

Paul-Émile Borduas: analyse du processus de titraison des œuvres

[par Louise Dupont-Tanguay]

Le Projet Borduas de catalogue raisonné en ligne, mis en chantier par François-Marc Gagnon, constitue un travail de recherche et de compilation monumental, fort exigeant sur le plan de la persévérance. Toutefois, ce travail apporte déjà la joie de quelques découvertes à l'équipe constituée par le professeur Gagnon,¹ laquelle a pu identifier et localiser des œuvres encore jamais reproduites². De même, grâce au travail d'inscription de chacune des œuvres à l'inventaire des titres de la base de données, un aspect particulier de la pratique de Borduas a attiré notre attention : il s'agit du libellé même des titres. Certes, la peinture de Borduas a fait l'objet de nombreuses analyses et critiques, et il va sans dire que le sujet même des titres y a souvent été abordé, mais toujours de façon ponctuelle et surtout pour en souligner l'association titre/contenu.³ L'objectif ici visé est différent : nous tentons de voir quels sont les systèmes ou les formules adoptés par l'artiste pour titrer ses œuvres et comment ceux-ci s'organisent ou fonctionnent.⁴

Observation préliminaire :

En fait, chez Borduas l'organisation des titres se révèle parfois assez complexe. La recherche permet de constater, dans un premier temps, la présence de titres littéraires et de titres numériques, et l'application maintes fois observée de ces deux formules, c'est-à-dire l'attribution d'une double titraison et numérique et littéraire.⁵

¹ L'équipe du Projet Borduas dirigée par François-Marc Gagnon, directeur de l'Institut de recherche en art canadien Jarislowsky de l'Université Concordia, est composée de Denis Longchamps, étudiant au doctorat en histoire de l'art et de l'auteure de cet article, titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art, lesquels dirigent les étudiants chercheurs. L'auteure remercie François-Marc Gagnon d'avoir bien voulu relire ce texte.

² Ainsi, quatre aquarelles de 1954 ont été localisées dans une collection new-yorkaise.

³ Un seul auteur a, selon nous, analysé de façon exhaustive cet aspect de la titraison borduasienne, voir François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas (1905-1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p. XI, 157, 162, 326-327, 343, 367.

⁴ Sont exclus de cette recherche les titres donnés aux œuvres de jeunesse ou aux travaux effectués à l'École des beaux-arts de Montréal ou aux Ateliers d'art sacré, à Paris; de même, les titres attribués aux devis iconographiques préparés en 1932 pour la décoration de diverses églises ne sont pas plus retenus que les « Composition » dont la séquence numérique résulte de l'inventaire d'atelier dressé par le notaire officiant après le décès de Borduas.

⁵ Nous ne faisons pas ici référence à des titres dont la notation numérique est essentiellement pratique et vise à établir la séquence de production d'œuvres en rapport, tels *Éloa I* et *Éloa II*, 1935; nous ne retenons pas plus la série des titres DUS-1 à DUS-2 dont l'utilisation ponctuelle servit à

Assez tôt dans sa carrière, l'intérêt de Borduas pour la forme plus que pour le contenu, c'est-à-dire le sujet, a marqué sa façon de titrer ses œuvres.⁶ Ainsi peut-on observer, dès 1941, que le *Portrait de Mme G.* a été exposé sous la simple appellation « Composition ».⁷

Aussi, lorsque Jean Fisette avance que « aussi longtemps que ses tableaux restaient dans l'atelier, Borduas ne les identifiait que par le chiffre de l'année suivi d'un numéro » et que les titres littéraires des œuvres aient souvent été donnés collectivement par des amis, des collectionneurs et mêmes des critiques, « à l'occasion de vernissage »,⁸ nous croyons devoir relever qu'une telle affirmation n'est que partiellement avérée. Nous en soumettons pour preuve le fait que même au début de sa carrière, soit durant les années 1938 à 1941, les catalogues d'exposition font état que les œuvres exposées affichent déjà des titres littéraires. Et, lorsque Fisette rapporte, sans plus de précision, que l'« on raconte que plusieurs tableaux ont été « baptisés » par Claude Gauvreau »,⁹ qui « s'était fait le champion d'une poésie phonétique »,¹⁰ nous pensons que le poète a sans doute eu son mot à dire dans le choix des titres *Ecclétusyane vermutale* ou *Gyroscope à électrocuter l'heure de chair*, mais guère plus.¹¹ En réalité, les façons de faire mentionnées par Fisette ne témoignent aucunement d'une pratique courante et constante chez Borduas mais nous paraissent plutôt reliées à des circonstances fortuites.¹²

identifier l'ordre de dix tableaux présentés lors de l'exposition tenue à Düsseldorf, en 1958, voir Gagnon, 1978, p. 62, 448-449 et 500-501; voir aussi *Paul-Émile Borduas. Écrits II*. Tome 2, édition critique par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997, p. 991-992.

⁶ François-Marc Gagnon, 1978, p. 72.

⁷ Le tableau *Portrait de Mme G(agnon)*, 1941, est présenté sous le titre *Composition* lors de la *Première exposition des Indépendants*, tenue à Montréal, à la maison Henry Morgan du 16 au 28 mai 1941, au no 4 du catalogue, voir Gagnon, 1978, p. 472; voir aussi François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée des beaux-arts, 1988, p. 162.

⁸ Voir le commentaire de Jean Fisette dans *Paul-Émile Borduas. Écrits I*, Édition critique par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 319.

⁹ *Écrits I*, p. 319.

¹⁰ La poésie phonétique de Claude Gauvreau représentait à ses yeux le meilleur équivalent de la non figuration automatiste comme le raconte Gagnon, 1978, p. 267.

