

Every intelligent painter carries the whole culture of modern painting in his head. It is his real subject, of which everything he paints is both an homage and a critique, and everything he says a gloss.

Robert Motherwell

Le spectateur des tableaux récents de Richard Mill subit une réaction de reconnaissance disloquée, sorte de familiarité troublée devant une peinture gestuelle qui est simultanément dépourvue de la gamme des virtualités expressives qui inhérent à cette facture depuis les premières expériences de l'expressionnisme abstrait. Pourtant, tous les effets picturaux d'une spontanéité d'exécution sont là, il semble, dans une affirmation apparemment non-équivoque du geste, dans l'impact visuel d'un isolement et d'une immédiateté des matériaux du métier du peintre. Ce qui différencie de tout autre ce type d'application de couleurs qu'on nomme métonymiquement «geste», c'est la possibilité présumée de lire, à travers le dépôt, l'état psychique ou affectif qui aurait poussé la main à le produire. Alors comment cette valeur indicielle se disperse-t-elle dans les tableaux de Mill, et comment la lecture fait-elle défaut?

Les surfaces de Mill sont investies d'une structure solennelle, peu flexible, constitutive de *Gestalten* entiers qui satisfont le regard sans le renvoyer en dehors du rectangle du châssis. La touche est tantôt déserrée, tantôt charnue et grasse. Aucune transition n'annonce la juxtaposition des arcs monumentaux à des zones denses, striées de complémentaires saturées. Mais n'y a-t-il pas justement quelque chose de théâtral dans la clarté de cet étalage de gestes individuels où les empiètements de chaque intervention du pein-

tre sur la zone de l'intervention voisine sont retenus à un degré qui ne fait qu'affirmer ses propres bornes, et où la sérialité et la frontalité résultantes sapent les ressources expressionnistes en leur saccadant la syntaxe?

Si, comme l'écrit J. F. Lyotard, «... [Les modernes] ne visent nullement à écrire la surface plastique, mais à la déconstruire, c'est-à-dire à affranchir le plus possible les constituants plastiques pour les faire valoir comme signifiants immédiats»¹, alors cette immédiateté se renouvelle chez Richard Mill par l'estompage des virtualités signifiées de la syntagmatisation expressionniste à mesure que la surface millienne se découpe et se subdivise pour articuler, non plus l'espace psychique du dépôt spontané de la couleur, mais des cases, des registres en série, dont les divers contenus se rapportent à un moment de l'histoire de l'art pour ne plus se lier entre eux qu'associativement, tel qu'au repos, gouvernés par la même relation qui marque leur appartenance au paradigme et produisant un effet théoriquement assimilable à une énonciation hypostasiée². Au lieu, en effet, de véhiculer tel contenu psychique, cette manière de touche intègre et articule simultanément une disposition qui fait plutôt sentir l'énonciation elle-même comme forme picturale.

Voici donc qui est à l'origine du geste qui n'en demeure que le signe. Il faudrait souligner à cet égard que les limites que respectent les coups de pinceau de Mill ne leur sont pas imposées de l'extérieur. Le bord rectiligne d'un registre compositionnel a beau être prédéterminé, prémédité, par un dessin qui englobe, de traits traversiers, l'ensemble de la surface: pour que le «geste» respecte ces traits, pour qu'il les reconnaisse en tant que limites, il faut bien qu'il s'y produise un changement de dynamique interne, car la limite ainsi conçue n'est pas réelle, elle est conceptuelle. Son non-franchissement relève d'une décision, d'une convention qui participe à sa conception. Un tel «geste» téléologique, dont la circonscription de l'étendue est un facteur connu, qui participe à la logique de son départ, se vide du coup de toutes les ressources de l'aléatoire, pour enfin se borner à rappeler ce que cela aurait pu être.

Puisque l'encadrement du geste dans ces toiles lui enlève de son immanence pour n'en laisser que le creux d'un signe-indice, il ne privilégie pas la relation distinctive, texturale, entre la forme de l'expression de ce signe de geste et celle des autres registres de la toile. Il intègre plutôt une relation structurale avec les «gestes» avoisinants dans sa nature de signifiant représenté, relation de contraste simultané qui confère aux éléments en relation la qualité de figures. Et puisque la référence de ce signe-dépôt n'est autre que la peinture dans son procès, il informe, en tant que figure, un plan, non pas un espace psychique ou la virtualité d'un état d'âme, dans son contenu.

