

Se construire une carrière d'artiste

Le cas de Guido Molinari

Alors que l'exposition *Notre histoire...* au Palais de Tokyo et la préparation de *La force de l'art* au Grand Palais à l'initiative du Premier Ministre¹ relancent les questions de la reconnaissance des artistes français en dehors des frontières nationales et du rôle du marché et des institutions dans la constitution de cette reconnaissance, il nous paraît intéressant de poser aussi celle de la construction par les artistes de leur propre carrière. Les plus grands ont su élaborer la leur avec ténacité et compétence, de manière souvent intuitive. Courbet aurait-il une place aussi grande dans l'histoire de l'art s'il n'avait lui-même fabriqué son propre pavillon d'exposition, Du Réalisme, en 1855, pour pouvoir présenter dignement ses dernières créations ? Les renommées de Monet ou Rodin, en France et à l'étranger, seraient-elles aussi importantes si ces artistes n'avaient été, en leur temps, d'aussi bons négociateurs et ambassadeurs de leurs propres productions que d'excellents créateurs ? Et qu'auraient été le mouvement Dada, le Surréalisme, l'Internationale Situationniste sans les talents d'organiseurs de Tristan Tzara, André Breton, Guy Debord – en plus de ceux d'artistes et de penseurs bien sûr ? Ne faudrait-il pas, dès lors, développer une compréhension plus fine de cette manière dont les artistes se construisent dans un monde concurrentiel, et surtout rarement acquis à un art qui, par essence, dérange ? Sans préjuger de l'intérêt d'une analyse sur le « fond » du travail de création, il nous semble essentiel, aujourd'hui, de réfléchir sur ces autres compétences des artistes, ces capacités à créer des liens, à organiser des événements, à prendre en main leur propre destiné – à se construire une carrière.

¹ Du 9 mai au 25 juin 2006 ; selon le communiqué de presse du ministère, il s'agit de « la première édition d'une manifestation nouvelle dédiée à l'actualité de la création en France ».

De fortes réserves existaient jusqu'à tout récemment sur l'intérêt de telles recherches. La carrière d'un artiste devrait être secondaire, voire invisible, par rapport au travail même de création. On reprochait aux écoles d'art d'avoir transformé leur enseignement en fabriquant des stratèges et pas des artistes, des carriéristes et pas des créateurs, en privilégiant la transmission de techniques de diffusion du travail (son orientation pour qu'il soit facilement montré, acheté, décrit – voire photographié ; la constitution de réseaux de connaissances nécessaires à cette diffusion), au détriment d'une alimentation de son contenu. Les artistes eux-mêmes se devaient d'être indifférents à la question du succès. Les études notamment sociologiques sur ces questions ont d'ailleurs longtemps été peu considérées par les artistes et, plus largement, les professionnels de l'art contemporain. Il semble qu'il y ait cependant une mutation du regard porté à ce type d'analyse. En témoignent la commande faite par l'Association française d'action artistique (AFAA) en 2001 au sociologue Alain Quemin sur la diffusion de l'art contemporain français à l'étranger², l'attention portée aux ouvrages de Pierre-Michel Menger sur le « travail » de l'artiste³, ou encore les nombreux hommages rendus à Raymonde Moulin dans les milieux de l'art contemporain.

En complément des analyses synthétiques menées en sociologie depuis les années 60 par Raymonde Moulin, Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, puis Howard S. Becker, et plus récemment Pierre-Michel Menger, Nathalie Heinich et Alain Quemin, il nous paraît important de proposer aussi des études de cas, aussi précises et complètes que possible, sur la manière dont des individualités se construisent à l'intersection de leur art, du marché... C'est l'objectif de cet article, centré sur la figure du canadien Guido Molinari (1933-2004)⁴. Sans faire de Molinari un modèle, il nous a semblé que cet artiste, très connu dans son pays natal et peu ailleurs, a concentré dans les cinquante années de sa vie professionnelle un certain nombre de grands questionnements propres à cette problématique de la construction d'une carrière artistique, comme le positionnement d'un travail de création par rapport à ceux des artistes des générations passées et contemporaines, la mise en place d'un réseau de diffusion (critiques, galeries, collectionneurs...), le fait d'envisager ou non l'exil vers un pays plus « porteur », le rapport à la reconnaissance publique et privée, etc.⁵

L'« autogénération »

² Cette étude a été publiée chez Jacqueline Chambon en 2002, sous le titre *L'art contemporain international, entre les institutions et le marché*.

