres évènements». En fin de compte, la réalité est trop complexe pour être décrite et requiert d'être saisie d'une autre manière, qui puisse inclure l'être humain comme «un organisme particulier qui se modifie continuellement et qui établit des relations toujours nouvelles avec un milieu en perpétuel changement». Selon Korzybski, la structure du réel ne peut être approchée qu'à l'aide des mathématiques; dans l'art de Molinari, elle peut être approchée au moyen du système structural des peintures à bandes verticales, commandant au regardeur de reconstruire et d'expérimenter pleinement les processus de transformation en tant que fonction perceptive des transformations chromatiques à travers le temps. «C'est la synthèse entre les dynamismes de durée et les dynamismes chromatiques que j'appelle la structure du tableau». C'est elle qui permettra l'émergence d'une nouvelle réalité spatiale. Si Michael Fried posait la suspension du sens de la durée comme condition essentielle d'un art moderniste authentique, Molinari ne pouvait imaginer un art abstrait authentique fondé sur «une expérience concrète et émotive de l'homme projetée dans une élaboration constante de ses rapports avec l'univers» qui n'engloberait pas, pour citer Saint-Martin, «le facteur du temps comme une composante de l'objet lui-même». L'examen par Molinari de la psychologie du développement de Piaget allait éclairer davantage les dimensions psychologique et émotive de son art.

La série des tableaux à bandes verticales arriva à une conclusion avec le système binaire simple des Dyades, autour de 1969. Ces dernières peintures ont une magistrale dignité, laquelle a peut-être rendu Molinari mal à l'aise, une fois de plus, comme si l'expérience qu'elles livraient - l'intégration des tableaux à bandes verticales qui menaçaient de se fragmenter - était effectivement devenue trop simple, et commandait d'être à nouveau complexifiée. Il revint encore aux esquisses en noir et blanc de 1956 pour les essayer à l'échelle des Dyades, en les imprégnant de toute la robuste monumentalité de celles-ci. Ce faisant, il a également redécouvert la forme, par opposition à des rayures perçues selon un balayage à l'horizontale, la forme appliquant des pressions le long des bords périphériques et suivant des diagonales jusque dans les coins. Au risque de simplifier, on pourrait dire que le travail des cinq ou six années suivantes explorait de nouveau, pour paraphraser Molinari, l'espace comme générateur d'un potentiel de masses d'hétérogénéité, avec leurs relations vectorielles, une activité picturale qui allait mener, au milieu des années 70, aux Quantificateurs.

Il y a lieu de remarquer, dans les peintures en damier et dans la série «Triangulaire» aux structures internes plus complexes, l'effet intensifié des contours des tableaux, et particulièrement des coins, là où les peintures touchent au monde environnant. Contre ces bords, notre lecture de la couleur semble ancrée, objective, en contraste avec le centre des tableaux qui semble flotter d'une façon plus évasive. Tout se passe comme si la structure périphérique des tableaux se posait comme une parenthèse concrète par rapport à un espace intérieur où la forme est dans un état de désintégration, établissant une nouvelle dialectique entre le monde extérieur et un espace psychologique intérieur proposé comme alternative.

La dialectique bord-centre laisse présager un aspect essentiel de la structure des Quantificateurs. Ce n'est pourtant pas un thème complètement nouveau. C'était déjà une caractéristique des tableaux à bandes verticales, mais elle était moins à l'avant-plan à cause des couleurs hautement saturées, et de l'orientation horizontale de notre lecture de ces tableaux. Par conséquent, ce phénomène s'observe mieux dans les toiles à rayures monochromes telles que *Jaune*, 1963, qui en sont venues, rétrospectivement, à anticiper les valeurs rapprochées des Quantificateurs. Dans *Jaune*, chaque bande paraît très différente, jusqu'à ce que nous comprenions, à notre grand étonnement, que le tableau emploie seulement deux jaunes, les «véritables» jaunes pouvant être lus en bordure gauche et droite, par contraste avec les jaunes de l'intérieur, sans cesse sujets à des mouvements chromatiques et spatiaux. Techniquement parlant, cela vient du fait que les couleurs externes sont données en relation tonale avec le mur blanc derrière elles, et que les bandes internes sont sujettes à l'effet filmique de contraste chromatique établissant l'espace fictif du tableau.

