



fig.2 Paul-Émile Borduas, *Gris argent / Le Chant de la pierre*, 1956, huile sur toile, 113 x 145 cm, coll. TD Bank Financial Group, Toronto. (Photo: TD Bank Financial Group)

LES ÎLES NOIRES ET GRIS ARGENT, DEUX TABLEAUX DE BORDUAS

Histoire de titres

Produits à Paris, en 1957, les tableaux *Les Îles noires* et *Gris argent* font partie d'un groupe d'œuvres qui n'avaient jamais pu être identifiées, comme le déclare François-Marc Gagnon. Nous utilisons le titre *Gris argent*, tel que formulé par Borduas, plutôt que le titre *Gris d'argent* mentionné par Gagnon¹. C'est tout récemment que ces toiles furent retracées par l'auteure².

Histoire d'un tableau

Le chercheur qui tente de reconstituer l'œuvre d'un peintre est souvent confronté à la situation suivante : ou bien les archives mentionnent un titre d'œuvre qu'il n'arrive pas à retrouver, ou bien il a connaissance d'une œuvre sans en connaître le titre. Rappelons, à titre d'exemple de l'une et de l'autre de ces situations, le cas du tableau *Abstraction verte* (1941) de Borduas, dont tous les chercheurs travaillant sur l'œuvre de cet artiste ont entendu parler. Longtemps ce tableau était resté introuvable. Les péripéties entourant l'histoire de cette toile sont relatées par François-Marc Gagnon³. Le paradoxe tient au fait que, durant toutes ces années où l'œuvre était considérée comme perdue, une photographie noir et blanc, non identifiée du tableau, se trouvait parmi les papiers de Borduas!

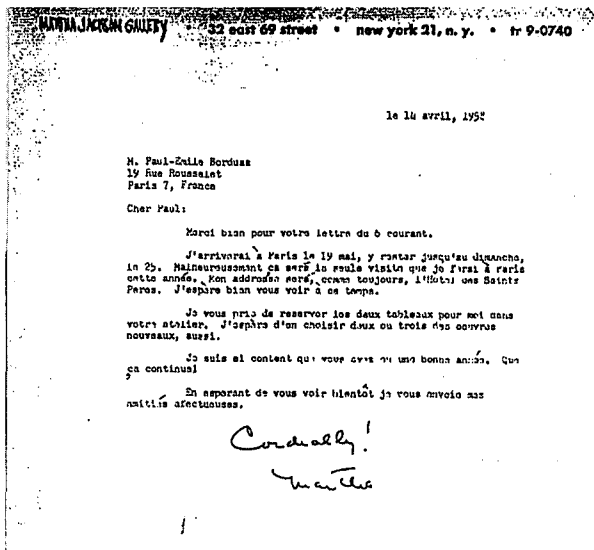
Le cas que nous abordons dans cet article est un peu du même genre. Travaillant sur le thème des îles dans l'œuvre de Borduas, nous avons été intriguée, lors de notre recherche, par la mention d'un tableau intitulé *Les Îles noires*. Or, ce titre n'apparaît dans aucun catalogue et aucun article de la critique ne le concerne. Son existence tenait donc, au départ, à une preuve ténue : sa mention n'apparaît qu'une seule fois dans les écrits de Borduas⁴. Il s'agit d'une lettre, en date du 6 avril 1958, adressée à Martha Jackson de New York, où Borduas remercie la galeriste de lui confirmer l'achat des «deux 80F retenus l'été dernier», soit «*Gris argent*» et «*Les Îles noires*⁵». Mais voici, la consultation des fonds d'archives dépositaires des documents de Martha Jackson, soit la New York Public Library, le Smithsonian Institution et le State University of New York at Buffalo, se révélait vaine. Il nous parut que le destin du tableau *Les Îles noires* était lié à celui de *Gris argent* et il nous semblait alors que l'enquête à entreprendre pour localiser ces œuvres était semée d'écueils, ne permettant aucun espoir. C'était sans tenir compte des données contenues dans cette lettre du 6 avril 1958, laquelle, lue attentivement, se révèle plus riche de renseignements qu'il n'y paraît à première vue.

Tout d'abord, on y apprend les dimensions des toiles impliquées dans la transaction grâce à la désignation «80F», soit «80 figures» (114,3 x 145,4 cm). Cette indication fait référence à un système de désignation des dimensions des formats en «unité de prix-surface», utilisé par Borduas à Paris. Il s'agit donc de deux tableaux de grand format⁶. De plus, cette lettre fait référence à des tableaux ayant été «retenus l'été dernier». Or, on peut déduire d'une lettre datée du 25 juillet 1957, de Borduas à Donald W. Buchanan de la Galerie nationale du Canada, où il mentionne avoir vu Martha Jackson «hier» (c'est nous qui soulignons) que celle-ci a quitté la capitale française le 24 juillet 1957⁷. Ce document constitue notre *terminus ad quem* : une indication de datation de ces deux tableaux : il faut qu'ils soient d'avant juillet 1957. Cette lettre d'avril 1958 nous apprend, en outre, dans quel ordre le peintre a inscrit dans ses «dossiers» les toiles retenues par la galeriste de New York : «1° *Gris argent*» et «2° *Les Îles noires*». Enfin, détail non négligeable, au deuxième paragraphe de ce document, Borduas demande à Martha Jackson de préciser quand elle désire «recevoir ces deux tableaux», attendant ses instructions pour procéder à leur expédition.

La réponse de Martha Jackson, en date du 14 avril 1958, est un document important pour notre enquête (fig.1). Annonçant sa venue à Paris, du 19 au 26 mai 1958, elle recommande au peintre «de réserver (*sic*) les deux tableaux pour moi dans votre atelier. J'espère d'en choisir deux ou trois des œuvres nouveaux, (*sic*) aussi». Ceci laisse entendre que les achats courants et ceux de 1957 seront expédiés, ultérieurement, en un seul lot. Ces directives participent, sans doute, d'un souci d'épargne : en limitant les envois, on réduit les coûts d'expédition.

Et voilà le moment précis où *Gris argent* et *Les Îles noires* disparaissent! Aucun avis d'expédition subséquent ne mentionne leur envoi par Borduas. Cette «disparition» de deux tableaux semble inexplicable. Surtout quand on sait à quel point Borduas est rigoureux dans la tenue des fiches et dossiers concernant ses œuvres : il fait preuve d'une discipline dont sa correspondance fourmille d'exemples, quant à la précision de ses activités plumentives et comptables. Et, de fait, seuls des «dossiers-tableaux» tenus avec rigueur expliquent qu'il suive à la trace la circulation de ses œuvres⁸. Toutefois, même si nous ne relevons aucun avis d'expédition mentionnant les toiles recherchées, si nous consultons les listes d'envois émis par le peintre, nous notons, le 29 mai 1958, suite à la visite de Martha Jackson à son atelier, que Borduas lui expédie un lot de sept tableaux de différents formats⁹. Et cet avis d'expédition montre, en tête de liste, deux «80F», soit *Le Chant de la pierre* (1956) et *Silence instantané* (1957).

Notre curiosité était piquée par la similarité des dimensions des «80F» avec nos deux tableaux. Cette similarité pouvait-elle signifier autre chose? Nous inclinons à croire, et proposons de démontrer que les titres *Gris argent* et *Les Îles noires* furent modifiés suite à des discussions survenues lors de la visite de Martha Jackson à l'atelier de Borduas, en mai 1958. Soulignons, tout d'abord, que si les



T. 204

fig.1 Lettre du 14 avril 1958 de Martha Jackson à Paul-Émile Borduas, document extrait du Fonds d'archives de la Martha Jackson Gallery déposé à la State University of New York at Buffalo. (Photo: David Anderson, State University of New York at Buffalo)

« 80F » sont de grands formats, ils sont, aussi, des tableaux assez chers¹⁰. Et on peut penser que, bien que «retenus» par Jackson à l'été 1957, celle-ci en diffère de quelque mois et l'expédition et le paiement, en raison de la situation financière somme toute assez fragile de sa galerie de New York. Il semble que de «grands travaux» exécutés à cette galerie, à l'automne 1955¹¹ mais, aussi, des frais d'hôpital «considérables» dus à une maladie de Martha Jackson, entraînant une perte des ventes¹², aient érodé le budget d'opérations de la galeriste new-yorkaise. La correspondance du peintre confirme, selon nous, cet état de faits : le 15 janvier 1957, Borduas en est réduit à envoyer un «S.O.S.» pour obtenir un paiement dû par Jackson¹³. Aussi, à deux reprises cette précédente¹⁴. D'ailleurs, Martha Jackson avouera, le 27 novembre 1957 «We owe you some money but have sold nothing of yours and are having a financial struggle¹⁵».

