

Guido Molinari (1933-2004) Entre le geste et la parole

Ghislain Clermont

Volume 49, numéro 194, printemps 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52715ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

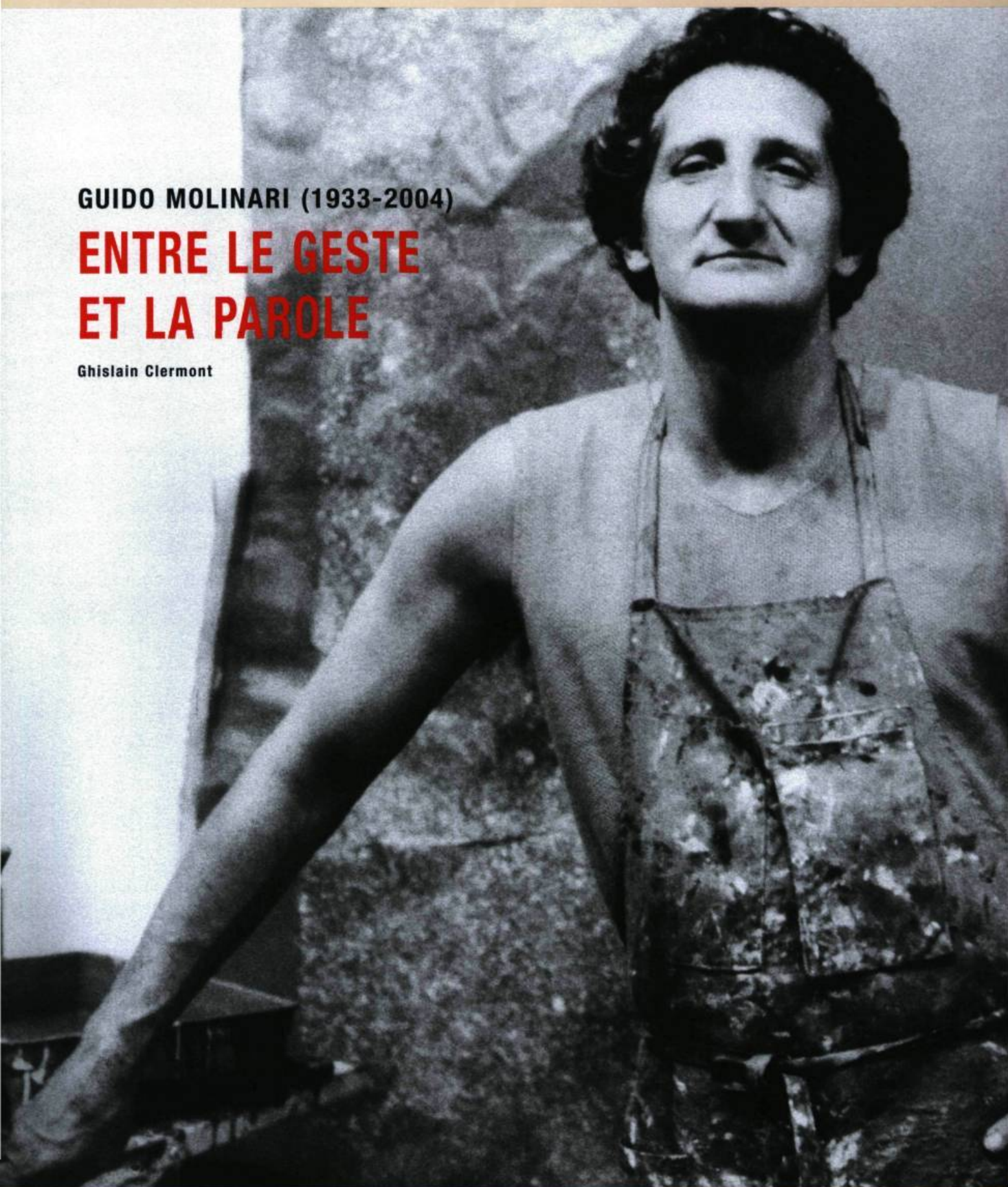
Citer cet article

Clermont, G. (2004). Guido Molinari (1933-2004) : entre le geste et la parole. *Vie des arts*, 49(194), 24–27.

