
Approche sémiologique d'une oeuvre de Borduas: 3 + 3 + 4

La sémiologie topologique veut se constituer comme un système de description du langage plastique qui permet d'identifier les éléments de base de ce langage et les règles syntaxiques qui régissent leurs interrelations. C'est uniquement à partir de ces deux fondements que pourra s'élaborer en troisième lieu, la dimension sémantique de l'oeuvre.

Pour la sémiologie topologique, le langage plastique relève davantage de ce que la linguistique verbale a décrit comme le langage "performatif" (*Speech Acts*) que du langage descriptif ou constatif. Le langage plastique engendre des événements, plus qu'il ne décrit des choses. Comme le langage performatif, défini particulièrement par Austin¹, le langage plastique n'a pas son référent hors de lui, ou avant lui, ou en face de lui. Il n'exprime pas quelque chose qui existe, hors langage ou avant le langage plastique. Il produit plutôt et transforme des situations, il "opère" au sein d'un environnement où s'élabore un référent particulier.

Par son activité d'engendrement et de transformations des éléments plastiques, l'artiste réalise une expérimentation de situations où se révèlent les modalités de son expérience existentielle. Pour les intuitionner, le percepteur de l'oeuvre doit entreprendre un même type d'expérimentation, soit la mise en relation d'éléments, dotés d'intensités variables, de forces et de résistances; tout en actualisant ainsi ses propres structures d'organisation, le percepteur peut les dialectiser dans une véritable confrontation et communication avec un autre être humain.

Des axes principaux de la linguistique: syntaxique, pragmatique et sémantique, la présente étude veut privilégier l'axe pragmatique, soit l'application des données syntaxiques dans un contexte précis, un "acte de parole" donné, l'oeuvre de Paul-Émile Borduas (1905-1960) intitulée 3 + 3 + 4 et datée de 1956 (Musée d'art contemporain, Montréal) (fig. 1). Pour y parvenir, nous devons auparavant esquisser brièvement le modèle syntaxique qui sera utilisé².

Toute oeuvre plastique apparaît à la sémiologie topologique comme un "champ visuel" particulier, c'est-à-dire un champ de forces, un champ de tensions, constitué par l'ensemble des relations dynamiques qui s'établissent entre les éléments fondamentaux du tableau, à partir d'un certain nombre de lois d'organisation.

Éléments du langage plastique

Les "signes" ou éléments de base de l'oeuvre plastique sont ici désignés comme étant les régions ou colorèmes. Les régions constituent les premiers corrélatifs d'un acte de perception visuelle, c'est-à-dire qu'elles sont chacune posées/reconnues comme des champs de force,

par toute "centration" du regard en un lieu quelconque du tableau. Ces régions peuvent être de dimensions variables et à partir de centrations ultérieures, elles peuvent se différencier en plus petites régions (ou sous-régions) ou encore, se regrouper en des ensembles plus larges ou super-régions.

La caractéristique principale d'une région est qu'elle est constituée par une couche centrale et une couche périphérique, sièges de tensions spécifiques en continuelles interactions. Une région peut être considérée comme limitée (par une courbe fermée) ou illimitée; elle peut par exemple, être compacte ou diffuse, stable ou instable. Plusieurs régions peuvent être dites continues ou étrangères les unes aux autres.

La couche périphérique d'une région est liée à la notion de frontières, qui désignent des régions (ou sous-régions) qui déterminent la nature des "limites" d'une région donnée et la façon dont le passage s'y fait vers d'autres régions. Les frontières peuvent être dures ou floues, fluides ou solides, fermes ou poreuses, rigides ou élastiques, mouvantes ou plastiques.

On appelle *trajets* les mouvements établis ou perçus au sein d'une région ou entre plusieurs régions, résultant des tensions produites par diverses centrations et/ou des caractéristiques propres des régions. Lorsque les trajets sont orientés, ils portent le nom de "vecteurs".

Toute région est liée aux autres régions par les trajets qu'effectuent les centrations diverses du percepteur, qui transforment les caractéristiques premières de la région déjà posée, en la situant dans un ensemble différent, maintenant constitué des relations entre la première et la deuxième région considérée.

Ces trajets sont appelés "locomotions" quand ils résultent des mouvements effectués par le regard du spectateur entre les différentes régions; ils portent le nom de "communications", s'ils désignent des mouvements résultant de la répercussion des caractéristiques d'une région sur l'état d'une autre région.

La perception et/ou la description sémiologique d'une oeuvre est naturellement étroitement liée aux trajets effectués par le percepteur d'une région à une autre région dans le tableau. Cependant ces trajets visuels ne sont pas le fruit d'un pur aléatoire, ils nous semblent au contraire conditionnés par un ensemble de lois qui tiennent *à la fois* à la structure du processus de perception visuelle humaine et à la structure plus "objective" du champ visuel que constitue l'oeuvre.

