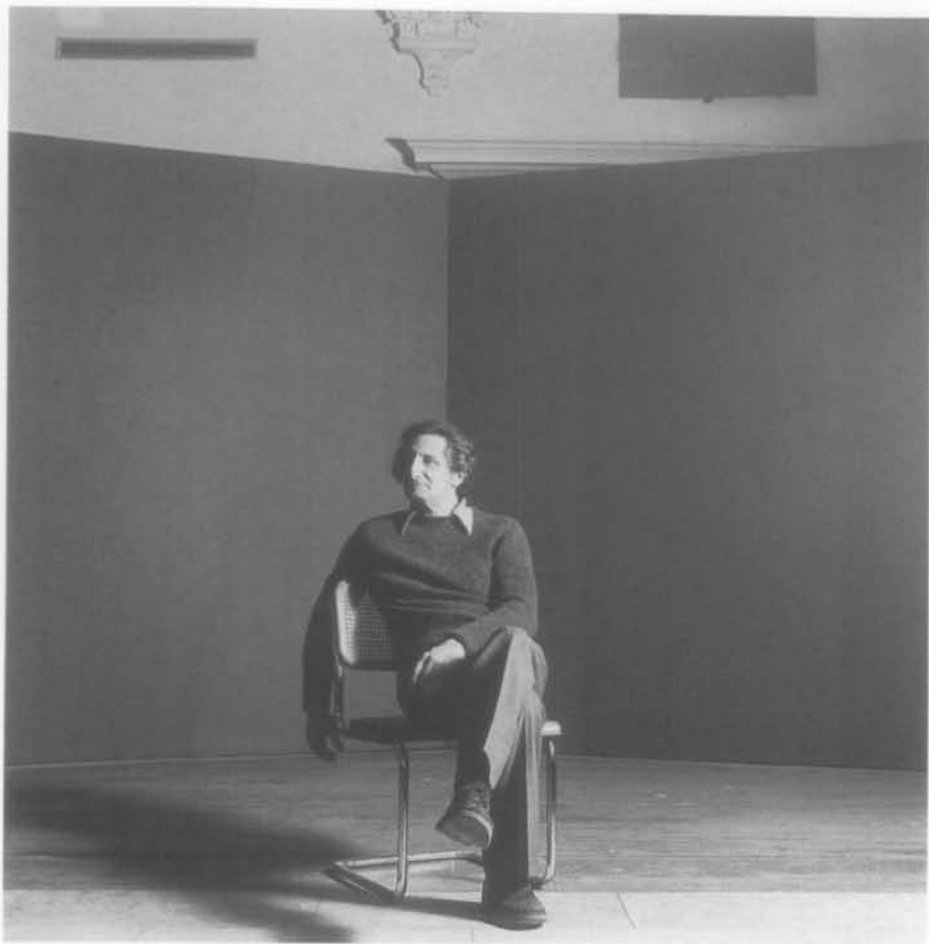




Richard-Max Tremblay, **Guido Molinari**, 1987, épreuve argentique à la gélatine / gelatin silver print, 50 x 41 cm, Coll. Musée des beaux-arts de Montréal / The Montreal Museum of Fine Arts. (Photo: Christine Guest, MBAM)

GUIDO MOLINARI (1933 - 2004)

Je commencerai par évoquer le dernier souvenir que je garde de Guido Molinari. Nous sommes à l'étage, chez lui, au dessus de la Banque qu'il avait acquise dans l'est de Montréal et avait transformée en atelier et entrepôt de ses propres peintures. Déjà très atteint par le cancer, il a de la peine à respirer, il parle à voix basse et se traîne d'une pièce à l'autre pour me faire voir sa collection de tableaux. Molinari, peintre collectionneur. Il me fait deviner : «Qui a peint ça? Tu ne devineras jamais! C'est Léopold Dufresne. Un bon peintre». Je connaissais Léopold Dufresne comme celui que Borduas appelle simplement Léopold dans *Projections libérantes*. Je savais qu'il avait habité chez les Molinari, quand Guido était tout jeune – mais je n'avais jamais vu de ses tableaux. Un sous-bois avec deux troncs d'arbres verticaux, peint dans une atmosphère vaporeuse, avec des effets de taches solaires sur le sol, un peu à la Harpignies. Déjà l'idée des bandes parallèles?

