

Emily Carr
Petite construction blanche sur fond vert

Marine Van Hoof

Volume 50, Number 203, Summer 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52537ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Van Hoof, M. (2006). Emily Carr : petite construction blanche sur fond vert. *Vie des arts*, 50(203), 52–56.



UNE DES IDÉES ORIGINALES DE L'EXPOSITION *EMILY CARR. NOUVELLES PERSPECTIVES SUR UNE LÉGENDE CANADIENNE* EST DE RECONSTITUER L'HISTOIRE DES EXPOSITIONS D'EMILY CARR. CET ANGLE OFFRE L'AVANTAGE D'APPRÉHENDER L'ŒUVRE DE L'ARTISTE FONDATRICE DE LA MODERNITÉ CANADIENNE DANS UNE OPTIQUE QUI INTÈGRE AUSSI BIEN SES SOURCES D'INSPIRATION QUE L'ACCUEIL (PUBLIC ET INSTITUTIONNEL) QU'ONT CONNU SES PRODUCTIONS. VOICI UNE BELLE OCCASION DE RENOUVELER LA PERCEPTION QUE L'ON A D'EMILY CARR.

EMILY CARR

PETITE CONSTRUCTION BLANCHE SUR FOND VERT

Marine Van Hoof

La petite église blanche au milieu de la forêt luxuriante est une image célèbre d'Emily Carr. Le frêle symbole de la chrétienté semble y défier les arbres au feuillage exubérant, prêts à l'engloutir. La forme simple et rectiligne de l'église contraste avec les formes végétales organiques. Légèrement penchée, elle semble déstabilisée, coincée entre le promontoire à l'avant-plan et l'arrière-plan de la forêt. Si l'église consiste en un simple aplat blanc à peine marqué, la forêt naît d'un assemblage davantage en volume où dominent le cône et la pyramide : superposition de cônes pour l'arbre à droite à l'avant-plan ; pans pyramidaux courbes pour le feuillage à mi-hauteur. Entre les feuillages rendus par une palette subtile de verts et de bleus, les parties de tronc visibles sont disposées de manière à installer la profondeur,

laissant entrer le regard vers l'intérieur de la forêt défini à l'aide de zones plus sombres. Vers le haut à gauche, une petite tache jaune suggère la lumière cherchant à pénétrer le rideau végétal touffu, ce qui suscite encore de la profondeur. L'arbre situé à droite à l'avant-plan a un profil découpé qui lui donne une allure de mât totémique, avec un nez et une bouche prononcés. Toute sa vie, Emily Carr a tenté de trouver l'équilibre entre les forces de la nature et ses croyances religieuses. Ce tableau intitulé *Église amérindienne* le rappelle. Mais il témoigne aussi de préoccupations formelles précises : la construction de l'espace à partir de formes au volume clairement défini ; la simplification des formes au détriment de l'imitation ; la capacité d'abstraction.

Église amérindienne, 1929
Huile sur toile
108,5 x 69 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario
Legs de Charles S. Band, Toronto, 1970



Autoportrait, 1938-1939
Huile sur papier vélin,
collé sur contreplaqué
85,5 x 58 cm
Musée des beaux-arts
du Canada
Don de Peter Bronfman,
Toronto, 1990

EMILY CARR

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

13 DÉCEMBRE 1871 : NAISSANCE À VICTORIA
(COLOMBIE-BRITANNIQUE)

1890-1893 : ÉTUDES À LA CALIFORNIA SCHOOL
OF DESIGN (SAN FRANCISCO, ÉTATS-UNIS)

1899 : VISITE DU VILLAGE D'UCLUELET
(CÔTE OUEST DE L'ÎLE DE VANCOUVER) OÙ UN CHEF
DE LA TRIBU NUU-CHAH-NULTH LA BAPTISE KLEE WYCK
QUI SIGNIFIE « CELLE QUI RIT » ; SE REND EN ANGLETERRE
POUR ÉTUDES À LONDRES, ST. IVES, CORNWALL