Structures syntaxiques

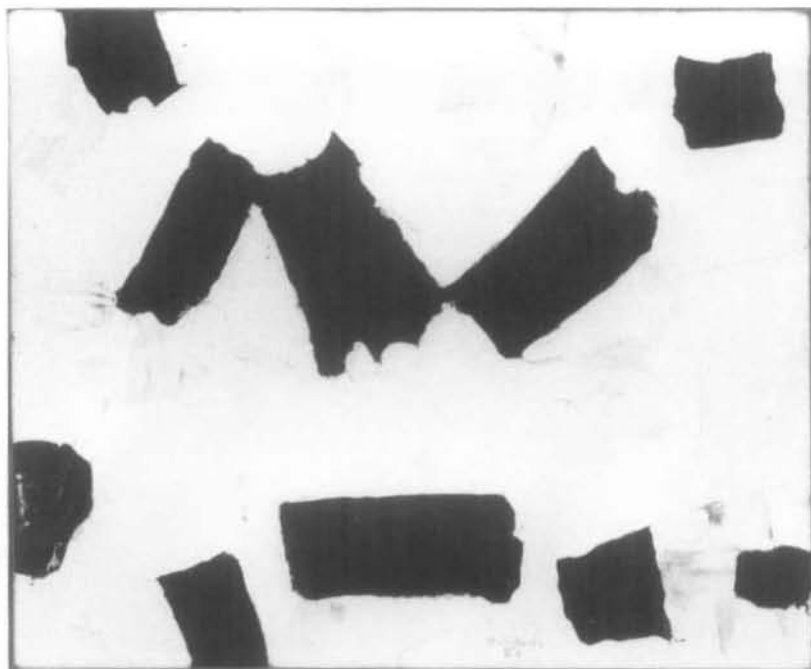
La sémiologie topologique pose que les mouvements et tensions qui se produisent entre les éléments plastiques, dans ce champ de forces que constitue l'oeuvre, sont régularisés par quatre types minimum de lois d'organisation, qui sont à l'oeuvre dans tout tableau quel qu'il soit.

1) Ce sont d'abord les rapports topologiques qui structurent les premières relations entre les régions ou groupes de régions³. Les plus importants sont des rapports que l'on nommera: **voisinage/séparation, joint/disjoint, fermé/ouvert, d'enveloppement** et **d'ordre de succession** (symétrie/asymétrie, répétition/réurrence, gauche/droite, haut/bas, etc.)

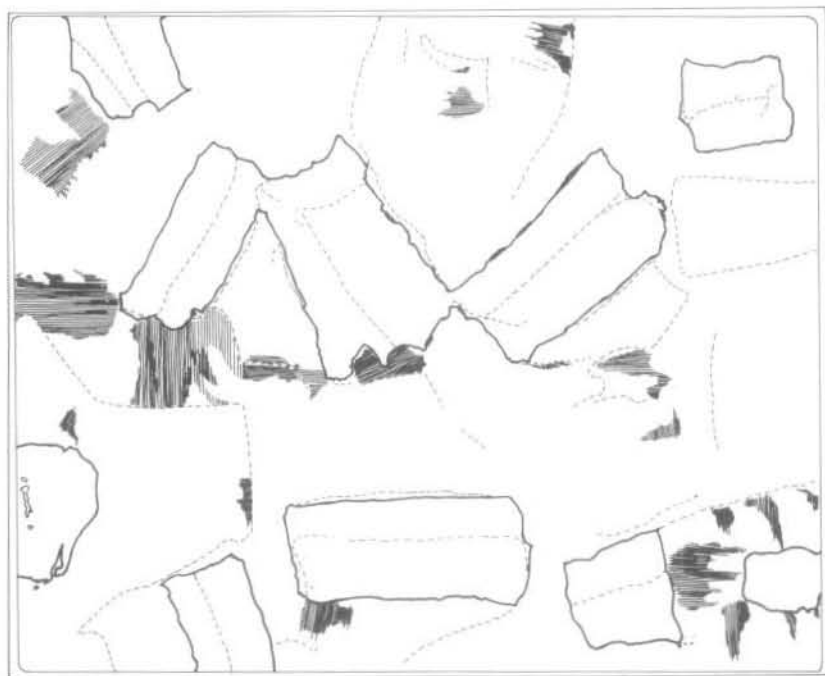
2) Les mouvements/trajets entre les régions s'effectuent aussi à partir des rapports énergétiques produits par la perception visuelle et qui ont été décrits par la *Gestaltthéorie*. Ils sont fondés à la fois sur les rapports topologiques et la dynamique des champs de force visuels.

3) Les trajets sont aussi régularisés par les rapports énergétiques qui résultent de la "loi de complétude" de la couleur, comme l'avait d'abord dénommée Goethe; ce terme recouvre toutes les lois d'interaction de la couleur, le contraste simultané, l'addition soustractive de la couleur, etc.

4) En dernier lieu, les tensions dans le tableau sont produites et régularisées par les rapports énergétiques qui structurent le "Plan originel", déjà posé par Kandinsky⁴. Cette donnée structurelle, réinterprétée par la sémiologie topologique, pose que le Plan originel, c'est-à-dire le Plan premier qui préexiste à tout geste de projection plastique de la part de l'artiste, est constitué: a) par l'énergie générée par les coins, c'est-à-dire l'énergie engendrée par la rencontre à l'angle droit des côtés qui forment le Plan originel et par l'énergie propre de ces vecteurs; b) par l'énergie issue du cruciforme, c'est-à-dire par l'énergie virtuelle qui résulte de la rencontre de l'horizontale et de la verticale, au centre du tableau, à partir de l'énergie rayonnante des coins; c) par les énergies résultant des deux diagonales: harmonique et discordante, ainsi que des triangles dissemblables produits dans le Plan originel par ces diagonales (fig. 5); d) par l'énergie spécifique du format particulier du Plan originel.

