

A STUDY CONCERNING THE DYADS,
MULTIPLE SQUARE STRUCTURES AND TRIANGULAR COMPOSITIONS
CREATED BY MOLINARI IN THE YEARS 1969-1970

Céline Bengle

A Thesis
in
The Faculty
of
Fine Arts

Presented in Partial Fulfillment of the Requirement
for the degree of Master of Fine Arts at
Concordia University
Montreal, Quebec, Canada

September, 1975

© Céline Bengle 1976

ABSTRACT

CELINE BENGLE

A STUDY CONCERNING THE DYADS,
MULTIPLE SQUARE STRUCTURES AND TRIANGULAR COMPOSITIONS
CREATED BY MOLINARI IN THE YEARS 1969-1970

The object of this study is to offer a certain number of thoughts on the three structural propositions which constituted the production of Guido Molinari in the years of 1969-1970.

In accordance with the principle of comparative analysis, the purpose of the present work consists in determining the essential links that unite dyads, multiple square structures and triangular compositions while seeking to establish the different implications underlying both types of composition as regards spatial relationships.

Trying to confine the analysis to structural facts as such, the author deliberately limits his study by avoiding as much as possible to translate his personal emotional reaction before either example of structural propositions.

Conscious that the analysis of artistic creation necessarily remains subjective and incomplete, the author nonetheless wishes to help he who is interested in Molinari's work better to understand the underlying continuity which obviously orientates all of his pictorial researches.

SOMMAIRE

CELINE BENGLE

REFLEXION SUR LES DIADES,
LES STRUCTURES EN DAMIER ET LES COMPOSITIONS TRIANGULAIRES
PRODUITES PAR MOLINARI DANS LES ANNEES 1969-1970

Le présent ouvrage se veut d'abord une réflexion sur les trois propositions structurales qui marquèrent la production de Guido Molinari durant les années 1969-1970.

Basée sur le principe de l'analyse comparative, cette étude vise à reconnaître les liens essentiels qui unissent les diades, les structures en damier et les compositions triangulaires tout en cherchant à dégager les différentes implications que sous-entendent, sur le plan de la structuration de l'espace, l'un et l'autre type de composition.

Désireux de maintenir l'analyse au niveau des faits structuraux en tant que tels, l'auteur a volontairement cherché à limiter son étude en évitant, autant que possible, de rendre compte d'une expérience personnelle émotive vécue devant l'un ou l'autre exemple des propositions structurales en cause.

Conscient que l'analyse d'une création artistique demeure toujours nécessairement subjective et incomplète, l'auteur espère pourtant, par cette étude, aider celui qui s'intéresse à l'oeuvre de Molinari à mieux comprendre la continuité sous-jacente qui retient au fond toutes ses recherches picturales.

TABLE DES MATIERES

Sommaire

Introduction	1
Situation dans le temps et description générale des oeuvres	3
Analyse comparative des oeuvres	7
a) les diades	7
b) les structures en damier	13
c) les compositions triangulaires	18
Conclusion	22
<hr/>	
Bibliographie	24

INTRODUCTION

La production récente (c'est-à-dire les œuvres exécutées depuis 1969-1970) de l'artiste montréalais Guido Molinari représente un moment important de son évolution picturale puisqu'elle marque d'une part la création des dernières compositions à bandes verticales parallèles et d'autre part l'affirmation de toutes nouvelles propositions basées successivement sur les notions de carré (ou rectangle) et de triangle.

Impliquant une approche différente de celle qui avait orienté les expérimentations réalisées à partir de regroupements de bandes parallèles colorées auxquelles l'artiste s'était consacré presque exclusivement depuis 1961¹, le recours à une structure en damier d'abord et plus tard l'utilisation du triangle soulèvent la question de continuité, de logique évolutive de l'œuvre et, de ce fait, suscitent un intérêt particulier chez celui qui s'intéresse à l'évolution générale de la peinture de Molinari.

Quel lien existe-t-il entre les dernières compositions verticales et les structures en damier et par ailleurs en quoi celles-ci se rattachent-elles aux compositions triangulaires? C'est ce que nous ..

1. Un premier inventaire des œuvres de Molinari réalisé récemment avec l'aide de l'artiste révèle en effet que de 1961 à 1969 (date de la création des diades et des premières structures en damier) sa production picturale était principalement constituée de compositions à bandes verticales parallèles.

