



4  
no

/ 11-12

RICHARD MILL  
DU 17 NOVEMBRE AU 18 DÉCEMBRE 2011

PREMIER  
AVRIL 1940, 2010  
ACRYLUC ET SOUSSE AEROSOL  
SUR TOILE, OULET

#### ENTREVUE AVEC RICHARD MILL

**Les Cahiers :** Richard Mill, quel bilan faites-vous de votre exposition à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval ?

**Richard Mill :** Je pense que l'exposition a été une réussite. J'ai reçu beaucoup de commentaires. Souvent, après une exposition, les gens n'en parlent plus du tout. J'ose croire, si on m'en parle encore, que c'est parce que c'était une bonne exposition ! (rires)

Cette exposition, c'est peut-être aussi la fin d'un cycle. Ça faisait dix ans que je travaillais autour de références mythologiques. J'ai hâte de me ressourcer pour revenir en atelier avec de nouvelles idées, de nouveaux dessins.

**Les Cahiers :** D'entrée de jeu, pourquoi ces références à l'Antiquité, à la mythologie ?

**R. M. :** Ce sont des prétextes... qui indiquent une certaine forme de lecture, mais qui pour moi, doivent toujours demeurer ouverts. Qui ont pour moi autant rapport à l'histoire, à l'architecture. Le tableau se donne dans des couches de sens plus ou moins profondes. Ce qui est écrit, c'est finalement la première couche, et j'espère qu'on y voit plus que ça, que ce qui est donné à première vue. Et un jeu s'installe entre la forme et les références. Par exemple, dans *Dédale*, qui est l'architecte, tout est droit... et puis son fils, c'est le plus croché ! (rires) Il s'est pété la queue ! C'est *Isore*. *Nyx* est la déesse de la nuit. Il y a le noir, l'obscurité, l'espace... Et puis il y a le premier tableau, le plus ancien. Je renoue ici avec les tableaux des années 70. Quelque chose de presque minimal.

**Les Cahiers :** Il y a des tableaux avec des mots, d'autres sans...

**R. M. :** C'est la première fois que j'utilise des mots si précis. Le mot a deux raisons d'être, si vous voulez. D'une part, c'est une référence qui donne une piste de lecture. Je souhaite tout de même qu'elle demeure très ouverte. Mais avant tout, le mot a une raison formelle. En fait, j'utilise souvent ma signature pour régler un problème formel. Il y a par exemple un tableau où il manque une intervention dans un coin. J'y vais avec mon stencil et j'incise la *R* comme signature. Cela m'a amené à utiliser ces stencils, ce lettrage, que j'ai depuis l'enfance et qui appartenait à mon

grand-père... Je joue avec ça depuis que je suis p'tit gars. Et puis c'est bien, parce que ce sont les mêmes stencils qu'utilisait Jasper Jones...

Le stencil fait partie des objets qui ont meublé mon imaginaire, que j'utilise comme ça, pas nécessairement selon l'inspiration, mais plutôt selon le besoin, par rapport à un élément formel sur le tableau.

**Les Cahiers :** Parlons de la plasticité. Dans ce que vous avez présenté lors de l'exposition, on voit de grandes surfaces unies... c'est quelque chose que vous aimez travailler ?

**R. M. :** Ou, on parle d'apais de couleurs... Quand j'étais à l'École des beaux-arts dans les années 60 (j'ai terminé en 1971), les idées fortes provenaient des États-Unis. J'ai alors découvert le minimalisme. Ça a été mon école... les peintres américains des années 70. Et j'ai gardé cet esprit-là, des tableaux qui se donnent d'emblée puis qu'on peut lire dans des couches de plus en plus profondes de sens. Je pense qu'un tableau très simple se donne davantage dans le temps qu'un tableau complexe. C'est paradoxal. Ce sont des objets de contemplation, finalement.

