

Forme-figure Éléments de stratégie sémiotique

René Payant

Volume 21, Number 85, Winter 1976–1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54951ac>

[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

Payant, R. (1976). Forme-figure : éléments de stratégie sémiotique. *Vie des arts*, 21(85), 31–35.

FORME FIGURE

L'écriture neutre retrouve réellement la condition première de l'art classique: l'instrumentalité. Mais, cette fois, l'instrument formel n'est plus au service d'une idéologie triomphante; il est le mode d'une situation nouvelle de l'écrivain, il est la façon d'exister d'un silence, il perd volontairement tout recours à l'élégance ou à l'ornementation, car ces deux dimensions introduiraient à nouveau dans l'écriture, le Temps, c'est-à-dire une puissance dérivante, porteuse d'Histoire. (Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture.)

éléments de stratégie sémiotique

René Payant

Notre conduite est réductrice mais elle répond à une volonté de cerner, pas à pas et aussi lentement que la démarche visée l'exigera, une *définition* de l'espace pictural et de son fonctionnement. D'ailleurs, le retour, au milieu de la nouvelle tendance¹, de textes anciens sur ce sujet précis indique la nécessité de reconsidérer leur valeur réelle. C'est notre intention de reprendre, sous un autre angle, leur problématique pour en signaler la portée théorique. Nos remarques permettront, nous l'espérons, d'élargir par la suite l'interprétation en greffant aux préalables que nous aurons établis tous les autres discours qui éviteront alors de n'être qu'approximatifs.

Le choix des artistes que nous avons considérés a été spontané, tant leurs œuvres étaient exemplaires. Sous leur apparente simplicité, d'effet minimalisant, elles développent un discours élaboré sur les moyens de la peinture². C'est le trait que nous avons voulu retenir et dégager à partir d'un nombre restreint de leurs œuvres.

Nous avons étudié les œuvres de Richard Mill en partant des grands tableaux noirs qu'il commence, vers la fin de 1973, et dont dépend tout son travail actuel. Ces tableaux sont assez inconnus, surtout à Montréal³, mais méritent l'attention car ils sont l'exemple d'une logique de la peinture menée au bout d'elle-même, au risque de se détruire. Quant à Denis Asselin, nous retenons ses toutes dernières productions, entreprises après les tableaux qu'il présentait en 1971⁴, à son retour de Londres, et dans lesquels on s'entendait alors à reconnaître une influence double: celle du surréalisme et de l'art minimal. C'est cette dernière tendance, revisée, qui domine aujourd'hui. Même si les démarches de chacun de ces deux artistes se distinguent par des préférences à accentuer certains points plutôt que d'autres, leur problématique fondamentale est commune. C'est pourquoi, nous avons tissé en un seul texte les études de leurs œuvres, au point de les confondre⁵. Cela nous semble un argument favorable à l'autonomie de l'œuvre d'art.

La dynamique du statisme

C'est en 1973, dans un tableau noir carré (fig. 2), que Mill inaugurerait la série de tableaux qui allaient être les supports d'une démonstration éloquente sur les qualités du support lui-même et sur la *valeur* de ses parties.

Dès ce premier tableau, le système s'annonce délibérément économique, tout en ménageant l'assurance de ses effets. La toile est entièrement recouverte de noir, même sur les

côtés qui recouvrent le châssis. Sur le tableau noir, dont la surface est lisse, nécessairement uniforme, est déposée à quelques centimètres de la bordure une forme en L inversé de la couleur d'un ruban-cache. Ainsi, à la limite de la surface de la toile, une figure est tracée qui suit l'horizontale de la base du tableau et la verticale de son côté droit, comme un redoublement intérieur de la forme même du support. A cause de leur étroitesse, ces deux bandes beige pâle, qui se rejoignent à angle droit dans le coin inférieur droit de la toile, donnent à la forme qu'elles produisent une allure de *ligne* tracée sur la grande surface noire. A cause aussi de l'effet du ruban-cache (couleur et dimensions), l'impression de forme *ajoutée* est amplifiée; ce qui a pour conséquence de repousser légèrement le noir et d'accentuer son rôle de support, de fond, déjà indiqué par le noir débordant de la surface sur les côtés (identification, substitution *Toile-Noir*).

Lorsque tout l'ensemble de la toile est considéré, qu'on essaie de saisir d'un bloc toute la surface sans que l'œil dérive vers la droite inférieure où la figure l'attire, on se rend compte qu'il est difficile de stabiliser sur un même plan la totalité de la surface noire. Il y a une distorsion qui résulte de l'effet de la figure sur sa partie opposée. La partie supérieure gauche est plus claire que la partie inférieure droite où, pourtant, se concentre la forme pâle; aussi, l'espace supérieur gauche s'avance légèrement et rejoint le plan de la forme déployée dans l'angle opposé. Mais, simultanément, la forme de l'angle s'affirme, alors que l'effet lumineux tend à la dissoudre. Autrement dit, l'angle inférieur droit de la surface noire est marqué par la forme ajoutée qui repousse le fond noir, redouble la limite de la bordure et redessine l'angle noir à l'intérieur; l'angle supérieur gauche, directement opposé, surface non marquée, éclairée, affirmée et tendant à éclater. Une relation diagonale s'établit de bas en haut, de droite à gauche. La relation entre les deux autres angles est relativement neutre, et un rapport d'égalité s'établit entre eux.