1 *Discours, figure* (Paris, Éditions Klincksieck, 1974), p. 195 n.

2 Quant à la projection des relations associatives caractéristiques de la constitution de paradigmes sur le plan syntagmatique, cf. R. Jakobson, «Linguistique et poétique», *Essais de linguistique générale* (Paris, Éditions de Minuit, 1963).

En ce qui concerne ce traitement de l'énonciation en poésie, J. Mukarovsky écrit: «The words here do not succeed each other naturally and inconspicuously, but within the sentence there occur semantic jumps, breaks, which are not conditioned by the requirements of communication, but given in the language itself.» Mukarovsky nomme cette opération «foregrounding». «Standard Language and Poetic Language», *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. (Washington D.C., Georgetown University Press, 1964) pp. 17-30.

La perte de dynamique expressionniste qui a pu amener cette reconstitution de la surface en *composition*, et qui a conféré par là même aux entités composées leur statut de figures, trouve, comme par voie de retour, une confirmation dans la même frontalité arrêtée qui sous-tend ce statut.

Ces formes, dans la logique latérale de leur rapport visuel, sont d'autant moins en devenir que leur contraste mutuel et simultané est fort, de sorte que la perte de référence extra-picturale vienne tracer une entropie inéluctable mais constamment renouvelée par la physicalité immuable du support.

Le tableau de Mill est donc l'interrogation d'un ordre pictural impulsif, où les termes d'une désintégration de la figure au service d'une vérité personnelle sont récupérés dans un système qui les désintègre en retour. Mill s'engage au gré d'un processus présentatif à déconstruire et à ravalier au rang de poncif l'expressionnisme, posant dès lors en termes d'une exploration renouvelée du pictural les jalons d'une fiction de la différence. Cette manière de dessiner autrement la répartition des questions qui concernent la peinture expressionniste est solidaire de son interprétation ironique, où montrer le procès d'une désagrégation de l'ordre ancien permet de tendre en vrac les potentialités d'un renouvellement. On assiste au cantonnement des valeurs de l'expressionnisme en une forme de rétention qui transforme l'abstrait en «figural», mais plus encore on est appelé à remar-

quer par là l'espacement du tableau qui en incorpore le processus. À travers la déconstruction/interprétation de la pratique picturale de Mill, l'altérité expressionniste dont il s'agit constamment est autre que celle désignée. Elle est une altérité infléchie aux besoins d'un programme interne de mise en valeur de l'énonciation.

Mill *signifie*, en déconstruisant, la peinture. Non pas la peinture comme matière, mais la peinture comme pratique signifiante. Il le fait en valorisant la texture, car c'est elle qui renferme la praxis de la signification picturale à son niveau de visibilité, celle de la constitution de la figure. La conséquence la plus persistante du fonctionnement de ce dispositif de significations inter-reliées est le resurgissement d'une tension picturale familière en une forme insolite. Le paradoxe visuel du type $a = non-a$ qui caractérise la peinture iconique, où la troisième dimension est à la fois absente et présente, est supprimé dans la peinture expressionniste abstrait en faveur d'un système polysémique de virtualités ouvertes. L'originalité de Mill est d'avoir retrouvé une tension (on ne pourra désormais plus dire *la* tension, quoiqu'elle ne soit foncièrement la même, sous forme d'avatar) entre éléments signifiants et signifiés sans recourir aux termes sémiologiques de l'iconicité. Plutôt, pour ressusciter le paradoxe $a = non-a$, il le redéfinit³. Il y a en cela une façon d'accuser la distance qui consiste à incorporer au processus d'identification les termes d'une incompatibilité, à poser donc ce que cette pratique révèle au seuil de l'expressivité en jalon d'une régression au point d'origine. Pour peu qu'il aille devant, sa démarche trahit en recul.