³ Et notamment *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Editions du Seuil et La République des Idées, 2002.

⁴ Cet article est principalement basé sur ma thèse de doctorat, dirigée par Serge Lemoine (Université de Paris IV) et publiée en 2004 aux éditions de L'Harmattan dans la collection « Histoires et idées des Arts » dirigée par Giovanni Joppolo (*Guido Molinari peintre moderniste canadien. Les espaces de la carrière*).

⁵ Il faut cependant noter que l'artiste y procède de façon naturelle, intuitive, qu'il n'a lui-même jamais parlé de « stratégie » ou de « plan de carrière », termes qui semblent encore barbares dans ce domaine.

Les jeunes artistes se donnent parfois comme consigne de ne pas citer de figures artistiques tutélaires, pour ne pas être enfermés dans une histoire de l'art, et surtout pour apparaître comme des être libres, libérés d'une filiation, de référents. La remise en cause de l'intérêt de l'enseignement des écoles d'art⁶ contribue aussi à affirmer cette « autogénération ».

La jeunesse de Molinari est elle aussi marquée de coups d'éclats et de reconstitutions a posteriori qui visent à créer ou recréer un parcours d'artiste autonome et libre. Né en 1933 à Montréal, sixième enfant d'immigrés italiens de deuxième génération, il ne termine pas ses études primaires ; à la mort de son père en 1948, il s'inscrit aux cours du soir de l'Ecole des beaux-arts de Montréal tout en travaillant dans un atelier de galvanoplastie. Il cherchera par la suite à diminuer l'importance de cette formation de base - dont il tire pourtant quelques rudiments techniques (dans le domaine de la peinture à l'huile notamment) et quelques références culturelles - en s'affirmant comme « autodidacte ». Il insiste sur les nourritures qu'il a personnellement su découvrir en bibliothèque (Camus, Sartre, Nietzsche, Manet...), et sur les deux cassures qui le conduisent à quitter l'Ecole des beaux-arts en 1951, presque aussitôt après avoir été accepté dans le cycle d'études supérieures, puis l'Ecole du Musée des beaux-arts de Montréal, à la pédagogie pourtant moins académique.

Filiation, cooptation

Quand Molinari rompt avec l'enseignement des écoles d'art, il n'est plus seul : il vient de rencontrer quelques membres des Automatistes, célèbre collectif montréalais d'après-guerre. Regroupés autour de Paul Emile Borduas (1905-1960), ces poètes, peintres, danseurs ont signé en 1948 le manifeste *Le Refus Global*, qui pose avec vigueur les grandes lignes d'une révolte contre l'omniprésence de l'église dans la vie sociale, politique et culturelle du Canada français, véritable carcan entravant l'épanouissement de ses membres. Progressivement, Molinari est adopté par ce petit cercle de créateurs légèrement plus âgés que lui ; lors de sa première exposition en 1953, le poète automatiste Claude Gauvreau célèbre en lui le « prophète magnanime de la liberté ». Si Molinari ne tardera pas à faire scission, cette forme de cooptation fonctionne cependant comme un véritable levier d'intégration dans le milieu de l'art contemporain montréalais de l'époque ; c'est aussi, pour le jeune artiste, un accompagnement dans l'apprentissage accéléré des recherches artistiques les plus récentes. Porteurs d'un art abstrait gestuel nourri par le Surréalisme, les Automatistes sont en effet en contact avec la création contemporaine européenne, et même américaine (en 1953, Borduas

⁶ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997, p. 307s (1^{ère} édition 1992).

s'exile à New York, et Riopelle – automatiste de la première heure – à Paris). De cet important vivier émergeront les premières recherches abstraites de Molinari.

