



MARY PRATT

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par Ray Cronin

ART
CANADA
INSTITUTE
INSTITUT
DE L'ART
CANADIEN



Table des matières

03

Biographie

22

Œuvres phares

54

Importance et questions essentielles

70

Style et technique

84

Où voir

92

Notes

101

Glossaire

113

Sources et ressources

119

À propos de l'auteur

120

Copyright et mentions



BIOGRAPHIE

Mary Pratt (1935-2018) est une figure essentielle et bien-aimée de l'art canadien. Ses peintures, principalement des scènes de la vie domestique, sont d'une complexité fascinante, souvent sombre, et sont dotées de détails quasi photographiques. Artiste professionnelle pendant plus de cinquante ans, Pratt naît au Nouveau-Brunswick, mais elle mène la plus grande partie de sa carrière à Terre-Neuve. Après des années d'isolement et d'efforts, au milieu de la décennie 1970, l'œuvre de Pratt est révélée sur la scène nationale. Elle devient alors une artiste canadienne à part entière, malgré la tendance du public à comparer son travail à celui de son ancien mari, Christopher Pratt. Lorsque Mary Pratt s'éteint à St. John's, Terre-Neuve, en 2018,

son amie et ancienne gouverneure générale du Canada, Adrienne Clarkson, la décrit comme « notre plus grande femme peintre depuis Emily Carr ».

ÉDUCATION ET PREMIÈRES ANNÉES

Mary Pratt naît sous le nom de Mary Frances West le 15 mars 1935, à Fredericton au Nouveau-Brunswick, au sein d'une famille de la classe dominante conservatrice de cette petite ville. Son père, William J. West, est un ancien combattant de la Première Guerre mondiale, un avocat et un politicien qui est devenu procureur général du Nouveau-Brunswick, puis juge. Sa mère, Katherine, est la fille d'une femme d'affaires bien connue de Fredericton, Kate McMurray. William est beaucoup plus âgé que Katherine; ils se rencontrent alors qu'elle travaille comme sténographe dans son cabinet d'avocats; elle a vingt-trois ans, il en a quarante et un. La famille West est active sur le plan religieux, dans leur église locale, Wilmot United. En 1938, elle accueille une autre fille, Barbara.



GAUCHE : Mary West encore toute petite, v.1938, photographie coloriée à la main par Katherine West. DROITE : La mère de Mary Pratt, Katherine Eleanor West (née McMurray), v.1933, photographie de Harvey Studios, Fredericton.

William et Katherine sont des gens créatifs, se divertissant par la pratique d'activités artistiques. Le passe-temps de Katherine est de peindre à la main des photographies, une activité qui fascine à la fois Mary et Barbara. Celles-ci sont encouragées à l'aider, au fur et à mesure qu'elles grandissent. Pratt se souvient que sa mère lui expliquait l'utilisation de la couleur : « Elle disait : "Maintenant, regarde cette herbe. C'est la couleur que tu crois être celle de l'herbe, en montrant un tube de pigment vert, mais si tu regardes dans le jardin, vois-tu cette couleur? Non. Ce que tu vois, ce sont des lignes de rose, des lignes de jaune". J'ai commencé à en faire, juste parce que ma mère aimait ça¹. »

Dans le monde conservateur des West, seulement certains types de création artistique sont considérés comme des réalisations appropriées pour les jeunes femmes. Pratt se souvient qu'elle « n'était pas un prodige » : « Quand j'ai eu neuf ans, mes parents ont réalisé que j'étais malheureuse. J'étais grosse, je ne savais pas quoi faire de mes cheveux, je ne réussissais pas en maths... J'étais vraiment malheureuse, et ils se sont dit : "Eh bien, on va lui acheter un bel assortiment de peintures." Ils m'ont acheté des pots de peinture pour affiches, et ils étaient merveilleux². »

Encouragée à étudier le dessin et la peinture, Pratt s'inscrit au Centre d'art de l'Université du Nouveau-Brunswick où elle suit entre autres les cours de Lucy



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

Jarvis (1896-1985), de Fritz Brandtner (1896-1969) et d'Alfred Pinsky (1921-1999), en plus de cours particuliers avec John Todd, un graphiste formé au Pratt Institute de New York. Mary est une étudiante avancée, qui a déjà été sélectionnée pour une exposition internationale d'art pour enfants à Paris³. À seize et dix-sept ans, elle se rend au studio de Todd pour y suivre des cours tous les vendredis soirs, un moment important de son développement puisque l'enseignement du maître est axé sur les aspects commerciaux de la création artistique, sur le design et, en particulier, sur la photographie. Tom Smart, directeur et PDG de la Galerie d'art Beaverbrook et commissaire de l'exposition itinérante de 1995, *The Art of Mary Pratt : The Substance of Light* (L'art de Mary Pratt : la substance de la lumière), note dans le catalogue qui accompagne l'événement que « Todd a exhorté [Pratt] à conserver un dossier de photographies, découpées dans des magazines d'actualités hebdomadaires, comme images sources pour son art⁴. »



Mary Pratt, *Waterloo Row - Fredericton*, 1972, huile sur carton, 75,8 x 117,2 cm, collection privée.

Pratt se souvient de son enfance idyllique à Fredericton. À bien des égards, cette période donnera le ton à sa vie future. Son père, un soldat de la guerre de tranchées de la Première Guerre mondiale, est déterminé à construire un foyer paisible, un refuge sûr et tranquille, à l'abri du monde extérieur. Pratt se rappelle que, malgré l'importance professionnelle de son père au sein de la ville, la famille faisait preuve de réserve : « Nous étions toujours dehors, toujours. Je ressentais notre différence à Fredericton⁵. » Sa mère est issue d'une longue lignée de femmes qui, comme les décrit Pratt, « ont dû tout faire seules, prendre leur vie en main et se battre⁶. » Tout comme le père de Mary, sa mère souhaite que leur maison de Waterloo Row, l'adresse la plus prestigieuse de Fredericton (à l'époque et encore aujourd'hui), soit un havre de paix, bien qu'un havre ordonné, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur.

Dans un discours prononcé à l'église Wilmot United en 1999, Pratt se souvient : « J'ai passé ma vie dans un petit quartier de Fredericton. En partie à cause de la polio » – comme pour de nombreux Canadiens de sa génération, l'épidémie de polio est une réalité de l'enfance de Pratt – « en partie à cause de parents protecteurs qui croyaient que les petites filles devaient bénéficier d'une vie simple dans un jardin, une cuisine, une école et une église⁷. »



Cette vie simple, avec ses parents et sa sœur cadette Barbara, procure à Mary Pratt sécurité et

protection, et canalise son imagination vers l'intérieur. Elle lui donne également une confiance en elle qui ne l'a jamais quittée. Privilégiée de grandir en étant aimée, Pratt est consciente d'avoir du potentiel, de même que des responsabilités. L'une de ces responsabilités est l'éducation. Bien qu'elle ait décidé d'étudier en art dès son plus jeune âge, elle change d'avis à dix-huit ans, confiant à son père qu'être artiste est « trop égoïste⁸ ». Ce dernier réplique, tel que Pratt l'a rapporté à la critique d'art et conservatrice Robin Laurence, qu'il serait égoïste de sa part de ne pas être une artiste : « Tu as un talent et c'est une obligation pour toi de peindre. C'est ton destin, tu vas devoir étudier en art⁹. » Et jamais l'endroit où devaient avoir lieu ces études n'a été remis en question : l'alma mater de son père, l'Université Mount Allison à Sackville, au Nouveau-Brunswick.

GAUCHE : Mary West (à droite) avec sa sœur, Barbara West, à Cavendish, Î.-P.-É., v.1940, photographie de Myrtle Moffat. DROITE : Mary West (avec son nouveau vélo CCM rouge) et son père, William J. West, Fredericton, 1946, photographie de Katherine West.

UNIVERSITÉ MOUNT ALLISON

En 1953, à 18 ans, Mary West commence ses études à l'École des beaux-arts et des arts appliqués de Mount Allison. Elle découvre alors une petite université conservatrice, toujours fidèle à ses racines méthodistes. Dans le domaine des arts, la formation est axée sur de solides bases pratiques. Deux des membres de la faculté sont des peintres réalistes : Ted Pulford (1914-1994) et Alex Colville (1920-2013). Le troisième, Lawren P. Harris (1910-1994), fils de Lawren Harris (1885-1970), un des fondateurs du Groupe des Sept, est un ancien peintre réaliste, donnant dans l'abstraction à compter des années 1950. Tom Smart écrit : « La réputation du département était fondée sur une approche presque exclusivement dédiée à la technique¹⁰. » Cela convient à Pratt, qui a longtemps soutenu qu'elle n'était pas « artistique » et qu'elle n'avait jamais cherché à s'inspirer ou à se faire valider par le monde de l'art en général. « Le monde de l'art m'échappe », déclare-t-elle en 2014. « Le monde de la vie ne m'échappe pas¹¹. »

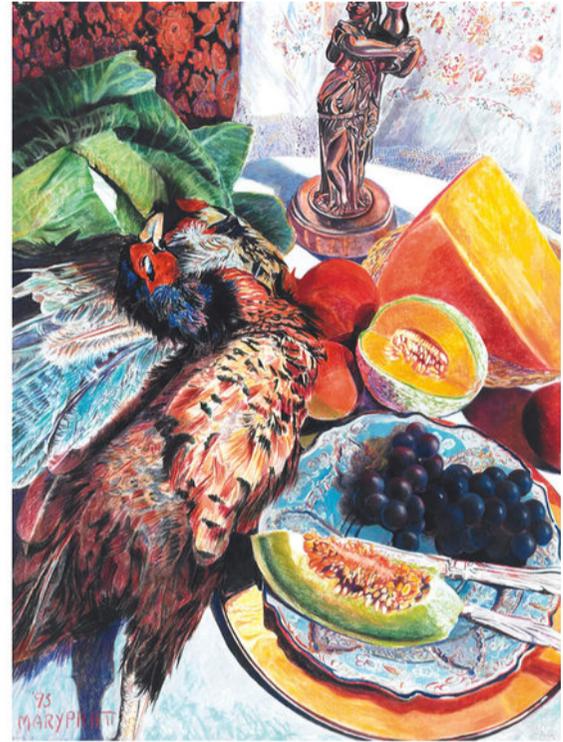
Dans les années 1950, la peinture connaît l'une de ses nombreuses crises périodiques. Au Canada, les peintres sérieux qui représentent ce qui est le plus apprécié par la critique travaillent l'abstraction : Jean Paul Riopelle (1923-2002), Jack Bush (1909-1977), Harold Town (1924-1990), William Ronald (1926-1998) et Paul-Émile Borduas (1905-1960). Aux États-Unis, le peintre du moment est Jackson Pollock (1912-1956) et il est à la tête d'un véritable flot

d'expressionnistes abstraits. En entrant à l'école d'art, Pratt s'inquiète de perdre son temps, mais elle a la chance de se trouver dans un milieu où un certain type de réalisme – vaguement connu sous le nom de réalisme de l'Atlantique – est adopté et pratiqué par ses réputés professeurs. Lorsque Colville lui demande ce qu'elle espère tirer de ce programme, Pratt lui répond qu'elle est « terrifiée à l'idée de devenir peintre du dimanche ». Colville lui répond sans hésitation : « Tu ne le seras pas », se souvient-elle¹². Colville affirme ainsi sa confiance dans l'exigeant programme de Mount Allison, « un régime d'instruction qui promettait d'enterrer l'amateurisme par la rigueur professionnelle¹³ ».

Le programme d'études suivi par Pratt est principalement destiné aux étudiants qui souhaitent devenir artistes commerciaux, designers industriels ou enseignants. En conséquence, il est fondé sur un ensemble d'approches graduelles et progressives de la création artistique – l'étude des fondements d'abord et l'expérimentation ensuite seulement. Dans le cadre d'un programme de quatre ans, Pratt et ses pairs passent trois ans à étudier les bases du design et du dessin, suivant des cours de sculpture (modelage en argile à partir de sources figuratives), de peinture et de dessin à partir de natures mortes. Ce programme comporte également des cours d'histoire de l'art, enseignant aux étudiants les fondements historiques de l'art occidental jusqu'au modernisme. C'est là que Pratt découvre les artistes qui vont l'influencer, notamment les maîtres néerlandais et en particulier Rembrandt (1606-1669). En fin de parcours, les élèves bénéficient d'un environnement moins structuré qui favorise l'exploration de voies individuelles. Pratt restera cependant attachée à la nature morte sa carrière durant, un genre auquel elle se dévoue déjà à Mount Allison.



GAUCHE : De gauche à droite : Edward B. Pulford, Alex Colville, A. Y. Jackson et Lawren P. Harris à la Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville, v.1951-1952, photographe inconnu. DROITE : Atelier d'art d'été à la Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville, 1956, photographe inconnu.



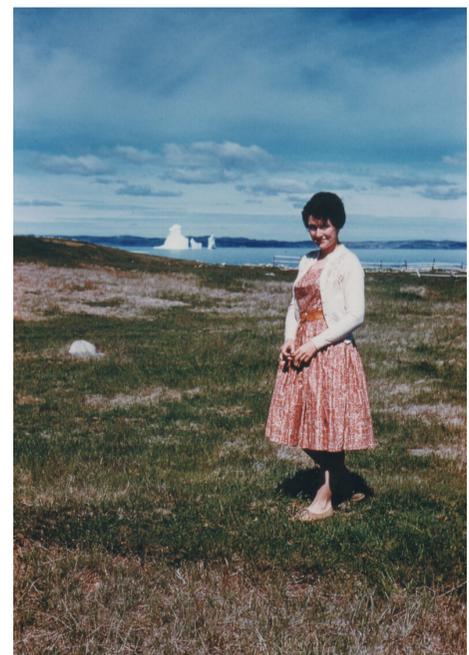
GAUCHE : Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Nature morte au gibier*, probablement les années 1750, huile sur toile, 49,6 x 59,4 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C. DROITE : Mary Pratt, *Classical Still Life with Pheasant (Nature morte classique au faisan)*, 1995, technique mixte sur papier, 75 x 55 cm, collection de Patrick et Lorin Kinsella.

