

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Un art problématique

Pierre Vadeboncoeur

Volume 38, Number 1 (223), February 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32381ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vadeboncoeur, P. (1996). Un art problématique. *Liberté*, 38(1), 58–65.

LECTURES DU VISIBLE

PIERRE VADEBONCŒUR

UN ART PROBLÉMATIQUE

Depuis longtemps, les toiles de Molinari, faites si souvent et si répétitivement de bandes colorées verticales et parallèles (ses « barres », comme disaient des gens), me mettaient en défiance. Il y avait là, à cause d'une forme générale constamment reprise et d'un contenu problématique, une question esthétique à clarifier.

La rétrospective Molinari, l'été dernier, au Musée d'art contemporain, a permis de tenter de prendre les mesures d'une œuvre discutée depuis longtemps.

Le fracas publicitaire qui a accompagné cette exposition, l'exagération habituelle de la pub, les échos médiatiques qui ne manquent jamais de renchérir : on n'aurait pas fait davantage pour Picasso...

Un examen rigoureux semblait être encouragé paradoxalement par ce déploiement excessif.

Cette invitation singulière se reproduisait à l'exposition, d'une autre manière. Les très grandes surfaces utilisées depuis 1964 environ par le peintre et aussi ses harmonies chromatiques en mettent plein la vue. Les unes et les autres opèrent une brillante projection de l'œuvre sur le spectateur, mais en même temps elles provoquent une certaine curiosité critique touchant la valeur réelle de l'œuvre, c'est-à-dire concernant le fond qui serait censé la soutenir.

Ce que l'on va lire ici est le compte rendu d'une expérience, seulement d'une expérience.

Je désirais voir exactement pourquoi Molinari, qui a des qualités, qui n'est pas un mauvais peintre, ne m'avait jamais paru ce qu'on peut appeler un peintre considérable.

Cette expérience, ambivalente, s'est faite en deux ou trois temps.

C'est dans les années soixante que l'art de Molinari a pris ses principales caractéristiques. Je laisse de côté les débuts et aussi ce que le peintre a réalisé un moment en peignant quelques tableaux dans l'obscurité totale : soi-disant audace qui n'est qu'une absurdité se réclamant d'un extrémisme.

Les tableaux de la maturité, qui commencent à cette époque, sont de grandes figures géométriques nettes et précises, jouant d'un certain nombre de rapports et faites d'harmonies arithmétiques et chromatiques.

Les œuvres de cette période-là, dans les salles de l'exposition, m'ont d'abord ému par leurs vastes espaces, leur chromatisme brillant, la clarté de leur parti.

Le peintre poussait sans fléchir et longtemps son pari géométrique. Il s'y tiendrait d'ailleurs jusqu'à ce jour et même il s'en tiendrait beaucoup à une seule structure essentielle, les bandes verticales, dans laquelle l'art s'emploierait à d'indéfinies variations sur quoi tout reposerait.

Les formes géométriques pures s'établissent par nature dans la perfection. Il n'y a rien à redire, même esthétiquement, à des rectangles, à des combinaisons précises de figures absolument équilibrées. La question qui suit cet axiome est cependant celle-ci : ces formes déjà gagnantes par leurs harmonies propres, ces beautés préexistantes sont-elles, dans telle œuvre peinte ou dans une longue série de tableaux, tout aussi soutenues

picturalement, donc portées plus loin par l'art, portées très loin par lui et selon lui ?

Ces formes, l'art dont il s'agit les utilise-t-il tout à fait selon lui-même ? Elles sont déjà d'une perfection neutre. L'art en fait-il des perfections n'ayant plus cette neutralité, mais ayant au contraire vie et valeur d'art ?

C'est ce qu'il fallait voir et mon émotion du moment répondait affirmativement.

Par quels attributs ces tableaux remplissant l'espace produisaient-ils cet effet ? Par leurs dimensions, par la perfection déjà donnée de leur géométrie, mais aussi par leurs couleurs.

On pourrait dire que, chez Molinari, la couleur est un art en soi, dont il joue d'une manière recherchée et séduisante.

La concentration de ces grandes toiles sous un seul toit augmentait leur impact, accentuait leur pouvoir. Le facteur *exposition* dans une dynamique plastique ne m'a jamais paru plus déterminant que là. Il conférait un supplément à chaque œuvre, de sorte que c'est par cette réunion de tableaux — et peut-être par leur réunion seule — que l'artiste s'approchait le mieux du but *ultime* recherché par lui, et non par chaque toile séparément considérée.