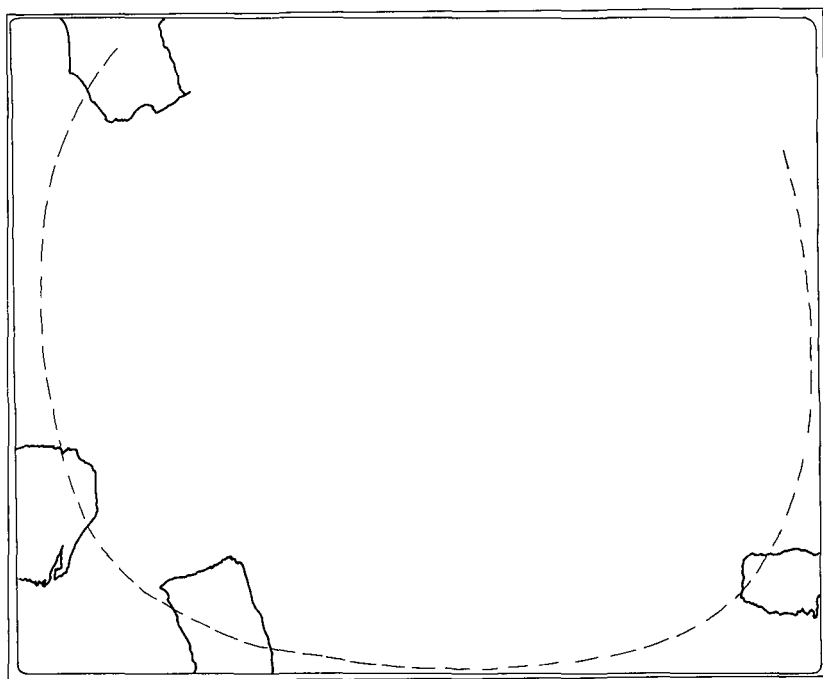


(1) Paul-Émile BOR-DUAS, 3 + 3 + 4, huile sur toile, 59,5 cm x 72,8 cm, 1956, Collection Musée d'art contemporain, Montréal, (Photo: Musée d'art contemporain)

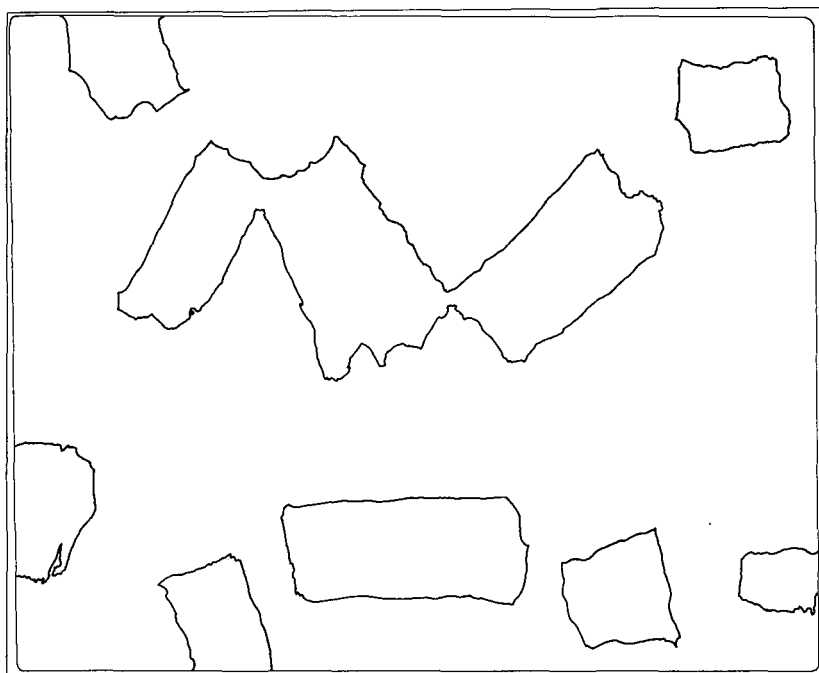


(2) Ce schéma illustre trois des quatre régions principales, déterminées par l'analyse topologique. Les lignes continues enserrent les régions noires, ouvertes ou fermées; les lignes pointillées, les régions blanches et les traits regroupés, les régions grises. D'autres régions, linéaires, sont constituées, en relief, par un plissement ou effet de crête, de la matière picturale.

(3) Ce schéma isole les régions noires dans la couche périphérique du tableau, qui par leur position, accentuent l'énergie des frontières du tableau et créent un enveloppement des couches centrales.



(4) La position des régions noires renforce les énergies diagonales du Plan originel et engendre quatre verticales virtuelles qui dynamisent les régions blanches, ramenant vers l'avant les diverses colonnes ainsi formées.



Pragmatique, 3 + 3 + 4

Une super-région. Avant de procéder à l'analyse des régions qui constituent 3 + 3 + 4, rappelons que tout tableau, considéré dans sa globalité, constitue une *super-région*, formée de sous-régions et constituée de deux couches principales: la couche centrale et la couche périphérique. Cette dernière couche longe les "limites" du champ, tout en les spécifiant et ses propriétés diffèrent nécessairement de celles de la couche centrale.

Les quatre *principales régions* de cette oeuvre se distinguent avant tout par leurs qualités de lumière et de couleur. Ce sont les régions noires, blanches, grises, linéaires.

Les régions noires. Il existe dix régions noires marquées à la fig. 2 par un trait continu. Elles peuvent être dites compactes, bien que la majorité d'entre elles sont subdivisées en deux ou plusieurs sous-régions par le travail de la spatule, qui leur imprime des tensions vectorielles internes.

Elles sont de dimensions différentes, mais se distinguent davantage entre elles par leur caractère fermé ou ouvert. C'est à dire que six (6) d'entre elles sont limitées/fermées et quatre (4) sont illimitées/ouvertes. Par ailleurs, trois (3) d'entre elles sont jointes et par là, continues, alors que sept (7) sont disjointes ou discontinues/étrangères.

Les quatre régions noires ouvertes, dont une frontière coïncide avec les "limites" mêmes du tableau (ou des segments de la frontière périphérique) sont distribuées sur chacun des quatre côtés du tableau. Par là, la couche périphérique acquiert des caractéristiques différentes spécifiques de la couche centrale, puisque par ces quatre points d'ancrage sur le pourtour, elle crée un "enveloppement" particulier des couches centrales (fig. 3).

Les régions blanches. Elles sont marquées par des lignes pointillées dans la fig. 2, les régions blanches peuvent être dites mi-compactes, mi-diffuses; elles se déploient à travers tout le tableau, aussi bien dans les couches centrales que dans la couche périphérique.

