

EMILY CARR

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par Lisa Baldissera

ART CANADA INSTITUTE
INSTITUT DE L'ART CANADIEN

Table des matières

03
Biographie

14
Œuvres phares

38
Importance et questions essentielles

47
Style et technique

60
Où voir

67
Notes

71
Glossaire

79
Sources et ressources

89
À propos de l'autrice

91
Copyright et mentions



BIOGRAPHIE

Emily Carr (1871-1945) compte parmi les premiers artistes d'envergure nationale originaires de la côte Ouest. Figure de proue de l'art moderne canadien au vingtième siècle, au même titre que le Groupe des Sept, elle passe la plus grande partie de sa vie à Victoria où elle peinera à obtenir la reconnaissance de la critique.

EMILY CARR

Sa vie et son œuvre par Lisa Baldissera

LES PREMIÈRES ANNÉES

Emily Carr naît le 13 décembre 1871 à Victoria, en Colombie-Britannique. Elle est l'avant-dernière d'une famille de neuf enfants comprenant quatre sœurs plus âgées et quatre frères dont un seul, Dick, atteindra l'âge adulte. Originaire de Crayford dans le comté de Kent en Angleterre, son père, Richard Carr, a parcouru l'Europe, les Amériques et les Antilles en quête d'un endroit propice à ses projets d'entrepreneur.





GAUCHE : Photographie d'Emily avec ses sœurs, prise en studio. *Dans le sens des aiguilles d'une montre à partir de la gauche* : Lizzie, Edith, Clara, Emily et Alice. Photographie de Skene Lowe, v. 1895. DROITE : Photographie des parents d'Emily prise en studio : Emily Carr (née Saunders) et Richard Carr, v. 1876.

Après avoir fait fortune dans le commerce en Californie, Richard rentre brièvement en Angleterre avec son épouse, Emily Saunders, avant de s'établir à Victoria en 1863. À l'époque, la population de la ville est composée d'expatriés britanniques, de membres de la Première Nation des Songhees et d'une importante communauté d'ouvriers et de marchands chinois. Emily Carr décrit ainsi la propriété de son père :

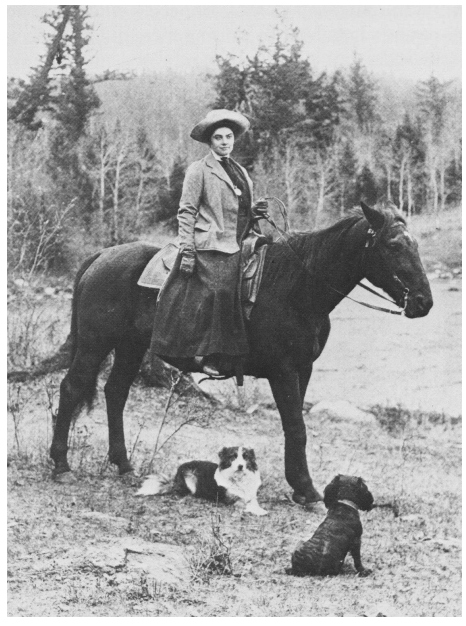


Richard, Emily (Saunders) Carr et leurs enfants sur la galerie de la résidence familiale, rue Government à Victoria, v. 1869. Richard Carr a fait construire la maison en 1864.

EMILY CARR

Sa vie et son œuvre par Lisa Baldissera

> D'aussi loin que je me souvienne[,] [t]out y semblait depuis toujours parfaitement ordonné. La maison, en séquoia de Californie, était très grande et solidement construite; le jardin, coquet et bien entretenu. Le tout très anglais. C'était un peu comme si mon père avait enfoui dans cette terre nouvelle son mal du Vieux Pays et que celui-ci, y ayant pris racine, avait donné des fleurs anglaises. On trouvait là des haies d'aubépines, des bordures de primevères et des prés entourés d'arbustes. […] Un seul des champs de mon père était demeuré canadien. C'était un coin de terrain acheté plus tard, une fois que le Canada eut su se faire aimer de ma mère et de lui. Cinquante ans après, nous l'appelions toujours le « nouveau champ »[1].



Carr à cheval pendant une visite au district régional de Cariboo en Colombie-Britannique, v. 1909.

Richard Carr exerce une influence déterminante sur la petite Emily : selon elle, bien qu'il soit fier de son héritage anglais, il souhaite instruire ses enfants dans le « système canadien[2] ». Ses filles fréquentent les écoles publiques plutôt que les académies privées qui dispensent, croit-on à l'époque victorienne, le type d'éducation convenant aux jeunes demoiselles de la classe moyenne. Pour le onzième anniversaire d'Emily, son père lui offre *The Boy's Own Book of Natural History* (un ouvrage d'histoire naturelle destiné aux garçons) et l'encourage à développer son indépendance et son caractère. Par contre, son comportement autoritaire et sa sévérité portent très tôt Emily à se détacher de lui et à se rebeller. Elle n'abandonnera jamais cette façon de s'affirmer qui fait régulièrement l'objet d'illustrations dans les livres et les journaux intimes qu'elle rédigera au cours de sa vie.

ÉTUDES EN CALIFORNIE ET EN ANGLETERRE

Emily n'a que quatorze ans lorsque sa mère, de qui elle est très proche, succombe à la tuberculose. À la mort de son père deux ans plus tard, la fille aînée, Edith, se charge du soin de la famille. Incapable de tolérer la sévérité de sa sœur, Emily persuade son tuteur, James Lawson, de lui permettre d'aller étudier les beaux-arts à la California School of Design de San Francisco en 1890. La situation financière de la famille l'oblige à rentrer à Victoria trois ans plus tard. Carr commence à donner des cours d'art dans son atelier et après avoir mis suffisamment d'argent de côté, elle entreprend en 1899 un deuxième séjour à l'étranger, cette fois à la Westminster School of Art à Londres. Déçue par la formation conservatrice et l'insalubrité de la capitale anglaise, Emily quitte cette école au bout de deux ans.

Au printemps 1901, Emily Carr fait un voyage de douze jours à Paris où elle visite le Louvre à plusieurs reprises, ainsi que des galeries privées. Il est possible qu'elle y ait vu des œuvres des impressionnistes, des postimpressionnistes et des fauves, notamment Vincent Van Gogh (1853-1890), Claude Monet (1840-1926), Camille Pissarro (1830-1903) et Henri Matisse (1869-1954). Elle constate lors de ce bref séjour que Paris est un centre artistique plus important que Londres[3].

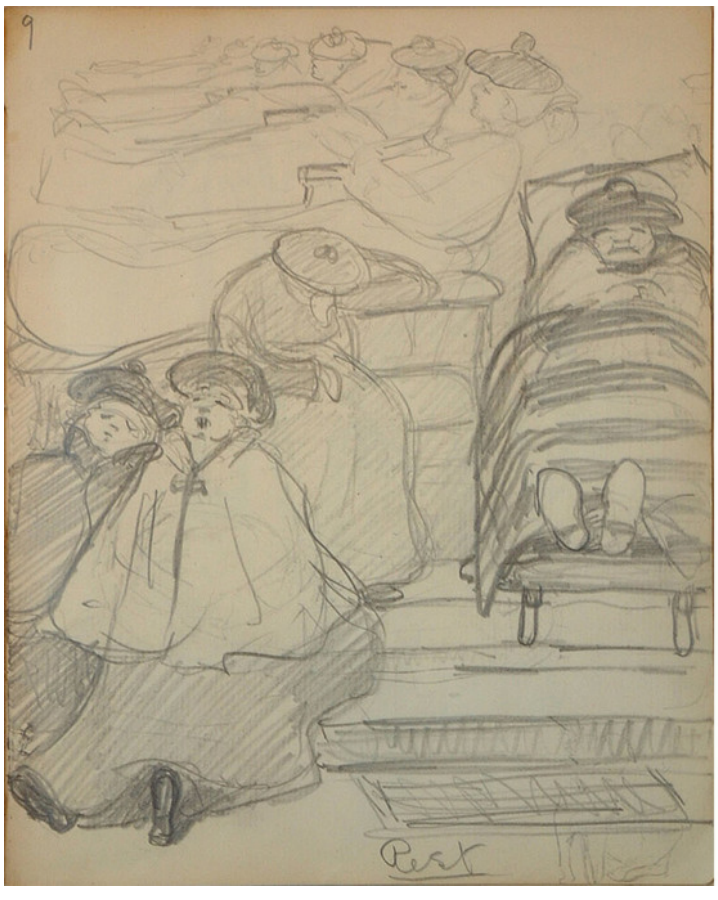
Plus tard la même année, elle s'installe à St. Ives, un village de pêche de Cornouailles où est installée une colonie d'artistes, et que lui a recommandée un collègue de cours à Londres. Elle fréquente les ateliers Porthmeor sous la direction de Julius Olsson (1864-1942) et de son adjoint Algernon Talmage.

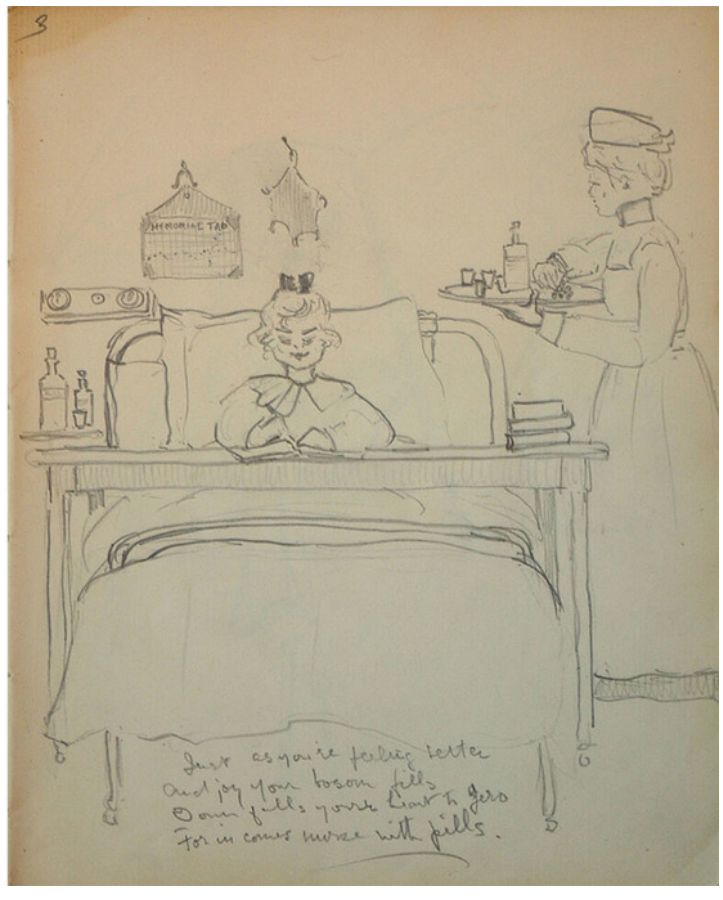
Carr quitte St. Ives au bout de huit mois pour travailler au Meadows Studio à Bushey dans l'Hertfordshire, où elle étudie auprès de John Whiteley.



Élèves dans une classe de modèle vivant à l'école d'art de St. Ives au début des années 1900. Carr, portant chapeau et tablier, se trouve à gauche, dos au photographe.

De retour à Londres, Emily Carr est continuellement malade et souffre de plus en plus du déracinement. Comme elle tarde à guérir malgré les soins prodigués par ses amis fortunés du quartier Belgravia, on fait venir une de ses sœurs du Canada. En 1903, elle est hospitalisée à l'East Anglian Sanatorium durant 18 mois où l'on diagnostique qu'elle est atteinte d'hystérie. Le traitement excessivement strict dispensé à la clinique, conçu pour les tuberculeux, l'empêche de peindre, mais elle exécute une série de croquis, publiés ultérieurement sous le titre *Pause: A Sketch Book*, qui illustrent son séjour. Après avoir obtenu son congé, elle fait une brève excursion de dessin à Bushey avant de rentrer au Canada en 1904.





GAUCHE : Emily Carr, *Carnet de croquis pour Pause; Rest*, 1903, page 9, mine de plomb et encre sur papier, 20,7 x 16,5 cm, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario. DROITE : Emily Carr, *Carnet de croquis pour Pause; Rest*, 1903, page 3, mine de plomb et encre sur papier, 20,7 x 16,5 cm, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario.

RETOUR AU CANADA

Carr regagne la côte Ouest en passant par Toronto et la région de Cariboo en Colombie-Britannique. Découragée par son expérience londonienne qu'elle considère comme un échec, elle commence à enseigner à Vancouver. Ses

premières élèves sont des femmes de la haute société qui fréquentent le Vancouver Studio Club and School of Art, et dont l'absence d'engagement artistique la frustre. Elle ouvre par la suite sa propre école d'art pour les enfants, qui connaît un grand succès.

En 1907, Emily et sa sœur Alice font un voyage d'agrément en Alaska. Emily noircit ses carnets de croquis et de notes pour immortaliser tout ce qu'elles vivent, allant du mal de mer débilitant jusqu'à leurs visites des mâts totémiques de Sitka. Profondément marquée par ce voyage, elle se lance dans un projet qui l'occupera pendant cinq ans : peindre et dessiner les villages autochtones de Colombie-Britannique.





GAUCHE : Louis Shotridge, *Sitka et les environs : mâts totémiques dans la forêt*, v. 1918. Les mâts tlingits et haïdas ont été enlevés de leurs sites d'origine et déplacés à Sitka pour créer une attraction touristique. DROITE : Cette illustration tirée du *Journal d'Alaska* de Carr (1907) représente l'artiste, sa sœur Alice et un homme de grande taille (que Carr surnommait « La Totem ») levant la tête pour regarder un mât totémique à Sitka. Il s'agit probablement du premier mât totémique dessiné par Carr.

FRANCE, 1910-1911

En 1910, Emily Carr entreprend un autre voyage d'études, à Paris cette fois. La formation technique et stylistique qu'elle y acquiert au cours de son séjour de quinze mois transforme son œuvre de manière décisive. Comme lors de son précédent voyage en Angleterre, elle se lasse rapidement de la grande ville. « Je ne pouvais pas tolérer longtemps le manque d'air dans l'atelier de modèle vivant », écrira-t-elle plus tard. « [L]es médecins disaient, comme à Londres [,] qu'il y avait quelque chose dans ces grandes villes que les Canadiens des vastes espaces ne pouvaient endurer, c'était comme transplanter un pin dans un pot[4]. » Elle se réfugie dans une station thermale en Suède pendant plusieurs mois, puis revient étudier avec Harry Phelan Gibb (1870-1948) à Crécy-en-Brie à l'est de Paris, pour ensuite se rendre en Bretagne. À l'époque, Gibb peint dans le style des fauves.





GAUCHE : Emily Carr, *Cour de ferme en Bretagne*, v. 1911, huile sur carton, 32,3 x 40,8 cm, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario. DROITE : John Duncan Fergusson, *Voiliers et passants à Royan*, 1910, huile sur panneau, 27,5 x 34,5 cm, Fergusson Gallery, Perth & Kinross Council, Écosse.

Malgré ces interruptions, le travail de Carr s'épanouit. Les œuvres peintes en France — notamment *Bretagne, France* et *Cour de ferme en Bretagne*, toutes deux exécutées vers 1911 — témoignent d'une nouvelle audace. Deux autres tableaux réalisés de la même année sont acceptés pour être exposés au Salon d'Automne de Paris. Son compatriote James Wilson Morrice (1865-1924) et son professeur John Duncan Fergusson (1874-1961) y participent également, ainsi que Pierre Bonnard (1867-1947), Matisse, Francis Picabia (1879-1953), Georges

Rouault (1871-1958), Édouard Vuillard (1868-1940) et d'autres. À son retour au pays en 1912, Carr expose dans son atelier 70 aquarelles et tableaux à l'huile réalisés en France. Elle est la première à présenter le fauvisme à Vancouver.

PREMIÈRES ŒUVRES D'INSPIRATION AUTOCHTONE ET PAUSE, 1912-1927

À son retour, Carr se lance dans son projet avec énergie. Elle entreprend son plus long voyage en Colombie-Britannique : les îles du Nord-Ouest (incluant l'archipel Haïda Gwaii), et le cours supérieur du fleuve Skeena[5].

> Dès que je pouvais me le permettre, j'allais dans le Nord, au milieu des Indiens, en pleine forêt, et j'oubliais absolument tout dans la joie émanant de ces merveilleux endroits isolés. J'ai décidé d'essayer de faire une collection aussi représentative que possible de ces villages anciens et des extraordinaires mâts totémiques, pour l'amour du peuple et l'amour des lieux et l'amour de l'art. Peu importait que les gens les aiment ou pas. […] Je les ai faits pour me faire plaisir à ma façon, mais je m'en suis aussi rigoureusement tenue aux faits parce que je savais que j'étais en train de peindre l'histoire[6].



Emily Carr, *Figure de potlatch (Mimquimlees)*, 1912, huile sur toile, 46 x 60,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

En 1913, Carr organise une exposition de 200 œuvres récentes au Dominion Hall à Vancouver. Ce projet – le plus ambitieux de sa carrière et l'exposition individuelle la plus importante organisée par un artiste à Vancouver à l'époque – est l'aboutissement de cinq années de travail.

Dans le cadre de cette exposition, elle prononce une conférence sur les mâts totémiques et ce qu'elle connaît des cultures autochtones, avec la perspective colonialiste de son époque. Elle conclut sa présentation par les paroles suivantes : « Je suis fière de l'Ouest, notre merveilleuse région, et j'espère que certaines reliques de sa grandeur primitive originelle me survivent. Ces objets pourraient être pour nous, Canadiens, ce que les anciennes reliques britanniques représentent pour les Anglais. Dans quelques années seulement, ils disparaîtront à jamais dans le néant silencieux et je réunirai ma collection avant qu'ils aient disparu pour toujours[7]. »

Contrairement aux propos tenus lors de cette conférence, ses œuvres de cette période, qui représentent des maisons longues et des mâts totémiques érigés au milieu de villages peuplés, illustrent une culture vivante. Les communautés qu'elle dépeint font autant partie de sa vision que les objets culturels qu'elle y trouve. Carr, qui se lance dans son projet avec énergie, écrit au ministre de l'Éducation de la Colombie-Britannique pour obtenir son soutien : « Mon but est

de montrer les mâts dans leur décor habituel. Comme les Indiens n'en font plus de nos jours, ils seront bientôt chose du passé. Selon moi, ce sont de vrais trésors artistiques, d'une race en voie de disparition[8]. » Malheureusement, la critique n'est pas unanime au sujet de son exposition. Elle offre les tableaux au tout nouveau musée provincial qui les refuse au prétexte que leur facture moderne audacieuse ne représente pas adéquatement les mâts totémiques et les villages qu'elle a reproduits avec tant de soin.



Carr parmi ses animaux de compagnie dans le jardin de sa maison de la rue Simcoe à Victoria en 1918. Carr tient une pension de famille de 1913 jusqu'aux années 1920. Elle relate ses souvenirs de cette époque dans l'ouvrage *The House of All Sorts* (1944).

Profondément découragée par l'absence d'intérêt des clients et mécènes de Colombie-Britannique pour ses œuvres modernes, Emily Carr touchera peu à ses pinceaux au cours des treize années suivantes. Elle s'occupe en administrant une pension de famille sur la rue Simcoe, à Victoria, connue sous le nom de « House of All Sorts » (qui deviendra le titre de son livre concernant cette période). Elle y élève des poules, des lapins et, plus tard, des bergers anglais. Ses parents et amis lui suggèrent d'abandonner le nouveau style qu'elle a acquis en France, mais comme elle l'écrit : « J'avais goûté aux joies d'une approche plus audacieuse. Cela m'aurait été impossible même si je l'avais voulu, ce qui n'était pas le cas[9]. » Elle décide plutôt de poursuivre discrètement son projet.

Chez elle, à Victoria, elle fait des tapis au crochet puis des objets en terre cuite qu'elle orne de motifs propres aux Premières Nations à l'intention des touristes. Elle admettra plus tard qu'il s'agit d'une forme d'exploitation de l'iconographie

autochtone. Hormis lors de ses séjours d'études à San Francisco, à Londres et à Paris, Carr se trouve isolée sur le plan artistique. Durant ces années passées sur la côte Ouest du Canada, elle a pour toutes fréquentations des membres de sa famille, qui sont plutôt conservateurs, des gens de la classe moyenne et des peintres à l'approche académique. Ses sources d'inspiration créatives et intellectuelles ne sont pas conventionnelles, comme le démontrent son adhésion au modernisme européen et sa fascination pour les cultures des Premières Nations.



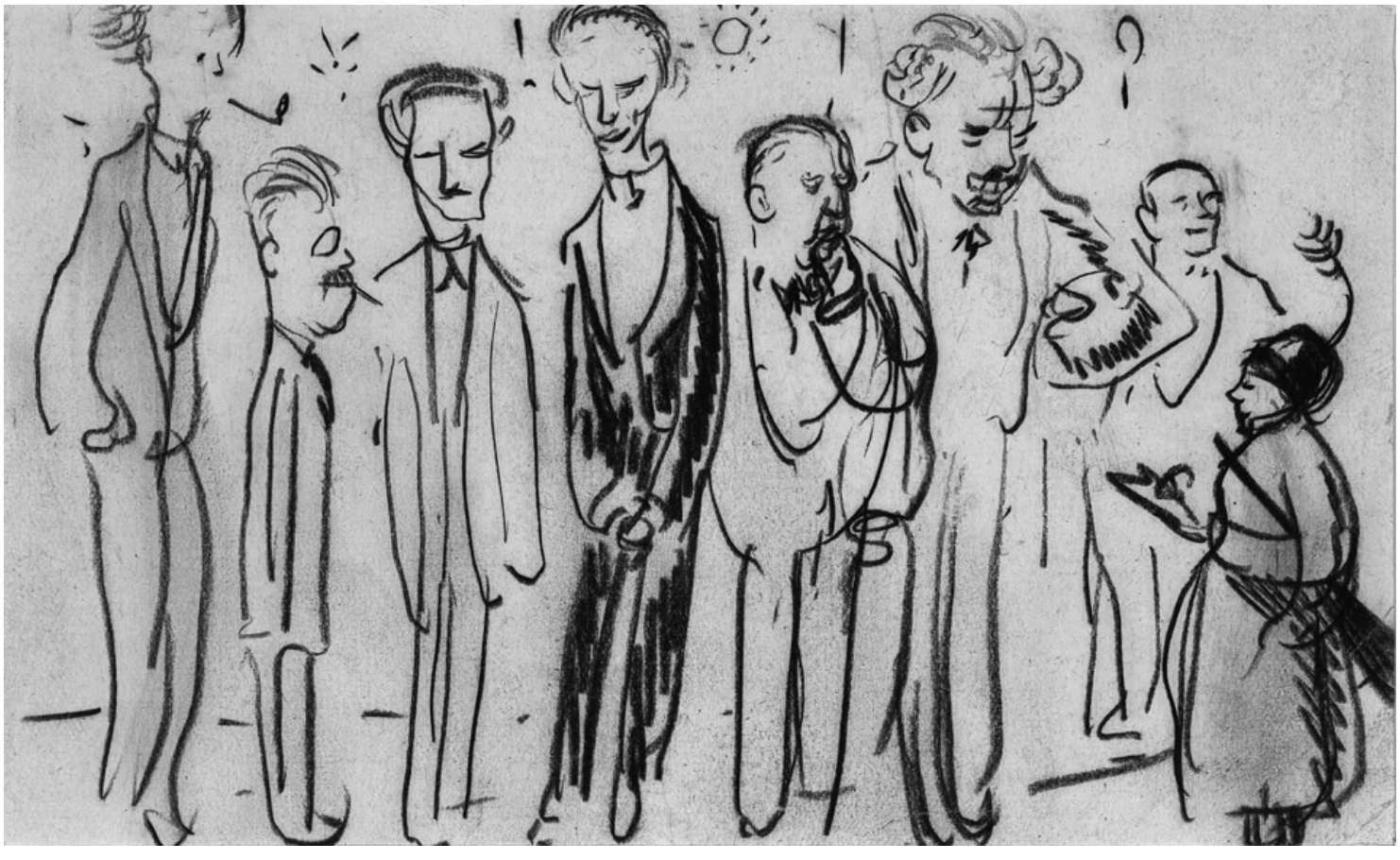
Emily Carr, *Cloche*, v. 1927, argile rouge, peinture et fil de fer, 11 x 8,5 cm (diamètre), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Carr signe « Klee Wyck » sur cette cloche et sur la plupart des objets de terre cuite qu'elle fabrique à cette époque. Ce nom, qui signifie « Celle qui rit », lui a été donné par des membres de la Première Nation Nuu-chah-nulth.

À partir de la fin des années 1920, afin de mieux comprendre sa relation à la nature, elle entreprend une quête spirituelle et mystique auprès des cultures des Premières Nations (notamment en effectuant de longues expéditions vers les villages autochtones dispersés dans la région de l'intérieur méridional et la zone côtière de la Colombie-Britannique), de prêtres hindous, d'artistes chinois expatriés et des philosophes et auteurs humanistes — Walt Whitman, Henry David Thoreau et Ralph Waldo Emerson, en particulier. Par contre, de 1913 à 1924, année où débute une association fructueuse avec des artistes de Seattle, plus particulièrement Mark Tobey (1890-1976), elle est persuadée que sa carrière est un échec.

RÉUSSITE ET RECONNAISSANCE PUBLIQUE, 1927-1945

Carr, qui se sent continuellement isolée et rejetée tant sur les plans professionnel que personnel, choisit soigneusement ses relations, comme elle explique : « Je dois dire une chose au sujet des personnes que je cache dans mon jardin au fond de mon cœur : j'ai remarqué que je ne me souviens plus de leur apparence, mais uniquement de leur nature intérieure. J'oublie leurs traits. Je pense que c'est le test qui me permet de déterminer s'ils ont leur place dans mon jardin, parce que c'est un jardin pour les âmes, et non pour les apparences[10]. »

Ce n'est qu'à partir de 1927, alors qu'elle est dans la cinquantaine, qu'Emily Carr acquerra une renommée à l'échelle nationale. Eric Brown, le directeur de la Galerie nationale du Canada à Ottawa (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada), lui rend visite pour l'inviter à participer à *l'Exhibition of Canadian West Coast Art: Native and Modern*, où ses œuvres côtoieront celles du Groupe des Sept. C'est Marius Barbeau, l'ethnologue rattaché au Musée national du Canada et le cocommissaire de cette exposition, qui avait fait connaître son travail à Brown.



Arthur Lismer, *Emily Carr et le Groupe des Sept*, v. 1927, crayon conté sur papier, 9,6 x 15,8 cm, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario. De gauche à droite : J.E.H. MacDonald, Frederick Varley, Franklin Carmichael, Arthur Lismer, A.Y. Jackson, Lawren Harris, Franz Johnston et Emily Carr.