Molinari a consacré les vingt dernières années au thème des Quantificateurs qui constitue à ce jour sa plus durable préoccupation. Si les oeuvres précédentes, souvent fougueuses et vivement colorées, semblaient s'engager sur la grande scène publique du monde, les Quantificateurs renvoient à un univers intérieur intime et contemplatif. Les Quantificateurs ont un double aspect caractéristique : une organisation des couleurs quasi verticale et quasi monochrome. Pour commencer à décrire leur efficacité formelle, il faudrait procéder comme suit : la division quasi verticale de deux masses de couleur, à peine perceptible parfois, à première vue, comme par exemple, dans *Trapèze orange*, 1975, coupe le rectangle en deux trapèzes aux teintes d'orangé légèrement différentes. L'effet de cette poussée diagonale est de mettre l'accent sur les coins tout en réinvestissant la forme avec le mouvement. Avec leurs quantités de couleur équivalentes, mais de qualité chromatique différente, les deux trapèzes paradoxalement s'alignent avec le bord latéral du tableau, ou bien sont libérés, en leur bordure centrale, de leur parallélisme avec le mur et l'un par rapport à l'autre. De cette façon, ils semblent pivoter en relation l'un avec l'autre, dans un mouvement de pendule, autour d'un axe central horizontal sous-jacent. D'où le malaise phénoménal et expérientiel.

Une telle description tente de faire comprendre le fonctionnement de *Trapèze orange*, et quelque chose de la mécanique visuelle des Quantificateurs. Mais il est profondément insatisfaisant de parler d'eux d'une manière si analytique (ou quant à cela, de lire la description par l'artiste de leur fonctionnement). C'était moins le cas des tableaux à bandes verticales, peut-être parce que ceux-ci se livraient si ouvertement. La perception des Quantificateurs est lente, intense et exigeante, puisque leurs valeurs chromatiques sont parfois si voisines et subtiles qu'elles en viennent à la limite de l'invisibilité. Le temps de leur perception est véritablement de l'ordre de la durée et, curieusement, notre attention à cette surface de deux ou plusieurs formes colorées en interaction ne produit pas de résultats concrets. Nous n'arrivons jamais à une définition de la forme discrète, et toujours à la dissolution de la forme : une mise en suspens continue pouvant conduire le pessimiste au désespoir spirituel, ou encore, ouvrir à l'optimiste la porte des possibilités nouvelles. Dans les deux cas, les Quantificateurs sombres et les séries monochromes rouges et bleues («ma période mystique») qui ont suivi ont construit un espace méditatif lent qui atteint profondément les replis intérieurs du corps.

Le fait de «co-construire», avec l'artiste, les rythmes visuels des Quantificateurs, leur mise en scène de destruction, revient à élaborer une expérience subjective, et à exprimer une autobiographie. Mais Molinari, en se basant sur Korzybski et Piaget, allait également continuer d'insister sur le caractère d'archétype de cette expérience, en raison de sa croyance en la relation fondamentale entre les forces créatrices de l'inconscient et les lois de la pratique picturale. Molinari a toujours tenu pour essentielles à ses structures picturales, voire à toute structure picturale, les contradictions gauche-droite d'abord observées dans les peintures dans l'obscurité, et qu'il associe aux opérations droite-gauche des hémisphères du cerveau. D'après lui, il s'agit là de ce que Mondrian entendait vraiment par «contradiction masculin-féminin» : «un dualisme complémentaire» par lequel «nous ne sommes ni ceci, ni cela», comme les plans en dissolution rythmique. La vérité fondamentale de la trajectoire picturale de Mondrian aura été d'enraciner l'abstraction dans une analyse de la nature, et d'envisager, sur ces bases, une synthèse de l'esprit et de la matière. Molinari continue de croire fermement dans l'idéal, pour l'art abstrait, d'un dépassement de la projection, dans l'art, de la tragédie de la dualité («le dualisme est idéologique») qui y convergerait vers une résolution. Si les Quantificateurs poursuivent l'hommage de Molinari envers l'engagement de Mondrian par rapport à «l'élément destructeur en art», ils souscrivent également à sa quête, restée inachevée, de la «loi fondamentale d'équivalence créant l'équilibre dynamique et révélant le véritable contenu de la réalité».