Le rôle de la forme du L inversé, sa puissance figurale, est de signifier le point de départ de la constitution de la *forme* (au sens gestaltiste du terme) qu'est le tableau. Cependant, si on considère exclusivement la forme beige, la *forme* nous semble incomplète; ce qui explique la tension que nous avons décrite et que la *fermeture* de la *forme* annulerait. Ce choix est rhétorique et assure l'effet signalétique de la figure qui définit les qualités de la toile-support: comme espace délimité, cadré, arbitrairement

mais obligatoirement, constituant ainsi un *intérieur* et un *extérieur*, une forme et un fond. C'est la définition même de la *forme* se marquant sur un fond comme totalité fermée, dont les éléments constitutifs sont essentiellement corrélatifs et non réductibles. L'espace extérieur, c'est ici le monde amorphe et indéfini, l'espace du spectateur, l'Autre de l'espace intérieur, l'espace privé du tableau.

Pour donner une valeur théorique à ces observations, nous pourrions les rapprocher des réflexions intuitives mais combien pertinentes faites par Kandinsky à propos du tableau et de ses composantes⁶. Sur cette première codification, nous pourrions poser le modèle greimasien⁷ comme preuve de l'organisation systématique et des contraintes sémiotiques de la surface du tableau elle-même, dont nous essayons d'expliquer ici les relations logiques⁸. Dans le bref espace dont nous disposons, nous ne pouvons malheureusement développer ce système. Relevons cependant que Kandinsky insiste sur la base comme point de départ de la forme qui est fermée par l'horizontale du haut; de même que le côté droit est le départ de l'espace qui est limité par la verticale du côté gauche opposé. Aussi, il explique que de bas en haut, comme de droite à gauche, il y a une perte de densité de sorte que l'angle inférieur droit est radicalement opposé à l'angle supérieur gauche.

C'est ce que le tableau de Mill représente. La relation de contrariété des angles supérieur gauche et inférieur droit est vivement indiquée et ressentie à cause de la figure répétée à l'intérieur du cadre: redondance qui a pour effet de doubler les propriétés de l'angle occupé. Rappelons aussi que cette relation des contraires est dans l'axe de la diagonale *dramatique* décrite par Kandinsky. Lieu privilégié des tensions maximales, la composition du tableau de Mill occulte ainsi les deux autres angles que nous avons neutralisés dans notre analyse.

La suite des tableaux noirs de Mill reprend sensiblement le même problème, mais en le fragmentant. Les compositions suivantes se concentrent sur des variations de la bande horizontale qui, comme dans le premier tableau, ne touche jamais aux limites du cadre. Il y a quelquefois une seule bande, en bas, ou bien deux, l'une en haut et l'autre en bas. Les motifs intérieurs de ces compositions reprennent le format lui-même car, à ce moment-là, les tableaux sont beaucoup plus larges que haut. On ne sait pas si c'est le motif qui commande la forme du support ou s'il est déduit d'elle. Lorsqu'il y a deux bandes, elles sont toujours égales en dimensions et symétriques dans leur position par

rapport aux bords supérieur et inférieur. La variation consiste en l'élargissement de la bande. Le dernier tableau de cette série est composé de deux rectangles blancs sur fond noir. L'espace noir, qui les sépare entre eux et du bord, est réduit à quelques centimètres. Le motif a maintenant envahi toute la surface et les deux formes se trouvent là, encadrées de noir. Malgré leur régularité symétrique, ces deux formes juxtaposées ne semblent pas avoir les mêmes qualités. Contraignant l'orientation du format horizontal, elles obligent à une lecture verticale. De l'une à l'autre, les effets changent, en réaffirmant les propriétés du support qui les reçoit.

