

# Les grands débordements de Richard Mill

par Lucie Bernard  
(collaboration spéciale)

Dépasser, excéder, déborder sont aujourd'hui les tendances qu'on peut sentir autant dans l'oeuvre de Richard Mill que dans ses propos. Il semble vivre depuis quelque temps dans une grande effervescence si on en juge par l'ampleur et la qualité de son actuelle exposition à la galerie Jolliet. Ses tableaux et ses dessins récents, élaborés depuis l'automne 1979, témoignent d'une rare intensité créatrice, issue d'une maturation artistique et peut-être aussi stimulée par le cours des événements.

Richard Mill revient tout juste d'une exposition à Paris, au Centre culturel canadien. Alors qu'il nous parle, certains de ses tableaux sont encore visibles à Bruxelles. Sa carrière se porte bien; on parle de tournée aux Etats-Unis et au Canada. Pour lui, depuis 1970, encore étudiant à Laval et déjà "défendu" par Michel Giroux de la galerie Jolliet, les expositions se sont succédées au Québec et à l'extérieur à un rythme soutenu.

Interrogé sur son voyage à Paris, Richard Mill commente très simplement cette étape. Au Centre culturel canadien, il vient surtout beaucoup de Québécois. L'événement n'a pas été couvert par la presse et il est très difficile de mesurer maintenant l'impact de cette exposition. Parmi les artistes rencontrés, les jeunes se sont montrés réceptifs à l'art de Mill et les plus vieux n'ont pas apprécié; c'est ainsi que naissent parfois des controverses sans qu'il y ait à l'origine un désir de provoquer.

Pour Mill, même avec une carrière bien organisée, il est encore trop tôt pour penser à vivre de la vente de ses oeuvres et c'est l'enseignement qui lui permet de poursuivre pleinement sa démarche d'artiste. Il considère qu'enseigner est un complément agréable et non un compromis, même si les structures scolaires se font parfois très lourdes.

## Art anarchiste

Richard Mill s'est prêté de bonne grâce au petit jeu questions-réponses que je lui proposais. Il "embarquait" pourtant avec plus ou moins de conviction selon qu'on se rapprochait ou s'éloignait de l'art. Ainsi, sur la fonction sociale de l'art, il ne fait aucune concession: "depuis les Grecs, l'art a toujours été quelque chose qui excède..." Identifié à la religion, à l'économie socio-politique, référant à la réalité, l'art a servi à tous les prétextes. Qu'en reste-t-il? L'évolution de la pensée de l'homme.

"L'art est révolutionnaire lorsqu'il change des structures mentales", dit Richard Mill. L'engagement social de l'artiste ne se fait pas en exposant à l'usine ni en tentant de s'impliquer dans des structures existantes déjà faussées, selon lui.

Alors l'artiste à cent pour cent, c'est finalement une sorte d'anarchiste, lui demandai-je? "Oui". Art et anarchie ce n'est pas nouveau mais c'est curieusement frais et logique comme issue, quand cela n'implique pas désordre et descente dans la rue mais simplement s'abandonner activement au processus réflexif de la création.

## Art intégral

En discutant avec Richard Mill, on revient toujours à une vérité essentielle: l'oeuvre elle-même. Enseignant, engagé dans des regroupements (Chambre blanche), il exprime des opinions sur le milieu des arts visuels à Québec qu'il considère bien parti depuis quelques années. Ces questions l'intéressent un peu accessoirement, comme la carrière. Lorsqu'on aborde les rapports théorie et pratique, on découvre que tout en étant bien conscient de l'importance du discours critique, Richard Mill s'isole un peu de cet aspect de l'art lorsqu'il crée.

Est-ce le retour du romantisme? Non pas. En bon minimaliste, Mill est

finallement globalisant. A force de vouloir beaucoup dire avec un vocabulaire restreint, il a développé la faculté de tout intégrer pour mieux tout dépasser. Il se dit maintenant au-dessus des influences, des ressemblances, des courants; il a la prétention d'être Richard Mill. En retraçant un peu l'évolution de son art, à partir de son engagement minimaliste (vous souvenez probablement de ses tableaux noirs) jusqu'à ses "débordements" actuels, il donne l'impression d'avoir acquis de plus en plus de liberté.