On peut compter une douzaine d'entre elles comme ouvertes sur la limite périphérique du champ du tableau, parfois continues entre elles dans les couches centrales. D'autres, à l'intérieur, sont fermées par des régions linéaires en léger relief. Quand les frontières des régions blanches sont bien marquées, elles s'offrent comme des quasi-plans dans une infra-structure qui s'étend jusqu'aux côtés du tableau, sauf pour les régions noires, ouvertes sur le pourtour. Sur le côté droit du tableau en particulier, les régions blanches s'offrent dans un "étalement" qui fait colonne, constituant une super-région verticale adjacente aux autres régions blanches, plus ou moins obliquement orientées dans le reste du tableau.

Les régions blanches ont été peintes après les régions noires, sauf pour deux d'entre elles, soient les régions noires ouvertes sur les côtés 1 et 3 où le noir est superposé au blanc. Par cette superposition, la majorité des régions blanches créent un effet d'encastrement des régions noires, qui tend à les faire reculer et à nier l'effet d'avancement que leur densité produirait, c'est-à-dire un effet de formes noires sur un fond blanc. La tension vers l'avant des régions blanches est surtout sensible dans les formes de triangles ou de pointes, produites dans la couche centrale supérieure ou bien lorsque les régions blanches sont étroitement enserrées par les noires dans la couche centrale inférieure.

Ces régions noires et blanches offrent le contraste maximum de couleur et de lumière et leurs tensions spécifiques les feront alternativement avancer ou reculer l'une par rapport à l'autre.

Les régions grises. À partir de la dimension de la couleur, il faut distinguer, dans ce tableau, un certain nombre de régions grises, rosées ou bleutées, représentées dans la fig. 2 par de courts traits juxtaposés.

Ces régions sont assez diffuses, presque toutes ouvertes ou illimitées. Le plus grand nombre d'entre elles sont situées dans la couche périphérique. Dans la région centrale supérieure, les plus importantes produisent comme une ombre portée sous les régions noires, combattant ainsi l'effet de profondeur créé par l'encastrement des noirs par les blancs, en faisant reculer les blancs dans la profondeur. Cet effet est d'ailleurs constant partout où se retrouvent ces régions grises.

Les régions linéaires. Il est important de distinguer encore dans cette oeuvre les diverses régions linéaires qui se constituent entre les régions noires ou blanches, autour de ces régions ou au sein de ces régions, par plissement ou effet de crête, en relief. Ces régions linéaires jouent en partie une fonction analogue à celles que nous décrivions pour les régions grises, soit de "creuser", de faire reculer les régions blanches ou noires qu'elles ensèrent et pour lesquelles elles créent des types de frontières spécifiques⁵.

Par ailleurs, ces régions linéaires ont une orientation et une vectorialité précises. Certaines sont verticales, d'autres horizontales, d'autres obliques, ou même forment parfois des angularités. Certaines d'entre elles sont particulièrement importantes en ce qu'elles soulignent ou font écho à l'axialité horizontale prononcée du format rectangulaire de ce tableau.

Leur nombre est par ailleurs beaucoup plus grand dans les premiers deux-tiers du tableau, si l'on part de la gauche, engendrant un effet de pression de la région d'extrême-droite sur la gauche du tableau.

En examinant par la suite *les frontières* de ces diverses régions, il faut rappeler que certaines de ces frontières coïncident avec la dynamique des côtés périphériques, notamment pour quatre régions noires et un grand nombre de blanches.

Dans les régions fermées, les frontières offrent trois grands types de caractéristiques: a) un dessin plus ou moins ferme, lisse ou dentelé, dans les régions noires et blanches; b) une arabesque plus suivie, créée par l'ensemble des contours des régions noires adjacentes (liées par un côté), dans la couche centrale supérieure du tableau; c) un effet de relief ou de saillie, à la limite de régions blanches ou grises, plus ou moins floues. Un même effet de saillie, ou de reflux des blancs qui s'agglutinent et débordent les frontières des régions noires, accentue un mouvement de contraction des masses sombres.

On peut aussi compter comme "frontières", les "coupures" effectuées au sein des régions noires par des tracés de spatule, qui divisent presque toutes ces régions en sous-régions, réduisant ainsi leur cohérence interne et l'effet de densité de leur masse.

Ces éléments étant distingués, nous allons décrire les divers trajets qui établissent des relations entre eux, à partir de la structure syntaxique définie précédemment.

La structure d'organisation

Le rapport topologique fondamental qui s'établit dans le tableau vu comme totalité, ou super-région, est celui de l'enveloppement qui établit une hétérogénéité entre les régions ouvertes à la périphérie et les régions fermées dans les couches centrales, c'est-à-dire une caractéristique dynamique tout à fait différente de la couche périphérique par rapport aux couches centrales.

En constituant quatre points d'attache ou de conjugaison énergétique, les régions noires ouvertes en périphérie véhiculent vers l'intérieur du plan, de façon plus décisive, les énergies que véhiculent les côtés du Plan originel et plus particulièrement, étant donné leur localisation, les énergies des coins qu'elles avoisinent. Même la cinquième région noire de la couche périphérique, qui est fermée et à distance des bords, devient dissemblable aux autres régions noires centrales par sa relation privilégiée au Coin supérieur droit.

Ces régions qui intersectent les côtés du Plan originel acquièrent une densité, une prégnance plus forte et elles se réunissent pour former une sorte de "coque" virtuelle qui resserre l'expansion possible des régions centrales. Cette coque, cet enveloppement, produit en particulier une "fermeture" de l'espace global du tableau (fig. 3).

Il faut en effet se méfier de l'homonymie qu'engendre le terme de "région ouverte". Au contraire de ce qui a été parfois posé⁶, les régions ouvertes sur la périphérie ne produisent pas une expansion hors de "l'aire picturale"; ce concept nie la notion même d'une "aire picturale"

spécifiée par le dynamisme énergétique de son format. Les régions ouvertes sur les côtés qui forment le Plan originel actualisent au contraire davantage l'énergie des côtés périphériques et des angles formateurs du champ; elles reconduisent à l'intérieur du champ, renforcent l'action centripète des côtés, produisant une contraction et une densification des régions internes.

