

Milly Ristvedt

Dix ans de peinture

Jean Tourangeau

Volume 25, Number 102, Spring 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54553ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

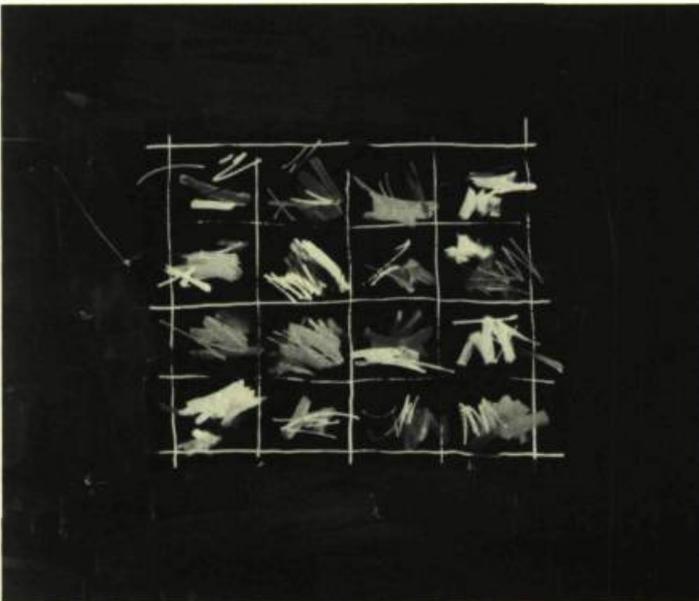
Cite this article

Tourangeau, J. (1981). Milly Ristvedt : dix ans de peinture. *Vie des arts*, 25(102), 62–64.

MILLY RISTVEDT DIX ANS DE PEINTURE



1



2

Au moment où la Renaissance impose, par ses appareils scientifiques, une nouvelle manière d'assimiler les connaissances actuelles que l'humain vit à l'époque précise où celles-ci apparaissent, la coupure entre la forme et la couleur, en tant que structure de la pensée, est consacrée. Ainsi, depuis les Vénitiens et le questionnement que leurs travaux ont engendré, la couleur a-t-elle manifesté le moyen et le lieu idéal où l'intuition du sujet serait démontrée au maximum de ses potentialités.

Aussi se dégagent nettement, dès le début du 20^e siècle, des productions plastiques qui, en plus d'énoncer la possibilité d'une mise en dérouté des modes de perception, proposent, à tour de rôle, un espace non représentatif. Ces dernières, tantôt, s'articulent sur les fondements de l'action du coloris et, tantôt encore, sur l'organisation formelle des éléments de construction du tableau.

Plus près de nous, les années 70 auront vu, tout particulièrement, la répétition d'un tel phénomène en accentuant cependant un critère, celui de l'autocritique. Quand Milly Ristvedt-Handerek¹ intitule l'un de ses tableaux *Matisse Red*, elle se réfère au sujet-producteur Matisse dont les projections pulsionnelles devaient porter, principalement, sur les effets de la couleur vis-à-vis une étude de plans tronqués. Elle affirme donc que son travail portera, à son tour, sur ce que désigne le pigment en tant qu'élément proprement pictural et sur ce qu'il donne à voir implicitement avec son maximum d'expressivité.

L'autocritique repose, en ce cas, sur la conscience qu'a l'auteur d'un tableau contemporain des problématiques qu'il véhicule et des moyens plastiques qu'il utilise vis-à-vis d'autres qu'il ne retient pas; l'ensemble de ces données devant se cumuler en cours de travail, soit l'action même d'échafauder sa vision propre du monde.

