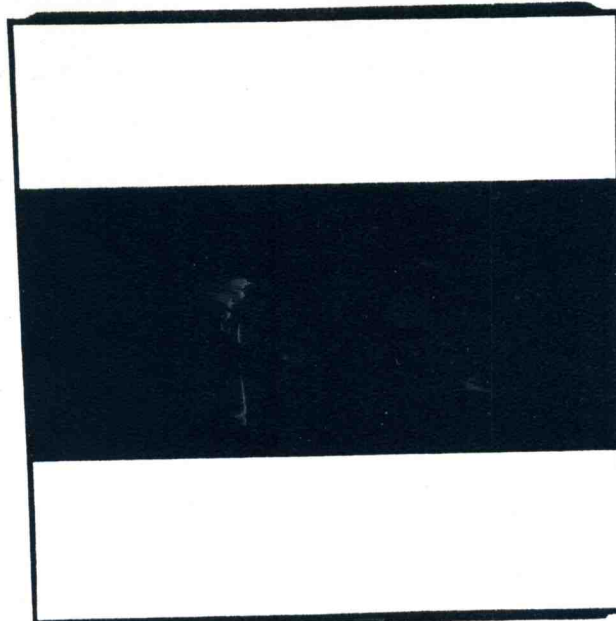


# RICHARD MILL

## 1973 à 1977

Sur une période de cinq ans, l'oeuvre de Richard Mill s'est transformée d'une façon décisive, selon une trajectoire picturale définie par une recherche constante de l'essence même de l'acte de peindre. Les vingt-quatre tableaux de 1973 à 1977 que présentait le Musée d'art contemporain du 18 mai au 18 juin 1978 témoignent d'une façon éloquente de l'évolution en profondeur que sous-entend la démarche picturale de Mill. Dans un entretien tenu en marge de son exposition, Mill explique en effet l'évolution de sa peinture en fonction de la conception sous-jacente qu'il a de l'oeuvre d'art. De minimaliste qu'elle était en 1973, l'objet d'art étant considéré dans sa matérialité même, elle devient surréaliste vers la fin de 1975, l'objet produit devenant l'expression visuelle des forces agissantes du "sur-conscient"<sup>(1)</sup>. Nous abordons donc l'oeuvre de Richard Mill par le biais de ces deux tendances, conscients qu'il ne s'agit là que de points de repère dans l'étude d'une oeuvre dont l'expérience visuelle ne se limite en rien aux seuls concepts de minimalisme et de surréalisme.

En 1973 donc, à l'âge de vingt-quatre ans, Richard Mill reprend la problématique posée par les minimalistes américains du milieu des années soixante (surtout Ad Reinhardt dont il admet l'influence). Comment la perception de l'objet d'art peut-elle définir une expérience esthétique signifiante? La démarche initiale de Mill consiste en une prise de conscience de tout ce qui ne relève pas du domaine de l'art: ni reproduction du réel, ni objet du quotidien, ni décoration, ni simple expressivité. "... je crois que l'on peut arriver à créer des tableaux qui ne soient pas de simples descriptions d'émotions connues"<sup>(2)</sup>, d'affirmer Richard Mill. Le rejet du caractère anecdotique et hautement subjectif de l'objet d'art résulte chez Mill en l'affirmation de l'importance de la conception même de l'oeuvre. La précision des moyens techniques et la suppression presque totale des éléments expressifs deviennent donc essentielles dans la mesure où elles sont subordonnées à l'idée de l'oeuvre. Le tableau de 1973 (66"



1973

260 x 260 cm

M10-21

Collection Banque d'oeuvres d'art Ottawa

Photo: F. Desaulniers

x 66", M10-21) qui marque le point de départ de l'exposition annonce une série de tableaux dans lesquels les compositions basées sur des variations d'éléments géométriques dictent une expérience visuelle directe de l'oeuvre et une perception claire de l'idée qui la sous-tend.