1905 : RETOUR AU CANADA ; ENSEIGNE À VANCOUVER

1907 : CROISIÈRE EN ALASKA ; REPRÉSENTE EN PEINTURE
DES ŒUVRES D'ART MONUMENTALES DES PREMIÈRES
NATIONS

1910 : SÉJOUR EN FRANCE

1912 : VISITE DU CENTRE ET DU NORD DE
LA COLOMBIE-BRITANNIQUE : PEINTURES DES FAÇADES
DE MAISONS ET DE MÂTS TOTÉMIQUES ; EXPOSITION DANS
SON PROPRE ATELIER DE 200 ŒUVRES

1913 : INSTALLATION À VICTORIA : CONSTRUCTION
DE SA MAISON THE HOUSE OF ALL SORTS

1917-1928 : ÉLEVAGE DE CHIENS, POTERIE ;
PEU DE PEINTURE

1927 : PARTICIPATION À L'EXPOSITION *L'ART DE LA CÔTE
OUEST DU CANADA : AUTOCHTONE ET MODERNE* AU MUSÉE
NATIONAL DU CANADA ; RENCONTRE DE LAWREN HARRIS
ET DES ARTISTES DU GROUPE DES SEPT ;
SE REMET À PEINDRE

1928-1937 : PÉRIODE LA PLUS PRODUCTIVE : MÂTS
TOTÉMIQUES, FORÊTS DENSES, CIELS ; NOMBREUSES
EXPOSITIONS : VANCOUVER, VICTORIA, TORONTO, OTTAWA,
SAN FRANCISCO, BALTIMORE, NEW YORK, ST-LOUIS,
MONTRÉAL, LONDRES, PARIS

1937-1944 : DÉTÉRIORATION DE SON ÉTAT DE SANTÉ ;
ACCIDENTS VASCULAIRES ; DÉBUT DE SA CARRIÈRE
D'ÉCRIVAIN ; PUBLICATION DE *KLEE WYCK* (1941)

2 MARS 1945 : DÉCÈS À VICTORIA
(COLOMBIE-BRITANNIQUE)

Lorsque Carr peint *Église amérindienne*, en 1929, elle n'est plus considérée comme la dame d'un certain âge qui a réalisé, plus de quinze ans auparavant, des aquarelles et des peintures des villages et des mâts totémiques des Premières nations. Sa production a été trouvée si convaincante que les organisateurs d'une importante exposition sur l'art canadien moderne et l'art des Autochtones l'ont invitée en 1927 à y présenter son travail ; c'était au Musée national du Canada à Ottawa. Les encouragements reçus lors de l'exposition lui ont permis de renouer complètement avec ses activités picturales. Elle a aussi obtenu la reconnaissance du Groupe des Sept, en particulier celle de Lawren Harris avec qui elle s'est liée d'amitié. Il a perçu en elle l'artiste moderne par excellence, dont la peinture pourra contribuer à forger l'identité nationale canadienne. De son côté, Carr a découvert dans la peinture des Sept, celle de Harris surtout, la capacité de traduire la dimension spirituelle de l'art. Lorsque Carr a eu enfin l'occasion d'exposer ses peintures « indiennes », en 1927, elle a 56 ans ; cela faisait environ vingt ans qu'elle avait pris la décision, à la suite de ses premières visites de villages autochtones de l'île de

Vancouver, de documenter de manière complète et approfondie la culture et la vie des Premières nations, menacées, selon elle, de disparition. Sa première formation artistique, acquise dans une école de San Francisco, puis lors d'un séjour en Angleterre, a été tournée vers la tradition. Orpheline depuis l'âge de 17 ans, elle a dû travailler et donner des cours

d'art à Victoria et à Vancouver pour subvenir à ses besoins. Grâce à ses économies, elle a pu partir en France, en 1910, pour poursuivre sa formation artistique. Très profitable, le séjour français lui a fourni le contact avec l'art « nouveau » qu'elle souhaitait et lui a permis également d'acquérir de nouvelles compétences et de renforcer son projet artistique. Même si le nouveau style post-impressionniste de sa production réalisée en France a été accueilli avec froideur à son retour en Colombie-Britannique, elle a continué à visiter les villages du nord de la côte ouest pour y