Puis il me faisait voir ses Lyman, un peintre pour lequel il avait la plus grande admiration : des paysages et des nus. John Lyman paysagiste, c'était le côté moins évident du personnage, révélant qu'il avait voulu se mesurer avec le Groupe des Sept sur leur terrain pour ainsi dire. Mais le côté polémique du personnage n'intéressait pas mon hôte. Chaque fois il me ramenait aux dimensions formelles de l'œuvre. Mieux, il tentait de me communiquer le feu qui l'habitait devant chaque œuvre d'art. C'est cette réponse esthétique globale, cette sorte d'extase devant les tableaux qu'il aimait et qu'il tentait de me communiquer, plutôt que quelques commentaires érudits ou quelques anecdotes à propos des peintres ou de leurs œuvres, qui était frappante dans ses propos. Tout pouvait l'abandonner, Molinari gardait encore cet enthousiasme pour la peinture. Chez personne avant lui, je n'ai senti cette ferveur quasi religieuse pour les œuvres d'art, cette «ivresse de l'art» dont parle Nietzsche.

Plus loin, sur le mur du salon, un décor de Pellan pour *La Nuit des rois*. Il s'agissait d'une esquisse en noir et blanc. «Ce que Pellan a fait de mieux». Je sentais bien pourtant que dans cet éloge la technique *hard edge* appliquée ici rigoureusement par Pellan n'entraînait pour rien. Une fois de plus, c'était l'impression globale d'art, de perfection qui fascinait Molinari.

Il venait d'acheter un petit paysage de Mondrian «pour le prix d'une maison». Cela valait bien une maison, car même dans cette œuvre figurative du premier Mondrian, tout Mondrian était là pour celui qui savait voir. On le sait, Mondrian aura été la grande admiration picturale de Molinari.

Tout au long de cette visite, je ne pouvais m'empêcher de penser au texte de Loménie de Brienne rapporté par Francis Haskell. Le mémorialiste raconte

que quelques semaines avant sa mort, il avait accompagné le cardinal Mazarin dans sa galerie de peintures et l'avait entendu se dire à lui-même tout bas : «Je dois laisser tout cela. Là où je vais, je ne verrai rien de cela». Il mentionnait ensuite sa *Vénus* du Titien, son *Déluge* d'Antoine Carrache et s'écriait : «Adieu, mes tableaux que j'ai tant aimés», ajoutant une note qui à elle seule confirmerait l'authenticité de l'histoire «et qui m'ont coûté si cher!».

Molinari n'est plus et déjà nous nous interrogeons sur la signification de son œuvre, de sa présence dans notre milieu. Il est venu à la peinture à un moment où l'automatisme représentait à lui seul la pointe avancée de la peinture au Québec. L'inconscient venait de déballer ses trésors et une peinture qui, sans ressembler de trop près au surréalisme européen mais s'en réclamant, s'affirmait déjà comme «abstraite» ou «non-figurative» (on ne savait pas trop bien). Borduas avait compris à quel renouvellement de la sensibilité il fallait procéder pour que cette peinture fasse partie de notre univers culturel, alors encore si mince et si fragile. «Au diable le goupillon et la tuque!» s'était-il écrié dans *Refus global*.

L'entrée quelque peu fracassante de Molinari dans ce décor de l'avant-garde automatiste et post-automatiste a paru à l'époque introduire une rupture que d'aucuns jugèrent malheureuse ou venue trop tôt dans le développement de la peinture au Québec. Molinari dénonçait dans la peinture de Borduas et celle de ses disciples, Pierre Gauvreau, Marcelle Ferron, Marcel Barbeau, Jean-Paul Mousseau... un attachement encore visible à ce qu'il appelait «le cube scénique de la Renaissance» et donc à la suggestion de la troisième dimension. Bien plus, les effets atmosphériques de la couleur chez ces mêmes peintres démontraient une relation aux apparences du monde extérieur et rendait suspect leur prétention à l'«abstraction». Ne pouvait s'en réclamer, déclarait Molinari, qu'une peinture strictement bidimensionnelle, renonçant à tout horizon (sinon à toute horizontale), et à toute couleur atmosphérique pour lui préférer la couleur énergie. Ce n'est qu'à cette condition de non-référentialité radicale que le tableau pouvait être dit abstrait. Et Molinari d'administrer la preuve de ses dires, dans la magistrale série des *Noirs et blancs* exposés en 1956 et dans ses tableaux à bandes verticales des années soixante.