Cette volonté d'exclure toute interprétation anecdotique et même symbolique de l'oeuvre confirme l'objet d'art entité indépendante. Le tableau devient objet existant dans sa spécificité propre. Son contenu se résume à la description des éléments plastiques (lignes, couleurs, formes, plans) et est fonction d'une expérience perceptuelle directe de l'objet. Que ce soit devant le grand tableau de 1973 (66" x 120", M10-25) dans lequel deux bandes horizontales blanches très "hard-edge" viennent circonscrire une surface noire posée en aplat ou devant les deux tableaux de 1974 (66" x 66", 1A-6; 52-1/2 x 52-1/2, M10-60) dans lesquels la peinture posée en aplat selon une géométrie linéaire envahit même le cadre-châssis, le spectateur est mis en présence d'un objet-tableau existant en soi. La matérialité de cette série d'objets d'art est mise en évidence dans les tableaux de 1975 également. Mill utilise à cet effet les couleurs à faible connotation émotive ou sentimentale, le gris (60" x 60", M10-89; 66" x 120", M10-83), le vert foncé (60" x 60", M10-86) et même le blanc (60" x 60", M10-88) et surtout la non-couleur sans valeur symbolique qu'est pour lui le noir (tous ses tableaux de 1973 à 1975).

Chez Mill, les tableaux de la période 1973 à 1975 représentent donc des objets-tableaux devant être mis en présence du spectateur. L'intérêt porte non sur ce qu'est l'objet d'art en tant que tel mais sur ce que fait l'objet d'art en terme de la réaction du spectateur. Et cette réaction est certes d'ordre émotive puisque ces objets-tableaux suscitent des émotions inattendues nouvelles mais elle est avant tout esthétique. La retenue dans l'intervention expressive étant assurée par l'emploi systématique du hard-edge (masking tape), des tons posés en aplat (au rouleau sans doute) et des couleurs neutres (le noir, le blanc, le gris, le brun, le vert foncé), l'engagement de l'artiste se résume à exécuter l'idée de l'oeuvre. Pour cette série de tableaux, c'est donc la démarche rationalisée de Mill qui compte, c'est finalement l'idée de l'oeuvre qui prime.

Mais voilà qu'en 1975, Mill exécute un tableau où l'aspect physique de la toile devient moins important (60" x 60" M10-88). L'abandon du procédé hard-edge et l'omission de la couleur peinte sur le cadre-châssis rompent avec la série précédente de tableaux-objets dans lesquels s'affirmait le matérialité de la toile. Désormais, c'est la surface en tant que telle qui importe. Cette rupture avec une conception minimaliste de l'objet d'art avait été amorcée d'une façon succincte en 1974 avec le tableau (66" x 66", 1A-6) dans lequel quelques traces noires s'étaient insinuées sur la bande beige et de nouveau en 1975 avec les tableaux (66" x 120", M10-83) où apparaissaient quelques dégoulinures et (60" x 60", M10-89) où non seulement le cadre restait intact mais où l'emploi du "masking tape" était moins systématique. Mais avec ce dernier tableau (60" x 60", M10-

de l'acte est tout autre, elle émerge du dynamisme non intentionnel du moi profond et "sur-conscient" de l'artiste. Les grands mouvements de balayage des tableaux de 1976 à 1977 s'inscrivent ainsi dans un processus de dynamisation de la toile. Que ce soit par des larges bandes horizontales (1976, 66" x 66" collection particulière), par des ondulations obliques (1977, 66" x 66", 1A-3), par des bandes rigides (1976, 48" x 48", M11-71), ou par de simples hachuratures (1976, 62" x 53", M11-72), Richard Mill donne à sa toile une structure énergétique qui en dépasse les bornes physiques. Pour lui, l'acte de peindre s'arrête au moment où l'oeuvre comporte assez d'énergie pour devenir entité indépendante. Le pattern qui se répète d'un tableau à un autre (le modèle des bandes) ne devient donc signifiant que dans la mesure où il correspond à un dynamisme intérieur non contrôlé. De même, les "dripping" de couleurs qui recouvrent les bandes et donnent à la surface peinte sa profondeur ne font que reprendre d'une façon plus gestuelle le fondement même de l'acte de peindre (ex. 1977, 66" x 66", M11-80; 1977, 47" x 47", M11-74).