rassembler les dessins et la documentation nécessaires à sa production. Déçue de ne pas rencontrer suffisamment d'intérêt du gouvernement, elle a monté elle-même à Vancouver dans son propre atelier une exposition pour y présenter près de 200 de ses œuvres réalisées depuis 1899, accompagnant l'événement de deux conférences sur les totems. Aucune de ses initiatives ne se concrétisant par des ventes, elle a été obligée, pendant près de 14 ans, de subvenir par d'autres moyens à ses besoins, en louant des chambres dans sa maison, en élevant des chiens et en fabriquant des poteries et des objets décorés de motifs amérindiens,

ayant alors peu de temps à consacrer à la peinture. La reconnaissance de 1927 a été le point de redémarrage de sa carrière artistique.

Entre les représentations de mâts totémiques de 1912-1913 et les tableaux de 1928-1931 sur le même sujet, le chemin parcouru est impressionnant. Malgré leur facture très personnelle (qui avait fait dire à



Le mât totémique pleurant, 1928
Huile sur toile
75,5 x 39 cm
Vancouver Art Gallery
Fonds Emily Carr

certain qu'il y avait contradiction avec l'objectif poursuivi), les premiers mâts sont représentés dans leur cadre original et témoignent d'un souci documentaire. Lorsque Carr recommence à peindre des mâts totémiques en 1928, il est clair qu'elle s'approprie autrement le motif pour se lancer dans de nouvelles recherches. La palette de couleurs « fauves » a cédé la place à une gamme plus sombre. Le cadre est resserré de telle sorte que le mât ou la sculpture se dérobe partiellement à la vue. Posté à l'avant-plan, le mât se rapproche du spectateur; les figures hybrides qui le composent prennent une allure plus menaçante et confrontent le regard. Le paysage environnant adopte des formes tourmentées qui font écho aux grimaces et aux contorsions du totem. Dans *Le Mât totémique pleurant* (1928), le fait que Carr ait transformé des paupières tombantes en longues larmes pendantes signale la forte charge émotionnelle qu'elle investit dans ses représentations. De même, dans *Mât totémique de la mère*, elle exagère la proportion de l'enfant installé dans les bras de la mère.

Vers 1930, suivant les conseils de Lawren Harris et de Mark Tobey, Carr entreprend de peindre des intérieurs de forêts. Avec son espace en profondeur soigneusement construit, habité par de sombres rideaux végétaux qui semblent flotter comme des fantômes entre les masses solides des troncs, *Forêt, Colombie-Britannique* (1931-1932) fait écho aux environnements naturels très chargés dans lesquels Carr campe ses mâts totémiques et ses sculptures amérindiennes. Elle semble reproduire dans la représentation du contact avec l'intérieur de la forêt le même sentiment d'inquiétude et de fascination qu'elle avait éprouvé lors de ses premières rencontres avec les totems. Les arbres deviennent des totems pourvus d'intentions, les totems n'ont jamais cessé d'être arbres. La fusion des deux renvoie à la vision animiste de la nature. À la limite de l'abstraction, le tableau intitulé *Grey* (1929-1930) traduit de manière particulièrement puissante la tentation pour quiconque pénètre l'intérieur sombre d'une forêt d'attribuer à celle-ci un « œil ». C'est, selon Doris Shadboldt, l'œuvre

dans laquelle Carr participe le plus visiblement à l'esprit sombre et hanté de la forêt auquel les Amérindiens l'ont éveillé.

Même si elle a cessé ses excursions dans les villages amérindiens à partir de 1930, la base de travail de Carr est restée, jusqu'à la fin, ses « sketching trips » dans diverses parties de la Colombie-Britannique. Soucieuse de rendre avec plus de liberté sur place le mouvement qu'elle perçoit dans la nature (et écrivant alors: « A picture equals a movement in space. »), Carr développe, vers 1932, un médium plus fluide (coupé d'essence) qu'elle applique sur du papier bon marché. Elle introduit dans ces esquisses – ainsi qu'elle les appelle – une spontanéité que ne lui permettait pas l'aquarelle. Les formes solides qui conféraient une certaine immobilité à ses tableaux se dissolvent. Ses arbres retrouvent quelque chose de la fraîcheur repérée dans la production française. Jouant sur la transparence, les représentations de la nature s'ouvrent à l'expression de l'espace et de la lumière d'une façon qui traduit l'état de totale liberté auquel elle est parvenue ces années-là.

