

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 théo-

rie 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'œil 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. 89

(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.