Au cours de l'année 1977, l'oeuvre de Mill connaît une nouvelle transformation formelle. Les derniers tableaux qui nous sont donnés à voir au cours de cette exposition présentent une structure beaucoup plus serrée à l'intérieur de laquelle les éléments plastiques agissent en relation les uns aux autres. Richard Mill mentionne à leur effet: "Les structures primaires de mes derniers tableaux sont des objets de connaissance commune plutôt que des références naturelles"<sup>(3)</sup>. La forme de la croix qui se retrouve dans une série de tableaux de cette période (ex. 66" x 66", M11-99; 66" x 66", M11-81; 89" x 89", M11-83; 89" x 89",

M11-82) structure le champ pictural et circonscrit des espaces hautement dynamisés. Le grand tableau de 1977 (89" x 89", M11-82) dans lequel intervient un quadrillage subrepticement esquissé, présente une surface extrêmement chargée de cette énergie "surrationnelle"<sup>(4)</sup> propre à Richard Mill. Le tableau majeur de l'exposition, le diptyque de 1977 (89" x 178", M11-84) témoigne d'une façon éloquente de la puissance transformante des éléments plastiques au sein d'une forme envahissante.

Chez Mill, la peinture existe en tant que langage autonome de communication, les éléments qui la composent agissent comme catalyseur d'une expérience intime et directe, indépendante de toute contingence verbale. "... je pose la peinture comme mode de pensée autonome, c'est un mode direct, intime, intransitif" dira Richard Mill<sup>(5)</sup>. Les vingt-quatre tableaux exposés au Musée d'art contemporain témoignent d'une façon convaincante de la possibilité d'une prise de connaissance se situant à un niveau de référence propre à la peinture.

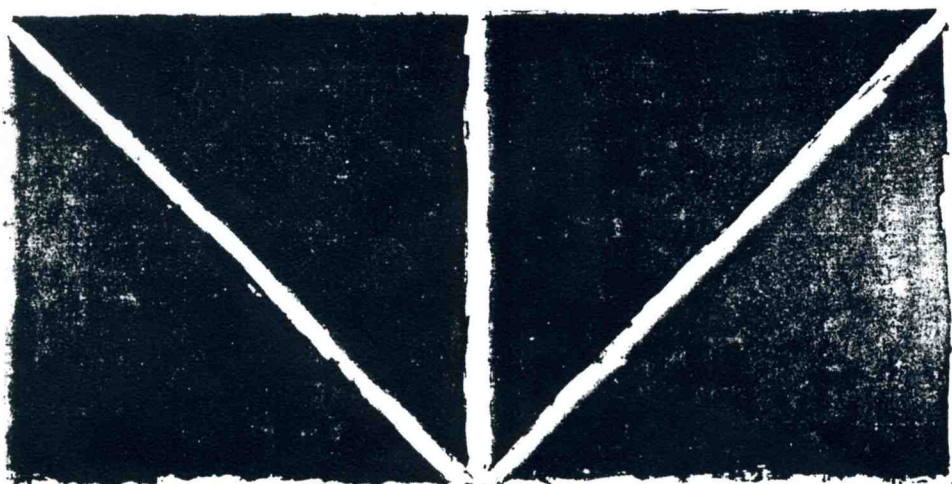
SANDRA MARCHAND

88) la transformation picturale s'affirme d'une façon définitive. La peinture noire toujours posée en aplat devient forme que le blanc fait naître à la surface.

La conception que sous-entend cette transformation de l'oeuvre relève selon les termes de Richard Mill lui-même, d'une notion surréaliste de la peinture considérée en tant qu'expression visuelle non intentionnelle du moi profond et "sur-conscient"<sup>(1)</sup> de l'artiste. Peindre devient l'acte d'un moment privilégié où les forces du "sur-conscient" agissent. Le geste de peindre est un procédé, sans plus, comme d'ailleurs l'utilisation du masking tape avant 1975. Mais l'essence

1977, *dyptique*  
352 x 703,1 cm

M11-84. collection: Galerie Joliet, Qué. — Photo: F. Desaulniers



- (1) Selon Richard Mill le concept de "sur-conscient" se définit comme "un état second de conscience qui relève d'une sorte de dérapage à la connaissance"
- (2) Propos de Richard Mill tirés d'une entrevue de Gilles Toupin. La Presse, Montréal. Samedi 27 mai 1978.
- (3) Richard Mill. Catalogue Mill 1973 à 1977. Ministère des Affaires culturelles, Musée du Québec, 1978, p. 20
- (4) "Surrationnel: adj. indique en dessus des possibilités rationnelles du moment." tiré de *commentaires sur des mots courants* de Paul-Émile Borduas.
- (5) Richard Mill, Catalogue Mill 1973 à 1977, Ministère des Affaires culturelles, Musée du Québec, 1978, p. 12.