La majorité des œuvres produites entre 1958 et 1961 présentaient aussi des compositions à tendance verticale, mais la plupart conservaient encore des obliques ou des coupures horizontales et seules quelques-unes des œuvres réalisées alors étaient exclusivement constituées de bandes parallèles.

tenterons d'élucider en tâchant de reconnaître, à travers l'analyse d'un exemple représentatif de chacun de ces trois types d'organisation spatiale, les principes structuraux essentiels qui les régissent fondamentalement.

SITUATION DANS LE TEMPS ET DESCRIPTION GENERALE DES OEUVRES

Pour mieux situer notre étude, il est d'abord utile de rappeler brièvement à quel moment ces trois types de composition ont été créés, ainsi que leur aspect extérieur particulier.

C'est après avoir réalisé une quantité de compositions verticales de bandes parallèles agencées en des arrangements sériels toujours de plus en plus réduits¹ que Molinari en vint, en 1969, à produire ces oeuvres extrêmement simplifiées qu'il nomma "diades".

Pouvant en quelque sorte être considérées comme l'"aboutissement" de toutes les différentes expérimentations de compositions verticales qu'avait entreprises Molinari avant d'en arriver à ce niveau de simplification, ces oeuvres s'avèrent en fait les derniers exemples de composition à bandes parallèles qu'ait réalisés l'artiste.

D'une simplicité étonnante, elles sont constituées exclusivement de quatre larges bandes de mêmes dimensions différenciées entre elles par leur coloration et réparties en un agencement sériel qui se lit dans un ordre de ABAB.

1. Nous remarquons en effet une tendance évidente à la simplification quand nous considérons l'évolution qui s'est opérée depuis la création des compositions aussi complexes que Mutation rythmique orangé-vert et Mutation sérielle vert-rouge réalisées respectivement en 1965 et 1966, jusqu'à la production de constructions plus réduites comme Sériel brun-bleu qui fut créée en 1967 et l'avènement des compositions extrêmement simplifiées telles Bi-Sériel vert-orangé et Sériel bleu-vert qui marquèrent la production de 1967-1968.

La production picturale qui suivit immédiatement ces "expériences limites" que constituent les diades se caractérise par ailleurs par une exploitation de la notion de damier comme principe de structuration de l'espace.

Impliquant une division de la surface en carrés ou rectangles égaux¹, les damiers (auxquels Molinari a donné le titre de "structures") permettaient une nouvelle application des principes de sérialisation qui avaient conditionné la production antérieure de l'artiste en favorisant, comme nous le verrons, la création d'associations chromatiques sur plusieurs niveaux: c'est-à-dire sur les plans vertical, horizontal, voire même diagonal.

Ayant toutes été produites en 1969 ou 1970, ces nouvelles compositions, pourtant relativement nombreuses², ont en fait marqué une courte étape dans l'évolution de la peinture de Molinari puisque c'est en effet aussi au cours de l'année 1970 que celui-ci ré-orienta encore sa démarche et décida de se consacrer, cette fois, à des compositions basées sur des jeux triangulaires.

Après quelques premières compositions triangulaires qui étaient caractérisées par une division symétrique de la surface carrée en huit triangles égaux définis par les deux perpendiculaires et les

1. La plupart des damiers de Molinari comportent 16 ou 25 éléments.
2. Un premier relevé des oeuvres qui a été réalisé récemment a permis de répertorier 13 "structures" qui furent produites en 1969 et 8 en 1970.

deux diagonales qui les sectionnaient¹, Molinari entreprit de travailler des compositions plus simplifiées (sur lesquelles portera notre étude) qui étaient constituées uniquement de quatre éléments triangulaires.

Pour créer ces tableaux qu'il nomma généralement "Bi-triangles", Molinari divisait sa surface en deux sections égales à partir du centre de la toile et re-divisait les rectangles obtenus par deux longues diagonales reliant les angles extérieurs inférieurs du tableau au centre de la partie supérieure de la composition. Ainsi engendrés par la division d'un rectangle en deux triangles (qui implique nécessairement une différence d'orientation des deux éléments), les quatre triangles-rectangles colorés qui forment ces compositions se lisent dans un ordre sériel de ABAB et sont orientés différemment: les deux triangles extérieurs s'appuient sur leur pointe tandis que les deux triangles centraux reposent solidement sur leur base.

Par le seul fait qu'elles reposent sur cette notion spécialement dynamique qu'est le triangle, ces compositions présentent en fait une complexité particulière qui définit une problématique nouvelle bien qu'issue au fond, comme nous pourrons le vérifier, des mêmes principes esthétiques premiers qui avaient déterminé les recherches picturales antérieures.