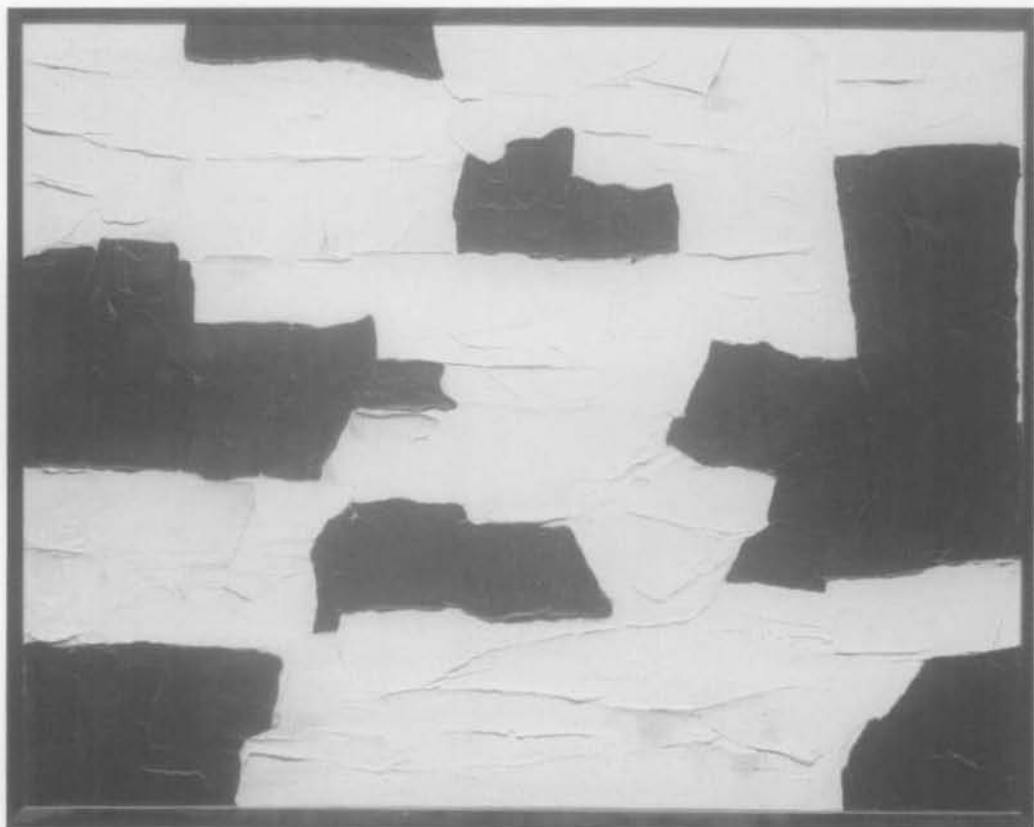


fig.3 Paul-Émile Borduas, *Les Îles noires / Silence instantané*, 1957, huile sur toile, 114 x 145 cm, Collection de Power Corporation du Canada/ the Collection of Power Corporation of Canada, Montréal. (Photo: Power Corporation du Canada)

Mais, pour comprendre comment survient, techniquement, le changement de titre des toiles *Gris argent* et *Les Îles noires*, il importe de faire nôtres les comportements et raisonnements de Borduas. Et, c'est essentiellement grâce à la mise en parallèle de deux documents, soit la lettre de Borduas du 6 avril 1958 et l'avis d'expédition du 29 mai suivant, que nous pouvons expliciter les «glissements» de titre de ces œuvres. Il nous semble que, dans un premier temps, en avril 1958, pour identifier les tableaux «retenus» plusieurs mois plus tôt par Martha Jackson, Borduas consulte son dossier «Jackson» où est notée la transaction impliquant, en juillet 1957, «1° *Gris argent*» et «2° *Les Îles noires*». Quelques semaines plus tard, en mai 1958, suite à la visite de Jackson à son atelier, au moment de lui expédier son lot d'acquisitions, le peintre se reporte de nouveau au dossier «Jackson» et, suivant l'ordre chronologique des tableaux retenus, inscrit sur l'avis d'expédition d'abord les titres modifiés des 80F : *Gris argent* devient *Le Chant de la pierre* (fig.2) tandis que *Les Îles noires* s'intitule *Silence instantané* (fig.3)¹⁶. Puis, l'artiste complète la liste des toiles à expédier avec les acquisitions courantes faites par Jackson, soit les tableaux datés «1958», dont *Fence and Defence*. Notre affirmation s'appuie sur le fait que le dernier tableau mentionné sur l'«Avis d'expédition» du 29 mai montre un titre anglais, soit *Fence and Defence* (1958)¹⁷. Or, on sait que Borduas ne paraît pas habile à s'exprimer en anglais, et, sauf de rares exceptions, écrit exclusivement en français à ses correspondants anglophones¹⁸. Il lui était d'autant plus difficile de composer un titre comportant un jeu de mots tel que «*Fence and Defence*».

D'ailleurs, les rares exemples de titres anglais dans l'œuvre de Borduas nous paraissent, chaque fois, liés à une intervention anglophone, comme c'est le cas, par exemple pour *Sea Gull*, 1956 (Musée des beaux-arts du Canada), et *Mushroom*, 1957 (Musée des beaux-arts de Montréal). Ainsi, le titre *Sea Gull* serait dû à l'influence de R.H. Hubbard de la Galerie nationale puisque, lors de l'envoi de ce tableau, Borduas lui écrit que l'expéditeur «vient de prendre le tableau que vous avez choisi, lors de votre visite à l'atelier¹⁹». Quant à *Mushroom*, comme l'explique François-Marc Gagnon, il aurait reçu son titre en février 1958, au moment de la sélection par la Galerie nationale des œuvres canadiennes à présenter à l'Exposition universelle de Bruxelles²⁰.

Mais notre argument tient aussi au fait que le changement de titres, leur modification et leur multiplication pour un même tableau, constitue une pratique courante chez Borduas. À titre d'exemple, relevons que *L'Île enchantée*, 1945, dite aussi 2.45, fut d'abord intitulée *L'Été du diable*, *L'Île du diable* et *Île approchée*²¹; le titre *Quelque part dans les Alpes* devint *Sous le vent de l'île*, 1947, ou 1.47, ou *Automatisme 1.47*²²; *Bonaventure*, 1954, porte aussi le titre *Coups d'ailes à Bonaventure*²³. Chaque titre correspond à une lecture plausible de l'œuvre, le titre étant donné après coup. On ne saurait expliquer les raisons entourant cette pratique, même si on peut soupçonner que divers facteurs jouent, ici, un rôle. Notre enquête entraîne une constatation : les tableaux *Gris argent* (1956) et *Les Îles noires*

(1957) ne furent pas «perdus», les titres en furent modifiés. Et, il s'avère que, inscrits sous leur appellation originale l'espace d'une brève mention, les titres *Gris argent* et *Les Îles noires* offrent, selon nous, deux mondes bien différents.

Un univers particulier

Cette identification de deux œuvres de Borduas, guidée, au départ, par notre quête des *Îles noires*, nous amène à analyser, d'abord, la toile *Gris argent*, ou *Le Chant de la pierre*²⁴, tableau où Borduas propose une vue étonnante. Mentionnons que le titre *Gris argent* offre, selon nous, une analogie frappante avec le vif-argent, nom ancien du mercure. Il s'agit d'un métal liquide d'un blanc argenté caractérisé du fait qu'il est le seul métal liquide à la température ordinaire. Utilisé en métallurgie, pour former des amalgames dans l'extraction de l'or et de l'argent, il bout à 357°C et se solidifie à 39°C. Avec une telle évocation il semble que Borduas nous entraîne dans un espace mystérieux.

Gris argent offre une construction établie sur «l'opposition des verticales et des horizontales²⁵» selon une composition où des formes simples, rudimentaires même, s'organisent selon une grille virtuelle irrégulière, toute en décrochements. Les taches colorées, noires ou blanches, touchent, tour à tour, à la périphérie du support, s'ordonnant très librement, comme dans une dynamique de l'incontrôlable. C'est un travail entièrement exécuté à la spatule, où le peintre étale puis ramène le pigment, selon qu'il travaille le fond noir d'une profondeur insondable ou s'emploie à soulever, comme autant de dépôts de minerai, l'affleurement morcelé des larges taches blanches marquées de traînées de couleur cadmium, étroitement pressées de modulations de gris, imprégnées et réchauffées de saillies de couleur rouge vif, où pointe la flamme d'accents jaunes.