On accusa le coup jusque dans nos commissions scolaires où la division en automatistes et plasticiens résuma à elle seule, et pour longtemps, toute l'histoire de la peinture contemporaine au Québec.

Sur le coup, les prises de position de Molinari et bientôt celles du Groupe Espace Dynamique pouvaient paraître introduire une césure totale dans le tissu de la peinture d'avant-garde au Québec. Qu'en est-il maintenant que nous avons pris quelque distance avec ces vieilles chicanes? La réponse est simple : une profonde continuité.

Borduas avait pris ses distances avec ce que Marcel Rioux appelait «l'idéologie de conservation», c'est-à-dire cette manière de définir l'identité québécoise par l'attachement à la religion catholique, à la langue française, mais surtout comme «gardienne de la foi» et à la terre (agriculturisme). «Fini l'assassinat massif du présent et du futur à coups redoublés du passé» (*Refus global*). Il aspirait à rejoindre le mouvement de la pensée universelle, à «rattraper» (un autre mot de Rioux) le temps perdu à lire Veuillot ou l'abbé Groulx, pour s'ouvrir enfin à Lautréamont et Breton.

Quand Molinari fait son apparition, ce vieux nationalisme malmené par Borduas est déjà loin. À vrai dire, il venait de faire peau neuve avec la Révolution tranquille. Gaston Miron récusait et «le régionalisme et l'universalisme abstrait, ces deux pôles de désincarnation», et les voyaient l'un et l'autre comme les «deux malédictions qui ont pesé constamment sur notre littérature²». Certes, Borduas nous avait libérés du régionalisme, mais il avait pressenti dans les révélations de l'inconscient la présence d'un langage à la fois le plus subjectif et le plus universel. Cet universel ne lui avait pas paru «désincarné». Bien au contraire. Il était fait de l'expérience sensible du sujet, expérience qu'il partageait avec le reste des hommes. À Jean-René Ostiguy qui lui demandait : «Croyez-vous que la non-figuration inaugure une forme nouvelle de l'art pictural où le tableau n'aurait plus rien à voir...avec les apparences visibles du monde extérieur...?», Borduas avait répondu : «Des lignes, des formes et des couleurs qui n'auraient pas de justifications profondes avec le monde extérieur seraient impuissantes à exprimer le psychisme³». C'est bien plutôt le communautarisme qui accompagnait la nouvelle vague nationaliste qui risquait, au nom de la collectivité, d'éteindre et le subjectif et son aspiration à l'universel, c'est à dire le sujet et son ouverture sur le monde. Que le danger ait été réel, on en trouve le témoignage dans l'art des années soixante. Les peintres crurent trouver une source d'inspiration nouvelle dans la «quétènerie» comme les littéraires adoptèrent le «joual» pour affirmer leur identité québécoise. L'art passait au service des idées et revenait à la figuration. Même Louis Belzile, des premiers plasticiens, s'égarait un moment dans le figuratif.

C'est quand on songe à ce contexte particulier que l'aventure de Molinari prend tout son sens. Il sent que si le Québec aspire légitimement à sa propre culture, ce ne peut être par la voie du kitsch, qui ne pourrait que l'enfermer sur lui-même et proposer ou des succédanés locaux du pop art ou une néofiguration à la remorque de l'Europe et des États-Unis. S'il a repris confiance dans sa culture, le Québec doit accepter de s'ouvrir sur le monde et confronter sa production sur la scène internationale. À une idéologie de rattrapage culturel doit succéder une idéologie de participation pour reprendre une fois de plus une distinction de Marcel Rioux. Quand Molinari participe, avec Claude Tousignant à l'exposition *The Responsive Eye*, organisée par William C. Seitz au Musée d'art

moderne de New York, en 1965, on peut dire qu'il montrait la voie. Qu'il ait su non seulement tenir le cap sur l'abstraction la plus exigeante mais qu'il l'ait fait au moment où les sirènes nationalistes sonnaient le plus fort est, il me semble, le sens dernier de son œuvre.