Maintenant que nous savons reconnaître de façon générale ces trois types de composition sur lesquels portera notre étude et que nous

1. Le relevé des œuvres de cette période mentionne Opposition triangulaire brun-rouge, Opposition triangulaire #1 et Opposition triangulaire #2.

pouvons les situer dans la production picturale de Molinari, essayons donc, en poussant plus à fond notre analyse et en nous référant à titre d'exemple aux tableaux Diade bleu-jaune, Structure bleu-gris et Hommage à Barnett Newman¹ de saisir les liens essentiels qui retiennent entre elles ces différentes formes de composition tout en définissant leurs particularités premières respectives.

1. Diade bleu-jaune : acrylique sur toile, 115" X 91", mai 1969, Collection de l'artiste.

Structure bleu-gris : acrylique sur toile, 144" X 115", 1969-1970, Collection de l'artiste.

Hommage à Barnett Newman : acrylique sur toile, 91" X 115", août 1970, Collection de l'artiste.

ANALYSE COMPARATIVE DES OEUVRES

L'une des premières constatations que nous pouvons faire en considérant ces trois formes de composition est de remarquer que leur simplicité incite à la participation.

Que nous regardions en effet l'un ou l'autre exemple de ces différents types de construction spatiale, nous nous apercevons qu'au lieu d'être "satisfaits" par la perception de la structure globale de ces compositions, nous sommes au contraire portés à rechercher à un autre niveau la signification fondamentale du tableau et par conséquent à participer de façon active à la proposition structurale qui y est énoncée.

a) Los diades.

Ainsi est-ce par exemple le cas des diades qui révèlent, malgré leur extrême simplicité, une complexité absolument étonnante à qui prend la peine d'y "participer".

Immédiatement identifiables par une répartition sérielle des éléments (agencés en ABAB) qui s'impose à première vue, ces oeuvres évitent au spectateur de s'attarder à saisir l'"image" qui sous-tend leur

1. Au cours de la conférence qu'il prononçait à l'université du Québec à Montréal le 14 mars 1974, Molinari utilisait lui-même ce terme et définissait d'ailleurs ainsi la distinction qu'il est nécessaire d'établir entre l'"image" et le "sujet" d'un tableau: "... la première réaction globale et rapide à un tableau, qui tend à en déduire une "image" ne rend évidemment pas compte de la réalité du tableau, (...). L'"image" que dégage un tableau n'est pas proprement le "sujet" du tableau. Et pour définir le "sujet" d'un tableau, le spectateur doit saisir que le but de la communication de l'artiste n'est pas de fabriquer un autre objet-fétiche, mais de proposer la dialectique du contenu et du contenant. En d'autres termes, un tableau est pour moi essentiellement cette dialectique entre des éléments formels donnés et une intention de communiquer un message qui ne peut être autre que celui de l'expérience vécue."

composition et l'excitent plutôt à "entrer" directement dans le tableau.

En fait, à cause de leurs dimensions (celles qui composent Diade bleu-jaune mesurent 115" de hauteur et près de 23" de largeur) et de l'intensité de leur coloration, les quatre bandes qui constituent les diades perdent en quelque sorte leur caractère même de "bande" et deviennent en somme de véritables "champs colorés" qui, par leur dynamisme intrinsèque, font oublier la division principale sur laquelle repose la composition. C'est d'ailleurs précisément au niveau de ces "champs colorés" que se joue, comme nous le verrons, la signification première d'une diade.

Exploitant audacieusement (à cause de leurs dimensions imposantes) la notion d'"espaces ouverts" sur laquelle Molinari avait basé toutes ses compositions par bandes parallèles, les diades reflètent un souci évident au niveau de l'équilibre des tensions horizontales et verticales et de parité des côtés droit et gauche. Ainsi le puissant mouvement latéral qu'engendrent les bandes par leur largeur et par leur agencement en ABAB¹ est-il compensé par le véritable "élan" vertical que suscite l'utilisation de bandes de 115" de hauteur, tandis que, constitués par ailleurs de chacun deux éléments quantitativement égaux et chromatiquement aussi intenses, répartis de chaque côté de l'axe médian², les deux côtés de la composition présentent un dynamisme égal qui favorise la lecture des multiples mouvements rythmiques que sous-entend un tel agencement sériel

1. Un agencement sériel a pour effet de suggérer un prolongement virtuel du mouvement.
2. La division symétrique du tableau à partir de l'axe médian est en fait camouflée par le mouvement latéral qui détermine la série.

d'éléments de même intensité.