## Toucher l'essentiel

Lorsqu'on parle de débordements et de liberté il faut s'entendre, il ne s'agit pas d'une soudaine explosion d'expressivité. C'est encore minimal au sens de toucher l'essentiel dans le langage visuel. Mais bien d'autres aspects interviennent maintenant, comme si après avoir découvert un certain fil tenu on pouvait se permettre de le tendre à l'extrême, de l'effiloche, de le rompre, d'en découvrir d'autres.

"Ce qui est nouveau dans ce que je fais c'est l'importance que prend le corps." Ce n'est pas uniquement expressif ou gestuel mais on perçoit bien toutes les traces de manipulation et de mouvement dans les dessins et les grands tableaux. Spontané, conceptuel, minimal, global, ne tentez pas de cerner rapidement ses oeuvres... c'est un irréductible.

Tout en parlant de l'attitude de disponibilité qu'il faut adopter face aux oeuvres abstraites, je ne perdis pas de vue les tableaux qui nous entouraient. Ils sont à l'image de Richard Mill, au premier abord pas bavards et puis, pour peu qu'on pose les vraies questions, on y trouve une grande animation intérieure. Dans ses oeuvres, tout se passe comme quand on s'amuse à prolonger le désir et à en réinventer inlassablement les moindres variantes, pour que rien ne soit fini.

Non, je n'ai pas perdu de vue la subtilité et le raffinement des couleurs, ni les jeux de formes et de structures repris comme des motifs musicaux, ni les possibilités poétiques, référentielles et autoanalytiques.

Richard Mill semble aussi se préoccuper des différences de communication entre la musique et la peinture. Je crois qu'on peut vivre avec ses oeuvres comme on le fait avec des chansons ou des pièces instrumentales qu'on découvre et redécouvre et qu'on aime en intégrale.



## (A) PROPOS DES RÉCENTS TABLEAUX DE RICHARD MILL

*Je me sens d'ailleurs incapable de prouver,  
dans les formes, ce que je dirai. Pas de  
répondants, pas de système, pas de dossier.  
Si d'aventure j'exprime une chose vraie, il  
faudra bien qu'on y croie sans que j'y sois  
pour rien.*

Tony Duvert (1)

En effet je ne sais pas. Je ne sais plus. Comme beaucoup d'autres, je ne sais quoi penser des derniers tableaux de Richard Mill, quoi penser des nouvelles formes et de l'abondance des couleurs qui, *apparemment*, radicalisent les transformations de sa peinture depuis 1979. Mais il y a sûrement là un piège, un piège pour le regard et pour l'esprit, qui semble précisément de ne *faire voir* que la *transformation*, c'est-à-dire ce qui place ces dernières oeuvres dans la chronologie, dans l'histoire des tableaux de Mill, et de *faire oublier* les *formations* mêmes de ces tableaux, c'est-à-dire la spécificité qui les distingue. À ne voir que ces changements, à s'entêter à rationaliser leur succession (à les enchaîner), on risque effectivement de rater ce que ces tableaux nouveaux cherchent à produire. Il nous faudra donc les regarder attentivement, du moins certains d'entre eux (2), et, à le faire, on s'apercevra très rapidement que le «problème» qu'ils agitent, dans l'autonomie et la singularité de leurs formes, les *dépasse* et leur est en quelque sorte transhistorique. Autrement dit, au-delà de l'immédiate chronologie qu'ils composent, dont ils sont les jalons et les marques biographiques, à la fois constitués par, constituant et débordant cette biographie, ces tableaux se relient à une série plus vaste, (je dirais «presque anonyme»), qui rassemble des oeuvres où la couleur et ses effets ne sont pas détournés. Il ne s'agit donc pas ici de savoir. De savoir ce qu'est la peinture ou encore de savoir qu'elle était l'intention du peintre. Il importe davantage, en se laissant regarder par ces tableaux, en se laissant pénétrer par eux, de se rappeler, sous la pression de leurs effets, d'autres situations, d'autres sensations, d'autres tableaux. Au risque de décevoir, il faut donc dire que ce qui va suivre ne sera pas monographique.