¹¹ Sur ce tableau voir Gagnon, 1978, p. 307.

¹² La remarque de Jean Fisette s'applique aux quelques titres anglais de tableaux de Borduas. Ainsi, le titre *Sea Gull*, 1956, semble dû à l'intervention de R.H. Hubbard du Musée des beaux-arts du

Le cas des gouaches de 1942 :

La question de la titraison des gouaches de 1942 est fort complexe. Une consultation de la prose critique contemporaine de l'exposition, démontre que deux articles seulement mentionnent les titres littéraires de certaines gouaches.

L'un parut dans *Montréal-Matin*, le 28 avril 1942 et l'autre dans *Le Jour*, le 2 mai suivant.¹³ Ces dates de publication permettent d'établir d'abord que quinze titres littéraires furent attribués, sinon le soir même du vernissage, du moins durant l'exposition tenue du 25 avril au 2 mai 1942. Mais plus encore, l'article anonyme du *Montréal-Matin* est particulièrement instructif du fait que parmi les titres cités, celui de la « Campagnarde » est mentionné. Or, il s'avère que le titre littéraire complet de cette gouache est *La Campagnarde à la tranche de melon*.¹⁴ Ainsi, grâce à cet indice, il est permis de croire que, dans certains cas, le ou les titres littéraires des gouaches ne furent pas donnés de façon définitive en une seule fois mais se transformèrent et se développèrent durant la tenue de l'exposition.

Quant à l'article paru dans *Le Jour*, s'il indique les titres numériques des gouaches et certains de leur titre littéraire, il révèle un seul titre attribué de façon précise car documenté : il s'agit du titre *Chantecler* lequel serait dû à Henri Laugier,¹⁵ comme le raconte avec force détails Charles Doyon.¹⁶ Et si cet auteur est le seul à mentionner le titre

Canada, voir Gagnon, 1988, p. 350. Le titre *Mushroom* (ou *Composition 33*), 1957, apparaît suite à une visite de représentants de la Galerie nationale du Canada à l'atelier de Borduas en vue de choisir un tableau récent de l'artiste pour l'Exposition universelle de Bruxelles, voir Gagnon, 1978, p. 440. Quant au titre *Fence and Défence*, 1958, il suit le passage de la galeriste Martha Jackson à l'atelier parisien de Borduas, voir Louise Dupont, *Étude de la thématique de l'île dans la peinture de Paul-Émile Borduas*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1999, p. 76 et suiv.

¹³ Il s'agit de l'article anonyme, « Exposition Borduas au Vieux Colombier », *Montréal-Matin*, 28 avril 1942, p. 6 et de celui signé par Charles Doyon, « L'exposition suréaliste(sic). Borduas », *Le Jour*, 2 mai 1942, p. 4.

¹⁴ La gouache No 24 ou *Campagnarde à la tranche de melon* est aussi parfois intitulée *Madone à la cantaloupe(sic)*, voir Gagnon, 1978, p. 527.

¹⁵ Sur Henri Laugier, physiologue français attaché au CNRS, qui enseigna à la Faculté de médecine de l'Université de Montréal durant la guerre voir la note biographique dans *Écrits I*, p. 205 n. 41.

¹⁶ Concernant la gouache No 6, Charles Doyon, dans l'article précité, écrit « Chanteclair » un libellé repris par Laurin, *Les gouaches de 1942 de Paul-Émile Borduas*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1973, pages 113-114.

La Chape de l'oraison, en raison d'une coquille d'imprimerie, ce titre est accolé à la gouache No 6 alors qu'il concerne la gouache No 16.¹⁷ Les autres titres relevés dans ces deux articles ne font état d'aucune attribution précise.¹⁸

Ajoutons que d'autres titres littéraires des gouaches se firent connaître au cours des ans. Ainsi, la monographie *Borduas*, publiée en 1943 par Robert Élie, dévoile, sans en identifier les auteurs, les titres littéraires de quatre des gouaches, soit *Figure athénienne*, *Taureau* ou *Toréador après le combat*, *Arabesque* et *Toutou emmailloté* en rapport avec les gouaches numéros 10, 13, 15 et 18.¹⁹ Plus tard, en 1960, un article de *Vie des arts* mentionne, sans plus de précisions, *Tête de coq* comme un des titres de la gouache No 6, mieux connue sous l'appellation *Chantecler*.²⁰ Enfin, le catalogue de la rétrospective de 1962 permet de découvrir les titres littéraires *Cimetière marin*; *Printemps* et *La Madone au pamplemousse* que nous pouvons accoler aux gouaches 11, 17 et 39.²¹

D'autres précisions en rapport avec l'attribution des titres sont révélées en 1973 grâce aux patientes recherches de François Laurin.²² Ainsi, un témoignage de Madame Borduas, lui permet de confirmer l'exactitude du titre de la gouache No 23 soit *Paysage marin*.²³ Cet auteur est aussi à même de préciser que le titre exact du No 24 est *La Campagnarde à la tranche de melon*.²⁴ Laurin rapporte de plus, sans indiquer le moment de leur attribution,

¹⁷ Cette coquille d'imprimerie a aussi trompé François Laurin, 1973, p. 113-114.

¹⁸ L'article du *Montréal-Matin*, mentionne les gouaches suivantes : No 14 ou *Étude de torse*; No 24 ou *Campagnarde*; No 35 ou *Pierrot* et le No 38 ou *Mandoline*. Quand au texte de Doyon dans *Le Jour*, il mentionne les gouaches suivantes : (4) *L'itinéraire céleste*; (5) *Enrubanné de vert*; (6) *Chanteclair*; (8) *Le félin(sic) s'amusant*; (12) *Le dernier souffle*; (24) *Madame à la cantaloupe(sic)*; (30) *Un cri dans la nuit*; (37) *Évolution de la grenouille*; (42) *Les Trois formes herisses(sic)*; (44) *Arlequin* et (45) *Le rêveur violet*.