Transcendant par un rigoureux équilibre du dynamisme des éléments, les effets d'avancée et de recul que peut suggérer la seule juxtaposition de larges bandes colorées, les diades définissent un espace bi-dimensionnel exclusivement déterminé par les qualités plastiques intrinsèques des éléments.

Par ailleurs, par le fait de répéter deux fois exactement la même série, comme il l'avait fait dans quelques compositions antérieures telles par exemple Bi-Sériel vert-orangé et Sériel bleu-vert, Molinari exploite au fond le même principe d'individuation des couleurs.

Partant du fait qu'une couleur réagit selon le contexte dans lequel elle est utilisée, une composition aussi simplifiée que celle d'une diade permet de vérifier que non seulement une même couleur est différente selon qu'elle est placée en bordure ou au centre de la composition, mais, qui plus est, elle diffère par sa fonction dans une proposition donnée.

La lecture de la deuxième série étant nécessairement influencée par celle de la première qui l'a précédée, la couleur des troisième et quatrième bandes accuse des variations sensibles par rapport à celle des premier et deuxième éléments.

Ainsi remarquons-nous par exemple¹ une variation chromatique importante entre les premier et troisième éléments (exemple: les deux bandes bleues dans Diade bleu-jaune) qui est due non seulement à la situation particulière de ce dernier (qui, parce qu'il est précédé du groupement sériel AB, parce qu'il fait partie de l'association BA qui constitue le centre du tableau et parce qu'il marque enfin le début de l'agencement sériel AB de la seconde partie de la composition, occupe une fonction particulière qui le détermine essentiellement et qui fait qu'il se distingue de l'autre élément de même couleur sur lequel commence la série principale) mais qui est due aussi au fait qu'au moment où nous le percevons, nous avons déjà vu le premier et que notre oeil en conserve une sorte de "souvenir" qui, que nous le voulions ou non, conditionne inévitablement notre perception.

Rappelant, au cours d'une entrevue avec un journaliste, pourquoi il en est venu à ainsi répéter deux séries identiques, Molinari expliquait en fait ainsi comment la couleur est liée à sa fonction dans une proposition donnée :

"Je me suis aperçu qu'il est plus différent d'avoir une même séquence répétée deux fois que des séquences différentes parce qu'une bande répétée dans une deuxième séquence ne peut oublier ce qu'elle a été en premier lieu.

...
Le concept de la série répétée, c'est dans le premier thème, la thèse, dans la deuxième l'antithèse et la synthèse, c'est l'espace fictif que l'on constitue."²

1. Le fait peut se vérifier avec chacune des bandes qui constituent une diade ou avec chacun des triangles qui composent les bi-structures.
2. ROBILLARD, Yves, "Molinari et la série verticale", La Presse, 10 février 1968, p. 40.

Appelé par ailleurs, au cours d'une autre entrevue, à commenter spécifiquement ses diades, Molinari définissait en ces termes le "système" qui régit fondamentalement ces compositions.

"... Mass always more or less organizes itself in an opposition between nucleus and periphery. This happens in Dyad where even with a most radical type of composition, you read the painting first as a serial enumeration. Once you get to the centre of the painting, the second half is like an echo of the first; you are thus involved with the central quality of the painting. Working yourself toward the periphery again, as you weld the second half to the first one, you realize that the second has a different identity. As you perceive the first element of the second part, you realize that it has a contradictory function to the first element of the second part, even if it's the same color, which is in a peripheral system. You thus become conscious that there are two systems and that the second one is the extension of the first one. Before going back to the first one, reading it as a third system, you discover that there is a synthesis of the two middle stripes. You realize that there is a core and an opposition to the core."¹

Le phénomène de variation d'une couleur selon sa situation dans une zone périphérique ou centrale que souligne ici Molinari se vérifie en fait dans les diades au niveau même de chacune des bandes. Étant en effet spécialement larges, celles-ci permettent de constater des variations chromatiques très sensibles selon que nous considérons la couleur au centre ou dans les zones extérieures de ces "champs colorés" qu'elles constituent.

Directement influencée à gauche et à droite par ses deux couleurs avoisinantes (dans le cas des bandes qui occupent le centre de la composition), la couleur acquiert en périphérie une intensité

1. THEBERGE, Pierre, "Molinari, an interview", Arts Canada, juin 1969, pp. 37, 38.

particulière qui est provoquée par la rencontre immédiate de deux couleurs distinctes.