Si ce lien des jeunes créateurs avec des figures artistiques plus légitimes n'est pas systématique dans les constructions d'artistes, on le retrouve cependant régulièrement : ainsi du jeune Monet peignant sur le motif aux côtés d'Eugène Boudin aux bords de la Manche, d'André Breton d'abord Dada avant d'être Surréaliste, ou de Guy Debord rejoignant le groupe lettriste avant de créer l'Internationale Lettriste puis l'Internationale Situationniste. Sorte de grands frères ou de grandes sœurs, voire de parents électifs, ces premiers référents sont les vecteurs d'une découverte et d'une familiarisation avec un univers complètement nouveau, souvent radical, dans un cadre à la fois familial et relativement protecteur, voire d'une première confrontation à la logique de groupe.

Rupture et renaissance

Ce rapprochement est généralement de courte durée : pour véritablement naître, les créateurs ont besoin de s'affirmer comme autonomes. Cette coupure peut prendre la forme de gestes violents, qui fonctionnent parfois comme des déclencheurs de mouvements, de collectifs. Ainsi, après avoir choisi de rejoindre le groupe lettriste en 1951 suite au choc du *Traité de bave et d'éternité* d'Isou, qu'il voit en marge du 4^{ème} Festival de Cannes, Guy Debord crée dès novembre 1952 une bande dissidente, qui se scinde d'avec celle d'Isou.

Pour Molinari, cette rupture intervient assez rapidement après les premières marques de reconnaissance du groupe. Au printemps 1954, il refuse de participer à l'exposition organisée par Claude Gauvreau en hommage à Paul-Emile Borduas, *La matière chante* ; en août, il fait paraître dans *Le Petit Journal* son célèbre télégramme « N'ai jamais adhéré au groupe automatiste – stop ne puis donc en être le théoricien – stop – je suis le théoricien du molinarisme », en réaction à un article du même journal sous entendant qu'il était automatiste. Près d'un an plus tard, le jeune artiste créera l'ultime acte de rupture : il s'opposera directement au père du mouvement automatiste en critiquant publiquement, dans un des grands quotidiens de Montréal, la théorie de Borduas sur la peinture américaine.

Cette rupture est donc en même temps une renaissance, une reconstruction, qui s'accompagne de la mise en place d'une théorie personnelle. Elle sera bientôt suivie d'une transformation de fond du travail plastique du jeune artiste. Inspiré des dernières recherches du tout jeune groupe montréalais des Plasticiens, qui prône un langage plastique plus rigoureux, un vocabulaire dégagé au réel, Molinari en propose bientôt une version radicale.

Aux camaïeux des Plasticiens, il oppose une palette de couleurs saturées, à leurs formes flottantes aux bords flous, des éléments bien ancrés dans le tableau et *hard edge*⁷, et aux savants dégradés, des aplats de couleur uniformes.

Faire école : la logique du groupe et du label

Cette nouvelle manière de peindre n'aurait certainement pas eu l'importance qu'elle a eue à Montréal et au Canada si elle avait été limitée au travail d'un seul artiste. Beaucoup de biographies d'artistes sont marquées par des temps forts de création en collectif situés en général en début de carrière : Monet avec l'Impressionnisme, Picasso avec le Cubisme, Marcel Duchamp avec Dada, Dalí avec le Surréalisme, François Morellet avec le GRAV, Buren avec Mosset, Parmentier et Toroni ... Dans son dernier ouvrage sur *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*⁸, Nathalie Heinich analyse l'importance de ces logiques de création en groupe à partir du romantisme. Familles adoptives au sortir d'une vie de famille, elles permettent de se créer une identité commune, de regrouper les forces pour la défendre, et d'inscrire en nombre sur un territoire les marques de cette nouvelle identité, souvent en conflit avec celles qui l'ont précédée.