CHRISTOPHER PRATT ET LE DÉMÉNAGEMENT À TERRE-NEUVE

C'est à l'université que Mary débute ce qui a été l'une des relations les plus importantes de sa vie. En effet, elle y rencontre un jeune étudiant de médecine en année préparatoire originaire de Terre-Neuve nommé Christopher Pratt (né en 1935). « La fascination pour Christopher s'incarnait presque entièrement dans [mon] esprit, écrit-elle, cette partie de [ma] pensée qui se rapporte aux images et aux idées¹⁴. »

Bien que Christopher ait peint dans sa jeunesse, il est poussé par sa famille à choisir un domaine d'études plus utile. Le père de Christopher souhaite le voir reprendre l'entreprise familiale de vente en gros de matériel informatique. Christopher envisage donc d'abord de devenir ingénieur et, en 1952, il suit des cours préparatoires à l'Université Memorial de Terre-Neuve. En 1953, il s'installe à Mount Allison et s'inscrit au cours préparatoire de médecine mais ne choisit finalement que des cours de lettres et de sciences humaines, ainsi que des cours d'art. Malgré les objections de ses parents, Christopher est bien déterminé à devenir peintre¹⁵.

Mary et Christopher se rencontrent en 1953, et commencent à se fréquenter au début de 1955. Mary obtient un certificat en beaux-arts en 1956, ce qui lui permet de devenir professeure d'art ou de pratiquer la thérapie par les arts. Cet automne-là, elle déménage à St. John's, Terre-Neuve, pour travailler comme art-thérapeute et pour se rapprocher de Christopher, qui a quitté son programme préparatoire de médecine à Mount Allison et est rentré chez lui pour se concentrer sur la peinture.



Mary West à Terre-Neuve, années 1950, photographie de Christopher Pratt.

En septembre 1957, le couple se marie. Peu de temps après leur mariage à l'église Wilmot United de Fredericton, Mary et Christopher s'embarquent pour l'Écosse : Christopher a décidé de poursuivre ses études à l'étranger et a été accepté à la Glasgow School of Art. Une fois établie, Mary tente de s'inscrire aux programmes de beaux-arts pour suivre quelques cours mais se voit refuser l'admission, car elle est enceinte et la direction de l'école ne veut pas qu'elle assiste aux cours dans son « état¹⁶ ». (L'exclusion systématique des femmes enceintes de la vie professionnelle était courante dans les années 1950). Les Pratt retournent à St. John's en juillet 1958 pour la naissance de leur fils, John. Mary s'installe à Fredericton pour l'été tandis que Christopher reste à St. John's. À la fin de la belle saison, la famille est réunie et rentre à Glasgow.

En 1959, les Pratt retournent à Mount Allison, où Christopher termine sa troisième année d'études en art tandis que Mary décide de reprendre ses cours en vue d'obtenir son baccalauréat en beaux-arts. Elle répartit les cours restants sur deux ans. Leur première fille, Anne, naît en 1960. Vers la fin du programme de Mary, un de ses professeurs, Lawren P. Harris, lui donne un conseil qui devient un point marquant de son parcours : « Maintenant vous devez comprendre que dans une famille de peintres, il ne peut y avoir qu'un seul peintre, et dans votre famille, c'est Christopher¹⁷. » Ce conseil ne se voulait pas aussi cruel qu'il n'y paraît aujourd'hui, et Mary elle-même soutient qu'elle a fini par en être reconnaissante, spéculant que Harris tentait de lui épargner des querelles conjugales¹⁸. Néanmoins, ce conseil l'a piquée au vif et il témoigne de façon accablante de la discrimination dont les femmes peintres étaient victimes à cette époque.



GAUCHE : Mary et Christopher Pratt le jour de leur mariage, 1957, photographie de Harvey Studios, Fredericton, N.-B. DROITE : Mary Pratt (au centre) avec Christopher Pratt (à sa droite) lors de leur remise de diplôme à l'Université Mount Allison, le 16 mai 1961, photographe inconnu.

Mary prend le conseil de Harris comme un défi et le relève. Robin Laurence écrit : « Les paroles de Harris ont déclenché le féroce esprit de contradiction de Mary, forgeant sa résolution de continuer à peindre¹⁹. » Mary racontera cette histoire à de nombreuses reprises au fil des ans, avec toutes les légères variantes auxquelles on peut s'attendre. Une constante demeure cependant : les paroles de Harris ont confirmé sa volonté de peindre. « J'ai toujours eu le sentiment que de toutes les choses que j'ai apprises à l'école d'art, ce moment a probablement été le plus important²⁰ », déclare-t-elle. Les Pratt obtiennent tous deux leur diplôme à Mount Allison en 1961, après quoi ils retournent vivre à St. John's. Christopher accepte alors un poste de conservateur à la Galerie d'art de l'Université Memorial (aujourd'hui la Art Gallery of Newfoundland and Labrador).

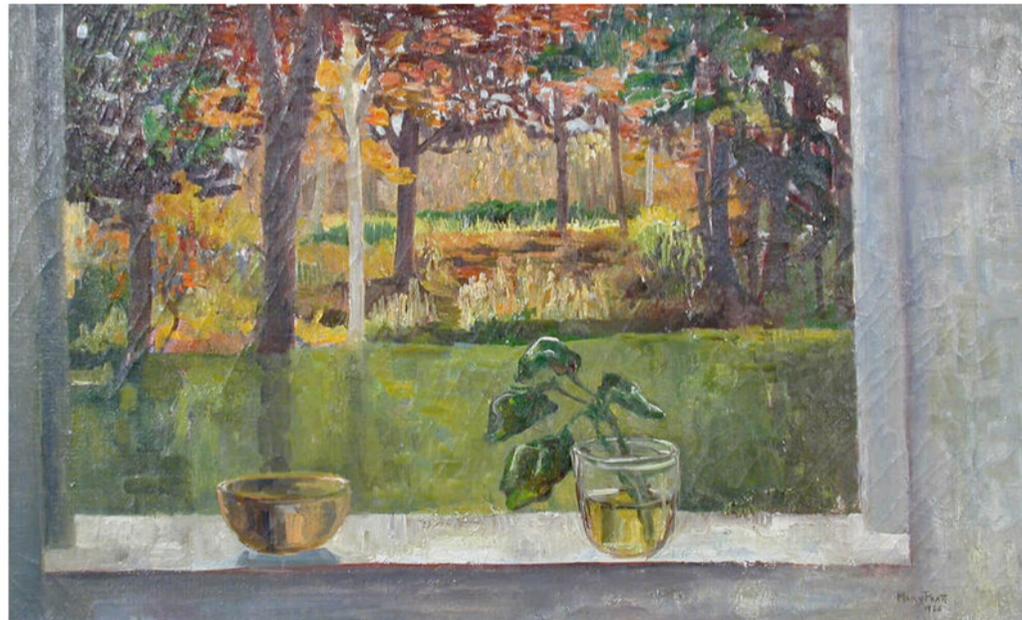


MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

Au cours de ces premières années à Terre-Neuve, Mary parvient à travailler comme artiste, enseignant l'art deux soirs par semaine dans le cadre des cours aux adultes de l'Université Memorial. Elle participe à une exposition de groupe à la Galerie d'art de l'Université Dalhousie, à Halifax. Les exigences d'une famille grandissante ont bien sûr réduit le peu de temps qu'elle a pour se consacrer à la peinture. Le troisième enfant des Pratt, Barbara (Barby), naît au début de 1963.

Cette même année, Alex Colville décide de quitter l'enseignement à Mount Allison afin de poursuivre sa carrière de peintre à plein temps. L'université fait comprendre à Christopher que le poste de Colville est le sien s'il le désire. Au même moment, le père de Christopher offre gracieusement au couple de profiter d'une maison de campagne qu'il possède dans le modeste village de St. Mary's, près du village un peu plus important de Mt. Carmel, sur les bords de la rivière Salmonier, à un peu plus d'une heure de route de St. John's. Bien que Mary ne dise jamais explicitement qu'elle espère que son mari accepte le poste de Mount Allison au Nouveau-Brunswick, ils savent tous les deux que c'est ce qu'elle préfère. Mais Christopher opte pour Terre-Neuve, pour la peinture à plein temps (il décide également de démissionner de Memorial), et pour la maison de campagne.



GAUCHE : Mary Pratt, à table, dans sa maison de Salmonier, Terre-Neuve, 1968, photographie de Christopher Pratt. DROITE : Mary Pratt, *October Window (Fenêtre d'octobre)*, 1966, huile sur toile, 40,5 x 66 cm, The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's.

Le déménagement à Salmonier convient peut-être à Christopher, mais il se transforme en une sorte d'exil pour Mary. La petite maison est en fait un chalet de pêche saisonnier qui n'est pas aménagé pour l'hiver et n'a pas l'eau courante. Mary se souvient : « On pouvait laisser tomber des pièces de monnaie entre les lattes du plancher... En hiver, quand j'étais enceinte, je devais briser la glace pour aller chercher de l'eau au ruisseau²¹. » Elle décrit ces conditions à Robin Laurence comme étant « moyenâgeuses²². » « Les premières années ont été si difficiles que ça me fait mal d'y penser », confie-t-elle à Sandra Gwyn²³. Diplômée de l'université, protestante, arrivant de loin, ne buvant pas (et donc ne fréquentant pas la taverne locale ni les soirées dansantes), et vivant dans une maison de campagne ayant appartenu à une famille aisée de St. John's (la « place des Murray »), Pratt détonne dans le quartier pauvre, rural et catholique du St. Mary's de la fin des années 1950.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

« J'avais l'impression d'avoir été coupée de mon enfance et de tout ce que j'avais connu », révèle-t-elle en 1989²⁴.

En plus de s'occuper des enfants, Mary prend également soin de Christopher, qui, depuis sa démission de l'Université Memorial, souffre de problèmes de santé liés au stress, notamment des troubles gastriques et des crises de panique récurrentes, qu'il attribue à l'enseignement et à son anxiété face à sa carrière artistique. Grâce à la petite maison, ils espèrent pouvoir vivre avec les revenus modestes, mais croissants, de Christopher en tant qu'artiste. En 1964 naît le quatrième enfant des Pratt, Edwyn (Ned).



Mary Pratt avec ses enfants, (de gauche à droite) John, Ned, Barby et Anne, 1964, photographie de John Kerr (Jack) Pratt. Jack Pratt est le père de Christopher, connu dans la famille comme Daddy Jack.

S'adaptant à leur vie rurale, et libéré des contraintes de Memorial, Christopher s'épanouit artistiquement, tandis que Mary éprouve des difficultés. Elle continue à peindre, mais alors que la carrière de son mari se développe, la sienne stagne. Par exemple, il jouit d'un studio où il peint à plein temps. Après le déjeuner, il s'y retire pour travailler et en ressort pour le dîner, puis il y retourne pour l'après-midi, et y demeure jusqu'à l'heure du souper. Mary, elle, veille avant tout à l'éducation de ses enfants et à l'entretien de la maison familiale.

Mary vole néanmoins du temps pour peindre, travaillant sur un petit chevalet, le déplaçant de pièce en pièce et le rangeant hors de vue (et loin des petits doigts) quand elle ne peint pas. Christopher se bâtit une réputation nationale avec de multiples participations aux Biennales de la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui, le Musée des beaux-arts du Canada), et il jouit

d'expositions personnelles à Vancouver, Montréal, Edmonton et Kingston ainsi que d'une carrière commerciale en plein essor, avec notamment des représentations en galerie à Toronto et à Montréal. De nombreux visiteurs se rendent à la maison pour voir le travail de Christopher et rencontrer sa famille.



GAUCHE : Christopher Pratt, *Boys Dipping Caplin (Pêche au capelan)*, 1965, sérigraphie en couleurs sur carton à dessin, image : 19,7 x 25,3 cm, feuille : 37 x 33,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Mary Pratt, *Vegetable Marrow (Courge à moelle)*, 1966, huile sur carton, 40,6 x 50,8 cm, Galerie Mira Godard, Toronto.

Selon les souvenirs de Sandra Gwyn, la plupart d'entre eux considèrent Mary comme une femme au foyer : « Les visiteurs de Salmonier, y compris Richard et moi, s'extasiaient sur son pain fait maison et disaient ce qu'il fallait sur son jardin de fleurs et ses enfants. Personne ne pensait à lui poser des questions sur ses peintures, car personne ne savait même qu'il y en avait²⁵. » Mary confie avoir été « furieuse que Christopher se soit débrouillé pour que ça marche [...] alors que moi, je ne sais comment, je ne l'avais plus²⁶. »

QUE PEUX-TU ÊTRE?

Une personne pourtant sait qu'il y a des peintures à voir, il s'agit de Peter Bell qui succède à Christopher comme conservateur de la Galerie d'art de l'Université Memorial. En 1967, il propose à Mary une exposition pour laquelle elle présente quarante-quatre œuvres – des dessins et des peintures – qui ont presque toutes été vendues. (À l'époque, les petites galeries publiques servent souvent d'espaces commerciaux pour les artistes exposants). Mais pour Mary, ses œuvres lui semblent encore préparatoires et, malgré le succès de son exposition, elle demeure incertaine de son travail et cherche une autre direction.



GAUCHE : Mary Pratt, *The Back Porch (La véranda arrière)*, 1966, huile sur carton entoilé, 50,8 x 40,6 cm, collection de l'Université Memorial de Terre-Neuve, The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. DROITE : Mary Pratt, *Stove (Poêle)*, 1969, huile sur toile, 61 x 45,7 cm, collection de Brendan et Renee Paddick.

À cette époque, Mary peint d'une manière qu'elle qualifie d'« impressionniste », avec d'amples coups de pinceau manifestement influencés par le célèbre peintre montréalais Goodridge Roberts (1904-1974). Bien que Mary ne l'y ait jamais rencontré, Roberts a été artiste en résidence au Centre d'art de l'Université du Nouveau-Brunswick, à Fredericton, où il a des racines²⁷. Pendant cette période d'errance artistique, Mary croit que son traitement de la peinture est « laid et désordonné²⁸ » et elle veut lisser les surfaces, pour les contenir. Puis vient la double épiphanie d'un lit défait et d'une table à souper encombrée.