Guido Molinari

L'éloquence de la couleur

par : Marie-Eve Beaupré

Écrire sur la peinture de Guido Molinari réanime le souvenir d'une première rencontre. Dans l'espace lumineux de son atelier, une sélection d'oeuvres éclectique est alors disposée : un imposant monochrome rouge est appuyé contre un mur auprès d'une pochade composée d'innombrables empâtements multicolores; un losange quadrillé de couleurs primaires repose sur sa pointe, faisant écho à la composition d'un tableau en damier; une peinture au format monumental et horizontal impose ses larges bandes de couleur au regard. Dans cette ancienne banque, autour de la table de travail, cinq décennies de peinture conversent.

Au cours de sa prolifique carrière, Guido Molinari a développé un langage pictural singulier, qui relève d'une conception de la peinture avant tout motivée par l'étude des faits plastiques et les rapports entre ces éléments. Ce peintre, qui a élaboré une structure spatiale non figurative, organisée autour d'un espace chromatique dynamique, a tenté d'éclipser toute forme de représentation classique de manière à concevoir un espace de pure plasticité. Cependant, bien qu'il ait défendu une peinture abstraite et sérielle, rejetant par le fait même l'expressivité du médium pictural, en observant rétrospectivement le développement de la structure de ses tableaux, nous ne pouvons nier l'influence de l'automatisme sur les premières années de sa production.

Au début des années cinquante, les oeuvres de Guido Molinari se caractérisent par l'application de petits amoncellements de matière qui composent et obstruent la surface d'un même geste. À l'exemple de l'oeuvre *Juxtaposition* (1954), les empâtements sont appliqués sur la toile au moyen de gestes spontanés et expressifs. Ces dépôts de matière, d'abord dispersés sur la surface des tableaux, tendront à se regrouper, à se schématiser et à se simplifier. Les touches de matière s'allongeront progressivement de 1951 à 1953, seront juxtaposées au cours des années 1954 et 1955, puis s'aplaniront vers la fin des années cinquante, laissant présager les larges bandes verticales des années soixante.

Le développement de la pratique de Guido Molinari le mènera ultimement vers la réalisation de compositions sérielles. Mais au préalable, il doit abstraire la gestualité de ses oeuvres. L'utilisation du ruban-cache selon la technique du *Hard-Edge* lui permet de détruire toute référence mimétique et ainsi aborder la couleur comme une pure fréquence ondulatoire. Visible à la jonction des plans colorés, l'effet de vibration optique résulte d'un usage des pigments comme couleur/énergie. Ce traitement de la couleur est d'ailleurs l'un des éléments structurants pour les néoplasticistes québécois, puisque l'application de la peinture n'est plus effectuée de manière expressive ou intuitive, mais selon une accumulation de couches successives menant à une saturation de la surface.

Au cours des années soixante, la juxtaposition de bandes de couleur verticales apparaît comme un des fils conducteurs des recherches de Molinari. L'espace réversible, une variation québécoise du *push and pull* américain, est configuré de manière à dynamiser la surface des oeuvres au moyen de contrastes chromatiques. La structure d'un espace bidimensionnel et non perspectiviste, la sérialité et la permutation des éléments plastiques, l'absence de tout référent sont autant de principes picturaux qui participent au dynamisme de ses oeuvres. Durant les années soixante-dix, des formes triangulaires sont introduites à l'intérieur de la grille sous-jacente à l'organisation picturale de manière à permettre le rabattement des plans. Ainsi le regardant, mis en présence de formats monumentaux, doit-il « plonger dans la couleur » afin de percevoir les effets optiques activés par leur juxtaposition. L'on peut ainsi déduire que la conception de la peinture chez Molinari est envisagée, non pas exclusivement d'après la relation que l'artiste entretient avec le monde, mais d'après la relation qu'il entretient avec l'univers plastique de son médium.

La démarche de ce néoplasticiste, qui privilégie une approche analytique du traitement de la couleur, se définit à la suite d'une observation attentive des structures picturales employées par Mondrian et Malevitch. En plus d'insister sur une simplification des moyens et sur une épuration de la surface, le peintre résout les problèmes de réversibilité de l'espace pictural par l'instauration d'une rythmique visuelle vibratoire. Les relations entre les couleurs doivent engendrer un espace énergétique non euclidien puisque l'artiste n'envisage pas l'abstraction en vue d'une schématisation des formes de la nature. En définissant de nouvelles modalités spatiales à partir de systèmes sériels, Molinari propose de multiplier la fonction dynamique et expressive de la couleur. Le peintre fait ainsi éclater l'espace perspectiviste en lui soutirant son référent dans le but de transformer son art en un moyen de connaissance rendant explicites les structures des forces qui animent l'espace du tableau.