Et inversement, des régions fermées dans les couches internes laisseraient plus ouvert ou neutre l'espace ambiant du tableau qu'aucun élément ne viendrait plus ponctuer et renforcer de façon spécifique en périphérie. Mais cet espace énergétique qui constitue l'aire picturale (ou dans notre vocabulaire, le Plan originel) possède une structure spécifique qui garantit leur dynamisme aux éléments plastiques. Hors du tableau, ces dynamismes perdent leur fondement et leur actualisation, leur caractère sensible et perceptible qui leur permettent de devenir éléments d'une fonction linguistique.

Par ailleurs, dans les couches centrales, les rapports topologiques de voisinage/séparation — ainsi que ceux du joint/disjoint, produisent une différence majeure entre les régions noires du haut et celles du bas (fig. 4).

Dans le haut, les trois régions noires centrales se regroupent en super-région continue, à partir de leurs frontières adjacentes, s'opposant ainsi aux caractéristiques des autres régions noires du tableau. Cette continuité est cependant asymétrique, puisque les frontières contiguës des trois grandes régions se situent d'abord en haut, puis en bas de ces régions, créant comme un effet de torsion dans la super-région noire.

Dans la couche centrale inférieure, les régions noires sont disjointes, séparées et orientées de façon plus orthogonale. Elles se succèdent dans une espèce d'énumération à l'horizontale qui les rattache davantage aux côtés parallèles du tableau.

Cependant une certaine symétrie verticale dans la position des régions inférieures et supérieures de la couche centrale, ainsi que l'absence de "plans intermédiaires colorés" comme le disait Borduas⁷, suggère une sorte de rabattement topologique du haut du tableau sur le bas, accentuant ainsi l'énergie de l'axe horizontal. Ce rabattement est aussi renforcé par l'orientation vectorielle de la région oblique ouverte sur la base inférieure, qui se relie à la région ouverte sur le côté supérieur du tableau. De même, l'axialité horizontale est aussi appuyée par la position de régions linéaires en relief qui font écho à cet axe.

En outre, une certaine disjonction du haut et du bas est aussi suggérée par les caractères topologiques différents de certaines régions blanches, qui dans la région supérieure n'entourent pas complètement les régions noires, mais s'y insèrent plutôt comme la pointe d'un trian-

gle qui pousse les régions noires vers le haut ou les presse vers le bas. Alors que dans la zone inférieure, les régions blanches sont autonomes et indépendantes vectoriellement des noires.

D'autres caractéristiques topologiques distinguent le haut du bas. La couche périphérique de la zone supérieure n'est "ancrée" à ses limites que sur un côté, alors que la zone inférieure l'est sur trois côtés. Les interrelations entre les éléments de la zone inférieure ne sont plus englobées dans une arabesque, mais plutôt dans la relation binaire des intervalles qui vont du semblable au différent (noir/blanc) entre des éléments séparés, en plus forte opposition les uns avec les autres. Ces dernières régions possèdent des frontières plus lisses et fermes, moins rongées que celles du haut.

Les régions de la section inférieure tirent leur énergie de la contradiction chromatique blanc/noir, qui offre une ponctuation forte, tissant un espace plus resserré et circonscrit. Cependant cette contradiction chromatique nette du blanc et du noir est atténuée par une décisive multiplication dans le Coin inférieur droit des régions grises aux frontières assez floues, suggérant une profondeur plus grande, analogue même si elle est moins prononcée, à celle du Coin supérieur droit.

Il faut souligner par ailleurs, que les différentes orientations des régions (orthogonales et obliques) tendront à donner aux diverses dimensions des régions une fonction dans la détermination de leur position dans la profondeur. Les orientations obliques, comme l'a déjà souligné Mondrian⁸ tendent à instaurer la suggestion d'un trajet dans une profondeur de type naturaliste ou euclidienne.

Dans cette forme de suggestion perspectiviste, la dimension des régions acquiert une fonction, non-topologique, de signalisation de la distance dans la profondeur. C'est-à-dire que les régions plus "grandes" ou plus "grosses" semblent plus rapprochées du spectateur que les plus petites. Ou d'autres encore semblent justifier leur plus petite dimension par la suggestion qu'elles sont vues de profil, à partir d'une torsion qui fait tourner ce plan vers l'arrière.

L'ensemble de ces facteurs topologiques et projectifs/euclidiens tendrait donc à déterminer dans les zones supérieures et inférieures du tableau deux types d'espace différents, l'un plus profond et indéfini dans le haut, l'autre plus dense, rapproché et défini dans le bas.

Si l'analyse sémiologique du tableau se limitait à ces rapports topologiques sommaires, elle entraînerait une interprétation sémantique particulière, fondée sur la disjonction ainsi décrite entre le haut et le bas du tableau. Ce dualisme nous renvoie, en effet, à certaines interprétations faites de l'oeuvre de Borduas⁹, qui lui reprochent d'avoir conservé des éléments de l'espace naturaliste, en particulier des allusions à l'expérience de la gravitation et de la tri-dimensionnalité, qui seraient ensuite extrapolées dans une sorte de cosmogonie naturaliste.

Dans cette interprétation, Borduas conserverait le rôle fondamental de la ligne d'horizon comme départageant deux ordres de phénomènes naturels et visuels: le niveau de la terre, de la compacité et de la gravitation et celui du ciel, où cette gravitation est allégée, cette compacité diluée, par divers mouvements kinesthésiques (explosions, etc.)