Les organisateurs sélectionnent 26 tableaux à l'huile, dont *Tanoo, îles de la Reine-Charlotte* (1913), ainsi que de la poterie et des tapis au crochet. Brown profite de sa visite pour recommander à Emily la lecture de l'ouvrage *A Canadian Art Movement: The Story of the Group of Seven* de Frederick Housserpour se familiariser avec les artistes. En route pour Ottawa, Carr fait escale à Vancouver pour rencontrer F.H. Varley (1881-1969) puis à Toronto où, pendant plusieurs jours, elle fait la connaissance des peintres Lawren Harris (1885-1970), Arthur Lismer (1885-1969), A.Y. Jackson (1882-1974) et J.E.H. MacDonald (1873-1932) qui font tous partie du Groupe des Sept et l'accueillent dans leurs ateliers. Au terme de sa tournée, Harris lui annonce : « Vous êtes l'une des nôtres[11]. »

Ces paroles auront une grande importance pour Carr qui, jusque-là, avait reçu peu de commentaires de collègues ou de critiques sur son travail. Harris devient rapidement un mentor important. De tout l'œuvre des membres du Groupe des Sept, ce sont ses tableaux qui la touchent le plus : « Il y a toujours quelque chose qui m'interpelle, quelque chose dans ses grands espaces tranquilles inondés de lumière et de sérénité. J'ai l'impression que je peux les pénétrer directement, en esprit et non de corps. Il y a un esprit saint en eux, quelque chose qu'on ne peut que sentir, et non décrire[12]. » Le voyage transforme Emily Carr; en effet, en rencontrant bon nombre des artistes marquants du modernisme au Canada anglais, elle rompt son long isolement professionnel. L'exposition est un tournant de sa carrière : par la suite, elle entre dans une période de maturité au cours de laquelle elle crée des œuvres qui lui valent une reconnaissance nationale et internationale, comme *Zunoqua du village aux chats* (1931) et un plus grand respect dans sa province, même si la modernité de son travail rebutera le public de Victoria toute sa vie durant.

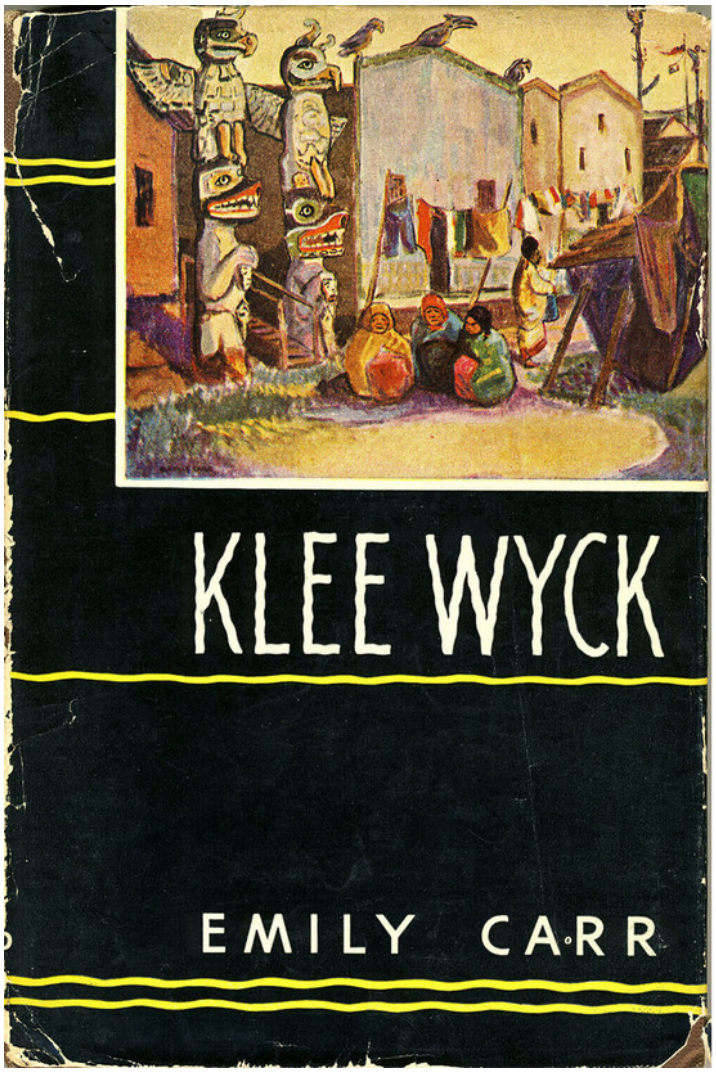
Carr est invitée à exposer avec le Groupe des Sept en 1930 et en 1931 puis, après la dissolution du groupe, elle adhère au Canadian Group of Painters. Ces relations, et plus particulièrement son amitié avec Lawren Harris, la stimuleront, tout comme un voyage qu'elle réalise en 1930 à New York où on lui présente Georgia O'Keeffe (1887-1986). Ses rapports avec certains artistes locaux, dont le jeune peintre britanno-colombien Jack Shadbolt (1909-1998) et un artiste chinois, Lee Nam, lui seront utiles et la soutiendront pour le reste de sa carrière, même si elle demeure à Victoria, loin de l'activité artistique. Toutefois, l'inclusion de ses œuvres dans des expositions de groupe à la Tate Gallery de Londres en 1938 et à l'Exposition universelle de New York l'année suivante marqueront son entrée sur les scènes nationale et internationale.

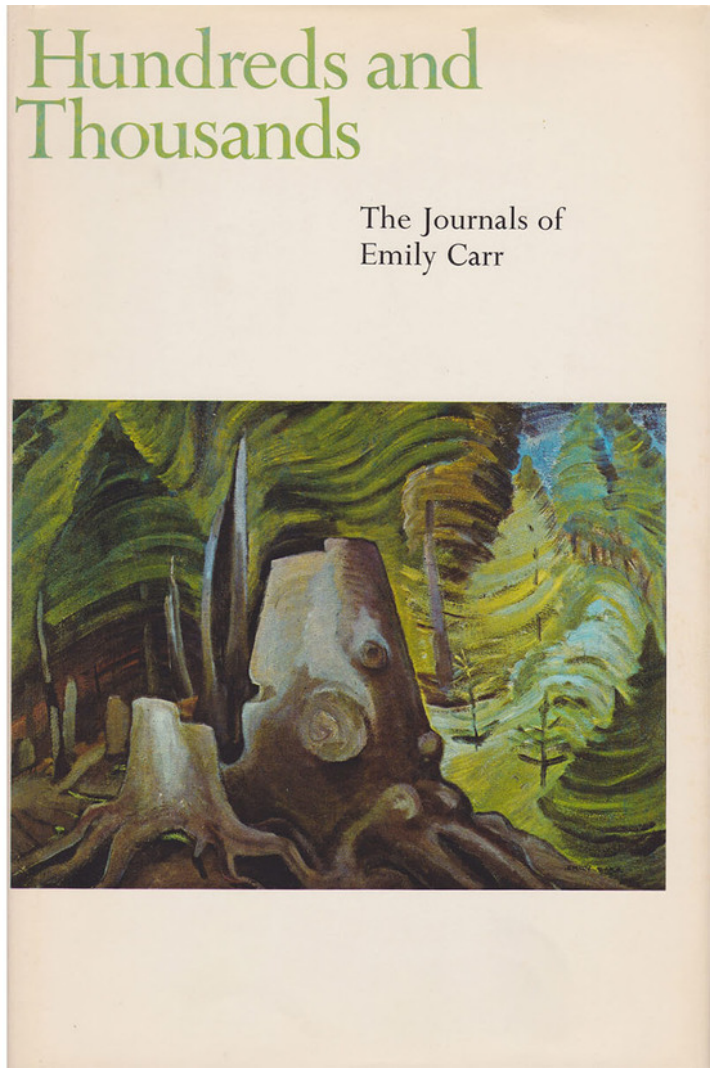
VIE D'ÉCRIVAIN

À partir de 1937, Carr se tourne vers l'écriture et publie une série de livres lorsqu'il lui devient difficile de peindre en raison de ses ennuis de santé. Ses histoires relatant sa vie et son époque lui valent éloges et reconnaissance. En 1941, elle remporte un Prix littéraire du gouverneur général pour son premier ouvrage, *Klee Wyck*, un recueil de 21 récits sur ses voyages dans les villages côtiers de la Colombie-Britannique. Au cours de cette période, elle écrit d'autres recueils sur son enfance (*The Book of Small*, 1942, publié en français sous le titre de *Petite* en 1984) et sur les années où elle tient une pension de famille à Victoria (*House of All Sorts*, 1944).



Emily Carr, *Zunoqua du village aux chats*, 1931, huile sur toile, 112,2 x 70,1 cm, Vancouver Art Gallery. Carr décrit cette rencontre dans son ouvrage *Klee Wyck* : « Nous étions là – D'Sonoqua, les chats et moi – moi, qui il y a quelques instants à peine, avais dû me forcer à contourner les maisons, tellement je tremblais de peur à l'idée de la "femme sauvage des bois" – sauvage comme peuvent l'être les bêtes et la forêt – c'est-à-dire timide, intouchable. »





GAUCHE : Première édition de *Klee Wyck*, parue en 1941, comportant une reproduction du tableau de Carr, *Village autochtone, Alert Bay*, 1912, 63,5 x 81,3 cm, Musée des beaux-arts Beaverbrook, Fredericton. DROITE : Publiée à titre posthume en 1966, l'édition originale de *Hundreds and Thousands* comporte une reproduction de *Souches*, 1936, 50,8 x 68,6 cm, collection privée.

Carr subit une grave crise cardiaque en 1937. Peu avant son décès à Victoria en 1945, elle apprend que l'Université de la Colombie-Britannique lui décerne un doctorat honorifique en lettres. Sept ans plus tard, elle représente le pays à titre posthume — aux côtés de David Milne (1882-1953), d'Alfred Pellan (1906-1988) et de Goodridge Roberts (1904-1974) — à la première participation du Canada à la Biennale de Venise. Son ami et exécuteur testamentaire Ira Dilworth poursuit la publication de ses écrits, à commencer par son autobiographie *Growing Pains* publiée en 1946 (traduite en français sous le titre de *Les maux de la croissance* en 1994), qui sera suivie de deux autres volumes en 1953 : *The Heart of a Peacock*, réunissant des souvenirs et des histoires fictives qu'il organise à partir des archives qu'elle lui a léguées, et *Pause: A Sketch Book*. Quant aux journaux intimes de l'artiste qui traitent de ses voyages, de ses amitiés et du développement de sa carrière, ils paraîtront en 1966 sous le titre *Hundreds and Thousands*.



Harold Mortimer-Lamb, *Emily Carr dans son atelier*, 1939, Vancouver Art Gallery.



ŒUVRES PHARES

Emily Carr est une artiste prolifique. Les œuvres qui suivent fournissent de beaux exemples de son caractère visionnaire, de ses explorations stylistiques et de ses expériences avec différentes techniques. Elles ont été sélectionnées pour représenter la gamme de ses innovations ainsi que la portée de son travail.

ALLÉE DES MÂTS TOTÉMIQUES 1907

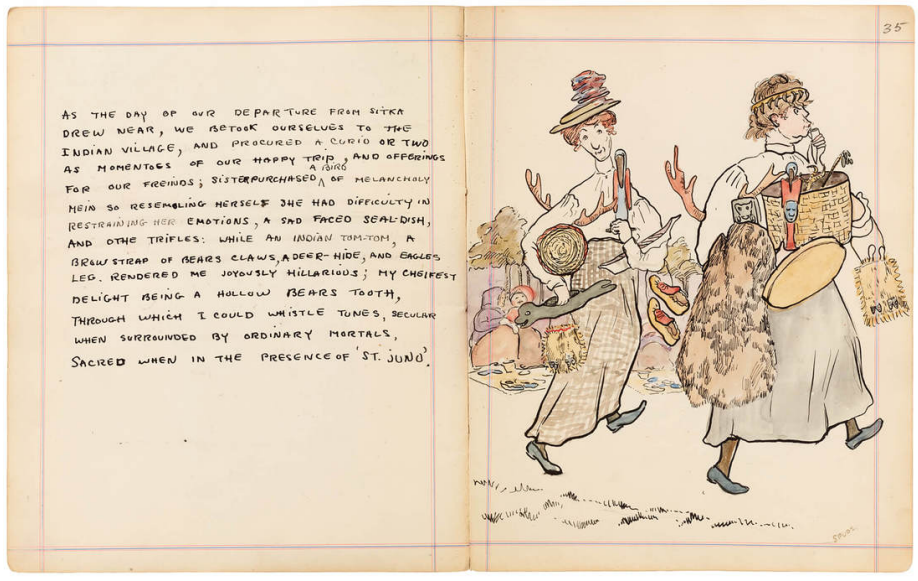


Emily Carr, *Totem Walk at Sitka* (*Allée des mâts totémiques, Sitka*), 1907
Aquarelle sur papier, 38,5 x 38,5 cm
Art Gallery of Greater Victoria

Allée des mâts totémiques, Sitka illustre bien le niveau de maîtrise artistique atteint par Emily Carr au terme de la formation conventionnelle qu'elle a reçue au début de sa carrière à San Francisco et à Londres. Réalisée lors du voyage en Alaska qu'elle a fait avec sa sœur Alice (qu'elle a longuement raconté dans son journal et en croquis), cette peinture est importante, mais étrange. L'artiste est confuse à l'époque : elle collectionne des « curiosités », des objets fabriqués

par les Autochtones, tout en s'efforçant de saisir les éléments conceptuels et stylistiques de leur culture.

De 1907 à 1910, Carr réalise une série de peintures qui révèlent le regard ethnographique qu'elle pose sur ses thèmes autochtones. Dans ces œuvres qui représentent des villages et leurs habitants, elle peint des mâts totémiques, des structures et, à l'occasion, s'attarde sur certains individus. Réalisé principalement à l'aquarelle, *Allée des mâts totémiques, Sitka* révèle les techniques naturalistes traditionnelles de composition, de style et de couleur qu'elle a acquises dans ses cours d'art. Elle représente un groupe de mâts tlingits et haïdas qui avaient été retirés de leur emplacement traditionnel pour être érigés dans un tout nouveau parc après avoir été exposés à l'Exposition universelle de St. Louis en 1904. Comme elle le notera plus tard dans son autobiographie, elle trouve que les totems « n'étaient pas faciles à dessiner. Certains sont très hauts, ils sont sculptés de manière très élaborée, une sculpture profondément symbolique, qui accorde autant d'attention, sinon plus, aux attributs de la créature qu'à sa forme. L'Autochtone recourt à la distorsion, parfois pour remplir des espaces, mais le plus souvent pour exprimer des choses plus puissantes que s'il avait représenté la réalité – en gagnant en force, en poids, en puissance par l'accentuation ».



Emily Carr, *Journal d'Alaska*, page 35, 1907, collection privée : « À l'approche du jour de notre départ de Sitka, nous nous sommes rendues au village autochtone et nous avons acheté une ou deux curiosités en souvenir de notre joyeux voyage et pour offrir à nos amis. »

Allée des mâts totémiques, Sitka est un tournant pour Carr : encouragée par un artiste des États-Unis (que l'on croit être Theodore J. Richardson [1855-1914]), elle décide de poursuivre son projet de faire l'inventaire illustré des mâts totémiques et des villages autochtones de la province. Elle écrit : « Le peuple autochtone et son art m'ont profondément touchée… Lorsque je suis rentrée chez moi, ma décision était prise. J'allais photographier des totems dans leur village, et en faire une collection aussi complète que possible. »

PARC BEACON HILL 1909



Emily Carr, *Beacon Hill Park* (*Parc Beacon Hill*), 1909
Aquarelle sur papier, 35,2 x 51,9 cm
Art Gallery of Greater Victoria

Peinte un an avant les voyages de Carr en France, *Parc Beacon Hill* aurait plu aux représentants de la classe moyenne de Victoria : cette aquarelle est exécutée dans la pure tradition picturale anglaise du dix-neuvième siècle, par sa composition équilibrée, ses touches de perspective aérienne et sa palette neutre. L'œuvre représente le parc, l'un des plus beaux de la ville, en bordure duquel se trouve la maison natale de l'artiste. Comme Carr l'écrira plus tard dans *The Book of Small* (1942), le *Parc de Beacon Hill* était



> […] une belle parcelle de terre sauvage offerte aux habitants de Victoria par S^ir^ James Douglas. La colline elle-même était herbeuse, avec ici et là de petits bosquets de chênes et des touffes de genêts. Au-delà de la colline, le terrain était très boisé. Quand on montait au sommet de Beacon Hill et que l'on regardait autour de soi, on se rendait compte que la géographie de l'école était finalement juste et que le monde était vraiment rond. Beacon Hill semblait en être le sommet entier et, de tous les côtés, la terre s'éloignait de vous et les

> bords se perdaient. À l'ouest s'étendaient les collines violettes de Sooke; au sud se trouvait le détroit de Juan de Fuca, bordé par les montagnes Olympiques enneigées, dont les sommets jouaient sans cesse avec les nuages jusqu'à ce que l'on ne puisse plus les distinguer du ciel. À l'est, il y avait encore plus de mer et d'îles. La ville se trouvait au nord avec, derrière elle, le violet Cedar Hill et le verdoyant mont Tolmie. Nos vents soufflaient des montagnes Olympiques en été et du nord glaciaire en hiver.

Emily Carr, *Soleil et tumulte*, 1938-1939, huile sur papier, 87 x 57,1 cm, Art Gallery of Hamilton.

En voyant cette scène pastorale raffinée, personne n'aurait pu imaginer les qualités radicales qui caractériseront le style de maturité de Carr dans les années 1930. D'aspect conservateur, *Parc Beacon Hill* se démarque nettement des œuvres qui feront la renommée de Carr plus tard, comme *Soleil et tumulte*, 1938-1939, et montre clairement l'ampleur de sa progression vers un langage visuel inédit pour les peintres de la côte Ouest du Canada. Dans les décennies qui suivent la réalisation du *Parc Beacon Hill*, l'artiste choisit d'autres sujets et modifie la composition de ses tableaux, leur traitement et sa palette, créant un système pictural que nous associons dorénavant à l'Ouest du pays.

UN AUTOMNE EN FRANCE 1911



Emily Carr, *Autumn in France* (*Un automne en France*), 1911
Huile sur carton, 49 x 65,9 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Empreint d'assurance et tourmenté, *Un automne en France* représente un paysage de Bretagne. Sa réalisation marque un bond prodigieux dans le développement de Carr. Elle ne s'attarde plus aux menus détails et peint à grands coups de pinceaux affirmés, à la manière du postimpressionnisme, pour suggérer un mouvement d'ensemble. Elle crée une structure cohérente tout en saisissant les rythmes et les principales transitions dans le vaste paysage. « Je parcourais la campagne à pied, mon sac à croquis au dos », écrira-t-elle plus tard au sujet de ce séjour en France. « Les champs étaient très beaux. Ils ressemblaient à une courtepointe aux couleurs vives posée entre les blés d'un rouge mordoré, l'avoine pâle et fraîche, la terre pourprée fraîchement

retournée, l'herbe très verte, et des rangées d'arbres soigneusement émondés[1]. » Les explorations de Carr à la campagne l'amènent à comprendre comment elle devrait représenter l'unité, la vitalité et la structure du paysage en se préoccupant moins d'un rendu naturaliste. Elle gagne en assurance sous la tutelle de Harry Phelan Gibb (1870-1948), un Britannique établi à Paris, qui lui confie : « Eux ne savent pas ce qu'ils cherchent, mais vous, vous le savez[2]. »



Emily Carr, *Tricoteuse française (La Bretonne)*, 1911, huile sur toile, 55,2 x 45,7 cm, collection privée.

À l'extérieur de Paris, Carr travaille du matin au soir, en plein air, dans les champs ou les bois, et même dans les maisons des paysans. Elle peint et dessine des scènes de la vie rurale en Bretagne, comme *Tricoteuse française (La Bretonne)*, 1911. Gibb admire sa ténacité, mais l'exhorte à se reposer. Quand elle détruit les œuvres qu'elle juge inadéquates, il lui dit : « Voilà pourquoi j'aime vous enseigner! Vous n'hésitez pas à abîmer ce que vous faites de mieux, pour trouver quelque chose d'encore meilleur! » Et lorsqu'elle se plaint de l'isolement artistique qui l'attend au Canada, il réplique : « Tant mieux! […] Votre Indien silencieux vous en apprendra plus que tout le jargon artistique[3]. »

TANOO, ÎLES DE LA REINE-CHARLOTTE 1913



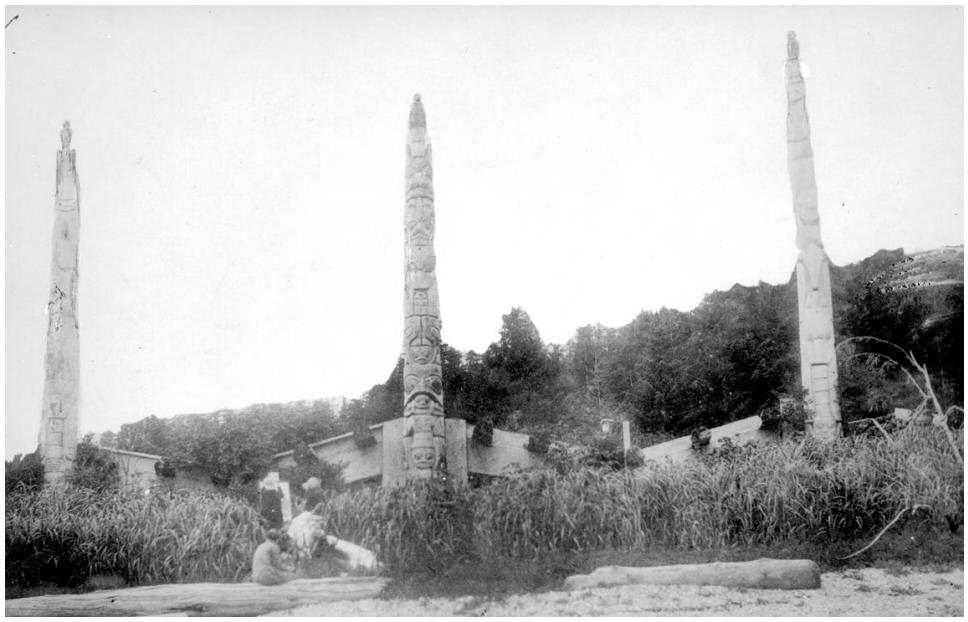
Emily Carr, *Tanoo, Q.C.I.* (*Tanoo, îles de la Reine-Charlotte*), 1913
Huile sur toile, 109,2 x 167,7 cm
Collection des archives de la Colombie-Britannique,
Royal B.C. Museum, Victoria

À son retour de France en 1912, Carr se remet à son projet de peindre les villages des Premières Nations de la Colombie-Britannique. Exécuté en 1913, *Tanoo, îles de la Reine-Charlotte* est une œuvre ambitieuse qui démontre à quel point elle a assimilé la formation reçue en Europe. Les modulations qui parcourent le tableau créent un paysage émouvant et animé qui englobe la plage et les mâts totémiques, jusqu'à la forêt et le ciel sombres. Les contours plats que l'artiste a appris à réaliser en France l'aident à réussir une représentation fidèle, quoique plus grossière, de chaque figure sculptée dans les mâts.

En 1912, Carr entreprend une excursion de dessin aux îles de la Reine-Charlotte (maintenant connues sous le nom d'archipel Haïda Gwaii), à l'époque même où les Premières Nations manifestent contre les nouveaux colons qui s'installent de plus en plus loin sur leurs terres ancestrales et contre les graves conséquences économiques et culturelles de cette colonisation sur leur mode de vie. En 1910,

la chef gitxsan Gamlakyeltqu de la bande Gitanyow déclare à un représentant du gouvernement :

> Nous ne pouvons pas subsister dans les réserves qui sont trop petites. Nous ne voulons pas de réserves, nous ne sommes pas fous à ce point. Nous savons que la terre nous appartient et nous la conserverons jusqu'à notre mort. Nos territoires de chasse sont notre banque. Les hommes blancs puisent de l'or dans nos ruisseaux. C'est dur pour nous de ne pouvoir rien faire sur notre terre une fois que nous avons des réserves. Le gouv[ernement] prend la clé de notre banque. En automne, l'ours descend à la rivière et nous ne voulons pas de clôtures pour l'en empêcher parce que c'est là que nous le piégeons[1].



Carr sur la plage de Tanoo, 1912. Carr utilise des photos et des croquis réalisés lors de son voyage aux Îles de la Reine-Charlotte en 1912 comme source d'inspiration pour des tableaux tels que *Tanoo, Îles de la Reine-Charlotte*, qu'elle terminera en atelier l'année suivante

Les tableaux de cette époque témoignent du contact de Carr avec le postimpressionnisme. Représentant des villages peuplés aux mâts totémiques intacts, ses compositions sont structurées au moyen de formes audacieuses, de rythme, de coups de pinceau animés et de couleur. Dans *Canots de guerre (Alert Bay)*, 1912, par exemple[2], deux vaisseaux sculptés et peints de motifs complexes, remontés sur la plage au-dessus de la ligne de marée, dominent la composition, à l'avant-plan du village de Kwakwaka'wakw. Des enfants jouent sur la plage et on distingue au loin une rangée de maisons devant lesquelles se trouvent des mâts totémiques. La touche picturale est énergique et libre, et les formes sont exécutées d'un geste rapide comme dans les tableaux réalisés l'année précédente dans les villages bretons.



Emily Carr, *Mâts totémiques, Kitseukla*, 1912, huile sur toile, 126,8 x 98,4 cm, Vancouver Art Gallery.

Peintes en 1912, les œuvres *Tanoo*, *Canot de guerre autochtone* et *Mâts totémiques, Kitseukla* feront partie en 1927 de l'exposition *Canadian West Coast Art: Native and Modern* avec des tableaux du Groupe des Sept à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada). *Mâts totémiques, Kitseukla* représente une scène du village de Gitxsan avec des mâts intacts au premier plan devant des maisons et quelques personnages. Dans *Tanoo*, *îles de la Reine-Charlotte*, par contre, il n'y a aucun habitant, ce qui est une illustration exacte sur le plan historique, compte tenu des épidémies de variole qui avaient décimé les populations de tous les villages haïdas, sauf deux.

ÉGLISE DU VILLAGE DE YUQUOT 1929



Emily Carr, *Church in Yuquot Village* (*Église du village de Yuquot*), 1929
Huile sur toile, 108,6 x 68,9 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Dans *Église du village de Yuquot*, une des œuvres les plus importantes de Carr, un mur d'arbres touffu enserre le temple que l'artiste peint d'un blanc éclatant contrastant vivement avec la forêt sombre. L'église paraît toute petite contre cet arrière-plan, symbolisant à la fois l'incursion et la vulnérabilité des nouvelles croyances introduites par les colons. Pour l'artiste, la modeste structure érigée par la tribu Nuu-chah-nulth de la communauté Yuquot, symbolise l'assimilation hybride du christianisme par les Premières Nations, qu'elle considère comme une version sympathique de sa propre foi. Comme s'il s'agissait d'une chronophotographie, la petite croix au faîte du clocher semble tomber pour se multiplier et former l'amas de croix qui marquent les tombeaux des morts. Ces croix rappellent à la fois une assemblée de fidèles et l'échec de la mission de l'Église. Les murs aveugles de l'édifice et l'absence de détails architecturaux créent une autre « balise », évoquant une structure monolithique et inhabitable. L'interprétation de Carr dévoile la solitude et l'impossibilité de la mission : les branches de l'arbre s'inclinent lourdement ou s'élèvent avec puissance de la partie inférieure du tableau comme pour démontrer l'invraisemblance d'un lieu de rencontre situé entre deux forces spirituelles radicalement différentes.

En 1929, Carr longe la côte ouest de l'île de Vancouver en bateau à vapeur. Elle séjourne au village mowachaht de Yuquot où elle fait des croquis de la petite église catholique. Peindre un lieu de culte représente une nouvelle orientation philosophique pour l'artiste : lors de ses précédents voyages, elle ne s'était pas intéressée aux églises de mission bâties dans les villages autochtones de la région, mais plutôt aux modes d'expression spirituels propres aux autochtones.