Compositio

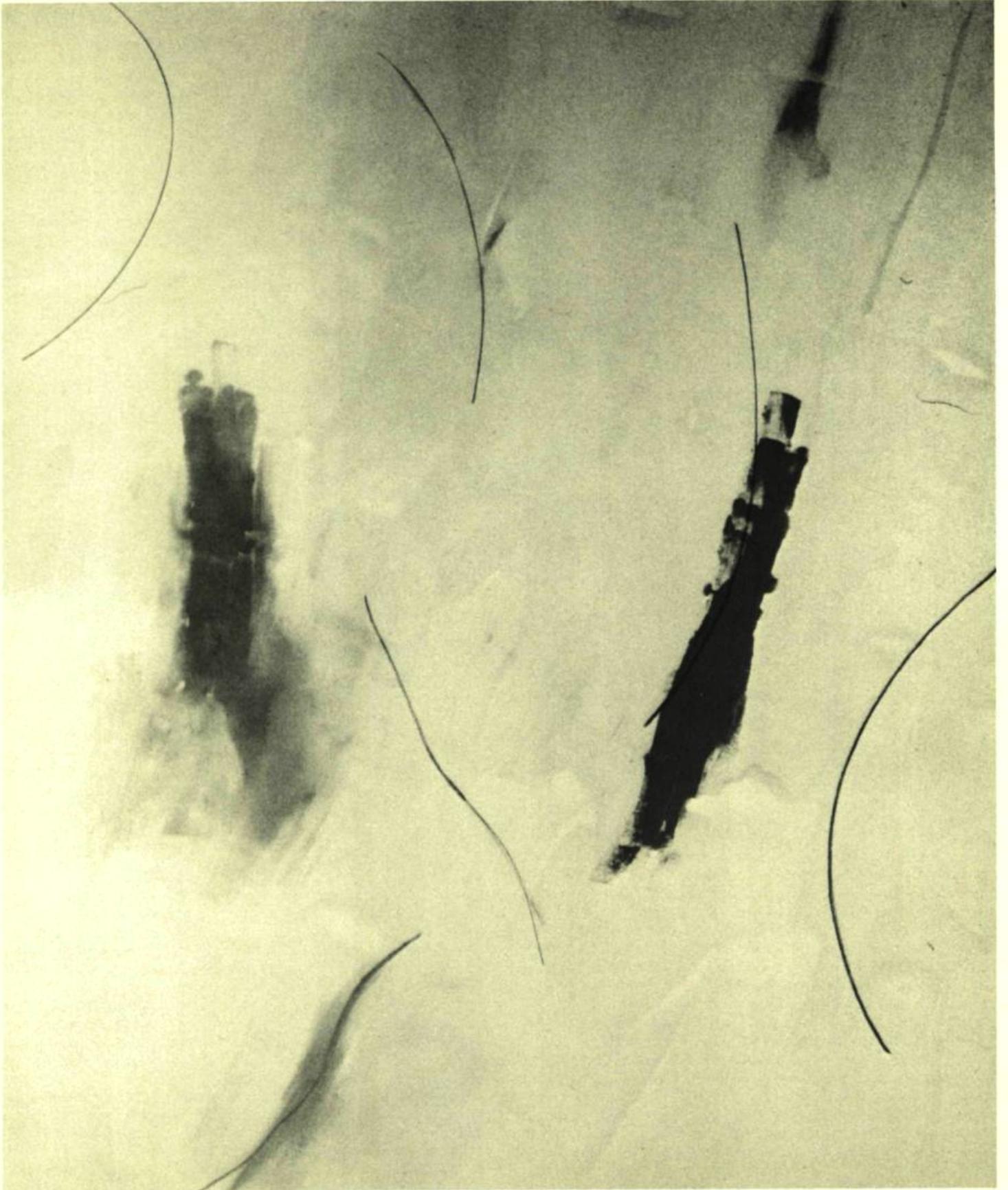
Dès le début des années 70, Milly Ristvedt-Handerek propose que le peintre doit, en premier lieu, définir le cadre dans lequel il se situe, en associant l'image générale délimitée par le format avec les motifs représentés. En second lieu, c'est la touche, en aplat totalisant ou en traces inachevées, qui détermine le champ perspectiviste au moyen duquel les orientations, verticales et horizontales, sont mises en place. Conséquemment, la tache, prise isolément, inscrit le mouvement du corps de l'exécutante et indique en même temps, lorsque celle-ci est coupée ou arrêtée, que l'œuvre naît des dynamismes mêmes qu'elle incarne. Quand les axes verticaux sont marqués, le traitement du fond demeure uniforme pour que la forme plastique, réalisée par un geste continu d'une seule couleur, se détache en un espace non réversible. Les valeurs et la saturation excessive sont alors explicitement signalées à l'égard d'un registre limité qui agit comme révélateur des intentions de l'artiste.