GUIDO MOLINARI (1933-2004)

ENTRE LE GESTE ET LA PAROLE

Ghislain Clermont





Guido Molinari dans son atelier
Photo: Sam Tata

L'ŒUVRE PEINT DE GUIDO MOLINARI EST REMARQUABLE PAR SON UNITÉ,

PAR SON DÉVELOPPEMENT RIGoureux ET CONTINU, PAR LA CLARTÉ ET LA LOGIQUE DE SON LANGAGE.

De 1950 à 1954, Guido Molinari se cherche; il fréquente les automatistes, signataires du *Refus global* et propagandistes de la peinture libre. Il tâte du geste spontané et des pâtes épaisses. En 1955, il prend de l'assurance, ce que traduisent ses tableaux noirs et blancs. Trois ans plus tard, il s'enthousiasme pour le *hard edge* et revient à la couleur. A la fin de 1963, il produit des tableaux composés de bandes verticales égales et semble incapable de s'en rassasier, si bien qu'il devient l'artiste des bandes verticales; cette identité ne le quitte plus. L'ancien contestataire de La Hutte (1951-1953), l'ancien directeur-fondateur de la galerie L'Actuelle (1955-1957), l'ancien gourou des plasticiens, des non-automatistes (à partir de 1959-1960), se fait, en 1968, accuser de sclérose par les plus jeunes. L'année suivante, les bandes parallèles sautent, et une nouvelle phase commence, celle des damiers et des triangles.

Chez Molinari, le verbe et le geste vont de pair. Les grandes étapes sont marquées tout autant par des commentaires justificatifs que par des revirements dans la conception des œuvres. Molinari a toujours aimé parler (aux artistes, aux critiques, aux curieux, à ses élèves comme à ceux des autres) et écrire (dans les journaux, dans les périodiques, dans les catalogues d'exposition). Les vingt-sept textes compilés et présentés par Pierre Théberge en complément à son catalogue de la rétrospective (*Guido Molinari: Écrits sur l'art, 1954-1975*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1976) sont une petite mine à exploiter. Ces textes divers, échelonnés sur une période de vingt-deux ans, éclairent ce que Molinari lui-même appelait, dès 1954, avant même de l'avoir défini, le *molinarisme*.

On peut dire que le molinarisme repose sur trois préceptes de base. Il est tout d'abord exclusivement abstrait: « La peinture abstraite est l'élément prépondérant de l'activité picturale contemporaine. » (*Écrits*, p. 22). Molinari reproche à la peinture figurative de limiter les possibilités dynamiques et expressives de l'artiste, parce qu'elle reste esclave de la tradition pour ce qui est de la perception réaliste des objets et de leur organisation perspectiviste dans l'espace. Il valorise la méthode abstraite, *la seule authentique*, et il lui attribue de grands mérites. Elle permet à l'artiste de se départir du dualisme illusoire inhérent à la méthode figurative, soit le fait de placer sur des surfaces planes des objets dans un environnement. Elle lui permet aussi d'atteindre une nouvelle objectivité du réel, d'inventorier sa structure et, par là, d'élaborer un langage expressif et personnel.

L'ABSTRACTION ET RIEN D'AUTRE

Fondamentalement, le molinarisme consiste à lier le sort de la peinture à une évolution de la structure de l'espace: « La réalité plastique première réside dans la structure, c'est-à-dire dans la fonction dynamique résultant du rapport entre les éléments, couleur et plan » (*Écrits*, p. 18). En 1955, dans son tout premier article, Molinari rattache l'évolution de sa peinture au sort de la nouvelle plastique, celle qui rejette la perspective euclidienne (illusionniste) et l'espace naturel (classique). Il accuse ses anciens camarades automatistes, ses anciens compagnons de La Hutte, de rester attachés à l'espace à trois dimensions et aux accidents considérés comme objets. D'où la rupture nécessaire avec le cubisme et le surréalisme,