Grâce à deux tableaux datant respectivement de 1968 et de 1969, *The Bed (Le lit)* et *Supper Table (Table du souper)*, Mary découvre une approche combinant travail au pinceau et utilisation de photographie dans laquelle son sujet et son procédé se fondent. Cette découverte déclenche un formidable élan de créativité qui alimentera sa peinture pendant des décennies. La première révélation de Mary est la reconnaissance de la légèreté de son sujet et de la « charge érotique », pour reprendre ses mots, qu'elle ressent en le traitant. La seconde est l'utilisation de la photographie dans son processus de travail, que Christopher encourage – c'est lui qui prend les images de départ pour *Table du souper*, quand Mary demeure déterminée à dessiner son sujet. La photographie lui permet de capter la lumière de façon unique, au moment voulu. Elle comprend « ce que devait être la nature de son projet pictural, saisissant non seulement la façon dont la lumière transforme le moment domestique, mais aussi sa propre réponse physique à celui-ci²⁹. »



GAUCHE : Diapositive 35 mm utilisée comme source pour *Supper Table (Table du souper)*, 1969, photographie de Christopher Pratt.
DROITE : Mary Pratt, *Supper Table (Table du souper)*, 1969, huile sur toile, 61 x 91,4 cm, collection de la famille de Mary Pratt.

Au début, il est difficile pour Mary de considérer les photographies comme des sources légitimes de son travail, elle en éprouve même de la honte. Malgré ses premières années de formation auprès de John Todd, son passage à Mount Allison lui a appris que l'observation directe de la vie est la bonne façon de peindre. Même ses parents, qui l'ont toujours soutenue, désapprouvent : « Ils étaient très contrariés que je travaille à partir de photographies », se souvient-elle. Ils pensaient que c'était immoral. Ils pensaient que je trichais³⁰. » Sur le point de se réaliser pleinement en tant qu'artiste, Mary vit une crise de confiance et bat en retraite. En 1970, elle arrête complètement la peinture pendant un certain temps, laissant le tableau *Eviscerated Chickens (Poulets éviscérés)*, 1971, inachevé sur son chevalet et opte pour des cours de couture.

Ses amis et sa famille l'encouragent à reprendre la peinture. Christopher lui écrit un mot et il le glisse dans une enveloppe avec les diapositives à l'origine de son tableau. (Christopher et Mary travaillent tous deux à partir d'images photographiques sur support transparent, montées dans un cadre en plastique ou en carton, de manière à ce qu'elles puissent être projetées, généralement à l'aide d'un projecteur de diapositives). « S'il te plaît, termine cette image, parce que si tu ne le fais pas, je prédis un avenir pérenne rythmé par l'apport de fleurs à l'hôpital psychiatrique le dimanche après-midi », écrit-il³¹. Au final, la fille de Mary, Barby, alors âgée de sept ans, fait pencher la balance en demandant : « Maman, si tu n'es pas peintre, que peux-tu être³²? » La question l'arrête net : « Je me suis dit : "Oh mon Dieu, je ne peux pas laisser tomber les filles. Elles ne peuvent pas me voir faiblir maintenant. Que feront-elles quand elles seront grandes à leur tour³³?" » Pratt reprend donc ses pinceaux, avec la force d'âme qui la caractérise.



GAUCHE : Mary Pratt, *Red Currant Jelly (Gelée de groseilles)*, 1972, huile sur masonite, 45,9 x 45,6 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Mary Pratt, *Cod Fillets on Tin Foil (Filets de morue sur papier d'aluminium)*, 1974, huile sur masonite, 53,3 x 68,6 cm, collection d'Angus et Jean Bruneau.

Les visiteurs se rendent toujours à Salmonier pour voir le travail de Christopher, mais ils sont de plus en plus nombreux à considérer aussi celui de Mary. Notamment, la conservatrice du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) à Ottawa, Mayo Graham, qui s'intéresse à *Cod Fillets on Tin Foil (Filets de morue sur papier d'aluminium)*, 1974, qu'elle découvre sur un chevalet, dans une petite chambre de la maison, lors d'une visite faite à Christopher avec un collègue. Pratt se souvient de n'avoir pas accordé beaucoup d'importance à cette conversation, qui découle d'une visite d'atelier accidentelle, mais qui a mené à son inclusion dans sa première grande exposition : *Some Canadian Women Artists (Quelques femmes artistes canadiennes)*, un événement organisé par Graham pour le MBAC à l'occasion de l'Année internationale de la femme en 1975. Le musée acquiert en 1976 une des œuvres de Mary présentée dans le cadre de cette exposition, *Red Currant Jelly (Gelée de groseilles)*, 1972.

DONNA

Le tableau de Mary Pratt de 1978, *Girl in Wicker Chair* (*Fille dans une chaise en osier*), fait la couverture du magazine *Saturday Night* la même année – non sans controverse, car de nombreux lecteurs trouvent choquante l'image d'une jeune femme apparemment nue. C'est la première d'une longue série de peintures figurant Donna Meaney, une adolescente que les Pratt avaient engagée comme nounou et femme de ménage lorsqu'elle avait seize ans, et qui reviendra auprès d'eux plus tard, à l'âge adulte. La jeune femme a d'abord été le modèle de Christopher et nombre des peintures de Mary qui la prennent pour sujet sont inspirées de diapositives prises des années auparavant.



Mary Pratt, *Girl in Wicker Chair* (*Fille dans une chaise en osier*), 1978, huile sur masonite, 96,3 x 84 cm, collection privée.

Christopher et Donna en viennent à nouer une relation à caractère sexuel, bien qu'aucun des deux n'ait jamais révélé exactement quand cette intimité a commencé. Comme le relate Carol Bishop-Gwyn dans son livre de 2019, *Art and Rivalry : The Marriage of Mary and Christopher Pratt*, leur relation prend sa pleine mesure en 1971, alors que Donna est âgée de 19 ans, et qu'ils font le

tour de Terre-Neuve dans une fourgonnette de camping Volkswagen. Bishop-Gwyn décrit le couple, qui évite les restaurants afin d'échapper aux regards (Christopher faisait alors la cuisine) : « Gaiement, pendant les chaudes journées d'août, ils se promenaient en voiture, entreprenaient des randonnées et faisaient l'amour³⁴. »

Mary continue tout de même son travail inspiré par Donna en guise de modèle, au sein de peintures à la fois tirées de photographies prises par Christopher et d'images qu'elle a croquées elle-même. Il s'agit peut-être pour elle d'une façon de faire face à la relation entre Christopher et Donna, pour montrer qu'elle s'élève au-dessus d'eux, ou pour dissiper les rumeurs. Quelle qu'en soit la raison, ses peintures remportent un vif succès. Le contraste est frappant entre les photographies prises par Christopher, où le sujet regarde son amant – *This Is Donna (Voici Donna)*, 1987, par exemple –, et celles de Mary, dans lesquelles le modèle semble presque inconscient de la présence de la photographe, bien que prise dans ce qui semble être une trahison, comme *Donna with Powder Puff (Donna avec une houppette à poudrer)*, 1986. Les figures de Mary sont, en quelque sorte, plus vivantes que celles de Christopher, traversées par une tension inexprimée. L'artiste tente-t-elle de démêler ses émotions dans ces œuvres? Elle ne l'a jamais affirmé d'une manière ou d'une autre. « Ce n'est pas ce qu'on voit », confie-t-elle à Sandra Gwyn, c'est ce qu'on trouve³⁵. » Ailleurs, Pratt déclare qu'avec les peintures de Donna, elle est « aussi près [qu'elle ne l'a] jamais souhaité de faire des déclarations sur [sa] propre situation³⁶. »



GAUCHE : Mary Pratt, *Donna with Powder Puff (Donna avec une houppette à poudrer)*, 1986, huile sur masonite, 55,9 x 34,9 cm, collection de Lois Hoegg et Ches Crosbie. DROITE : Mary Pratt, *Donna*, 1986, huile sur masonite, 90,2 x 69,9 cm, collection de l'Université Memorial de Terre-Neuve, The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's.

Malgré la liaison entre Donna et son mari, Pratt maintient que la jeune femme est une amie, voire un membre de la famille. Elle déclare à un journal en 2014 : « J'ai toujours apprécié Donna. Elle fait toujours mon gâteau de Noël. Sa fille est comme une petite-fille. Sa relation avec Christopher n'est pas pareille. Ce qui s'est passé entre eux, ça les regarde³⁷. »

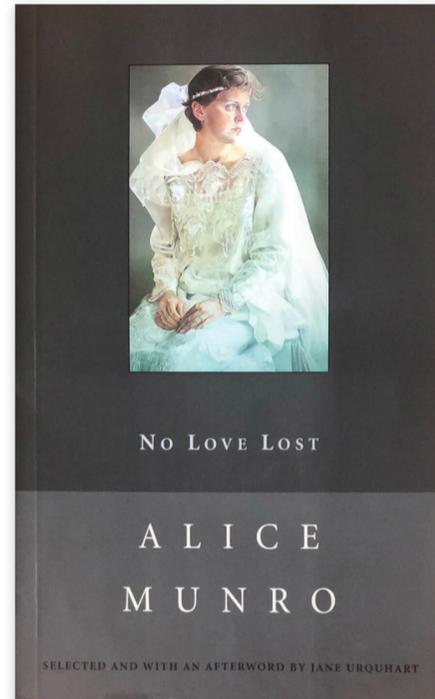
INDÉPENDANCE ET POPULARITÉ

En dépit des tensions conjugales, Mary poursuit la tradition familiale d'engagement public, parvenant à trouver le temps, parmi ses tâches domestiques et d'atelier, de faire partie du groupe de travail sur l'éducation de la province de Terre-Neuve et, brièvement, du Fishery Industry Advisory Board. En 1980, Pratt est nommée conseil non-juriste de la Société du barreau de Terre-Neuve-et-Labrador et, quelques années plus tard, elle rejoint le conseil d'administration du Grace Hospital à St. John's. Elle est également membre du Comité d'étude de la politique culturelle fédérale du Canada, bien qu'elle trouve l'expérience moins importante qu'elle ne l'avait espéré³⁸.

L'habitude est cependant prise et, à partir de ce moment et jusqu'à ce que son état de santé l'empêche de travailler pour le service public, Mary est une bénévole dévouée pour de nombreuses organisations. Son plus grand héritage est sans doute d'être à l'origine de la création du centre culturel emblématique de Terre-Neuve, The Rooms, à St. John's.

Mary Pratt continue de développer son répertoire principal tout au long des années 1980. Au cours de cette décennie, elle voit ses enfants grandir et quitter la maison. Faisant écho aux changements dans sa vie, elle peint une série d'œuvres sur les mariages, dont un portrait poignant de sa fille Barbara, *Barby in the Dress She Made Herself* (*Barby dans la robe qu'elle a faite elle-même*), 1986. Ses peintures de mariage ont toutes fait l'objet d'une exposition chez son marchand de Vancouver, Equinox Gallery, en 1986. Deux des œuvres de cette exposition sont utilisées comme couvertures des livres d'Alice Munro : *Wedding Dress* (*La robe de mariée*), 1986, pour *Friend of My Youth*, et *Barby dans la robe qu'elle a faite elle-même* pour *No Love Lost*.

Une autre série de peintures et de dessins en techniques mixtes, figurant des feux, porte ouvertement sur le sacrifice; notamment *Burning the Rhododendron* (*Rhododendron en flammes*), 1990, *Bonfire with Beggar Bush* (*Feu de joie et buisson mendiant*), 1989, et *Bonfire by the River* (*Feu de joie au bord de la*



GAUCHE : Mary Pratt, *Barby in the Dress She Made Herself* (*Barby dans la robe qu'elle a faite elle-même*), 1986, huile sur masonite, 90,8 x 60,3 cm, collection privée.
DROITE : Couverture du recueil de nouvelles d'Alice Munro, *No Love Lost* (2003), avec la toile *Barby in the Dress She Made Herself* (*Barby dans la robe qu'elle a faite elle-même*), 1986.

rivière), 1998. Par ailleurs, en utilisant des pastels et des craies de couleur, Pratt peut travailler à une échelle bien supérieure à tout ce qu'elle a tenté à l'huile. Par ces matériaux, elle répond également à des contraintes physiques personnelles : les années à regarder attentivement une toile et à travailler avec de minuscules pinceaux à poils de martre ont exacerbé son arthrite et endommagé sa vision, et elle a de plus en plus de mal à peindre. Le processus de réalisation des dessins est un peu plus doux pour son corps et elle profite des possibilités créatives qu'il offre. Elle ne sombre pas dans la facilité pour autant : travaillant d'ailleurs à grande échelle, elle agrafe le papier à une planche dans son atelier et compose les parties supérieures de son œuvre en se tenant debout sur un petit escabeau. Bien qu'elle apprécie la nouvelle liberté des techniques mixtes, elle ne cesse jamais de peindre à l'huile. Ses dessins et aquarelles sont des répits, le changement étant aussi bon que le repos. Mais Pratt dépend de la vente de peintures pour vivre, alors elle peint.

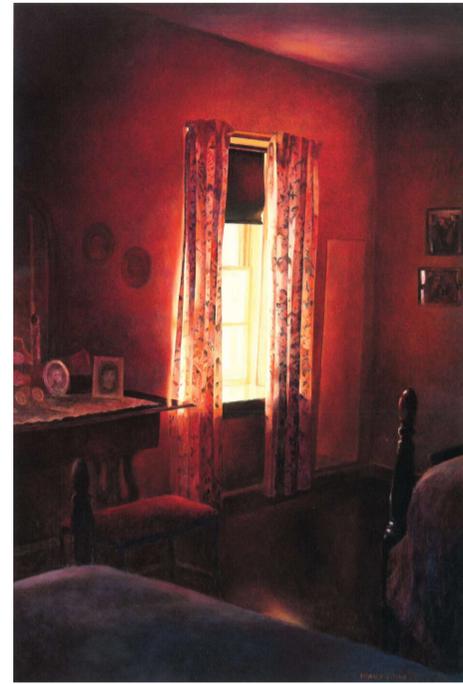


GAUCHE : Mary Pratt dans son atelier, années 1990, photographie de John Reeves. DROITE : Vue extérieure de l'atelier de Mary Pratt, années 1990, photographie de John Reeves.