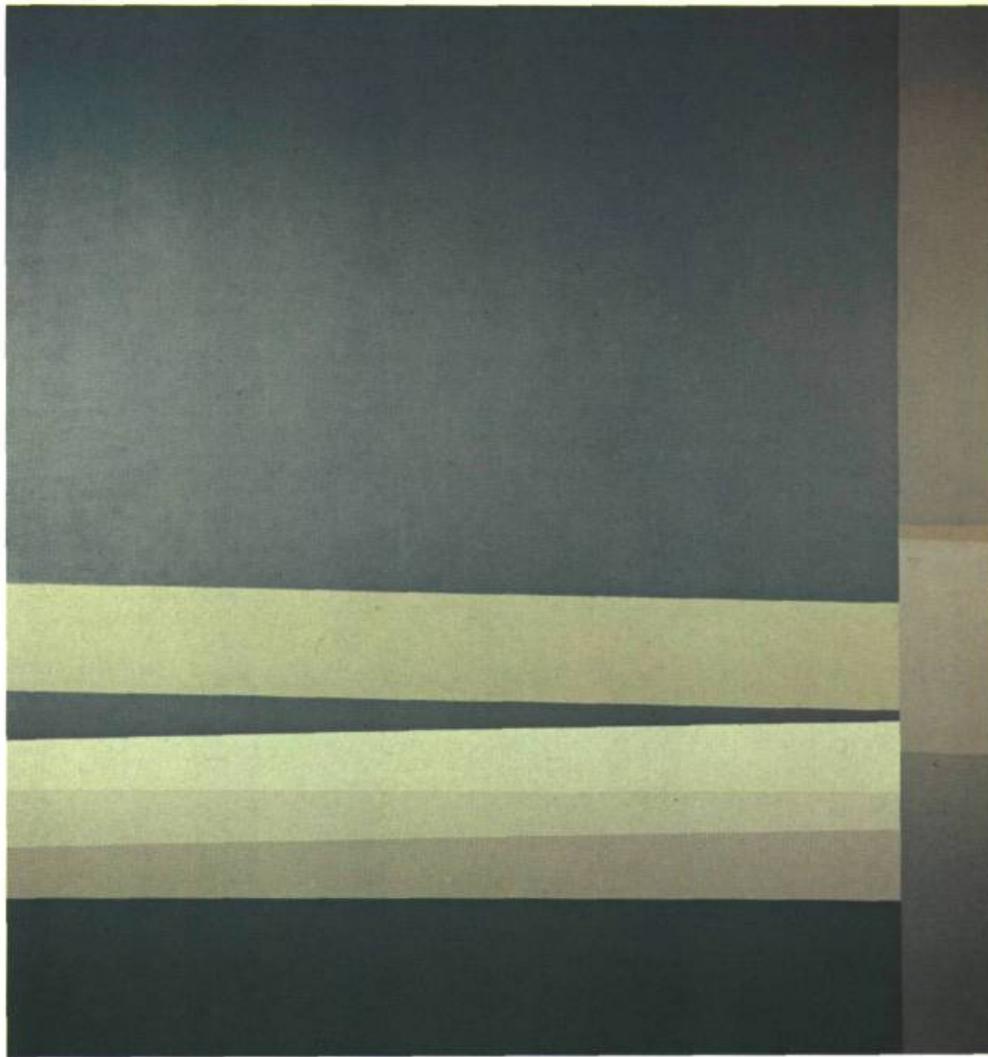
La partition du plan

Les tableaux de 1975 d'Asselin sont des études sur la division de la surface et sur la disposition des formes. L'exemple que nous avons choisi (fig. 1) est le dernier tableau de cette série. Il pose un problème particulier, de même que tous les autres tableaux de la série, qui est celui de la couleur et de son pouvoir à créer, par contrastes, un espace en profondeur. Comme, chez Asselin, la couleur n'est pas utilisée à cette fin, nous ne retiendrons pas cet effet spatialisant. Ici, la fonction primordiale de la couleur est de délimiter les formes. On doit toutefois tenir compte, dans ce tableau, du poids de la couleur et de son rapport avec la forme. Étant le dernier tableau dans lequel Asselin utilise la couleur, car son œuvre se développe depuis dans les tons de gris et noir, nous n'insisterons pas sur la couleur de ce tableau, mais plutôt sur le découpage de sa surface. D'ailleurs, chez lui, la couleur est intuitive et choisie spontanément; il conserve, cependant, à l'intérieur de chaque tableau, une gamme réduite à des variations sur une même dominante, ce qui a pour effet d'annuler la distinction des plans et de poser toutes les formes sur la surface réelle de la toile. C'est le danger de la couleur de construire un espace métaphorique.

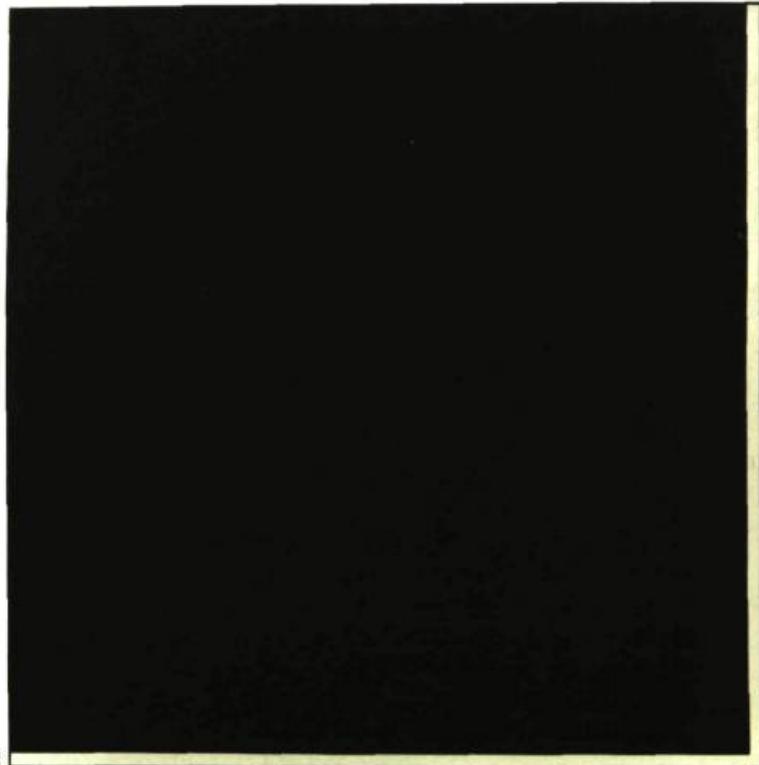
On retrouve dans ce tableau une bande horizontale en bas et une bande verticale à droite. Toutes deux touchent à la bordure du cadre. La bande verticale peut être décrite comme chevauchant la bande horizontale, ou l'interrompant. Ainsi, la suprématie de la bande de droite donne à toute la composition un accent vertical. C'est l'impression que communique l'image dans sa totalité, malgré le format carré. La première bande verticale repousse à l'intérieur la limite du cadre. Un rythme irrégulier est ainsi constitué, à partir d'un temps faible à droite vers un temps fort à gauche, par la juxtaposition des deux rectangles verticaux. L'accent est alors porté sur la base de ces rectangles, point de départ de l'élévation, de la constitution de la forme.