GUIDO MOLINARI

2 OCTOBRE 1933 — 21 FÉVRIER 2004

FIGURE PROÉMINENTE DE L'ART MODERNE AU QUÉBEC ET AU CANADA,
GUIDO MOLINARI N'EN DEMEURE PAS MOINS UNE FIGURE RELATIVEMENT
CONTROVERSÉE. L'ABONDANCE DES ÉCRITS ET DES INTERVENTIONS PUBLIQUES
DE L'ARTISTE N'EMPÊCHE NULLEMENT UNE FRANGE DE COMMENTATEURS
ET UNE PROPORTION DU PUBLIC DES AMATEURS D'ART DE NE PAS ADHÉRER
À SON IDÉAL D'ABSTRACTION CHROMATIQUE. À L'INDIFFÉRENCE QUE SUSCITENT
LES FORMES SÉRIELLES DE MOLINARI S'OPPOSE L'INCONDITIONNELLE ADMIRATION
DE CEUX QUI APPRÉCIENT LES RECHERCHES FONDAMENTALES AUXQUELLES RÉPONDENT
LES PRODUCTIONS DE L'ARTISTE RIGOREUSEMENT ATTACHÉE AUX DEUX DIMENSIONS
DE LA SURFACE PICTURALE ET AUX EFFETS OPTIQUES DE LA JUXTAPOSITION
DES COULEURS.

- De 1948 à 1951, il suit les cours du soir de l'École des beaux-arts de Montréal où il obtient le premier prix de dessin.
- En 1951, il s'inscrit à l'École du Musée des beaux-arts de Montréal qu'il quitte à la fin du deuxième trimestre 1952.
- En 1952, il s'installe dans un atelier et commence à produire des œuvres dont les constructions rappellent celles de Piet Mondrian.
- En 1954, il participe à la première exposition des plasticiens, peintres qui se détachent du mouvement automatiste.
- En 1955, il effectue un premier séjour à New York et se familiarise avec les *drippings* de Pollock. De retour à Montréal, il ouvre, en compagnie de Fernande Saint-Martin, la galerie L'Actuelle exclusivement destinée à accueillir des œuvres d'art abstrait. Il expose ses premiers tableaux *noir et blanc* (huile sur toile).
- En 1956, il participe à la création de l'Association des artistes non figuratifs de Montréal.
- En 1957, il prend part à une exposition de groupe à New York. Il commence à diffuser ses idées théoriques en donnant des conférences que publient des revues comme *L'Autorité*, *Situation*, *Canadian Art et Liberté*.
- En 1959, il participe à la Biennale de la Galerie nationale du Canada (il sera de toutes les biennales d'Ottawa jusqu'en 1968).
- En 1961, il participe à la Biennale de Paris.
- À partir de 1962-1963, les tableaux qu'il expose expriment les convictions plastiques qu'il défendra tout au long de sa vie; sa carrière prend une envergure internationale: il présente des expositions à travers le Canada, les États-Unis et l'Europe. Mais surtout, il reçoit une considérable reconnaissance américaine: le Museum of Modern Art de New York acquiert sa toile *Asymétrie jaune*, son œuvre *Structure noire* entre dans la collection Solomon R. Guggenheim.
- En 1967, il reçoit le prix David E. Bright à la Biennale de Venise.
- En 1970, il est nommé professeur assistant à l'Université Concordia.
- En 1976, le Musée des beaux-arts du Canada organise sa première rétrospective.
- En 1980, il obtient le prix Paul-Émile Borduas du gouvernement du Québec.
- En 1995, le Musée d'art contemporain de Montréal présente la seconde rétrospective de son œuvre.
- En octobre 2003, il lance à l'espace Alfred Dallaire (Montréal) une suite de toiles regroupées sous le titre *Équivalence* en hommage au poète Stéphane Mallarmé et à son célèbre *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Le poème de Mallarmé et les œuvres de Molinari ont été reproduits sous le titre *Équivalence* et publiés par Les éditions du passage.

rétrogrades, encore attachés au volume et au plan. C'est la filiation Cézanne-Mondrian-Pollock qu'il faut respecter, c'est Mondrian qui doit devenir le modèle: «C'est ainsi qu'il existe une évolution très définissable de Cézanne à Pollock, qui consiste en la destruction progressive du volume et du plan dans l'espace du tableau. Mondrian, pour sa part, détruit le plan-objet situable par évaluation-lumière et il introduit le plan dynamique où la couleur retrouve toutes ses possibilités énergétiques» (*Écrits*, p. 17). Molinari trouve chez Mondrian, «le plasticien, l'objectif, l'impersonnel», une démarche hardie qui avait d'ailleurs, en mars 1944, «ravi» Borduas. Mais Borduas parlait de fine lumière et d'espace: Molinari, lui, préfère les bases théoriques de Mondrian à ses images. Ce jeune Québécois qui n'a pas trente ans a choisi avec qui rivaliser en matière de peinture abstraite! Certes, Molinari aime bien Mondrian, mais il prétend aussi le dépasser, il veut rompre avec l'impression de distance, de gravitation et de latéralité qu'on trouve encore chez le fondateur de l'abstraction géométrique.