Cette église située à Yuquot est probablement celle qui sert d'inspiration à *Église du village de Yuquot*, 1929. Carr simplifie et allonge le petit bâtiment dans sa composition.

En 1930, *Église du village de Yuquot* est exposée à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) à Ottawa, à l'occasion de la *Fifth Annual Exhibition of Canadian Art*. Lawren S. Harris achète le tableau et l'accroche chez lui en déclarant qu'il s'agit de la meilleure œuvre de Carr. Huit ans plus tard, elle est choisie pour *A Century of Canadian Art* (Un siècle d'art canadien) à la Tate Gallery à Londres, une exposition que le futur gouverneur général du Canada Vincent Massey qualifie de « démonstration de peinture et de sculpture canadiennes des plus représentatives, couvrant toutes les écoles et toutes les périodes[1] ».

Le titre original du tableau était *Indian Church* (*Église amérindienne*), et Carr en était l'autrice. En 2018, après consultation avec les Premières Nations Nuu-chah-nulth sur le territoire desquelles l'église était située, le Musée des beaux-arts de l'Ontario a renommé le tableau *Église du village de Yuquot*, en référant à son emplacement spécifique dans le titre. Yuquot, dont le nom se traduit par « Là où

les vents soufflent dans plusieurs directions », était un village d'été pour la collectivité baleinière prospère avant l'arrivée des colons, dont émane une petite communauté qui continue aujourd'hui d'exister sur son site d'origine, au large de la côte de l'île de Vancouver, sur l'île Nootka, dans le détroit du même nom. C'est également là qu'en 1778, James Cook a touché terre pour la première fois. En 1928, Carr a vu l'église lors de son voyage sur l'île, où elle avait été érigée en 1889 sur le territoire mowachaht muchalaht par des missionnaires catholiques romains. Le changement de titre de l'œuvre est controversé, d'aucuns craignant que de telles pratiques constituent un acte de « blanchiment », tandis que d'autres cherchent à réparer l'histoire douloureuse de la colonisation dans un effort respectueux et collaboratif de renommage. L'église initiale de Yuquot que Carr a peinte a brûlé plus tard, et une nouvelle église a été construite sur le site, qui existe toujours et sert comme centre communautaire.

VAINCU 1930



Emily Carr, *Vanquished* (*Vaincu*), 1930
Huile sur toile, 92 x 129 cm
Vancouver Art Gallery

Dans *Vaincu* comme dans *Église du village de Yuquot*, 1929 achevée l'année précédente, Carr recourt à son nouveau langage sculptural largement modelé pour « sculpter » une scène de désolation et de ruines. Elle décrit un village abandonné dans son ouvrage autobiographique *Klee Wyck* : « Sur la rive peu élevée qui contournait la baie de Skedans, des totems s'alignaient en un rang désordonné, penchant de tous côtés. […] À leur sommet, décoloré et évidé, des boîtes-cercueils recouvertes de lourdes planches de cèdre, étaient fixées par le bout. Ces planches portaient, audacieusement sculpté, le blason du petit tas d'os que contenait la boîte, et qui avait autrefois été un chef des clans de l'Aigle, de l'Ours, ou de la Baleine[1]. » Dans ces deux tableaux émerge clairement le paradigme du sauvetage tel que manifeste dans la démarche de Carr.



Objets rituels confisqués lors du potlatch organisé par Dan Cranmer au village de ‘Mimkwamlis en 1921. Les policiers arrêtent plus de 40 autochtones qui participent à cette cérémonie traditionnelle d’échanges de cadeaux, déclarée illégale par le gouvernement fédéral en 1884.

Dans les années 1930, des mâts totémiques déplacés ou fabriqués sur commande sont présentés lors d’expositions universelles et de foires internationales à l’appui d’une vision nationale émergente du Canada. À la même époque, l’économie touristique en pleine croissance cherche à exploiter les arts autochtones traditionnels. Carr, par contre, est résolue à laisser un témoignage des conséquences du colonialisme sur la vie des villages autochtones. Elle remarque probablement les changements survenus aux îles de la Reine-Charlotte (maintenant connues sous le nom d’archipel Haïda Gwaii) depuis ses premières visites au début des années 1900, en plus des effets de la coupe à blanc. Ses tableaux de la fin des années 1920 et des années 1930 sont pénétrés d’un esprit de deuil à la fois romantique et palpable. À cette époque, Carr connaît déjà l’ethnographe Marius Barbeau et ses déclarations sur la « race qui se meurt », une façon de décrire la population autochtone non pas comme une menace pour les premiers colons, mais plutôt comme un peuple vaincu et sur le point de disparaître.

Depuis, le point de vue de Carr, considéré comme un deuil idéalisé, a fait l’objet de critiques. L’historienne de l’art britanno-colombienne Marcia Crosby écrit :

> Carr rendait hommage aux Indiens qu’elle « aimait », mais qui étaient-ils? S’agissait-il des Autochtones vrais ou authentiques qui n’existaient que dans le passé ou des Autochtones des souvenirs nostalgiques qu’elle créa dans ses écrits vers la fin de sa vie? Il ne s’agissait pas des autochtones qui l’ont amenée dans les villages abandonnés en « bateau à moteur » plutôt qu’en canot. […] Ses derniers tableaux de mâts totémiques laissent entendre que les vrais Indiens qui les ont fabriqués n’existaient que dans le passé, et que tous les changements survenus par la suite sont des preuves de contamination raciale, ainsi que de détérioration culturelle et morale. Ces œuvres insinuent également que la culture autochtone est un objet quantifiable que l’on peut mesurer en degrés d’« indianité » par rapport à des formes définies d’authenticité qui ne se trouvent que dans le passé. Emily Carr adorait les mêmes Indiens que la société victorienne rejetait, et peu importe qu’ils étaient acceptés ou repoussés, ils demeuraient des Indiens Imaginaires[2].

GRAND CORBEAU 1931



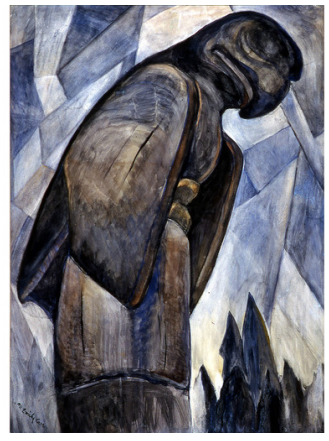
Emily Carr, *Big Raven* (*Grand Corbeau*), 1931
Huile sur toile, 87 x 114 cm
Vancouver Art Gallery

Dans le tableau *Grand Corbeau*, des vagues de végétation dense et des colonnes lumineuses descendant du ciel mettent en évidence l'oiseau solitaire et créent une atmosphère nostalgique qui reflète une autre étape de l'approche de Carr à l'endroit des thèmes reliés aux Premières Nations. Traditionnellement intégré dans le quotidien du village, le corbeau a été reconquis par la forêt. L'impression de masse est un élément du nouveau langage pictural développé par Carr et met en relief la menace qui pèse sur le mode de vie autochtone : le corbeau est situé à l'extérieur du cadre dynamique du village.

Après avoir constaté, en 1927, l'audace des artistes du Groupe des Sept qui participent avec elle à l'exposition *Canadian West Coast Art: Native and Modern* à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada), Carr est portée à insuffler à son œuvre une puissance, une émotion et

une spiritualité semblables. En 1912, elle avait déjà abordé dans *Cumshewa* le thème de *Grand Corbeau*. Au début des années 1930, par contre, Carr change son orientation sur les plans de la composition, de la couleur et du style. Comme on le constate en comparant *Grand Corbeau* et *Cumshewa*, elle recadre et peint des mâts totémiques et des figures individuelles. Elle modèle les formes de façon sculpturale pour en faire percevoir la densité.





GAUCHE : Emily Carr, *Cumshewa*, 1912, aquarelle et mine de plomb sur papier monté sur carton, 52 x 75,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Emily Carr, *Grand Aigle, Skidigate, C.-B.*, 1929, aquarelle sur papier, 76,2 x 56,7 cm, Art Gallery of Greater Victoria.

Deux autres tableaux de cette période – *Mât totémique au grizzly, Angidah, rivière Nass*, v. 1930 et le remarquable *Grand Aigle, Skidigate, C.-B.*, de 1929 – témoignent de l'ampleur de la transformation de son style. Dans *Mât totémique au grizzly*, Carr intègre complètement sa palette « française » au paysage de sa province : les tonalités profondes sont enrichies et pénétrées de couleur; les balafres rouges invitent le spectateur à une relecture provocante du sujet dont le cadrage serré amplifie la puissance totémique. Pour sa part, le *Grand Aigle* sculpté est emprisonné par un paysage cubiste fracturé, où la composition classique figure-fond est supplantée par la tridimensionnalité qui irradie de la sculpture vers le ciel. Dans leur exploration balbutiante de l'abstraction, ces trois œuvres témoignent de l'influence de Lawren S. Harris (1885-1970) et des autres membres du Groupe des Sept, et de Mark Tobey (1890-1976), un fondateur de la Northwest School des États-Unis.

FORÊT, COLOMBIE-BRITANNIQUE 1931-1932



Emily Carr, *Forest, British Columbia* (*Forêt, Colombie-Britannique*), 1931-1932
Huile sur toile, 130 x 86,8 cm
Vancouver Art Gallery

EMILY CARR

Sa vie et son œuvre par Lisa Baldissera

Après un voyage à New York au début des années 1930, Carr délaisse la peinture d'études pour s'attaquer à de grands tableaux conceptuels. Ces œuvres dénotent une transformation dans son art : autrefois intéressée par les thèmes autochtones, elle se consacre dorénavant à des explorations où la forêt et les arbres deviennent des armatures sur lesquelles elle greffe des motifs plus abstraits. *Forêt, Colombie-Britannique* évoque une « mythologisation » des bois : la scène est illuminée de l'intérieur, tandis que les plis du feuillage rompent la composition processionnelle et son ordre spatial. Le traitement mesuré de motifs enchâssés sur l'ensemble de la surface rappelle, au sein d'un sujet collectif, la force unificatrice qui devient une signature vitale des œuvres tardives de Carr.

Lors de son voyage à New York en 1930, Emily Carr rencontre Georgia O'Keeffe (1887-1986) et découvre le travail de modernistes américains et européens : Arthur Dove (1880-1946), Vassily Kandinsky (1866-1944), Pablo Picasso (1881-1973) et Georges Braque (1882-1963).

Au cours de cette période cruciale, Carr élargit ses horizons. C'est ainsi qu'on voit surgir dans son œuvre une présence accrue de l'abstraction, qu'elle développe notamment dans une série de dessins au fusain sur papier kraft. Elle découvre les œuvres abstraites de Bertram Brooker (1888-1955), reproduites dans le *Yearbook of the Arts in Canada, 1928-1929*, dont des amis torontois lui envoient un exemplaire.





GAUCHE : Emily Carr, *Gris*, 1929-1930, huile sur toile, 111,8 x 69,9 cm, collection privée. DROITE : Emily Carr, *Tronc d'arbre*, 1931, huile sur toile, 129,1 x 56,3 cm, Vancouver Art Gallery.

Gris, 1929-1930, est un bel exemple de cette tendance, et particulièrement de l'influence de Georgia O'Keeffe. L'espace ambigu est amplifié par l'atténuation de la couleur, proposant un espace spirituel liminal qui possède ses propres termes de référence strictement formels. Les soucis de représentation sont supplantés par les possibilités spirituelles de l'abstraction. En 1931, Carr expose un intérêt semblable dans *Tronc d'arbre*, où elle semble concentrer le pouvoir spirituel de la croissance et la force vitale énergique dans une silhouette phallique dressée. Carr exploite dorénavant dans des abstractions la formation sur la couleur acquise en France et laisse le champ libre aux plages violettes, jaunes et rouges.

AU-DESSUS DE LA CARRIÈRE 1937



Emily Carr, *Above The Gravel Pit* (*Au-dessus de la carrière*), 1937
Huile sur toile, 77,2 x 102,3 cm
Vancouver Art Gallery

En 1929, Lawren S. Harris (1885-1970) écrit à Emily Carr de mettre « les totems de côté pendant au moins une année » pour se tourner plutôt vers le « vaste insaisissable qui se tapit derrière[1] ». Au cours de la décennie suivante, l'artiste se concentre sur le paysage des environs de sa maison de Victoria et développe un nouveau langage gestuel pour le représenter. *Au-dessus de la carrière* démontre qu'elle tourne aussi son regard vers le ciel. Dans son journal, Carr décrit ce tableau comme « un paysage avec des racines et des carrières de gravier. Je recherche un grand ciel dégagé avec beaucoup de mouvement, qui englobe la végétation sèche à l'avant-plan et est relié par les racines et les souches jusqu'au ciel. J'ai le souhait de le rendre libre et jubilant, plutôt que crucifié et statique, dans un coin. La couleur du ciel brillamment illuminé contrastera avec la terre noire, blanche et mordorée[2]. »

Par sa fonction structurante, le coup de pinceau que Carr utilise ici rappelle les tableaux réalisés deux décennies auparavant en Bretagne — comme *Un automne en France*, 1911 — et au cours de la période suivant immédiatement son retour au Canada en 1912. La touche permet aussi d'unifier la composition : alors que dans ses œuvres plus anciennes, Carr multiplie les types de touches dans une même composition, elle se limite, dans ses œuvres de maturité, à de larges coups qui confèrent un pouvoir unifiant.



Emily Carr, *Rivage*, 1936, huile sur toile, 68 x 111,5 cm, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario.

L'artiste recourt à ce même traitement dans *Rivage*, une toile réalisée en 1936, soit un an avant *Au-dessus de la carrière*. *Rivage* fait partie d'une série de compositions que lui inspirent le bord de mer et les paysages des environs de Victoria, notamment ceux d'Albert Head et d'Esquimalt Lagoon à Colwood, et des parcs Metchosin, Langford et Goldstream.

AUTOPORTRAIT 1938-1939



Emily Carr, *Self-Portrait* (*Autoportrait*), 1938-1939
Huile sur papier vélin collé sur contreplaqué, 85,5 x 57,7 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

EMILY CARR

Sa vie et son œuvre par Lisa Baldissera

Emily Carr peint cette œuvre, un de ses rares autoportraits, à l'époque de son soixante-septième anniversaire. Même si elle se relève d'une crise cardiaque subie l'année précédente, en 1937, il s'en dégage une impression de force. L'expressivité de ce tableau peut s'expliquer par cette déclaration qu'elle fait en décembre 1940 : « Je déteste faire des portraits. Plus un portrait est réussi, plus le portraituré doit se sentir nu et indécent. Un artiste qui reproduit de la chair et des vêtements, mais rien d'autre, est plutôt inoffensif, peu importe à quel point il le réussit[1]. »

La palette vibrante et le traitement expressionniste qui dominent *Autoportrait* sont caractéristiques de son œuvre de la fin des années 1930. Ici, toutefois, plutôt que d'ouvrir et de dégager le sujet, le coup de pinceau révèle sa force intérieure alors qu'elle examine l'observateur, qui n'est autre qu'elle-même. « Peindre un autoportrait doit nous enseigner quelque chose à notre sujet[2] », écrira-t-elle d'ailleurs sur cette forme de peinture.

Vers la fin des années 1930, l'œuvre de Carr devient de plus en plus abstraite. Elle atteint le sommet de ses aptitudes en composition, en imagerie, en gestualité et en tonalité, sans oublier un souci des espaces négatifs et positifs qu'elle utilise métaphoriquement et formellement. Des tableaux de plus en plus expressionnistes, sensuels et incarnés – tels que *Ciel bleu*, 1936, et *Soleil dansant*, v. 1937 – poussent encore plus loin le pouvoir expressif de son coup de pinceau. Elle fragmente presque complètement l'image pour créer une réflexion ouverte et vibrante sur la force vitale qu'elle imagine au cœur de ces espaces forestiers.



GAUCHE : Emily Carr, *Ciel bleu*, 1936, huile sur toile, 93,5 x 65 cm, Art Gallery of Greater Victoria. DROITE : Emily Carr, *Soleil dansant*, 1937, huile sur toile, 83,5 x 60 cm, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario.

Carr finit par découvrir que les sujets qui captent son imagination se trouvent dans les espaces solitaires – les toiles vierges – sur lesquels elle transpose les enjeux existentiels plus vastes qui la préoccuperont continuellement au cours de sa vie. Elle écrit d'ailleurs : « L'esprit est la vie éternelle. La vie progresse sans cesse. En peinture, le summum consiste à imiter ce mouvement spirituel, l'acte d'exister[3]. »

SOUCHES ET REBUTS 1939



Emily Carr, *Odds and Ends* (*Souches et rebuts*), 1939
Huile sur toile, 67,4 x 109,5 cm
Art Gallery of Greater Victoria

Au cours de ses dix dernières années de carrière, Carr manifeste dans sa peinture sa conscience des enjeux écologiques de l'époque. Dans *Souches et rebuts*, le terrain défriché et les souches détournent le regard des forêts majestueuses qui attirent les touristes européens et américains sur la côte Ouest pour révéler plutôt l'impact du déboisement.

L'inquiétude de Carr concernant les conséquences de l'industrialisation toute puissante sur l'environnement – si visibles dans les régions à proximité de la capitale de la Colombie-Britannique – se conjugue à ses préoccupations pour les peuples autochtones qui subissent les mêmes assauts. Les conséquences de l'exploitation des forêts à l'échelle industrielle, qui a débuté en Colombie-Britannique dans les années 1860, sont désormais perceptibles. Les tableaux de cette période, qui ont pour thème le paysage menacé lui-même, révèlent l'anxiété de Carr à cet égard.

Souches et rebuts fait partie d'une série d'œuvres qui s'ouvre avec *Rejeté par les bûcherons mais aimé du ciel* et *Rebuts de bûcherons*, toutes deux de 1935. Carr observe par écrit, en 1934 :

EMILY CARR

Sa vie et son œuvre par Lisa Baldissera





GAUCHE : L'exploitation forestière est l'une des principales industries de la Colombie-Britannique. La coupe à blanc entraîne la déforestation, la pollution et la dégradation des terres ancestrales des Premières Nations. DROITE : Emily Carr, *Rejeté par les bûcherons mais aimé du ciel*, 1935, huile sur toile, 112 x 68,9 cm, Vancouver Art Gallery.

Ces sujets sont les souches, les pins et l'espace. Ils sont difficile à exprimer, mais j'ai le sentiment que si l'on voit la chose assez clairement, l'expression suivra. Il s'agit d'être capable d'appréhender les choses, de savoir ce que nous essayons d'atteindre, de savoir ce que nous voyons. Nous sommes beaucoup à ouvrir les yeux de la chair, mais à ferme les yeux de l'âme. Il y a une arête déchiquetée et éclatée à travers les souches que j'appelle les « crieurs ». Ce sont les derniers fragments, ceux qui ne sont pas sciés, le cri du cœur lancé par l'arbre, dans un mouvement violent de torsion et de déchirement, juste avant qu'il oscille et tombe dans un horrible gémissement, cette pause atroce pendant que ses bourreaux reculent d'un pas, la scie et la hache à la main, pour observer. C'est un spectacle horrible que de voir un arbre abattu, même aujourd'hui, même si les souches sont grises et pourrissantes. En circulant au milieu d'elles, on aperçoit les crieurs qui dépassent de leurs propres tombes, pour ainsi dire. Ils sont leurs propres pierres tombales et leur propre cortège funèbre[1].



IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

Au début du vingtième siècle, la vision moderne du paysage de la Colombie-Britannique unique à Emily Carr est associée à l'articulation de l'identité nationale canadienne. Son œuvre influence la façon dont la côte Ouest est imaginée et exprimée par les générations d'artistes qui l'ont suivie. Plus récemment, des critiques évaluent son travail en fonction de perspectives féministe et postcoloniale.

EMILY CARR

Sa vie et son œuvre par Lisa Baldissera

THÈMES ET STYLE

Emily Carr figure parmi les artistes canadiens les plus célèbres. Son œuvre et sa vie reflètent son engagement profond à l'égard du territoire et des peuples qu'elle connaît et aime. Ses évocations sensibles révèlent une artiste qui s'interroge sur la spiritualité que lui inspirent le paysage et la culture du Canada.

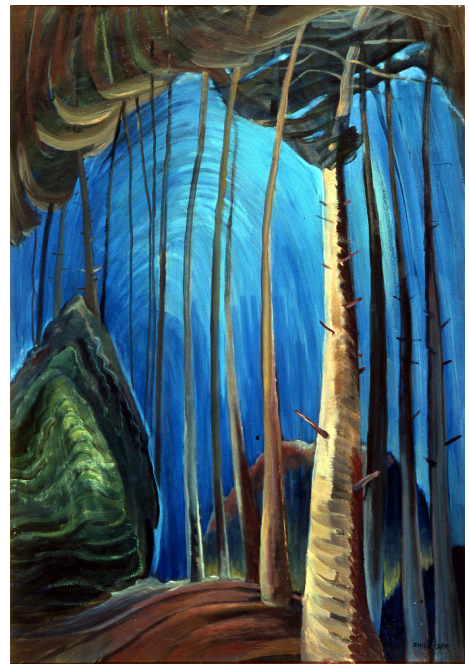




GAUCHE : Emily Carr, *Grand Corbeau*, 1931, huile sur toile, 87 x 114 cm, Vancouver Art Gallery. DROITE : Emily Carr, *Mât totémique au grizzly, Angidah, rivière Nass*, v. 1930, huile sur toile, 92,5 x 54,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Avec des œuvres telles que *Grand Corbeau* (1931) et *Mât totémique au grizzly, rivière Nass* (v. 1930), Carr recadre l'iconographie des Premières Nations et développe son vocabulaire imaginaire, inventant ainsi un système d'images propres à la côte Ouest qui englobe des thèmes politiques, sociaux, culturels et écologiques de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième. En ayant recours à l'approche formelle du modernisme, Carr puise à même le legs des créateurs autochtones de la région côtière pour élaborer un langage personnel qui reflète sa vision puissante. Elle est, avec les membres du Groupe des Sept, le fer de lance du premier mouvement d'art moderne du Canada.

Emily Carr absorbe une foule d'influences aussi diverses que contradictoires. Au cours de sa formation en France, elle découvre la modernité européenne – plus particulièrement le postimpressionnisme et le fauvisme puis, plus tard, des éléments du cubisme et de l'expressionnisme allemand. Elle se retrouve en opposition avec l'impérialisme qui considère la culture autochtone comme primitive, puisqu'elle est foncièrement curieuse et respectueuse de la production culturelle des peuples autochtones, mais inévitablement dans la perspective de ses origines et de son époque.



Emily Carr, *Ciel bleu*, 1936, huile sur toile, 93,5 x 65 cm, Art Gallery of Greater Victoria.

La spiritualité profondément ancrée de Carr puise dans ses origines protestantes et s'enrichira plus tard par la théosophie, l'hindouisme et le transcendantalisme de poètes philosophes comme Walt Whitman, Henry David Thoreau et Ralph Waldo Emerson. Toutes ces influences l'incitent à créer de nouvelles formes d'expression artistique – comme dans *Ciel bleu* (1936) et d'autres œuvres tardives – pour refléter sa vision artistique du paysage de la Colombie-Britannique et ce qu'elle considère comme sa force spirituelle et originelle.

C'est cette vision qui représente la première vague d'art moderne à émerger de la côte Ouest du Canada. L'artiste contemporain canadien Jeff Wall (né en 1946) décrit Carr comme une « force originaire[1] » de l'art moderne en occident qui est « représentative des traditions dont nous tous qui travaillons ici sommes imprégnés d'une façon ou d'une autre[2] ». Cette reconnaissance de l'influence exercée par Carr témoigne de la pertinence continue de son œuvre, de sa diffusion conceptuelle à l'extérieur des frontières du pays et de son legs pour les pratiques artistiques contemporaines.



Jeff Wall, *Travail sur le terrain : Excavation du plancher d'un logis dans un ancien village de la nation Sto:lo, île Greenwood, Hope, Colombie-Britannique, août 2003. Anthony Graesch, faculté d'anthropologie, Université de la Californie à Los Angeles, travaillant avec Riley Lewis de la bande Sto:lo*, 2003, transparent dans un caisson lumineux, 219,5 x 283,5 cm, reproduit avec l'autorisation de l'artiste.

ART MODERNE ET IDENTITÉ NATIONALE



Emily Carr, *Vaincu*, 1930, huile sur toile, 92 x 129 cm, Vancouver Art Gallery.

L'œuvre de Carr est aussi considérée comme révélatrice dans sa représentation des ruptures géographiques, politiques, sociales et psychiques spécifiques qui émergent au sein des populations autochtones, coloniales et migrantes établies sur la côte ouest du pays. Parmi ces enjeux, on remarque l'histoire complexe de la colonisation et du déracinement — et qui est présente dans des œuvres telles que *Vaincu* (1930) — qui marque l'histoire du Canada, et la façon dont les préoccupations au sujet du territoire, de son échange et de sa façon de la voir sont utilisées pour déterminer qui peut ou ne peut pas occuper les terres et comment ces luttes capitales d'appartenance sont articulées[3].

Emily Carr et le Groupe des Sept sont actifs sur la scène artistique pendant que l'industrialisation et la territorialisation formalisent en quelque sorte le Canada comme pays. En évoquant le paysage « vierge », leur œuvre explore et conteste les idées émergentes du capital et de la propriété — une stratégie que l'historien de l'art canadien John O'Brian qualifie de*wildercentric*(« sauvageocentrique ») — tandis que les gouvernements fédéral et provinciaux commencent à chercher des moyens de définir le Canada comme nation moderne. À l'époque où ils sont peints, des tableaux comme *Forêt, Colombie-Britannique* (1931-1932) sont vantés pour leur affirmation de la nation, une vision qui contribuera à mousser le statut du Canada sur la scène internationale après la guerre.

ENJEUX FÉMINISTES

Carr est remarquable pour sa capacité à se forger une carrière comme artiste dans une société patriarcale. À la fin du dix-neuvième siècle, l'accès des femmes à la formation officielle en art est un phénomène relativement récent. Ouverte depuis des siècles, l'École des beaux-arts de Paris n'acceptera les femmes qu'en 1897. De nouveaux établissements privés — l'Académie Julian et l'Académie Colarossi — admettent les femmes depuis 1870, mais dans le cas de l'Académie Julian, celles-ci doivent payer le double de leurs confrères masculins. David Milne (1882-1953), un contemporain de Carr, affirme qu'il ne croit pas à l'art des femmes, tandis que Harry Phelan Gibb (1870-1948), son tuteur en France, s'est repris après avoir déclaré qu'elle compterait parmi les grands peintres de l'époque pour affirmer plutôt « parmi les grandes *femmes* peintres ».

Carr est l'une des très rares femmes artistes de son époque à rejeter les paysages pastoraux, les scènes domestiques et des portraits de mères et d'enfants pour aborder des thèmes politiques et écologiques difficiles à cerner et investis d'une importance culturelle. Son puissant *Autoportrait* (1938-1939),

réalisé vers la fin de sa vie, est important non seulement pour la ressemblance physique, mais surtout pour la perspicacité psychologique pénétrante qu'il révèle. Tout comme elle cherche à représenter les forces spirituelles en présence dans le paysage, Carr réalise un autoportrait d'une remarquable acuité psychologique.



Emily Carr pique-niquant avec deux femmes autochtones et son chien Billie, Cha'atl, Îles de la Reine-Charlotte, en 1912. L'artiste défie les conventions de l'époque en voyageant dans des villages isolés sans la compagnie d'un homme.