Dans le cas des deux bandes "extérieures" de la composition, nous remarquons aussi une variation chromatique entre la zone périphérique extérieure (c'est-à-dire qui se situe à la limite du tableau) et la zone périphérique intérieure qui est, elle, immédiatement juxtaposée à un autre élément coloré. Le fait d'opposer directement deux couleurs également dynamiques suscitant une influence réciproque entre celles-ci, la coloration des zones périphériques intérieures acquiert une qualité distincte et une intensité plus grande que celle des zones périphériques extérieures.

En fait, sous une apparence d'homogénéité absolue (la peinture étant scrupuleusement appliquée au rouleau afin d'éviter toute possibilité de marques), chaque bande large qui constitue les diades implique de multiples variations chromatiques que nous pouvons en somme réduire à trois niveaux principaux selon que nous considérons la couleur dans la partie gauche, au centre ou dans la partie droite du "champ coloré".

Molinari a d'ailleurs lui-même précisément souligné ce phénomène quand il a cherché à résumer la préoccupation, sur le plan de la couleur, qui l'a conduit à créer son fameux triptique de trois diades. Voici ce qu'il disait alors :

"Again, this opposition between the simple and the complex is found in the tryptich, Dyad. In one (Green-Red Dyad) I get involved with very strong chromatic oppositions. In the other (Brown-Blue Dyad), I get involved with more harmonic oppositions. In the third one, (Orange-Green Dyad) there is is really a synthesis between value contrast and

chromatic contrast. This is one aspect of the triptych. It shows more or less this alternation in my work. In many cases you can find a synthesis between rhythm and mass in one painting. In the Dyad triptych I'm still involved with the idea of a repetition of elements, always of creating a system of color tone with the location of color on the surface. I have, from 1954 on, tried to get rid of the concept of figure and ground, which the repetition of elements allows me to get away from. Yet the opposition in a system of one element against another is always present. Even a very large surface of a given color will have two qualities: a peripheral quality and a central quality, which are always different one from another. You cannot get an equilibrated mass."¹

(Sans le décrire plus explicitement, soulignons simplement que ce triptyque résume merveilleusement les données essentielles qui déterminent au fond les diades. Extrêmement imposant, il "proclame" en quelque sorte les principes esthétiques fondamentaux qui ont toujours orienté la démarche de l'artiste).

b) Les structures en damier

Les structures en damier qui furent produites entre les diades et les compositions triangulaires reposent elles aussi, malgré qu'elles constituent une proposition structurale bien particulière, sur les mêmes principes plastiques fondamentaux.

La principale différence qu'implique le recours à une structure en damier par rapport à une composition par bandes parallèles est, comme l'affirme Molinari lui-même, une nouvelle préoccupation pour les notions de "haut" et de "bas" du tableau :

1. THEBERGE, Pierre, "Molinari, an interview", Arts Canada, juin 1969, pp. 37, 38.

"... Instead of a rhythmic series of stripes, the painting use color in a many-element rectangular series which works at right angles. The major difference in these new works is their reinvolvement with the painting's top and bottom. The stripes worked from left to right; "Diad" was the logical extreme of the stripes. These new works reintroduce a horizontal axis."¹

La division symétrique de la surface en carrés (ou rectangles) égaux, supposant non seulement une répartition "latérale" des éléments (c'est-à-dire les uns à côté des autres) mais aussi une répartition "verticale" de ceux-ci (c'est-à-dire les uns au-dessus des autres), réintroduit d'une certaine manière la notion d'horizontalité que Molinari avait catégoriquement éliminée de son oeuvre par l'utilisation exclusive de bandes colorées.

Négation "a priori" de toutes notions de hiérarchisation des éléments, de focalisation ainsi que de toute prédominance de tensions horizontales ou verticales, la structure en damier favorise un équilibre rigoureux des mouvements en accentuant l'impression d'"ouverture" qui caractérisait les compositions verticales. Constituée essentiellement d'une juxtaposition d'éléments agencés à angle droit, elle favorise les effets virtuels suggérés par les différents mouvements sériels qui y sont énoncés.

Ouvrant assez curieusement au niveau d'"espaces fermés" (les carrés) au lieu d'"espaces ouverts" (les bandes), cette façon de structurer a pour effet de suggérer, de façon encore plus évidente que ne le

1. BARDO, Arthur, "Back to square one: a discussion", The Montreal Star, 3 janvier 1970, p. 10.

faisaient les bandes parallèles, le prolongement du mouvement vertical en haut et en bas du tableau.

En plus de permettre la lecture d'une multiplicité de mouvements tant verticaux qu'horizontaux, la structure en damier implique par ailleurs un mouvement diagonal engendré par la disposition à angle droit des éléments.