Mais après cette phase commença pour moi une interrogation critique. Elle tenait au sentiment de ne pas adéquatement trouver sous ces prestiges une présence égale à celle qu'ils annonçaient.

À ce stade, je commençais à avoir l'impression que l'art de Molinari en quelque sorte ne me soutenait plus assez. Je regrettais cela. J'aurais voulu pouvoir lui prêter davantage.

Pour ce qui est de sa géométrie, s'agissait-il d'un cadre à la sévérité duquel cette peinture finissait par adhérer comme si elle s'y accrochait ?

L'expérience du « cadre » se prolongeait beaucoup. Cet entêtement paraissait suspect et, dans les œuvres, j'en arrivais à chercher ce qui l'aurait justifié d'emblée. Sous un tel regard, un manque se manifestait.

Que suggérerait cette inflexible structure rectangulaire obstinément gardée : un recours, un secours contre une certaine insuffisance des contenus ? Un alibi ?

Ces tableaux résistent-ils à l'épreuve comme ils semblent l'annoncer par leurs formes, par leurs couleurs, par leurs qualités, qualités qui sans doute les recommandent ?

Des idées m'arrêtaient, outrées mais indicatives. Elles me venaient spontanément. Je les donne pour ce qu'elles valent. Voici ces suggestions en capsules.

Rigueur devenue règle abstraite. Rigidité bien plutôt propre à souligner l'insuffisante réussite de cet art — car il y a réussite ! Poursuite quelque peu arbitraire d'une entreprise ne manquant pas d'intérêt ou de valeur, mais figée quelque part dans une idée compensatoire.

Qu'est-ce qu'un art dont on se rend compte qu'il fait du surplace, qu'il n'avance plus significativement ?

Cet art semble d'une certaine manière continuer sur la logique de sa seule forme : dans le cas, sur une forme mathématique incontestable, comme s'il s'agissait de cautionner par là quelque chose.

On peut ici parler d'art délibérément soutenu par l'intelligence ou par une pensée théorique ; mais, à partir d'un certain moment, cette intelligence, sans doute réelle, tend à jouer un rôle que le don semble avoir en partie cessé de jouer. Ce serait désormais un rôle substitué. Il y aurait relais externe. Appui, mais en partie par défaut.

Il en résulte des tableaux impeccables. Irréprochables, plutôt. Ce qui n'est pas pareil.

À ce moment-là, quelqu'un m'a dit : « On ne saurait avoir raison contre cet art, mais c'est seulement au plan de l'intelligence. Pour ce qui est du reste, plus important, l'art en question se défend moins bien. »

Cela corroborait mon sentiment. La composition géométrique, chez Molinari, semblait-il, avait d'abord servi de cadre propice aux tensions picturales ; puis elle a plutôt servi de caution à des œuvres en perte de tension.

Le peintre a continué de tirer profit de la beauté donnée des formes géométriques pures, mais, en même temps, il s'est retiré plus qu'on ne le croit de ces formes. Alors il en a effectivement tiré *du* profit.

L'art de Molinari atteint à un certain mérite à l'intérieur de ses propres limites, une fois celles-ci admises. Mais il faut les admettre. Suggérons que ces rectangles sont, par figure, ces limites mêmes, et qu'elles les disent, et que leur répétition les dit davantage encore.

Certains tableaux plus subtils, plus intérieurs, plus immobiles, appelés « quantificateurs », dont le premier du catalogue en illustration est de 1979 et le dernier de 1994, tous presque monochromes, se caractérisent par ceci que, dans chaque cas, à la faveur de leur rigueur, ils font jouer seulement deux nuances très voisines l'une de l'autre, soit par exemple deux rouges, ou deux bleus, ou un bleu et un vert extrêmement voisins*. La forme ? Pratiquement la même, ou enfin de même parti pris que dans la période antérieure : des rectangles verticaux contigus que seules leurs valeurs respectives délimitent, tantôt l'une, tantôt l'autre, surfaces peintes sur la

* Il est impossible de les reproduire même le plus imparfaitement ici. Leurs tons, si proches, ne se distingueraient pas, fût-ce par deux nuances de gris.

hauteur, probablement au rouleau. Cette géométrie, toujours pure, fait ressortir, dans le cas, le chant de la rencontre de deux tons. Les proportions de ces rectangles entre eux, plus ou moins larges ou étroits, contribuent pour leur part à cette musique austère. C'est tout. Cela ne peut pas ne pas être beau. Cet art s'est prémuni contre l'erreur ! Mais c'est là une des clefs de la critique que l'on peut faire de lui.