Pour Molinari, la logique du groupe s'impose très vite. Avec une vingtaine d'artistes, dont Fernand Leduc, automatiste de la première heure converti à une peinture géométrique abstraite à partir du milieu des années 50, il crée en 1956 l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal (A.A.N.F.M.). Trois ans plus tard, à nouveau avec Fernand Leduc ainsi que cinq autres artistes, il met en place l'exposition-manifeste *Art Abstrait*, qui refuse les lois de la peinture propres à l'art figuratif. Puis en 1960, *Espace Dynamique* cherche à « mettre davantage l'accent sur la rythmique et la couleur ». Chaque étape est un pas de plus vers une définition plus précise d'une recherche commune à ses principaux acteurs, et correspond à une reconfiguration des groupes. La peinture de Molinari évolue en même temps, vers un jeu de bandes verticales à la palette de plus en plus étendue, qui créent des rythmes de couleur basés sur des diagrammes mathématiques et des effets optiques.

C'est au milieu des années 60 que Molinari et un certain nombre d'autres artistes (dont Yves Gaucher, Claude Tousignant et Roch Hurtubise) commencent à être reconnus au Canada

⁷ « Hard Edge » est une dénomination stylistique inventée par Jules Langsner en 1959, et caractérisée par « des formes géométriques, simples ou organiques, séparées les unes des autres par des lignes nettes, exécutées avec des couleurs froides, peintes uniformément » (*Dictionnaire de la peinture anglaise et américaine*, Paris, Larousse, 1991, p. 13 ; « Hard Edge » peut être traduit littéralement par « bord net »). Elle est associée à la peinture d'une génération d'artistes abstraits d'après-guerre américains : Kelly, Noland, Smith...

⁸ Paris, NRF, 2005.

comme les « Nouveaux Plasticiens ». Le développement d'une pratique *hard edge* à Montréal, qui s'étend – temporairement parfois - à des artistes jusque-là intéressés par d'autres voies de recherche, comme Jean McEwen ou Paterson Ewen, rejaillit sur la reconnaissance des pionniers du mouvement et crée une sorte d'école de Montréal. La proximité de Montréal avec New York conduit aussi un certain nombre d'artistes à être rattachés à l'Op Art ; Molinari est choisi, avec Claude Tousignant, par William C. Seitz pour figurer dans la grande exposition new-yorkaise *Responsive Eye* (1965). Si cette logique de label peut sembler réductrice en termes de compréhension d'un travail, puisqu'elle englobe toutes les pratiques pour n'en dégager que les traits communs, elle a l'avantage de souligner et donc de faire émerger de grandes tendances culturelles. A chaque « école » ainsi définie peut aussi correspondre un réseau propre de diffusion ; il est d'ailleurs intéressant de noter qu'encore aujourd'hui, la peinture géométrique abstraite a ses lieux, ses critiques et historiens, et ses collectionneurs.

La création d'un réseau de diffusion

La difficulté de se rendre visible – seule manière ou presque d'exister - quand on est jeune artiste, peu ou pas reconnu, en conduit beaucoup à créer leur propre réseau de diffusion, de la mise en exposition autonome de leurs créations à la publication de revues et d'ouvrages. Les exemples sont encore nombreux dans l'histoire récente de l'art : André Breton publie *Le Manifeste du Surréalisme*, les Situationnistes lancent la revue *Potlach*, Claes Oldenburg ouvre le *Store*, un atelier-magasin où il expose des objets en plâtre peints, et organise des happenings, Andy Warhol transforme un loft en studio qu'il appelle la *Factory*, lieu de rendez-vous de tous les participants à la vie underground new-yorkaise⁹, ou encore, les artistes travaillent directement dans l'espace public (ce qui leur ôte le souci de trouver un espace d'exposition).