Dans les années 1990, les tensions qui couvent depuis longtemps dans le mariage de Mary et Christopher atteignent leur paroxysme, si bien que le couple se sépare. « Ce n'est pas Donna qui nous a séparés », déclare Mary, apaisant les rumeurs, « c'est la fille que Christopher a épousée³⁹. » Il continue à vivre dans la maison de Salmonier, tandis qu'elle habite quelque temps à Vancouver et à Toronto, avant de se construire une maison ainsi qu'un atelier à St. John's (une maison conçue par son beau-frère, l'architecte Philip Pratt). Le couple demeure séparé pendant douze ans avant de divorcer en 2004.

Dans les peintures faites au moment de la séparation, une remise en question et une certaine colère se font sentir. *Pomegranates in Glass on Glass (Grenades en verre sur verre)*, 1993, représente des fruits déchirés se répandant sur les surfaces de verre. Dans une interview accordée des années plus tard, Pratt attribue cette colère à ses sentiments à l'égard du divorce⁴⁰. Des sentiments similaires sont exprimés dans *Dinner for One (Dîner pour une personne)*, 1994, qui rappelle *Supper Table (Table du souper)*, 1969. La peinture marque la première utilisation de diapositive comme matériau de base chez Pratt, déterminante dans son développement en tant que peintre. Cette ancienne œuvre dépeint les suites chaotiques d'un dîner familial, tandis que la plus récente figure un repas rangé, en solo.

Malgré ce bouleversement de sa vie intime, la carrière de Pratt est florissante. L'exposition *The House inside My Mother's House* (La maison dans la maison de ma mère), organisée en 1995 à la Galerie Mira Godard de Toronto, présente plusieurs nouvelles œuvres, dont de nombreuses peintures de la maison de Waterloo Row où elle a grandi (qui est devenue depuis la maison de sa sœur). La « maison » du titre de l'exposition est une maison de poupée fabriquée par son père, un modèle de la résidence familiale, dépeinte dans le tableau *The Doll's House* (La maison de poupée), 1995. Dans les peintures de cette série, la couleur dominante est le rouge, évoquant une lueur riche et suffocante dans *My Parents' Bedroom* (La chambre de mes parents) ou un jet de lumière dans *The Dining Room with a Red Rug* (La salle à manger avec un tapis rouge), toutes deux de 1995. Bien que Pratt devienne célèbre pour ses représentations d'objets domestiques en gros plan, elle représente somme toute peu d'espaces intérieurs, et rien d'autre qui se rapproche un tant soit peu du point de vue étudié d'un lieu unique qu'elle offre dans ces œuvres. La mère de Pratt est morte deux ans après l'exposition des œuvres sur sa maison, à l'âge de 87 ans. (Son père décède en 1985).



Mary Pratt, *My Parents' Bedroom* (La chambre de mes parents), 1995, huile sur toile, 91,4 x 61 cm, collection privée.

Plus tard, en 1995, la Galerie d'art Beaverbrook organise la première rétrospective de l'artiste, *The Art of Mary Pratt : The Substance of Light* (L'art de Mary Pratt : la substance de la lumière), dont Tom Smart est le commissaire, et qui jouit d'une tournée de deux ans au Canada. La carrière de Pratt continue à se développer par la suite tandis qu'elle expose régulièrement chez ses deux marchands, Mira Godard à Toronto et Equinox Gallery à Vancouver. Malgré son succès grandissant, elle se sent marginale dans le monde de l'art, confiant à un public de Fredericton, lors de l'ouverture de son exposition itinérante *The Substance of Light* (La substance de la lumière), que le fait d'être réaliste l'aliène « du courant dominant de l'art contemporain⁴¹. »

Entre 1995 et 2002, Pratt travaille sur une série de gravures sur bois, une collaboration avec le maître graveur Masato Arikushi (né en 1947). En 2000, elle publie *A Personal Calligraphy*, une collection de textes tirés de son journal intime, de mémoires déjà publiés, de discours et de conférences. Le livre est bien accueilli et, en 2001, Pratt remporte le prix Newfoundland Herald Non-Fiction Award de la Writers' Alliance of Newfoundland and Labrador.



Mary Pratt, *Mangoes on a Brass Plate* (Mangues sur une assiette de laiton), 1995, gravure sur bois en couleurs, 40,8 x 61,3 cm, Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville.

Pratt continue à exposer régulièrement dans des galeries commerciales à Vancouver, Toronto, Edmonton, Fredericton, etc. Une exposition muséale, *Simple Bliss* (Un bonheur

simple), est organisée par la MacKenzie Art Gallery de Regina et fait le tour du pays de 2004 à 2005. Cette exposition, commissariée par Patricia Deadman, présente des œuvres de Pratt des dix dernières années, notamment l'ensemble des estampes *ukiyo-e* réalisées avec Arikushi et intitulées Transformations. Pratt se remarie en 2006 avec l'artiste américain James Rosen et ils divorcent dix ans plus tard. « J'ai toujours eu de la chance », confie Pratt en 2014, « sauf avec les hommes⁴². »

En 2013, *Mary Pratt*, une exposition rétrospective organisée conjointement par The Rooms et le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, fait également le tour du pays. Elle présente des œuvres couvrant l'ensemble de la carrière de l'artiste. Mireille Eagan et Caroline Stone (toutes deux conservatrices à The Rooms, St. John's), de même que Sarah Fillmore (conservatrice au Musée des beaux-arts de Nouvelle-Écosse, Halifax) sont co-commissaires de l'exposition qui est inaugurée à St. John's en mai 2013, pour ensuite voyager à la Art Gallery of Windsor, à la Collection McMichael d'art canadien de Kleinburg et à la MacKenzie Art Gallery de Regina. La dernière étape de l'événement, au Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, à Halifax, est présentée jusqu'en janvier 2015.



Vue d'installation de l'exposition *Mary Pratt*, The Rooms Provincial Art Gallery, St. Johns, mai à septembre 2013, photographe inconnu.

Malgré qu'il ait refusé de diffuser cette exposition rétrospective, le Musée des beaux-arts du Canada d'Ottawa entreprend sa propre exposition des œuvres de Mary Pratt en 2015, dans le cadre de sa série Comprendre nos chefs-d'œuvre. Intitulée *This Little Painting* (Cette petite peinture) et organisée conjointement par Eagan et le conservateur du Musée des beaux-arts du Canada, Jonathan Shaughnessy, cette modeste exposition est montée en même temps qu'une rétrospective d'Alex Colville. Le titre provient de la description qu'avait faite Mary de *Red Currant Jelly* (*Gelée de groseilles*), 1972, sa première œuvre acquise par le Musée des beaux-arts du Canada. L'exposition de Pratt est la première de la série Comprendre nos chefs-d'œuvre à être consacrée à un artiste vivant.

Lorsque Mary Pratt s'éteint à St. John's le 14 août 2018, elle est l'une des artistes les plus populaires au pays. L'ancienne gouverneure générale Adrienne Clarkson, une amie proche de Pratt depuis quarante-cinq ans, écrit : « Mary a créé un ensemble d'œuvres sans égal dans l'histoire de l'art au Canada. Elle savait que le moment viendrait où les gens tiendraient compte de sa vision et épouseraient son idée de ce qui doit être regardé, qui combine à la fois la beauté et la douleur⁴³. » Mireille Eagan écrit que Mary « nous a montré comment tenir, chérir, un moment avant de devoir inévitablement nous retourner pour continuer la journée⁴⁴. » Ces mots rappellent l'une des



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

déclarations de Mary, en 2000 : « Et alors je roule ma bosse, en essayant de rester calme devant les difficultés – en gardant ce que j’aime, en refusant d’admettre la perte, en laissant des couches et des couches de plaisir me distraire des réalités que je n’ai pas la capacité de changer⁴⁵. » Mary Pratt a dû faire face à de nombreuses réalités qu’elle ne pouvait changer, mais grâce à sa persévérance, elle est devenue, selon les mots de Clarkson, « notre plus grande femme peintre depuis Emily Carr⁴⁶ ».



Mary Pratt avec sa toile *Chocolate Birthday Cake* (Gâteau d’anniversaire au chocolat), 1997, photographie de Greg Locke.



ŒUVRES PHARES

Mary Pratt tire son principal sujet du monde qui l'entoure, la plupart du temps des objets et des gens au sein de sa maison, à Salmonier et à St. John's, Terre-Neuve. Avant tout peintre de natures mortes, Pratt est aussi l'auteure d'une puissante série d'études de figures représentant son amie et modèle, Donna Meaney. En le dépeignant, Pratt réagit de façon viscérale au quotidien. À l'aide de photographies et de diapositives, qui constituent la base de ses peintures, elle traque les effets de la lumière sur les objets de la vie courante. Cette sélection des œuvres de Pratt s'ouvre sur ce qu'elle décrit comme sa première peinture aboutie et se décline ensuite de manière à mettre en relief chacune des étapes de sa longue carrière.



LE LIT 1968



Mary Pratt, *The Bed (Le lit)*, 1968
Huile sur toile, 91,4 x 91,4 cm
Collection privée

Un jour, Mary Pratt fait le ménage, passant la vadrouille sur le plancher de la chambre, lorsqu'elle est frappée par la lumière du soleil qui joue sur les draps et les couvertures froissés du lit conjugal. Des années plus tard, elle se souvient encore de l'impact de cette expérience :

Il y avait un feu de lumière venant de la rivière – cette merveilleuse lumière qu'on a à l'automne. Le couvre-lit en chenille rouge ruisselait sur le plancher et il y avait cette couverture rose, posée dessus comme un morceau de peau. C'était comme un coup de poing dans le ventre – c'était la chose la plus proche d'une réaction érotique que je pouvais imaginer. Et j'ai pensé : « D'accord. C'est ce que tu peins. » Lorsque ça s'est produit, c'était vraiment comme si toutes les portes et les fenêtres avaient été ouvertes et que le monde s'était précipité sur moi¹.

Pratt interromp ses travaux ménagers et va chercher un carnet de croquis pour faire des dessins rapides et des notations de couleurs pour chercher à saisir ce qui l'a frappé si fortement dans la scène. Au cours de la semaine suivante, elle peint ce tableau, premier pas éloquent vers ce qui deviendra son style mature. Son usage du rouge, qui figure en bonne place dans son œuvre ultérieure, rend l'érotisme de la scène saillant. Plus tard, Pratt débusquera cet érotisme dans des sujets en apparence plus inoffensifs tels que les gelées ou les fruits.

Le lit est peint avec des coups de pinceau plus lâches que dans ses œuvres plus tardives et il semble flotter dans un espace indifférencié, comme s'il était porté par la douce lumière que saisit Pratt. Cette absence de détails superflus (rien sur les murs, pas de tables de chevet, pas de tapis sur le sol) ne rappelle pas tant le style pour lequel elle sera reconnue que celui de son mari de l'époque, Christopher Pratt (né en 1935) (en particulier, *Woman at a Dresser (Femme à sa coiffeuse)*, 1964, dont Mary a été le modèle).

Par contre, son choix pour le lit défait et l'accent qu'elle met sur l'effet de la lumière jouant sur le tissu donnent à penser qu'elle trouve, par cette œuvre, l'approche créative qu'elle allait suivre pour le reste de sa carrière. *Le lit*, 1968, est un début : Pratt y reconnaît ce qu'elle veut peindre, sans savoir encore comment le capturer tout à fait. « La lumière ne restait pas immobile assez longtemps pour que je puisse l'attraper² », se souvient-elle.



Christopher Pratt, *Woman at a Dresser (Femme à sa coiffeuse)*, 1964, huile sur panneau dur, 67,2 x 77,5 cm, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg.

TABLE DU SOUPER 1969



Mary Pratt, *Supper Table (Table du souper)*, 1969

Huile sur toile, 61 x 91,4 cm

Collection de la famille de Mary Pratt

En 1969, Mary Pratt est frappée par une expérience qu'elle appellera plus tard une de ses « épiphanies ». L'ensemble de condiments, de hot-dogs non consommés, de tasses de thé, de verres de lait et d'écorces d'orange qui gisent sur sa table ne semble peut-être pas approprié pour devenir le sujet d'une peinture, mais Pratt y voit bien quelque chose. Un moment de lumière fugace s'incarne comme inspiration et direction nouvelle. Comme souvent, l'artiste s'empresse d'aller chercher son matériel à dessin pour traduire l'effet de la lumière sur ces restes d'un repas familial.

Comme le rapporte Sandra Gwyn, « Christopher lui disait qu'elle était folle. La lumière aurait disparu avant même qu'elle ne puisse produire ses peintures. Elle s'est obstinée et a commencé à faire un dessin. Christopher l'a regardée, n'a rien dit, a quitté la pièce et est revenu avec son appareil photo. Il a pris quelques clichés rapides de la lumière qui baissait maintenant et qui éclairait les restes du repas sur la table. Un mois plus tard environ, il lui apportait les diapositives¹. »

Pour Mary, ces diapositives sont une révélation, égale à sa prise de conscience antérieure de vouloir peindre la « charge érotique » qu'elle ressent parfois en apercevant la lumière sur des objets familiers du quotidien : « Je pouvais voir tant de choses que je n'avais jamais vues auparavant, toutes sortes de jeux de lumières et d'ombres, et comment une bouteille de ketchup n'a pas juste un extérieur, mais un intérieur aussi². » Pratt peint désormais à partir de photographies, en dépit de son inquiétude initiale envers un processus qui lui donnait le sentiment de « tricher ».



