

Molinari, peintre québécois

François Gagnon

Number 5, February 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/40404ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gagnon, F. (1977). Molinari, peintre québécois. *Lettres québécoises*, (5), 43–44.

Molinari, peintre québécois.

Le catalogue de musée n'a pas une place bien définie dans la hiérarchie des genres littéraires. Il consiste habituellement en un court essai précédant une liste d'oeuvres, illustrées de planches, et vise essentiellement à introduire le public à une exposition. Il arrive cependant que ce format donne occasion à de plus ambitieuses entreprises. L'essai se développe en biographie de l'artiste et en analyse de l'oeuvre. La liste des oeuvres s'accompagne de commentaires précis qui permettent de les suivre d'une collection à l'autre et de prendre connaissance des propos critiques qu'elles ont suscités. Le catalogue fait le point de la recherche sur un artiste et devient un instrument de travail indispensable à qui s'intéresse au développement de l'art du Québec. C'est le cas du catalogue que Pierre Théberge, conservateur de l'art canadien contemporain à la Galerie Nationale du Canada, vient de consacrer à la peinture de GUIDO MOLINARI, (Ottawa, 1976, 160 p., 79 pl., 12 fig. dans le texte). Comme en plus, cette publication s'est accompagnée de celle des *Écrits sur l'art (1954-1975)* du même peintre, dans la collection des «Documents d'histoire de l'art canadien» lancée également par la Galerie Nationale,¹ on nous concèdera que l'événement vaut la peine d'être signalé. Nous tenons en main, avec ces deux publications, de quoi se faire une idée juste de la pensée théorique et de l'oeuvre peinte de Guido Molinari, de son développement et de son apport à la peinture du Québec.

Une première lecture ne révèle de parti pris par Pierre Théberge que l'aspect strictement factuel. Son exposé paraît s'en tenir au seul développement chronologique du peintre, signalant au passage les expositions auxquelles il a participé, la réaction de la critique à chacune d'entre elles et ses diverses activités... Mais sous-jacent à ce discours historique, traitant d'une personnalité aussi engagée que celle de Molinari, il apparaît bientôt — disons à l'occasion d'une seconde lecture — que le discours historique de Théberge a aussi une dimension politique. Il ne peut éviter la question: dans quel sens Molinari est-il un peintre québécois? On trouve la réponse à la question, au tournant d'une phrase, qui occupe presque le centre de l'exposé de Pierre Théberge et sur lequel nous voudrions attirer l'attention.

L'auteur en est à commenter l'exposition «Art Abstrait» tenu à l'École des Beaux-Arts de Montréal, en janvier 1959. Cette exposition réunissait des oeuvres de Louis Belzile, Jean Gagnon, Denis Juneau, Fernand

Leduc, Fernand Toupin, Claude Tousignant et Guido Molinari, chacun représentant une facette de la nouvelle peinture abstraite commençant alors à s'imposer à Montréal. L'exposition était accompagnée d'un catalogue préfacé par Fernande Saint-Martin. Le ton optimiste de son texte intitulé «Révélation de l'Art Abstrait» inspire le commentaire suivant à Pierre Théberge:

«Le texte (de Fernande Saint-Martin) se terminait sur un ton dont l'optimisme, à la veille de la 'Révolution tranquille', n'était peut-être pas sans justification.» (p. 27)

Pour quoi cette évocation de la «Révolution tranquille»? et pourquoi, à cet endroit précis?