¹⁹ Robert Élie, *Borduas*, Montréal, L'Arbre, 1943, précise en page 24.

²⁰ Robert Élie et al, « Hommage à Paul-Émile Borduas », *Vie des arts*, no 19, été 1960, p. 23.

²¹ Voir le catalogue de la rétrospective *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, mentionné plus haut, au no 32, 21 et 36.

²² François Laurin, 1973, 192 p.

²³ L'identification de cette Composition au « No 23 » ou *Paysage marin* fut confirmée par madame Gabrielle Borduas, voir Laurin, 1973, p. 126

²⁴ Appelée « Campagnarde » dans l'article anonyme paru dans le *Montréal-Matin*, ou encore « Madame à la cantaloupe(sic) » par Charles Doyon, François Laurin révèle grâce à une déclaration de la propriétaire de cette oeuvre, Mme Rolande Séguin-Poirier, que le titre exact est, en fait, *La Campagnarde à la tranche de melon*, voir Laurin, 1973, p. 126-127.

que d'autres titres littéraires furent donnés par les propriétaires de certaines oeuvres. Ainsi en est-il de la *Composition No 25* appelée aussi *Tête de cheval*, ou de la *Composition No 37* intitulée *Grenouille* ou de la *Composition 57* appelée *Le Poisson volant*.²⁵ Enfin, il souligne l'impossibilité d'établir à qui nous devons un des titres littéraires de la *Composition 39* soit *La Madone au pamplemousse*, car s'il apparaît au catalogue de la rétrospective de 1962, où la gouache est mentionnée appartenir à la Galerie Agnès Lefort, la recherche démontre qu'elle eut un propriétaire antérieur, le Dr Albert Jutras, lequel décida peut-être du titre littéraire de cette gouache.²⁶

C'est dire combien le contexte entourant le processus de titraison des gouaches est nébuleux. Et, tentant d'éclairer la question, François-Marc Gagnon, a rapporté, en citant Maurice Gagnon,²⁷ que « le titre primitif des gouaches semble avoir consisté dans le seul mot *Abstraction*, suivi d'un numéro d'ordre, un lot séquentiel correspondant à l'ordre d'accrochage lors de l'exposition de l'Ermitage » et il précise que « bientôt – dès le soir du vernissage dans certains cas – les gouaches reçurent, en plus, des titres littéraires ».²⁸ Il observe donc que « le titre complet de plusieurs des gouaches est en réalité à deux volets » comme c'est le cas d'*Abstraction 1* qui s'intitule aussi *La machine à coudre*.²⁹ Par la suite, le professeur Gagnon a explicité l'utilisation du mot « abstraction »³⁰ que l'on ne rencontre que deux fois dans la prose critique entourant cette exposition.³¹ Il conclut enfin que si « les titres furent donnés après coup, parfois le soir même du vernissage ou pour

²⁵ Laurin, 1973, p. 127-128, 132-133 et 141.

²⁶ Laurin, 1973, p. 133-134. Il est impossible de poursuivre la recherche plus avant sur ce dossier, les archives de la Galerie Agnès Lefort ne nous étant pas accessibles en ce moment. La gouache *No 39* ou *La Madone au pamplemousse* est parfois appelée *Chevalier moderne* au *Livre de Comptes* voir Gagnon, 1978, p. 125 n. 23, p. 527 et figure 29.

²⁷ Maurice Gagnon utilise le mot « abstraction » dans le titre des deux gouaches de Borduas illustrant sa publication *Peinture moderne*, Montréal, Valiquette, 1943, ainsi à la figure 49 intitulée *Abstraction 22* et à la figure 50 : *Abstraction 46*.

²⁸ Gagnon, 1978, p. 124. Sur l'exposition *Peintures surréalistes*, tenue au Théâtre de l'Ermitage du 25 avril au 2 mai 1942 regroupant 45 gouaches voir Gagnon, 1978, p. 129 – 137 et p. 474.

²⁹ Gagnon, 1978, p. 124.

³⁰ François-Marc Gagnon, "Le sens du mot 'abstraction' dans la critique d'art et les déclarations de peintres des années quarante au Québec" dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, IQRC, Québec, 1986, p. 125.

³¹ Le mot 'abstraction' se retrouve dans l'article de Charles Doyon, "L'exposition surréaliste(sic) Borduas", *Le Jour*, 2 mai 1942, p. 4 et dans celui de Jacques de Tonnancour, « Lettre à Borduas », *La Nouvelle Relève*, cahier X, août 1942, p. 612.

faire plaisir aux collectionneurs » il n'en demeure pas moins que « plus de la moitié des gouaches resteront sans autre titre que leur numéro d'ordre »³²

Cette question de la titration des gouaches de 1942 se complique du fait que la correspondance de Borduas permet d'établir qu'en deux occasions l'artiste a lui-même, désigné ses gouaches sous le titre *Abstraction*³³ ou encore *Composition*.³⁴ Et cela même s'il apparaît que l'appellation « abstraction » déplaisait à Borduas.³⁵ Ce fait a d'ailleurs peut-être contribué à semer la confusion entourant la titration des gouaches.³⁶ Mais comme le fait remarquer François-Marc Gagnon, « il ne faudrait pas conclure de l'absence du mot « abstraction », dans la prose critique sur l'exposition de l'Ermitage, à l'absence de l'idée ». ³⁷ Et cet auteur, s'appuyant sur une remarque de François Hertel, se demande si le mot 'abstraction' n'avait pas été « trop monopolisé par Pellan pour être appliqué, sans plus, à Borduas? ». ³⁸

³² François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1998, p. 67.