Doué d'un talent d'organisateur, Molinari propose en 1954 au patron du bar L'Echourie de programmer et monter pour son lieu des expositions ; et un an plus tard, avec celle qui deviendra son épouse en 1958, Fernande Saint-Martin, il ouvre une galerie dans leur (petit) appartement, pour soutenir la jeune création. Loin de se limiter à la seule célébration du travail de Molinari, L'Actuelle se veut un lieu ouvert à tout ce qui est refusé ailleurs. Avec une trentaine d'expositions monographiques et collectives proposées entre 1955 à 1957, elle est la plateforme de nombreuses rencontres, et contribue de manière essentielle au lancement de carrières d'encore tout jeunes artistes. Elle sera même l'occasion d'un échange d'exposition avec une galerie new-yorkaise. Pendant les trois années qui suivent la fermeture de

⁹ http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-pop_art/ENS-pop_art.htm.

L'Actuelle, de 1958 à 1960, Molinari s'investit dans l'A.A.N.F.M., dont il est trésorier et vice-président. L'une des principales actions de cette association est l'organisation d'expositions collectives dans des lieux publics ; pour les membres de son bureau, c'est une initiation non sans heurt au rôle des institutions publiques dans le soutien aux expositions. Si par la suite, Molinari ne sera plus directement organisateur de lieu ou d'exposition, ces premières expériences le rendent particulièrement exigeant vis-à-vis de ses galeristes, et globalement maître de la manière dont ses œuvres sont exposées et vendues. Elles font aussi de lui l'un des principaux interlocuteurs de l'art contemporain à Montréal, ce qui aura de multiples conséquences sur lesquelles nous reviendrons plus loin.

Parallèlement, Molinari « travaille » (sans que cela soit pour lui, semble-t-il, une stratégie pensée de manière globale et anticipée) sur d'autres réseaux de diffusion. Est-ce la publication d'une de ses peintures dans un numéro du *Petit Journal* de 1947, alors qu'il a quatorze ans, qui lui révèle l'importance du média presse pour se faire connaître ? Toujours est-il qu'il publie dès 1954 son premier article dans la presse locale, suivi de plusieurs autres à la fin des années 50. Le relais est pris au milieu des années 60 par Fernande Saint-Martin, critique d'art et rédactrice en chef de l'édition francophone du magazine féminin *Châtelaine*. Elle écrit alors dans deux revues d'art importantes, l'américaine *Art International* pour laquelle elle signe les « Lettres de Montréal », et la canadienne *Vie des Arts*¹⁰. Soutenant fortement l'art des Plasticiens, elle en fait l'une des deux écoles phares de Montréal avec les Automatistes (dont elle a été très proche) et dont elle théorise le rôle pionnier dans l'histoire de l'art national et international. Si ce travail critique ne dure que quelques années, il n'en est pas moins un élément essentiel de la construction historique et théorique de la carrière de Molinari et de certains de ses proches amis artistes.

La géographie de l'art : du local à l'international

Molinari commence par développer un réseau local qui lui assure une reconnaissance dans sa ville natale à partir du milieu des années 50. Assez rapidement, dès la fin des années 50, il est aussi soutenu à l'échelon national. Il s'agit moins de souligner l'invitation faite à Molinari de participer à des expositions organisées dans des villes aussi éloignées de Montréal que Vancouver (première exposition à l'Art Gallery de Vancouver en 1959), que de noter l'émergence d'une reconnaissance de l'artiste par les élites décisionnaires au niveau du pays. Molinari est ainsi régulièrement invité à exposer dans les Biennales d'art contemporain par la Galerie nationale du Canada, le musée national situé dans la capitale administrative du pays,

¹⁰ <http://www.viedesarts.com>.

Ottawa. Et à partir de 1962, il est représenté par une galerie dans la capitale économique du Canada, Toronto.