L'universel n'était plus celui que Borduas défendait encore, mais celui-là même qui sortait de la pratique picturale elle-même. C'est en elle-même que la peinture devait trouver sa terre, comme les littéraires le comprirent bientôt à propos de la langue.

Comme pour me donner raison : sa dernière exposition de son vivant, *Guido Molinari - équivalence* – une suite, non une illustration, au fameux poème de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* – chez René Blouin. Un long panneau, en jaune, rouge et bleu traverse en diagonale toute la pièce. On comprend que les vides et les pleins correspondent à la mise en page du singulier poème. On pense à Valéry qui avait eu le privilège d'entendre Mallarmé lui-même lui lire ce poème.

Mallarmé, m'ayant lu le plus uniment du monde son *Coup de dés*, comme simple préparation à une plus grande surprise, me fit enfin considérer le dispositif. Il me sembla voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace.... Ici véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration étaient *choses visibles*. Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps. Je contemplais à mon aise d'inappréciables instants : la fraction d'une seconde, pendant laquelle s'étonne, brille, s'anéantit une idée; l'atome de temps, germe de siècles psychologiques et de conséquences infinies, – paraissaient enfin comme des êtres, tout environnés de leur néant rendu sensible. C'était murmure, insinuations, tonnerre pour les yeux, toute une tempête spirituelle menée de page en page jusqu'à l'extrême de la pensée, jusqu'à un point d'ineffable rupture : là, le prestige se produisait; là, sur le papier même, je ne sais quelle scintillation de derniers astres tremblait infiniment pure dans le même vide interconscient où, comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en traînées, en systèmes, *coexistait* la Parole⁴¹

Je ne connais pas de meilleur commentaire à l'œuvre de Molinari que ce texte de Valéry inspiré par la vue du manuscrit même de Mallarmé. Il n'y est en effet jamais question du sens des mots, mais des pleins et des vides, des traits et des espaces, des êtres et du néant qu'avait retenu *exclusivement* Molinari, à quelques mois avant sa mort, lui victime du seul coup de dé qui abolit le hasard.

FRANÇOIS-MARC GAGNON

Institut de recherches en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky
Université Concordia

Notes

1 Francis HASKELL, *Patrons and Painters*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1980, p.186.

2 Georges-André VACHON, «Gaston Miron ou l'invention de la substance», dans Gaston MIRON, *L'Homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970, p.140.

3 Paul-Émile BORDUAS, «Questions et réponses (Réponses à une enquête de J.-R. Ostiguy)», dans André-G. BOURASSA, Jean FISETTE et Gilles LAPOINTE, *Paul-Émile Borduas. Ecrits I*, Montréal, PUM, 1987, p.533.

4 Paul VALÉRY «Stéphane Mallarmé», dans *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll.: «Bibliothèque de la Pléiade», tome I, 1957, p.624.

GUIDO MOLINARI (1933 - 2004)

I would like to begin this tribute by recalling the last time I saw Guido Molinari. We are at his home, which is above the bank he bought in Montreal's east end and had turned into a studio and storage space for his paintings. He is already extremely ill with cancer and has difficulty breathing; he speaks in a low voice as he carries himself from one room to the next, showing me his collection of paintings. This is Molinari, the painter-collector. He tests me: "Who do you think did this? You'll never guess! Léopold Dufresne. A good painter." I know of Dufresne as the person Borduas simply called Léopold in *Projections libérantes*. I am aware that he had lived with the Molinari family when Guido was very young – but I had never seen any of his work. A painting of an undergrowth and two vertical tree trunks with touches of sunlight in a hazy atmosphere, a little like Harpignies – is this the source of Molinari's striped bands?

Molinari then shows me landscapes and nudes by John Lyman, a painter for whom he has the greatest admiration. Lyman's lesser-known side, his landscape painting, reveals that he would have liked to confront the Group of Seven on their own ground, so to speak. But Molinari could not have cared less. He continually brings me back to the work's formal elements. Rather than making erudite comments or relating anecdotes about the painters and their work, he just wants to communicate his excitement, the rapture he feels in front of the paintings. All else might have left him but Molinari still keeps his commitment to painting. He is the only person in whom I have felt this almost religious fervour for works of art, what Nietzsche described as "the intoxication of art."