GAUCHE : Abraham van Beyeren, *Still Life with Lobster and Fruit (Nature morte avec homard et fruits)*, vers le début des années 1650, huile sur bois, 96,5 x 78,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. DROITE : Johannes Vermeer, *The Milkmaid (La laitière)*, v.1660, huile sur toile, 45,5 x 41 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Bien que *Table du souper*, 1969, soit peinte de façon plus nette que *The Bed (Le lit)*, 1968, la précision des œuvres ultérieures de Pratt ne s'y déploie pas encore. La composition est également différente. En travaillant à partir de diapositives plutôt que d'esquisses et de son souvenir d'un sentiment, Pratt se trouve à recréer non pas une impression, mais l'image photographique réelle. Le bouchon de la bouteille de ketchup, par exemple, se trouve à une extrémité de la table; la bouteille elle-même est à l'autre extrémité. Les écorces d'orange ridées sont reproduites telles qu'elles apparaissent sur la photographie, sans qu'elles aient été supprimées ou simplifiées pendant le processus pictural.

Avec *Le lit*, 1968, Pratt trouve le thème qu'elle va exploiter sa carrière durant : les moments où le calme et l'ordinaire du quotidien se trouvent chargés de sens. Avec la photographie, et plus précisément avec l'utilisation de diapositives, elle découvre un outil parfaitement adapté à sa technique qui lui permet de saisir ces moments éphémères de lumière.

Avec *Table du souper*, 1969, le style de Mary Pratt tend vers le photoréalisme, un type de peinture qui imite la précision et la composition d'images photographiques, qui en sont souvent les bases. Tom Smart associe *Table du souper* avec le moment où Pratt adopte « avec force » le photoréalisme et « l'environnement immédiat de sa maison de Salmonier » comme principal sujet³. Cette œuvre s'inscrit également dans la longue tradition de la nature morte dans l'histoire de l'art occidental – évoquant plus particulièrement Chardin (1699-1779) et Vermeer (1632-1675) – dont les sujets se rapportent souvent aux repas domestiques simples de la vie quotidienne. Pratt y reviendra tout au long de sa carrière.

POULETS ÉVISCÉRÉS 1971



Mary Pratt, *Eviscerated Chickens (Poulets éviscérés)*, 1971
Huile sur masonite, 45,7 x 54 cm
Collection de l'Université Memorial de Terre-Neuve,
The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's

Au cours des années soixante-dix, les choix thématiques de Mary Pratt commencent à s'ouvrir à des sujets moins attrayants, comme la viande crue, les têtes de poisson ou les coquilles d'œuf, qui vont jouer un rôle important dans son œuvre. Le fait de jeter son dévolu sur la domesticité conduit à l'évidence que tous ses sujets ne sauraient être plaisants. Mais au moins pour Pratt ils sont tous beaux; et dans ses œuvres, elle s'applique à faire ressortir les qualités du sujet qui l'ont séduite dès le départ. À chaque occasion, elle recherche ce moment évocateur, frappant, des objets baignés de lumière. Elle se souvient de *Poulets éviscérés*, 1971, comme d'un tableau quelque peu controversé : « C'était la première fois que je peignais quelque chose que beaucoup de gens n'aimaient pas¹. » D'autant plus que Pratt prend des mois à terminer cette œuvre, qui demeure inachevée pendant qu'elle réfléchit à la poursuite ou non de sa carrière de peintre.

Enfant, à Fredericton, Pratt va souvent au marché avec sa mère et sa grand-mère, et il n'est pas rare d'y voir des poulets plumés ou éviscérés. « Je n'ai jamais pu complètement oublier la barbarie de la boucherie », écrit-elle plus tard. « Les 'poulets du dimanche', nus, vides, attendant d'être rôtis sur une caisse de Coca-Cola, symbolisent à plusieurs égards la vie dans cette civilisation². »



GAUCHE : Diapositive 35 mm utilisée comme source pour *Eviscerated Chickens (Poulets éviscérés)*, 1971, photographie de Mary Pratt. DROITE : Pieter Claesz, *Still Life with Peacock Pie (Nature morte avec une tarte au paon)*, 1627, huile sur panneau, 77,5 x 128,9 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.

Dans le tableau, les poulets sont vus de haut et placés contre le fond ombragé d'un mur. L'œuvre, austère et franche, impose la qualité viscérale reconnue aux tâches domestiques. Pourtant, Pratt y voit de la beauté qu'elle transmet par son traitement de la lumière, de la texture et de la couleur. Au fil des ans, dans nombre d'entrevues, Pratt soutient que son travail recèle une face cachée, une épine, attendant le spectateur imprudent. Ses œuvres affirment que de la beauté peut surgir la laideur, ce qui peut surprendre le spectateur qui en prend la mesure. *Poulets éviscérés* est la première des œuvres de Pratt dans laquelle ce mordant joue un rôle essentiel.

Poulets éviscérés affiche également un style plus soutenu : la surface lisse, plate et non texturée est créée par des pinceaux plus petits et donc des touches plus fines. Comme beaucoup d'œuvres de Pratt, ce tableau se présente comme une sorte de *memento mori*, une formule latine signifiant « souviens-toi que tu vas mourir » et désignant un genre de nature morte répandu à la Renaissance nordique. À ce titre, *Poulets éviscérés* rappelle que la mort et la décomposition sont des facettes inexorables de la vie, et qu'en effet, la mort nourrit la vie.

SAUMON SUR SARAN 1974



Mary Pratt, *Salmon on Saran (Saumon sur Saran)*, 1974
Huile sur masonite, 45,7 x 76,2 cm
Collection d'Angus et Jean Bruneau

Saumon sur Saran, 1974, l'une des œuvres les plus connues de Mary Pratt, révèle toute la virtuosité de sa manière, devenue emblématique. La conviction avec laquelle elle rend la transparence de la pellicule de Saran Wrap en peinture relève du tour de force et démontre combien elle parvient à repousser les limites de sa maîtrise technique. L'artiste consacre deux ans à cette peinture, qui est une affirmation audacieuse de son savoir-faire en même temps qu'une démonstration de bravade picturale rappelant les artistes masculins de la tradition occidentale – au sein des concours de peinture de la Grèce antique racontés par Pline l'Ancien jusqu'aux Salons de Paris du dix-neuvième siècle. Pratt réussit à peindre l'impossible, en rendant une substance opaque (la peinture à l'huile), transparente (la cellophane).

Ce tableau est une invitation à une observation attentive, pour que le spectateur comprenne que les lignes peintes en gris et en blanc constituent bel et bien de la cellophane. Les tons froids de *Saumon sur Saran* ajoutent à son impact; on ressent presque la température du saumon, comme s'il venait de sortir du réfrigérateur. Pratt recrée méticuleusement les détails de la diapositive originale dans chaque pli de l'emballage plastique et du tissu sous-jacent. Même les taches de sang sur la pellicule de Saran Wrap, laissées par l'artiste peut-être après avoir nettoyé le poisson, sont rendues avec précision, établissant un lien astucieux et manifeste entre les gestes domestiques et artistiques.



Mary Pratt, *Cleaning a Trout 4 (Nettoyer une truite 4)*, 1984, aquarelle sur papier, 28 x 33,6 cm, Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville.

Comme dans son œuvre de 1971, *Eviscerated Chickens (Poulets éviscérés)*, Pratt choisit l'image prosaïque d'un animal tout juste nettoyé pour transmettre un puissant message sur la violence. Tom Smart écrit : « En attirant l'attention sur la cruauté bénigne au service du maintien de la vie, *Saumon sur Saran* est une déclaration déguisée sur toute violence dans la société, même celle qui se manifeste dans l'activité triviale d'éviscération d'un poisson¹. » Il y a toutefois peu d'activités insignifiantes dans le monde domestique et menaçant de Pratt. Smart décrit ce tableau comme une représentation du « meurtre rituel² », et c'est ce sens du sacrifice qui imprègne une grande partie de l'œuvre mature de l'artiste.

La peintre s'est contrainte à terminer ce tableau constituant un important défi technique. « Cette peinture m'a coûté près de deux ans à finir », écrit-elle. « J'ai dû trouver un raccourci pour rendre la pellicule plastique et j'ai dû réfléchir jusqu'à quel point la 'réalité' m'intéressait vraiment. Il est très facile maintenant de discuter de ce processus, alors très compliqué à résoudre³. »

ŒUFS DANS UNE BOÎTE D'ŒUFS 1975



Mary Pratt, *Eggs in an Egg Crate (Œufs dans une boîte d'œufs)*, 1975
Huile sur masonite, 50,8 x 61 cm
Collection de l'Université Memorial de Terre-Neuve,
The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's

En 1975, Mary Pratt est en deuil de jumeaux : le premier, à la suite d'une fausse couche tardive, et le second, David, né prématurément, après seulement un jour de vie. *Œufs dans une boîte d'œufs* est la première œuvre qu'elle crée après cet événement traumatisant. Elle en vient à considérer la peinture comme un moyen d'affronter sa réalité. « J'ai montré cette peinture à une amie et elle m'a fait remarquer que les œufs étaient vides. » Sarah Milroy n'est pas la seule à considérer cette œuvre comme l'une des plus émouvantes de Pratt. Elle écrit : « C'est une image de la fertilité passée, une délicate lamentation¹. »

La composition de l'œuvre est similaire à celle de *Salmon on Saran* (*Saumon sur Saran*), 1974. Toutes deux partagent une vue d'en haut, un sujet central horizontal et un arrière-plan neutre que l'on pourrait supposer être un comptoir. *Œufs dans une boîte d'œufs* est toutefois baignée d'une lumière douce qui infuse délicatement la scène depuis le haut, de sorte que de faibles ombres sont projetées à l'avant-plan. Le carton semble briller dans un subtil effet de halo.



Mary Pratt, *Silver Fish on Crimson Foil* (*Poisson argenté sur papier d'aluminium cramoisi*), 1987, huile sur masonite, 46,7 x 69,5 cm, collection de Brendan et Renee Paddick.

L'habileté technique de Pratt est perceptible dans son rendu de l'albumen, au fond des coquilles d'œufs vides et empilées, et de la translucidité aux extrémités des coquilles. L'œuvre est une description méticuleuse, un objet rendu avec tant de soin qu'il transcende son contexte initial de cuisine, et transmet violence, émotion et sens. Le philosophe français Maurice Merleau-Ponty, auteur d'un traité révolutionnaire sur la perception des sens, considère la phénoménologie comme un processus similaire : « Il s'agit de décrire, affirme-t-il, et non d'expliquer ou d'analyser². »

Beaucoup plus tard, Pratt écrit qu'elle avait fait un gâteau d'anniversaire nécessitant une douzaine d'œufs : « En cassant les œufs, je remettais simplement les coquilles dans la boîte, avec l'intention de fermer le couvercle et de tout jeter à la poubelle. Cependant, la lumière est tombée sur l'intérieur luisant des coquilles vides, elle a pénétré dans la boîte d'œufs en papier mâché poreux, et les textures et couleurs se sont combinées pour créer une image symbolique de la vie et de la vie abandonnée³. »



STATION SERVICE 1978



Mary Pratt, *Service Station (Station-service)*, 1978
Huile sur masonite, 101,6 x 76,2 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Conservatrice au Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa, Mayo Graham voit les peintures de Mary pour la première fois, par inadvertance, lors d'une visite de l'atelier de Christopher, le mari de l'artiste. Graham invite ensuite Mary à participer à une exposition itinérante nationale, *Some Canadian Women Artists* (Quelques femmes artistes canadiennes), en plus de concrétiser l'achat de l'une de ses œuvres, *Red Currant Jelly* (Gelée de groseilles), 1972, pour la collection permanente du MBAC. Lors d'une visite de son atelier de Salmonier en 1976, Graham encourage Pratt à concevoir un tableau d'après une diapositive qu'elle a débusquée au sein de la collection des images de Mary et qui n'a jusqu'alors jamais été utilisée pour ses peintures : un orignal dépecé accroché à l'arrière d'une dépanneuse. Pratt ne suit pas le conseil de Graham tout de suite, mais elle revient à la diapositive en 1978 et peint *Station-service*, qui fait maintenant partie de la collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario à Toronto.

Cette peinture est l'une des plus puissantes et des plus dures que Pratt ait peintes, étant donné ses évocations de violence à caractère sexuel. L'œuvre est comparable à d'autres peintures de pièces de viande produites par des artistes masculins tels que Chaim Soutine et Francis Bacon et évoque les aspects les plus horribles de la vie et de la mort – bien que, contrairement à ces peintres, Pratt compose sa carcasse avec une main sûre et un contrôle troublant, comme si elle n'avait pas peur de la regarder (et nous mettait au défi de le faire). *Station-service* reçoit

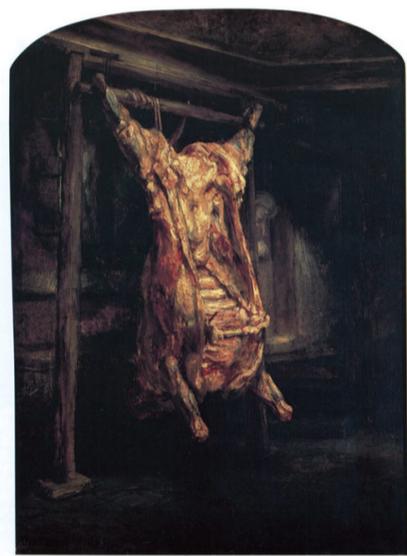
les éloges de la critique lorsqu'elle est présentée pour la première fois dans une exposition commerciale à Toronto et elle est par la suite présentée dans la plupart des expositions muséales de Pratt. L'artiste la peint après avoir traversé une longue période de bouleversements dans sa vie. Comme elle le raconte à Sarah Milroy, « nous avons perdu les bébés, puis John est tombé malade », son fils a mené une courte lutte contre le cancer, « et j'ai surmonté cela, puis je me suis dit : tu peux faire ce tableau maintenant. Tu sais de quoi il s'agit¹. »

Le sacrifice et la violence, suggérés en sous-texte dans d'autres œuvres de Pratt, sont ici directement exposés. La peintre reconnaît que de telles images sont courantes dans les régions rurales du Canada et partout où les gens chassent pour se nourrir, mais qu'on n'envisage guère les carcasses autrement qu'en considérant la quantité de viande qu'elles sont susceptibles de fournir.