UNE FIGURE MULTIDIMENSIONNELLE

Comme pour tout artiste au grand talent, Emily Carr (1871-1944) est d'abord le personnage qu'elle s'est taillé de son vivant. Au milieu de sa famille nombreuse plutôt austère (de confession protestante), elle a toujours déclaré qu'elle se sentait différente et elle a cultivé l'image d'une rebelle, oblitérant le tour relativement normal que prendra sa vie sociale de femme célibataire indépendante certes, mais soucieuse de garder de bons contacts avec sa famille et ses quelques amis. Le peu d'encouragement prodigué par sa famille envers sa peinture et le vide culturel qu'elle ressentait dans sa ville natale de Victoria l'ont probablement incitée par réaction à exagérer sa différence. Dès qu'elle a commencé à être connue, Carr a favorisé la diffusion de la vision héroïque qu'elle avait donnée d'elle aux débuts de sa carrière artistique lorsqu'elle parcourait les villages autochtones, en insistant sans doute trop, par exemple, sur l'isolement de ses expéditions ou le caractère pionnier de sa démarche. Les récits autobiographiques qui



Forêt, Colombie-Britannique, 1931-1932
Huile sur toile
130 x 87 cm
Vancouver Art Gallery
Fonds Emily Carr

ont inauguré avec succès sa carrière d'écrivaine (le premier recueil, Klee Wyck, a reçu le prix du gouverneur général en 1942) ont contribué à transmettre d'elle une image d'artiste marginale et isolée. Carr est devenue un mythe qui a inspiré autant les dramaturges et les poètes que les biographes et les spécialistes en histoire de l'art. D'un ouvrage à l'autre, on constate qu'il est difficile d'échapper à la « légende » de Carr tant son emprise est forte et tant l'œuvre, il faut l'avouer, pousse à y succomber.

EMILY CARR: NOUVELLES PERSPECTIVES

Comment s'y prendre alors pour évoquer aujourd'hui l'œuvre et la vie de cette artiste? La nouvelle exposition organisée par le Musée des beaux-arts du Canada et la Vancouver Art Gallery propose une approche actualisée du regard que nous posons sur Carr. Le point de départ est le concept suivant: comment les expositions du XX^e siècle consacrées à Carr ont-elles contribué à « inventer » ce personnage?



Rejeté par les bûcherons mais aimé du ciel, 1935
Huile sur toile
112 x 68,9 cm
Vancouver Art Gallery (42.3.15)
Fonds Emily Carr

EXPOSITIONS

EMILY CARR

NOUVELLES PERSPECTIVES SUR UNE LÉGENDE CANADIENNE

Organisation :

Musée des beaux-arts du Canada
et Vancouver Art Gallery

Conservateurs :

Charles Hill, Johanne Lamoureux
et Ian M. Thom

L'EXPOSITION S'ACCOMPAGNE D'UN IMPRESSIONNANT
CATALOGUE DE 340 PAGES (25 x 27,5 CM) ILLUS-
TRÉ DISPONIBLE EN VERSIONS ANGLAISE OU
FRANÇAISE À LA LIBRAIRIE DU MBAC OU À
WWW.MUSEE.BEAUX-ARTS.CA.