Tout compte fait, la linéarité et le découpage en triangles et en rectangles sont, chez Richard Mill, en même temps, ce qui motive le rappel expressionniste, si bien que l'artiste trouve appui par devant lui sur ce qui le pousse en arrière. Les marques de spontanéité de facture installent à l'intérieur du programme classicisant le paradigme de son contraire; elles sont dans le devenir constructiviste le mémoratif de la «nécessité intérieure». Et cela d'autant mieux qu'elles apparaissent tout d'abord comme bizarres, éléments d'un attirail hétéroclite, déplacés, injustifiables. D'où le questionnement de leur présence. Tout se retourne dès lors en contre-cérémonie de l'expression. C'est-à-dire que ces traits expressionnistes deviennent les instruments d'une conversion symbolique, et sous couvert d'une indicialité passe du coup la révélation d'une gratuité. Non plus le véhicule d'une vie intérieure, de l'extériorisation d'un moment subjectif, ils illustrent l'*arrangement*. Au terme du geste s'ouvre la mesure d'une conversion, d'une contre-démonstration.

Mais si l'expression se déconstruit à travers l'interprétation millienne, il ne s'abolit pas pour autant. Il continue plutôt à informer la mesure de la déconstruction, car sa négation est en même temps la manière de sa présentation, et son écart n'est pas assimilable à une absence. «La négation qui supporte le rapport de désignation est la scission qui s'ouvrant entre le discours et son objet, nous donne à parler puisque nous ne pouvons dire et n'avons à dire que ce que nous ne sommes pas, et qu'il est assuré qu'à l'inverse ce que nous ne pouvons pas dire, nous le sommes.»⁴ La peinture de Mill dit précisément l'expressionnisme en ce qu'elle ne l'est pas.

Voici donc que l'acte de nier, implicite à tout fonctionnement parodique, manifeste l'étrangeté d'une peinture afin



Richard MILL, Sans titre, 1981, Acrylique, huile, masking tape et pastel sur papier, 134 × 143,5 cm. Collection du Ministère des affaires extérieures à Ottawa, Photo: Yves Martin

3 De nombreux auteurs ont amorcé des réflexions sur cette tension primordiale en peinture. Cf., *inter alia*, R. Fry, *Henri-Matisse* (Paris, Éditions des Chroniques du Jour, 1935); et G. Kubler, *The Shape of Time* (New Haven and London, Yale University Press, 1962).

4 *Discours, figure*, p. 120.

d'en mieux faire passer le renouvellement. L'aveu se façonnant en dérobage, la différence explicitée n'est que poudre aux yeux. Tandis que la déconstruction trompe en assimilant son objet interne à sa référence, le démenti fixe l'expressionnisme abstrait dans sa perte pour en éprouver la profondeur. Déconstruction, donc, d'un oeuvre dont le sens stylistique original informe sa perception, la peinture de Richard Mill l'est simultanément d'une façon révélatrice, interprétative... Car si Mill présuppose chez son spectateur une familiarité du style expressionniste, il n'en est pas moins vrai que cette «écriture» nous est re-proposée, re-présentée, sous le coup d'une interprétation particulièrement millienne. Ne peut-on pas offrir que la déconstruction s'effectue au fur et à mesure que progresse une *construction* bien particulière?

Le spectateur est finalement pris dans l'entrecroisement de deux espaces picturaux, dans l'interpénétration de deux lieux distincts mais dont les deux existences sont interreliées, voire interdépendantes. Qui plus est, ces deux espaces sont articulés à partir d'une stratégie unique de signification, où une certaine idée de l'expressionnisme s'use et s'épuise à force d'itération. On comprend dans cette perspective qu'il ne s'agit pas là de la trajectoire ininterrompue et linéaire d'un déclin — la courbe d'une déchéance — mais bien de l'exploration répétée d'un conflit sur lequel s'enclenche tout nouveau coup de pinceau du peintre.

ELLIOTT MOORE

Département d'histoire de l'Université Laval



Richard MILL, Sans titre, 1981, Acrylique, huile, masking tape et pastel sur papier, 134 × 141,5 cm, Collection particulière (Ottawa), Photo: Yves Martin