En 1961, Molinari expose à New York, dans la galerie gérée par sa compatriote Margot Sylvestre. Walter P. Chrysler. Jr., industriel et collectionneur, lui achète une œuvre, donnée quelques années plus tard à son musée, le Chrysler Museum of Art ; cet événement est vu par un journaliste de Montréal comme l'infiltration de l'école plasticienne chez un magnat américain. L'ouverture par le mari de Margot Sylvestre, Bruno Palmer-Poroner, de la East Hampton Gallery en 1962 et le choix de Molinari comme poulain de la galerie conduit le jeune artiste à y être régulièrement exposé jusqu'en 1969. Un couple de riches mécènes américains, les Geller, offre une de ses œuvres au Museum of Modern Art (MoMA) de New York, et en achète six pour sa collection personnelle. L'exposition « Responsive Eye », où Molinari expose aux côtés de nombreux artistes américains, est aussi l'occasion pour lui d'être exposé au MoMA en 1965. Le Canadien commence d'ailleurs à y être remarqué par la presse américaine.

La question de l'exil et le rapport à la représentativité nationale

Mais après 1967, le succès américain semble se tarir. Est-ce parce que l'artiste ne s'y installe pas ? Si l'art est censé « dépasser » les frontières, il n'en reste pas moins, comme Alain Quemin l'a démontré pour la période contemporaine, que la localisation géographique d'un artiste est un des facteurs de sa reconnaissance¹¹. L'on pourra se souvenir aussi qu'à une grande émergence artistique est souvent associée une ville, comme Florence pour la Renaissance, Paris pour l'Impressionnisme ou New York pour l'Expressionnisme Abstrait. Aujourd'hui encore, les professionnels de l'art contemporain s'interrogent sur le « bon lieu », et immigrent vers les Etats-Unis, l'Allemagne ou la Chine pour « y » être.

A la fin des années 60, New York est considérée comme le centre du monde de l'art contemporain, et attire des artistes de partout – comme Buren par exemple. Pourquoi Molinari ne s'y est-il pas installé, alors qu'il était très conscient de l'importance des Etats-Unis comme centre artistique, en matière de création et de marché ? L'artiste l'a justifié, a posteriori, en invoquant des raisons familiales, la carrière de sa femme au Canada, et leurs deux jeunes enfants. Une autre raison peut avoir été la reconnaissance croissante que Molinari reçoit de la part du Canada, stimulée par celle des Etats-Unis. En 1967, Molinari apprend qu'il est sélectionné par le Canada pour le représenter à la Biennale de Venise de

¹¹ On pourra lire aussi, sur cette question, la tribune de l'artiste Thibaut de Ryter, « Faut-il habiter Berlin pour être un bon plasticien ? », *Particule*, n° 13, février-mars 2006, p. 02.

l'année suivante. Cette consécration institutionnelle absolue, portée par le désir du Canada de s'affirmer comme une grande puissance mondiale dans tous les domaines, contribue sans doute aussi à conduire Molinari à recentrer sa carrière sur son pays, avec l'espoir que le soutien canadien l'aiderait à s'offrir une forte visibilité dans le reste du monde. Peut-être a-t-il aussi pensé, comme sa femme Fernande Saint-Martin, que Montréal allait devenir le nouveau centre artistique.

La mode et l'histoire

Vers 1965, le travail de Molinari semble en totale adéquation avec ce que montre et défend le milieu de l'art contemporain, et aussi, plus largement, avec la société¹². Emergent cependant dans les années suivantes des reproches d'inadéquation de son travail avec les préoccupations des nouvelles générations, comme l'intérêt pour de nouveaux médias (la vidéo, la photographie ou la performance), ou pour une démarche plus politique et militante. Ce « conflit de générations » concernant le contenu du travail se double d'une divergence de vue sur le rôle de l'artiste et sa place dans la société. Molinari défend une conception moderniste de l'artiste, où celui-ci, figure essentielle de la société, doit être célébré comme tel, voire entretenu. Les artistes plus jeunes cherchent au contraire à se dégager de toute reconnaissance institutionnelle et économique. Cette divergence entre Molinari et la nouvelle génération prend toute sa force en 1968, à Venise. Perturbée par les artistes et étudiants qui remettent en cause son caractère bourgeois et commercial (en mai 1968, les manifestants affirmaient déjà : « Nous accusons cette société de faire des arts un moyen de prestige et non un chantier de communications entre les hommes. »), la Biennale de Venise doit revoir son calendrier ; la date de la cérémonie des prix, symbole même d'un fonctionnement jugé anachronique, est repoussée. Molinari, qui attend avec impatience cette remise de prix, ne comprend fondamentalement pas ces revendications.