³³ Une lettre de Borduas à H.O. McCurry de la Galerie nationale du Canada, en date du 27 juin 1944, fait la preuve que l'artiste a désigné la gouache *No 14* sous le titre *Abstraction No. 14*, voir *Écrits II*. Tome 1, p. 177. François-Marc Gagnon mentionne à quelques reprises que : « À l'époque, elles étaient désignées sous le titre générique d' « Abstraction » chacune portant un numéro », voir « Une exposition à voir et à revoir », *Le Devoir*, 18 décembre 1971, p. 13; voir aussi Gagnon, 1978, p. 124, 527-528.

³⁴ Dans une lettre à Donald W. Buchanan, en date du 22 août 1949, Borduas mentionne une gouache de 1942 qu'il intitule *Composition*, voir *Écrits II*. Tome 1, p. 335-336. François Laurin, dans son mémoire de maîtrise, *Les gouaches de 1942 de Borduas*, Université de Montréal, 1973, p. 111-144, choisit d'intituler les gouaches « Composition », suivant en cela la formule adoptée par Evan H. Turner, Guy Viau et John Lyman, auteurs du catalogue de la rétrospective de 1962, *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1962, p. 59 où « c'est sous le seul titre de *Composition* que neuf d'entre elles sont présentées » comme on le souligne dans *Écrits II*. Tome 1, p. 336 n. 164.

³⁵ « Ce terme d'abstraction ne vous plait pas; il ne me satisfait pas non plus » déclare Jacques de Tonnancour, *La Nouvelle Relève*, p. 612-613.

³⁶ Mentionnons qu'en commentant la titration des gouaches, Guy Robert, rapporte aussi que Borduas les « désigne d'abord par le mot 'abstraction' suivi d'un numéro » voir *Borduas ou le dilemme culturel québécois*, Montréal, Stanké, 1977, p. 83.

³⁷ F.-M. Gagnon, 1986, p. 125.

³⁸ Dans une lettre du 13 décembre 1941, de François Hertel à Borduas, l'auteur déclare : « Le vrai Pellan, c'est l'abstraction. Le vrai Borduas, c'est le concret. Quant Pellan est concret, il est encore abstrait ; et quand Borduas s'essaie dans l'abstraction, il demeure concret quand même », voir F.-M. Gagnon, 1986, p. 125.

Toutes ces constatations contribuent à rendre le contexte d'attribution des titres des gouaches de 1942, fort complexe, car tissé d'ambiguïtés et de contradictions. Il semble que deux documents des archives de Borduas permettent d'éclairer la question.

La première source consultée est la liste originale utilisée par Borduas à l'exposition de l'Ermitage.³⁹ Nous y apprenons que le titre initial des gouaches, tel que donné par le peintre, consistait uniquement en un numéro d'ordre, correspondant à celui de l'accrochage. Le deuxième document examiné est le *Livre de comptes*⁴⁰ de Borduas. Les ventes y sont identifiées par un numéro d'entrée et la plupart des gouaches vendues y sont simplement désignées par le médium, soit : « 1 gouache » suivi du nom de l'acheteur et du numéro d'ordre de la gouache concernée, le prix étant stipulé en bout de ligne. Peu nombreuses sont les mentions de titres littéraires accompagnant ces entrées⁴¹ et permettant de croire à l'affirmation précédemment citée à l'effet que certaines des gouaches se virent attribuer un titre littéraire « dès le soir du vernissage ».

Attribués lors du vernissage, durant la tenue de l'exposition ou encore par le propriétaire éventuel, il n'en demeure pas moins, qu'empreints très souvent d'une merveilleuse poésie, les titres littéraires des gouaches eurent tôt fait de s'imposer; au point où ceux-ci nous sont aujourd'hui plus familiers que leurs titres numériques.

D'ailleurs, le succès de la formule de titration numérique utilisée par Borduas pour la série des gouaches de 1942 fit qu'il en reprit partiellement le procédé, l'année suivante, lors de l'exposition tenue à la Dominion Gallery de Max Stern. Cette fois, l'artiste présente «vingt

³⁹ Document des archives Borduas, AB 240 : « Liste des œuvres de Borduas » dactylographiée sur deux feuillets, indiquant les numéros de 1 à 45, où le prix de chacune des gouaches est suivi de l'ajout manuscrit des numéros 46 à 52; de plus, cette liste montre, écrits à la main, des titres, parties de titres et nom de collectionneurs.

⁴⁰ Document AB 39.

⁴¹ Les seules mentions de titres sont à l'entrée #20 qui indique "(Chantecler)"; l'entrée #34 précise : "aviateur c'est le numéro 4"; l'entrée #47 indique que la gouache 26 s'intitule "Don Quichote(sic)"; l'entrée #49 montre que la gouache 30 est « Cri dans la nuit »; l'entrée #77 mentionne que le numéro 11 est « (l'oiseau bleu) »; l'entrée #87 est reprise entre les #93 et 94 et concerne la gouache 52 dont elle donne comme titre : « Les deux têtes »; enfin l'entrée #106, en rapport avec la gouache 1, mentionne « (machine à coudre) ».