L'équilibre de ce tableau tient donc autant à cette opposition des verticales et horizontales, à la distribution de la couleur dans l'aire picturale qu'à l'audace du coup de spatule. Et, l'on peut croire, d'abord, que cette représentation de taches colorées offre une vue verticale, paroi ou élévation de la matière raboteuse et bidimensionnelle évoquant les strates irrégulières de quelque vieux mur. Nous croyons, toutefois, que Borduas propose, ici, une vue foudroyante participant d'une perspective inattendue, vertigineuse, atteignant des limites inusitées²⁶. C'est le lieu d'une tension, où les particules du pigment, comme des dépôts sédimentaires se transforment. Et, indifféremment, des plus humbles calcaires, fer ou pierre, jusqu'à l'argent précieux, la matière opère son mystère. Dès lors, la montée des masses colorées dans le plan nous apparaît comme autant de particules de la «matière» en action, où des formes se côtoient, se fendillent, s'interpénètrent pour se combiner et se solidifier enfin. Nous sommes dans le domaine de l'infini, au cœur du Temps, c'est-à-dire dans un fond sans fond aux profondeurs insondables, là où émerge la vie, au cœur même de l'énergie, de la «Matière²⁷». Cristallisant le rapport silencieux des forces élémentaires de la nature avec *Gris argent*, Borduas propose une vue de «la matière mystérieusement animée de l'univers²⁸».



fig.4 Paul-Émile Borduas, *Le Dégel*, 1956, huile sur toile, 73 x 60 cm, œuvre non localisée. (Photo: Reproduite au n° 137 du catalogue Gagnon, *Paul-Émile Borduas*)

François-Marc Gagnon écrit, en se basant sur le titre habituel de *Gris argent*, soit *Le Chant de la pierre*, qu'il s'agit là de l'un des premiers tableaux en noir et blanc de Borduas, où l'artiste fait «jouer au noir le rôle d'un fond visible dans les interstices du blanc²⁹». Et Gagnon relève, aussi, que cette palette dominée par le noir, le blanc et le gris, rehaussés de rouge et de jaune cadmium marque, chez Borduas, la production des œuvres de 1956, une période où nous retrouvons, notamment, *Le Dégel* (fig.4). *Le Dégel* constitue un titre «significatif³⁰» suggérant l'espace où s'organisent des poussées et des ruptures, offrant une image présentant plusieurs similarités avec *Gris argent*. Outre la palette identique, cette toile reprend l'idée d'une composition basée sur une grille virtuelle irrégulière marquée de décrochements. Elle montre, aussi, un équilibre assuré par la répartition des taches, tout autant que par la distribution de la couleur dans l'aire picturale, et, comme dans le cas de *Gris argent*, l'œuvre est exécutée à la spatule. Toutefois, l'artiste organise, ici, le pigment différemment. Sur un fond noir et froid, la spatule écrase, ramasse et dépose des empâtements créant l'émergence de la tache blanche, lourde, noyée de couleur grise : une sorte de relief morcelé çà et là. Une tache marquée, non pas d'affleurements, mais de saillies ou traînées rouges déchirées d'accents jaunes créant un effet dramatique particulier. Et, avec une perspective en plongée, nous retrouvons l'image de la banquise vue en surplomb, où des amoncellements de neige et de blocs de glace vont éclater et s'effriter. Ou peut-être est-ce simplement le Richelieu, si cher à Borduas qui émerge ici³¹, tel qu'aperçu après le long repos hivernal : à ce moment particulier où la rivière, comme «le cœur ténébreux de l'abîme³²» se voit confrontée au mouvement irrégulier, imprévisible et tumultueux de la débâcle. Et nous avons, ici, l'impression d'assister à cet instant précis où les forces de la nature, après une quelconque résistance, commencent à se rompre avant de s'engager dans une dérive assourdissante, où émergent des îlots de glace fragmentée.

Des «îles» d'un genre particulier

Tel qu'énoncé par Borduas, le titre *Les Îles noires* évoque un paysage mystérieux. Et, même si la pluralité du substantif «îles» associe la représentation à un simple archipel, sans précision géographique aucune, l'émoi tient, ici, à ce que l'épithète «noires» souvent associé, dans nos cultures, à la nuit, à la mort et au deuil, est lourdement évocateur³³. Créé dans le sillage de l'abstraction lyrique et de l'expressionnisme abstrait, ce paysage est constitué de formes élémentaires : sept taches s'opposent dans un contraste noir et blanc animé par une «matière palpitante³⁴». C'est une composition quasi énantiomorphe, faite de strates horizontales étagées sur cinq registres irréguliers. Ainsi, depuis le bas du tableau, un premier registre montre deux taches s'ouvrant sur la périphérie du support, assoyant la composition. Ensuite, une tache isolée occupe le centre du deuxième niveau et amorce le lent mouvement de «dérive» qui marque ce

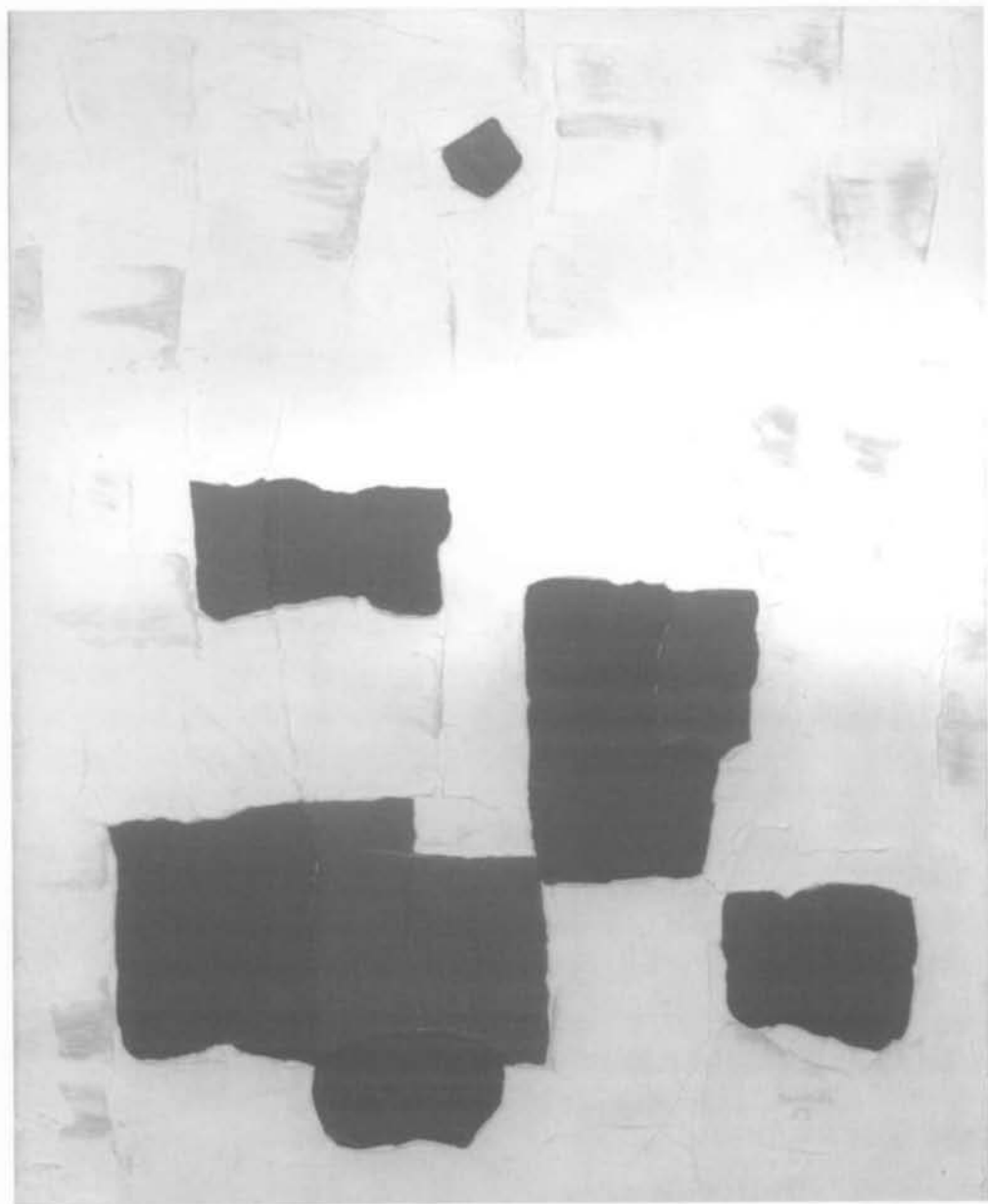


fig. 5 Paul-Émile Borduas, *L'Étoile noire*, 1957, huile sur toile, 163 x 130 cm, don de M. et Mme Lortie, coll. Musée des beaux-arts de Montréal. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal)

«paysage³⁵». Les taches du troisième registre se situent de part et d'autre de l'aire picturale et répondent au premier registre, tout comme la tache noire du quatrième étage fait écho au deuxième niveau et continue le mouvement déclenché. Une septième tache occupe la partie supérieure de la composition : légèrement décalée vers la gauche, à contretemps du rythme établi, elle ajoute un élément de tension, ralentit le glissement des masses, contrebalance et équilibre la dynamique des motifs noirs. Ces rectangles géomorphiques, irréguliers, participant de la ligne droite horizontale, offrent une rime formelle du format de ce tableau. Ils montrent des décrochements suggérant autant le périmètre que le relief accidenté de lieux insulaires : rochers escarpés sombrant dans la mer ou fragments issus de l'éclatement d'une île-continent.

Un territoire inconnu s'offre avec *Les Îles noires*. C'est un espace où le pigment opaque est utilisé dans ses limites ultimes de blanc et de noir. Travaillé essentiellement à la spatule, ramené, replié et essuyé, créant des *impasto* dans la masse picturale, en une modulation lyrique de la couleur, il ordonne la représentation. Le peintre établit d'abord les formes noires³⁶ qui semblent, à priori, rabattues dans le plan du tableau. Puis, creusant, déchirant ici et là le pigment blanc de traînées grises, le soulevant en une crête légère, ponctuant d'abord à droite, à mi-hauteur, la limite de l'aire picturale d'un empâtement, il frôle et cerne de toutes parts les plages noires; comme les vagues enserrant une île s'élèvent un bref instant avant de mourir sur le rivage : et on ne peut plus parler de «fond» blanc mais plutôt de champ blanc. L'artiste s'emploie, ici, à créer un espace troublant, doublement profond et doublement lumineux. Participant de la matière picturale même, le blanc comme le noir créent leur espace propre³⁷. Les taches noires sont tributaires de l'éclairage environnant s'accrochant au relief du pigment pour suggérer le développement de volumes lourds. Le blanc, participant d'une lumière peinte, est une surface illusoire évoquant la profondeur illimitée de l'éclat du jour.