Le plus grand des rectangles reprend le même système, mais à l'horizontale, à partir d'en bas vers le haut. Cependant, à la première bande qui répète et repousse la limite du cadre, sont juxtaposées quatre bandes irrégulières, c'est-à-dire s'élargissant vers l'une des extrémités, alternant les extrémités étroites et larges. Une dernière bande, régulière, mais légèrement plus large que les quatre autres, termine l'ensemble, en créant, presque au milieu du tableau, une oblique. Cette oblique est déjà suggérée à l'intérieur de la bande verticale à droite.

L'ensemble de la composition est équilibré, mais en *tension*, si on considère la grande mas-



1



2

1. Denis ASSELIN
 Sans titre, 1975.
 Acrylique sur toile; 180 cm x 180.
 Coll. de l'artiste.
 (Phot. Patrick Altman)

2. Richard MILL
 Sans titre, 1973.
 Acrylique sur toile; 150 cm x 150.
 Coll. de l'artiste.
 (Phot. Patrick Altman)

3. Denis ASSELIN
 Sans titre, 1976.
 Fusain sur papier; 57 cm 5 x 72,5.
 Coll. Curzi.
 (Phot. Gabor Szilasi)

4. Sans titre, 1974.
 Acrylique sur toile; 152 cm 4 x 152,4.
 Coll. Curzi.
 (Phot. Gabor Szilasi)



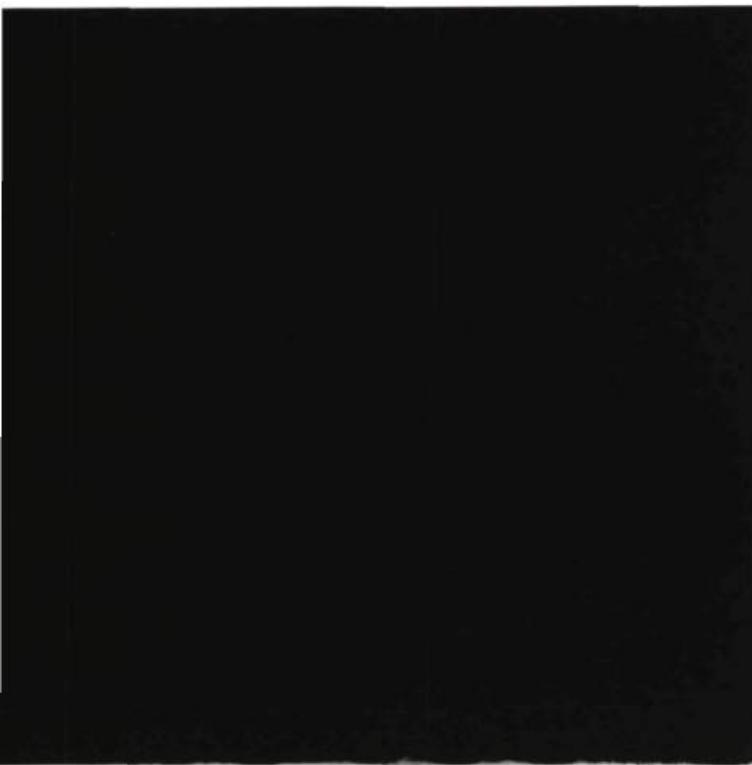
se noire de la partie supérieure comme dernière forme juxtaposée aux parties. Si elle reste perçue comme fond, son effet stabilisateur est annulé, et la dernière bande oblique tend à poursuivre son *mouvement* de la gauche vers le haut. C'est la tendance de toute oblique tracée dans ce sens qui, selon Kandinsky, permet, en haut à gauche, un mouvement, à cause de la légèreté, et stabilise les formes, en bas à droite, à cause de la densité. Alors, aussi, à cause de la concentration des formes dans l'angle inférieur droit, les bandes, ainsi ancrées au cadre à l'une de leurs extrémités, tendent à se prolonger et à sortir du cadre à l'autre extrémité, en haut et à gauche.