Ce bouleversement gagne lieux et médias d'art contemporain, qui rejettent la peinture comme un médium passéiste. Molinari est progressivement évincé des expositions d'art contemporain. Paradoxalement, il commence alors à bénéficier d'un autre type de reconnaissance. Il est reçu à l'Académie royale du Canada en 1969, à trente-six ans ; l'année suivante, il est nommé « Associate Professor » (l'équivalent de maître de conférences) à la Sir George William University, future Université Concordia, à Montréal. En 1976, il fait l'objet d'une grande exposition rétrospective à la Galerie nationale du Canada. Et quatre ans plus tard, il gagne le grand prix national, le Prix Borduas. Les historiens de l'art commencent aussi

¹² Molinari fait même l'objet d'un article dans une revue de mode, qui célèbre les liens pouvant être tissés entre ses tableaux et les vêtements de l'époque.

à s'intéresser à son travail, à travers mémoire d'étudiants (en 1973 sur tout son travail, en 1980 sur ses dessins) et publications. Ces différents éléments concourent à redéfinir son statut, confirmant la sélection pour la Biennale de Venise. Jeune artiste prometteur au début des années 60, Molinari devient un artiste officiel et historique dans le Canada des années 70.

Artiste du privé, artiste du public¹³

Comme l'ont démontré Raymonde Moulin et Alain Quemin, depuis le milieu des années 60, la reconnaissance artistique¹⁴ est définie tout autant par les institutions culturelles que par le marché ; c'est par la conjonction de ces deux types de reconnaissance qu'un artiste peut véritablement exister dans le monde de l'art contemporain. Cela est d'autant plus vrai que reconnaissances publique et privée interagissent entre elles, la visibilité dans de grandes expositions institutionnelles garantissant aux collectionneurs l'importance historique des artistes qu'ils achètent dans des galeries ou aux enchères, tandis que le soutien fort de grandes galeries et des collectionneurs rassurent les institutionnels sur la justesse de leur choix d'artistes. L'analyse de la carrière de Molinari révèle un développement progressif et alterné de ces deux types de reconnaissance, dans un équilibre mouvant que l'artiste cherche à modeler lui-même, au gré d'une compréhension fine du contexte et de sa propre éthique - elle aussi évolutive.

Au début de sa carrière, Molinari désire ardemment être reconnu, et il est peu sensible à l'origine privée ou publique de cette reconnaissance. Les deux se développent parallèlement à partir du début des années 60. A la fin des années 60, Molinari commence à défendre la nécessité d'un soutien fort de l'État aux artistes ; si une telle conception est cohérente avec son souhait bientôt proclamé de liberté dans la production, on peut aussi y voir une certaine réaction à la transformation des sources de soutien disponibles. Avec le recul de la « contemporanéité » de Molinari, le soutien en galerie se fait moins fort, alors que les musées et le gouvernement canadien, par le biais des commandes d'œuvres de sa Banque d'œuvres d'art créée en 1969, continuent à acquérir des tableaux, à des prix très importants. La force du soutien des institutions culturelles fédérales, au Canada, vient en partie d'un sentiment nationaliste croissant, mais elle relève aussi d'une autre cause, le rôle fondamental accordé à l'État dans le domaine culturel. L'artiste profite d'ailleurs lui-même de sa renommée institutionnelle pour rompre avec les galeries dont il n'apprécie pas la politique tarifaire. Cependant, loin de se contenter de célébrer le système fédéral en place, Molinari défend dès

¹³ En référence à *Gens du privé, gens du public* de François de Singly et Claude Thélot (Paris, Dunod, 1988).