INFLUENCES AUTOCHTONES

Dans son œuvre, Carr cherche à rendre visibles les forces puissantes qu'elle capte à la fois dans le paysage et dans la production culturelle des peuples autochtones de la Colombie-Britannique. C'est ainsi que « s'affirment l'ambition de son œuvre et la recherche de puissance qui le traverse[4] », comme le suggère Johanne Lamoureux, historienne de l'art à l'Université de Montréal.





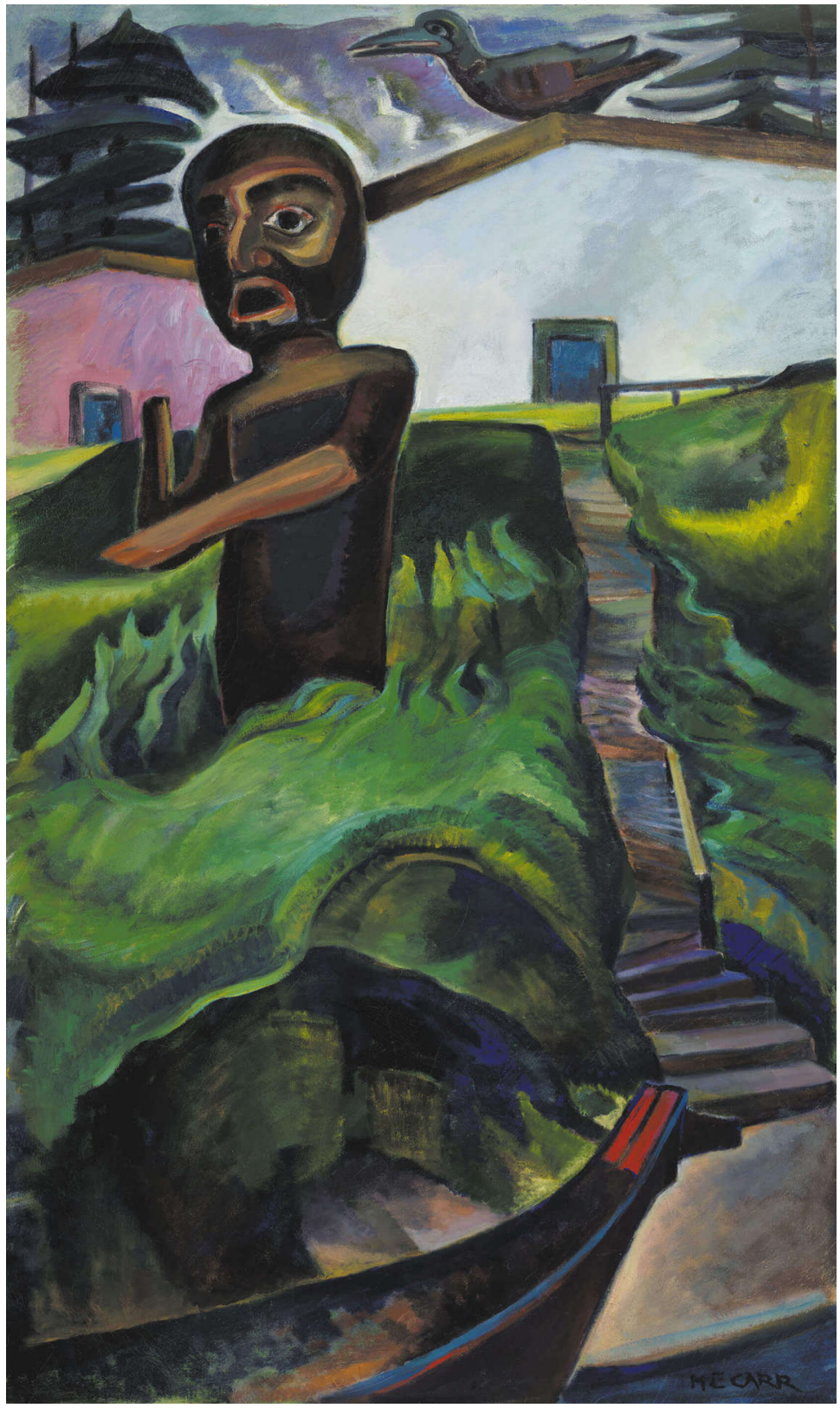
GAUCHE : Emily Carr, *Blunden Harbour*, v. 1930, huile sur toile, 129,8 x 93,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : *Mâts totémiques à Blunden Harbour*, v. 1901, photographie de Charles Frederick Newcombe. Carr n'ira jamais à ce village kwakiutl des Îles de la Reine-Charlotte. Pour peindre son tableau, elle s'inspire de cette photo de M. Newcombe, un anthropologue qui vit à Victoria au tournant du siècle.

Lamoureux décrit l'intérêt de Carr pour la fonction spirituelle et talismanique des mâts totémiques et la façon dont elle l'adapte dans des œuvres comme *Blunden Harbour* (v. 1930). Dans ses mots, ils deviennent un « alibi » permettant à Carr d'accéder à un langage visuel formidable et à ses symboles :

> Dans cette quête, les mâts totémiques lui fournissent le point de départ d'un *alibi pragmatique*, car au-delà du contenu mythique qu'ils présentent,

> ils lui permettent de reconduire, d'une œuvre à l'autre, le trouble puissant de l'expérience de la rencontre, et de choquer à son tour, mais traversée, voie exonérée, par la sincérité de l'affect, par la vérité du retentissement dont elle cherche à rendre compte. Elle resitue de la sorte le « fétiche » dans une autre religion, la nouvelle religion occidentale de l'art moderne dans sa filiation romantique […][5].

Cet usage du terme « fétiche » chez Lamoureux dérive des traditions occidentales de la psychanalyse. Il présente l'adaptation et la copie des créations des Premières Nations qui réfèrent à des éléments spirituels particuliers – tel *L'Escalier Fou*, v. 1928-1930 – comme preuve de ses croyances dans le pouvoir de transformation de l'art sur le spectateur.



Emily Carr, *L'Escalier fou*, v. 1928-1930, huile sur toile, 110,2 x 66 cm, Audain Art Museum, Whistler. Ce tableau a longtemps porté le titre de *L'escalier tordu*. Une inscription découverte à l'endos de la toile lors de travaux de conservation réalisés en 2013 permet d'en découvrir le titre original, *L'escalier fou*.

LE GROUPE DES SEPT

Alors que Carr travaillera dans un isolement relatif sur la côte ouest de 1904 jusqu'à sa mort en 1945, les membres du Groupe des Sept (qui réunit des immigrants britanniques de la première ou de la deuxième génération) jouissent du soutien moral et matériel des collectionneurs, des experts et des conservateurs, et s'encouragent mutuellement en discutant et en critiquant leur travail. Leurs tableaux, comme *Chutes sur la rivière Agawa, Algoma* (1919), de J.E.H. MacDonald, représentent des paysages qui, à la différence de ceux de Carr, sont souvent vides de signifiants culturels, d'activité industrielle ou d'occupation humaine.





GAUCHE : J.E.H. MacDonald, *Chutes, rivière Agawa, Algoma*, 1919, huile sur panneau, 21,6 x 26,7 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Lawren Harris, *Sommet Isolation, montagnes Rocheuses*, 1930, huile sur toile, 106,7 x 127 cm, Hart House, Université de Toronto.

Lawren Harris (1885-1970), le représentant le plus célèbre du groupe, puise son influence en partie dans le modernisme scandinave dont il embrasse le style symboliste et nationaliste dans des œuvres comme *Sommet Isolation, montagnes Rocheuses* (1930). Harris déclare au sujet de ses compatriotes : « Nous nous trouvons à la limite du Grand Nord et de sa blancheur vivante, de sa solitude et de son renouvellement, de ses résignations et de ses débordements, de son appel et de ses réponses, de son rythme réparateur[6]. » Bien qu'elles ne soient pas voulues aussi directes, les insinuations raciales de cette déclaration font écho aux politiques d'exclusion et de répression du gouvernement à l'égard des peuples autochtones et des immigrants non Blancs. Ces politiques sont mises en place à l'époque même où le pays se défait des liens impérialistes qui le relient à la Grande-Bretagne.



Emily Carr, *Souches et rebuts*, 1939, huile sur toile, 67,4 x 109,5 cm, Art Gallery of Greater Victoria.

Après sa participation à l'exposition *Canadian West Coast Art: Native and Modern* à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) et sa rencontre avec Harris et les autres membres du Groupe des Sept, Carr s'enhardit à explorer une dimension spirituelle plus profonde de son travail. Dans des tableaux comme *Souches et rebuts* (1939), elle renoue avec ses explorations des thèmes propres à la forêt, tant dans sa grandeur naturelle que dans son dépouillement aux mains des bûcherons.

RÉCEPTION DES ŒUVRES DE CARR

Au début des années 1990, Carr subit des critiques à la suite d'interprétationspostcolonialespour son recours à l'iconographie autochtone dans ses tableaux, critiques formulées tantôt par des artistes autochtones, tantôt par des critiques et des historiens de l'art et des chercheurs. En 1912, à son retour de son deuxième voyage en France, Carr est résolue à continuer à immortaliser « la culture autochtone en voie de disparition » en peignant les mâts totémiques et les villages de la province dans des œuvres comme *Canots de guerre, Alert Bay* (1912). Elle répète d'ailleurs cette déclaration à ses hôtes autochtones. Elle se consacre à cette mission avec sincérité, ignorant complètement sa propre réaction coloniale intériorisée aux cultures autochtones et l'effet d'exploitation et de « romantisation » latente sur ses représentations de la vie des Premières Nations.



Emily Carr, *Canots de guerre, Alert Bay*, 1912, huile sur toile, 63,5 x 80 cm, Audain Art Museum, Whistler.

À cette époque, l'accueil que réserve le public aux tableaux de Carr s'inscrit dans le cadre plus large du « trafic d'images autochtones[7] », une expression créée par l'historienne de l'art Gerta Moray pour désigner l'exposition, la promotion et la vente d'artefacts culturels fabriqués par les peuples des Premières Nations lors des foires internationales, dans les brochures touristiques et dans les boutiques d'artisanat ou de curiosités. Tandis que durant cette période, les Autochtones ne peuvent prendre part aux cérémonies traditionnelles, comme les potlatchs, ni fabriquer d'objets culturels destinés à des rituels, les agents des Indiens confisquent ces artefacts qu'ils donnent fréquemment aux musées publics, ou aux expositions du Canada dans le cadre de foires internationales.

Le gouvernement de la Colombie-Britannique utilise aussi des reproductions d'œuvres autochtones pour promouvoir son industrie touristique à l'étranger en vantant son exotisme pendant que les pensionnats obligatoires pour les enfants autochtones renforcent sa politique d'assimilation forcée. Entre autres, les politiques gouvernementales interdisent aux Premières Nations d'organiser des potlatchs et autres cérémonies traditionnelles et de recueillir des fonds pour soutenir leurs revendications territoriales.

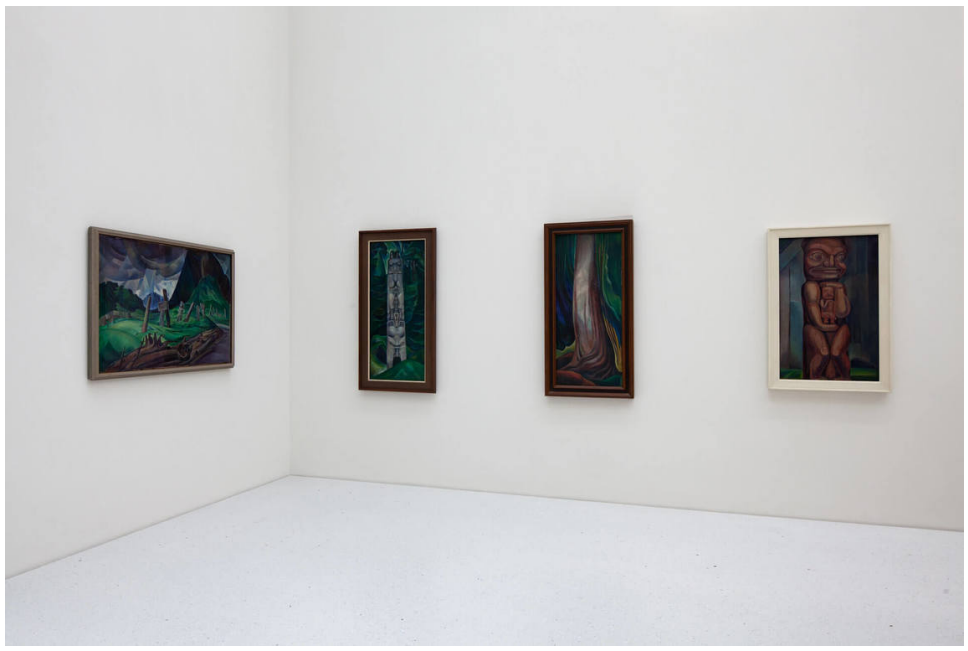

Some Ladies Prefer Indians
By MURIEL BREWSTER
Tanlac

Instaurées à la fin des années 1600 sur la côte Est, ces politiques de répression et de dépossession des terres et des coutumes autochtones sont adoptées à l'autre extrémité du pays au milieu du dix-neuvième siècle. Elles atteignent leur apogée au cours des premières décennies du

vingtième siècle, à l'époque même où Carr entreprend son œuvre. Dans les années 1990, étant donné ce contexte, certains groupes autochtones et historiens de l'art tels que Marcia Crosby et Gerta Moray incluent Carr dans leur critique des attitudes colonialistes à l'endroit des peuples autochtones du Canada.

Critique de l'exposition *West Coast Art: Native and Modern* de Muriel Brewster parue dans le *Toronto Star Weekly* du 21 janvier 1928. Organisée par la Galerie nationale du Canada, à Ottawa, l'exposition sera par la suite présentée à l'Art Gallery of Toronto au début de 1928. On aperçoit une œuvre de Carr (*Tanoo, Îles de la Reine-Charlotte*, 1913) à côté de *Mâts totémiques Gitsegukla*, 1926, d'Edwin Holgate.

Au vingt-et-unième siècle, le monde et le marché de l'art commencent à s'intéresser aux artistes qui ont une pratique moderne, mais qui sont actifs dans des localités en périphérie. Par conséquent, on observe une recrudescence de l'intérêt pour l'œuvre de Carr, intérêt accru davantage par son inclusion dans un contexte international à la foire d'art Documenta 13 à Kassel en Allemagne, où sept de ses tableaux sont exposés en 2012. De tels nouveaux projets compliquent aussi le parcours de sa vie et de son œuvre en la cadrant à l'extérieur des frontières du pays.



Vue de quatre des sept tableaux de Carr exposés en 2012 lors de Documenta 13 à Kassel en Allemagne.

En 2014, l'exposition *Convoluted Beauty: In the Company of Emily Carr* à la Mendel Art Gallery de Saskatoon jette un nouveau regard sur l'œuvre de Carr dans le contexte des artistes contemporains canadiens et internationaux qui explorent les thèmes de l'exil et du déracinement. La même année, la Dulwich Picture Gallery de Londres organise, avec la collaboration du Musée des beaux-arts de l'Ontario, *From the Forest to the Sea: Emily Carr in British Columbia*, la première exposition individuelle de l'artiste en Angleterre depuis celle tenue en 1990 à la Maison du Canada à Londres. Grâce à de tels projets, le raffinement et l'audace de l'œuvre de Carr reçoivent de plus en plus d'éloges à l'échelle internationale et l'accueil critique qu'ils méritent.



STYLE ET TECHNIQUE

Carr voyage beaucoup. Elle s'inspire de formes d'art européennes, américaines et autochtones, et suit des cours auprès d'académies et d'académies d'art et de professeurs privés. Elle développera son potentiel créatif sa vie durant grâce à son sens de l'observation en constant éveil et à l'énergie qu'elle déploie pour explorer de nouvelles techniques qui fusionnent ces influences.

ŒUVRES DE JEUNESSE, 1890-1910

Carr entreprend sa formation artistique à la California School of Design de San Francisco en 1890. Plusieurs peintres impressionnistes de la côte Ouest américaine fréquenteront plus tard cette école, mais son enseignement est conservateur : les élèves devaient d'abord copier des moulages de plâtre d'œuvres classiques puis passaient aux natures mortes avant de faire du modèle vivant. Toutefois, en raison de son éducation puritaine, Carr refuse d'assister aux cours de dessin en présence d'un modèle nu. (Plus tard en Angleterre, où elle étudie de 1899 à 1904, elle finit par surmonter ses réserves, comme elle le raconte dans ses mémoires : « J'avais redouté ce moment et m'occupais fébrilement à préparer mon matériel. Je levai les yeux. La beauté vivante du modèle avala chaque miette de ma gêne[1]. »)



GAUCHE : Emily Carr, *L'atelier d'Emily dans la vieille étable*, v. 1891, mine de plomb sur papier, 30,4 x 22,7 cm, Collection des Archives de la Colombie-Britannique, Royal B.C. Museum, Victoria. DROITE : Emily Carr, *Chrysanthèmes*, v. 1900, huile sur toile, 43,8 x 34,9 cm, Vancouver Art Gallery.

Carr qualifie la peinture qu'elle réalise en Californie de « banale et privée d'émotion – des objets honnêtement représentés, sans plus[2] ». Elle rentre à Victoria au bout de trois ans et donne des cours d'art aux enfants dans son premier atelier, aménagé dans le grenier d'une ancienne étable sur la propriété de la résidence familiale. On l'aperçoit dans son dessin *L'atelier d'Emily dans la vieille étable*(v. 1891). À la fin des années 1890, Carr se rend au village de Nuu-chah-nulth à Ucluelet sur la côte ouest de l'île de Vancouver et y réalise une série de dessins.

EMILY CARR

Sa vie et son œuvre par Lisa Baldissera



Emily Carr, *Étapes d'une étude*, 1902, aquarelle et encre sur papier, 32,5 x 63,5 cm, Collection des Archives de la Colombie-Britannique, Royal B.C. Museum, Victoria.

Après avoir économisé suffisamment en donnant ses leçons, Carr entreprend en 1899 son deuxième voyage d'études, à Londres cette fois. Deux amies artistes de Victoria, Sophie Pemberton (1869-1959) et Theresa Wylde, qui avaient étudié en Angleterre tandis qu'elle était en Californie, lui recommandent les écoles d'art britanniques. Les académies les plus réputées de l'époque se trouvent sur le continent européen, mais la langue est un obstacle pour Carr. À Londres, elle peut également compter sur le soutien d'amis de la famille. Toutefois, elle se présente à la Westminster School of Art quelques années trop tard : après avoir formé des artistes de renom comme Aubrey Beardsley (1872-1898) et Dame Ethel Walker (1861-1951), cette école a vu sa réputation décliner après le départ de son professeur le plus réputé, Frederick Brown, pour la Slade School of Fine Art.

À Westminster, Carr doit se contenter d'une formation traditionnelle du dix-neuvième siècle : anatomie, dessin d'après nature et modelage d'argile, sans oublier la copie de plâtres et de moulages classiques, dont l'école possède une vaste collection. Elle y réalise des œuvres quelconques comme *Chrysantèmes* (v. 1900). Déçue, elle abandonne ses études pour voyager en Europe.

Le 7 mai 1901, dans une lettre à Mary Cridge, une amie de la famille, Carr décrit sa visite du Louvre, où elle est « enchantée de voir les tableaux dont j'ai entendu parler et rêvé pour la moitié de ma vie. Je me suis demandé si j'allais me réveiller et constater que j'avais rêvé[3]. » La chercheuse Kathryn Bridge avance l'hypothèse voulant que si Carr se trouve à Paris avant la fin de mars, elle visite probablement l'*Exposition d'œuvres de Vincent Van Gogh*, la première rétrospective de l'artiste, présentée à la Galerie Bernheim Jeune du 15 au 31 mars[4]. Dans l'autobiographie qu'elle rédige vers la fin de sa vie, Carr écrit : « Je commençais, en effet, à soupçonner que Paris et Rome étaient probablement de plus grands centres d'art que Londres. La métropole anglaise était généralement très conservatrice, et je commençais à regretter de l'avoir choisie, plutôt que Paris, pour mes études[5]. »



Emily Carr, *Cumshewa*, 1912, aquarelle et mine de plomb sur papier monté sur carton, 52 x 75,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Carr retravaillera le sujet de *Cumshewa*, qui représente un mât totémique à Cumshewa aux Îles de la Reine-Charlotte, dans le grand tableau *Grand Corbeau*, 1931.

Plus tard la même année, elle s'inscrit aux ateliers Porthmeor à St. Ives dans le comté de Cornouailles, sous la direction de Julius Olsson (1864-1942) et de son assistant, Algernon Talmage. Elle raconte son séjour dans un récit illustré, *The Olsson Student* (*L'élève de Monsieur Olsson*), v. 1901-1902. Lors des leçons de peinture en plein air qui font sa renommée, Olsson insiste pour que les élèves plantent leurs chevalets sur la plage, mais la lumière crue réfléchie par le sable déclenche des migraines chez Carr. Ainsi, lorsqu'Olsson part en vacances, Talmage lui permet d'aller peindre dans les bois de Tregenna. Il lui donne un conseil qui la marquera : « Rappelez-vous qu'il y a aussi du soleil dans les ombres[6]. » Il l'enjoint également de voir « les profondeurs indescriptibles et les splendeurs de la végétation, le […] feuillage touffu qui comporte quand même des espaces pour respirer entre les feuilles[7] ».

Dès qu'il revient à St. Ives, Olsson critique vertement Carr. Celle-ci quitte l'école après seulement huit mois pour fréquenter la colonie d'artistes de Bushey dans le comté du Hertfordshire. Elle ne tardera pas à rejeter l'enseignement académique de son fondateur, Hubert von Herkomer (1849-1914), pour aller plutôt aux Meadows Studios, plus bohèmes, dans la même petite ville. Son nouveau professeur, John Whiteley, l'encourage à travailler en plein air où, lui conseille-t-il, elle doit « observer les allers et retours au milieu des arbres[8] ». À son retour au Canada, Carr se met à peindre les grands arbres du parc Stanley, une réserve forestière de Vancouver.

Pendant son voyage en Alaska en 1907, Carr peint *Allée des mâts totémiques, Sitka*, qui représente un site où on été déplacés des mâts totémiques tlingits et haïdas à l'intention des touristes[9]. Elle y rencontre un artiste américain que l'on croit être Theodore J. Richardson (1855-1914). Il parcourt l'Alaska avec des guides autochtones pour se livrer à des recherches intensives sur la culture des Premières Nations, mais passe aussi beaucoup de temps à Sitka. Richardson peint des aquarelles en plein air et certaines d'entre elles deviendront ultérieurement des œuvres plus ambitieuses, bien qu'il soit mieux connu pour ses dessins au pastel et ses aquarelles qui représentent l'art et l'architecture tlingit du sud-est de l'Alaska.



Theodore J. Richardson, *Mâts totémiques et maisons des Haïdas-Kaigani à Old Kasaan, île du Prince de Galles, Alaska*, v. 1903, aquarelle et gouache sur papier, 41 x 56 cm, Bibliothèque et Archives Canada.

Intriguée par ce qu'il décrit comme sa mission de préserver une culture en voie de disparition – une opinion colonialiste qu'elle partage –, Carr décide de créer une série d'œuvres pour immortaliser la culture et le mode de vie des peuples des Premières Nations. Elle consacrera plusieurs étés successifs à visiter les villages du Nord pour mener à bien son projet. Ces voyages l'influenceront profondément : « L'art indien élargit ma façon de voir, relâcha le formalisme appris dans les écoles anglaises. Ses proportions impressionnantes et sa réalité toute crue confondaient mon entendement de femme blanche. J'étais aussi canadienne de naissance que les Indiens, mais j'avais derrière moi l'hérédité de mes ancêtres de l'Ancien Monde autant que l'environnement canadien. L'Ouest nouveau m'appelait à lui, mais ma vieille hérédité de l'Ancien Monde, et la façon dont j'avais été élevée me retenaient. L'on m'avait appris à ne voir que l'extérieur des choses, non pas à lutter pour les pénétrer[10]. »

INFLUENCE FRANÇAISE, 1910-1911

Ce n'est qu'en 1910 que Carr entreprend un autre voyage d'études, à Paris. Elle écrit : « Moi, je me fichais de l'histoire de Paris. Je voulais *tout de suite* me rendre compte par moi-même de ce qu'était cet "art nouveau". Je l'entendais [ridiculisé, porté aux nues, aimé, haï]. Il m'émouvait, mais je n'arrivai pas, au début, à comprendre de quoi il retournait. Je vis tout de suite qu'il faisait paraître la peinture traditionnelle récente fade, étriquée, peu convaincante[11]. » Ce sera son voyage le plus profitable au développement de son art : la formation technique et stylistique qu'elle reçoit au cours de ce séjour de quinze mois changera définitivement son œuvre.

EMILY CARR

Sa vie et son œuvre par Lisa Baldissera

À son arrivée, Carr s'inscrit à l'Académie Colarossi sur les conseils de l'artiste anglais Harry Phelan Gibb (1870-1948), puis quitte cette école pour suivre des leçons privées avec le peintre écossais John Duncan Fergusson (1874-1961). Lassée de la vie dans une grande ville, elle se retire dans une station thermale de Suède durant plusieurs mois. À son retour, elle reprend ses études à l'extérieur de Paris puis en Bretagne avec Gibb et, plus tard, auprès de la Néo-Zélandaise Frances Hodgkins (1869-1947).





GAUCHE : Frances Hodgkins, *Boats by the Harbour Wall*, c. 1910, watercolour, 49.2 x 50.7 cm, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki. DROITE : Harry Phelan Gibb, *Baigneuses*, s.d., huile sur toile, 65,7 x 76,5 cm, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki. L'influence considérable de Hodgkins et de Phelan Gibb sur la touche picturale et la palette de Carr est particulièrement visible dans les tableaux qu'elle peint en France et dans les villages autochtones de la Colombie-Britannique à son retour au Canada.



Emily Carr, *Arbres en France*, v. 1911, huile sur toile, 35,3 x 45,5 cm, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario.

Au cours de cette période, Carr peint de nombreux petits formats en plein air et en atelier, comme *Le paysage* (1911) qui représente la campagne de Bretagne. Ami d'Henri Matisse (1869-1954) et de l'auteure américaine expatriée Gertrude Stein, Gibb exerce une influence marquante sur Carr et l'encourage notamment à reprendre son projet sur les Premières Nations. Elle se transforme et se développe comme peintre en se livrant à des expériences avec la composition, la couleur et la technique, et en apprenant à mieux connaître les mouvements artistiques européens de son époque, en particulier le postimpressionnisme, le fauvisme, l'expressionnisme, et le cubisme. Elle admire aussi l'œuvre de Gibb : « Ses couleurs étaient richement, délicieusement juteuses, alternant les tons chauds et les tons froids. Il les intensifiait en utilisant les complémentaires[12]. »

Dans un geste qui marquera sa démarche à venir, Carr rejette la distorsion délibérée des figures chère à Gibb et, ce faisant, le primitivisme de Pablo Picasso (1881-1973) et de Georges Braque (1882-1963). Selon elle, on doit adopter ce style pour « conférer [aux formes humaines et animales] un sens particulier, pour leur donner de l'emphase […] avec une grande sincérité[13] » comme dans les peintures et sculptures autochtones qu'elle a vues en Colombie-Britannique, et non uniquement pour obtenir un effet formel.