A cause de la composition, l'œil oscille devant l'alternative de considérer tout le tableau comme une seule figure (en tension: force virtuelle) ou de le séparer en parties (en mouvement: force réelle). Chacune des positions produisant un effet spécifique, ce tableau témoigne d'un trait pertinent de la *forme*: la totalité n'est pas réductible à la somme de ses parties mais dépend essentiellement du rapport que celles-ci entretiennent entre elles: tout déplacement, ou toute soustraction de l'une des parties entraîne l'apparition d'une nouvelle configuration, donc d'une nouvelle *forme*.

La règle et la main

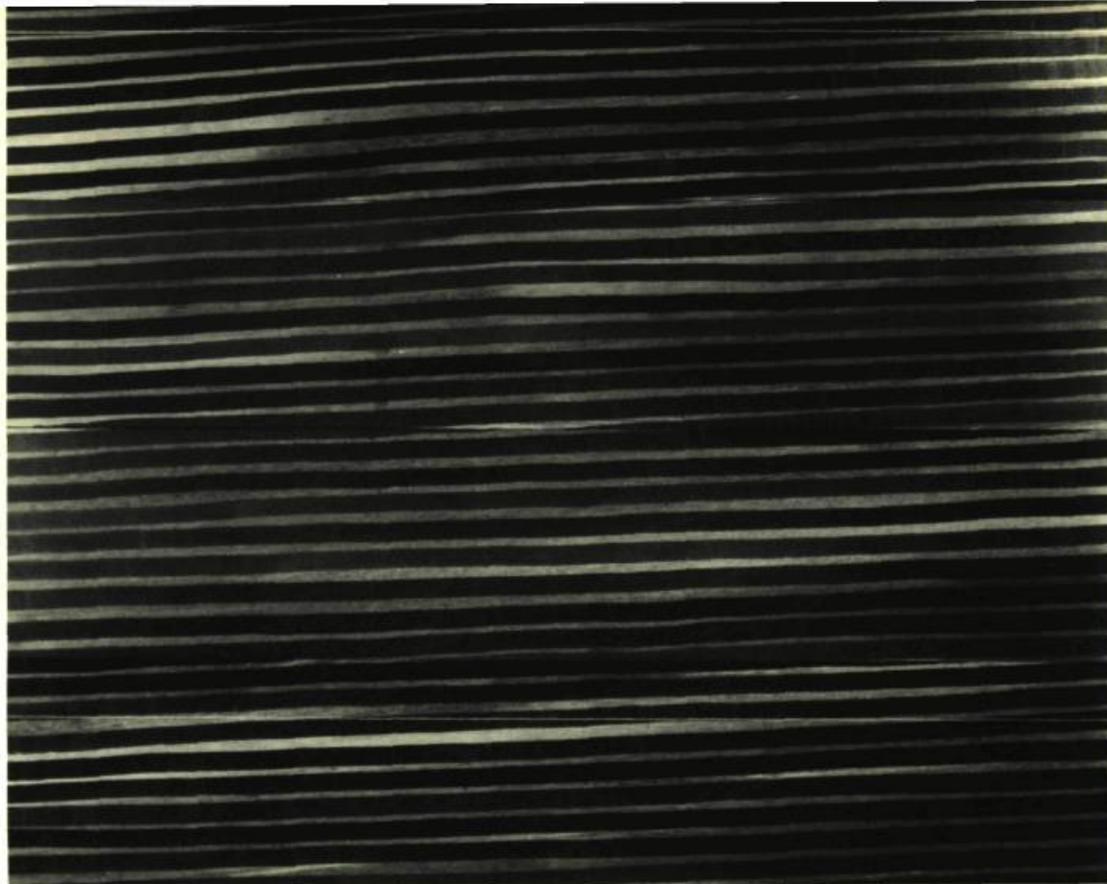
Après ce tableau, Asselin a fait un ensemble de dessins dans lesquels il expérimente les possibilités des rapports de la figure ou des motifs internes quant au format du support, qui est toujours horizontal. Le premier de ces dessins est un fusain sur papier brun gris. Il présente une succession de lignes qui commencent en haut, horizontales et presque parallèles à la bordure, et qui se terminent, en bas, en courtes obliques (direction: haut-gauche vers bas-droit). En bas et en haut, le motif est coupé par l'interruption de la feuille, tandis qu'à droite et à gauche il est délibérément arrêté à environ sept cm de la bordure, en réservant ainsi deux bandes de papier qui encadrent verticalement le motif. Ces deux bandes, qui semblent superposées au motif mais qui appartiennent en réalité au support, rappellent les bandes verticales qui, dans les premiers tableaux de 1975, coupaient l'image en deux ou trois parties et dont la couleur créait une ambiguïté quant à la localisation des plans.