Ainsi dans le "bas" logerait le tactile, c'est-à-dire la masse, dense, lourde, aux mouvements lents et horizontaux, concentrant en elle-même le maximum d'énergie. Dans le "haut" par contre, les taches seraient inscrites dans un trajet vertical ou oblique, niant la gravitation. Elles perdent ainsi de leur tactilité, de leur pesanteur, elles se "dématérialisent", deviennent plus visuelles que tactiles et sont significatives d'une expansion vectorielle plus vive. Dans cette zone supérieure, la "tache", qui est une unité fort complexe, prend une fonction vectorielle et kinesthésique plus importante que celle qui lui était attachée, quand elle "signifiait" la masse matérielle dans la zone inférieure.

Dans cette problématique dualiste, le signe pictural devient qualitativement réversible dans le même tableau, quand il va du bas vers le haut, comme s'il était logé dans des hypothèses structurelles différentes. L'inconvénient majeur de cette problématique est qu'elle ne tient pas compte du contexte, non hypothétique, établi par les autres régions blanches, grises ou linéaires, lesquelles sont complètement désinvesties par la perception. Pour en rendre compte, il faut examiner, outre les rapports topologiques, le type d'intégration que toutes les régions réalisent en relation avec la dynamique du Plan originel.

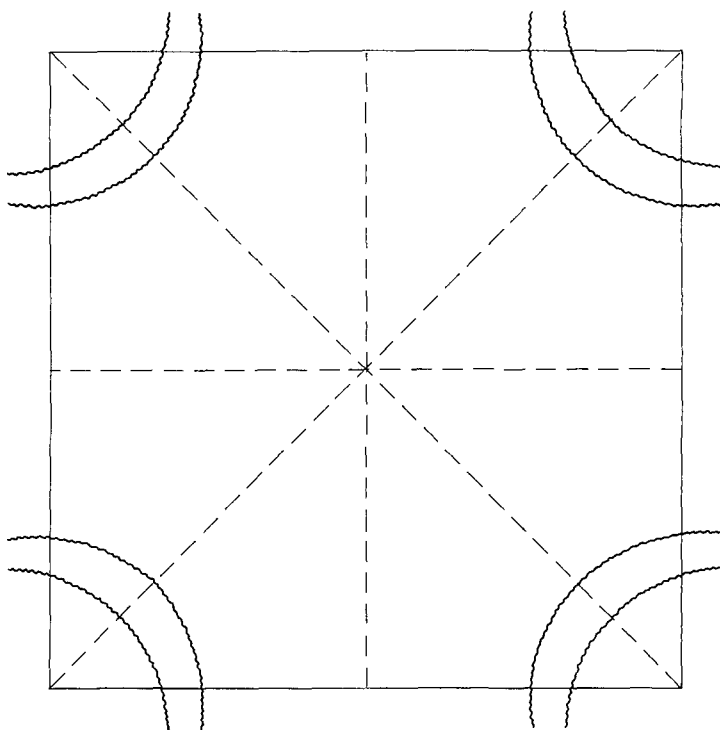
Interrelations avec le Plan originel

Ce tableau est construit dans un format rectangulaire horizontal, lequel transforme de façon spécifique les énergies du Plan originel et la fonction spécifique des positions qu'y occupent les différentes régions¹⁰.

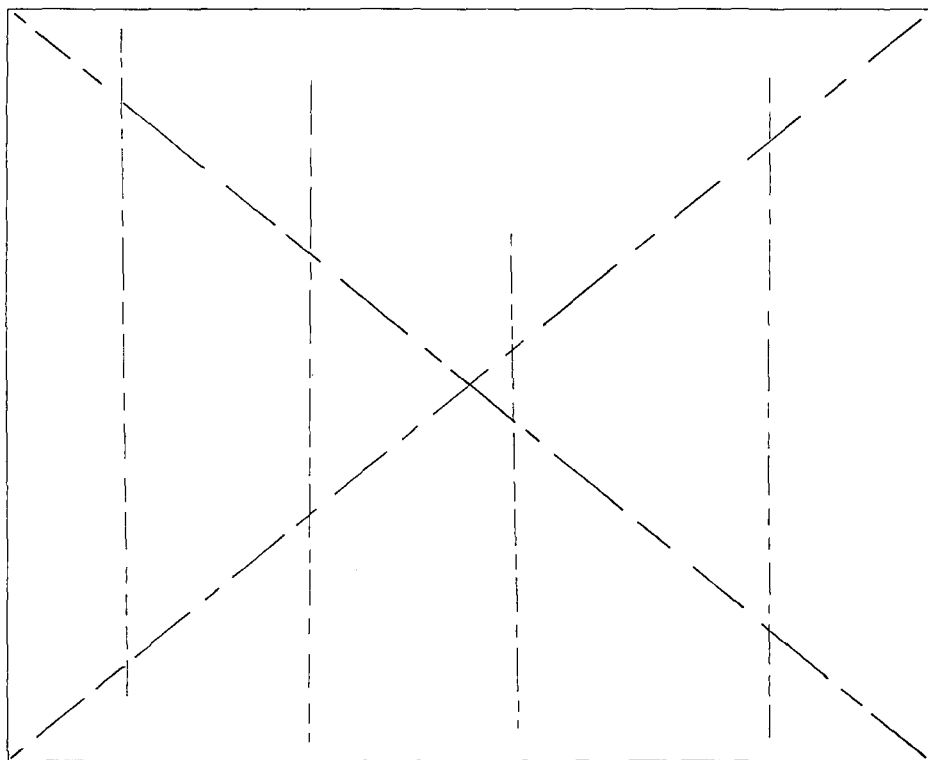
Dans un format carré, tel celui que Kandinsky a longuement décrit, la structure cruciforme qui est produite par le rayonnement de l'énergie des coins, permet essentiellement d'unifier le bas et le haut, la gauche et la droite, par attraction ou rabattement, en faisant passer d'un côté à l'autre les énergies égales issues de la périphérie (fig. 5).