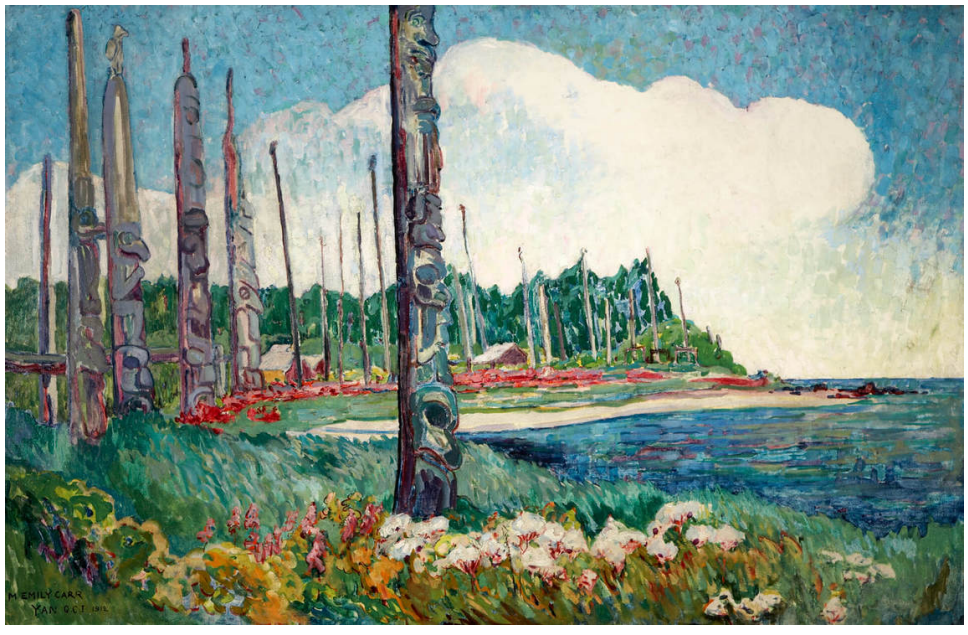
Emily Carr, *Le paysage*, 1911, huile sur panneau, 45,7 x 62,2 cm, collection privée. Des œuvres de Carr sont exposées au Salon d'Automne de 1911 aux côtés de celles de Marcel Duchamp, de Fernand Léger et d'Henri Matisse.

Au terme de ses études en France, Carr parvient à marier son besoin de travailler à l'écart de la ville avec son désir de réussir en tant qu'artiste. On observe dans les tableaux de cette période, notamment *Un automne en France* (1911), qu'elle maîtrise pleinement le langage technique et stylistique qui distinguera sa modernité. Son art commence à se transformer, par la simplification du détail et la variété de ses coups de pinceau. Travaillant autant à l'huile qu'à l'aquarelle, elle fait des essais avec les variations de motifs et de tons, utilisant des coloris vifs et sourds pour créer la structure sur laquelle repose la peinture. Ses compositions deviennent plus stratégiques et elle superpose les couleurs pour révéler les motifs de l'environnement, ou encore pour créer des scènes d'intérieur comme *Tricoteuse française (La Bretonne)*, une œuvre de 1911.

Les tableaux que Carr présente au Salon d'Automne à Paris en 1911, comme *Le paysage* (qui sera connu plus tard sous le nom de *Paysage de Bretagne*), comportent les mêmes caractéristiques — compositions expérimentales, coloris dynamiques et inattendus, coups de pinceau variés — que les œuvres de style fauve qu'elle exposera à Vancouver l'année suivante.

PREMIERS THÈMES AUTOCHTONES, 1911–1913

Lorsque Carr rentre au Canada, elle se remet à voyager pour travailler sur la côte nord-ouest de la Colombie-Britannique. Elle remanie également plusieurs dessins et croquis sur des thèmes autochtones dans son nouveau style français. Elle réalise des aquarelles et des dessins, prend des notes de ses excursions et fait des esquisses en vue de s'en servir plus tard pour élaborer des œuvres en atelier.



Emily Carr, *Yan, I.R.C.*, 1912, huile sur toile, 99,5 x 153 cm, Art Gallery of Hamilton.

Elle se procure des photos auprès de photographes professionnels ou de ses compagnons de voyage dont elle s'inspire à l'occasion pour peindre, comme l'écrivent les conservateurs Peter Macnair et Jay Stewart dans leur site Web *To the Totem Forests*[14]. Carr dessine et peint sur le motif, comme elle en a l'habitude, des mâts totémiques ou des personnages isolés, ainsi que des scènes de village. Toutes ces œuvres exhibent les couleurs éclatantes, les coups de pinceau vifs et le cadrage serré caractéristiques de l'École française, comme l'illustre *Yan, I.R.C.* (1912).

Lorsqu'elle travaille dans son atelier de Victoria, Carr exécute surtout de petits tableaux à l'aquarelle ou à l'huile. Malgré l'énergie qu'elle y consacre, son œuvre de cette période reçoit peu de soutien et, entre 1913 et 1927, elle peint rarement.

MODERNISME ET THÈMES TARDIFS DES PREMIÈRES NATIONS, 1927–1932

Carr vit à l'été 1927 une expérience qui transformera sa vie : elle se rend à Ottawa pour participer à l'exposition *Canadian West Coast Art: Native and Modern* organisée par la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada).

Non seulement ses œuvres sont bien en évidence dans cette exposition, mais Carr rencontre aussi des membres du Groupe des Sept et d'autres artistes qui ont adopté le style moderniste. Lawren Harris (1885-1970) l'initie à la théosophie, une philosophie ésotérique qui trouve ses racines dans le gnosticisme et associe habilement les préoccupations modernistes au sublime et postule une expérience universelle où l'esprit et la matière fusionnent. Par l'entremise de Harris, sa quête visant à donner une dimension spirituelle à son travail émerge comme une recherche primordiale. Elle retourne – comme on le voit notamment dans *Souches et rebuts* (1939) – à son exploration des thèmes liés à la forêt, à la fois sa grandeur naturelle et sa spoliation par l'industrie forestière. Carr finira par s'avouer qu'elle préfère le Dieu plus personnel de sa religion traditionnelle à la théosophie, et sa longue et chaleureuse amitié avec Harris s'en trouvera compromise.

EMILY CARR

Sa vie et son œuvre par Lisa Baldissera

Carr fait ses dernières excursions dans les villages autochtones entre 1928 et 1930. Elle retourne à de nombreux endroits qu'elle a visités des décennies auparavant, à commencer par la rivière Nass et le fleuve Skeena, Haïda Gwaii, puis Friendly Cove et enfin Quatsino. Elle y fait de nombreux dessins dans de petits carnets avant de réaliser des aquarelles plus achevées qui l'inspireront pour son travail en atelier. Elle expérimente aussi le dessin au fusain sur papier kraft, ce qui l'amène dans une nouvelle direction minimaliste, lui inspirant certains des tableaux importants qu'elle réalise à l'époque.



Aperçu de l'exposition *Canadian West Coast Art: Native and Modern* présentée à la Galerie nationale du Canada en 1927. Au centre, on peut voir le tableau de Carr, *Yan, I.R.C.*, 1912.

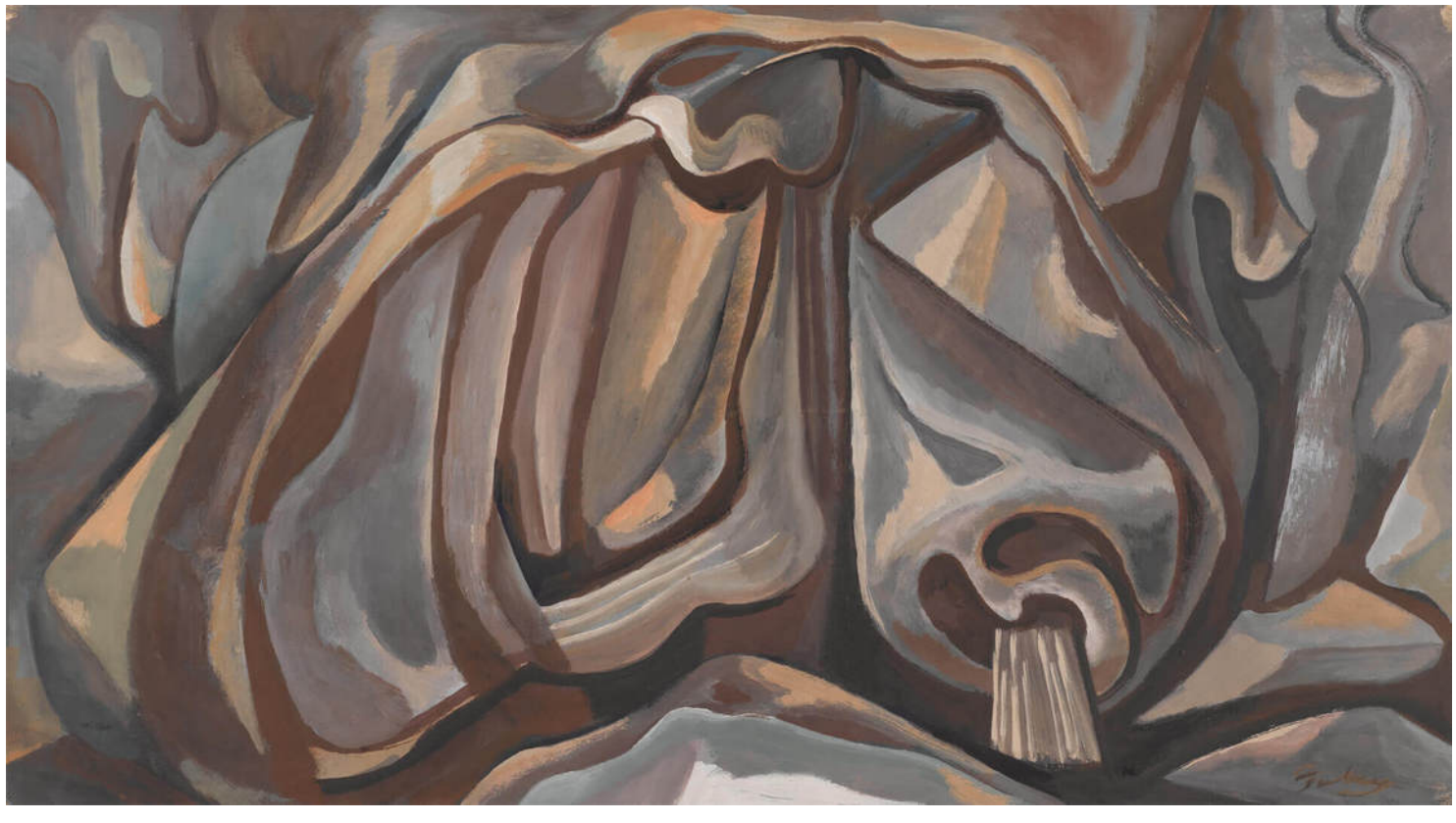




GAUCHE : Emily Carr, *Mât totémique de la mère*, Kitwancool, 1928, huile sur toile, 109,5 x 69 cm, Vancouver Art Gallery. DROITE : Emily Carr, *Partie inférieure de mât totémique de D'Sonoqua*, v. 1928, fusain sur papier, 37,8 x 24,8 cm, Collection des Archives de la Colombie-Britannique, Royal B.C. Museum, Victoria.

Du croquis au tableau achevé, la stratégie de Carr pour développer son œuvre devient beaucoup plus remarquable au cours de cette période. Dans *Grand Corbeau* (1931) par exemple, le caractère monumental de l'animal est intensifié par un traitement plus stylisé. On ne voit plus d'êtres vivants dans le paysage, ce qui a pour effet de créer une impression de deuil, de ruine et de déchéance, situation qui provient, selon toute vraisemblance, de la dispersion des populations autochtones et de la destruction des sites originaux depuis ses précédentes visites. À l'époque, de nombreux mâts totémiques ont été déplacés et des villages, dépeuplés. Les ethnologues, politiciens et médias de l'époque soulignent l'urgence de son projet au plan politique et la poussent à trouver les moyens formels et artistiques de le mener à bien. Au cours de cette même période, toutefois, Harris lui conseille d'abandonner les thèmes autochtones pour se concentrer sur le paysage.

Les paysages peints à cette époque, comme *Forêt, Colombie-Britannique* (1931-1932), reflètent les éléments qui contribuent à modeler son œuvre : les enseignements des écoles françaises, ses observations de la pratique des artistes autochtones, ainsi que les encouragements et l'influence de Lawren Harris. En outre, ses conversations avec l'artiste américain Mark Tobey (1890-1976) l'aident à mieux percevoir la structure de la forêt et, ainsi, de mieux l'exprimer dans son travail.



Mark Tobey, *Formes mouvantes*, 1930, gouache sur papier, 27,3 x 49,5 cm, Seattle Art Museum.

LA FORÊT, LE CIEL ET LA MER, 1933-1937

Les années de 1933 à 1937 seront une autre période clé de l'œuvre de Carr. Se détachant de l'iconographie des mâts totémiques et des statues autochtones, l'artiste revient aux thèmes relatifs à la forêt.

À partir de 1932, Carr commence à remplacer ses aquarelles sur papier par un substitut plus expressif qui conserve la gamme chromatique et le texturé de l'huile sur toile tout en étant moins coûteux, comme on l'observe dans *Soleil et tumulte* (1938-1939). Elle dilue de la peinture à l'huile avec de l'essence, ce qui lui permet d'obtenir une substance dont la viscosité et la densité la rendent aussi facile à utiliser en plein air que l'aquarelle. Au début, elle réserve cette matière uniquement à ses esquisses préparatoires sur papier pour ses tableaux de grand format, mais en 1936, elle réalise des œuvres entières au moyen de cette nouvelle technique qui lui permet d'atteindre la pleine puissance expressionniste qu'elle recherche.



Emily Carr, *Soleil et tumulte*, 1938-1939, huile sur papier, 87 x 57,1 cm, Art Gallery of Hamilton.

En 1933, Carr achète une roulotte qu'elle baptise « L'Éléphant » pour pouvoir séjourner et travailler en forêt. Pendant plusieurs semaines, elle s'installe au parc Goldstream et à d'autres endroits près de Victoria où elle éprouve un grand bien-être. Le ciel, la terre et les arbres paraissent taillés dans ses premiers tableaux de forêt : tantôt l'ensemble de la toile fusionne dans une grille cubiste où s'emboîtent les plans, tantôt il se modèle organiquement et avec foisonnement dans un genre de drapé musculaire et pictural. Les tableaux réalisés au début de cette période laissent voir la simplification des formes inspirée par le style abstrait de Harris.

La simplification et l'unification des éléments formels observées dans un arbre qui se dresse seul, par exemple, résultent des influences du style et de l'iconographie des Premières Nations. Carr crée des œuvres qui se muent en réflexions sur la vie et la mort, la naissance et la décomposition. Même si son approche picturale change et devient plus libre, le sujet de l'arbre solitaire se retrouve encore dans ses œuvres comme *Rejeté par les bûcherons mais aimé du ciel*(1935).





GAUCHE : Emily Carr, *Rebuts de bûcherons*, 1935, huile sur toile, 69 x 112,2 cm, Vancouver Art Gallery. DROITE : Carr à côté de sa roulotte surnommée « L'Éléphant », à l'extrémité sud-ouest d'Esquimalt Lagoon en mai 1934. Photographie de Mme S.F. Morley.

Après 1933, les soucis formels et spirituels de Carr s'allient à son concept d'« unité dans le mouvement », comme elle écrit :

> Je me suis réveillée ce matin avec en tête une image très vive d'« unité de mouvement ». Je crois que Van Gogh a eu cette idée. Comme j'ai appris tout récemment qu'il avait cet objectif en tête, ce n'est pas de lui que j'ai eu

cette idée. Il me semble que cela explique beaucoup de choses. Je perçois cette unité distinctement sur la plage et les falaises. Je l'ai sentie dans la forêt, mais je ne m'étais pas tout à fait rendu compte de ce que je ressentais. Maintenant, je crois que la première chose qu'il faut saisir dans une composition, c'est la direction du mouvement général, le geste de l'ensemble comme une unité. On doit faire la transition d'une courbe à la suivante avec beaucoup de soin, en variant la longueur d'onde de l'espace sans l'interrompre, en faire une voie permettant à l'œil et à l'esprit de se frayer un chemin à travers nos pensées. Depuis longtemps, j'essaie de saisir ces mouvements des éléments. Maintenant, je vois qu'il n'y a qu'un seul mouvement. Il ondoie et ondule. Il peut être lent ou rapide, mais il n'y a qu'un seul mouvement qui s'élance dans l'espace sans arrêter : rochers, océan, ciel, un seul mouvement continu[15].





GAUCHE : Lawren Harris, *Rive nord du lac Supérieur*, 1926, huile sur toile, 102,2 x 128,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Georgia O'Keeffe, *Arbre gris*, Lake George, 1925, huile sur toile, 91,4 x 76,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Carr poursuit l'exploration esthétique de ces forces spirituelles dans son art. Elle écrit en 1934 : « Qu'est-ce que la spiritualité en peinture? Premièrement, le fait de voir la réalité spirituelle derrière la forme : sa signification. Deuxièmement, la détermination, le pouvoir et le courage de s'en tenir à ses idéaux à tout prix, malgré le danger de laisser ces idéaux se diluer dans le vague, l'incertitude et l'indécision. Dans ce cas, la chose est perdue avant d'avoir pu être formulée[16]. »

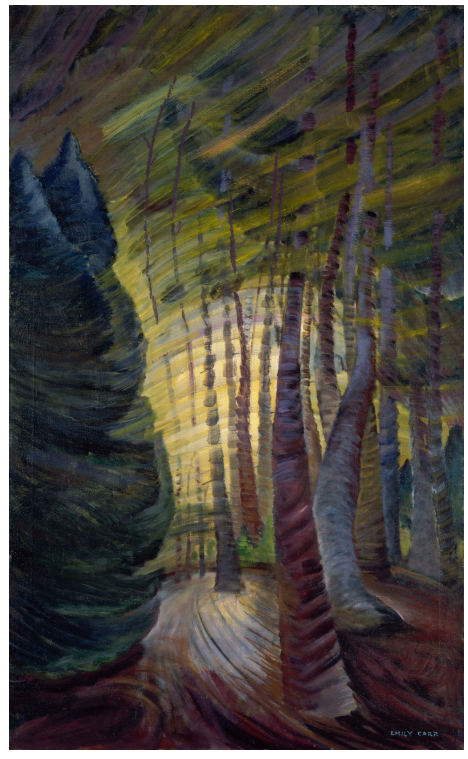
Dans ses œuvres tardives, la métaphysique de la quête de Carr s'allie aux éléments pressentis du territoire lui-même : les forêts agissant comme un prolongement de son paradigme du sauvetage. La peintre représente les effets de la déforestation, qui sont déjà visibles en Colombie-Britannique, notamment dans *Rebuts de bûcherons* (1935). Ici, la quête de Carr se prolonge jusqu'à la création d'une cosmologie spirituelle qui englobe la forêt, la terre et l'océan. Elle écrit : « Quand je veux mieux comprendre la croissance et l'immortalité, je retourne à Walt Whitman. Chez lui, tout semblait s'articuler pleinement dans la continuité : débordement et renversement éternel d'éléments dans l'univers, sans aucune perte[17]. »

DERNIERS TABLEAUX, 1937–1942

Après avoir subi une crise cardiaque en 1937, Carr a de plus en plus de difficulté à travailler à l'extérieur. Elle fait sa dernière excursion en 1942. Ses œuvres tardives — comme *Au-dessus de la carrière* (1937) et *Souches et rebuts* (1939) — jaillissent des profondeurs de la forêt : la lumière et le vaste ciel jouent un rôle de premier plan, et les mouvements de la nature se marient à sa touche picturale. Les formes statiques de ses œuvres anciennes cèdent la place à des traits bouillonnants et ouverts, aux taches de couleurs libres. Ces œuvres

atmosphériques, légères et vibrantes rappellent une grande diversité de styles : postimpressionnisme, expressionnisme et abstraction picturale.

La quête spirituelle de Carr pour atteindre une unité globale dans ses tableaux – qui reflète sa quête d'unité en art et en religion – devient dans ses dernières œuvres une forme d'expression de la conscience, de la force vitale et de l'énergie spirituelle. Plutôt que d'utiliser le pinceau pour traduire les volumes et la structure, Carr laisse les marques devenir le sujet de l'œuvre. Comme en témoigne *Obscurité illuminée* (v. 1938-1940), la fluidité de ses huiles sur papier se réalise désormais par la virtuosité du pinceau.



Emily Carr, *Obscurité illuminée*, v. 1938-1940, huile sur toile, 110,7 x 67,2 cm, Collection des Archives de la Colombie-Britannique, Royal B.C. Museum, Victoria.



OÙ VOIR

Le Musée des beaux-arts du Canada et la Vancouver Art Gallery possèdent le plus grand nombre d'œuvres d'Emily Carr, mais on en trouve aussi dans des collections publiques et privées un peu partout au pays. Les œuvres figurant sur la liste suivante ne sont pas nécessairement exposées en tout temps.

ART GALLERY OF GREATER VICTORIA

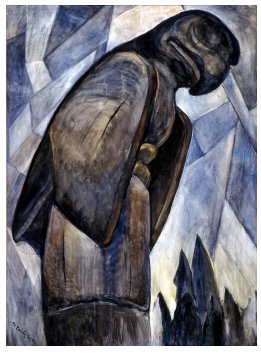
1040, rue Moss
Victoria (Colombie-Britannique), Canada
1-250-384-4171
aggv.ca



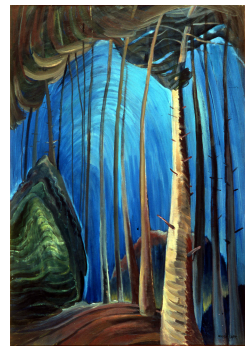
Emily Carr, *Totem Walk at Sitka* (*Allée des mâts totémiques, Sitka*), 1907
Aquarelle sur papier
38,5 x 38,5 cm



Emily Carr, *Beacon Hill Park* (*Parc Beacon Hill*), 1909
Aquarelle sur papier
35,2 x 51,9 cm



Emily Carr, *Big Eagle, Skidigate, B.C.* (*Grand Aigle, Skidigate, C.-B.*), 1929
Aquarelle sur papier
76,2 x 56,7 cm



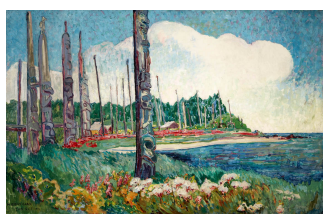
Emily Carr, *Blue Sky* (*Ciel bleu*), 1936
Huile sur toile
93,5 x 65 cm



Emily Carr, *Odds and Ends* (*Souches et rebuts*), 1939
Huile sur toile
67,4 x 109,5 cm

ART GALLERY OF HAMILTON

123, rue King Ouest
Hamilton (Ontario), Canada
905-527-6610
artgalleryofhamilton.com



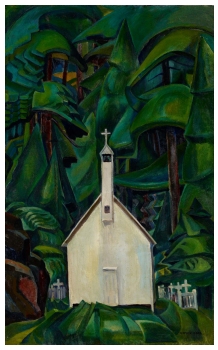
Emily Carr, *Yan, Q.C.I* (*Yan, I.R.C.*), 1912
Huile sur toile
99,5 x 153 cm



Emily Carr, *Sunshine and Tumult* (*Soleil et tumulte*), 1938-1939
Huile sur papier
87 x 57,1 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO

317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario), Canada
1-877-255-4246 ou 416-979-6648
ago.net



Emily Carr, *Indian Church* (*Église du village de Yuquot*), 1929
Huile sur toile
108,6 x 68,9 cm

COLLECTION MCMICHAEL D'ART CANADIEN

10365, avenue Islington
Kleinburg (Ontario), Canada
905-893-1121 ou 1-888-213-1121
mcmichael.com/francais



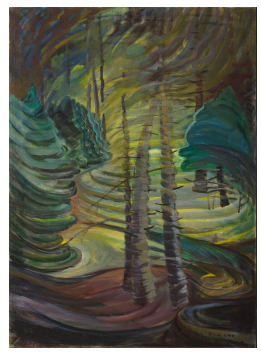
Emily Carr, *Breton Farm Yard* (*Cour de ferme en Bretagne*), v. 1911
Huile sur carton
32,3 x 40,8 cm



Emily Carr, *Trees in France* (*Arbres en France*), v. 1911
Huile sur toile
35,3 x 45,5 cm



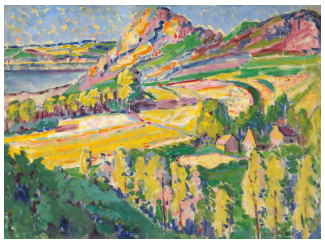
Emily Carr, *Shoreline* (*Rivage*), 1936
Huile sur toile
68 x 111,5 cm



Emily Carr, *Dancing Sunlight* (*Soleil dansant*), 1937
Huile sur toile
83,5 x 60 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario), Canada
613-990-1985
beaux-arts.ca/



Emily Carr, *Autumn in France* (*Un automne en France*), 1911
Huile sur carton
49 x 65,9 cm



Emily Carr, *Cumshewa*, 1912
Aquarelle et mine de plomb sur papier monté sur carton
52 x 75,5 cm



Emily Carr, *Potlatch Figure (Mimquimlees)* (*Figure de potlatch (Mimquimlees)*), 1912
Huile sur toile
46 x 60,3 cm



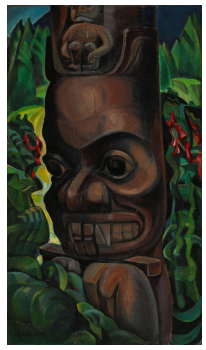
Emily Carr, *Bell* (*Cloche*), v. 1927
Argile rouge, peinture et fil de fer
11 x 8,5 cm (diamètre)

EMILY CARR

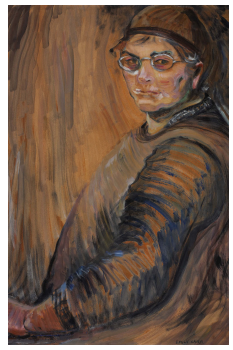
Sa vie et son œuvre par Lisa Baldissera



Emily Carr, *Blunden Harbour*, v. 1930
Huile sur toile
129,8 x 93,6 cm



Emily Carr, *Grizzly Bear Totem, Angidah, Nass River* (*Mât totémique au grizzly, Angidah, rivière Nass*), v. 1930
Huile sur toile
92,5 x 54,5 cm



Emily Carr, *Self-Portrait* (*Autoportrait*), 1938-1939
Huile sur papier vélin monté sur contreplaqué
85,5 x 57,7 cm

ROYAL BRITISH COLUMBIA MUSEUM

675, rue Belleville
Victoria (Colombie-Britannique), Canada
250-356-7226
royalbcmuseum.bc.ca



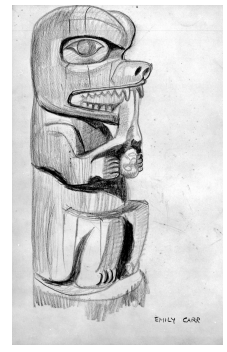
Emily Carr, *Emily's Old Barn Studio* (*L'atelier d'Emily dans la vieille étable*), v. 1891
Mine de plomb sur papier
30,4 x 22,7 cm



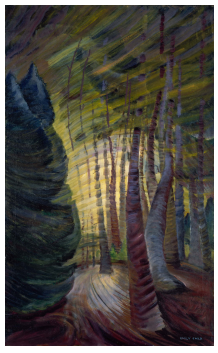
Emily Carr, *A Study in Evolution* (*Étapes d'une étude*), 1902
Aquarelle et encre sur papier
32,5 x 63,5 cm



Emily Carr, *Tanoo, Q.C.I.* (*Tanoo, Îles de la Reine-Charlotte*), 1913
Huile sur toile
110,5 x 170,8 cm



Emily Carr, *Lower Portion of D'Sonoqua Pole* (*Partie inférieure du mât totémique de D'Sonoqua*), v. 1928
Fusain sur papier
37,8 x 24,8 cm



Emily Carr, *Sombreness Sunlit* (*Obscurité illuminée*), v. 1938-1940
Huile sur toile
110,7 x 67,2 cm

VANCOUVER ART GALLERY

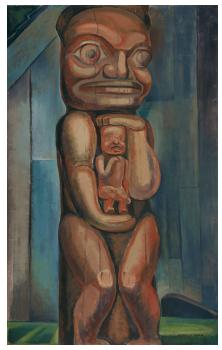
750, rue Hornby
Vancouver (Colombie-Britannique), Canada
604-662-4700
vanartgallery.bc.ca



Emily Carr, *Chrysanthemums* (*Chrysanthèmes*), v. 1900
Huile sur toile
43,8 x 34,9 cm



Emily Carr, *Totem Poles, Kitseukla* (*Mâts totémiques, Kitseukla*), 1912
Huile sur toile
126,8 x 98,4 cm



Emily Carr, *Totem Mother, Kitwancool* (*Mât totémique de la mère, Kitwancool*), 1928
Huile sur toile
109,5 x 69 cm



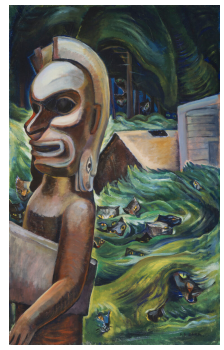
Emily Carr, *Vanquished* (*Vaincu*), 1930
Huile sur toile
92 x 129 cm



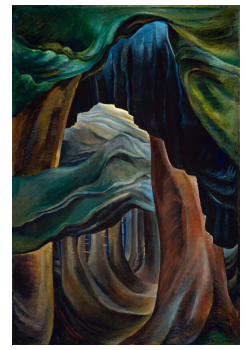
Emily Carr, *Big Raven* (*Grand Corbeau*), 1931
Huile sur toile
87 x 114 cm



Emily Carr, *Tree Trunk* (*Tronc d'arbre*), 1931
Huile sur toile
129,1 x 56,3 cm



Emily Carr, *Zunoqua of the Cat Village* (*Zunoqua du village aux chats*), 1931
Huile sur toile
112,2 x 70,1 cm



Emily Carr, *Forest, British Columbia* (*Forêt, Colombie-Britannique*), 1931-1932
Huile sur toile
130 x 86,8 cm



Emily Carr, *Loggers' Culls* (*Rebuts de bûcherons*), 1935
Huile sur toile
69 x 112,2 cm



Emily Carr, *Scorned as Timber, Beloved of the Sky* (*Rejeté par les bûcherons mais aimé du ciel*), 1935
Huile sur toile
112 x 68,9 cm



Emily Carr, *Above the Gravel Pit* (*Au-dessus de la carrière*), 1937
Huile sur toile
77,2 x 102,3 cm

NOTES

BIOGRAPHIE

1. CARR, Emily. *Petite*, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, Montréal, éditions Pierre Tisseyre, 1984, p. 95.