Sur le plan de la couleur, cette nouvelle forme de structuration de l'espace s'appuie au fond sur les mêmes principes d'individuation des couleurs.

Exploitant le phénomène de variation des qualités d'une couleur donnée selon son utilisation dans des contextes différents, le damier permet la superposition de très nombreux mouvements rythmiques, engendrés par les multiples associations chromatiques qu'il est possible d'y déceler. Ainsi en plus de provoquer des jeux rythmiques par la répétition d'une même couleur en des temps différents de la composition (la couleur étant nécessairement liée à sa fonction, comme nous l'avons mentionné à propos des diades), le damier permet-il une multiplicité étonnante d'autres mouvements qui sont produits par la répétition de groupements sériels (tant horizontaux que verticaux) de deux, de trois ou même de quatre éléments qui s'entrecroisent, se bousculent et se recourent presque indéfiniment.

Extrêmement agité, Structure bleu-gris s'avère un exemple éloquent du nombre étonnant de jeux chromatiques que peut susciter une telle proposition structurale.

Peint sur une toile de 144" de hauteur et de 115" de largeur, ce tableau présente une superposition de cinq séries de cinq éléments colorés en vert-bleu, rouge, vert, bleu et gris.

Immédiatement reconnaissable (comme c'était aussi le cas dans les diados), la structure de base, en l'occurrence le damier, s'impose d'une façon tellement évidente qu'elle tend en fait à disparaître sous le dynamisme intrinsèque des différents mouvements rythmiques qui agitent le tableau.

Un peu déroutés devant tant de rythmes colorés qui s'entrechoquent violemment, nous sommes spontanément portés en voyant une telle composition à chercher à isoler les différents mouvements vibratoires que nous y percevons ... à les saisir ... voire même à les "arrêter" pour comprendre leur organisation globale et définitive. Pourtant, aussitôt que nous fixons notre regard sur une association chromatique particulière (de deux ou de plusieurs éléments), notre oeil est attiré par un autre jeu de couleurs tout aussi important qui, quand nous nous y attardons, nous fait non seulement oublier le premier mais nous en suggère un nouveau qui, aura à son tour le même effet ... et cela jusqu'à la confusion complète.

Par ailleurs, comme nous le constatons en regardant Structure bleu-gris, bien que plusieurs des mouvements rythmiques que suscite la répétition de groupements sériels de deux, de trois ou même de quatre éléments se lisent horizontalement ou verticalement, plusieurs autres mouvements résultent au contraire du déplacement "en bloc" de groupements sériels qui forment un ensemble rectangulaire de quatre, de six ou de

huit éléments (comme c'est par exemple le cas des groupements BC et ABC
EA - DEA
qui sont respectivement répétés quatre ou trois fois dans la composition).

Quand nous essayons de suivre le mouvement suggéré par ces "blocs sériels", nous constatons qu'il existe parfois une certaine "fusion" entre eux par le fait qu'un élément appartienne communément à deux blocs différents, ce qui a pour effet d'engendrer une impression de superposition de deux groupements sériels diagonaux.

Egalement dynamiques, les nombreux jeux chromatiques qui animent ces compositions en damier (au point d'empêcher l'œil de se fixer sur un cas particulier) s'agitent dans un espace bidimensionnel où les effets perspectivistes s'équilibrent et s'annulent dans un incessant mouvement d'avancée et de recul.

L'utilisation du gris que nous remarquons dans Structure bleu-gris engendre par ailleurs, par les effets chromatiques auxquels elle donne naissance, une ambiguïté particulière sur le plan de la perception des multiples rythmes qui animent la composition. Apparaissant comme s'ils formaient une sorte de "champ coloré" relativement unifié (malgré les variations chromatiques des gris entre eux), les éléments gris marquent des sortes de "temps de pause" qui permettent en somme à l'œil de se reposer un peu et, de ce fait, favorisent la perception des très nombreux mouvements que suscitent les différentes associations qui engendrent la juxtaposition immédiate de couleurs très contrastantes.