Ce type d'équilibre est rompu dans le format rectangulaire, qui accentue le rôle fonctionnel d'une multiplication des axes verticaux, dont l'énergie est plus forte que celle des axes horizontaux, puisque tout point sur ces verticales est plus rapproché de la source énergétique des côtés enserrant le Plan originel. Dans l'oeuvre de Borduas, nous observons en effet l'émergence dynamique de quatre axes verticaux, aux frontières de certaines régions noire, blanche ou linéaire. Ces énergies verticales virtuelles sont d'autant plus fortes qu'elles se rapprochent de leurs côtés parallèles formant de Plan originel (fig. 6).

(5) Le système énergétique du Plan originel se forme par la rencontre orthogonale de deux paires de lignes-vecteurs parallèles. L'énergie irradiante des coins engendre la dynamique virtuelle des diagonales et du cruciforme central.



(6) Le format rectangulaire du Plan originel accentue le rôle fonctionnel des axes virtuels verticaux par rapport aux horizontales et le primat énergétique des diagonales reliant les coins opposés.



Cette grille verticale, issue de l'infra-structure propre au Plan originel et appuyée par la position des régions élaborées par l'artiste, confère aux régions blanches qu'elle sous-tend, aussi bien dans les colonnes verticales du centre que des extrémités, une plus grande densité qui les attire vers l'avant.

Par ailleurs, le format rectangulaire établit une différence plus importante encore entre les axes vertical et horizontal et la longueur des diagonales qui relient les coins opposés, i.e. les sources énergétiques les plus fortes du Plan originel.

Ces diagonales, comme l'avait bien observé Kandinsky, sont de deux types: la diagonale harmonique, qui réunit le Coin inférieur gauche et le Coin supérieur droit, et la diagonale discordante ou disharmonique, qui relie le Coin inférieur droit au Coin supérieur gauche. Chacune de ces diagonales engendre deux triangles dissemblables, par rapport auxquels se définiront les positions et les qualités spatiales des régions. Cette structure en X, dans le format rectangulaire, tient en échec la disjonction suggérée entre le haut et le bas, en établissant des liens très forts entre le haut et le bas, la droite et la gauche du tableau, ainsi insérés dans des trajets obliques importants.

Dans le tableau de Borduas, la diagonale harmonique est nettement réaffirmée par la disposition des régions et de leurs frontières, et même dans la frontière interne créée par la spatule dans une masse noire oblique. Cette diagonale relie fermement la partie triangulaire supérieure à la partie triangulaire inférieure, en activant la densité et la prégnance des régions blanches dans la région de gauche (fig. 6).

Non seulement la diagonale harmonique présuppose que le Coin inférieur gauche est une région dotée d'une énergie plus forte que le Coin supérieur droit, puisqu'on puisera dans ce réservoir l'énergie qui doit conduire au Coin supérieur droit, mais l'artiste l'a souligné, en y disposant deux régions ouvertes noires qui enserrent et solidifient ce coin, accentuant par là l'énergie blanche des régions adjacentes.

Et ce sera justement la fonction des régions grises que d'atténuer le caractère "lumineux" ou trop énergétique des régions blanches ainsi dynamisées, qui s'avanceraient dans l'espace, en rejetant vers le fond les régions noires qui n'apparaîtraient plus que comme des "échantures" derrière le blanc et non pas comme des "encastrement" aux positions quasi égales dans la profondeur.

La diagonale harmonique entraîne naturellement un regroupement différent des régions noires, c'est-à-dire réunit quatre régions noires dans son triangle supérieur et sept dans son triangle inférieur.

La fonction de la diagonale disharmonique ou discordante est encore plus décisive pour l'organisation de l'espace pictural, tout en combattant d'une façon aussi efficace que la diagonale harmonique, la disjonction du haut et du bas dans la région médiane horizontale du format rectangulaire. Cette diagonale qui va du Coin inférieur droit au

Coin supérieur gauche, et considérée par Kandinsky comme proprement "dramatique", par opposition à la première qui est "lyrique"; elle est surtout par ailleurs un mouvement "vers le lointain", c'est-à-dire vers la plus grande profondeur. C'est-à-dire que cette diagonale monte du bas vers le haut, sous la diagonale harmonique, en creusant comme dans un mouvement de spirale une profondeur spécifique. Ce mouvement de "creusage" a été constaté de façon ferme par les recherches gestaltiennes sur les mouvements visuels, le percepteur refusant toujours de poser des "collisions" dans des trajets visuels et opérant un "détour" dans la profondeur¹¹.

Et c'est bien à cette dynamique qu'a ici recours Borduas pour établir une "troisième dimension", à partir de cette diagonale solidement appuyée dans ses coins inférieur et supérieur par la position spécifique des régions noires¹². C'est-à-dire que le lieu de "dématérialisation" ou de dialectisation des éléments susceptibles de créer l'espace ou la profondeur n'est pas la région médiane horizontale, comme le suggérerait une première lecture topologique des régions noires, mais cette région de la couche centrale supérieure qui regroupe à la fois deux régions noires, des régions blanches et grises dans des tensions particulièrement aiguës et vibrantes.

C'est dans l'ouverture de cette région plus mobile, qui pulse du concave au convexe, qu'il faut situer le lieu d'expressivité de ce tableau, où l'artiste réalise, selon sa propre métaphore verbale, cet "espace cosmique" qui ne soit plus seulement limitée à l'homme, mais "qui participe de l'universel¹³." C'est-à-dire un lieu synthétique, dont la structure ne relève plus de l'espace euclidien et où pourraient s'articuler la conscience de l'homme et l'objectivité du réel, dans le rapport vécu et senti de l'individu Paul-Émile Borduas.