Celle-ci souligne, par cette attitude, que peindre est une réalité physique et, par le fait même, qu'une œuvre d'art ne réside pas seulement dans l'adéquation avec l'idée qui la génère. Elle oppose, par des références à d'autres producteurs, dont Monet (en réinterprétant les plages colorées de ses derniers tableaux) et des références moins abstraites (*Strawberry Dreams*, *Crickets*, *Sundance Canyon*), le bagage culturel qu'elle a assimilé en tant qu'artiste visuel, à l'énergie, sa libido. Cette trajectoire, liée intrinsèquement au vécu de l'artiste, signifie que les formats intuitifs constitueront le modèle d'appréhension de l'univers ambiant et le moyen réel pour le canaliser.

1. Milly RISTVEDT
For Georgia O'Keeffe, 1977.
Acrylique sur toile; 1 m 95 x 2,26.

2. *After Rameau's Nephew*, 1978.
Acrylique sur toile; 1 m 98 x 2,28.

3. *Strawberry Dream*, 1975.
Acrylique sur toile; 1 m 82 x 1,52.





4. *Matisse Red*, 1976.
Acrylique sur toile; 1 m 52 x 1,22.

Dispositio

For Georgia O'Keefe (1977) se construit à partir de l'idée qu'on se fait du rapport focus anti-focus que montre l'interrelation, en bordure, de deux bleus aux valeurs différentes et que différencie tout autant la juxtaposition de deux traitements. Ce jeu de contradictions apparentes unifie notre regard car l'arrière-plan et l'avant-plan se stabilisent en un lieu mouvant d'avancée et de recul. En circonscrivant un rectangle illusionniste à l'intérieur du rectangle réel formé par le tableau, les appareils formels se trouvent à être analysés puisque nous en prenons conscience à mesure que l'œil se détache de la simple lecture des plans pour se livrer aux affects révélés par la couleur.

After Rameau's Nephew (1978) est basée sur une grille interprétative quasi semblable et réanime la notion que le tableau, dans notre culture occidentale, est un lieu d'illusion. La disposition des carrés entre eux et l'image centrale que le tout identifie nous contraignent à percevoir la figure comme un carré. La durée de perception nous amène par la suite à constater le contraire, c'est-à-dire que la somme des parties signifie davantage que ce que recèle chacune des séquences et leur addition. Autrement dit, la signification de l'œuvre d'art réside plutôt dans sa capacité d'être un véhicule idéal pour faire advenir l'imagination et provoquer le sujet vers une dérive totalisante que la déroute des codes manifesterait.

Speculum

Nous nous retrouvons ainsi en plein cœur de ce que le peintre désire évacuer, de manière à ce qu'il continue à peindre, et en face d'un espace intérieur qui expose ses manques, ce que le sujet doit sublimer s'il veut toujours poursuivre la pratique qui le nomme.

Dans le travail de Milly Ristvedt-Handerek, la composition échafaude des tensions qui prennent valeur de signes évocateurs (l'une des caractéristiques de la couleur), les projections du faire s'opposant à la syntaxe du tableau, car cette structuration fait basculer le sens au centre de l'interprétation. L'idée, et non pas seulement le fait, d'opérer par série, réactive le dilemme référentiel du «qui suis-je», d'une part en découpant des niveaux de réalité que les titres des tableaux synthétisent et, d'autre part, en centrant le visible autour d'une obsession de l'illusion. En recourant au plenum spatial (lire énergétique), à des gestes manqués donc qui contraignent les cernes linéaires, l'auteur ne cite plus une femme-peintre, Georgia O'Keefe, ou son émotion après le film de Michael Snow, *After Rameau's Nephew*, mais bien, elle-même.

1. Une exposition rétrospective de Milly Ristvedt-Handerek, intitulée *Paintings of A Decade*, a été successivement montrée, d'octobre 1979 à septembre 1980, à l'Agnes Etherington Art Centre, de Kingston, à l'Art Gallery of Windsor, à la Kitchener Waterloo Art Gallery et à la Robert McLaughlin Gallery, d'Oshawa.