On the living room wall is a black and white Pellan sketch of a stage set for *Twelfth Night*. "This is what Pellan did best." I feel that this praise is not simply based on Pellan's hard-edge technique; once again it is the overall impact of art, its perfection that fascinates Molinari. He had just bought a small Mondrian landscape "for the price of a house." But this early figurative work is priceless: all that Mondrian would become is already there in this painting. And as we all know, Molinari was devoted to Mondrian's work and his writing.

All through my visit, I could not help thinking of a passage from Loménie de Brienne's writings as quoted by Francis Haskell. In his memoirs de Brienne recounts that a few weeks before Cardinal Mazarin's death, he walked with him in his painting gallery and overheard him mutter: "I must leave all this. Where I am going, I will see none of this." He pointed to his *Venus* by Titian, his *Flood* by Carracci and cried out: "Adieu, my beautiful paintings, I was so fond of you," adding a single phrase that authenticates the story: "and you have cost me so much money."¹

Molinari is no longer with us and already we are asking ourselves about the significance of his work and his place in our milieu. When he began painting, automatisme was the only progressive direction in Quebec painting. The unconscious had just unlocked its treasures; but even if the automatistes claimed their painting was rooted in European surrealism, the resemblance was not that evident in their work. At the time, Quebec painting was already being called "abstract" or "non-figurative" even if there was hesitation about which term was better. Borduas certainly understood that a major change of sensibility was imperative if automatisme was to become part of our culture, which itself was then so narrow and so fragile. "To hell with the goupillon and the *tuque*!" he exclaimed in the *Refus global*.

Molinari's entry onto the automatist and post-automatist avant-garde scene was rather dazzling and it gave the impression of short-circuiting the development of Quebec painting. However, this rupture was neither as premature nor as unfortunate as some thought at the time. Molinari denounced Borduas and his followers Pierre Gauvreau, Marcelle Ferron, Marcel Barbeau, Jean-Paul Mousseau etc., because of their attachment to what he called the "Renaissance scenic cube" and the reference to the third dimension in automatiste painting. More importantly, the use of atmospheric colour suggested a connection to the external world that made the automatistes' claim to "abstraction" rather unclear. Molinari insisted that only strictly two-dimensional painting, which renounced the horizon line as well as all horizontals and that replaced muted tones with vibrant colour, could be considered abstract. He declared that avant-garde painting must be radically non-referential. Molinari proved his point with the magnificent series of paintings, *Noirs et blancs* exhibited in 1956, and his vertical bands from the 1960s. The upheaval he caused was recognised even

by provincial school boards; for many years the curriculum of the entire history of contemporary art in Quebec was based on the distinction between the *automatistes* and the *plasticiens*!

The position of Molinari and then of the Groupe Espace Dynamique was seen as the cause of a total *caesura* in the fabric of Quebec avant-garde painting. But what does this signify now that we have had time to distance ourselves from those old disputes? The answer is simple: profound continuity. Borduas had already distanced himself from what Marcel Rioux called "the ideology of survival," the defining of Quebecois identity in terms of its attachment to Roman Catholicism, to the French language which was seen as the "keeper of the faith" and finally, to the land. "End the cascade of blows from the past which annihilates both present and future," Borduas wrote in the *Refus global*. He longed "to catch up" (what Rioux termed *rattrapage*) with the movement towards universal thought; to retrieve the time lost reading Veuillot and Abbé Groulx by now reading Lautréamont and Breton.

When Molinari came on the scene, the old nationalism that Borduas had so severely criticized had become a thing of the past. But a new nationalism was to resurface with the Quiet Revolution. Gaston Miron challenged both "regionalism and abstract universalism, those two disembodied polarities," defining them as the "two curses that have constantly weighed down our literature."² Certainly Borduas had freed us from regionalism, but in the revelations of the unconscious he sensed the presence of a language that could be both highly subjective and universal. For Borduas, this universal language was not "disembodied." Quite the contrary. He believed that it came from sensory perception, which is experienced by everyone. In response to Jean-René Ostiguy's question: "Do you think that non-figuration is the beginning of a new form of painting where the picture will have nothing to do...with the visible exterior world?" Borduas replied: "Lines, forms and colours that have no profound justification in the exterior world will be powerless to express the psyche."³ However, the communitarianism (to use Charles Taylor's terminology) that accompanied this new nationalism actually threatened the belief that subjective experience could aspire to universalism. Evidence of the reality of this threat is apparent in the art of the Sixties. Quebec painters found a new source of inspiration in *québécoiserie* or kitsch, in much the same way that writers adopted *joual* or colloquial language to assert their Quebecois identity. Art became a vehicle to express these ideas and artists returned to figuration. Even Louis Belzile, one of the first *plasticiens*, explored figurative imagery for a time.