2. CARR, Emily. *Petite*, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, Montréal, éditions Pierre Tisseyre, 1984, p. 142.

3. CARR, Emily. *Les maux de la croissance, autobiographie*, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, Saint-Laurent, éditions Pierre Tisseyre, 1994, p. 247.

4. Emily Carr citée dans CREAN, Susan, éd. *Opposite Contraries: The Unknown Journals of Emily Carr and Other Writings*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2003, p. 204.

5. Pour connaître plus de détails sur les voyages de Carr, voir MORAY, Gerta. *Unsettling Encounters: First Nations Imagery in the Art of Emily Carr*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2006.

6. Emily Carr citée dans CREAN, Susan, éd. *Opposite Contraries: The Unknown Journals of Emily Carr and Other Writings*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2003, p. 204.

7. Emily Carr citée dans SHADBOLT, Doris. *The Art of Emily Carr*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1979, p. 40.

8. Emily Carr, citée dans STEWART, Jay et Peter MACNAIR, « Reconstitution du séjour d'Emily Carr en Alaska » dans Emily Carr, *Nouvelles perspectives sur une légende canadienne*, Charles C. Hill, Johanne Lamoureux et Ian M. Thom, éd., *Emily Carr, Nouvelles perspectives sur une légende canadienne*, Vancouver, Douglas & McIntyre; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2006, p. 27.

9. Emily Carr citée dans CREAN, Susan, éd. *Opposite Contraries: The Unknown Journals of Emily Carr and Other Writings*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2003, p. 204.

10. Emily Carr citée dans MORAY, Gerta. *Unsettling Encounters: First Nations Imagery in the Art of Emily Carr*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2006, p. 57.

11. SHADBOLT, Doris, éd. *The Complete Writings of Emily Carr*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1997, p. 658.

12. Emily Carr citée dans SHADBOLT, Doris, éd. *The Complete Writings of Emily Carr*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1997, p. 661.

ŒUVRES PHARES : UN AUTOMNE EN FRANCE

1. CARR, Emily. *Les maux de la croissance, autobiographie*, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, Saint-Laurent, Éditions Pierre Tisseyre, 1994, p. 238.

2. CARR, Emily. *Les maux de la croissance, autobiographie*, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, Saint-Laurent, Éditions Pierre Tisseyre, 1994, p. 239.

3. CARR, Emily. *Les maux de la croissance, autobiographie*, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, Saint-Laurent, Éditions Pierre Tisseyre, 1994, p. 239.

ŒUVRES PHARES : TANOO, ÎLES DE LA REINE-CHARLOTTE

1. CROSBY, Marcia. « Chronologie des aléas de l'amour », dans Charles C. Hill, Johanne Lamoureux et Ian M. Thom, éd., *Emily Carr : Nouvelles perspectives sur une légende canadienne*, Vancouver, Douglas & McIntyre; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2006, p. 165.

2. « Alert Bay » dans ce titre désigne le village de 'Yalis.

ŒUVRES PHARES : ÉGLISE DU VILLAGE DE YUQUOT

1. *A Century of Canadian Art*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Britain, 1938. Le philanthrope Vincent Massey, qui a œuvré sans relâche à la promotion et à la défense de l'art et de la culture du Canada, a été gouverneur général du pays de 1952 à 1959.

ŒUVRES PHARES : VAINCU

1. CARR, Emily. *Klee Wyck*, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, Saint-Laurent, Le Cercle du livre de France, 1973, p. 126.

2. CROSBY, Marcia. « Construction of the Imaginary Indian », dans John O'Brian et Peter White, éd., *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 220.

ŒUVRES PHARES : AU-DESSUS DE LA CARRIÈRE

1. HARRIS, Lawren. Lettre Ã Emily Carr, s.d. 1929.

2. CARR, Emily. *Hundreds and Thousands: The Journals of Emily Carr*, Toronto, Clarke, Irwin, 1966, p. 391.

ŒUVRES PHARES : AUTOPORTRAIT

1. CARR, Emily. *Hundreds and Thousands: The Journals of Emily Carr*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2006, p. 437.

2. CARR, Emily. *Hundreds and Thousands: The Journals of Emily Carr*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2006, p. 437.

3. Emily Carr citée dans CREAN, Susan, éd., *Opposite Contraries: The Unknown Journals of Emily Carr and Other Writings*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2004, p. 137.

ŒUVRES PHARES : SOUCHES ET REBUTS

1. CARR, Emily. *Hundreds and Thousands: The Journals of Emily Carr*, Toronto, Clarke, Irwin, 1966, p. 132-133.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, éd. *Documenta 13: The Guidebook, Catalogue 3/3*, Kassel, Hatje Cantz, 2012, p. 148.

2. WALL, Jeff. « Traditions and Counter-Traditions in Vancouver Art: A Deeper Background for Ken Lum's Work », *Witte de With: The Lectures*, Gand, Belgique, Imschoot, uitgevers, 1990, p. 67.

3. O'BRIAN, John. « Wild Art History », dans John O'Brian et Peter White, éd., *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 21.

4. LAMOUREUX, Johanne. « L'autre modernité française d'Emily Carr », dans Charles C. Hill, Johanne Lamoureux et Ian M. Thom, éd., *Emily Carr*, *Nouvelles perspectives sur une légende canadienne*, Vancouver, Douglas & McIntyre; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2006, p. 53.

5. LAMOUREUX, Johanne. « L'autre modernité française d'Emily Carr », dans Charles C. Hill, Johanne Lamoureux et Ian M. Thom, éd., *Emily Carr, Nouvelles perspectives sur une légende canadienne*, Vancouver, Douglas & McIntyre; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2006, p. 53.

6. Lawren Harris cité dans WATSON, Scott. « Race, Wilderness, Territory, and the Origins of Modern Canadian Landscape Painting », dans John O'Brian et Peter White, éd. *Beyond Wilderness: The Groupe of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Montréal et Kingston, McGill-Queens University Press, 2007, p. 277.

7. MORAY, Gerta. « Emily Carr and the Traffic in Native Images », dans Lynda Jessup et Matthew Teitelbaum, éd. *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernism*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 71-93.

STYLE ET TECHNIQUE

1. CARR, Emily. *Les maux de la croissance, autobiographie*, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, Saint-Laurent, Éditions Michel Tisseyre, 1994, p. 111.

2. CARR, Emily. *Les maux de la croissance, autobiographie*, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, Saint-Laurent, Éditions Michel Tisseyre, 1994, p. 83.

3. CARR, Emily. *Sister and I: From Victoria to England*, introduction de Kathryn Bridge, Victoria, Royal British Columbia Museum, 2011, p. 12. La lettre se trouve dans les archives de la ville de Victoria.

4. Kathryn Bridge, dans un courriel reÃ§u le 24 juilletÂ 2014.

5. CARR, Emily. *Les maux de la croissance, autobiographie*, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, Saint-Laurent, Éditions Michel Tisseyre, 1994, p. 162.

6. CARR, Emily. *Les maux de la croissance, autobiographie*, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, Saint-Laurent, Éditions Michel Tisseyre, 1994, p. 197.

7. Emily Carr citée dans BLANCHARD, Paula. *The Life of Emily Carr*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1987, p. 87.

8. Emily Carr citée dans BLANCHARD, Paula. *The Life of Emily Carr*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1987, p. 89.

9. STEWART, Jay et MACNAIR, Peter. « Reconstitution du séjour d'Emily Carr en Alaska » dans Charles C. Hill, Johanne Lamoureux et Ian M. Thom, éd., *Emily Carr, Nouvelles perspectives sur une légende canadienne*, Vancouver, Douglas & McIntyre; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2006, p. 24.

10. CARR, Emily. *Les maux de la croissance, autobiographie*, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, Saint-Laurent, Éditions Michel Tisseyre, 1994, p. 230.

11. CARR, Emily. *Les maux de la croissance, autobiographie*, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, Saint-Laurent, Éditions Michel Tisseyre, 1994, p. 234.

12. CARR, Emily. *Les maux de la croissance, autobiographie*, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, Saint-Laurent, Éditions Michel Tisseyre, 1994, p. 235.

13. Emily Carr, citée dans LAMOUREUX, Johanne. « L'autre modernité française d'Emily Carr », dans Charles C. Hill, Johanne Lamoureux et Ian M. Thom, éd., *Emily Carr, Nouvelles perspectives sur une légende canadienne*, Vancouver, Douglas & McIntyre; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2006, p. 45.

14. On peut y avoir accès à l'adresse http://www.emilycarr.org (site en anglais seulement).

15. CARR, Emily. *Hundreds and Thousands: The Journals of Emily Carr*, Toronto, Clarke, Irwin, 1966, p. 106-107.

16. CARR, Emily. *Opposite Contraries: The Unknown Journals of Emily Carr and Other Writings*, Susan Crean, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, 2003, p. 59.

17. Emily Carr dans une lettre à Ruth Humphries, citée dans SHADBOLT, Doris. *The Art of Emily Carr Vancouver*, Douglas & McIntyre, 1979, p. 5.

GLOSSAIRE

Barbeau, Marius (Canada, 1883-1969)
Barbeau, un pionnier de l'anthropologie et de l'ethnologie au Canada, est aussi considéré comme l'instigateur de la recherche scientifique dans le domaine du folklore au pays. Embauché au Musée national du Canada à Ottawa, il a étudié les communautés canadiennes-françaises et autochtones. Il a recueilli des chants et des légendes, acquis des œuvres d'art, et fait l'inventaire de coutumes et d'organisations sociales. Ses intérêts l'ont poussé à collaborer avec plusieurs artistes, notamment Emily Carr, A.Y. Jackson et Jean Paul Lemieux.

Beardsley, Aubrey (Grande-Bretagne, 1872-1898)
Cet auteur, dessinateur et illustrateur est l'une des figures marquantes de l'Art nouveau et du symbolisme à la fin du dix-neuvième siècle. Beardsley produit un œuvre remarquable pendant sa courte vie, dont les illustrations de *Salomé* (1894) d'Oscar Wilde sont parmi ses dessins les plus connus.

Bonnard, Pierre (France, 1867-1947)
Peintre et graveur associé aux nabis, un groupe d'artistes postimpressionnistes français formé à la fin des années 1880, qui a gardé ses distances de l'avant-garde parisienne. Bonnard travaille souvent dans un style décoratif en utilisant la couleur à la manière impressionniste : il peint des scènes d'intérieur et des paysages, crée des affiches et des décors de théâtre, et conçoit des objets ménagers.

Braque, Georges (France, 1882-1963)
Figure influente de l'histoire de l'art moderne. Travaillant aux côtés de Picasso de 1908 à 1914, Braque élabore les principes des grandes phases du cubisme analytique et synthétique et, avec Picasso, la pratique du collage. Après la Première Guerre mondiale, il s'adonne à un style personnel de cubisme, admiré pour sa composition et sa palette subtiles.

Brooker, Bertram (Canada, 1888-1955)
Peintre, illustrateur, musicien, poète d'origine britannique, romancier lauréat du prix du Gouverneur général, et publiciste à Toronto. En 1927, Brooker est le premier artiste canadien à exposer de l'art abstrait. Ses œuvres font partie de grandes collections, dont celle du Musée des beaux-arts du Canada.

cubisme
Style de peinture radical conçu par Pablo Picasso et Georges Braque à Paris, entre 1907 et 1914, défini par la représentation simultanée de plusieurs perspectives. Le cubisme est déterminant dans l'histoire de l'art moderne en raison de l'énorme influence qu'il a exercée dans le monde; Juan Gris et Francis Picabia font aussi partie de ses célèbres praticiens.

Dove, Arthur (États-Unis, 1880-1946)
Moderniste américain important et un des premiers artistes des États-Unis à créer des œuvres entièrement non représentationnelles. On remarque, parmi ses sources d'inspiration, les peintres français d'avant-garde Henri Matisse et Paul Cézanne, ainsi que le cubisme et le futurisme. Sa première exposition individuelle a lieu à la 291 Gallery d'Alfred Stieglitz à New York.

expressionnisme
Style artistique intense et émotif qui privilégie les idées et les sentiments de l'artiste. L'expressionnisme allemand voit le jour au début du vingtième siècle en Allemagne et en Autriche. En peinture, l'expressionnisme est associé à un traitement intense et vibrant de la couleur et à une facture non naturaliste.

expressionnisme allemand
Mouvement moderniste englobant toutes les disciplines artistiques dont l'origine remonte à 1905 lorsque Die Brücke (le Pont), un groupe de peintres de Dresde, rompt avec la culture académique et bourgeoise en se proclamant un « pont » vers l'avenir. Un autre nouveau groupe audacieux, Der Blaue Reiter (Le Cavalier bleu) créé en 1911, se concentre sur l'aspect spirituel de l'art. Parmi les principaux peintres expressionnistes, mentionnons Ernst Ludwig Kirchner, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc et Egon Schiele.

fauvisme
Tiré d'une expression du journaliste français Louis Vauxcelles, le fauvisme débute historiquement à l'automne 1905, lors du Salon d'automne qui crée scandale, pour s'achever moins de cinq ans plus tard au début des années 1910. Le fauvisme est caractérisé par des couleurs audacieuses et pures, des coups de pinceau visibles et une approche subjective de la représentation. Henri Matisse, André Derain et Maurice de Vlaminck comptent parmi les artistes les plus renommés du fauvisme.

Fergusson, John Duncan (Écosse, 1874-1961)
Éminent peintre du début du vingtième siècle, Fergusson étudie à Paris et y passe de nombreuses années à fréquenter des cercles d'artistes (impressionnistes, fauves et cubistes). Comme les autres artistes connus sous le nom des Scottish Colourists, il utilise des tons audacieux et des motifs caractéristiques du postimpressionnisme français.

Gibb, Harry Phelan (Grande-Bretagne, 1870-1948)
Peintre et céramiste formé au Royaume-Uni, en Belgique et en Allemagne, et auprès du peintre Jean-Paul Laurens à Paris. Gibb vit dans la capitale française durant 25 ans où il suscite l'admiration de Gertrude Stein. Ses tableaux *Dartmoor Farm* (*Ferme du Dartmoor*), 1931, et *Still Life* (*Nature morte*), 1932, témoignent de l'influence de Cézanne sur son œuvre.

Groupe des Sept
École progressiste et nationaliste de peinture de paysage au Canada, active de 1920 (l'année de la première exposition du groupe à l'Art Gallery of Toronto) à 1933. Ses membres fondateurs sont les artistes canadiens Franklin Carmichael, Lawren Harris, A.Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J.E.H. MacDonald et Frederick Varley.

Harris, Lawren (Canada, 1885-1970)
Un des fondateurs du Groupe des Sept en 1920 à Toronto et généralement considéré comme son chef officieux. À la différence des autres membres du groupe, son style paysagiste évolue au fil des ans vers l'abstraction pure. Le Groupe des Sept se dissout en 1931 et Harris devient le premier président du Groupe des peintres canadiens lors de sa création deux ans plus tard.

histoire postcoloniale de l'art
École d'histoire de l'art qui tient compte des conséquences sociales, politiques et culturelles du colonialisme ou de l'impérialisme, tant sur les colonisateurs que sur les colonisés. L'histoire postcoloniale de l'art explore les questions liées à l'identité nationale, à l'ethnicité, au pouvoir et à l'authenticité dans l'œuvre d'artistes évoluant dans des contextes transculturels.

Housser, Frederick (Canada, 1889-1936)
Auteur, éditeur financier du *Toronto Daily Star* et critique d'art qui a écrit le premier livre sur le Groupe des Sept en 1926. *A Canadian Art Movement: The Story of the Group of Seven* exerce une grande influence et suscite une vive polémique lors de sa publication. Bon ami des artistes du groupe et collègue théosophe, il est, avec sa première épouse, Bess (une artiste qui épouse plus tard Lawren Harris), un des premiers collectionneurs privés des œuvres du groupe. Il meurt peu après son second mariage à Yvonne McKague Housser.

impressionnisme
Mouvement artistique très influent, né en France dans les années 1860 et associé au début de la modernité en Europe. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir et d'autres impressionnistes rejettent les sujets et les rigueurs formelles de l'art académique en faveur de paysages naturels, de scènes de la vie quotidienne et d'un rendu soigné des effets atmosphériques. Ils peignent souvent en plein air.

Jackson, A. Y. (Canada, 1882-1974)
Membre fondateur du Groupe des Sept et important porte-étendard d'une tradition artistique distinctement canadienne. Montréalais d'origine, Jackson étudie la peinture à Paris avant de s'établir à Toronto en 1913. Ses paysages nordiques se distinguent par son coup de pinceau affirmé et ses couleurs vives d'influence impressionniste et postimpressionniste.

Kandinsky, Vassily (Russie, 1866-1944)
Artiste, professeur et philosophe, il s'installe en Allemagne et plus tard en France. Kandinsky est au cœur de l'essor de l'art abstrait. Beaucoup de ses œuvres expriment son intérêt pour les relations entre la couleur, le son et l'émotion. *Du spirituel dans l'art* (1911), son célèbre traité sur l'abstraction, s'inspire du mysticisme et des théories sur la divinité.

Lismer, Arthur (Canada/Grande-Bretagne, 1885-1969)
Paysagiste britannique et membre fondateur du Groupe des Sept en 1920, Lismer immigre au Canada en 1911. Il joue un rôle influent en enseignement de l'art auprès des enfants comme des adultes et met sur pied des écoles d'art pour enfants au Musée des beaux-arts de l'Ontario (1933) et au Musée des beaux-arts de Montréal (1946).

MacDonald, J. E. H. (Canada/Grande-Bretagne, 1873-1932)
MacDonald, un des fondateurs du Groupe des Sept, est peintre, graveur, calligraphe, professeur, poète et designer. Son traitement sensible du paysage canadien s'inspire de la poésie de Walt Whitman et de la conception de la nature d'Henry David Thoreau.

Matisse, Henri (France, 1869-1954)
Peintre, sculpteur, graveur, dessinateur et graphiste, adepte à différents moments de l'impressionniste, du postimpressionniste et du fauvisme. Dans les années 1920, il est, avec Pablo Picasso, l'un des peintres les plus célèbres de sa génération, réputé pour sa palette et son dessin remarquables.

Milne, David (Canada, 1882-1953)
Peintre, graveur et illustrateur dont les œuvres (généralement des paysages) aux tons brillants témoignent d'un souci d'intégrer ses influences impressionnistes et postimpressionnistes. Au début de sa carrière, Milne vit à New York. Il suit des cours à l'Art Students League et participe à l'Armory Show en 1913.

modernisme
Mouvement qui s'étend du milieu du dix-neuvième au milieu du vingtième siècle dans tous les domaines artistiques, le modernisme rejette les traditions académiques au profit de styles novateurs qui se développent en réaction à l'industrialisation de la société contemporaine. Commençant en peinture par le mouvement réaliste mené par Gustave Courbet, il évolue vers l'impressionnisme, le postimpressionnisme, le fauvisme, le cubisme, et enfin l'abstraction. Dans les années 1960, les styles postmodernistes antiautoritaires tels que le pop art, l'art conceptuel et le néo-expressionnisme brouillent les distinctions entre beaux-arts et culture de masse.

Monet, Claude (France, 1840-1926)
Un des fondateurs du mouvement impressionniste en France, dont les paysages et les marines sont parmi les œuvres les plus emblématiques de l'art occidental. À l'adolescence, Monet commence à peindre en plein air et y revient pendant toute sa carrière pour explorer les effets atmosphériques et les phénomènes perceptuels qui l'intéressent à titre d'artiste.

Morrice, James Wilson (Canada, 1865-1924)
Morrice, un des premiers peintres modernistes du Canada et un des premiers artistes canadiens à se mériter une renommée internationale de son vivant, est plus célèbre en Europe que dans son pays natal. Il est particulièrement reconnu pour ses paysages aux couleurs riches où l'on remarque l'influence de James McNeill Whistler et du postimpressionnisme.

Nam, Lee (Chine/Canada, dates de naissance et de mort inconnues, actif vers les années 1930)
Après avoir immigré au Canada de Chine, Lee Nam travaille comme comptable pour un marchand chinois à Victoria en Colombie-Britannique tout en s'adonnant à la peinture traditionnelle de son pays. En 1933-1935, il inspire Emily Carr qui décrit son travail dans ses journaux intimes publiés en 1966 sous le titre *Hundreds and Thousands: The Journals of Emily Carr*. Jusqu'à maintenant, on n'a retrouvé aucune œuvre de Lee Nam.

Northwest School
Groupe officieux d'artistes unis par leur intérêt pour la qualité de la lumière, les ciels vastes et les formes naturelles propres à la côte nord-ouest américaine. Leurs œuvres, inspirées par l'expressionnisme abstrait et l'art asiatique, sont caractérisées par un sentiment spirituel à l'égard de la nature. Guy Anderson (1906-1998), Kenneth Callahan (1905-1986), Morris Graves (1910-2001) et Mark Tobey (1890-1976) sont les principaux peintres associés à cette école.

Olsson, Julius (Grande-Bretagne, 1864-1942)
Peintre membre du mouvement impressionniste britannique et professeur à la Cornish School of Landscape and Sea Painting à St Ives dans le comté de Cornouailles. À la fin du dix-neuvième siècle, ce mouvement fait connaître le pittoresque village de pêche et son littoral qui, dans les années 1930, devient une colonie d'artistes célèbres prisée des avant-gardistes comme Ben Nicholson et Barbara Hepworth.

O'Keeffe, Georgia (États-Unis, 1887-1986)
Figure dominante du modernisme américain, O'Keeffe est encouragée dans sa jeunesse par le photographe Alfred Stieglitz, qu'elle épouse en 1924. La nature – paysages, fleurs et os – lui inspire des tableaux expressifs, à la limite de l'abstraction. À la mort de Stieglitz, elle s'installe en permanence dans le nord du Nouveau-Mexique.

paradigme du sauvetage
Dans les domaines de l'ethnographie, de l'anthropologie et des récits de voyage du vingtième siècle, le « paradigme du sauvetage » constitue une position idéologique selon laquelle une société occidentale dominante conclut à l'inévitabilité de la disparition d'une culture non occidentale. Cette disparition serait attribuable à l'incapacité perçue de cette culture à s'adapter à la vie moderne. La pratique de l'ethnographie de sauvetage vise à « sauver » la culture non occidentale par la collecte, la documentation et la préservation d'artefacts et de comptes rendus de sa présence.

Pellan, Alfred (Canada, 1906-1988)
Peintre actif dans les cercles artistiques parisiens des années 1930 et 1940. Pellan enseigne à l'École des beaux-arts de Montréal de 1943 à 1952. Il est l'animateur de l'éphémère mouvement Prisme d'yeux (1948), un groupe de peintres qui fait contrepoids aux Automatistes. Son travail est nettement surréaliste à partir des années 1950.

Pemberton, Sophie (Canada, 1869-1959)
Paysagiste et portraitiste formée à San Francisco et à Londres, puis à l'Académie Julian à Paris, où elle est la première artiste du Canada et la première femme à remporter le prestigieux prix Julian. Pemberton participe à Louisiana Purchase et expose ses œuvres au Salon de Paris et à la Royal Academy of Arts de Londres.

Picabia, Francis (France, 1879-1953)
Peintre, poète et chef de file du mouvement dada, antirationaliste et pacifiste, qui s'élève contre l'*establishment* et la Première Guerre mondiale en Europe. La production artistique de Picabia est si variée qu'elle défie toute catégorisation : il explore le postimpressionnisme avant d'adopter le fauvisme, le cubisme, l'orphisme et le futurisme.

Picasso, Pablo (Espagne, 1881-1973)
Reconnu comme l'un des artistes les plus célèbres et influents du vingtième siècle. Travaillant surtout en France, il est un membre éminent de l'avant-garde parisienne qui comprend Henri Matisse et Georges Braque. Beaucoup considèrent son tableau *Les Demoiselles d'Avignon*, 1906-1907, comme le plus important du vingtième siècle.

Pissarro, Camille (France, 1830-1903)
Né à l'île Saint-Thomas (qui fait maintenant partie des Îles Vierges américaines), cet autodidacte, professeur d'art et innovateur influent s'établit à Paris en 1855. Il participe aux huit expositions impressionnistes, mais dans les années 1880, son style évolue vers le postimpressionnisme, puis il explore la technique du pointillisme.

plein air
Expression employée pour décrire la pratique de peindre ou de réaliser des croquis à l'extérieur, afin d'observer la nature, et tout particulièrement l'effet changeant de la lumière.

postimpressionnisme
Expression forgée par le critique d'art britannique Roger Fry en 1910 pour décrire la peinture produite en France de 1880 à 1905 en réaction contre les innovations artistiques et les limites de l'impressionnisme. Ses piliers sont Paul Cézanne, Paul Gauguin et Vincent van Gogh.

rapport figure-fond
Expression de composition qui renvoie à la perception d'un objet (la figure), telle qu'elle se distingue de l'arrière-plan (le fond), surtout dans un contexte où cette distinction est ambiguë. Ces deux éléments sont interdépendants – l'un définissant l'autre. Ils s'articulent aussi comme formes positive et négative.