Fernande Saint-Martin
Professeur, Université du Québec à Montréal

Notes

- 1 J.L. AUSTIN, *How to do Things with Words*, Oxford, 1962.
- 2 Ces brèves indications sont extraites d'un ouvrage en préparation, *Introduction à la sémiologie des arts visuels*.
On pourra consulter sur le sujet des artistes américains à l'École des Beaux-Arts l'article de H. Barbara WEINBERG, "Nineteenth Century American Painters at the École des Beaux-Arts", *American Art Journal*, vol. 13, no. 4, autumn 1981, pp. 66-84.
- 3 Pour un approfondissement de ces notions, nous renvoyons le lecteur à notre ouvrage, *Les Fondements topologiques de la peinture*, Montréal, HMH, 1980.
- 4 W. KANDINSKY, "Point, Ligne et Plan" (1926), *Écrits Complets*, tome 2, Denoël-Gonthier, 1970, pp. 157-189.
- 5 Borduas a particulièrement attiré l'attention sur l'importance fonctionnelle de ces régions linéaires: "Je veux, nous explique-t-il, donner à chacun de mes tableaux la qualité de lumière qui lui est propre. Dans celui-ci, nous fit-il remarquer, en montrant du doigt une longue ligne blanche peinte au couteau et faisant une légère saillie, cette lumière est donnée par le relief qui projette, par un effet particulier d'éclairage, une demi-teinte naturelle." Jean GACHON, "Le peintre Borduas parle de son art à un journaliste parisien", *La Presse* 18 mars 1957, p. 17.
- 6 François-Marc GAGNON, *Borduas*, Montréal, Fides, 1978, p. 407.
- 7 Paul-Émile BORDUAS, Interview "Carrefour", Société Radio-Canada, mai 1957, publié dans *Liberté*, janvier-février 1962, pp. 15-16.
- 8 Piet MONDRIAN, "Réalité nouvelle et réalité abstraite" (1919-1920), reproduit dans Michel SEUPHOR, *Piet Mondrian, sa vie, son oeuvre*, Paris, Flammarion, 1956, p. 304.
- 9 Voir note 6.
- 10 L'importance de la "position" des masses par rapport au format et au champ global est affirmée par Borduas, qui expliquera à Jean GACHON qu'il veut produire des "masses peintes" à des "places très précises." *La Presse*, 18 mars 1957, p. 17.
- 11 Paul A. KOLERS, *Aspects of Motion Perception*, Oxford, New York, Toronto, Pergamon Press, 1972, p. 81.
- 12 "Quand vous parlez d'espace, est-ce qu'il s'agit de perspective, comme l'entendaient les peintres?" — Réponse de Borduas: "Non, il n'y a plus de perspective, ni aérienne, ni linéaire, mais quand même toujours la troisième dimension qui est exprimée sans le secours de toute une série de plans". *Liberté*, janvier-février 1962, pp. 15-16.
- 13 *La Presse*, 18 mars 1957, p. 17.

A Semiotic Approach to a Painting by Borduas, 3 + 3 + 4

Of the three principles of linguistics, syntax, pragmatics and semantics, this semiotic study will emphasize pragmatics, which is to say, the application of syntactical elements to a precise context, in this instance Borduas' work entitled *3 + 3 + 4* (1956). This method will require first of all an elucidation of the syntactical model to be used.

Topological semiotics provide for a description of the plastic language based on the following processes of identification: a) the basic elements of the plastic language; b) those syntactical rules which govern their interrelationship within the support that constitutes the basic plane. From these two processes may derive a third concern, the semantic dimension of the work.

In topological semiotics, the work in its plasticity is understood to be a force/tension field, which is constituted by the dynamic relationship between its elements and the interaction of a given number of its organizational laws.

The basic elements of the plastic language are the *areas* or "colorems," that is to say, the force-fields correlative to a centering on a specific part of the painting. These areas, of varying size, comprise both a central and a peripheral layer, each one endowed with specific tensions in continual interaction. The peripheral layer is tied to the notion of *boundaries* (the *edge*), where both the nature of a given area's limits and the way in which it leads into other areas are defined. These may be: hard or soft, fluid or solid, sealed or porous, etc.

All areas interconnect by paths of successive centerings effected by the viewer, and by the interaction between the state of one area and the characteristics of another. This action is not subject to chance, rather it is conditioned by a body of syntactical laws created by the structure of man's visual perception and by the more "objective" structure of the visual field itself.

Syntax in a visual work is comprised of four orders of organizational laws:

- 1 - The topological relations: adjacent/separate, connected/unconnected, open/closed, envelopment, succession, etc.
- 2 - The constants of visual perception, determined by the psychology of perception (Gestalt theory, etc.)
- 3 - The laws of the interaction of colour, simultaneous and successive contrasts, subtractive, additive, etc.
- 4 - The structure of the basic plane.

Pragmatics: Borduas' "3 + 3 + 4"

Within the total surface area of the work, the black, the white, the grey and the linear are the four distinct types of area. Of the ten black areas, six are closed and four are open on their periphery; three are connecting and seven are unconnected. They endow the peripheral layer of the overall area with the characteristic of an envelopment of the central layers.

The more numerous white areas are opened or closed by borders (edges) in relief set up in columns at the right side of the painting. Superposed to the black areas, they defeat the protrusion of the latter, causing alternating tensions of forward and recessive movement in these two types of areas. Elsewhere the grey areas tend to push back certain white ones, as do the numerous linear areas created by a folding in relief of the "matière".

The simple topological relationship of envelopment, within the overall area, of adjacent/separate or open/closed in the central areas, tends to establish a disconnection between the upper and lower parts of the painting. This is accentuated through several effects of perspective and projection; the dynamic activity of the basic plane's original structure undermines the certainty of the semantic effects which would be their result.

The infrastructure of the basic plane, by virtue of its cruciform and diagonal axes, reaffirms the dynamism of the white areas and leads to a new regrouping of the black areas in the upper and lower triangles. It allows the upper central layer to harbour that expression of "cosmic space," which was Borduas' ultimate aim.

Fernande Saint-Martin