L'horizon proposé, ici, s'écarte du conventionnel. Organisé selon une perspective «éclatée», étourdissante jusqu'au vertige, côtoyant des «limites dangereuses³⁸» multipliant les points de vue tous azimuts, il permet de «lire» les taches noires comme les morceaux d'un puzzle sur une surface, ou comme autant d'îles³⁹ vues, simultanément, en survol, en élévation ou en contre-plongée. C'est dire que se confrontant ou s'ordonnant, le blanc comme le noir affirment à la fois la bidimensionnalité de la toile et la profondeur illimitée de la matière picturale. Le triple rythme de ce tableau, engendré par la dispersion des masses flottant dans l'aire picturale, l'opposition maximale du contraste chromatique et le jeu du coup de spatule, crée un équilibre à la fois fragile et illimité, participant d'une ambiance troublante, silencieuse, voire un peu inquiétante.

L'espace ambigu véhiculé par *Les Îles noires* se retrouve dans un autre tableau de 1957 intitulé *L'Étoile noire* (fig.5). Ces deux œuvres présentent, d'ailleurs, quelques similitudes et de profondes différences. Tout d'abord, ces toiles caractérisées

par un jeu chromatique en fort contraste blanc/noir, doublé, toutefois, dans le cas de *L'Étoile noire* d'un contraste minimal par l'ajout du brun côtoyant le noir, montrent des compositions dont les taches noires sont disposées selon un ensemble dynamique qu'évoque le titre⁴⁰. Mais, avec *L'Étoile noire*, aucun motif ne s'accroche à la périphérie du support, comme c'est le cas pour *Les Îles noires*. De plus, deux univers fort différents s'offrent ici. Le titre *L'Étoile noire* suggère un oxymoron, ou l'image d'un astre éteint et figé dans une «nuit» cosmique blanche, alors que *Les Îles noires* flottent dans l'immensité fluide d'un océan de blancheur.

C'est dire que les tableaux *Gris argent* / *Le Chant de la pierre* et *Le Dégel* participent d'espaces dramatiques différents. Le premier est un espace troublant, suggérant l'image projective de la matière en transformation, où métal ou pierre adviennent et se réalisent pleinement : le lieu silencieux d'une solidification. Tandis que *Le Dégel* est un paysage abstrait. C'est le lieu d'une lutte et de ruptures, où la puissance de la rivière opère des grincements, fait craquer, se rompre la neige et les blocs de glace, dans une opposition de forces et un éclatement sonores. Parler de l'univers, de la matière ou de la nature, c'est toujours un peu parler de soi, croyons-nous. Et l'impression de forces mortes/vives véhiculée par ces tableaux participe d'une réalité puissante, à l'image, selon nous, des tensions vécues par Borduas depuis son arrivée à Paris.

L'exil parisien

Rappelons, tout d'abord, que le séjour à Paris, amorcé le 26 septembre 1955, débute mal, saboté par divers contretemps. À son arrivée au Havre, l'artiste s'y retrouve «sans bagage» aucun, ses neuf colis étant retenus à la douane jusqu'au 15 décembre suivant⁴¹! L'installation matérielle du peintre au 19 rue Rousselet, qualifié par l'artiste de «sale petit coin parisien⁴²» où il imagine mal «comment (il) pourrait y peindre un seul tableau⁴³» se fait péniblement, laborieusement et n'est complétée qu'en février 1956⁴⁴. Beaucoup de temps est donc perdu et Borduas s'en plaint constamment à ses correspondants⁴⁵. À cela s'ajoutent des frustrations d'ordre professionnel. D'une part, ses «bagages» étant retenus à la douane, les toiles s'y trouvant ne peuvent être montrées à d'éventuels acheteurs ou aux marchands potentiels. Qui plus est, des «pourparlers» entrepris en vue de joindre la galerie Rive Droite achoppent malencontreusement⁴⁶. Rien ne semble fonctionner pour Borduas. Et cette quasi inactivité de quelques mois est d'autant plus angoissante, que l'artiste constate, très tôt, que ses réserves financières sont «bien minces⁴⁷»! L'argent file dangereusement. Aussi, même si des ventes substantielles surviennent durant l'année 1956, est-ce avec vigilance et parfois une certaine impatience que Borduas doit veiller à ses comptes, de novembre 1955 à janvier 1957⁴⁸.

Ce séjour à Paris est aussi l'occasion pour Borduas de mesurer à quel point il est loin de la famille et des amis. Contrairement à l'étape américaine de 1953-1955,

il ne lui est plus possible de faire un «saut» de quelques heures ou de quelques jours à Montréal et, même lors du décès de sa mère en avril 1956, il ne pourra se «joindre à la famille⁴⁹». Le constat, sans cesse grandissant, de sa solitude⁵⁰ s'élève comme une plainte à travers la correspondance de cette période⁵¹. Et, malade d'ennui, Borduas souffre aussi du mal du «pays⁵²». Pire encore, ce contexte particulièrement éprouvant entraîne bientôt divers problèmes de santé, occasionnés peut-être par le climat parisien auquel Borduas ne se fait guère, mais dus, sans doute aussi, à des conditions pathologiques⁵³. En fait, confronté à trop de frustrations matérielles, affectives et physiques, Borduas en vient à remettre en question sa décision de s'exiler à Paris⁵⁴, où il a «l'impression de patauger dans la merde jusqu'au cou», arriver à peine «à respirer un peu d'air frais⁵⁵». Aussi, ne faut-il pas s'étonner de voir l'artiste s'accorder un moment de répit, à l'automne 1956.

L'escapade italienne

Une «grande balade» est entreprise par Borduas. Un «long, fantaisiste et merveilleux voyage» de six semaines et «huit mille kilomètres⁵⁶», le conduit jusque en Sicile. Grisé par la conduite automobile, il circule à «grandes vitesses» sur des routes «inconnues et encombrées», où il traverse «à ciel ouvert dans le soleil... les plus beaux paysages du monde» et frôle de «près tous les précipices du temps et de l'espace⁵⁷». Impressionné et enthousiasmé par la beauté de ce site insulaire de la Méditerranée, l'artiste se déclare «ébloui» par le spectacle de notre planète⁵⁸. Ce périple italien est précédé de peu par l'émergence des taches noires dans la pratique borduasienne⁵⁹ alors que la production des tableaux *L'Étoile noire* et *Les Îles noires* suit de près, selon nous, le retour de Sicile⁶⁰.

Ainsi, avec sa perspective cosmique, *L'Étoile noire* participe de la griserie et de la sensation de vertige ressenties par le peintre durant son étourdissante «balade» en Italie. Ce voyage nous paraît être l'occasion d'un glissement d'échelle spatiale, terrestre/cosmique, permettant à Borduas, à partir d'une «prise de possession de l'espace à l'échelle du paysage⁶¹», de rejoindre et conquérir un espace «cosmique⁶²». Qu'un paysage terrestre soit grandiose au point d'inspirer une prise de possession de l'univers à l'échelle cosmique ne doit pas seulement étonner mais émouvoir!

Ce long périple italien tel que vécu par Borduas, où la nature, c'est-à-dire la vie même sans cesse côtoyée, reprend ses droits, a un autre impact, plus profond, croyons-nous, et que nous retrouvons dans *Les Îles noires*. Ce tableau nous semble être une œuvre exutoire. Le lieu, cette fois, d'un glissement d'échelle terrestre/intérieur, témoignant d'une prise de conscience du peintre. C'est un tableau où se dévoile un univers autre, tout aussi insondable que le cosmos. Et, cet espace-là va bien «au-delà du visuel⁶³». Maints témoignages sont à l'effet que le «terrestre» comme le «psychique» intéressent Borduas⁶⁴. Aussi, une affirmation à l'effet que «nous n'avons plus un aspect de l'univers à amenuiser, mais tout un pan de l'univers à découvrir» nous semble éclairer l'état mental du peintre, tout comme

la déclaration selon laquelle «notre Monde n'est déjà pas trop grand» nous semble aussi aller dans le sens d'une introspection⁶⁵. Et si, d'une part, c'est tout l'univers que le peintre a besoin de saisir⁶⁶, cet univers terrestre et cosmique inclut aussi l'homme, «Depuis le début il y a l'homme dans un univers insondable⁶⁷». Et, tout aussi insondable, est l'homme et son espace intérieur propre.