L'intérêt des récents tableaux de Mill est justement de se jouer de la biographie, peut-être de la mettre en scène mais surtout de la transformer. Est-il possible qu'il en soit autrement lorsque le peintre ne vise pas à inféoder le tableau, à le modeler pour que les formes qu'il reçoit le domptent et le gommant au profit d'une signification qui lui est, souvent totalement, étrangère, lorsque *peindre* ne signifie pas reprendre, reproduire un système? Le peintre n'est pas moins menacé par les systèmes proprement picturaux et peindre peut facilement devenir la production de la survie de ces systèmes. L'académisme est polymorphe et chaque peintre peut même produire le sien. Pointerait ici légitimement une objection: lorsqu'elles arrivent sans s'annoncer et ajoutent à leur radicalité une fréquence accélérée, les transformations formelles, les ruptures de «style», la diversité des options chromatiques dénotent peut-être l'errance, le trouble ou encore l'incohérence. Peut-être en effet. La répétition, lorsqu'elle ne vaut pas pour elle-même mais pour le contenu qu'elle pérennise, est

assurément plus rassurante. Cependant, il y a plus de fraîcheur, et certainement plus de *vérité* (3), dans la peinture qui expérimente parce qu'en elle un sujet cherche sa fin.

Ceci, on l'aura compris, est à entendre dans toute son équivocité. On trouverait difficilement un peintre (sincère) pour déclarer que peindre ne donne pas, d'une certaine manière, sens à sa vie (sans pour autant pouvoir expliquer ce qu'une vie sensée veut dire). Peindre se conçoit alors comme un but, comme une finalité. Ou plutôt, peindre ne serait pas un but mais seulement procès et résultat. Par conséquent, ce même peintre ne pourrait pas feindre de ne pas vivre à la fois cette poussée téléologique comme l'expérience de la finitude, de sa finitude. Le tableau est ainsi à concevoir comme un but et un terme: visée du peintre et lieu de son absence. Voilà l'énigme de la peinture que reçoit le spectateur du tableau. Cette énigme il la reprend là du peintre, c'est-à-dire des figures colorées que celui-ci a composées sur la toile — dont il est du reste étrange de croire qu'elle est vierge puisqu'elle est déjà regard(ée). En quelque sorte fiction du peintre, les figures du tableau sont aussi fiction du spectateur. Aussi, le rapport du spectateur au tableau est-il sans doute en dernière instance l'énigme même du tableau — sans oublier que le peintre en est le premier spectateur. Ce qui fonde cette énigme est la question du *regard*. Qui cherche, au-delà des *effets du regard*, à ériger face au tableau un langage, autrement dit qui tente de parler à l'instant de ces effets, qui veut les dire, trouvera le lieu de son impuissance (castration). Il faudra du temps, du recul et un déplacement des effets pour que parler puisse se produire. Comme si à voir ça on ne pouvait que perdre la voix. Comme si on ne pouvait pas parler quand on en a plein les yeux. Énigme: le choc des oeuvres (4).