De ce premier dessin, nous retenons deux traits constitutifs qui seront dans tous les autres dessins les éléments caractéristiques. Deux systèmes différents, voire même opposés, composent en effet l'image. L'un est constitué par les lignes de fusain tracées à main levée. Le motif qu'elles constituent témoigne justement des impondérables du geste: tracées dans le sens même de l'écriture, ces lignes accentuent progressivement le glissement de haut en bas que toute ligne tracée à main levée, sans contrôle réel et sur une largeur suffisante, subit de gauche à droite. Un autre trait relève de l'accident. Les lignes sont faites avec un gros fusain: assez large (env. 1 cm), leur surface est irrégulière, pâle ou foncée, selon la pression de la main. Ces lignes ne sont pas non plus tout à fait rectilignes mais, plutôt, un peu ondulant. L'autre système est la démarcation rigide des bandes verticales qui interrompent le motif. Il y a d'ailleurs une ligne fine, tracée à la règle, qui détermine les limites latérales, à égales distances de chaque côté. Donc deux systèmes, l'un géométrique et calculé, l'autre spontané et



3

4



5

plus souple; l'un relevant de l'esprit (la structuration) l'autre du corps (le geste libre). Mais, dans ce dessin, celui-ci est réglé, encadré par celui-là. D'ailleurs tout le motif ressemble à un gros plan d'empreinte digitale (biographie).

C'est la constitution de l'espace tabulaire que nous voulons maintenant examiner à partir d'un autre dessin de cette série (fig. 4). La forme des lignes épaisses crée dans l'angle inférieur droit une figure triangulaire noire, alors que le reste de la page reste inoccupé. Les lignes sont, cette fois, verticales, obliques de droite à gauche, et de longueur décroissante à partir du côté droit. Dans l'ensemble, cela donne une composition très équilibrée, statique, et l'on reconnaît la diagonale décrite comme *harmonieuse* par Kandinsky. Cependant, on remarque que cette diagonale ne relie pas vraiment les deux angles. Ce décalage attire l'attention sur la présence des lignes droites verticales qui partagent la surface de la feuille: surtout celles de gauche et de droite qui contiennent entre elles le motif. Ces deux lignes sont plus épaisses (foncées) que les trois autres et elles constituent, sur la forme de la feuille, une *forme* indépendante, la surface de la feuille devenant ainsi, à la fois, forme intérieure et forme extérieure selon qu'elle est considérée en elle-même ou comme fond recevant une figure.

La division qu'opèrent les trois autres lignes crée quatre bandes verticales de largeur différente. L'espace de chaque bande est aussi indiqué par le motif des lignes épaisses, qui sont plus foncées dans la première et la troisième bandes. Chaque bande devient ainsi une surface autonome, ayant des valeurs différentes de ses voisines tout en étant composée des mêmes éléments. Le rythme d'élargissement est aussi calculé, de droite à gauche. De cette façon, le rythme croissant de la largeur de la bande est accompagné d'un rythme décroissant des lignes épaisses. Donc, dans ce genre d'image, l'espace est structuré, faisant de chaque plan délimité un élément distinctif de la fi-

gure totale de la composition. Dans cette image, en particulier, la composition suit les caractères propres du plan en représentant la disparition graduelle de la densité, de droite à gauche et de bas en haut.

Le vide et le plein: le plein du vide

Un tableau noir de Mill (fig. 3) peut être considéré comme un point de départ et un renversement total du système des tableaux précédents. C'est un tableau carré, entièrement noir, sauf dans la partie inférieure où le noir s'arrête pour laisser paraître quelques centimètres de canevas vierge. La ligne de démarcation n'est pas régulière car elle est simplement produite par l'arrêt du coup de pinceau. On remarque aussi que, maintenant, les côtés du châssis sont restés vierges. La couleur ne recouvre donc que la surface de la toile, comme si la couleur avait glissé, à partir d'en haut, et s'était arrêtée avant d'atteindre la bordure. Ces deux éléments nouveaux, si simples, sont cependant de taille.

Au point de départ de la constitution de la forme, à la base, il n'y a rien d'inscrit: c'est le vide. Cette bande vide est pourtant, à un haut degré, signifiante car c'est d'elle que dépend toute la compréhension du tableau. Par sa fonction déictique, elle désigne la surface noire comme *image*, comme figure sur la toile. Dans les autres tableaux, le noir s'identifiait à la toile. Ici, la surface noire est l'image elle-même, déposée sur la surface de la toile, en respectant toutes les caractéristiques physiques de cette toile. Le format de la toile étant carré et la couleur, uniforme, aucun point de la surface n'est marqué. L'œil n'est donc pas attiré à un endroit particulier et doit considérer toute l'image d'un bloc. Disparition de la tension et du mouvement dès que la lecture est faite, à la verticale, de la bande indicatrice à la surface colorée, sans centre attractif. A partir de la base, qui fixe l'espace horizontal, l'espace vertical est réalisé par le déploiement de la cou-

leur, dont les limites se confondent alors avec celles du support. Ce type d'image, *all over*, se distingue des structures compositionnelles de tous les autres tableaux dont nous avons parlé jusqu'à maintenant.