Si mystérieux et abstraits que soient ces tableaux, leur contenu, différent, demeure comme toujours, chez Borduas, fortement associatif. Et, alors même que Borduas déclare qu'«avec l'expérience augmente la soif d'une objectivité rigoureuse⁶⁸», comme le soulève Gagnon, «cette intention déclarée ne correspond peut-être pas toujours à l'intention mise en œuvre dans ses tableaux⁶⁹» et l'artiste se plaît, d'ailleurs, à répéter que «l'art véritable n'est-il pas celui qui fait la somme des expériences de la vie sur tous les plans ?» et déclare que «Toujours les miens (ses tableaux) semblent faire une synthèse émotive d'éléments très nombreux», ajoutant que «des lignes, des formes et des couleurs qui n'auraient pas de justifications profondes avec le monde extérieur seraient impuissantes à exprimer le psychisme», affirmant même que l'art non figuratif est «une figuration nouvelle!», «plus immédiate, plus troublante parce que plus au cœur du réel⁷⁰».

Sans sombrer dans le «psychologisme», nous pouvons tout de même, en nous basant sur la correspondance et les tableaux analysés, retenir que, durant la période 1955-1957, l'aventure intérieure⁷¹ du cœur et de l'esprit de Borduas semble lourdement menacée : l'espace offert y a tout du vertige! Et, Borduas nous transporte dans le champ silencieux de *Gris argent*, au cœur de la matière, là où la masse minérale des fragments géologiques en fusion se transforme et se solidifie. Ou, encore, le peintre nous propose l'espace hanté par la dérive d'îles noires, lourdes et stériles. Suggérant l'image d'un maelström annihilant, bouleversant⁷², image d'un «poids mort⁷³», les taches du paysage *Les Îles noires* iraient-elles jusqu'à symboliser⁷⁴ les pensées sombres et morbides habitant le «monde intérieur⁷⁵» de l'artiste? Un tel jugement des faits serait par trop radical. Nous inclinons plutôt à croire que tel un naufragé, Borduas va, tantôt flottant, porté par des vagues d'espoir et de désespoir⁷⁶, ou sombrant momentanément, pour ensuite se raccrocher, résistant malgré la fragilité constante de sa vie, déterminé à survivre⁷⁷. Aussi, peut-on avancer que, créés à une période d'intenses perturbations, les tableaux *Gris argent* comme *Les Îles noires* dévoilent, chacun, un pan intime de l'univers borduasien : «un monde dont (on) ne voit pas la fin⁷⁸».

LOUISE DUPONT
Montréal

Notes

- 1 François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas 1905-1960. Biographie critique et analyse de l'œuvre*, Montréal, Fides, 1978, p.430.
- 2 Louise DUPONT, «Étude de la thématique de l'île dans la peinture de Paul-Émile Borduas», Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1999.
- 3 François-Marc GAGNON, «L'Abstraction verte de Borduas», *Vie des arts*, vol. XXV, n° 101, 1980-1981, p.20-21.
- 4 Un fonds d'archives a été constitué des papiers personnels et de la correspondance de l'artiste, aimablement confiés à l'État par madame Gabrielle Borduas, classés et indexés en 1971-1972 par Pierre Thériage, alors conservateur de l'art canadien à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui Musée des beaux-arts du Canada) dont copie sur microfiches est disponible à l'Institute for Studies in Canadian Art de l'Université Concordia, ainsi qu'aux bibliothèques du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée d'art contemporain de Montréal, de même qu'aux Archives de l'UQAM : documents ci-après mentionnés sous la cote T. Les écrits et la correspondance du peintre furent publiés dans *Écrits I* (édition critique par André-G. BOURASSA, Jean FISETTE et Gilles LAPOINTE), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, et *Écrits II*, Tome 1 : Journal, Correspondance 1923-1953, Tome 2 : Correspondance 1954-1960 (édition critique par André-G. BOURASSA et Gilles LAPOINTE), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1997.
- 5 Lettre de Borduas à Martha Jackson, en date du 6 avril 1958, *Écrits II*, p.981.
- 6 Raymonde MOULIN, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Ed. de Minuit, 1967, p.510, explique en détail les dimensions en «figure».
- 7 Borduas écrit le 25 juillet 1957 à D.W. Buchanan, «maintenant en route pour New York», *Écrits II*, p.932.
- 8 À titre indicatif, mentionnons qu'en avril 1954, lors de l'acquisition par Gérard Lortie de treize tableaux, dont *L'Île fortifiée* (1941), Borduas soumet une liste détaillée des œuvres, regroupées selon leur localisation du moment, affichant le prix de chacune, montrant un sous-total pour chaque groupe, un total de l'achat, la réduction par lui consentie et le total dû par Lortie, voir *Écrits II*, p.583-86. Parallèlement à cela, l'artiste vérifie l'exactitude de ses données, en demandant le 22 avril 1954, à Agnès Lefort, de lui envoyer une liste complète de ses «tableaux disponibles au pays», de «ceux dont (elle) dispose (en incluant ceux qui pourraient être en dehors de (sa) galerie et qui n'auraient pas été payés)», exigeant «les titres, les dimensions et les prix», *Écrits II*, p.587-88. De même, le 25 janvier 1955, suite à l'exposition *En Route*, tenue en octobre 1954, chez Agnès Lefort, où était présentée *Bonaventure* (1954), Borduas demande à la galeriste de lui préciser «quels tableaux elle désire garder définitivement» et «quels sont ceux qui ne seraient pas libres pour une raison ou pour une autre vers le dix février» *Écrits II*, p.692-93, mais insatisfait ou perplexe devant la réponse reçue, le 27 janvier suivant, il charge Gérard Lortie de «tirer ça au clair – sans tenir compte des dires d'Agnès», *Écrits II*, p.701.
- 9 Avis d'expédition «À la Martha Jackson Gallery», le 29 mai 1958, voir *Écrits II*, p.989.
- 10 L'avis d'expédition du 29 mai 1958, mentionné plus haut, fixe les 80F à 1275.00\$ chacun.
- 11 Voir lettre de Borduas à Martha Jackson, 13 novembre 1955, *Écrits II*, p.795-96.
- 12 Lettre de Martha Jackson à Borduas, 14 mai 1956, *Écrits II*, p.838, n.108.
- 13 *Écrits II*, p.894.
- 14 Lettres du 25 janvier et 16 avril 1957, *Écrits II*, p.881, n.248 et p.923, n.110.
- 15 *Écrits II*, p.951, n.194.

- 16 Sincères remerciements à M. Paul Maréchal, conservateur de la collection Power Corporation, pour nous avoir aimablement permis l'accès à cette œuvre.
- 17 *Fence and Defence*, 1958, 50 x 61 cm, s.d.b.d. : «Borduas/58», Montréal, collection part. (reproduit au n° 102 du catalogue Gagnon, *Paul-Émile Borduas*).
- 18 Le courrier de Borduas regorge de lettres écrites en français à des correspondants anglophones. À titre d'exemples, voir les lettres à R.H. Hubbard, J.J. Sweeney, Rose Fried, H.S. Southam, Sydney Key, Gordon Washburn, Stuart de Wilden, *Écrits II*, p.205, 270, 295, 373, 427, 494, 525. Même à la fin de son séjour new-yorkais, Borduas écrit à Martha Jackson, le 17 juillet 1955, qu'il lui «est quasi impossible d'écrire l'anglais», *Écrits II*, p.772.
- 19 Lettre de Borduas à R.H. Hubbard, 22 août 1956, *Écrits II*, p.855-56.
- 20 GAGNON, *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, p.440.
- 21 Intitulé *L'Été du diable* par Borduas, ce tableau devint *L'Île du diable* lors de l'exposition de 1946 (T. 102) mais s'intitule *Île approchée* lors de son acquisition par Fernand Bonin, comme le rapporte GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, p.210. Le titre *Île enchantée* apparaît avec la rétrospective de 1962, au n° 45 du catalogue de Evan H. TURNER, *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1962.
- 22 *Sous le vent de l'île*, 1947, ou *Automatisme 1.47* est intitulé, en une occasion, par Borduas, *Quelque part dans les Alpes*, 1.47 (T. 240).
- 23 *Bonaventure*, 1954, apparaît sur une liste d'envoi de Borduas à Gérard Lortie (T. 207). Ce tableau connu des appellations erronées. Jean-René Ostiguy inscrit «Bon Aventure» au n° 8 du catalogue *Canadian Abstract Paintings* (catalogue d'exposition itinérante, préface par D.W. Buchanan), Ottawa, Galerie nationale du Canada/Washington, The Smithsonian Institution, 1956. Cette in correction est répétée par Françoise CLOUTIER-COURNOYER, *Structure de l'espace pictural dans l'œuvre parisienne de Borduas*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1974, p.101. Toutefois, ce tableau est appelé «Bonne Aventure» sous la rubrique «Mai» p.35 du catalogue de la rétrospective de 1962 signé par Evan H. TURNER, mentionné ci-haut à la note 21.
- 24 La création de *Gris argent / Le Chant de la pierre* nous paraît se situer avant le 5 août 1956, moment où Borduas écrit à Michel Camus que sa peinture «...est devenue de larges taches noires», *Écrits II*, p.853.
- 25 GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, p.352.
- 26 Dès l'été 1955, Borduas avait pressenti qu'il lui faudrait rejoindre des «limites inusitées», lettre à Gérard Lortie, 24 juillet 1955, *Écrits II*, p.774.
- 27 Dès 1949, Borduas déclare à Fernand Leduc que «Esprit et Matière sont inséparables : si l'un est éternel l'autre l'est aussi», lettre du 1^{er} novembre 1949, *Écrits II*, p.348.
- 28 En avril 1950, Borduas confirme ainsi son intérêt pour la «matière», «Communication intime à mes chers amis», *Écrits I*, p.505; et réitère son intérêt pour cette question en 1954, en affirmant que «Les plus profondes résonances humaines de notre époque, viennent de cette intimité Esprit-Matière», lettre à Claude Gauvreau, 25 mars 1954, *Écrits II*, p.578; le peintre reprend le thème, en 1955, disant à Gilles Corbeil, «C'est maintenant le cœur de l'homme qu'il faut connaître dans ses plus secrets replis et ses plus intimes contacts avec la matière», lettre du 5 mars 1955, *Écrits II*, p.737.
- 29 GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, p.352.
- 30 *Ibid.*, p.446.
- 31 Une lettre, que nous croyons contemporaine du *Dégel*, où Borduas s'informe des «dorés» que son correspondant peut y pêcher, témoigne que le souvenir du Richelieu occupe la pensée de Borduas, lettre à Noël Lajoie, 3 juillet, 1956, *Écrits II*, p.846.