L'idée de base est *Less is more*, qui a été le leitmotiv de toute mon œuvre depuis ma première exposition en 1970. Ce qu'il y a d'intéressant dans cette dernière expo, c'est que je reviens d'une certaine façon à l'esthétique de mes premiers tableaux, des tableaux noirs que vous connaissez peut-être. Il s'agissait de grands tableaux avec de toutes petites interventions, souvent bogues ou noirs. Au départ, elles étaient faites avec du masking tape.

Je suis donc revenu aux grandes planches de couleur... Pour cette exposition, j'ai passé deux ou trois semaines à réfléchir sur la tonalité de vert qui rail sur le grand tableau, par exemple. Question de trouver la bonne couleur. Je souhaitais trouver la teinte qui allait être aussi forte que le noir et qui entrerait aussi en relation avec lui. Et que ça ne fasse pas... un trou. C'est un autre leitmotiv de mon travail, ce sont mes origines, l'idée des Américains du *shallow space* (= l'espace peu profond). Le tableau se donne comme un objet, comme un écran, plutôt que comme une

17.11/18.12 /11

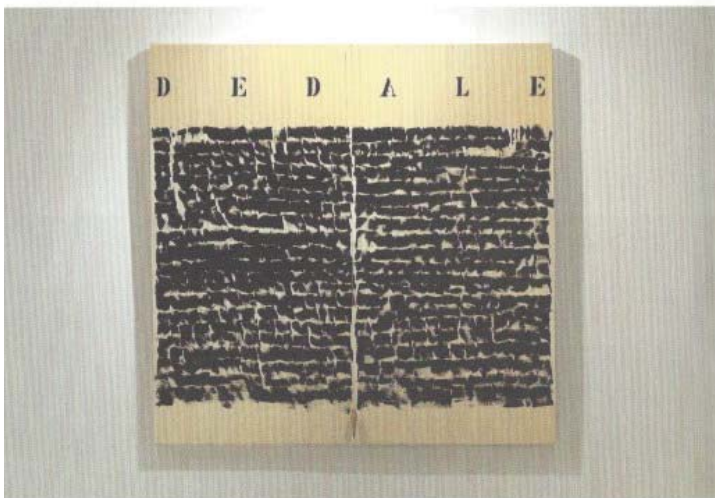


AVRIL 1940, 2011  
ACRYLUC SUR TOILE ET OULET

fenêtre qui laisserait voir une image au-delà. Le peintre est celui qui est sensible au petit millimètre d'épaisseur de la peinture qui donne image ou espace.

Les tableaux noirs que je faisais dans les années 70 n'étaient pas lustrés, ils étaient peints au rouleau, il ne fallait pas qu'il y ait une différence d'éclat. Ils étaient *hard-edge*. Mais même ces tableaux n'étaient pas des espaces infinis, ils se donnaient comme une

surface. C'est ce que j'accortue depuis, en laissant les bordures non peintes ou floues. Cela indique qu'il y a une couche de peinture, que ce n'est pas une image. De la fêre du grand tableau. Le petit tableau se donne comme une fenêtre, le grand tableau se donne comme un objet et agit de là vers le spectateur. Chaque tableau demeure un espace, mais qui, même dans le cas des très grands tableaux, reste un espace intime. Je crois que je n'ai que deux ou trois tableaux qui se donnent dans un espace public.



C'est un peu les deux idées qui ont guidé mon travail depuis le début. Et il y a eu toutes sortes de variantes. Au départ, je planifiais mes tableaux. C'était tout calculé sur papier quadrillé au millimètre près. J'avais des recettes précises pour mélanger mes couleurs. J'ai travaillé comme ça à peu près cinq ans. Puis, je me suis aperçu que je perdais quelque chose, ou plutôt, qu'il y avait un plaisir à peindre plus directement. Je me suis donc mis à projeter la peinture... très discrètement. Il y avait des erreurs dans le geste. Tranquillement, j'ai ajouté des éléments, par exemple la couleur.

**Les Cahiers :** Est-ce que vous ressentez encore le besoin, justement avec les mots, de retrouver le contrôle, cette manière avec laquelle vous travailliez auparavant ? Ou, au contraire, est-ce que cela vous libère de travailler par gestes ?