Extrêmement dynamique par la complexité des jeux chromatiques qu'elle permet, la structure en damier exploite donc, comme en témoigne ce tableau, par son recours aux principes de sérialisation, d'individuation des couleurs, de non hiérarchisation des éléments, etc., on une proposition nouvelle et peut-être moins sévère, les mêmes données plastiques fondamentales sur lesquelles Molinari avait basé ses compositions de bandes parallèles.

c) Les compositions triangulaires

L'utilisation du triangle impliquant en soi une problématique distincte au niveau de la structuration de l'espace et de l'exploitation des qualités chromatiques des éléments, les compositions triangulaires à quatre éléments (telle Hommage à Barnett Newman), que Molinari produisit après les damiers, présentent, comme nous le suggérons plus tôt, une complexité particulière par le seul fait qu'elles reposent sur cette notion essentiellement dynamique qu'est le triangle.¹

Ainsi remarquons-nous par exemple, de façon encore plus évidente dans ces compositions triangulaires que dans les œuvres antérieures, le phénomène de variation des qualités d'une couleur à l'intérieur d'une forme donnée.

1) Notre analyse se limite aux compositions "bi-triangulaires" et de ce fait n'implique pas les compositions plus complexes que sont les "structures triangulaires" que Molinari produisit ensuite, ni les compositions plus récentes dont la nouvelle orientation nécessiterait une étude particulière et trop exhaustive pour l'envergure de la présente analyse.

Les qualités énergétiques d'une même couleur variant, dans un triangle, d'un angle à l'autre selon son degré d'ouverture (plus l'angle est aigu plus la couleur est intense), une composition ainsi réduite à quatre larges triangles (les dimensions du tableau étant de 91" X 115") favorise spécialement la perception des changements chromatiques qui animent au fond constamment un élément coloré de grande dimension: beaucoup moins intense dans l'angle droit que dans les angles aigus, la couleur présente une intensité encore plus atténuée quand elle est considérée au centre du triangle.

Ces nuances d'intensité entre les différents angles des triangles contribuent par ailleurs à accentuer le contraste chromatique qui est facilement perceptible entre les deux éléments de même couleur qui forment ces compositions triangulaires. En effet, si, comme c'était également le cas dans les diades, le fait de répéter deux fois le même groupement sériel sous-entend une exploitation des variations chromatiques engendrées par le changement de contexte des éléments, ces variations se trouvent pourtant davantage mises en valeur dans ces compositions bi-triangulaires à cause de l'inversion des deux éléments de même couleur qui occasionne un déplacement des propriétés énergétiques en bougeant les zones d'intensité et, ce faisant, ajoute à la différenciation des éléments de même coloration.

Sur le plan de la perception de l'espace, ce phénomène de variations chromatiques, sensibles à l'intérieur d'un triangle, suscite une complexité particulière par les multiples effets de relèvement que suggèrent les pointes dynamiques de ces formes différemment orientées.

D'une intensité plus accentuée, les angles aigus donnent l'impression, quand nous les considérons, de se relever et par conséquent de reléguer au niveau de fond les éléments qui les entourent qui, à leur tour, contredisent aussitôt cette illusion en s'imposant par leur dynamisme propre comme étant "devant" les éléments auxquels ils sont juxtaposés. Ainsi constamment relevés et repoussés, les triangles "pivotent" dans un continuuel mouvement de va-et-vient autour de l'axe fixe que constitue leur base.

En intensifiant les nombreux effets d'avancée et de recul que suggère la structure principale de la composition, la concentration dynamique qui marque les angles des triangles accentue le caractère bidimensionnel de l'espace créé. Car bien que certains mouvements s'avèrent très énergiques, il reste qu'il existe toujours d'autres mouvements aussi puissants pour les compenser de sorte que toute l'agitation du tableau se trouve en fait retenue dans un espace bidimensionnel où viennent s'annuler les différents effets perspectivistes que nous y percevons.

En plus de ces effets de relèvement et de rabattement des formes les unes sur les autres, nous remarquons aussi une sorte de "relèvement latéral" des éléments qui est engendré par les différentes orientations des triangles: ceux-ci donnent en effet l'impression, à certains moments, de se déplacer dans un mouvement giratoire de 180° décrit autour de l'axe fixe que constitue, selon le cas, l'un ou l'autre des côtés opposés à leur base.

Ces multiples mouvements d'avancée, de recul et même de "pivotement" autour d'un axe que nous remarquons dans un tel type de composition ne résultent pas simplement des différentes orientations que suggère cette façon de composer en inversant des triangles, mais résultent en fait essentiellement de la seule juxtaposition de "triangles-colorés" également dynamiques. Comme dans les diades et les structures en damier, ce n'est effectivement pas le "dessin" de la composition, non plus que la couleur en tant que telle qui conditionne les mouvements rythmiques que nous pouvons voir dans une œuvre comme Hommage à Barnett Newman, mais bien plutôt la fusion réelle de l'un et de l'autre.