- 32 GAGNON, *Paul-Émile Borduas*, p.446.
- 33 André-G. BOURASSA, «Le Pouvoir du noir», *Revue des sciences humaines*, vol. 173, 1979, p.49-58, a commenté la «force» qui émane du noir, tel qu'utilisé dans la peinture des années cinquante.
- 34 Une expression de Borduas décrivant sa peinture à Gérard Lortie, lettre en date du 4 février 1957, *Écrits II*, p.901.
- 35 Avec une rare intuition, François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, p.419-20, a senti la lente «dérive» des blocs noirs dans l'aire picturale de *Silence instantané* avant même son association au tableau *Les Îles noires*.
- 36 *Ibid.*, p.406.
- 37 *Ibid.*, p.406, 407.
- 38 Borduas situe ses dernières toiles «dans des limites dangereuses», lettre du 27 avril 1957 à Martha Jackson, *Écrits II*, p.924.
- 39 Certains auteurs associent la présence des taches noires dans la production de Borduas à des «îles». Voir, Stuart PRESTON, «Gallery Variety», *New York Times* (New York ed.), 24 mars 1957 ou Carlyle BURROWS, *New York Herald Tribune*, 24 mars 1957 que cite GAGNON, *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, p.414; de même que Rowell BOWLES, «On Borduas», *Canadian Art*, vol. 17, n° 4, juillet 1960, p.253 parlent de «black islands».
- 40 GAGNON, *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, p.409, observe le même phénomène concernant *Sea Gull*, 1956, et *Expansion rayonnante*, 1956.
- 41 Lettre de Borduas à Gilles Corbeil, 11 novembre 1955, *Écrits II*, p.792 et n.416.
- 42 Lettres du 11 octobre 1955 à Gilles Corbeil, *Écrits II*, p.787.
- 43 Lettre du 17 octobre 1955 à Noël Lajoie, *Écrits II*, p.789.
- 44 Lettres à Noël Lajoie en date du 23 février 1956, *Écrits II*, p.813.
- 45 Voir les lettres du 11 octobre 1955 à Gilles Corbeil, celles à Noël Lajoie, le 17 octobre, 10 et 24 novembre 1955 ainsi que les lettres à Jeanne Brisebois et à Gilles Corbeil, en date du 11 novembre 1955 et celle à Bruno Cormier datée du 18 novembre 1955, *Écrits II*, p.787 et n. 395, 789, 790, 800-801, 791, 792, 799.
- 46 Lettre à Michel Camus, 8 janvier 1956, *Écrits II*, p.809 n.3. Certaines affirmations de «Propos d'atelier», *Écrits I*, p.525, laissent croire que le peintre fut l'objet d'un «rejet» (?) du milieu, incapable de l'accepter «en bloc», lettres à Noël Lajoie, 26 février et 10 mars 1956, *Écrits II*, p.819, 822.
- 47 Lettre à Noël Lajoie, 17 octobre 1955, *Écrits II*, p.789.
- 48 Concernant les calculs «exécrables» et déceptions comptables de Borduas, voir les lettres du 11 et 12 novembre 1955 à Gilles Corbeil, *Écrits II*, p.793, 794, 795; celle à Bruno Cormier du 18 novembre 1955, *Écrits II*, p.799; celle à Noël Lajoie, le 24 novembre 1955, *Écrits II*, p.801; aussi, sur les exigences des «calculs», voir lettres à Noël Lajoie, 23 février 1956, *Écrits II*, p.813, et à Martha Jackson, le 5 juillet 1956, *Écrits II*, p.848. L'artiste avoue ignorer «combien de temps (il) pourra tenir», lettre à Renée Borduas, décembre 1956, *Écrits II*, p.877, et précise ses «prix minimums» à Martha Jackson, D. Duncan et Max Stern, *Écrits II*, p.881, 882, 883; à bout de ressources(?), il expédie un «S.O.S.» à Martha Jackson, le 15 janvier 1957, *Écrits II*, p.894.
- 49 Lettres à Janine Borduas, 21 avril 1956 et à Jeanne Brisebois, 31 mai 1956, *Écrits II*, p.834 et n.97 et p.841.
- 50 Lettres à Gérard et Gisèle Lortie, 31 mai et 7 juillet 1956, *Écrits II*, p.842, 850.

51 Nombreuses sont les expressions d'amitié. Voir les lettres à Noël Lajoie, 10 octobre 1955, celles du 11 octobre 1955 à Gilles Corbeil et à Gérard et Gisèle Lortie, celles à Noël Lajoie du 17 octobre et 10 novembre 1955; aussi à Jeanne Brisebois du 11 novembre 1955 et celle du 27 décembre 1955 à Noël Lajoie, ou encore à Gérard et Gisèle Lortie, fin décembre 1955. Borduas déclare attendre «une longue lettre» à Noël Lajoie, le 23 février 1956 et à sa fille, Janine, le 25 février 1956; une demande réitérée à Noël Lajoie, le 10 avril 1956 et à Janine Borduas le 21 avril 1956. Borduas dit son impatience le 18 juin 1956, à Noël Lajoie, *Écrits II*, p.786, 787, 788, 790, 791, 804, 805, 813, 815, 833, 844. Pour stimuler (?) l'ardeur de ses correspondants, les lettres de Borduas abondent en salutations diverses et sur tous les tons. Voir les lettres à Gisèle Lortie, 14 novembre 1955, à Bruno Cormier le 28 novembre 1955, celle à Simone Aubry Beaulieu ou celle à Bernard A. Bernard du 31 mai 1956, même à R.H. Hubbard, 22 août 1956, *Écrits II*, p.797-98, 799, 838, 840, 856.

52 Lettres à Gisèle Lortie, 14 novembre 1955; à Noël Lajoie, 24 novembre 1955; au même 27 décembre 1955; à Gérard et Gisèle Lortie, fin décembre 1955; à Noël Lajoie, 23 février 1956, à Guy Gagnon, 1^{er} mars 1956; à Noël Lajoie, 10 mars 1956; à Margot Bernard, 30 avril 1956; à Noël Lajoie, 3 juillet 1956, à R.H. Hubbard et Jean-René Ostiguy, le 22 novembre 1956; à Claude Gauvreau, 27 décembre 1956; à Noël Lajoie 19 janvier 1957; à Gérard Lortie, 4 février 1957 et à Janine Borduas, 24 mai 1957, *Écrits II*, p.798, 801, 803, 805, 813, 820 n.63, 823, 835, 846, 870, 872, 889, 894, 899, 904, 908 et 925.

53 Sur les malheurs physiques de Borduas, voir les lettres suivantes où il peste contre le «froid» et «l'humidité», lettre à Noël Lajoie, 17 octobre 1955 et mentionne souffrir d'urticaire, grippe, crispation continue, lettre au même, 27 décembre 1955; le peintre déplore «trop de mois sans soleil», à Michel Camus, lettre du 28 juin 1956; confesse qu'il y a «des mois qu'(il) attend un peu de chaleur», au même, 5 août 1956, voir *Écrits II*, p.789, 803, 843 n.131, 853.

54 »L'arrivée à Paris n'a pas le sens de l'arrivée à New York», lettre à Gérard et Gisèle Lortie, 11 octobre 1955; nostalgique, il évoque New York, lettre à Noël Lajoie, 17 octobre 1955; avoue qu'un «peu plus et (il) regretterait l'exil», lettre à Gilles Corbeil, 11 novembre 1955; regrette son «atelier de la 17e, lettre du 13 novembre 1955 à G.B. Washburn; et Borduas se dit désespéré, «comme perdu dans (son) passé sans avoir perdu la notion du présent, à Noël Lajoie, 26 février 1956, *Écrits II*, p.788, 789, 792, 796, 819.