**R. M. :** Quand j'ai quitté cette image très minimale – noir sur noir, beige sur noir –, les dernières choses que j'ai faites, c'était quelque chose de plus gestuel par le biais du dessin. J'ai ensuite retrouvé le plaisir de peindre, d'appliquer la peinture sur la toile. Il n'y a jamais eu d'excès dans la gestuelle. Pour trouver la façon d'agir directement, j'ai passé par une série de dessins. Je prenais tout simplement une craie et je faisais un geste régulier; je dessinais par exemple un carré, d'un trait continu en zigzag, pour que tranquillement une sorte de gestuelle vienne s'intégrer, composer le tableau. Ça pouvait être des bandes, mais des bandes d'un seul trait. Il y a eu par la suite une période plus géométrique où j'utilisais davantage les couleurs, dans des rapports très tenus. Ensuite, une période plus expressionniste. Aujourd'hui, je reviens à une sorte de calme. Ce serait un terme pour expliquer, pour faire part de l'essence du tableau. C'est très rétrospectif, je vous bien. Il y a quelque chose de serein dans cette production.



PHOTO  
RM 1402 2011  
AGF/12/2011  
BOMBS AEROSOL

Mais comme je le disais plutôt, ce sont des tableaux qui, malgré leur aspect rétrospectif, se donnent comme des objets. L'impact de la couleur est le premier sens du tableau. Et bien sûr, par la suite, on lit l'espace de plus en plus profondément. Mais il se donne comme un objet, et un objet qui s'impose.

**Les Cahiers :** Ils exigent une certaine proximité. Et leur hauteur est équivalente à la taille d'un être humain.

**R. M. :** En fait, ça c'est une autre chose. Ce sont des tableaux qui se donnent par rapport à la hauteur justement du spectateur. La plupart de mes tableaux sont larges comme la longueur de mes bras. Il y a eu toute une période où je mettais mes mains dans un gâlon de peinture et je les imprimais sur le tableau. Le tableau est donc à ma hauteur, cinq pieds et demi, six pieds. Je pourrais y faire une image embrassée, dans un seul geste. Un tableau qui se donne comme un objet, qui est un écran sur lequel tu peux te projeter, plutôt qu'une image.

**Les Cahiers :** Il y a donc aussi un rapport au corps dans vos œuvres.

**R. M. :** Oui, c'est pour cette raison que la plupart des tableaux sont divisés au centre, parce que j'imprimais ce geste-là. Cela explique la composition des tableaux. Dans l'exposition, certains fonctionnent différemment. Ici l'inscription du corps se fait par le biais de la silhouette.

**Les Cahiers :** C'est beaucoup plus abstrait...

**R. M. :** C'est en effet plus abstrait... ou plus concret ? Parce qu'on voit l'image, mais effectivement c'est plus abstrait... c'est une image « de »...

**Les Cahiers :** Tout le monde ne voit pas cette silhouette.

**R. M. :** En effet, un jour, un journaliste, à propos de ce type de production, avait écrit : « Richard Mil, résolument abstrait » (l'ironie).

Vous voyez, dans ces tableaux-là, prenons l'œuvre par exemple, je pense que c'aurait été facile de montrer l'image de ce personnage, mais j'ai essayé de trouver une façon de le suggérer sans le montrer. Une chose qui est claire sans être une « image de », qui se donne par la couleur, par certaines références au plumage, mais qui reste très éloignée.

Puis son père Dédale. J'ai appris qu'il avait inventé le fil à plomb. Le fil à plomb, c'est un peu un objet fétiche pour moi. Je l'ai souvent utilisé, j'ai fait des tableaux avec des fils à plomb, puis parfois il n'y a pas de fils, juste des fils à plomb sur le mur. Je pourrais même dire que c'est un objet que je collectionne. Je fais les marches sur puce... Donc, ça m'a permis d'utiliser cet objet-là. Il y a donc l'approche du geste, qui divise le tableau et lui donne son échelle, et des compositions où le fil à plomb introduit un aspect plus architectural.