œuvres sur trente [qui] ne sont désignées que par un numéro d'ordre, de 50 à 69 ». ⁴² Et là encore, la plupart de ces œuvres reçoivent peu à peu des titres littéraires plus représentatifs que les simples titres à numéro. ⁴³ Parmi les plus connus d'entre eux, citons au No 59, *Viol aux confins de la matière*, ⁴⁴ No 61, *Oiseau déchiffrant un hiéroglyphe*, ⁴⁵ No 62, *Léda, le cygne et le serpent*. ⁴⁶

Multiplication des systèmes de titraison :

L'année 1944 constitue, pour Borduas, une période charnière au niveau de la titraison de ses oeuvres. Il choisit d'abord d'identifier ses toiles par une référence numérique différente. Cinq titres seulement vont en ce sens : ce sont 133, 134, 135, 140 et 141. Il ne s'agit pas ici d'une reprise ponctuelle de l'ancien système des titres concordant aux numéros d'ordre, tel qu'utilisé en 1942 et 1943! Cette pratique est de courte durée, car l'artiste reprend bientôt ces titres et leur ajoute un titre à double volet chronologique et littéraire. Un exemple illustre cette façon de faire complexe : l'huile au titre à référence numérique 135 s'intitule aussi, dans le système à référence chronologique, 3.44 elle porte, en plus, comme titre littéraire *L'Annonciation du soir*. ⁴⁷ Le chiffre « 3 » est un indicatif mensuel correspondant au mois où le tableau fut exécuté, c'est-à-dire en mars, et « 44 » fait référence à l'année de production, soit 1944. Initiée avec cette référence chronologique « 3.44 » implantée en mars, la titraison de cette production révèle que l'artiste connaît un moment d'hésitation et d'exploration dans l'attribution de titres de ses œuvres mais témoigne aussi sans doute de l'insatisfaction de Borduas devant les possibilités du système numérique.

⁴² Gagnon, 1978, p. 157, comme en témoigne une liste d'assurances : AB 87.

⁴³ Grâce aux recherches inédites de Nathalie Clerk, il appert que le rapprochement des titres littéraires à tel numéro du catalogue est le fruit d'une déduction fondée sur cinq documents : « un exemplaire du catalogue annoté par Borduas (AB 50); une liste d'oeuvres photographiées numérotées (AB 240); une série de négatifs d'Henri Paul, conservés par Borduas et numérotés comme la liste précédente; une liste de prix et une liste de collectionneurs (AB 240) », voir Gagnon, 1978, p. 157 n. 53 et p. 475.

⁴⁴ *Viol aux confins de la matière*, 1943, collection du Musée d'art contemporain de Montréal (ancienne collection Gisèle et Gérard Lortie), sur ce tableau voir François-Marc Gagnon, 1988, p. 188.

⁴⁵ *Oiseau déchiffrant un hiéroglyphe*, 1943, voir Gagnon, 1988, p. 190.

⁴⁶ *Léda, le cygne et le serpent*, 1943, voir Gagnon, 1978, p. XI, 151, 154, 312, 315.

⁴⁷ De cette période, on observe que le titre numérique 140 aussi intitulé 4.44 a pour titre littéraire *Abstraction bleu-blanc-rouge*. À ce stade-ci de nos recherches, le volet chronologique de trois titres n'a pu être identifié; il s'agit des titres 133 ou *Grenouille sur fond bleu*, 134, et aussi 141 ou *Chute*.

Plus encore, Borduas sera bientôt amené à constater que l'utilisation de ce double système atteint rapidement ses limites. En effet, le système à double titraison chronologique et littéraire, par son volet numérique, l'indicatif mensuel, limite les possibilités d'identification précise de la séquence de production. Dès février 1945, sa production allant en se multipliant à l'intérieur d'un même mois, l'artiste est confronté à ce problème. Le peintre se voit contraint d'attribuer à des tableaux différents le même indicatif de référence mensuel. Un exemple marquant concerne les trois œuvres intitulées « 2.45 » : il s'agit des huiles dont les titres littéraires sont *Poisson rouge*; *Sous la mer* ou *L'Attente*, et *Été du diable* ou *L'île du diable*, aujourd'hui mieux connue sous le titre *Île enchantée*.⁴⁸ Les difficultés causées par l'emploi répétitif d'un même titre chronologique attribué à différentes œuvres ne semblent avoir créé aucun embarras à l'artiste et l'utilisation de la titraison à double volet semble avoir si bien servi les attentes de Borduas, que nous trouvons des exemples de cette pratique jusqu'en 1947. Cette année-là, nous observons la présence du titre 20.47 ou *Nous irons dans l'île*⁴⁹ lequel démontre bien que les titres à références chronologiques ne correspondent plus au rythme de la production mensuelle de l'artiste.

C'est en 1948 que l'artiste montre des signes évidents de lassitude face au double système de titraison. Ceci l'amène d'ailleurs à avoir une attitude inconstante dans l'attribution des titres. D'une part, il « abandonne les titres numérotés dans les présentations publiques de ses œuvres et on peut croire que la numérotation soit réservée exclusivement à ses papiers personnels » et ce même si « d'autre part, il continue à appliquer la numérotation d'autres œuvres dans le même temps ».⁵⁰ La preuve en est que lorsqu'il expose le fruit de sa production récente chez les frères Viau, au printemps de 1948, son plus récent tableau correspond au « 14.48 » de ses papiers. En fait, la séquence continue des titres s'étend de « 1.48 » à « 14.48 » et même au-delà car la production fait état des titres « 15.48 » et

⁴⁸ C'est uniquement sous leur titre littéraire que les trois tableaux en rapport avec le titre 2.45 sont présentés lors de la rétrospective de 1962, au nos 43, 44 et 45 du catalogue.

⁴⁹ Tableau non localisé. Mentionné uniquement au no 44 d'une liste d'assurances datée du 16 mars 1949, AB 92; voir Gagnon, 1978, p. 204, 534. Voir aussi Louise Dupont, 1999, p. 34-49.

⁵⁰ Gagnon, 1978, p. 223-224.