Il pourrait s'agir d'une pure coïncidence de dates, sans portée sociale profonde. Nous croyons au contraire, que ce rapprochement ouvre une perspective nouvelle sur l'oeuvre de Molinari. Comme l'a expliqué Pierre Théberge, cette exposition à l'École des Beaux-Arts avait une «valeur de manifeste» parce qu'elle suivait de près les déclarations de John Steegman, alors directeur de Musée des beaux-arts de Montréal contre l'art abstrait. À cette occasion, Molinari avait pris personnellement parti et était allé jusqu'à demander, par la voie des journaux (*Le Devoir*, 29 août 1958), la démission du directeur. Molinari ne faisait que tirer les conséquences dans un cas particulier, d'une position constante chez lui: la défense de l'art abstrait dans notre milieu. En mai 1955, il avait ouvert la Galerie l'Actuelle, au 278 ouest, rue Sherbrooke, où il s'était engagé à présenter que de la peinture non-figurative. En février 1956, il participait à la fondation de l'Association des Artistes Non-Figuratifs de Montréal, qui n'avait pas d'autre but. À la suite de l'événement Steegman, Molinari participait en janvier 1959 à la création de la revue *Situations*, particulièrement engagée en faveur de l'art nouveau et dès 1962, il réclamait la création d'un Musée d'Art Contemporain à Montréal. Tous ces faits témoignent d'un même engagement en faveur de l'art abstrait. Mais cet engagement n'a pas qu'une dimension esthétique. C'est ici que le petit bout de phrase de Théberge prend tout son sens: «... à la veille de la 'Révolution tranquille'.» La défense de l'art abstrait dans le sens le plus plasticien du terme, tel que le comprenaient les premiers plasticiens (Jauran, Jérôme, Toupin et Belzile en 1955) et les «néo-plasticiens» qu'étaient Claude Tousignant et Molinari (en 1956 et ensuite) coïncidait avec la montée d'une nouvelle idéologie politique au Québec, celle qu'on allait qualifier à

partir de 1960, de «révolution tranquille.» Un nouvel homme québécois, «enfin maître chez soi» était en train de naître. Cette circonstance était-elle complètement indépendante du développement de la peinture plasticienne chez nous? Nous ne le croyons pas. Il est remarquable en tout cas que la «nouvelle abstraction» est souvent décrite comme l'expression naturelle de l'«homme nouveau» dans les textes des Plasticiens. On trouve l'expression sous la plume de Fernande Saint-Martin précisément dans le texte dont l'optimisme avait frappé Pierre Thérberge.

«Pour ma part, je suis convaincue,» écrivait-elle dans la préface à l'exposition *Art Abstrait, 1959*, «qu'en poursuivant sa recherche réfléchie sur les possibilités déjà entrevues de l'univers plastique abstrait, la peinture actuelle découvrira par elle-même les structures d'un monde non-verbal sans cesse interrogé et qu'elle révélera dans les cadres d'une nouvelle logique, d'une nouvelle psychologie et d'une nouvelle géométrie, les dimensions les plus profondes de l'homme nouveau.» Certes son texte entendait viser l'homme moderne universel, mais pour la première fois le Québécois prenant conscience de son état de colonisé, et rejetant de toute son âme cette situation que l'Histoire lui avait faite, pouvait prétendre enfin être en droit de participer à l'élaboration de cette «nouvelle logique», de cette «nouvelle psychologie,» de cette «nouvelle géométrie,» parce qu'il était en train de reconquérir son espace propre, tant du point de vue social que du point de vue politique, parce qu'il sortait de l'aliénation séculaire où sa situation de colonisé l'avait maintenu.

De la même manière Molinari déclarait en 1955: «En somme, il faut cesser de refaire le tableau trop refait déjà; et en 1959: «... la couleur et le plan (...) doivent être utilisés et intégrés dans une nouvelle fonction symbolique, propre à l'élaboration d'un nouveau langage qui soit vraiment adéquat à l'expression de l'individu...» Bien plus, en 1961, en citant Malevitch («J'aimerais être le fabricant de nouveaux signes exprimant mon mouvement intérieur...»), il rappelait que l'art abstrait le plus avancé avait coïncidé avec une pensée vraiment révolutionnaire, au moins à ses débuts. Il est bien certain que la Révolution russe avait eu d'abord un sens collectif: le paysan russe était libéré du joug écrasant de la féodalité et la classe ouvrière entraînait en possession de ses moyens de production... Mais cette révolution sociale, à son tour, n'avait de raison d'être que dans la mesure où elle favorisait la libération intérieure de plus en plus d'individus. Le passage de la corvée au «travail-passion» signifiait pour celui qui l'avait vécu, l'accès à ses propres moyens d'expression, et donc à sa propre individualité, si l'on veut: à la fin de l'aliénation dans laquelle il avait croupi jusqu'alors. Il n'est pas étonnant dès lors que la révolution russe ait pu trouver, dans ses débuts, son expression plastique dans le suprématisme de Malevitch qui voulait devenir le «fabricant des nouveaux signes exprimant (son) mouvement intérieur...» Qu'ensuite la révolution ait rejeté le Suprématisme pour lui substituer une forme de réalisme social qui lui paraissait mieux servir sa propagande ne démontre qu'une chose: les ré-