Vers le milieu des années quatre-vingt, Guido Molinari consacre une partie importante de sa production picturale à la couleur seule. Entre 1986 et 1988, l'artiste peint de nombreux tableaux monochromes qu'il titre systématiquement *Quantificateur rouge*. Il utilise alors la couleur rouge, qu'il applique par couches successives, parfois par-dessus d'autres couleurs, jusqu'à saturation. Entre 1991 et 1997, il procède tout aussi intensivement à l'étude de la couleur bleue. La période monochrome de Molinari se conclut avec la réalisation de *Vent bleu* (1997), un imposant polyptyque composé de tableaux bleus de grand format. Cette oeuvre immersive invite le visiteur à « marcher » dans la couleur, à l'expérimenter et à s'en imprégner.

Les recherches chromatiques de Molinari ont donc permis le remplacement de la couleur mimétique au profit d'une structure spatiale dans le cadre de laquelle elle acquiert une fonction dynamique. La couleur n'est alors plus réduite à une fonction de représentation ou de

localisation topographique des éléments sur la toile, mais devient participante d'une structure énergétique. En considérant la couleur comme une forme d'énergie à intégrer dans un espace abstrait, Guido Molinari envisage cet élément plastique comme une nouvelle manière de dynamiser l'espace pictural. Ainsi, dans le cadre de cette exposition, cinq décennies de peinture convergent. Malgré l'hétérogénéité apparente de l'ensemble, des parentés formelles entre les oeuvres s'imposent, tout comme l'éloquence de leurs couleurs, bruyantes, flamboyantes et saturées. À l'image du plasticien, m'a-t-on maintes fois raconté.

Notes :

Sandra Grant Marchand

Diplômée en Histoire de l'art de l'Université de Montréal, Sandra Grant Marchand est conservatrice au Musée d'art contemporain de Montréal depuis 1978. Elle a conçu et réalisé plusieurs expositions d'envergure, dont *British Now* : sculpture et autres dessins, en 1988; *La Collection* : tableau inaugural (co-commissaires Paulette Gagnon, Josée Bélisle, Manon Blanchette, Pierre Landry), en 1992; *Alfred Pellon*, une rétrospective (en collaboration avec le Musée national des beaux-arts du Québec), en 1993; *Molinari*, une rétrospective, en 1995; *Culbutes*, *Œuvre d'impertinence* (co-commissaire Paulette Gagnon), en 1999, *Métamorphoses et clonage*, en 2001, et *Yves Gaucher*, en 2003. Elle a également été commissaire, entre autres, des expositions *Déclaration*, de Jana Sterbak, en 1994; *Osmose*, de Char Davis, en 1995; *Kim Adams*, en 1996; *Trevor Gould* : Poser pour le public, en 1998; *Eleanor Bond*, en 1998; *Eulàlia Valldosera*, en 1999; *André Martin*. *Mes modèles-autoportrait*, en 2000; *BGL*. *À l'abri des arbres*, en 2001; *Nadine Norman*, *Je suis disponible*. *Et vous?*, en 2002, et *Henri Venne*, *(D') après nature*, en 2004.

Dr. Roald Nasgaard

Roald Nasgaard is a professor of art history and, for the past decade, chair of the art department at Florida State University. His long and distinguished museum career includes fifteen years as chief curator at the Art Gallery of Ontario, during which he oversaw many projects, among them the seminal 1984 exhibition and book *The Mystic North*. His book *Abstract Painting in Canada* was called "beguiling," "engaging" and "brilliant" by the *Globe and Mail*. He lives in Tallahassee and Toronto.

Marie-Eve Beupré

Marie-Eve Beupré termine une maîtrise en histoire de l'art sur les pratiques actuelles de la monochromie et travaille à la Galerie de l'UQÀM comme assistante de recherche. Elle a publié des articles pour les revues *Parachute* et *Spirale* et a écrit des opuscules pour divers artistes dont *BGL*, Stéphane Gilot, Diana Thorneycroft, Guillaume Lachapelle et Henri Venne. À titre de commissaire, elle présenta en 2007 *Libre < échange*. *Extraits de la collection*, une exposition organisée à la Galerie de l'UQÀM.