« 16.48 »⁵¹. Pourtant, à cette même exposition, deux tableaux de 1948, soit *Bombardement sous-marin* et *Nonne et prêtre babyloniens* sont présentés sans avoir reçu de numérotation.⁵²

Finalement, Borduas laissera tomber définitivement la double titraison au cours de l'année 1949. La production ne montre d'ailleurs que six titres relevant de ce système.⁵³ Soulignons ici que le système de titres à référence chronologique est particulièrement apprécié dans le cadre du projet de catalogue raisonné de Borduas. Cette datation précise et précieuse des œuvres, offre « l'intérêt historique de permettre de mettre en séquence temporelle des tableaux qui autrement ne pourraient qu'être attribués à une année ou à une période ».⁵⁴

Il importe aussi de signaler que durant ces années où la production se voit attribuer une titraison à deux volets, si les indicatifs mensuels des titres se répètent parfois, le volet littéraire des titres, peut, quant à lui, se doubler allant même parfois jusqu'à se tripler.⁵⁵ Et la multiplicité des titres littéraires dans certains cas participe, selon nous, de l'hésitation du peintre lui-même, engagé dans la recherche du titre le plus significatif possible, car il n'en demeure pas moins que « titrer constituait pour le peintre une forme de légitimation de ses œuvres ».⁵⁶

Trois titres plus exclusifs :

Une question est soulevée : est-ce à dire qu'après 1949 tout le reste de la production borduasienne se voit attribuer uniquement des titres littéraires? Affirmer une telle chose

⁵¹ Concernant les tableaux 15.48 ou *Le Serpentaire* et 16.48 ou *Corolle anthropophage*, 1948, voir Gagnon, 1978, p. 224, 231, 277-278, 530, 536.

⁵² Gagnon, 1978, p. 223; voir aussi Gagnon, 1988, p. 222 et 238.

⁵³ Les six titres concernés sont 1.49 ou *La Cité absurde*, 2.49 ou *Les Secrets des masques*, 3.49 ou *Persistance de la mémoire* ou *La Colère de l'ancêtre*, 4.49 ou *Les Balcons du rocher*, 5.49 ou *Gerbe géométrique* et enfin 6.49 ou *Les Pylônes de la pointe*. Le premier de ces titres seulement a pu être retracé (AB 92) voir Gagnon, 1978, p. 267.

⁵⁴ Gagnon, 1978, p. 162. Soulignons que c'est grâce au titre numérique du tableau *Sous le vent de l'île* soit 1.47 que Bernard Teyssède a pu préciser la datation de cette œuvre, voir « Borduas *Sous le vent de l'île* », *Bulletin de la Galerie nationale du Canada*, vol. 6, no 2, 1968, p. 22-31.

⁵⁵ Un tableau est exemplaire de cette triple titraison, il s'agit de 3.46 qui s'intitule aussi *Banc blanc* ou *Tente* ou *La Banquise*, 1946, Voir Gagnon, 1978, p. 478, 528.

⁵⁶ *Écrits I*, p. 319.

serait passer sous silence un aspect non encore abordé de la titraison de Borduas : il s'agit des titres dont le libellé exclusivement numérique s'accompagne d'un symbole mathématique, celui de l'addition!

Cette pratique existe uniquement, selon nous, en 1956, où trois tableaux de la série des noir et blanc se distinguent singulièrement dans l'inventaire des titres, il s'agit de $3 + 3 + 2$;⁵⁷ de $3 + 3 + 4$;⁵⁸ et de $3 + 4 + 1$.⁵⁹ Cette présence rare est non moins intéressante à analyser. Et si ces trois titres suggèrent, de prime abord, une addition, une opération mathématique fort simple, il demeure que toute addition entraîne, par l'ajout d'un ou de plusieurs éléments, l'obtention d'une somme ou d'un total. Mais ici point de somme. C'est trois titres ne proposent chacun que le premier segment d'une hypothétique addition. Et il nous est impossible de croire que ces trois titres numériques, si peu banals, soient fortuits, issus de nulle part.

Nous incitons plutôt à croire que ces titres trouvent leur source et sont une résurgence, revue et corrigée, d'un titre entrevu jadis. Et nous croyons que la source des titres de ces trois tableaux ait été le titre « $1 + 1 + 1 = 3$ Poèmes », lequel occupait le haut de la page annonçant un regroupement de trois textes de Gilles Hénault, publiés dans la revue *Les Ateliers d'Arts graphiques* de 1947 et que Borduas connaissait.⁶⁰ Ce numéro connut un franc succès du fait qu'il « présentait au sommaire plusieurs grands noms de l'avant-garde québécoise »,⁶¹ ce qui ne pouvait laisser le chef des automatistes indifférent. Et il faut savoir que même si on s'accorde à dire que le climat entourant les contacts entre le groupe

⁵⁷ Le tableau $3 + 3 + 2$ est « connu uniquement par une reproduction publiée dans le catalogue de l'exposition *Paul-Émile Borduas. Paintings 1953-1956*, tenue en mars 1957, à New York, à la Martha Jackson Gallery, au no 11 du catalogue; voir Gagnon, 1978, p. 410, 414.

⁵⁸ Le tableau $3 + 3 + 4$, 1956, est reproduit dans Gagnon, 1978, figure 108.

⁵⁹ Le tableau $3 + 4 + 1$, 1956, d'abord mis en consignment à la Martha Jackson Gallery (AB 204) est acquis en 1961 par le Musée des beaux-arts du Canada. Voir Gagnon, 1988, p. 345.

⁶⁰ Les trois poèmes de Gilles Hénault présentés à la suite de la page annonce sont intitulés respectivement *1*, *2*, *3*, et relèvent d'une poésie à message, voir « $1 + 1 + 1 = 3$ », *Les Ateliers d'arts graphiques*, no 2, 1947. Ce renseignement très apprécié est venu à notre attention grâce à l'étude d'André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Éditions L'Étincelle, 1977, p. 100 n. 197.