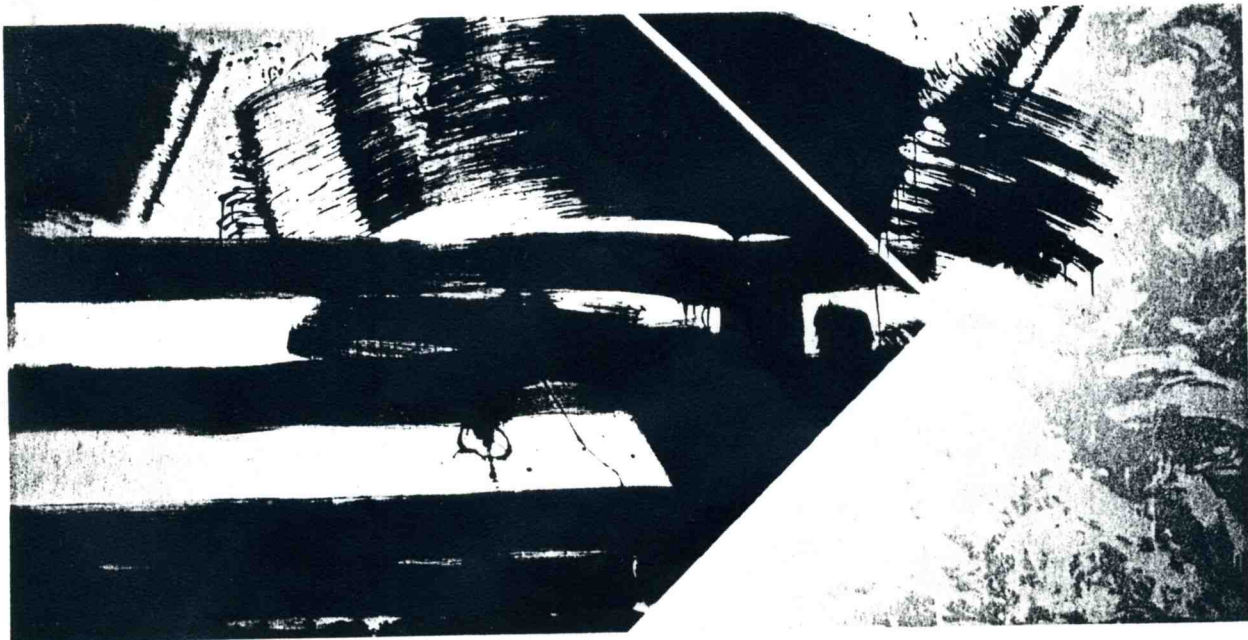
Donc l'énigme du tableau vient du fait que je lui soupçonne une «signification». Impression: qu'il me désigne et parle de moi. Mais voilà qu'à vouloir le convertir en langage, je m'aperçois qu'il me dépasse. Effectivement parce qu'il est lieu de passage. J'y ai prise mais ça m'échappe à la fois. Pourtant ça me capte mais aussi me repousse. Paradoxe spatial, mais aussi temporel puisqu'au moment même de ma vision, en regardant ces formes colorées se faire et se défaire, se produit une oscillation qui relie des sensations contradictoires: familiarité-étrangeté, pensée-intuition, stabilité-mobilité, etc. C'est ce qui *frappe* le spectateur, c'est-à-dire le relie au tableau, le place

1. *L'Enfant au masculin*, Paris, Minuit, 1980, p.9

2. Seulement deux d'entre eux car lors de la visite de l'atelier, le 12 novembre 1980, ils étaient les seuls à être assurément terminés (commentaire de l'artiste). Il y avait là, pourtant, plusieurs autres tableaux «probablement» aussi terminés; mais l'artiste travaillant à la fois plus d'un tableau, c'est à dire passant de l'un aux autres sans nécessairement les achever, chaque oeuvre est reconnue complétée lorsqu'elle répond à une *satisfaction visuelle* chez l'artiste. Ces courtes observations sont à retenir car elles indiquent que les récents tableaux de Richard Mill ne sont pas la simple transposition picturale de concepts. Nous y reviendrons.

3. Cf. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. Champ, 1978.

4. On ne pense pas ici au récent petit livre de Julien Bigras, *Le Choc des oeuvres d'art*, Montréal, HMH, mais plutôt à Heidegger («L'origine de l'oeuvre d'art» in *Les chemins qui mènent nulle part*) et à Benjamin («L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique»), quoique, au passage, on pourrait sembler rejoindre la thèse de Bigras. Sur la critique de cette dernière cf. R. Payant, «J'ai mal à ma mère», *Lettres Québécoises*, n° 20 (à paraître).



Richard MILL. Sans titre, 1980, Acrylique sur toile,  
167,6 X 335,2 cm,  
Collection de la Galerie Jolliet  
(photo: Richard Mill) (M-1271)