volutions perdent vite de vue que les changements sociaux ne se justifient que s'ils créent les conditions d'une plus grande liberté des individus... La coïncidence d'un art aussi individualisé que l'art abstrait avec les grandes révolutions politiques modernes n'en demeure pas moins un phénomène parfaitement justifiable. Ne pourrait-on pas penser que de la même façon, toute proportion gardée, l'émergence de l'oeuvre plasticienne de Molinari est à la «révolution tranquille» du Québec, ce que l'oeuvre suprématisme de Malevitch était à la Révolution de 1917 en Russie? Elle symbolise l'émergence de l'«homme nouveau» du Québec à ce moment privilégié où perdant son aliénation séculaire, il se veut libre de s'exprimer lui-même dans toutes les dimensions de son être, avant que la Révolution s'enlisant dans la politique partisane cherche un art «réaliste» qui serve mieux sa propagande et restreigne une fois encore l'individu au nom de quelque idéal collectif. Nous n'en sommes peut-être pas encore là... Au moins, est-il encore temps de regarder la peinture de Molinari comme le miroir d'une époque où l'individu québécois était à se libérer. C'est d'ailleurs une image extraordinaire qu'il nous renvoie: celle de la couleur-énergie devenant à elle-même sa propre structure, la couleur d'avant sa mise en forme, la couleur mise en relation avec elle-même et débarrassée de la fonction de créer l'illusion d'une réalité dépassée. Prenons conscience que cette image est fragile comme le printemps québécois, qu'elle ne nous sera peut-être pas donnée longtemps à voir... Déjà on réclame à hauts cris un art qui reflète les «aspirations du peuple québécois», un art de lecture facile, au sens politique immédiat. La défense de l'art abstrait va redevenir une tâche difficile... En attendant, il serait bon de méditer sur «la notion d'artiste» que Molinari proposait à son auditoire le 21 octobre 1975, au Musée d'Art Contemporain à Montréal:

«Poser que l'homme est né artiste résout le problème de l'émergence (de l'artiste dans la société) et des rapports (entre l'artiste et la société), puisqu'il ne s'agit plus de fonder les différences qui feraient de l'un (l'artiste) ce que l'autre (le non-artiste) n'est pas. De fait, si nous n'étions pas tous artistes, est-ce qu'il pourrait y avoir communication entre tous?»

N'est-ce pas cette possibilité de la «communication» entre tous et chacun que les embrigadements collectifs risquent de nous enlever pour la remplacer par la grisaille, les grandes étendues de neige, l'isolement» évoqués dans les tableaux de Jean-Paul Lemieux, sous prétexte que cela du moins, «fait» très québécois?

François Gagnon.

1. Qu'on permette à l'historien maniaque que je suis, de signaler par le truchement discret d'une note, quelques coquilles qui ont échappé à l'attention de l'éditeur des *Écrits*... c'est à la page 15 que j'en ai. Je crois que nous devrions donner son titre complet au journal: *L'Autorité du peuple*. On comprend mieux ainsi qu'il s'agissait d'un journal de gauche, qu'il avait pu s'attirer la collaboration de Rodolphe de Repentigny (qui y signait sa chronique du pseudonyme de François Bourgogne) et qu'il avait ouvert ses colonnes à des débats sur l'art d'avant-garde. Par ailleurs, le titre de l'essai de Borduas était «Objectivation ultime et délirante» et non pas «délirante.» Je crois de plus que sa publication dans *L'Autorité du peuple* du 12 mars relevait de l'initiative de R. de Repentigny plutôt que de celle de Borduas lui-même.