55 Lettre à Noël Lajoie, 26 février 1956, *Écrits II*, p.819.

56 Expression extraite d'une lettre à Gérard Lortie, 28 novembre 1956, désignant le voyage de «huit mille kilomètres» dont mention détaillée est faite à Bernard A. Bernard le 11 novembre 1956, *Écrits II*, p.876 et 868.

57 Borduas file «si rapidement que les cartes sont en retard!» écrit-il à Guy et Monique Gagnon, vers le 9 octobre 1956; propos réitérés à Claude Gauvreau le 12 octobre 1956, *Écrits II*, p.862, 864.

58 Propos enthousiastes tenus à Bernard A. Bernard, 11 novembre 1956, *Écrits II*, p.868. L'enthousiasme de Borduas tient peut-être au fait que la Sicile, avec son paysage de montagne et de mer, peut rappeler vaguement Saint-Hilaire, comme le fait remarquer Janine Borduas à son père, en date du 12 novembre 1956, *Écrits II*, p.861 n.192. Le peintre souligne ce «contact avec la planète» qui est «magnifique», lettres à Robert Élie, 26 octobre 1956 et à Janine Borduas, 15(6) décembre 1956, *Écrits II*, p.866, 885.

59 »Ma peinture... est devenue de larges taches noires» affirme le peintre à Michel Camus, lettre du 5 août 1956, *Écrits II*, p.853.

60 La datation de *L'Étoile noire* est précisée par une lettre à Louis Archambault, en date du 2 janvier 1958, où Borduas fait référence à ce tableau comme étant «de l'hiver dernier», soit l'hiver 1957, *Écrits II*, p.963. Quant au tableau *Les Îles noires/Silence instantané*, l'avis d'expédition de cette toile, mentionné plus haut, stipule «1957». On peut, vraisemblablement, en situer la production à l'hiver, car Borduas avoue qu'au retour de Sicile «deux mois ont été perdus», lettre à Claude

Gauvreau, 22 décembre 1956. D'autre part, comme le printemps est aussi l'occasion d'un «long repos», lettre à David A. Gibbs, 8 avril 1957, et que fin mai Borduas avoue à Janine n'avoir «pas travaillé depuis longtemps», il nous semble que la création du tableau coïncide avec les affirmations du peintre se disant, le 15 février 1957 dans une lettre à Claude Gauvreau, «possédé du besoin de marquer l'espoir en un monde sans échelle commune avec le passé», voir *Écrits II*, p.887, 922, 925, 907.

61 Lettre à Noël Lajoie, 29 novembre 1956, *Écrits II*, p.875.

62 «Les objets de nos sollicitudes, femmes ou temples doivent <servir> à rejoindre le Cosmos – éternel – non à nous en isoler», lettre à Noël Lajoie, 29 janvier 1957, *Écrits II*, p.896.

63 À Guy Viau, 24 février 1957, *Écrits II*, p.909.

64 Citons à titre d'exemple une affirmation de 1942, extraite de «Ce destin, fatalement, s'accomplira», où le peintre souligne que «Aidées par des découvertes d'ordre psychologiques retentissantes, les disciplines de l'art entrevoient un immense champ d'expérimentation : celui du subconscient», *Écrits I*, p.202-203. La même année, il confie «Le subconscient est tout ce qu'on a refoulé. Où? En soi. Souvenirs accumulés qui forment toute notre vie», [Je n'ai aucune idée préconçue] «Propos rapportés» par Maurice GAGNON, *Écrits I*, p.640. En 1948, il précise : «Un monde reste obscur, hostile, presque inexploré : le monde psychique, «Commentaires sur des mots courants», à la rubrique «Tableau», *Écrits I*, p.290-91. Borduas déclare aussi voir «la possibilité d'une libération toujours plus grande des puissances émotives par une connaissance... des comportements du psychisme», Formulaire rempli pour le Museum of Modern Art de New York, octobre 1954, *Écrits II*, p.657 et il ajoute que «Tous (ses) tableaux ne sont faits que pour (sa) propre connaissance», Formulaire MOMA, *Écrits II*, p.659. Il déclare d'ailleurs que «...la peinture maintenant devrait être appelée à nous rendre familiers les aspects encore troublants du psychisme...» Propos tenus à Judith Jasmin, émission radiophonique *Carrefour*, Radio-Canada 13 octobre 1954, texte repris dans *Écrits I*, p.626. En 1956, Borduas affirme que «Des lignes, des formes et des couleurs qui n'auraient pas de justifications profondes avec le monde extérieur seraient impuissantes à exprimer le psychisme» car «L'art véritable n'est-il pas celui qui fait la somme des expériences de la vie sur tous les plans», «Questions et réponses», 10 avril 1956, *Écrits I*, p.533, 532

65 Lettre à Martha Jackson, 30 janvier 1957, *Écrits II*, p.898.

66 Lettre à Claude Gauvreau, 6 décembre 1956, *Écrits II*, p.889.

67 Borduas précise que «Depuis le début il y a l'homme dans un univers insondable. Où l'homme n'est qu'une des manifestations de cet univers», «Questions et réponses», *Écrits I*, p.534.

68 Lettre à Michel Camus, 13 février 1957, *Écrits II*, p.905.

69 GAGNON, *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, p.424.

70 Propos tenus en avril 1956, «Questions et réponses», *Écrits I*, p.532, 533, 535.

71 Comme l'affirme Borduas, son aventure est «lourdement intérieure», «Propos d'atelier», *Écrits I*, p.529.

72 Borduas souligne que «la nuit reprend ses droits parfois. Les angoisses du cœur... en profitent traîtreusement» et il lui semble que «les douleurs du corps et de l'âme soient pleines d'esprit», «Propos d'atelier», *Écrits I*, p.527, 526. L'artiste paraît inquiet, craint le «jardin d'en face» (l'asile psychiatrique), lettre à Noël Lajoie, 10 mars 1956, *Écrits II*, p.823 et n.70. GAGNON, *Paul-Émile Borduas 1905-1960*, p.405, a perçu le trouble émanant de certaines toiles de 1956-1957, et y note une «charge d'inquiétude et d'angoisse».

73 Expression empruntée à une lettre de Borduas à Noël Lajoie, 29 janvier 1957, *Écrits II*, p.896.

74 L'artiste déclare que «nos symboles qui sont l'expression spontanée de notre contact avec l'univers, se clarifieront d'eux-mêmes et résonneront aux plus fines vibrations actuelles», «Questions et réponses», *Écrits I*, p.537. D'ailleurs, Borduas écrit que «l'orgueil se fait si grand. Pour être acceptable ne doit-il pas emprunter les symboles les plus humbles», lettre du 1er janvier 1957 à Michel Camus, *Écrits II*, p.893.

75 Borduas précise que «l'expression du monde intérieur n'a pas de sens si elle n'est pas, comme toujours, la plus exacte relation possible avec le visible», «Questions et réponses», *Écrits I*, p.534.

76 En décembre 1955, Borduas constate qu'il en est «quitte pour des vagues d'angoisse et des vagues d'espoir, lettre à Marcelle Ferron, *Écrits II*, p.719.

77 La correspondance de Borduas nous fait découvrir un homme constamment déchiré entre le découragement et l'espoir. Il y déclare qu'«apparemment (il) a fait naufrage, en venant ici» (à Paris), lettre à Noël Lajoie, 24 novembre 1955; et tantôt les nouvelles sont mauvaises, comme en témoigne une lettre à Noël Lajoie, 27 décembre 1955, mais parfois «les nouvelles sont bonnes, lettre à Martha Jackson, 11 janvier 1956, *Écrits II*, p.800, 803 et 810. D'ailleurs, le peintre souligne que «espoir et désespoir semblent aussi dynamiques l'un que l'autre», «Questions et réponses», *Écrits I*, p.536. Et «le courage d'aller au-delà des soucis devrait poindre avec les premiers bourgeons», «Propos d'atelier», *Écrits I*, p.529. L'artiste considère, en avril 1956, que «l'aventure de la conscience se poursuit sans déviation. L'on est ou l'on n'est pas de l'aventure», «Questions et réponses», *Écrits I*, p.534, mais, à l'été, il avoue être parfois tenté «de tout lâcher», lettre à Gisèle Lortie, 7 juillet 1956, *Écrits II*, p.851, tout en se déclarant «À cinquante ans encore au seuil de l'espoir», lettre à Renée Borduas, 29 juillet 1956, *Écrits II*, p.853. Peut-être dans le but de continuer l'aventure, il affirme qu'il lui «faut entrer tout entier dans la bagarre et dire merde, une fois pour toutes, à (ses) morbidités», lettre à Noël Lajoie, 19 janvier 1957, *Écrits II*, p.895, alors qu'il annonce, peu après, chevaucher encore ses «chimères», lettre à Guy Viau, 24 février 1957, *Écrits II*, p.909.

78 Propos tenus lors d'une entrevue radiodiffusée à Radio-Canada, *Carrefour*, le 13 octobre 1954, dont le texte est repris dans *Écrits I*, p.627.