Musée des beaux-arts du Canada
2 juin-4 septembre 2006

Vancouver Art Gallery
7 octobre 2006- 7 janvier 2007

Musée des beaux-arts de l'Ontario
24 février -20 mai 2007

Musée des beaux-arts de Montréal
21 juin- 23 septembre 2007

Glenbow Museum, Calgary
25 octobre 2007- 26 janvier 2008

Les expositions qui se sont succédé ont constitué chacune à leur tour un nouveau récit. En étudier soigneusement le contexte (politique, social, culturel...) révèle une multitude de liens entre l'œuvre et tout ce qui l'entoure. Il ne s'agit pas de réduire une œuvre à l'addition de plusieurs phénomènes, mais d'éclairer davantage les contextes de production de l'œuvre pour en élargir la compréhension.

UNE RELECTURE RECADRÉE

C'est ainsi que pour rappeler dans quelles circonstances Carr obtient la première vraie reconnaissance publique de son travail, l'exposition présente une reconstitution partielle de la première présentation de ses œuvres lors de l'exposition du Musée national du Canada de 1927 sur *L'art de la côte ouest du Canada: autochtone et moderne*. On pouvait y voir un ensemble de sculptures et d'objets fabriqués par des Autochtones à côté d'œuvres d'artistes non autochtones. On s'aperçoit aujourd'hui de la grande ambiguïté du contexte sociopolitique de l'époque: l'art des Premières nations, proposé comme source d'inspiration artistique, y est mis en valeur mais ses acteurs, loin d'être reconnus comme les protagonistes d'une culture vivante, sont commodément désignés comme appartenant à une culture en voie de disparition. Les années 1920 ont vu le gouvernement canadien réprimer durement les cérémonies (potlachs) qui accompagnaient l'érection des mâts totémiques. Emily Carr ne s'est jamais opposée à cette répression brutale; comme d'autres artistes de son époque, elle s'est appropriée les motifs amérindiens. Du reste, l'usage de ces motifs déborde le cadre national: comme le souligne justement Johanne Lamoureux dans le catalogue de l'exposition: l'inspiration des arts non occidentaux constitue un thème dominant de l'art moderne dont un artiste comme Picasso témoigne activement à l'époque où Carr se trouve en France. Plus tard, peu après la mort de l'artiste, la grande exposition commémorative de 1945, *Emily Carr. Peintures et esquisses*, organisée par Lawren Harris, va contribuer à fixer l'image de Carr artiste moderniste. L'installation inspirée de l'exposition de 1945 qui est présentée dans

la nouvelle exposition illustre la tendance de l'époque à souligner par divers artifices (accrochage espacé des œuvres, extrême sobriété des cadres) les qualités formelles de la production de Carr.

Toujours dans l'idée d'aborder certaines questions d'un point de vue contemporain plutôt que mythifié, le rapport de Carr à son environnement géographique fait l'objet d'un recadrage intéressant: ses vues de paysage industrialisé, esquissées durant les années 1930, sont juxtaposées à des pièces d'archives (cartes, photographies, films) matérialisant l'histoire industrielle de la région. Comme l'exposition le montre bien, l'industrie forestière dont Carr ressentait la présence menaçante, était paradoxalement celle-là même qui lui offrait ces nouveaux espaces dégagés aux larges horizons qui l'ont tant inspirée. Quant au projet ethnographique de Carr, l'exposition le replace dans le contexte du tourisme culturel de l'époque, avec la politique généralisée de la commercialisation de la culture matérielle des Premières nations, à laquelle Carr fait écho en fabriquant elle-même des objets à motifs « indiens ». La présence de photographies et d'aquarelles de G.W.Dawson et de Theodore Richardson rappelle que d'autres artistes ont puisé les thèmes de leurs images au sein des cultures autochtones avant Carr.

La dernière section se veut un hommage à la multiplicité des visages de l'artiste: à travers ses autoportraits, en peinture et en photographie, mais aussi dans d'étonnantes caricatures d'elle-même, teintées d'autodérision; enfin, par des murs tapissés de quelques paroles et commentaires énoncés à son propos par divers artistes, auteurs et biographes. « Sans moi, elle n'existerait pas. »: pour arrogante qu'elle soit, cette remarque du peintre Mark Tobey amusera certainement plus d'un visiteur, pour son appel à la reconnaissance du Canada tout entier. □

¹ Élaboré par Johanne Lamoureux, co-commissaire de l'exposition