Cet orignal a été tué par Ed Williams, le propriétaire de la station-service de la localité des Pratt, qui, connaissant les peintures de Mary représentant poissons et poulets, lui a demandé si elle voulait voir son orignal. « Il ne se doutait pas que je serais contrariée par cet orignal. Mais pour moi, il criait "meurtre, viol, dissection clinique, torture", tous ces terribles cauchemars qui étaient juste



GAUCHE : Francis Bacon, *Figure with Meat* (*Figure avec viande*), 1954, huile sur toile, 129,9 x 121,9 cm, Art Institute of Chicago. © Succession de Francis Bacon. Tous droits réservés. DACS / SOCAN 2020. DROITE : Rembrandt van Rijn, *Le bœuf écorché*, 1655, huile sur panneau, 95,5 x 68,8 cm, Louvre, Paris.





MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

sous mon nez². » Les voisins de Pratt ne considéraient pas ces scènes de manière aussi dramatique. Bien après, Pratt se souvient et confie à Sarah Milroy, avec son humour habituel, que lorsque Williams a vu l'œuvre, « il est resté là dans mon atelier à la regarder pendant un moment, puis il a secoué la tête et dit : "Eh bien, voilà mon vieux camion³." »

ENFANT AVEC DEUX ADULTES 1983



Mary Pratt, *Child with Two Adults (Enfant avec deux adultes)*, 1983
Huile sur masonite, 53,7 x 53,7 cm
Collection privée

Le bébé peint dans cette peinture est le premier petit-enfant de Mary Pratt, c'est-à-dire le premier enfant de sa fille aînée, Anne. Les deux adultes en périphérie sont Mary elle-même et Anne. Au fil des ans et des entrevues, l'artiste répète souvent que cette œuvre est sa préférée, confiant par exemple à *House and Home* que « celle que j'aime le plus est le bébé dans le bain¹. » L'œuvre s'inscrit dans une tradition de portraits d'enfants qui n'est pas sans rappeler *The Child's Bath (La toilette de l'enfant)*, 1893, de Mary Cassatt (1844-1926), par exemple, ou *Les enfants au bassin*, 1886, de Berthe Morisot

(1841-1895). Toutefois, en comparaison aux précurseurs impressionnistes, l'effet de cette peinture est beaucoup moins décoratif que l'on pourrait croire. Les organes génitaux du bébé, par exemple, sont clairement visibles, ce qui pourrait en indisposer certains, en dépit de l'innocence du sujet.

La composition restitue un moment familial intime, car trois générations de femmes interagissent, un moment privé qui est rendu public par le biais de la peinture. C'est à la fois fortement symbolique et très ordinaire – à la fois familier et merveilleux, comme le sont tant de tableaux de Mary Pratt. Malgré tout, il y a une épine dans cette scène merveilleuse, une pointe acérée d'inconfort : « Le rouge vif et sanglant du bébé et de l'eau du bain semble évoquer le sacrifice d'un nourrisson et ce n'est pas un hasard si cet enfant est de sexe féminin. L'émerveillement et l'effroi participent à sa renaissance rituelle », écrit Robin Laurence à propos de cette œuvre². Un peu comme le repas familial du dimanche est peint par Pratt comme si elle représentait un sacrifice, cette peinture trompeuse peut aisément conduire, comme elle a conduit Laurence, à des voies d'interprétation plus sombres que ce que laisse d'abord paraître la composition. Pratt n'a jamais été surprise par ce genre de lecture. « Les gens vont découvrir que dans chacune de mes peintures il y a quelque chose qui devrait les déranger, quelque chose de bouleversant, dit-elle. C'est pourquoi je les ai peintes³. »

Le rendu du sang dans l'eau et la rougeur crue de la peau du bébé sont deux de ces éléments dérangeants, qui fonctionnent de manière presque subliminale. Un symbolisme psychologique plus délibéré est exprimé par la fente sur le bol en porcelaine dans lequel le bébé baigne. Ce déséquilibre structurel confère à l'œuvre un subtil effet discordant. Cette scène domestique, qui semble confortable, est pourtant à risque : le défaut du bol suggère les peurs assombrissant le futur de l'enfant. Cette œuvre nous rappelle que les bébés sont d'une grande fragilité. En effet, pour l'exposition rétrospective *Mary Pratt*, les commissaires choisissent d'accrocher cette œuvre à côté de *Eggs in an Egg Crate* (*Œufs dans une boîte d'œufs*), 1975. La co-commissaire Sarah Fillmore explique : « Nous avons commencé à tout voir comme un autoportrait. Voici ce moment précis. Parfois, c'est douloureux, parfois, c'est glorieux, chacun venant s'ajouter aux moments qui font qu'une vie est pleinement vécue⁴. »



Mary Cassatt, *The Child's Bath* (*La toilette de l'enfant*), 1893, huile sur toile, 100,3 × 66,1 cm, Art Institute of Chicago.



VOICI DONNA 1987



Mary Pratt, *This Is Donna (Voici Donna)*, 1987
Huile sur toile, 185,4 x 106,7 cm
Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton

En 1996, Mary Pratt se rappelle sa rencontre avec Donna Meaney en 1969 comme « presque l'un des jours les plus importants de [sa] vie¹ ». Pratt la voit pour la première fois lors d'une danse à l'école secondaire locale, Our Lady of Mt. Carmel. On lui avait demandé de choisir la reine de la Saint-Valentin et une élève, Meaney, « sautait aux yeux comme une lumière », écrit Pratt. « Son plaisir de danser remplissait son corps, et ses yeux, bien qu'enfoncés, se plissaient dans l'intimité souriante du rythme. La choisir s'imposait². »

Meaney est invitée chez les Pratt pour aider aux tâches ménagères et pour s'occuper des enfants. Elle finit par vivre avec eux pendant trois ans, à partir de ses dix-sept ans. Elle pose pour Christopher, et plus tard, pour Mary. Cette dernière réalise son premier tableau de la série Donna à partir de diapositives prises par son mari, faisant partie d'un carrousel qu'il lui a donné car il ne comptait pas les utiliser. Plus tard, Mary commence à prendre les photos elle-même.

Mary achève son premier tableau de la série Donna, *Girl in Wicker Chair* (*Fille dans une chaise en osier*), 1978, près de dix ans après la prise de la diapositive source. « Quand je l'ai peint, raconte Pratt, j'étais consciente que [Donna] regardait Christopher, pas moi³. » Au cours de ses années comme modèle auprès de Christopher, Donna devient sa maîtresse et, bien qu'elle en soit consciente, Mary ne les confronte pas. Elle peint plutôt. Carol Bishop-Gwyn suggère que Mary aurait peut-être tenté de « peindre l'objet du désir de son mari mieux que son mari ne pouvait le faire⁴. »



GAUCHE : Diapositive 35 mm utilisée comme source pour *Girl in my Dressing Gown* (*Fille dans mon peignoir*), 1981, photographie de Christopher Pratt. DROITE : Mary Pratt, *Girl in my Dressing Gown* (*Fille dans mon peignoir*), 1981, huile sur masonite, 152,4 x 76,2 cm, collection privée.

Pratt raconte à propos de ces peintures qu'elle tente de comprendre ce que les hommes trouvent érotique dans les représentations des femmes. Tom Smart écrit : « en utilisant ce qu'elle voyait comme la forte présence sexuelle de Donna, Pratt voulait explorer le concept de la sexualité féminine comme muse érotique des hommes et cherchait particulièrement à comprendre la muse érotique de son mari⁵. »

L'image à l'origine de *Voici Donna*, 1987, provient d'une séance de photos que Christopher a faite avec Donna lors de sa seconde période de vie chez les Pratt. Elle avait quitté leur maison à l'âge de vingt ans pour vivre une relation avec un homme qui s'est finalement retrouvé en prison. Elle s'est alors installée à Halifax pour s'occuper du chien de cet homme, lequel a choisi de retourner auprès de sa femme légitime après sa libération. Mary témoigne, « elle est



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

venue nous voir. Je pense qu'elle nous considérait comme ses parents. Elle était malheureuse⁶. » Mary ajoute : « [sur la photo, Donna a un] regard froissé et boudeur auquel je ne m'attendais pas. Une fois de plus, elle regardait Christopher. Ce n'était pas l'image que j'avais en tête, mais je l'ai acceptée quand même⁷. »

La puissance de *Voici Donna* provient en grande partie de l'ambiguïté du regard. Comme le déclare Pratt, « ce qui s'est passé entre eux, ça les regarde⁸. » Néanmoins, le tableau en dit beaucoup : la tension est assurément palpable. Il est clair que l'artiste entretient une relation complexe avec son sujet, bien que la nature exacte de cette relation demeure un mystère.



RHODODENDRON EN FLAMMES 1990



Mary Pratt, *Burning the Rhododendron (Rhododendron en flammes)*, 1990
Aquarelle et pastel sur papier, 127,6 x 239,4 cm
Financière Sun Life Canada, Toronto

Avec plus de deux mètres de large, *Rhododendron en flammes* est l'une des plus grandes œuvres de Mary Pratt. L'artiste a pu considérer ce format grâce à un changement dans ses méthodes de travail : le passage de l'huile sur panneau ou sur toile aux techniques mixtes – aquarelle et craie, ou pastels à l'huile sur papier. Pratt réalise cette œuvre en un an, après avoir présenté une série de ses dessins de feu à la Galerie Mira Godard, à Toronto, dans le cadre d'une exposition intitulée *Flames* (Flammes).

La lumière a toujours été le sujet principal de Mary Pratt, capturée alors qu'elle joue sur la surface des objets, transformant le prosaïque en sensuel et en érotique. On le constate dans le jeu de lumière éphémère de *The Bed (Le lit)*, 1968, ou sur les écailles du poisson dans *Salmon on Saran (Saumon sur Saran)*, 1974. Cependant, sa série d'œuvres ayant pour thème le feu ne porte pas tant sur la façon dont la lumière transforme les objets que sur la lumière elle-même en tant que fabuleuse destructrice. Comme l'écrit Tom Smart, « dans les dessins de feu de joie, elle représente la lumière elle-même au moment de sa création alors qu'elle consume la matière¹. » Tirée d'une photographie restituant le brûlage d'un rhododendron mort dans son jardin, cette œuvre fait référence à l'histoire biblique de l'apparition de Dieu à Moïse sous forme de buisson ardent et aborde clairement le pouvoir révélateur de la lumière. Des vitraux de son église locale aux bords remplis d'eau colorée qu'elle laissait sur le rebord de sa fenêtre, la fascination de Mary Pratt pour la lumière ne l'a jamais quittée.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

Pratt confie à Smart, « le feu devait être vif² ». À propos d'une œuvre antérieure de cette série, Pratt écrit : « Le mélange négligé d'un matériau à base d'eau et d'un matériau à base de cire m'a permis de rendre ce feu de joie³. » Pratt n'y recherche pas la mesure et le réalisme qui caractérisent une grande partie de sa peinture à l'huile, mais un effet plus immédiat. Elle ajoute : « C'est une image aussi virevoltante et éphémère que l'est vraiment un feu de joie⁴. »

Pratt peint ces images avec tout son corps, généralement debout, une manière qui lui permet d'échapper à sa façon habituelle de travailler, à l'étroit, assise ou accroupie au chevalet en se retournant constamment pour voir sa diapositive. « Elle pouvait se tenir debout sur son chevalet », écrit Tom Smart, « se déplacer, utiliser tout son corps pour faire des marques sur le papier⁵. » Elle travaille ainsi pendant plusieurs années, jusqu'à ce que ses problèmes de santé persistants, en particulier l'arthrite, l'empêchent de peindre à une si grande échelle.



Mary Pratt, *Christmas Fire (Feu de Noël)*, 1981, huile sur masonite, 76,2 x 59,7 cm, collection Lavalin, Musée d'art contemporain de Montréal.

DÎNER POUR UNE PERSONNE 1994



Mary Pratt, *Dinner for One (Dîner pour une personne)*, 1994
Huile sur toile, 61 x 91,4 cm
Collection privée

Mary Pratt déclare en 1994 que « vivre seule rend l'œuvre plus puissante¹ ». Celle-ci, *Dîner pour une personne*, est exemplaire du recours à l'imagerie domestique chez l'artiste pour commenter directement sa vie personnelle, plutôt que la vie quotidienne plus commune partagée par tant de personnes. Pourtant, comme c'est souvent le cas dans l'œuvre de Pratt, plus une pièce est personnelle, plus elle semble universelle.

Ce tableau doit être envisagé à la lumière de l'œuvre fondamentale de Pratt, *The Supper Table (Table du souper)*, 1969. Toutes deux s'inscrivent dans une tradition au long cours de l'histoire de l'art occidental fondée sur le genre de la nature morte, dans lequel une scène quotidienne se trouve magnifiée, enrichie d'une signification. Dans *Table du souper*, le chaos le plus souvent heureux d'une vie avec des enfants est dépeint dans tout son désordre : la satisfaction et la fatigue d'un bref moment de paix avant que le tourbillon de la vie ne reprenne.

Dans *Dîner pour une personne*, Pratt présente plutôt une vie tranquille et ordonnée qui semble immuable. Un repas modeste est disposé avec soin sur une table en bois poli : une petite assiette blanche, une salade de pâtes dans un récipient Tupperware, un plat à gratin en porcelaine blanche et un plat de fruits divers. L'assiette est posée sur un napperon, à côté de couverts et d'une serviette en tissu. Le verre d'eau est rempli d'un liquide pâle et doré – du vin, peut-être, ou du jus. On soupçonne que le plat de fruits en porcelaine à motifs bleus est disposé en permanence sur la table, plutôt qu'il n'a été ajouté pour ce repas précis.



Mary Pratt, *Breakfast Last Summer (Déjeuner l'été dernier)*, 1994, huile sur toile, 91,4 x 121,9 cm, collection privée, Vancouver.

