

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.