UNE PEINTURE EXISTENTIELLE

Les années 1955-1956 sont marquées par la série ascétique des tableaux *noirs et blancs*. Molinari, dégagé de tout automatisme, devient Molinari l'intellectuel, le géomètre, le puriste. Il l'a, sa nouvelle structure de l'espace: les formes et le fond sont réversibles, le champ pictural est bidimensionnel. Vingt ans plus tard, il définira, à l'Université du Québec à Montréal, comme un professeur d'université sait parfois définir les choses, ce qu'il entendait, depuis les années 1950, par structure plastique, par structure expressive: «Le terme de structure... désigne une façon particulière d'affronter le phénomène de totalité que constitue l'œuvre picturale et de la comprendre dans ses composantes émotives aussi bien que conceptuelles... La structure qui constitue le tableau est naturellement formée par ses éléments, mais les lois de composition de ces éléments ne sont pas seulement additives ou cumulatives. Les lois de composition confèrent au tout en tant que tel des propriétés d'ensemble distinctes de celles des éléments pris chacun en eux-mêmes. Un tableau n'est pas seulement la somme de ses éléments, mais il est le résultat synthétique des interrelations entre ces éléments.» (*Écrits*, p. 99)

Il est étonnant de constater que, au milieu des années 1950, Guido Molinari, pratiquant à Montréal la méthode hautement abstraite, et Alex Colville, pratiquant à Sackville, (N.-B.), la méthode hautement figurative, étaient tous deux absorbés dans une peinture existentielle. Bernard Teyssède, qui a accueilli ses toiles au Centre culturel canadien de Paris, a émis le commentaire suivant: «On peut voir là une façon tragique d'exister.»

La couleur, cependant, revient. Fin 1958, voici les premières bandes verticales: du blanc et du noir, du rouge, de l'orangé et du jaune. Plus tard, il y aura du bleu et du vert, du brun parfois. C'est la couleur pure, utilisée comme élément structural (elle aussi), comme énergie (non comme lumière). Couleur

et plan — les deux mots de base du langage molinariste — sont intégrés. La couleur et la forme le sont aussi. Molinari l'a bel et bien dit, en 1972, à ces savants de la Canadian Society for Colour in Art, Industry and Science: « *In art, one cannot find or experience colour as such, but only form — colour units interrelated with other form — colour units to create a specific, meaningful experience* » (*Écrits*, p. 86). Cette expérience, pour Molinari, est d'abord vécue par l'artiste: l'artiste communique un message « qui ne peut être autre que celui de l'expérience vécue. » Les formes et les couleurs font un, elles font la structure de l'œuvre peinte, elles font un être nouveau — le tableau — né d'une expérience particulière d'un artiste particulier à un moment particulier.

SÉRIALITÉ

Réussir cette unité couleur-plan et couleur-forme exige une démarche particulière, une méthode analytique précise. D'où le troisième précepte du molinarisme: l'organisation du tableau selon certaines constantes, ou encore l'utilisation complexe, systématique, de la sérialité. Molinari veut en effet réussir la synthèse entre les dynamismes de la durée et les dynamismes de la couleur. Pour ce faire, il croit que seule la sérialité permet: a) d'éviter

qu'une couleur polarise tout le tableau; b) de donner à une couleur une fonction dialectique en la répétant ou en la relocalisant dans le tableau; c) de s'affranchir, par la répétition de formes toujours identiques, du dualisme traditionnel des couleurs (foncées ou claires, chaudes ou froides) et de formes (formes linéaires ou masses, formes grandes ou petites); d) d'éliminer les effets de texture, de rugosité, de léché, qui freinent le dynamisme et l'expression de la couleur (voir le texte 23 des *Écrits*).