Toute une série de dessins, qualifiés de *hors-d'œuvre* relativement aux œuvres peintes, développe ce problème de la constitution d'une image totale. Un groupe de cinq dessins, intitulés *Flamme*, reprend à l'inverse le thème du dernier tableau noir: la base d'un carré est composée d'une bande beige, tracée au pinceau, alors que les trois autres côtés sont délimités par une ligne au plomb tracée à la règle. L'espace intérieur du carré reste inoccupé, sauf à l'endroit de la bande qui, tracée d'un seul trait de pinceau, est l'élément variable d'un dessin à l'autre. D'autres dessins explorent les effets de la répétition d'une ligne horizontale, tracée à main levée, jusqu'à ce que la juxtaposition forme une image qui ne soit pas paysagiste mais simplement la rencontre des deux limites opposées du cadre. Un autre groupe de trois dessins est, cette fois, la répétition, à distance régulière, de bandes verticales: à une ligne au plomb tracée à la règle est accolée une bande de couleur gris mauve posée au pinceau. D'un dessin à l'autre, la variation réside dans l'accroissement du nombre des verticales, dans la diminution de la distance entre les lignes et de la largeur des bandes.

Répétition et différence

Dans un tableau carré de 1976 (cette forme primaire semble être le lieu privilégié des expériences nouvelles), Mill compose une image par la juxtaposition d'une série d'obliques gris brun sur fond noir. Retour du fond? Pas exactement. Le noir recouvre entièrement la surface de la toile, mais les côtés du châssis restent encore vierges. Les bandes superposées sont irrégulières et librement produites par un geste zigzaguant: elles touchent parfois les limites du cadre et laissent entrevoir le fond noir à plusieurs

5. Sans titre, 1976.
Acrylique sur bois; 163 cm x 203.
Coll. de l'artiste.
(Phot. Patrick Altman)

6. Richard MILL.
Sans titre, 1976.
Acrylique sur toile; 167 cm 6 x 167,6.
Coll. de l'artiste.
(Phot. Gabor Szilasi)

7. Sans titre, 1976.
Acrylique sur toile; 165 cm x 165.
Coll. de l'artiste.
(Phot. Patrick Altman)

endroits de la surface. Une image réversible est ainsi produite où, alternativement, le noir et le gris brun peuvent être perçus comme forme et comme fond. La solution est de considérer les deux couleurs comme faisant partie d'une seule et même figure. Ainsi, l'image totale qui en résulte annule les qualités des éléments qui la composent. L'axe des obliques choisi dans ce tableau a été l'orientation *harmonieuse* décrite par Kandinsky, ce qui permettait une composition non tendue et apte à répondre à l'intention d'inertie que devait produire le motif. On peut reporter sur ce genre d'image les propriétés que Kandinsky accorde au *point*⁹. Ultime et unique union du silence et de la parole, forme à double sens, l'image ainsi produite est stable et nécessite, pour être perçue, que le temps précis d'être vue.

Les tableaux de 1976 (fig. 6) reprennent la problématique de la bande horizontale et celle de l'image totale. Les limites de la bande tendent cependant à s'effacer pour laisser la place aux pouvoirs du matériau et du geste: passage graduel de la ligne à la forme, de la solitude de la ligne à sa dissolution dans la surface colorée. C'est la répétition qui annule la différence et crée la seule figure. L'insistance à ne pas compléter l'image, égale aux limites du cadre, indique sa position réelle sur la surface. Le mouvement horizontal du geste, la juxtaposition verticale des bandes et la réduction chromatique s'allient pour accentuer la frontalité et la stabilité de cette image. Poussé à l'extrême (fig. 7), ce système atteint une manière de degré zéro, où seules les minces textures de la surface et les parties vierges laissées aux marges signalent la présence du travail et de l'image: l'horizontalité de l'écriture, le geste du pinceau et la verticalité de la répétition comme rhétorique et stylistique productrices de la surface.

On retrouve là deux systèmes, le gestuel et le minimal. Ce serait s'abuser que de vouloir réduire l'œuvre à un des deux termes. La réalité des tableaux de Mill est de les faire coexister sans qu'ils ne produisent d'autre effet que de se montrer, de montrer leur corrélation et leur irréductibilité. Réaliser cette coprésence, c'est saisir, à travers l'image, la vérité du tableau comme forme plane délimitée. Tous les tableaux récents de Mill exposent ce thème, en réaffirmant dans chaque nouvelle forme la même réalité. En somme, la *sérialité* est peut-être un trait caractéristique de sa production, mais la gestualité, qui en est un des éléments constituants, évite la création d'une *one image* perpétuée.

Quant à Asselin, on retrouve dans ses tableaux de 1976 les deux mêmes systèmes. Cependant, l'image reste structurée, ou structurante, en jouant sur l'existence de frontière intérieures. Le premier tableau, carré, qui commence cette série, est la reprise des larges lignes du premier dessin sur papier brun, moins les réserves verticales. L'image déborde donc maintenant de tous les côtés. À droite et à gauche, les lignes sont interrompues par les limites du cadre, en bas et en haut, la sensation de débordement est assurée par l'utilisation de lignes légèrement obliques qui sont coupées par le cadre, alors que des lignes strictement horizontales auraient répété à l'intérieur la forme de la limite de ce cadre.