Richardson, Theodore J. (États-Unis, 1855-1914)
Paysagiste et professeur d'art particulièrement reconnu pour ses aquarelles représentant la culture des Premières Nations en Alaska. Originaire du Maine, Richardson enseigne l'art à Minneapolis et fait de fréquents voyages en Alaska à compter de 1884.

Roberts, Goodridge (Canada, 1904-1974)
Peintre et professeur influent du Nouveau-Brunswick qui développe sa sensibilité moderniste à la fin des années 1920 lors de ses études à l'Art Students League de New York. Roberts s'installe à Montréal en 1939 et moins de dix ans plus tard, il est vénéré à l'échelle nationale pour ses tableaux figuratifs, ses natures mortes et ses paysages de facture soignée, mais intense.

Rouault, Georges (France, 1871-1958)
Connu pour son style très personnel et expressif, Rouault acquiert une notoriété au début des années 1900 avec ses représentations de prostituées et autres personnages marginaux, qui sont empreintes de compassion. Son œuvre, imprégnée de spiritualisme chrétien, n'est reconnue par l'Église que peu avant sa mort.

Shadbolt, Jack (Canada, 1909-1998)
Principalement connu comme peintre et dessinateur, Shadbolt effectue des études en art à Londres, à Paris et à New York avant de retourner en Colombie-Britannique. De 1945 à 1966, il enseigne à la Vancouver School of Art, où il occupe la direction du département de peinture et de dessin. Emily Carr et l'art autochtone du Nord-Ouest du pays comptent parmi ses principales influences.

sublime
Idée complexe et importante dans l'histoire de l'esthétique, née en Europe à la fin du dix-septième siècle de la traduction du texte en grec ancien attribué à Longin, *Traité du sublime*, et développée par le philosophe du dix-huitième siècle Edmund Burke, entre autres. Dans le domaine de la peinture, le sublime est souvent exprimé par des scènes de grandeur exaltée ou mystérieuse – fortes tempêtes en mer, ciels déchaînés, montagnes escarpées –, autant de phénomènes naturels qui, pour le regardeur, constituent à la fois une menace et une source d'admiration mêlée d'effroi.

Tobey, Mark (États-Unis, 1890-1976)
Peintre abstrait dont le travail est influencé par le cubisme et la calligraphie chinoise, et évoque souvent sa foi bahá'íe. Des années 1930 aux années 1950, il réalise ses tableaux all-over de style « écriture blanche », en marge de l'expressionnisme abstrait. Il vit à Seattle pendant de nombreuses années et est associé à la Northwest School.

van Gogh, Vincent (Pays-Bas, 1853-1890)
Vincent van Gogh, l'un des artistes modernistes les plus aimés et reconnus, a notamment peint en 1889 *Nuit étoilée* et *Vase avec tournesols*. Il jouit d'un statut quasi mythique dans la culture occidentale et est l'archétype de l'« artiste tourmenté » qui acquiert une renommée posthume après des années de lutte et de misère.

Varley, F. H. (Frederick Horsman) (Canada/Angleterre, 1881-1969)
Un des membres fondateurs du Groupe des Sept reconnu pour son apport aux styles du portrait et du paysage au Canada. Né à Sheffield en Angleterre, Varley s'installe à Toronto en 1912 à la suggestion de son ami Arthur Lismer. De 1926 à 1936, il enseigne à la Vancouver School of Decorative and Applied Arts, maintenant connue sous le nom de l'Emily Carr University of Art + Design.

Vuillard, Édouard (France, 1868-1940)
Graveur, peintre et spécialiste des arts décoratifs, Vuillard manifeste une préférence pour la détrempe pour son opacité, malgré la complexité de cette technique. Il fait partie des Nabis, un groupe d'artistes postimpressionnistes influencés par Paul Gauguin, que l'on reconnaît à leurs scènes d'intérieur aux couleurs saturées, aux surfaces aplaties et aux motifs colorés. Vuillard devient plus tard un portraitiste populaire accompli.

Walker, Dame Ethel (Grande-Bretagne, 1861-1951)
Formée à la Slade School of Art de Londres, Walker est une peintre et sculptrice connue pour ses portraits, ses études de fleurs et ses paysages. Sa palette, sombre à l'origine, s'éclaircit au cours de sa carrière pour se muer en tons évoquant l'impressionnisme. En 1900, elle devient la première femme à adhérer au New English Art Club, fondé en 1885 pour faire contrepoids à la Royal Academy, plus conventionnelle.

Wall, Jeff (Canada, né en 1946)
Une des principales figures de la photographie contemporaine depuis les années 1980, dont les impressions couleur grandeur nature et les transparents rétroéclairés à caractère conceptuel font souvent référence à la peinture historique et au cinéma. Le travail de Wall incarne l'esthétique de ce qu'on appelle parfois l'école de Vancouver, qui compte notamment dans ses rangs les photographes Vikky Alexander, Stan Douglas, Rodney Graham et Ken Lum.



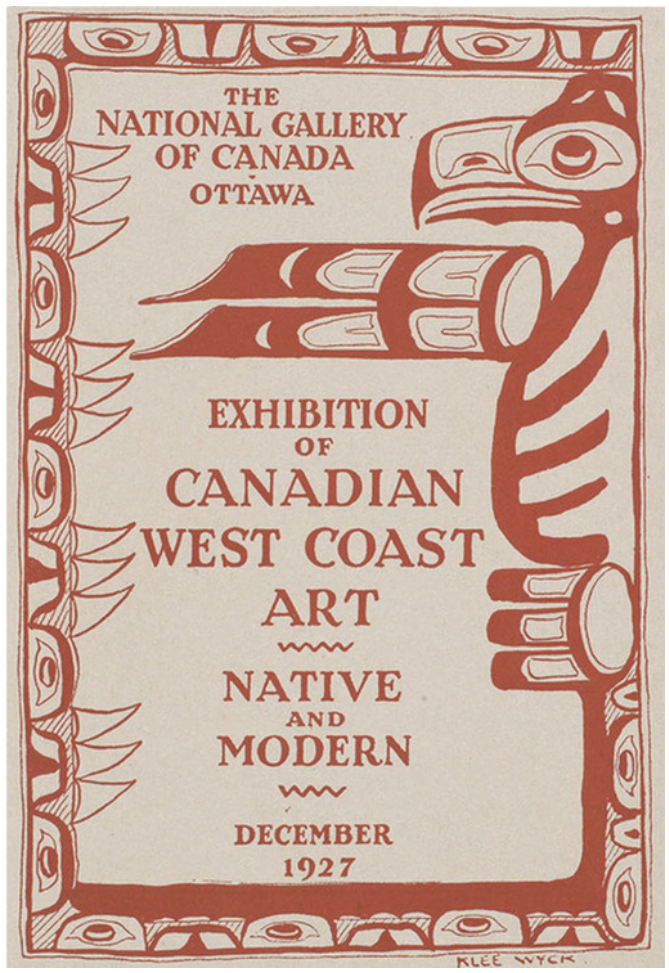
SOURCES ET RESSOURCES

On a beaucoup écrit sur l'œuvre d'Emily Carr qui a elle-même laissé des textes fascinants sur ses réflexions, ses voyages et ses opinions sur la vie d'artiste. Grâce à ces documents, auxquels s'ajoutent des pièces de théâtre, des documentaires, des sites Web et de nombreuses expositions d'envergure, nous disposons d'une vaste documentation permettant de constater l'influence marquée de Carr sur l'art au Canada.

EXPOSITIONS CHOISIES

Les œuvres de Carr ont été exposées partout au Canada, en Europe et aux États-Unis. La liste suivante ne comprend pas les nombreuses petites expositions auxquelles elle a participé ni celles qu'elle a elle-même organisées à Victoria au début de sa carrière. Son travail a fait l'objet d'un plus grand nombre de rétrospectives que celui de tout autre artiste canadien.





GAUCHE : Lawren Harris et Ira Dilworth à la Vancouver Art Gallery à l'époque de l'inauguration des salles commémoratives Emily Carr, 1951. DROITE : Couverture du catalogue de l'exposition *Canadian West Coast Art: Native and Modern*, 1927, conçue par Emily Carr.

1911	Grand Palais, Société du Salon d'Automne, Paris.
1913	Dominion Hall, Vancouver. Exposition individuelle.
1927	*Exhibition of Canadian West Coast Art: Native and Modern* (Exposition de la côte Ouest du Canada : art autochtone et art moderne), Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada), Ottawa. En tournée à l'Art Gallery of Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario) et à l'Art Association of Montreal (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de Montréal).
1930	*Group of Seven* (Le Groupe des Sept), Art Gallery of Toronto (Musée des beaux-arts de l'Ontario). En tournée à l'Art Association of Montreal (Musée des beaux-arts de Montréal).
1931	*Group of Seven* (Le Groupe des Sept), Art Gallery of Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario).

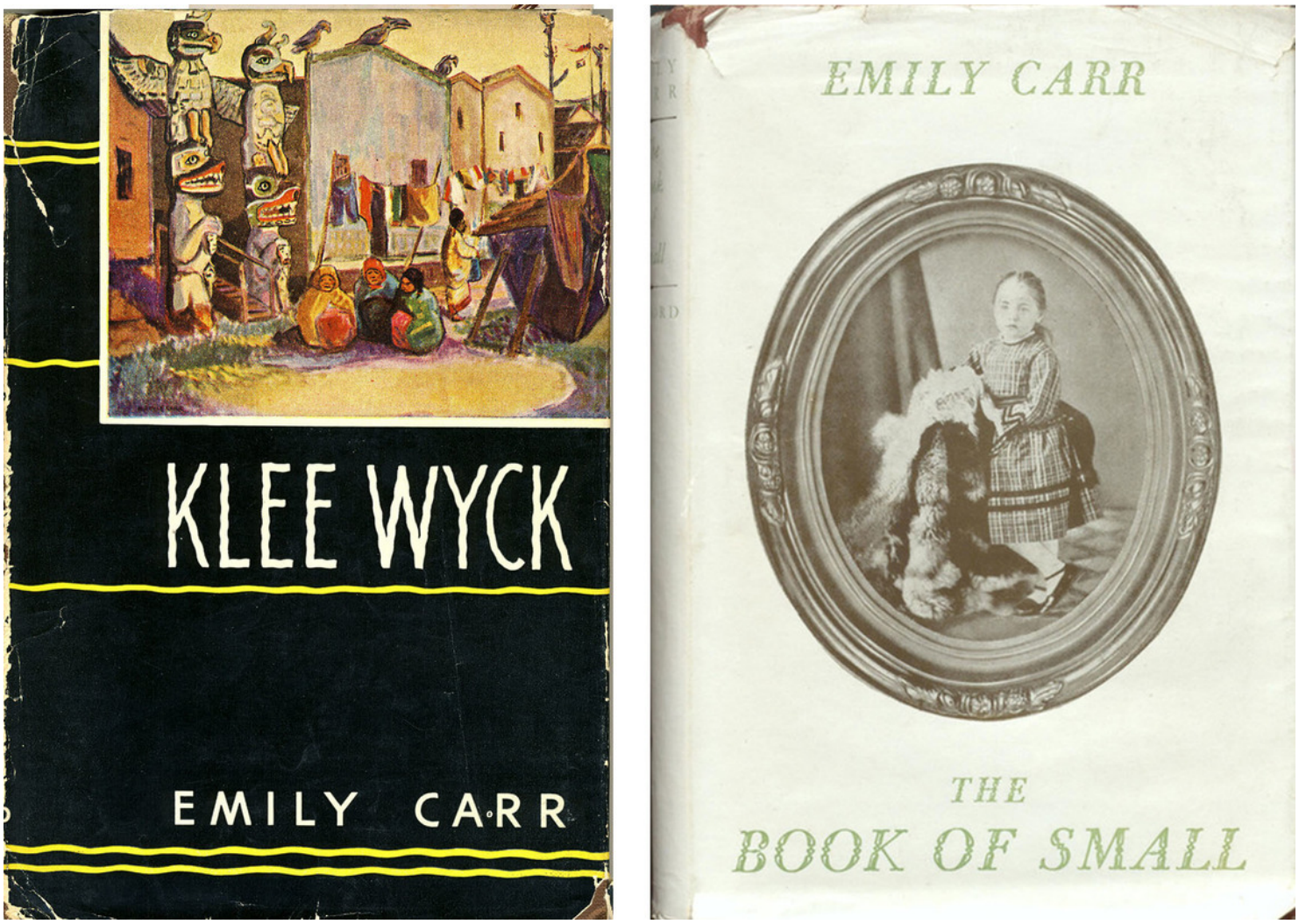
1938	*Exhibition by Emily Carr* (Exposition d'Emily Carr), Vancouver Art Gallery. *A Century of Canadian Art* (Un siècle d'art canadien), Tate Gallery, Londres, Angleterre.
1939	*Canadian Group of Painters*, World's Fair, New York.
1945-1946	*Emily Carr: Her Paintings and Sketches* (Emily Carr : tableaux et croquis), collaboration entre l'Art Gallery of Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario) et la Galerie nationale du Canada (Musée des beaux-arts du Canada), Ottawa. En tournée à l'Art Association of Montreal (Musée des beaux-arts de Montréal) et à la Vancouver Art Gallery.
1949	*Memorial Exhibition* (Exposition commémorative), Henry Art Gallery, Seattle.
1951	Exposition inaugurale des salles commémoratives Emily Carr, Vancouver Art Gallery.
1952	Biennale de Venise avec David Milne, Alfred Pellan et Goodridge Roberts. Première participation du Canada à cet événement.
1958	*One Hundred Years of B.C. Art* (Un siècle d'art en Colombie-Britannique), Vancouver Art Gallery.
1962	*The World of Emily Carr: A New Exhibition of Her Paintings from the Newcombe Collection* (L'univers d'Emily Carr : nouvelle exposition de tableaux de la collection Newcombe), Compagnie de la Baie d'Hudson, Victoria et Vancouver.
1971	*Emily Carr: A Centennial Exhibition Celebrating the One Hundredth Anniversary of Her Birth* (Emily Carr : exposition soulignant le centenaire de sa naissance), organisée par la Vancouver Art Gallery. En tournée au Musée des beaux-arts de Montréal et au Royal Ontario Museum, Toronto.
1974	*Contemporaries of Emily Carr in British Columbia* (Contemporains d'Emily Carr en Colombie-Britannique), Simon Fraser Gallery, Burnaby, Colombie-Britannique.
1977	Exposition inaugurale de la salle Emily Carr, Archives provinciales de la Colombie-Britannique, Victoria.
1979	*Emily Carr: The Mature Years — Les années de maturité*, organisée par la Vancouver Art Gallery. En tournée à la Maison du Canada, Londres, et au Centre culturel canadien, Paris.
1982	*Emily Carr: Sky Paintings* (Emily Carr : le ciel en peinture), Art Gallery of Greater Victoria.

1983	*Visions and Victories: Ten Canadian Women Artists* (Visions et victoires : dix artistes canadiennes), London Regional Art Gallery (Museum London).
1986–1987	*The Advent of Modernism* (L'avènement du modernisme), organisée par le High Museum of Art, Atlanta. En tournée au Center for the Fine Arts, Miami, au Brooklyn Museum et au Glenbow Museum, Calgary.
1987	*The Expressionist Landscape: North American Modernist Painting, 1920–1947* (Le paysage expressionniste : peinture moderniste nord-américaine, 1920-1947), organisée par le Birmingham Museum of Art, Alabama. En tournée à l'IBM Gallery of Science and Art, New York, à l'Everson Museum of Art, Syracuse, à l'Akron Art Museum et à la Vancouver Art Gallery.
1990	*Emily Carr*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. *The True North: Canadian Landscape Painting, 1896–1939* (Le vrai nord : le paysage canadien en peinture, 1896-1939), Barbican Art Gallery, Londres, Angleterre.
1990–1991	*The Logic of Ecstasy* (La logique de l'extase), organisée par les London Regional Art and Historical Museums (Museum London). En tournée à l'Art Gallery of Greater Victoria, à l'Edmonton Art Gallery (Art Gallery of Alberta), à la Mendel Art Gallery, Saskatoon, à la Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton, et à la Dalhousie Art Gallery, Halifax.
1991	*Emily Carr in France* (Emily Carr en France), Vancouver Art Gallery.
1995–1996	*Gasoline, Oil, and Paper: The 1930s Oil-on-Paper Paintings of Emily Carr* (Essence, huile et papier : les huiles sur papier d'Emily Carr des années 1930), organisée par la Mendel Art Gallery, Saskatoon. En tournée à l'Edmonton Art Gallery (Art Gallery of Alberta) et à l'Art Gallery of Greater Victoria.
1998–1999	*Emily Carr: Art and Process* (Emily Carr : art et processus), organisée par la Vancouver Art Gallery. En tournée à l'Art Gallery of Greater Victoria et à la Kamloops Art Gallery.
1999–2000	*To the Totem Forests: Emily Carr and Contemporaries Interpret Coastal Villages* (Vers les forêts totémiques : les villages côtiers vus par Emily Carr et ses contemporains), organisée par l'Art Gallery of Greater Victoria. En tournée à la Vancouver Art Gallery et à la Kamloops Art Gallery.

2001–2002	*Carr, O'Keeffe, Kahlo: Places of Their Own* (Carr, O'Keeffe, Kahlo : des lieux bien à elles), organisée par la Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario. En tournée au Santa Fe Museum of Fine Arts, au National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C. et à la Vancouver Art Gallery. *Emily Carr: Eccentric, Artist, Author, Genius* (Emily Carr : excentrique, artiste, auteure, génie), Royal British Columbia Museum, Victoria.
2006–2008	*Emily Carr : Nouvelles perspectives sur une légende canadienne*, collaboration entre la Vancouver Art Gallery et le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. En tournée au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, au Musée des beaux-arts de Montréal et au Glenbow Museum, Calgary.
2007–2008	*Emily Carr and the Group of Seven* (Emily Carr et le Groupe des Sept), Vancouver Art Gallery.
2008	*Canadian Women Modernists: The Dialogue with Emily Carr* (Les modernistes canadiennes : dialogue avec Emily Carr), Vancouver Art Gallery.
2009	*Two Visions: Emily Carr and Jack Shadbolt* (Deux visions : Emily Carr et Jack Shadbolt), Vancouver Art Gallery.
2010–2013	*Emily Carr: On the Edge of Nowhere* (Emily Carr : à l'orée de nulle part), Art Gallery of Greater Victoria.
2011	*The Other Emily: Redefining Emily Carr* (L'autre Emily : Emily Carr redéfinie), Royal British Columbia Museum, Victoria.
2012	Documenta 13, Kassel, Allemagne.
2014	*From the Forest to the Sea: Emily Carr in British Columbia* (De la forêt à la mer : Emily Carr en Colombie-Britannique), Dulwich Picture Gallery, Londres, Angleterre. En tournée au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, en 2015. *Convoluted Beauty: In the Company of Emily Carr* (Beauté sinueuse : en compagnie d'Emily Carr), Mendel Art Gallery, Saskatoon.

ÉCRITS D'EMILY CARR

Les talents littéraires de Carr égalaient ses talents d'artiste. Elle a abondamment écrit sur sa vie et son œuvre, sur les gens qui comptaient pour elle et sur les endroits où elle a vécu et voyagé. Ses écrits, acclamés tant par le public que par la critique, ont contribué à renforcer sa réputation de figure marquante de la scène artistique canadienne.



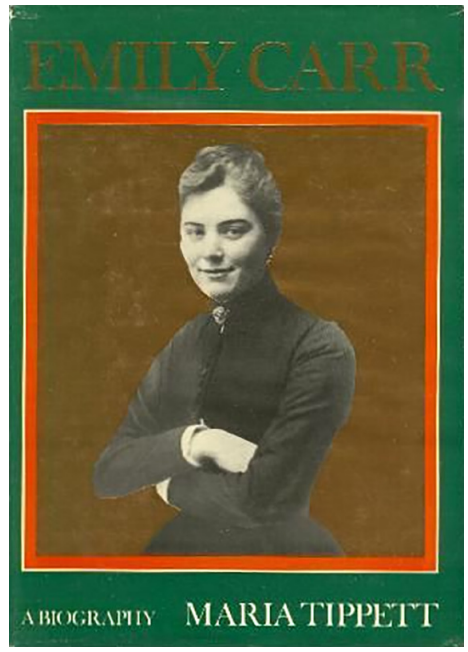
GAUCHE : Première édition de l'ouvrage autobiographique *Klee Wyck* d'Emily Carr qui lui vaudra un Prix littéraire du Gouverneur général en 1941. DROITE : *The Book of Small* (1942) est un recueil de récits dans lesquels Carr raconte sa jeunesse à Victoria.

« Lecture on Totems », 1913, dans CREAN, Susan, éd. *Opposite Contraries: The Unknown Journals of Emily Carr and Other Writings*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2004.
« Modern and Indian Art of the West Coast », supplément du *McGill News*, juin 1929.
Fresh Seeing: Two Addresses by Emily Carr, Allocution prononcée devant les membres du Women's Canadian Club de Victoria au Crystal Garden en 1930, préface de Doris Shadbolt, introduction d'Ira Dilworth, Toronto, Clarke, Irwin, 1972.
Klee Wyck, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1973.
Petite, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, Saint-Laurent, Éditions Pierre Tisseyre, 1984.
The House of All Sorts, Toronto, Oxford University Press, 1944.
Les maux de la croissance, autobiographie, traduit de l'anglais par Michelle Tisseyre, Saint-Laurent, Éditions Pierre Tisseyre, 1994.
A Little Town and a Little Girl, Toronto, Clarke, Irwin, 1951.
The Heart of a Peacock, édité par Ira Dilworth, Toronto, Oxford University Press, 1953.
Pause: A Sketch Book, édité par Ira Dilworth, Toronto, Clarke, Irwin, 1953.
An Address, introduction d'Ira Dilworth, Toronto, Oxford University Press, 1955.
Hundreds and Thousands: The Journals of Emily Carr, Toronto, Clarke, Irwin, 1966. (Réédité avec une introduction de Gerta Moray, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2006).

Dear Nan: Letters of Emily Carr, Nan Cheney and Humphrey Toms, édité par Doreen Walker, Vancouver, University of British Columbia Press, 1990.
Flirt, Punk and Loo: My Dogs and I, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1997.
The Complete Writings of Emily Carr, édité par Doris Shadbolt, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1997.
Opposite Contraries: The Unknown Journals of Emily Carr and Other Writings, édité par Susan Crean, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2003.
Corresponding Influence: Selected Letters of Emily Carr and Ira Dilworth, édité par Linda Morran, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
Sister and I: From Victoria to England, introduction de Kathryn Bridge, Victoria, Royal British Columbia Museum, 2011.
Sister and I in Alaska, édité par David Silcox, Vancouver, Figure 1 Publishing, 2014.

COMMENTAIRES CRITIQUES

En plus des grandes publications d'art et des revues critiques qui fournissent une documentation étoffée sur Carr, on fait régulièrement depuis sa mort des découvertes dans les archives et les connaissances sur son œuvre augmentent et s'enrichissent de nouvelles interprétations.



Emily Carr: A Biography (1979) de Maria Tippett.

BLANCHARD, Paula. *The Life of Emily Carr*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1987.
BRAID, Kate. *Emily Carr: Rebel Artist*, Montreal, XYZ Publishing, 2000.
BRIDGE, Kathryn. *Emily Carr in England*, Victoria, Royal British Columbia Museum, 2014.
CROSBY, Marcia. « Construction of the Imaginary Indian », dans Vancouver *Anthology: The Institutional Politics of Art*, édité par Stan Douglas, Vancouver, Talon Books, 1991, p. 267-291.
DAWN, Leslie. *National Visions, National Blindness: Canadian Art and Identities in the 1920s*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2006.
DESOTO, Lewis. *Emily Carr*, Extraordinary Canadians series, introduction de John Ralston Saul, Toronto, Penguin Canada, 2011.
HEMBROFF-SCHLEICHER, Edythe. *Emily Carr: The Untold Story*, Saanichton, B.C., Hancock House, 1978.
HILL, Charles C., Johanne Lamoureux et Ian M. Thom, éd. *Emily Carr : Nouvelles perspectives sur une légende canadienne*, Vancouver, Douglas & McIntyre; Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2006. Catalogue d'exposition.
LAURENCE, Robin. *Beloved Land: The World of Emily Carr*, Vancouver, Douglas & McIntyre; Seattle, University of Washington Press, 1996.
MACNAIR, Peter et Jay Stewart. *To the Totem Forests: Emily Carr and Her Contemporaries Interpret Coastal Villages*, Victoria, Art Gallery of Greater Victoria, 1999. Catalogue d'exposition.
MALLORY, Catherine. *Victorian and Canadian Worlds of Emily Carr: Study of a Divided Imagination*, mémoire de maîtrise, Dalhousie University, Halifax, 1979.
MILROY, Sarah, éd. et Ian Dejardin*From the Forest to the Sea: Emily Carr in British Columbia*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario; Dulwich Picture Gallery, Londres, 2014. Catalogue d'exposition.
MORAY, Gerta. « Wilderness, Modernity and Aboriginality in the Paintings of Emily Carr », *Journal of Canadian Studies*, vol. 33, nº 2, 1998, p. 43-65.

———. « Emily Carr and the Traffic in Native Images », dans *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernism*, édité par Lynda Jessup et Matthew Teitelbaum, Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 71-93.
———. « The Invisibility of Lee Nam, Chinese Artist in British Columbia », dans *Untold Stories of British Columbia*, édité par Paul Wood, Victoria, University of Victoria Humanities Centre, 2003.
———. *Unsettling Encounters: First Nations Imagery in the Art of Emily Carr*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2006.
NEWLANDS, Anne. *Emily Carr: An Introduction to Her Life and Art*, Willowdale, Ontario, Firefly, 1996.
O'BRIAN, John et David Alexander, éd. *Gasoline, Oil, and Paper: The 1930s Oil-on-Paper Paintings of Emily Carr*, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1995. Catalogue d'exposition.
O'BRIAN, John et Peter White, éd. *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Montreal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007.
SCHIFF, Bennett. « Canada's National Treasure » dans *Smithsonian*, mars 1999, p. 102-111.
SHADBOLT, Doris. *The Art of Emily Carr*. Vancouver, Douglas & McIntyre, 1979.
———. *Emily Carr*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1990. Catalogue d'exposition.
———. *Seven Journeys: The Sketchbooks of Emily Carr*, Vancouver, Douglas & McIntyre; Seattle, University of Washington Press, 2002.
THOM, Ian. *Emily Carr en France*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1991. Catalogue d'exposition.
———. *Emily Carr: Art and Process*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1998. Catalogue d'exposition.
TIPPETT, Maria. Emily Carr: A Biography, Toronto, Oxford University Press, 1979 (réimpression : Toronto, Penguin Canada, 1982).
UDALL, Sharyn. *Carr, O'Keeffe, Kahlo: Places of Their Own, New Haven*, Yale University Press, 2000. Catalogue d'exposition.
WALKER, Stephanie Kirkwood. *This Woman in Particular: Contexts for the Biographical Image of Emily Carr*, préface de William Closson James, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1996.