(#)

- 1_ Cet essai se fonde sur des conversations avec Molinari dans son atelier de Montréal le 11 novembre, au Musée d'art contemporain de Montréal le 29 décembre, et à nouveau dans l'atelier, le 30 décembre 1994. Je dois également beaucoup aux études importantes sur Molinari par Pierre Théberge, Robert Welsh, David Burnett et James Campbell.
- 2_ Guido Molinari, «La notion d'artiste» (1975), in Pierre Théberge, *Guido Molinari : Écrits sur l'art (1954-1975)*, collection « Documents d'histoire de l'art canadien » #2, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1976, p. 105. (Ci-après : *Écrits*.)
- 3_ À côté des «bichromes» de Claude Tousignant, Bernard Teyssède, Guido Molinari : un point limite de l'abstraction chromatique, Paris, Centre culturel canadien, 1974, p. 8.
- 4_ Trad. ego. Robert Morris, «Notes on Sculpture», in *Minimal Art : a Critical Anthology*, ss la dir. de Gregory Battcock, New-York, Dutton, 1968, p. 232.
- 5_ Guido Molinari, «Sans titre» (1954), in *Écrits*, p. 14.
- 6_ Voir Pierre Théberge, *Écrits*, p. 26-27.
- 7_ Trad. ego. «Letter from Naum Gabo to Herbert Read» (1942), in *The Tradition of Constructivism*, ss la dir. de Stephen Bann, New-York, Viking, 1974, p. 218.
- 8_ Sauf indication contraire, les citations de Molinari proviennent de mes entretiens avec lui. Voir note 1.
- 9_ Voir notamment Teyssède, p. 5.
- 10_ Teyssède, p. 5.
- 11_ James Johnson Sweeney, «Mondrian, the Dutch and De Stijl», *Art News L* (summer 1951), p. 24-25, 62,64. Pour une analyse détaillée de cet article et de sa portée pour Molinari, voir Robert Welsh, «Molinari and the Science of Colour and Line», *RACAR*, V/1, 1978, p. 5-6.
- 12_ Trad. ego. Welsh, p. 6.
- 13_ *Écrits*, p. 15-17.
- 14_ Teyssède, p. 6.
- 15_ Welsh, p. 3-4.
- 16_ *Écrits*, p. 17.

- 17_ «Réflexions sur l'automatisme et le plasticisme» (1961), Écrits, p. 39.
- 18_ Dans son ouvrage intitulé *The Triumph of American Painting : A History of Abstract Expressionism* (New York, Praeger, 1970), Irving Sandler passe en revue les attitudes respectives des membres de l'école de New York par rapport à Mondrian.
- 19_ Fernande Saint-Martin, *La littérature et le non-verbal*. Montréal, Éditions d'Orphée, 1958.
- 20_ Saint-Martin, p. 13.
- 21_ Voir Saint-Martin, p. 34-35.
- 22_ Saint-Martin, p. 85.
- 23_ Saint-Martin, p. 41.
- 24_ Saint-Martin, p. 86.
- 25_ Guido Molinari, «Sans titre (1964)», in *Écrits*, p. 41.
- 26_ Guido Molinari, « Le langage de l'Art Abstrait » (1959), in *Écrits*, p. 19.
- 27_ Saint-Martin, p. 41.
- 28_ Molinari a lu Piaget pour la première fois en 1958. Cet intérêt était partagé par Saint-Martin, qui a publié ses réflexions sur Piaget en rapport avec l'art, dans *Structures de l'espace pictural*, Montréal, HMH, 1968.
- 29_ Voir Guido Molinari, «Quantificateur Chromatique», in *10 Canadian Artists in the 1970s*. Toronto, Art Gallery of Ontario, 1980, p. 71-72.
- 30_ Pour une discussion de cet aspect, voir James Campbell, «The Genetic Moment», dans son ouvrage intitulé *Molinari Studies*, New York, 49ième Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, 1987, p. 11-18.
- 31_ Trad. ego. Piet Mondrian, «Plastic Art and Pure Plastic Art», in *Modern Artists on Art : Ten Unabridged Essays*, ss la dir. de Robert L. Herbert, Englewood Cliffs, New Jersey, 1964, p. 119. C'est Mondrian qui souligne.
- 32_ Cette synthèse des préceptes de Molinari trouve ses sources dans la publication de Fernande Saint-Martin, *Structures de l'espace pictural*, Montréal, Édition HMH, 1968, 172 p. Il est à noter que le rôle de cette théoricienne est fondamental dans la démarche des néoplasticiens québécois puisqu'elle fut la première auteure à proposer des assises théoriques aux nouvelles conceptions de l'espace pictural en vigueur.