Considered in this context, Molinari's work takes on particular meaning. He felt that Quebec's aspirations to define its own culture could not be achieved through the use of kitsch; that it could become too insular and appear to be a local substitute for pop art or neo-figuration, trailing along behind Europe

and the United States. If the people of Quebec were to have confidence in their culture, they must open themselves to the world and bring their work onto the international scene. To return to Marcel Rioux's ideas, an ideology of cultural "catching up" must be followed by an ideology of participation. When Molinari, along with Claude Tousignant, participated in *The Responsive Eye* organized by William Seitz at the Museum of Modern art in New York in 1964, they were showing the way. To me, the essential meaning of Molinari's work rests in the fact that he was producing his most demanding abstract works at the same time that the Sirens of nationalism were singing the loudest. This was not the same "universal" that Borduas had defended; now it lay within the practice of painting itself. Painting had to find its voice from within, and writers would soon learn the same lesson about language.

To prove my point. Molinari's last exhibition: *Equivalences*, a response – not an illustration – to Mallarmé's great poem *Un seul coup de dés n'abolira pas le hasard* (*A Throw of the Dice Will Not Eliminate Chance*) at Galerie René Blouin in Montreal. A long yellow, red and blue panel stretches diagonally across the room. It is clear that the negative and positive spaces echo the visual design of this remarkable poem. One thinks of Valéry, who had the privilege of hearing Mallarmé recite his poetry.

After reading his *Coup de dés* as calmly as could be, in simple preparation for a greater surprise, Mallarmé finally showed me how the words were arranged on the page. It seemed to me that I was looking at the form and pattern of a thought, placed for the first time in finite space. Here space itself truly spoke, dreamed, and gave birth to temporal forms. Expectancy, doubt, concentration, all were *visible things*. With my own eye I could see silences that had assumed bodily shapes. Inappreciable instants became clearly visible: the fraction of a second during which an idea flashes into being and dies away; atoms of time that serve as the germs of infinite consequences lasting through psychological centuries – at last these appeared as beings, each surrounded with a palpable emptiness. There amid murmurs, insinuations, visual thunder, a whole spiritual tempest carried page by page to the extremes of thought, to a point of ineffable rupture – there the marvel took place; and there in the same void with them, like some new form of matter arranged in systems or masses or trailing lines, *coexisted the Word!*⁴

I cannot think of a better way to reflect on Molinari and his work than Valéry's text. It was never a question of the meaning of the words, but of fullness and emptiness, marks and spaces, being and nothingness, that occupied Molinari exclusively for some months before his death. He was the victim of a single throw of the dice that eliminated chance.

FRANÇOIS-MARC GAGNON

Gail and Stephen Jarislowky Institute for Studies in Canadian Art
Concordia University

Notes

- 1 Francis HASKELL, *Patrons and Painters* (New Haven and London: Yale University Press, 1980), 186.
- 2 Georges-André VACHON, "Gaston Miron ou l'invention de la substance," in Gaston Miron, *L'Homme rapaillé* (Montreal: Presses de l'Université de Montréal, 1970), 140.
- 3 Paul-Émile BORDUAS, "Answers to an Enquiry by J.-R. Ostiguy," trans. François-Marc Gagnon and Dennis Young, in *Paul-Émile Borduas. Ecrits/Writings 1942-1959*, ed. François-Marc Gagnon (Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1978), 146.
- 4 Paul VALÉRY, "Concerning A Throw of the Dice," in *Leonardo. Poe. Mallarmé.*, trans. Malcolm Cowley and James R. Lawler, ed. Jackson Matthews, vol. 8, *The Collected Works of Paul Valéry* (Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series XLV, 1972), 309.