⁶¹ Au sommaire apparaissent les noms de Pellan, Borduas, Hénault, Mousseau, Bellefleur, Vaillancourt, Ouvrard, Dumouchel, La Palme, Hamel, Léonard, Benoît, Forgues, Pierre Gauvreau et Mimi Parent. Sur les événements entourant la parution de ce numéro, voir Gagnon, 1978, p. 213-214; voir aussi André-G. Bourassa, 1977, p. 86-90.

des automatistes et celui des *Cahiers des Arts graphiques* faisait problème, au point où la participation même de certains des automatistes à cette revue fut dénoncée,⁶² il n'en demeure pas moins que durant les années quarante, la tenue de forums, la parution d'articles par Hénault, dont une entrevue publiée dans *Combat*, tout comme l'achat de quelques toiles, furent pour les deux hommes l'occasion de contacts plus personnels.⁶³ On nous contestera que ces assertions résistent mal devant la déclaration de Borduas selon laquelle il n'aurait « pas lu une seule ligne de cette revue ».⁶⁴ Un fait, croyons-nous permet d'étayer notre hypothèse. Il ressort que la publication en question offrait alors la première reproduction couleurs d'un tableau de Borduas, soit *Les Arbres dans la nuit*, de 1943.⁶⁵ L'événement était d'importance car rares étaient les revues offrant des illustrations couleurs dans les années quarante. Le peintre avait donc, selon nous, un motif très personnel pour s'intéresser à ce numéro des *Arts graphiques*, un motif qui expliquerait d'ailleurs pourquoi ce numéro de la revue en question faisait partie du contenu de la bibliothèque de Borduas.⁶⁶

⁶² Sur le climat et les événements entourant la participation des automatistes au *Cahier des Arts graphiques*, voir Bernard Teyssède, « Au cœur des tensions », *La Presse*, 26 octobre 1968, p. 40; voir Gagnon, 1978, p. 213-214, 217, voir aussi André-G. Bourassa, 1977, p. 81 et n. 166, et p. 86-87 qui rapporte que Gilles Hénault avait régulièrement participé aux activités des automatistes et tint même un rôle dans la pièce *Bien-être* de Claude Gauvreau, en mai 1947.

⁶³ Gilles Hénault a par ailleurs signé des articles portant sur Borduas et sa peinture voir sous le pseudonyme de Paul Joyal, « Nouvelle exposition Paul-Émile Borduas », *La Presse*, 2 octobre, 1943, p. 28 et celui du 13 novembre, p. 28 comme le rapporte Gagnon, 1978, p. 157 n. 55, 158 n. 59; voir aussi l'entrevue de Borduas par Gilles Hénault intitulée « Un Canadien français – un grand peintre – Paul-Émile Borduas », publiée en février 1947 dans l'organe du parti communiste québécois *Combat*, vol. 1, no 10, février 1947, p. 1, mentionné par Gagnon, 1978, p. 208, repris dans *Écrits I*. 256-264; voir aussi la participation à un forum tenu à Valleyfield, en 1944, Gagnon, 1978, p. 169. Soulignons que Gilles Hénault s'était porté acquéreur de deux tableaux de Borduas, Gagnon, 1978, p. 90, 186 et n. 16. Relevons enfin que Hénault prit la défense de Borduas contre Pierre Gélinas, voir A.-G. Bourassa, 1977, p. 81 et n. 167.

⁶⁴ Voir lettre à Fernand Leduc, 22 juillet 1947, Gagnon, 1978, p. 214 et *Écrits II*. Tome 1, p. 206-209.

⁶⁵ C'est, en fait, la première reproduction couleurs d'un tableau de Borduas dans une revue d'expression française. Il s'avère, toutefois, que la toute première reproduction couleurs d'un tableau de Borduas concernait aussi *Les Arbres dans la nuit* et elle accompagnait un article de D.W. Buchanan, « Contemporary Painting in Canada », *Studio*, vol. 129, avril 1945, p. 110; l'illustration fut bientôt reprise dans un autre article du même auteur « A Very Personal Art » publié dans *Canadian Art*, vol. 2, no 5, été 1945, p. 201. Cette huile, acquise par Robert H. Hubbard de la Galerie nationale du Canada pour sa collection personnelle, est aujourd'hui dans la collection du Musée des beaux-arts du Canada, voir *Écrits II*. Tome 1, p. 205-206.

⁶⁶ Le document offert par madame Gabrielle Borduas en 1974 est aujourd'hui parmi les dossiers d'archives de l'artiste conservé à l'Institut de recherche en art canadien Jarislowsky.

Notre hypothèse est donc la suivante. Borduas ayant reçu copie de la revue en question, est curieux d'y voir son tableau reproduit en couleurs. S'apercevant que la légende au bas de l'illustration ne mentionne que le titre et le nom de son auteur, l'artiste, curieux, tourne la page cherchant, au verso, des renseignements additionnels : date, dimensions, collection. Ce faisant, il a bien évidemment sous les yeux, en page de droite, en gros caractères, sur une seule ligne, annonçant les poèmes de Hénault, la mention isolée : $1 + 1 + 1 = 3$ Poèmes. Un titre étonnant, s'il en fut! Aussi croyons-nous que si Borduas a déclaré n'avoir jamais lu une seule ligne de la revue en question, cela ne signifie aucunement qu'il n'a pas consulté le document, ni jamais vu du moins cette ligne-là!

Expliquer qu'un titre entrevu en 1947 ait pu partiellement influencer Borduas neuf ans plus tard, au moment de titrer les trois tableaux de 1956 qui nous occupent, est sans doute une entreprise hasardeuse, mais que nous allons humblement tenter.