Proposition complexe en soi, les compositions triangulaires fournissent au spectateur l'occasion de participer à une expérience picturale nouvelle essentiellement basée sur les liens interrelationnels qui s'établissent entre les "formes colorées" qui les constituent.

CONCLUSION

Si nous essayons maintenant de faire le point sur les différentes constatations que nous a permis de relever l'étude que nous avons entreprise, nous remarquons qu'il existe, au niveau même des principes picturaux, des liens très étroits entre les trois types de composition que nous avons analysés.

En effet, bien qu'elles présentent des caractères propres qui sous-entendent une problématique particulière à chacune, sur le plan de la structuration de l'espace, les compositions par bandes parallèles en damier ou triangulaires s'avèrent en somme des exploitations différentes des mêmes principes fondamentaux. Ainsi, bien qu'elles marquent une orientation nouvelle dans l'oeuvre de Molinari par la réintroduction d'une organisation des éléments basée sur l'angle droit d'une part et le recours à la diagonale, d'autre part¹, les structures en damier et les compositions triangulaires s'appuient-elles au fond, comme nous avons pu nous en rendre compte, sur les mêmes principes de simplicité, de non-hiérarchisation des éléments, d'équilibre des tensions, de sérialisation, d'individuation des couleurs etc... qui avaient orienté les compositions à bandes verticales parallèles.

A partir de principes communs, ces trois formes de structuration définissent des propositions différentes qui permettent au spectateur de vérifier, dans des contextes nouveaux, l'extraordinaire rythmique que peut engendrer la seule juxtaposition d'éléments colorés identiques.

1. Comme nous l'avons mentionné, une force diagonale était déjà perceptible dans les structures en damier.

En transcendant les notions mêmes de "bande", "carré" ou "triangle", elles convient le spectateur à vivre une expérience fascinante par la perception des différentes variations chromatiques qu'engendre l'opposition de formes colorées également dynamiques constamment différenciées selon leur fonction dans les propositions énoncées.

Par les multiples tensions qualitatives qu'elles suscitent, les compositions de Molinari permettent, à qui y participe, l'élaboration d'"espaces fictifs" qui se constituent dans la perception.¹

Basée sur le principe qu'"un tableau est (...) essentiellement cette dialectique entre des éléments formels donnés et une intention de communiquer un message qui ne peut être autre que celui de l'expérience vécue,"² la peinture de Molinari demeure d'abord et avant tout une invitation à la participation.

1. Molinari utilisait lui-même cette expression dans la conférence qu'il prononçait à l'université du Québec à Montréal en mars 1974. Il déclarait d'ailleurs alors: "Ces espaces fictifs extrêmement nombreux, se constituant dans la perception requièrent l'apport dynamique du spectateur tout autant que l'organisation d'une infrastructure adéquate dans le tableau. Cette expérience créatrice de la spatialité, que j'ai toujours définie comme une synthèse subjective et non comme une donnée objective, se constitue dans l'expérience sensible et émotive du spectateur. Et l'expérimentation de ces espaces fictifs constitue le "sujet" du tableau."

2. Nous nous référons toujours aux déclarations faites par Molinari au moment de sa conférence à l'université du Québec à Montréal en mars 1974.

BIBLIOGRAPHIE

BARDO, Arthur, "Back to square one: a discussion", The Montreal Star,
3 janvier 1970, p. 10.

EN COLLABORATION, "Statements, 18 Canadian Artists, 1967", catalogue pu-
blié à l'occasion de l'exposition qui fut présentée à la Norman Mac-
kenzie Art Gallery du 16 novembre au 17 décembre 1967.

MOLINARI, Guido, "Artist's Statement", texte reproduit sur la carte d'in-
vitation de l'exposition qui fut présentée à la Vancouver Art Gallery
du 17 avril au 17 mai 1964.

MOLINARI, Guido, "L'espace tachiste ou Situations de l'automatisme",
L'Autorité, 2 avril 1955, pp. 3, 4

MOLINARI, Guido, "Réflexions sur la notion d'objet et de série", Peintu-
re canadienne-française (débat), Conférences J.A. de Sève, Les pres-
ses de l'université de Montréal, Montréal 1971, pp. 61 à 81.

MOLINARI, Guido, Texte de la conférence qui fut prononcée par l'artiste
le 14 mars 1974 à l'université du Québec à Montréal et reprise (en
anglais) à l'université Concordia le 14 février 1975.

ROBILLARD, Yves, "Molinari et la série verticale", La Prose, 10 février
1968, p. 40.

THEBERGE, Pierre, "Molinari, an interview", Arts Canada, juin 1969,
pp. 37, 38.