Dans les œuvres suivantes, Asselin a donné à ses tableaux le format horizontal que son motif commandait. L'effet d'image totale et minimalisante est conservé, mais de subtils détails

contredisent cette première lecture. Le support lui-même a été modifié (fig. 5): il est composé de quatre panneaux de bois, d'égales dimensions, juxtaposés. Les trois rencontres des panneaux dessinent ainsi des lignes sur le motif total. D'ailleurs, à ces frontières, le motif est quelquefois un peu décalé ou interrompu par le saut de l'un à l'autre des panneaux. L'effet de ces lignes-frontières crée la même ambiguïté que les lignes horizontales et verticales tracées à la règle sur les premiers dessins. Présence ou vide, la ligne est soit une figure sur la forme du support ou un espace, si étroit soit-il, entre les formes assemblées sur ce support. Ici, la ligne-frontière, conçue comme ligne virtuelle ou absence réelle, indique le module que constitue chaque panneau. Cette composition modulaire est aussi signalée par la couleur des deux panneaux centraux: d'un gris plus pâle, ils forment, au milieu, une zone différenciée qui isole, en bas et en haut, les deux autres modules.

Un autre détail vient dissimuler cette partition de l'image, tout en la définissant comme encore plus *organisée*. À une certaine distance de la bordure supérieure, est tracée, sur le motif des obliques, une ligne blanche horizontale parallèle à cette bordure. Cette ligne blanche définit ainsi un autre module, celui du motif, c'est-à-dire la distance qui sépare les lignes obliques entre elles. Toutes les lignes obliques, qui relèvent du code de la gestualité — code accentué par la somme des accidents laissés sur la surface (reprises des traits, épaisseur et opacité variables de la couleur, etc.) —, sont, en effet, régulièrement distribuées. Apparemment libre, le geste de la main est précisément réglé. La même ligne blanche est aussi répétée sur le module inférieur, à égale distance de sa bordure supérieure. Le grand motif des obliques se trouve donc emprisonné entre deux systèmes modulaires: l'un qu'il contredit, l'autre qui le rythme.

La ligne blanche inférieure, moins visible parce que plus pâle et située plus au centre de la surface, a une double fonction: une qui la relie au module-support, en indiquant sa limite à l'intérieur du motif des obliques et en répétant le module supérieur, une autre qui annule la partition première pour découper dans l'image une autre forme, comprise entre les deux lignes blanches. Tous ces jeux de renvois complexes font des dernières œuvres d'Asselin des compositions éminemment codifiées, à partir d'un motif horizontal, ou presque, et d'un rapport vertical, fondé sur la répétition. Ce qui le distingue fondamentalement de Mill, c'est qu'il maintient dans chaque tableau la nécessité d'une lecture plurielle.

Finale ouverte

Nous avons limité nos commentaires des œuvres de Mill et d'Asselin à une description, aussi précise et complète que possible, de leur système d'organisation. Par l'utilisation économique d'un nombre restreint d'éléments, ces deux artistes nous ont permis de préciser comment se constituait l'espace pictural. Trois traits ont été essentiellement retenus: l'horizontalité, la verticalité, la planéité. À partir d'œuvres différentes, on pourra étudier les variations possibles de l'organisation de ces unités minimales. Associées à la couleur, que nous avons ici négligée, elles pourront même produire leur propre effacement et faire apparaître une illusion, témoignant ainsi de leur disponibilité. Tension et mouvement sont des notions que nous

n'avons fait qu'effleurer parce que les œuvres qui nous concernaient tendaient à les effacer, préférant une réduction systématisée et nous permettant, ainsi, d'élaborer les premiers éléments d'une syntaxe iconique, qui reste à faire.

C'est à ce point que nous voulons, pour le moment, nous arrêter, en nous rappelant l'avertissement de Valéry: «Je me dis que la perfection ne s'atteint que par le dédain de tous les moyens qui permettent de renchérir.»

1. Par exemple, la traduction de *Three American Painters* de Michael Fried dans *Peindre* (*Revue d'Esthétique*, 1976/1, Paris, 10/18, p. 247-338).
2. On pourrait, par ailleurs, s'interroger sur le rapport possible entre le caractère particulièrement didactique des œuvres de Richard Mill et de Denis Asselin et la fonction de professeur qu'exercent ces deux artistes.
3. Toute la série a déjà été exposée chez Véhicule Art, en 1974.
4. Quinze toiles exécutées entre 1969 et 1971 et présentées au Musée du Québec.
5. Alors que des éléments empruntés à leurs biographies et à l'histoire accentueraient l'écart.
6. Il s'agit de *Point, ligne, plan*, Paris, Gonthier/Denoël, 1970; et spécialement, pour cette partie de notre exposé, *Le Plan originel*, p. 127-161.
7. Cf. A. J. Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, particulièrement, *Les jeux des contraintes sémiotiques*, p. 135-156.
8. Sur ces rapprochements, que nous avons aussi effectués ailleurs sur un autre sujet, nous renvoyons aux travaux parus et à paraître de René Lindekens, travaux auxquels nous sommes redevables.
9. *Op. cit.* p. 33-61.