Relevons tout d'abord que les autres tableaux de la série des noir et blanc portent soit des titres littéraires associés à leur contenu ou sont alors simplement intitulés « Sans titre » ou « Composition ». Toutefois, en ce qui a trait au trois tableaux de 1956 aux titres si particuliers, le contenu diffère. L'analyse montre que ces toiles présentent chacune un espace où les taches noires s'organisent en regroupements, selon une association logique suggérant d'évidence un « ordre de lecture ». Par exemple, dans le tableau $3 + 3 + 4$, « les trois taches reliées du centre doivent se lire ensemble. Les trois taches détachées du bas également et enfin les quatre taches dispersées aux quatre coins ».⁶⁷ Ici, le regard lie et relie les taches noires comme autant de regroupements, séquences, ou ensembles. Est-ce une opération mathématique ouverte, c'est-à-dire laissée incomplète à dessein? Point question ici de compléter l'addition. Nous inclinons à croire qu'il s'agit plutôt ici,

⁶⁷ Pour l'analyse de ces trois tableaux voir Gagnon, 1978, p. 407, 410, 411. Voir aussi Fernande Saint-Martin, « Approche sémiologique d'une œuvre de Borduas : $3+3+4$ », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. VI, no 1, 1982, p. 61-80; Marie Carani, identifie dans ces œuvres des « regroupements énergétiques » voir « La perspective comme langage dans la peinture pratiquée », *Degrés*, 19^e année, no 67, 1991, p. c-c22.

simplement, de constater comment s'organise la lecture des parties d'un tout.⁶⁸ Et que l'organisation de ces ensembles ait pu s'associer dans l'imaginaire du peintre à un « souvenir assimilé », c'est-à-dire ait fait resurgir ce titre si étonnant entrevu jadis dans la revue des *Arts graphiques* nous paraît plausible, surtout quand on sait l'importance qu'accordait Borduas au pouvoir des associations, un phénomène dont il a souvent témoigné durant sa carrière.⁶⁹ Toutefois, ce souvenir assimilé est ici revu et corrigé par l'artiste.

Conclusion :

Cette brève revue des différents systèmes de titration présents dans l'œuvre de Borduas, permet d'éclairer quelque peu la problématique entourant l'attribution des titres, et ce, malgré la persistance de zones grises. Et, dans un premier temps, la question entourant l'attribution des titres des gouaches de 1942 s'éclaircit, selon nous, par la consultation des documents d'archives de Borduas. Et si ces titres sont réputés avoir été suggérés par des tiers, la recherche démontre qu'en fait l'auteur assuré d'un seul titre littéraire, *Chantecler*, est clairement identifié par la prose critique. Nous pouvons établir aussi, en ce qui concerne les différents systèmes de titres numériques, qu'ils étaient décidés, formulés et attribués par Borduas lui-même. Nous observons aussi que si certains de ces systèmes se chevauchent durant une même période, pour la plupart ces formules fonctionnent selon des notations chronologiques ou des références ponctuelles constamment reliées à une indication séquentielle. Parmi les systèmes de titration numérique, nous relevons que seuls trois titres de 1956 présentent une référence exclusivement numérique, associé à un

⁶⁸ Ces compositions présentent, selon nous, une affinité avec la théorie des ensembles, énoncée par George Cantor et Richard Dedekind, théorie liée à l'idée intuitive permettant la reconnaissance de groupements d'objets.

⁶⁹ Dès 1942, Borduas déclarait que « Notre imagination n'est faite que de ce que nous voyons. Nous ne pouvons rien concevoir en dehors de notre cerveau, [Je n'ai aucune idée préconçue], Maurice Gagnon, manuscrits repris dans *Écrits I*, p. 640; En 1954, l'artiste précise concernant le tableau *Lampadaire du matin*, 1948, que « Son sujet est strictement subjectif et fait partie, sans doute du monde encore bien mystérieux des associations. Le titre n'a été donné qu'après coup », Voir formulaire MOMA, fin septembre – début octobre 1954, repris dans *Écrits II*. Tome 2, p. 658. Enfin, en 1956, l'artiste questionne « L'art véritable n'est-il pas celui qui fait la somme des expériences de la vie sur tous les plans? affirmant aussi que « Toujours les miens [ses tableaux] semblent faire une synthèse émotive d'éléments très nombreux », voir [Questions et réponses. Réponses à une enquête de Jean-René Ostiguy], avril 1956, repris dans *Écrits I*, p. 532.

symbole mathématique. Et $3+3+2$, $3+3+4$ et $3+4+1$ semblent, selon nous, tributaires de « souvenirs assimilés »⁷⁰ revus et corrigés, participant toutefois d'une source d'inspiration pour le moins inattendue. Mais là encore, le libellé en gradation numérique de ces titres s'inscrit dans une démarche participant de la notion de séquence.⁷¹ Ainsi, toutes les formules adoptées par l'artiste pour la titration numérique de ses œuvres sont la marque d'un esprit méthodique et font état d'un goût marqué pour la précision et l'exactitude, révélant ainsi une facette insoupçonnée de la personnalité complexe de Borduas.

Juillet 2006

⁷⁰ Selon l'expression même de Borduas, voir Maurice Gagnon, article précité [Je n'ai aucune idée préconçue], *Écrits I*, p. 637.

⁷¹ Martha Jackson écrit dans le catalogue de l'exposition *Paul-Émile Borduas. Paintings 1953-1956* que le tableau $3+4+1$ se situe à la fin de la première séquence des tableaux noir et blanc de Borduas comme le souligne Gagnon, 1978, p. 411.