Pendant des décennies, la peinture de Pratt s'est attachée à dépeindre la vie quotidienne d'une famille, en montrant comment elle change à travers le temps. *La table du souper* représente une maison pleine, qui se vide dans les années 1980, après que les enfants Pratt aient grandi et qu'ils volent de leurs propres ailes. Une œuvre complémentaire à *Dîner pour une personne* est *Breakfast Last Summer (Déjeuner l'été dernier)*, 1994, qui représente l'image d'une autre table dressée pour un repas, cette fois pour deux. Elle aurait été dressée juste avant le divorce des Pratt, et la décision prise par Mary de peindre les deux scènes en 1994 révèle une certaine qualité diaristique. Comme Pratt le dit souvent à propos de son travail : « Je vois quelque chose, il faut que je l'aie, il faut que je le garde, il faut que je le peigne. Et puis, quand je commence à peindre, je réalise pourquoi². »



REPAS DU DIMANCHE 1996



Mary Pratt, *Sunday Dinner (Repas du dimanche)*, 1996
Huile sur toile, 91,4 x 121,9 cm
Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax

Repas du dimanche est une image simple : une surface de comptoir en bois, un mince plateau d'argent et, au centre, de la chair crue rouge brillant, persillée de gras blanc. Un morceau de bœuf, avant d'être mis au four pour être rôti, représente un moment bref, mais le plus décisif pour prendre conscience qu'un animal est mort, ce pourquoi tout un système de distribution, de valeur et de travail est déployé.

Mary Pratt soutient toujours qu'elle choisit ses images parce qu'elle les trouve personnellement belles. Quelque chose attire son regard et elle en fait une photographie; plus tard, peut-être des mois ou même des années après, elle revient sur une photo et y trouve quelque chose d'autre de beau. Robin Laurence écrit : « Elle condamne les peintres européens qui romancent la nature morte et s'efforce plutôt d'obtenir une qualité dans son travail qu'elle décrit comme une "réalité acerbe", et qu'elle considère comme particulièrement nord-américaine¹. » Son sens de cette réalité acerbe se manifeste souvent dans les images de viande et de poisson crus, le sang et l'aspect dégoûtant qui accompagnent la préparation d'un repas. Le sacrifice plane toujours dans son œuvre, car, comme elle le dit si souvent, « il faut faire un sacrifice avant de faire la fête². »



GAUCHE : Mary Pratt, *Dick Marrie's Moose (L'original de Dick Marrie)*, 1973, huile sur masonite, 91,4 x 61 cm, Blackwood Gallery, Université de Toronto, Mississauga.
DROITE : Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Nature morte avec une côte de bœuf*, 1739, huile sur toile, 41 x 34 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College.

Chez Pratt, cette œuvre est l'une des rares à représenter de la viande rouge crue, les autres déclinaisons étant ses représentations d'un orignal, *Service Station (Station-service)*, 1978, et *Dick Marrie's Moose (L'original de Dick Marrie)*, 1973, qui sont très différentes dans leur composition. La viande crue de *Repas du dimanche* présente un fini flouté et hors foyer reproduisant celui de la diapositive originale. Le motif du plateau d'argent est typique chez Pratt, tel un signe des valeurs de la classe moyenne qui sont représentées par l'idée même du rôti du dimanche.

La mise en scène de l'œuvre est manifeste, car normalement on ne mettrait pas un plateau d'argent dans le four ni ne découperait un rôti dessus. En fait, cette disposition met en évidence l'accent de communion propre à l'argent, exhibant la viande à la fois comme symbole et objet.

POTS DE GELÉE 1999



Mary Pratt, *Jelly Shelf (Pots de gelée)*, 1999
Huile sur toile, 55,9 x 71,1 cm
Collection privée

Enfant, à Fredericton, Mary Pratt est frappée par la lumière diffusée par les pots de gelée que sa mère range dans la cuisine. « Lorsque ma mère alignait les pots de gelée sur le rebord de la fenêtre de la cuisine, ils flamboyaient de la même façon que les vitraux de l'église [de la Wilmot United Church]. Lorsqu'elle démoulait la gelée dans un plat en cristal et l'apportait, frémissante, dans la salle à manger, les couleurs se propageaient et se transformaient en passant par le filtre des facettes du cristal... C'était, pour moi, la plus belle chose que je pouvais regarder¹. » Tentant de recréer l'expérience de son enfance, Pratt remplit des bocaux d'eau teintée de colorant alimentaire. Elle les met sur le rebord de sa fenêtre, « pour garder la magie de cette lumière colorée et brillante². »

Pots de gelée, 1999, saisit le caractère fugace de la lumière du soleil traversant des pots de gelée translucide. La composition est faite de sections de bocaux formant des tranches verticales, avec une ouverture sur la gauche laissant entrevoir la cuisine. L'effet de lumière et de profondeur maintient le spectateur quelque peu en déséquilibre. Le comptoir réfléchissant, ombragé par les pots, brille d'une couleur riche et profonde. Dans l'ombre, il y a donc la lumière, ce que la critique Robin Laurence appelle « un sentiment de bénédiction³. »



Mary Pratt, *Jello on Silver Platter (Jello sur plateau d'argent)*, 2001, huile sur toile, 61 x 91,4 cm, Fox Harb'r Golf Resort & Spa, Wallace, Nouvelle-Écosse.

À propos de sa première œuvre, *The Bed (Le lit)*, 1968, Pratt soutient que la lumière ne « restait pas immobile ». Les diapositives l'aident à capturer ces moments et, au fur et à mesure de l'évolution de sa pratique, elle devient experte de la traduction laborieuse de la lumière en peinture. Dans *Pots de gelée*, la lumière ne reste pas immobile, elle vibre – tel un liquide qui semble incarné dans la gelée translucide. La façon dont Pratt fait ressortir la lumière de l'ombre, son utilisation de points lumineux éclatant au milieu de zones sombres, s'inscrit dans une longue tradition qui remonte au moins jusqu'au Caravage, époque où les peintres se mettaient au défi de saisir l'éphémère et le spirituel de la lumière.

CERISES MÛRES 2000



Mary Pratt, *Cherries Ripe (Cerises mûres)*, 2000
Gravure sur bois en couleurs sur papier japon épais, 42 x 61 cm
Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville

Cerises mûres révèle toute la maîtrise de Pratt dans la traduction de la lumière en peinture, avec le fruit translucide niché dans un bol transparent, mis en valeur sur un fond sombre qui pousse le motif central vers l'avant-plan de l'image. Cette œuvre et les séries qui s'y rapportent ne sont pas des peintures, mais des gravures.

Les estampes n'occupent pas une place centrale dans l'œuvre de Mary Pratt, sauf pour l'exception notable de la suite de dix gravures sur bois réalisées par le maître graveur Masato Arikushi (né en 1947), entre 1995 et 2002. La série Transformations est à la fois unique dans la carrière de Mary Pratt et un exemple de création collaborative qui la place dans un rapport différent avec l'œuvre achevée. Arikushi travaille à partir de peintures originales, les transformant en de complexes gravures sur bois, qui nécessitent souvent jusqu'à cent impressions, « chaque impression étant soigneusement enregistrée, encrée et frottée à la main¹ ».

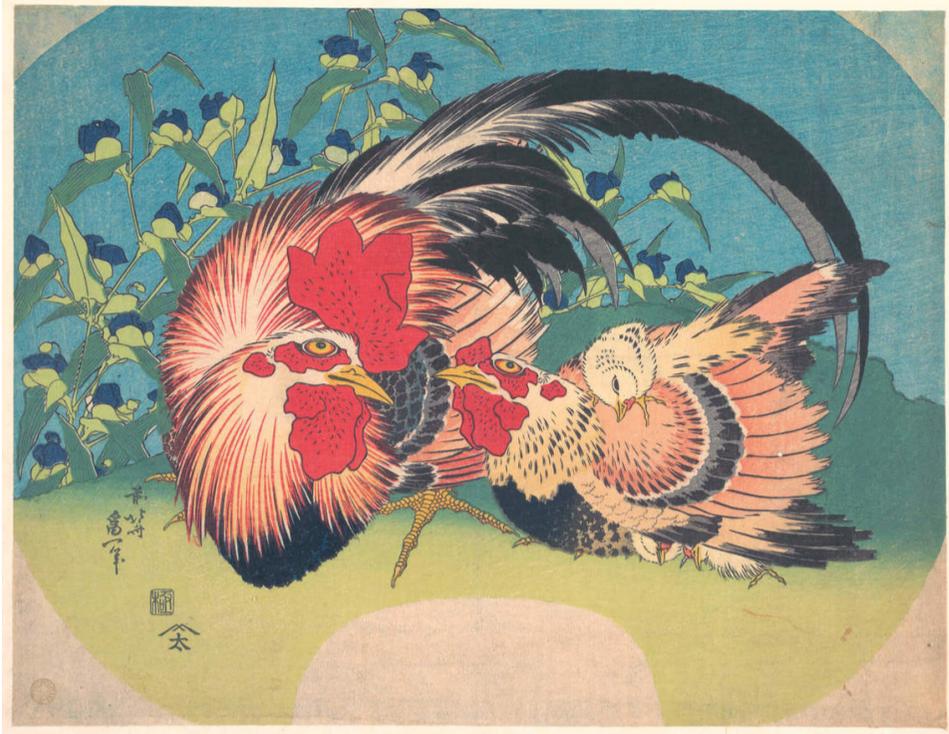
Le procédé traditionnel japonais de l'*ukiyo-e*, avec sa translucidité et sa transparence, permet à Pratt de surmonter son appréhension. En 2002, elle déclare à Robin Laurence que ses expériences antérieures en matière de lithographie et de sérigraphie ont été insatisfaisantes². Son expérience avec Arikushi intervient comme une leçon d'humilité : « Pas du tout comme mon expérience avec des lithographes « artistiques » qui étaient si impressionnés par leur propre travail qu'ils essayaient de me dire comment faire le mien³. »

Pendant la majeure partie du processus de travail, Mary vit à St. John's alors qu'Arikushi est à

Vancouver. Les œuvres originales de Pratt sont fournies à Arikushi par le marchand vancouverois de Pratt, Andy Sylvester de la Equinox Gallery, et les épreuves sont ensuite renvoyées à Pratt pour qu'elle puisse laisser des commentaires et des notes chromatiques au crayon.

Pour Pratt, qui s'inspire directement de photographies, et souvent de clichés qu'elle ne prend pas elle-même, le processus de réalisation de ces gravures est intimidant, et elle a des doutes : « On pourrait peut-être argumenter que je pourrais tout simplement lui envoyer quelques-unes des photographies à partir desquelles je travaille et que les choses suivraient leurs cours à partir de là⁴. » Il est certain que cette collaboration ne se limite pas à cela, ce dont Pratt prend également conscience : « Je déconstruis cependant l'image après l'avoir isolée. Je fais aussi des dessins pour lui, bien sûr, et je corrige les couleurs, etc. Je suppose qu'il a besoin de moi – mais pas beaucoup⁵. »

À la fin, Pratt décrit chacune des œuvres comme une « gravure à deux cents pour cent » : « Je fais mon cent pour cent, tout comme Masato⁶. »



Katsushika Hokusai, *Rooster, Hen and Chicken with Spiderwort (Coq, poule et poulet avec éphémères)*, v. 1830-1833, gravure sur bois polychrome, encre et couleur sur papier, 22,9 x 29,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

TRACES D'ÉCARLATE, MORCEAUX DE GRENADE 2005



Mary Pratt, *Threads of Scarlet, Pieces of Pomegranate (Traces d'écarlate, morceaux de grenade)*, 2005
Huile sur toile, 91,4 x 61 cm
Collection privée

Parmi tous les fruits que Mary Pratt choisit comme sujets au cours des années – bananes, cerises, oranges, raisins et pommes – elle revient systématiquement à la grenade. Ce fruit pulpeux, avec ses arilles d'un rouge vif, est porteur d'une connotation sexuelle chargée, de multiples fois révélée dans l'art et la culture, et s'avère irrésistible pour elle. Son tableau de 1993, *Pomegranates in Glass on Glass (Grenades dans du verre sur du verre)*, par exemple, montre le fruit déchiré et dégoulinant de pulpe et d'arilles. L'œuvre évoque une sorte de mise à mort rituelle, comme si le fruit mis à mal constituait un sacrifice.

Cette œuvre de 2005 reprend l'allusion mais de manière plus extrême; Mary l'achève juste après que son divorce avec Christopher ne devienne définitif en 2004. (Ils vivaient séparément depuis douze ans). Dans une entrevue portant sur sa dernière rétrospective, Mary déclare à propos de cette peinture : « Elle semble presque dégouliner de sang. Je l'ai faite inconsciemment, vraiment, je ne me souviens pas l'avoir faite ni l'avoir vue¹. »

La pulpe et les arilles de grenade semblent presque être de la chair, ce qui rappelle la peinture d'un morceau de viande crue telle que *Sunday Dinner (Repas du dimanche)*, 1996. Les grenades sont présentées sur une surface argentée réfléchissante – du papier d'aluminium, plutôt qu'un plateau en bonne et due forme, comme dans *Repas du dimanche*. Le jeu de la lumière reflétée perturbe la surface, l'agite, accentuant le malaise et le sentiment de violence que la peinture exprime.



Mary Pratt, *Pomegranates in Glass on Glass (Grenades dans du verre sur du verre)*, 1993, huile sur panneau, 40,6 x 58,4 cm, collection privée.

Au cours de sa dernière décennie productive de création, Mary Pratt revisite fréquemment ses thèmes antérieurs et tend à se concentrer sur des natures mortes comme *Traces d'écarlate*, *morceaux de grenade*. Son traitement est plus dramatique que la plupart de ses œuvres passées, le jus de grenade éclaboussant le papier d'aluminium. C'est une pièce techniquement difficile à réaliser, avec ses multiples reflets et son liquide translucide, et elle traduit l'intérêt particulier de l'artiste pour la violence contenue. Dans un texte portant sur une autre peinture de Pratt consacrée à la grenade comme sujet, Robin Laurence remarque que l'arille de ce fruit est depuis longtemps un symbole de fertilité, « s'inscrivant dans un continuum de passion, de conception, de bienveillance et de mort². »

La puissante « charge érotique » ressentie par Pratt près de quarante ans plus tôt devant le couvre-lit en chenille rouge froissé de *The Bed (Le lit)*, 1968, est toujours sous-jacent. L'artiste elle-même rappelle : « Le rouge n'est pas seulement une couleur, c'est une émotion³. » Lors d'un entretien avec le conservateur Jonathan Shaughnessy, elle développe :



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

Il ne fait aucun doute que je viens d'une maison qui était criblée de rouge. Des tapis rouges et une conviction envers le rouge, d'une manière ou d'une autre. Ma mère était peintre, et bien sûr cuisinière, etc. Et elle disait : « N'est-ce pas toujours merveilleux de mettre une cerise à la fin, parce que c'est si beau? » Et cela fait valoir l'idée : c'est rouge, c'est beau. Et, bien sûr, la gelée que nous avions était habituellement rouge et elle occupait une place d'honneur à la table de l'Action de grâce et de Noël. Ma mère disait qu'il valait mieux garder le rouge pour la fin, garder le meilleur pour la fin – le rouge, c'est le meilleur, mais ne commencez pas avec ça⁴.