Summary

LES ÎLES NOIRES ET GRIS ARGENT, TWO PAINTINGS BY BORDUAS

A History of Titles

For quite some time, the location of two paintings produced by Borduas during his stay in Paris had been a mystery; and this article will discuss the rediscovery of *Les Îles noires* and *Gris argent* (referred to as *Gris d'argent* in François-Marc Gagnon's biography of Borduas). At one time or another, all researchers come across the title of a work whose whereabouts is unknown, or else they are aware of a work but are unable to identify its title. Both situations are central to the history of the 1941 painting *Abstraction verte*, discussed by Gagnon in *Vie des Arts* two decades ago. The quest described in this article follows a rather similar vein. During my research on the theme of islands in Borduas' work, I was intrigued by the fact that the title *Les Îles noires* did not appear in any catalogues or articles. The only evidence of the painting's existence was a reference by Borduas in a letter to New York gallery owner Martha Jackson dated April 6, 1958, where he thanks her for confirming the sale of the paintings that she had reserved "the previous summer." However, consultation of the Martha Jackson archives in the New York Public Library, the Smithsonian Institution and the State University of New York at Buffalo proved fruitless in providing any more information.

Having decided to continue this investigation, I reconsidered the April 6, 1958 letter which in fact offered more information than at first reading. The document reveals to us that these two paintings are large-scale works because of their "80F" designation; and the statement that the paintings were reserved during a visit to Borduas' studio "last summer" implies that they were painted before July 1957. The artist's correspondence further establishes that Martha Jackson had left Paris on July 24, 1957. The April 6, 1958 letter also reiterates the order in which the paintings are listed in Borduas' own files: "no. 1 Gris argent, no. 2 Les Îles noires." Lastly, another line of enquiry surfaces in Borduas' question to Martha Jackson concerning exactly when she would like to receive the two paintings.

The gallery owner's response, dated April 14, 1958, furnishes two pieces of information. Jackson says that she will be back in Paris from May 19th. to 26th. and also advises Borduas to wait before sending the paintings because she plans to add two or three more of his recent works to the reserved works.

This seems to suggest that they all will be sent to New York together in one lot; but this also seems to be the precise moment when *Gris argent* and *Les Îles noires* disappear. There is no subsequent mention of the shipment of these paintings, a fact which is quite inexplicable because Borduas kept meticulous files of his paintings. For example, he had made a detailed inventory concerning the sale of thirteen paintings to Gérard Lortie. He organized the works according to their current location, gave the price of each work and a subtotal of the selling price for each group of paintings. He then noted the total cost, specifying the reduction he gave Lortie as well as the amount due. Nevertheless, and even if no further shipments mention the missing *Gris argent* and *Les Îles noires* paintings, my curiosity was aroused by Borduas' shipment notice of May 29, 1958 (produced after Martha Jackson's visit) that specifies a lot of seven paintings of various formats. At the top of the list are two "80F" paintings: *Le Chant de la pierre* (1956) and *Silence instantané* (1957) — could this similarity of format reveal further clues to the existence of the missing paintings?

My article demonstrates that indeed there was a change of title for *Gris argent* and *Les Îles noires* during the discussions Borduas had with Martha Jackson in Paris during May 1958. This becomes clear when studying the two 1958 documents side by side: the April 6 letter and the May 29 shipping notice. In the April document Borduas cites the paintings Martha Jackson had reserved in order to thank her for confirming the sale. To do this, he had consulted his "Jackson" file where he had noted the transactions of July 1957 involving "no.1, *Gris argent*, no.2, *Les Îles noires*." After Martha Jackson's visit in May and wanting to send her the paintings, he referred again to the Jackson file. Following the chronological order of the listed paintings, he wrote the modified titles of the "80F" paintings on the shipping notice: *Gris argent* became *Le Chant de la pierre* and *Les Îles noires* was changed to *Silence instantané*. The artist then completed the consignment list with Jackson's latest purchases of 1958 paintings, one of which was titled *Fence and Defence*.

My assertion concerning the change in titles relies also on the fact that the last work cited on this shipping list has an English title. Borduas did not express himself at all easily in English and it would have been very difficult for him to invent a title such as *Fence and Defence* with its play on words. Except on rare occasions, he usually corresponded with anglophones in French. Moreover English titles are rare in Borduas' work and those such as *Sea Gull* (1956) or *Mushroom* (1957) both appear to be linked to the intervention of an anglophone. Another assertion of a change in title for the missing paintings relies on the fact that it was common practice for Borduas to modify or give a number of titles to the same painting without seeming to have specific reasons. All this leads, I believe, to establishing the fact that the paintings *Gris argent* and *Les Îles noires* are not "lost," but that their titles were simply changed during discussions that took place between Martha Jackson and Borduas in Paris in May 1958.

That having been determined, I will discuss the works but shall refer to them by their original titles. The title *Gris argent* suggests an analogy with quick-silver, the old name for mercury. Constructed on an irregular grid, the compositional harmony depends on three elements: the opposition of the verticals and horizontals, the colour distribution of black, white and grey highlighted with cadmium red and yellow, and the impasto created by the play of the spatula. The paintings' bewildering perspective suggests a devastating vision reaching unusual heights: a place where particles of pigment, like sedimentary deposits, are transformed; a place at the heart of matter where nature's mysteries are at work. In *Gris argent*, Borduas crystallizes the basic relationship of nature's silent forces and proposes a view of "the universe's mysteriously animated matter." Based on its particular range of colour, François-Marc Gagnon has placed the work within Borduas' 1956 production, that also includes the well-known *Le Dégel*. Although *Gris argent* shares its virtual grid and a similar tonal harmony, the pictorial space is more dependent on advances and ruptures. The pigment is dragged and protruded, creating an unusually dramatic effect. The suggestion of a high viewpoint brings to mind the image of an ice flow as seen from above — blocks of piled ice that will soon break apart and melt. Perhaps here Borduas is recalling the unpredictable and tumultuous movement of ice breaking up in his beloved Richelieu River.

Les Îles noires also evokes a mysterious space, but without any geographic exactitude. Based on five irregular registers, the black markings are arranged to suggest the beginning of deflected movement, either of chipped angular rocks about to sink or the exploded fragments of an island or a continent. This is unknown territory where the opaque pigment in its ultimate extreme of black and white is worked with a spatula. The painter layered on the white pigment, smudging and smearing it here and there with grey paint. He then skimmed and circled the black areas, making marks that resemble the imprint of waves on a beach. The proposed horizon is extraordinary, as though it were organized in terms of an exploding perspective with multiple viewpoints. The triple rhythm of the painting depends on the distribution of the masses floating in the pictorial space, on the maximized contrast of black and white, and on the spatula's creation of a bewildering, unsettling and even disturbing space. There is an obvious link here to the 1957 *L'Étoile noire* and its own ambiguous space. The two works are similar but there are also important differences especially because the chromatic contrast of *L'Étoile noire* is further increased by the addition of brown pigment adjacent to the black. As in *Les Îles noires*, the organization of the surface creates the dynamic grouping evoked by the title; however *L'Étoile noire* conjures up the image of an extinct star floating in the fluid vastness of a white ocean.

In his 1956-1957 production Borduas evokes the universe, matter and nature, but he always reveals a little bit about himself as well. The suggestion of life and death that these paintings convey are part of a potent reality for they are symbolic images of the difficulties and tensions of his late career in France. Borduas' stay in Paris began on September 26, 1955 and would involve great financial, emotional and physical frustrations that preoccupied him for months and even led to his questioning this self-imposed exile. In fact his only respite came in the fall of 1956 when he took a six-week trip, travelling as far as Sicily where he saw "the most beautiful landscape in the world" and stated he was "dazzled" by the spectacle of our planet. If Borduas painted *Gris argent* and *Le Dégel* before this trip to Sicily, I believe that *L'Étoile noire* and *Les Îles noires* were executed shortly after his return. *L'Étoile noire* reflects the feeling of intoxication that he experienced during this exhilarating journey. The painting was the site of a spatial shift in scale from the terrestrial to the cosmic; Borduas had gone from "creating space on the scale of landscape" to reaching and mastering "cosmic" space. But if his Italian tour was an experience in which nature or even life seemed to regain its force, his travels had another more profound impact that can be seen in *Les Îles noires*. This work appears to me to be a means of escape; the shift in scale is evidence of the artist's awareness of a terrestrial or inner place, revealing a completely different universe, as unfathomable as the cosmos and far "beyond the visible."

The terrestrial, like the psychic, interested Borduas. As well, his comment that "it is a small world" seems to me to suggest a sense of introspection. We must not forget that although these paintings are mysterious and abstract, their content is different and highly associative like all of Borduas' work. Based on the correspondence and readings of the paintings of 1955 to 1957, the artist's inner life was in great turmoil and I propose that the pictorial space of the paintings discussed here is a visualization of this bewilderment. Borduas transports us into a field of silence in *Gris argent* — a place at the heart of matter; or he creates a space haunted by ponderously drifting, sterile black islands — images of "dead weight." To say that the patches of landscape in *Les Îles noires* symbolize the artist's inner thoughts might be too strong a statement. Nevertheless, I am inclined to believe that despite his personal floundering, Borduas was carried along by waves of hope and despair, where at significant moments he was able to hang on, to resist and to survive. It might also be said that although both *Gris argent* and *Les Îles noires* were created during an intensely troubling time, they both reveal a different private side of Borduas' universe: "a world in which we can not see the end."

Translation: Janet Logan