¹⁴ Raymonde Moulin utilise aussi les termes de « réputation » et de « consécration ».

1967 un nouveau mode de soutien aux artistes qui ne sera mis sur pied qu'en 1972 dans le cadre de la Banque d'œuvres d'art.

A la fin des années soixante-dix, quand le soutien fédéral se réduit pour lui, Molinari ne renie pas ses préférences pour un système où l'artiste est pris en charge par l'État, mais il est contraint de s'adapter. Il retourne sur le marché. À partir de 1978, les achats fédéraux se font beaucoup plus rares ; la Banque d'œuvres d'art achète un seul tableau, en 1980. Molinari attribue cette diminution à une plus grande place des « jeunes » dans les jurys, lui-même arrêtant d'y siéger après 1979. Il se réinvestit dans le marché privé, les galeries appréciant aussi sans doute de détenir les œuvres d'une grande figure de l'art canadien. Ce passage d'un marché public à un marché privé correspond de plus à un retour en faveur de la peinture, et à la (re)découverte du travail sur papier de Molinari, qui sans être figuratif est plus spontané et gestuel que ses tableaux, et donc plus proche des recherches des nouvelles générations. La nomination de Molinari comme Associate Professor en 1970, puis comme professeur en 1976, contrebalance cependant cette dimension privée, même si elle ne remplace pas la reconnaissance venue d'expositions et d'achats de musées.

Ainsi, à tous les niveaux d'élaboration de sa carrière professionnelle, de son émergence comme artiste au choix de ses sources de reconnaissance et de revenus, Molinari se définit comme le maître d'un destin qu'il « force » plus qu'il ne subit, et dont il oriente et réoriente le cours tout au long de sa vie. Il développe le modèle d'une construction de carrière active, maîtrisée, évolutive et fondamentalement individuelle, qui s'adapte à un système dont l'équilibre se transforme en permanence, et à des envies personnelles et professionnelles nécessairement variables.

Conclusion

Alors que peu d'études ont été consacrées à cette question de la construction – et de l'autoconstruction – d'une carrière d'artiste, il nous semble que beaucoup de parcours de créateurs sont marqués par la maîtrise d'un destin professionnel, ou tout au moins le désir fort d'y parvenir. Ce type de vie professionnelle modelée par son acteur à travers une utilisation orientée de toutes les ressources disponibles et non dictée par une formation de départ ou une hiérarchie est très proche de celui imaginé par certains économistes pour les travailleurs de notre société future ; l'artiste représenterait une « figure exemplaire du nouveau travailleur » (Pierre-Michel Menger).

Une autre raison justifie, selon nous, l'intérêt de développer ce type d'analyse. Loin de se juxtaposer, sans lien, avec une étude de fond sur le travail, le sens et la matière des œuvres, elle l'enrichit au contraire de nouvelles données de compréhension. Nous n'en prendrons que trois exemples. Vers 1963, Molinari commence à peindre des tableaux de très grands formats ; il s'agit non seulement pour lui d'expérimenter ses nouvelles recherches optiques à une nouvelle échelle, mais aussi de permettre à ses œuvres de « tenir », physiquement, face aux très grandes peintures américaines contemporaines. L'artiste analyse aussi son travail du monochrome, commencé en 1979, comme la conséquence de ses prises de fonction comme enseignant ; cette pratique lente et contemplative de la peinture répond à un désir de contrebalancer l'énergie dévorante de son nouveau métier. A l'inverse, il liera la reprise de recherches presque « Op » en 1998 à sa récente retraite de l'université (1997). Envisagés avec la circonspection d'une analyse historique, ces rapprochements nous semblent importants pour repenser le rapport de la carrière de l'artiste au processus de création de l'œuvre.

Camille de Singly,

Docteur en histoire de l'art contemporain, chargée de cours à l'Université de Paris III