Ces facteurs qui le sauvegardent ainsi, pensés et mis en œuvre avec précision, sont étroits et soutiennent un propos pictural valable mais restreint.

Tout ce qui a pu être sauvé de la peinture de Molinari l'a été par une constante sévérité. En cela, le rendement de cet art est optimum par rapport à ce qu'il peut offrir. Le cadre met le contenu on ne peut mieux en valeur ; mais c'est un contenu dont il ne faut pas attendre plus que ce qu'il peut donner.

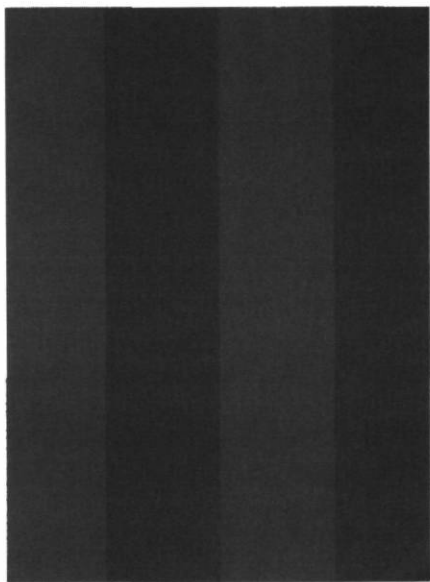
Là exactement gît la possibilité d'une équivoque sur la valeur de cette peinture. Comment soupçonner quelque chose de « parfait » ? Comment vous sortir d'une équation qui vous enferme ? Le peintre lui-même n'y soupçonne peut-être rien, rassuré par la justesse de l'équation, d'une part, et par la sensibilité qu'il y met et qu'on y retrouve effectivement. Rassuré aussi, dans le cas des « quantificateurs », par la profondeur de deux tons qui se répondent à l'infini. C'est quelque chose, sans doute. Mais ce n'est pas la fin du monde.

Malheureusement, par l'équivoque paradoxale de la perfection formelle s'introduit, comme par une faille, la prétention. Non la prétention du peintre, je pense, mais celle d'une entreprise qui ambitionne beaucoup et que l'institution interprète emphatiquement.

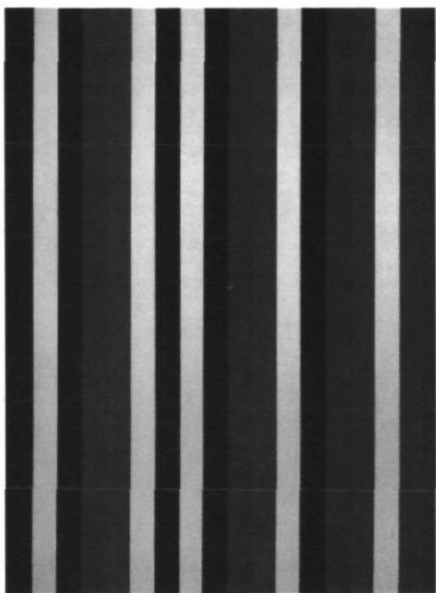
On n'y peut rien : cette peinture pose le problème de sa propre dimension objective, en particulier aussi à cause de tout ce qu'on en a dit socialement. C'est

dommage, car, si on l'aborde par l'esprit d'humilité qui est celui de tout art dans sa vérité, alors on constate que l'art de Molinari, malgré ses limites, est habitable et raffiné.

On parle de perfection de la forme; mais cette perfection, en tant que perfection précisément, manque de richesse; je dirais: d'inspiration, d'imagination, d'abondance. N'empêche: il y a, je le répète, la rigueur de l'œuvre, et cela donne une note très pure qui ne pouvait probablement être atteinte qu'à ce prix ascétique.



*Mutation rythmique numéro 2, 1966, acrylique sur toile,
203,2 x 152,4 cm.*



Dyade gris-rouge, 1969, acrylique sur toile, 292,4 x 231,3 cm.

Les illustrations, à peu près nulles ici, sont tirées du catalogue de la rétrospective Molinari, où elle étaient excellentes. La couleur, dans le cas, serait évidemment plus essentielle que jamais. Ici, ce ne sont que de fantomatiques références destinées à situer le lecteur un peu mieux que les seuls mots.