

Les ambivalences de Richard Mill

par
Gilles Daigneault

L'ÉCRITURE de Richard Mill est passionnante, entre autres, parce qu'elle vit continuellement sur la corde raide entre le gouffre de la trop grande cohérence et celui des écarts répétitifs par rapport à celle-ci. Et paradoxalement, cette tension, qui est le mode de fonctionnement non seulement des éléments à l'intérieur du tableau, mais des tableaux à l'intérieur de la série et des séries à l'intérieur de l'oeuvre entier, finit par constituer une cohérence au second degré, infiniment plus souple que la première, et dont le peintre n'a pas fini d'explorer les ressources (d'autant moins qu'il s'y aventure avec circonscription, ne produisant annuellement qu'une petite dizaine de toiles.

Cela dit, les sept tableaux présentés à la galerie Joliet confirment, moins d'un an après les sept qui furent exposés en janvier, le retour de Richard Mill à une peinture à la fois moins lyrique ou gestuelle et plus colorés qui s'oppose aux grands dessins relativement emportés de 1981 où la couleur n'était qu'un accent. Ici, les choses sont plus codifiées, et le peintre s'y sent visiblement à l'aise.

En effet, autant il se méfie de la pensée verbale, cette « police » à laquelle il cherche à échapper en plongeant dans la peinture, autant il évolue dans celle-ci, dont il connaît de mieux en mieux les moyens et les pièges, en raffinant ses permutations de quelques éléments simples et en multi-

pliant les champs de lecture par des références autant à l'histoire de la peinture qu'à la sienne propre.

« L'homme est condamné à se dire soi-même avec la langue des autres », disait Barthes qui voyait là la définition même de la condition humaine. Or, Richard Mill arrivera à dire sa subjectivité — en tout cas ce qu'il veut en laisser voir — en poussant l'orthodoxie picturale jusqu'à un point au delà duquel plus rien ne fonctionnerait (ou tout fonctionnerait comme ailleurs, ce qui revient au même). Il se cantonne dans des zones limites qui sont souvent le lieu des significations les plus importantes, les plus palpables.

Par exemple, telle figure complexe à l'intérieur d'une oeuvre sera juste assez dissonante pour suggérer un tableau dans le tableau et, en même temps, s'intégrer à celui-ci; d'autre part, l'oeuvre qui résume le mieux les tableaux de l'exposition précédente sera de forme triangulaire, donc aussi prospective, et elle aura toutes les caractéristiques picturales qui interdiront de la lire comme un *shaped canvas*, comme un objet; en outre, dans la plupart des tableaux, le dessin constitué par les séparations de toile vierge entre les plages de couleur sera juste assez irrégulier pour qu'on cesse d'y voir une figure unitaire (comme cela se produisait pour les croix qui structuraient les tableaux de 1976) et pour qu'on considère ces lignes de la même façon que les plans de toile épargnée, c'est-à-dire comme des éléments qui affirment l'objectivité de la surface. À cela, il faudrait ajouter les juxtapositions plutôt inusitées de plans noirs et

de plans colorés très sombres qui s'apparentent aux premiers ou encore de plans épargnés et de plans colorés d'un ton qui mime la toile vierge.

Dans ces travaux où on a le sentiment que le travail sur la couleur est en passe de prendre le dessus sur les préoccupations formelles — encore une zone ambiguë! —, Mill se joue aussi de l'orthodoxie d'une certaine peinture américaine. Il mêle allégrement les interventions qui évoquent l'expressionnisme abstrait et celles qui seraient plutôt du type *post-painterly abstraction*, considérant tout cela non pas comme un crédo, mais comme un moyen efficace, parmi d'autres, pour animer une surface. Par moments, sa peinture se fera parodique quand il cite Pollock

ou Kelly et, surtout, quand il se cite lui-même (dans un des tableaux les plus récents où on n'arrive pas à prendre complètement au sérieux cette grosse tache noire expressionniste). Il lui arrivera aussi de commenter ironiquement l'illusionnisme d'une autre peinture en suggérant que le support d'une oeuvre comprend deux châssis juxtaposés ou que telle autre est d'un format irrégulier, une forme triangulaire blanche se confondant avec le mur de la galerie.

Par ailleurs, la dialectique des constantes et des variables de cette écriture est assez serrée pour que Mill puisse se permettre de complexifier toujours davantage ses propositions, soit avec les références culturelles dont nous parlions plus haut, soit encore

avec divers accidents avec lesquels Mill accepte de compter (notamment les coutures qu'on trouve dans certaines toiles), soit enfin avec la couleur dont le peintre nous propose la gamme la plus fantaisiste, et qui construit, déconstruit et reconstruit sans cesse le tableau, procurant au spectateur une jouissance qui est la condition essentielle de l'apparition des autres significations.

En janvier dernier, le raffinement et l'élégance des propositions de Richard Mill étaient si grands qu'ils avaient pu nous inspirer une certaine appréhension pour la suite de cette aventure. Nous voilà complètement rassuré.