L'œuvre de Guido Molinari pourrait être perçue comme un prolongement de celle des fondateurs de l'abstraction. Molinari a beaucoup puisé chez Mondrian et chez Malévitch. Il a aussi fortement réagi devant Pollock, De Kooning et Kline. Ses recherches sont parallèles à celles de Noland et de Newman. Au Canada, l'aspect controversé de sa démarche ne s'est pas tout à fait estompé. Le molinarisme n'a pas été adopté en tant que tendance artistique ou même en tant qu'école de pensée. En revanche, Molinari, s'est imposé en tant que figure de l'art moderne, en tant que protagoniste de l'histoire de l'art. □

Cet article est une version actualisée d'un texte qui a été publié une première fois sous le titre « Molinari », dans l'ouvrage 16 peintres du Québec dans leur milieu, coll. L'inventaire des créateurs, Montréal, Vie des arts, 1978.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

LA REVUE VIE DES ARTS A CONSACRÉ QUELQUES ARTICLES MAJEURS AUX PRODUCTIONS DE GUIDO MOLINARI.

JACQUES FOLCH-RIBAS, « LES CALLIGRAPHIES DE GUIDO MOLINARI », n° 13, p. 54 (1958).

CLAUDE BEAULIEU, « GUIDO MOLINARI », n° 37, p. 51 (1964).

FERNANDE SAINT-MARTIN, « LE DYNAMISME DES PLASTICIENS DE MONTRÉAL — GUIDO MOLINARI », n° 44, p. 44 (1966).

LAURENT LAMY, « MOLINARI, UNE INTRANSIGEANTE PURETÉ FORMELLE », n° 66, p. 53-57 (1972).

ALAIN PARENT, « MOLINARI OU LA CONSTRUCTION D'UN ESPACE », n° 83, p. 38-40 (1976).

JAMES D. CAMPBELL, « GUIDO MOLINARI, LE PEINTRE-PARADIGME », n° 131, p. 44-48 (1988).

NATHALIE LEROUX, « MOLINARI: QUAND LE SPECTATEUR SE FAIT CRÉATEUR », n° 158, p. 36-39 (1995).

PIERRE THÉBERGE (ÉDIT.), *GUIDO MOLINARI, ÉCRITS SUR L'ART (1954-1975)*, COLL. DOCUMENTS D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN, n° 2, OTTAWA, GALERIE NATIONALE DU CANADA, 1976.

MOLINARI

BREFS PROPOS SUR LA PEINTURE

- Je m'intéresse à la fonction métaphorique du tableau. Que se produit-il lorsque le spectateur rencontre des champs ou des masses colorés? [...] Je privilégie une peinture qui se situe au-delà de toute communication de codes.
- L'art est un moyen de connaissance de soi; dans ce contexte, je pense que toute démarche artistique et créative implique une structure et que cette structure constitue un langage. S'il y a une structure, il y a un système de production qui peut être analysé un peu de la même façon qu'on analyse les structures linguistiques verbales ou non verbales, comme celles de la musique ou des mathématiques, ou comme d'autres langages, celui des animaux, par exemple.
- Cela ne m'intéresse pas vraiment d'être compris. [...] D'ailleurs, il n'y a rien à comprendre, en ce sens qu'il n'y a pas de message caché. [...] Je veux que les gens goûtent quelques instants l'effet de ma peinture et qu'ils s'en souviennent pour que cela devienne une expérience de connaissance.
- Je considère ma peinture comme non intentionnelle; elle n'est pas préconçue; elle s'élabore sans cesse et elle n'a été à aucun moment mise en relation avec des modèles extérieurs.
- Je poursuis quelque chose qui a une histoire. Le mot peinture (en effet) possède un sens historique. J'ai évolué, à l'époque de l'expressionnisme abstrait, de l'automatisme, et ma peinture se situe dans le prolongement de ces modes de travail. [...] On n'invente pas, on ne fait que poursuivre quelque chose qui a commencé il y a très longtemps.

Extraits des propos recueillis par Nathalie Leroux et publiés dans *Vie des Arts*, n° 158, printemps 1995, p. 36-39.

- 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'ensemble d'éléments, qui sont entraînés par des permutations continues, par la localisation et la réitération.

Réflexions sur la notion d'objet et de série dans la peinture canadienne-française. Conférence J.-A. de Sève, n° 11-12, 1971.