CINÉMA ET THÉÂTRE

La vie personnelle et professionnelle d'Emily Carr fascine le public depuis que l'Office national du film du Canada a réalisé le premier film à son sujet en 1946 dans le cadre d'une série sur les artistes canadiens. Depuis, son œuvre a fait l'objet de nombreux documentaires et productions théâtrales louangés par la critique.

Quatre grands documentaires ont été produits sur la vie d'Emily Carr. *The Life and Times of Emily Carr*, d'une durée d'une heure, a été produit par le Biography Channel, un réseau de télévision canadien associé au réseau anglais de Radio-Canada, en 1997. En 1978, l'Office national du film du Canada a produit deux films : *Growing Pains* et *Little Old Lady on the Edge of Nowhere*.

Le long métrage documentaire *Winds of Heaven: Emily Carr, Carvers and the Spirit of the Forest*(2010, réalisé par Michael Ostroff) analyse plus attentivement

son œuvre dans le contexte des cultures autochtones. L'Office national du film du Canada a produit *Désert Vent Feu* (2011), un court documentaire sur Carr et deux autres femmes artistes, Georgia O'Keeffe et Frida Kahlo.



Scène tirée du court métrage *Désert Vent Feu* (2011), réalisé par Jill Sharpe.

On peut entendre A.Y. Jackson livrant un court message commémoratif à CBC Radio en 1963 en cliquant sur http://www.cbc.ca/archives/categories/arts-entertainment/visual-arts/visual-arts-general/remembering-artist-emily-carr.html. Gracieuseté des archives du Royal British Columbia Museum, Victoria, D-03843.

L'œuvre de Carr a aussi inspiré de nombreuses productions théâtrales : *Emily Carr: A Stage Biography with Pictures* (Herman Voaden, 1960); *Klee Wyck: A Ballet for Emily Carr* (interprété par Anna Wyman Dance Theatre sur une musique d'Ann Mortifee, CBC TV, 1975); *Song of This Place*(Joy Coghill, 1987); *Le voyage magnifique d'Emily Carr*(Jovette Marchessault, 1990, édité chez Leméac), traduit en anglais sous le titre *The Magnificent Voyage of Emily Carr* (publié en 1992); et *The Remarkable Emily Carr* (Susan Shillingford, 2008).

RESSOURCES INTERNET

Art Gallery of Greater Victoria (site en anglais seulement) : http://aggv.ca/collection/emily-carr
Musée virtuel du Canada, Vancouver Art Gallery : http://www.virtualmuseum.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/emily_carr/fr/index.php
Historica Canada : http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/emily-carr
Bibliothèque et Archives Canada, *To the Totem Forests: Emily Carr and Contemporaries Interpret Coastal Villages* (site en anglais seulement) :

http://epe.lac-bac.gc.ca/100/205/301/ic/cdc/totems/default.htm
Vancouver Art Gallery (site en anglais seulement) :
http://www.vanartgallery.bc.ca/collection_and_research/emily_carr.html

À PROPOS DE L'AUTRICE

LISA BALDISSERA

Lisa Baldissera travaille à titre de conservatrice au sein de galeries d'art publiques depuis 1999, notamment en tant que conservatrice principale à la Contemporary Calgary (2014-2016) et conservatrice en chef à la Mendel Art Gallery de Saskatoon (2012-2014). De 1999 à 2009, elle a été conservatrice de l'art contemporain à la Art Gallery of Greater Victoria où elle a commissarié plus de cinquante expositions sur des artistes de stature locale, du Canada et de l'international. Baldissera est titulaire d'une maîtrise en création littéraire de l'Université de la Colombie-Britannique, d'une maîtrise en arts de l'Université de la Saskatchewan et d'un doctorat du Goldsmiths College de l'Université de Londres. Elle a en outre fait partie de plusieurs jurys d'art contemporain à travers le pays et à l'étranger, entre autres, pour le Alvin Balkind Curator's Prize (la Doris and Jack Shadbolt Foundation), le Conseil des arts du Canada, le Conseil des arts de la Saskatchewan, le Concours de peintures canadiennes de la RBC, les prix en arts visuels de la Hnatyshyn Foundation, le Prix Sobey pour les arts, le Conseil des arts de la Colombie-Britannique, le prix Pierre Prince de Monaco, de même qu'elle a été invitée dans le cadre du programme de sensibilisation du Conseil des arts britannique.

Les récents projets de commissariat de Baldissera à la galerie Griffin Art Projects comprennent deux expositions solos, *Stan Douglas: Allegories of the Present* (Stan Douglas : allégories du présent) et *William Kentridge: The Colander* (William Kentridge : la passoire), la conférence internationale Worldings, qui a rassemblé des communautés d'artistes, de commissaires et d'activistes d'Afrique du Sud et du Canada, l'exposition *Person/ne*, consacrée aux formes arendtiennes de soins, de citoyenneté et d'identité, ainsi que l'exposition *Per Diem: The Gerd Metzdorff Collection* (Indemnités journalières : la collection Gerd Metzdorff).

À la Contemporary Art Gallery en 2017, le projet *UTOPIA FACTORY* (USINE À UTOPIE) a traité de questions d'urbanisme, de monuments, d'art public et de réconciliation dans le processus de construction d'une nouvelle galerie d'art, tandis que *WILD: Fabricating a Frontier* (SAUVAGE : la fabrication d'une frontière) – en partenariat avec le M:ST Performative Art Festival et le Calgary Underground Film Festival – a complexifié les récits de frontière dans les zones contestées et les contextes coloniaux. Conçue avec Joanne Bristol, l'exposition *extratextual* (extratextuel) a présenté l'œuvre de plus de vingt artistes du Canada et de l'international explorant l'influence des modes d'écriture, de textualité et de narration sur la production artistique. *Never the Same: what (else) can art writing do?* (Jamais pareil : qu'est-ce que l'écriture artistique peut faire [d'autre]?), un symposium international sur les agences et les futurs de l'écriture artistique, a été co-organisé avec Bristol à Calgary, en 2017. La thèse de doctorat de Baldissera



« Lorsque j'étais jeune artiste, la vision qu'Emily Carr avait de la côte Ouest du Canada a été une révélation pour moi, qui suis née et ai grandi en Colombie-Britannique. J'ai aussi été épatée par ses deux dons qui coexistent rarement chez une même personne : l'écriture et les arts visuels. À Victoria, où j'ai longtemps vécu, des gens me racontaient parfois des souvenirs à son sujet et la moindre anecdote m'inspirait. J'ai été particulièrement émue de découvrir que la quête d'un territoire et d'une voix qui lui sont propres l'a occupée toute sa vie. »

porte sur la vulnérabilité dans la sphère publique par le biais d'expositions, d'un recueil de nouvelles et d'écrits fictionnels et critiques ainsi que de l'étude des artistes littéraires et visuel·les du Canada, Emily Carr, Billy-Ray Belcourt et Lisa Robertson, et de l'auteur et des autrices des États-Unis, Chris Kraus, Christina Sharpe et Claudia Rankine. Baldissera est aujourd'hui directrice de Griffin Art Projects à North Vancouver, en Colombie-Britannique.

COPYRIGHT ET MENTIONS

REMERCIEMENTS

De l'autrice

Je remercie sincèrement Mark Cheetham et Sara Angel de m'avoir donné l'occasion de travailler à ce projet et de faire connaître l'héritage d'Emily Carr à de nouveaux lecteurs. J'exprime ma plus profonde gratitude à l'armée de spécialistes de Carr dont les recherches et le dévouement dans le passé m'ont aidée dans mes propres travaux, particulièrement Gerta Moray, Ian Thom, Charles Hill, Kathryn Bridge, Peter Macnair, Jay Stewart, Johanne Lamoureux, Marcia Crosby et la succession de Doris Shadbolt. J'exprime aussi toute mon appréciation à Joan Borsa, Marianne Nicolson et Mary Kavanagh pour les connaissances, l'encouragement et les conversations au sujet de Carr. Enfin, je dis un grand merci à mes réviseures, Rosemary Shipton et Meg Taylor, pour leur travail acharné et les discussions passionnantes.

De l'Institut de l'art canadien

COMMANDITAIRE PRINCIPAL

BMO

COMMANDITAIRE DE L'OUVRAGE

THE AUDAIN FOUNDATION

PARTENAIRE INSTITUTIONNEL

Vancouver Artgallery

COMMANDITAIRES DES LIVRES D'ART EN LIGNE DE LA SAISON 2014-2015

AIMIA INSPIRING LOYALTY · Gluskin Sheff · HJF HAL JACKMAN FOUNDATION · PHYLLIS LAMBERT · The McLean Foundation · TD · TVA TORONTO FRIENDS OF THE VISUAL ARTS · THE HAROLD TOWN ESTATE

La production de ce livre d'art en ligne a été rendue possible grâce à BMO Groupe financier, principal commanditaire du Projet de livres d'art canadien en ligne, et à la Fondation Audain, commanditaire de l'ouvrage *Emily Carr : sa vie et son œuvre*. L'Institut de l'art canadien exprime sa plus vive gratitude aux autres commanditaires de la saison 2014-2015 : Aimia, Gluskin Sheff + Associates Inc., la Fondation Hal Jackman, Phyllis Lambert, le Groupe Banque TD, Toronto Friends of the Visual Arts et la Succession de Harold Town.

Nous remercions chaleureusement les mécènes fondateurs de l'Institut de l'art canadien : Sara et Michael Angel, Jalynn H. Bennett, la Fondation de la famille Butterfield, David et Vivian Campbell, Albert E. Cummings, Kiki et Ian Delaney, la famille Fleck, Roger et Kevin Garland, Michelle Koerner et Kevin Doyle, Phil Lind, Sarah et Tom Milroy, Charles Pachter, Gerald Sheff et Shanitha Kachan, Sandra L. Simpson ainsi que Robin et David Young; sans oublier, bien entendu, les mécènes partenaires fondateurs : la Fondation Pierre Elliott Trudeau et Partners in Art.

Pour terminer, l'IAC tient à souligner le généreux soutien des organismes suivants : l'Art Gallery of Greater Victoria (Michelle Jacques et Stephen Topfer), l'Art Gallery of Hamilton (Christine Braun), le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Jim Shedden et Ebony Jansen), l'Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki (Geoffrey Heath), l'Audain Art Museum (Barbara Binns), The Fergusson Gallery (Amy Waugh), le Jeff Wall Studio, la Collection McMichael d'art canadien (Janine Butler et Ki-in Wong), le Musée des beaux-arts du Canada (Kristin Rothschild et

Raven Amiro), le Royal British Columbia Museum (Kathryn Bridge et Kelly-Ann Turkington), le Seattle Art Museum (Matt Empson), l'Université de Toronto (Heather Pigat et Daniella Sanader) et la Vancouver Art Gallery (Danielle Currie).

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de tous les objets protégés par le droit d'auteur. L'Institut de l'art canadien corrigera volontiers toute erreur ou omission.

Mention de source de l'image de la page couverture



Emily Carr, *Vanquished* (*Vaincu*), 1930. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



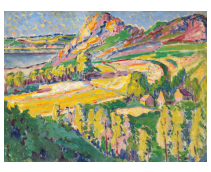
Biographie : Emily Carr à San Francisco à l'âge de 22 ans, v. 1893. Collection des Archives de la Colombie-Britannique, Royal B.C. Museum Corporation, Victoria (H-02813).



Œuvres phares : Emily Carr, *Totem Walk at Sitka* (*Allée des mâts totémiques, Sitka*), 1907. (Voir les détails ci-dessous.)



Importance et questions essentielles : Emily Carr, *Odds and Ends* (*Souches et rebuts*), 1939. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique : Emily Carr, *Autumn in France* (*Un automne en France*), 1911.



Sources et ressources : *Emily Carr in Her Studio* (*Emily Carr dans son atelier*), 1939, photographie de Harold Mortimer-Lamb. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : Aperçu de l'exposition *West Coast Art: Native and Modern*, Musée des beaux-arts du Canada, 1927. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des œuvres d'Emily Carr



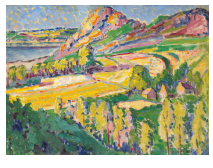
Above the Gravel Pit (*Au-dessus de la carrière*), 1937. Collection de la Vancouver Art Gallery, Emily Carr Trust, VAG 42.3.30. Photographié par Trevor Mills, Vancouver Art Gallery.



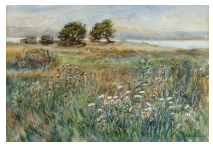
Alaska Journal (*Journal d'Alaska*), 1907, détail de la page 19. Collection particulière.



Alaska Journal (*Journal d'Alaska*), 1907, détail de la page 35. Collection particulière.



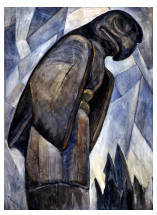
Autumn in France (*Un automne en France*), 1911. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Beacon Hill Park (*Parc Beacon Hill*), 1909. Art Gallery of Greater Victoria.



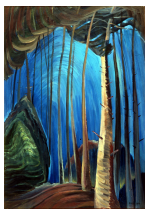
Bell (*Cloche*), v. 1927. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Margot Johnston, Ottawa, 1998.



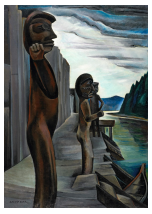
Big Eagle, Skidigate, B.C. (*Grand Aigle, Skidigate, C.-B.*), 1929. Art Gallery of Greater Victoria.



Big Raven (*Grand corbeau*), 1931. Collection de la Vancouver Art Gallery, Emily Carr Trust, VAG 42.3.11. Photographié par Trevor Mills, Vancouver Art Gallery.



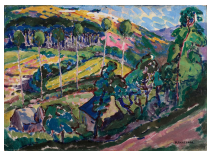
Blue Sky (*Ciel bleu*), 1936. Art Gallery of Greater Victoria.



Blunden Harbour, v. 1930. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Breton Farm Yard (*Cour de ferme en Bretagne*), v. 1911. Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, don de F. Joy Peinhof-Wright.



Le paysage, 1911. Collection particulière.



Chrysanthemums (*Chrysanthèmes*), v. 1900. Collection de la Vancouver Art Gallery, Fonds d'acquisition de la Vancouver Art Gallery, VAG 88.11.



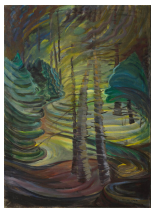
Church in Yuquot Village (*Église du village de Yuquot*), 1929. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, legs de Charles S. Band, Toronto, 1970.



The Crazy Stair (*L'Escalier fou*), v. 1928-1930. Audain Art Museum, Whistler.



Cumshewa, 1912. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Dancing Sunlight (*Soleil dansant*), v. 1937. Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, acquis en 1978.



Emily's Old Barn Studio (*L'atelier d'Emily dans la vieille étable*), v. 1891. British Columbia Archives, Victoria.



Forest, British Columbia (*Forêt, Colombie-Britannique*), 1931-1932. Collection de la Vancouver Art Gallery, Emily Carr Trust, VAG 42.3.9. Photographié par Trevor Mills, Vancouver Art Gallery.



French Knitter (La Bretonne) (*Tricoteuse française (La Bretonne)*), 1911. Collection particulière.



Grey (*Gris*), 1929-1930. Collection particulière.



Grizzly Bear Totem, Angidah, Nass River (*Mât totémique au grizzly, Angidah, rivière Nass*), v. 1930. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de M. et Mme C.S. Band, Toronto, 1968.



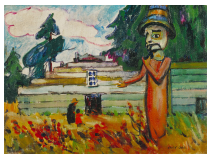
Loggers' Culls (*Rebuts de bûcherons*), 1935. Collection de la Vancouver Art Gallery, don de Mlle I. Parkyn, VAG 39.1. Photographié par Trevor Mills, Vancouver Art Gallery.



Lower Portion of D'Sonoqua Pole (*Partie inférieure du mât totémique de D'Sonoqua*), v. 1928. British Columbia Archives, Victoria.



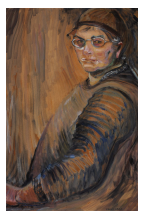
Odds and Ends (*Souches et rebuts*), 1939. Art Gallery of Greater Victoria.



Potlatch Figure (*Mimquimlees*) (*Figure de potlatch (Mimquimlees)*), 1912. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Scorned as Timber, Beloved of the Sky (*Rejeté par les bûcherons mais aimé du ciel*), 1935. Collection de la Vancouver Art Gallery, Emily Carr Trust, VAG 42.3.15. Photographié par Trevor Mills, Vancouver Art Gallery.



Self-Portrait (*Autoportrait*), 1938-1939. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Peter Bronfman, 1990.



Shoreline (*Rivage*), 1936. Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, don de Mme H.P. de Pencier.



Sketchbook for Pause (*Carnet de croquis pour Pause*), 1903, détail de la page 3. Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, don du Dr Jack Parnell.



Sketchbook for Pause (*Carnet de croquis pour Pause*), 1903, détail de la page 9. Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, don du Dr Jack Parnell.



Sombreness Sunlit (*Obscurité illuminée*), v. 1938-1940. British Columbia Archives, Victoria.



Sunshine and Tumult (*Soleil et tumulte*), 1938-1939. Art Gallery of Hamilton, legs de H.S. Southam, cmG, LL.D, 1966. Photographié par Mike Lalich.



A Study in Evolution (*Étapes d'une étude*), 1902. British Columbia Archives, Victoria.



Tanoo, Q.C.I. (*Tanoo, Îles de la Reine-Charlotte*), 1913. British Columbia Archives, Victoria.



Totem Mother, Kitwancool (*Mât totémique de la mère, Kitwancool*), 1928. Collection de la Vancouver Art Gallery, Emily Carr Trust, VAG 42.3.20. Photographié par Trevor Mills, Vancouver Art Gallery.



Totem Poles, Kitseukla (*Mâts totémiques, Kitseukla*), 1912. Collection de la Vancouver Art Gallery, Fonds des fondateurs, VAG 37.2. Photographié par Trevor Mills, Vancouver Art Gallery.



Totem Walk at Sitka (*Allée des mâts totémiques, Sitka*), 1907. Art Gallery of Greater Victoria.



Tree Trunk (*Souche*), 1931. Collection de la Vancouver Art Gallery, Emily Carr Trust, VAG 42.3.2. Photographié par Trevor Mills, Vancouver Art Gallery.



Trees in France (*Arbres en France*), v. 1911. Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, don du Dr Max Stern, galerie Dominion, Montréal.



Vanquished (*Vaincu*), 1930. Collection de la Vancouver Art Gallery, Emily Carr Trust, VAG 42.3.6. Photographié par Trevor Mills, Vancouver Art Gallery.



Yan, Q.C.I. (*Yan, I.R.C.*), 1912. Art Gallery of Hamilton, don de Roy G. Cole, 1992. Photographié par Mike Lalich.



War Canoes, Alert Bay (*Canots de guerre, Alert Bay*), 1912. Audain Art Museum, Whistler.

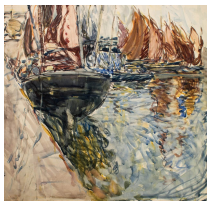


Zunoqua of the Cat Village (*Zunoqua du village aux chats*), 1931. Collection de la Vancouver Art Gallery, Emily Carr Trust, VAG 42.3.21. Photographié par Trevor Mills, Vancouver Art Gallery.

Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



Bathers (*Baigneuses*), n.d., par Harry Phelan Gibb. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, don de Lucy Carrington Wertheim, 1948.



Boats by the Harbour Wall (*Bateaux près du mur du port*), v.1910, de Frances Hodgkins. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki.



Carr et sa roulotte « L'Éléphant », 1934, Photographié par Mme S.F. Morley. Collection des Archives de la Colombie-Britannique, Royal B.C. Museum Corporation, Victoria (D-03844).



Résidence familiale des Carr, v. 1869. Collection des Archives de la Colombie-Britannique, Royal B.C. Museum Corporation, Victoria (C-03805).



Emily Carr en compagnie de deux femmes et de son chien Billie aux Îles de la Reine-Charlotte, 1912. Collection des Archives de la Colombie-Britannique, Royal B.C. Museum Corporation, Victoria (F-07756).



Carr à cheval, district régional de Cariboo, C.-B., v. 1909. Collection particulière.



Carr sur la plage de Tanoo, 1912. Collection des Archives de la Colombie-Britannique, Royal B.C. Museum Corporation, Victoria (F-00254).



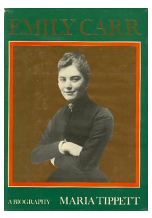
Carr avec ses animaux dans le jardin de sa maison à Victoria, 1918. Collection des Archives de la Colombie-Britannique, Royal B.C. Museum Corporation, Victoria (HP51747).



Église de Yuquot (Friendly Cove). Collection des Archives de la Colombie-Britannique, Royal B.C. Museum Corporation, Victoria (A-06087).



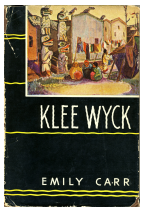
Couverture de *The Book of Small* d'Emily Carr, Toronto, Oxford University Press, 1942.



Couverture d'*Emily Carr: A Biography* de Maria Tippett, Toronto, Oxford University Press, 1979).



Couverture du catalogue de l'exposition *Canadian West Coast Art: Native and Modern*, conçue par Emily Carr. (Musée des beaux-arts du Canada, 1927).



Couverture de *Klee Wyck* d'Emily Carr, Toronto, Farrar & Rinehart, 1941.



Couverture de *Hundreds and Thousands* d'Emily Carr, Toronto, McClelland & Stewart, 1966.



Emily Carr and the Group of Seven (*Emliy Carr et le Group des Sept*), v. 1927, par Arthur Lismer. Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg, Ontario, don du Robert and Signe McMichael Trust (2011.2.24).



Emily Carr in Her Studio (*Emily Carr dans son atelier*), 1939, de Harold Mortimer-Lamb. Tirage moderne à partir du négatif original. Vancouver Art Gallery, don de Claudia Beck et d'Andrew Gruft.



Mâts totémiques et maisons des Haïdas-Kaiganis à Old Kasaan, Île du Prince de Galles, Alaska, v. 1903, photographie de Theodore J. Richardson. Bibliothèque et Archives Canada.



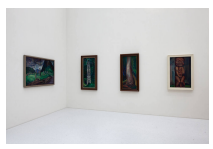
Travail sur le terrain : Excavation du plancher d'un logis dans un ancien village de la nation Sto:lo, île Greenwood, Hope, Colombie-Britannique, août 2003. Anthony Graesch, faculté d'anthropologie, Université de la Californie à Los Angeles, travaillant avec Riley Lewis de la bande Sto:lo, 2003, de Jeff Wall. Reproduit avec l'autorisation de l'artiste.



Grey Tree, Lake George (*Arbre gris, Lake George*), 1925, de Georgia O'Keeffe. Metropolitan Museum of Art, New York. Copyright de la photographie © The Metropolitan Museum of Art. Provenance: Art Resource, NY.



Aperçu de l'exposition *Canadian West Coast Art: Native and Modern* présentée à la Galerie nationale du Canada en 1927. Bibliothèque et archives du Musée des beaux-arts du Canada. Photo © NGC.



Vue de quatre des sept tableaux de Carr exposés en 2012 lors de Documenta 13 à Kassel en Allemagne. Photographié par Anders Sune Berg.



Isolation Peak, Rocky Mountains (*Sommet Isolation, montagnes Rocheuses*), 1930, de Lawren Harris. Hart House, Université de Toronto.



Lawren Harris et Ira Dilworth à la Vancouver Art Gallery, 1951. Vancouver Art Gallery.



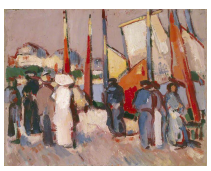
Coupe de bois en Colombie-Britannique : coupe à blanc, papeterie et quai, photographie de H.W. Roozeboom. Collection des Archives de la Colombie-Britannique, Royal B.C. Museum Corporation, Victoria (D-05018).



Moving Forms (*Formes mouvantes*), 1930, de Mark Tobey. Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection.



North Shore, Lake Superior (*Rive nord, lac Supérieur*), 1926, de Lawren Harris. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photo © NGC.



People and Sails at Royan (*Voiliers et passants à Royan*), 1910, de John Duncan Fergusson. The Fergusson Gallery, Perth & Kinross Council, Écosse.



Objets rituels confisqués lors du potlatch organisé par Dan Cranmer au village de ʻMimkwamlis en 1921. Collection des Archives de la Colombie-Britannique, Royal B.C. Museum Corporation, Victoria.



Critique de l'exposition *West Coast Art: Native and Modern*, « Some Ladies Prefer Indians » de Muriel Brewster (Muriel Bruce), *Toronto Star Weekly*, le 21 janvier 1928. Musée canadien de l'histoire, Gatineau, Fonds Marius Barbeau, dossier B290-2.1.001.



Sitka + Surroundings—Totem Poles in Forest (*Sitka et les environs : mâts totémiques dans la forêt*), v. 1918, de Louis Shotridge. University of Pennsylvania Museum, 15178.



Scène tirée du court métrage *Désert Vent Feu* (2011), réalisé par Jill Sharpe. Office national du film.



Élèves dans une classe de modèle vivant à l'école d'art de St. Ives v. 1905. Collection des Archives de la Colombie-Britannique, Royal B.C. Museum Corporation, Victoria (I-68874).



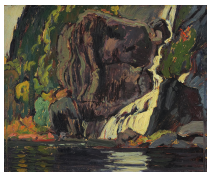
Portrait en studio d'Emily Carr et de ses sœurs, v. 1895. Collection des Archives de la Colombie-Britannique, Royal B.C. Museum Corporation, Victoria (A-02037).



Portrait en studio des parents de Carr, v. 1876. Collection des Archives de la Colombie-Britannique, Royal B.C. Museum Corporation, Victoria (A-09184)



Mâts totémiques à Blunden Harbour, v. 1901, Photographie de Charles Frederick Newcombe. Collection des Archives de la Colombie-Britannique, Royal B.C. Museum Corporation, Victoria (A-09132).



Waterfall, Agawa River, Algoma, (*Chutes, rivière Agawa, Algoma*) de J.E.H. MacDonald. Art Gallery of Ontario, acheté en 1933.

L'ÉQUIPE

Éditrice
Sara Angel

Directrice de la rédaction
Meg Taylor

Directrice Web
Avery Swartz

Directrice de la documentation iconographique
Angelica Demetriou

Réviseure linguistique principale
Ruth Gaskill

Réviseure
Rosemary Shipton

Documentaliste iconographique
John Geoghegan

Traductrice
Rachel Martínez

Réviseur de la version française
Dominique Denis

Gestionnaire de la mise en page
Simone Wharton

Adjointe administrative
Mary-Rose Sutton

Stagiaire, site web français
Erica Yudelman

Conception de la maquette du site Web
Studio Blackwell

COPYRIGHT
© 2014 Institut de l'art canadien.
Tous droits réservés. ISBN 978-1-4871-0045-2
Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada
Baldissera, Lisa, 1966-
[Emily Carr. Français]
Emily Carr : sa vie et son œuvre / Lisa Baldissera ; traductrice, Rachel Martínez.
Traduction de : Emily Carr.
Comprend des références bibliographiques.
Sommaire: Biographie – Œuvres phares – Importance et
questions essentielles – Style et technique – Sources et ressources – Où voir.
Monographie électronique.
ISBN 978-1-4871-0047-6 (pdf).–ISBN 978-1-4871-0049-0 (epub)
1. Carr, Emily, 1871-1945. 2. Carr, Emily, 1871-1945–Critique et interprétation.
3. Peintres–Canada–Biographies. I. Institut de l'art canadien, organisme de
publication II. Titre. III. Titre: Emily Carr. Français.
ND249.C3B3514 2015 759.11 C2014-907289-9