A still life painting of apples. In the foreground, a red apple is sliced open, showing its white flesh and seeds. Behind it, a glass bowl contains several other apples, including a large green one. The background is dark, making the vibrant colors of the fruit stand out. The text 'IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES' is overlaid in white, bold, sans-serif capital letters across the center of the image.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

Mary Pratt immortalise les petits détails de la vie domestique, voyant de l'érotisme, de la violence et de la mortalité dans le matériel brut que sont les banalités du quotidien comme un repas de famille. Le sujet ultime de son œuvre emblématique est toutefois la femme qui surmonte et résiste aux rôles que lui attribue la société — fille, amante, épouse et mère. Tout un monde émerge du pinceau virtuose de Pratt, dont les toiles réalistes, à la composition strictement délimitée, calmes en apparence, souvent d'une grande beauté, exhalent toujours un je-ne-sais-quoi de désagréable, et où des occasions telles que l'heure du repas ou le rituel des fêtes semblent évoquer une sorte de sacrifice.

UNE ICÔNE FÉMINISTE RÉTICENTE

À partir du milieu des années 1970, lorsque la deuxième vague du mouvement féministe nord-américain atteint le sommet de sa popularité et de son influence, Mary Pratt est citée en exemple. Comme le note Sandra Gwyn, « des reproductions des travaux de Pratt ont commencé à apparaître dans des trousseaux d'étude assemblés pour les nouveaux programmes d'études féministes dans les universités et les collèges¹. »

Pratt est ambivalente à l'égard de cette association. En 1975, elle déclare : « J'ai des sentiments assez forts à l'égard du mouvement des femmes, sans vraiment en faire partie². » La même année, pour sa première grande exposition de groupe, *Some Canadian Women Artists* (Quelques femmes artistes canadiennes), au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, Pratt semble se défendre d'une lecture politique de son œuvre dans une réflexion sur sa démarche artistique : « Je ne fais que copier ce vernis superficiel parce que j'aime son aspect³. »



Mary Pratt à l'ouverture de l'exposition *Some Canadian Women Artists* (Quelques femmes artistes canadiennes), au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1975, photographe inconnu.

Pratt est peut-être timide, d'autant qu'elle n'a jamais officiellement admis chercher à exprimer de commentaire social par son art, mais il est impossible de le considérer sans y voir une réflexion approfondie sur la vie domestique : du brouhaha quotidien des repas, de la lessive, du ménage et des soins aux enfants, à la myriade de détails évoquant les constructions sociales de la famille et du foyer liées au genre. Les femmes artistes d'autrefois, notamment la peintre française Berthe Morisot (1841-1895), ont jeté leur dévolu sur la vie domestique en guise de sujet pour leurs œuvres, tout comme Pratt, qui le fait cependant à une époque où les artistes féminines et le travail des femmes étaient de plus en plus discutés et politisés. Dans un tel contexte, l'artiste ressent néanmoins le besoin de minimiser le contenu intellectuel de son travail.

Pourtant, le « vernis superficiel » du monde de Pratt révèle une profondeur indéniable. Son insistance et sa lutte pour assumer les rôles multiples d'épouse, de mère, de femme au foyer et d'artiste sont évocatrices pour les femmes de sa génération. En 1963, l'écrivaine américaine Betty Friedan fait paraître *The Feminine Mystique*, un texte marquant de la deuxième vague du féminisme, qui remet en question les voies royales par lesquelles la société attend des femmes qu'elles trouvent épanouissement et bonheur. À l'époque, de nombreuses femmes veulent décroquer les rôles qui leur sont attribués et Pratt se fait l'écho de ce sentiment lorsqu'elle déclare à un journal, en se souvenant de la conviction ressentie des décennies plus tôt : « J'ai l'intention

d'avoir des enfants et de mettre de la nourriture sur la table, et j'ai l'intention de faire le repassage, mais je vais avoir le temps de peindre⁴. »



Mary Pratt, *The Dining Room with a Red Rug* (La salle à manger avec un tapis rouge), 1995, huile sur tissu de lin, 91,4 x 137,2 cm, Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton.

En 1976, dans un texte du catalogue de sa première exposition solo à Toronto, Mary Pratt est qualifiée par Robert Fulford de « poète visuelle de la cuisine⁵ ». Après quoi Tom Smart critique cette expression comme étant « désobligeante, condescendante et simpliste⁶ », tout en reconnaissant qu'elle constitue un ressort utile aux commissaires et aux critiques qui peuvent y rattacher leurs interprétations. Sans compter que cette expression a, pour ainsi dire, renforcé la réputation croissante de Pratt. Ces mots sont néanmoins malheureux, car ils laissent entendre que ses préoccupations ne sont ni intellectuelles ni importantes. Pratt elle-même n'échappe jamais complètement à cette façon de penser, revenant souvent à sa prise de position frileuse dans les déclarations du catalogue du Musée des beaux-arts du Canada de 1975.

Dans les faits, Pratt est loin d'être une ménagère née. « J'avais beaucoup de mal à m'adapter à la vie domestique », déclare-t-elle à une intervieweuse. « Ma mère ne nous a pas appris l'art du ménage, c'était une ménagère très peu enthousiaste⁷. » En déménageant à Salmonier, avec quatre jeunes enfants et un mari dont elle doit s'occuper, Pratt n'a d'autre choix que de s'atteler à la tâche et d'en venir à maîtriser cet « art de la vie domestique. » C'est ce qu'on attend d'elle et ce qu'elle attend aussi d'elle-même. Mais la « difficulté » qu'elle éprouve pour ce genre de tâche contribue peut-être à la perspective nette et détachée qu'elle adopte dans des tableaux tels que *Salmon on Saran* (Saumon sur Saran), 1974, et *Supper Table* (Table du souper), 1969.



GAUCHE : Mary Pratt, *Romancing the Casserole (Courtiser la marmite)*, 1985, huile sur masonite, 50,8 x 71,1 cm, Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville. DROITE : Mary Pratt, *Roast Beef (Rôti de bœuf)*, 1977, huile sur masonite, 42 x 57,2 cm, Museum London.

Près de quarante ans après la déclaration de Fulford, Sarah Milroy rend visite à Mary Pratt chez elle à St. John's et écrit quelque chose de similaire : « C'est la vue depuis le comptoir de la cuisine qu'elle rend vivante. Les gants en caoutchouc se trouvent juste au-delà du cadre de l'image⁸. » La différence entre la réception des deux commentaires est ici, bien sûr, le temps : le constat de Milroy intervient dans le contexte de la célébrité tardive de Pratt. L'artiste est encensée par certaines femmes critiques et commissaires qui voient dans son œuvre une représentation de la féminité et de la maternité reflétant, sinon toujours leurs propres expériences, du moins celles de leurs mères et grands-mères.

L'œuvre de Mary Pratt en vient à être considérée comme influente pour la teneur de son sujet. Comme l'écrit Mireille Eagan, « l'art de Pratt est régulièrement associé au mouvement féministe qui opère sous l'égide de la politique plutôt que de l'esthétique⁹ ». Dans les années 1970, Pratt est considérée comme une femme qui réussit dans un monde d'hommes, en surmontant les défis de mener une carrière tout en élevant une famille. Paradoxalement, ses sujets sont considérés comme exemplaires de l'oppression des femmes : le ménage, la lessive, le partage déséquilibré des tâches domestiques. La vidéo de Martha Rosler (née en 1943), *The*



Arrêt sur image tiré de Martha Rosler, *The Semiotics of the Kitchen*, 1975, vidéo numérique monocanal, transférée d'une cassette vidéo, noir et blanc, son, 6 min, 9 sec, Metropolitan Museum of Art, New York.

Semiotics of the Kitchen, 1975, par exemple, adopte une position plus ouvertement critique à l'égard de la cuisine en tant que lieu genré de confinement pour les femmes. Objet de la description de Fulford, « poète visuelle de la cuisine », seulement un an après la vidéo de Rosler, Pratt en est

alors à une expression plus personnelle dans son art – sa cuisine, la nourriture destinée à sa famille, ses cadeaux de mariage, sa confiture, etc. Rosler traite de la cuisine à la manière de l'anthropologue, alors que Pratt s'y implique, la rendant cœur du foyer. Là où Rosler remet en question les rôles attribués aux genres, Pratt, elle, les vit, même si c'est de manière inconfortable.

Dans les critiques plus récentes consacrées à l'art de Pratt, ses scènes de cuisine deviennent des lieux de résistance. Si le sous-texte politique de ses œuvres est en grande partie privé, ou discret, Pratt n'hésite pas à souligner la difficulté imposée par l'exercice d'équilibriste que constitue la gestion d'une carrière artistique et d'un foyer, sans compter qu'il s'agit d'une cause de tension dans son mariage. « Une guerre terrible se jouait dans ma tête », confie-t-elle à Sandra Gwyn. Comme l'écrit Catharine Mastin, « [Pratt] allait faire de la maison familiale et de la cuisine de Salmonier non pas un lieu silencieux d'oppression, mais un lieu actif d'où faire entendre la voix de la différence fondée sur le genre¹⁰. »

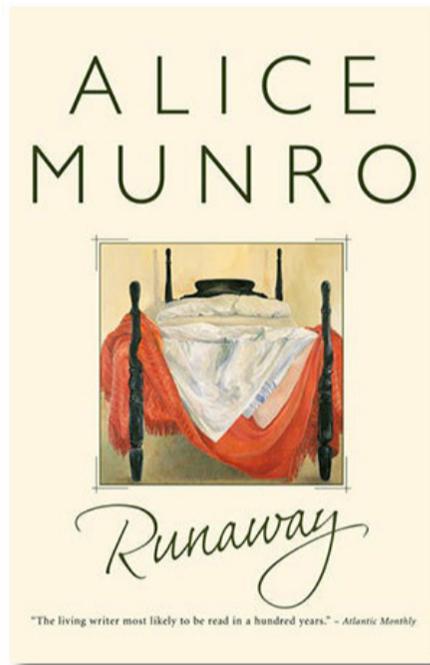


Mary Pratt, *Pyrex on Gas Flame* (*Pyrex sur flamme de gaz*), 1977, huile sur masonite, 30,5 x 33,5 cm, collection privée.

L'UNIVERS DES SENS

Bien qu'elle ait la réputation d'être « douce et charmante et pleine de sollicitude maternelle¹¹ », Mary Pratt peint des tableaux qui mettent au premier plan la chair, le sexe et la mort, comme dans les toiles *Service Station* (*Station-service*), 1978, *The Bed* (*Le lit*), 1968, et *Eggs in an Egg Crate* (*Œufs dans une boîte d'œufs*), 1975. Comme Pratt le répète pendant des décennies lors d'entrevues ou de conférences publiques : « À moins que quelque chose ne me donne une sorte de charge érotique, je ne suis pas intéressée. L'érotisme et la sensualité d'abord – et je n'en rajoute pas, c'est la vérité! – sans quoi le sujet ne semble pas valoir la peine de s'en préoccuper¹². »

Le terme « érotique » en est un très subjectif, évoquant ce qui déclenche l'excitation et le désir. Chez Pratt, il implique une réaction viscérale au jeu de lumière sur les objets du quotidien qui, dans ses peintures, « scintillent et frémissent, mûrs et prêts à être savourés¹³ ». Dans son art, la lumière est littéralement révélatrice; sous son pinceau, elle est transformatrice. « Dès que j'ai eu cette réaction instinctive, raconte-t-elle, j'ai su que, pour moi, le sujet devait être quelque chose de sensuel, quelque chose d'érotique. Ça ne servait à rien d'intellectualiser¹⁴. »



GAUCHE : Couverture du recueil de nouvelles d'Alice Munro, *Runaway* (2004) avec la toile *The Bed* (*Le lit*), 1968. DROITE : Mary Pratt, *Bedroom* (*Chambre*), 1987, huile sur masonite, 121,9 x 88,2 cm, collection de la très honorable Adrienne Clarkson.

Se souvenant d'auteurs de nouvelles comme Alice Munro (née en 1931), dont le livre *Runaway* présente en page couverture l'œuvre de Pratt *Le lit*, 1968, et Mary Flannery O'Connor (1925-1964), Pratt décrit ses peintures comme des « épiphanies » à plusieurs reprises – soit une révélation soudaine avec des connotations à la fois bibliques et sexuelles. « C'est difficile d'en parler », déclare Pratt, « mais je ressens cette charge érotique par le sens de la vue. Je pense que le monde vient à moi par mes sens, ce qui explique que je reçoive cette charge. Le monde ne vient pas à moi par mes yeux précisément; il vient à moi par chacune des parties de mon être, une perspective que je suis très chanceuse d'avoir. Je n'ai pas besoin de chercher – je ne cherche pas. Le monde vient à moi tout simplement; il m'assaille¹⁵. »

Pratt traite avec aisance du potentiel érotique de la lumière traversant le verre, se posant sur les écailles scintillantes d'un poisson ou sur la chair crue de la viande. Dans ses œuvres sont représentés des fruits, entiers ou coupés, des œufs, intacts ou fêlés, et plus encore : le quotidien se jouant comme une parade apparemment sans fin de plaisirs sensuels. Bien que la majorité des toiles de Pratt appartiennent au genre de la nature morte – qui, pendant des siècles, en Occident, figure des objets animés et inanimés suivant des degrés bien variables de sensualité–, il est remarquable qu'elles aient été réalisées par

une femme, à une époque où l'abstraction est dans l'air du temps et où les scènes de vie domestique aussi détaillées sont plutôt rares. Ce phénomène confère à l'œuvre de Pratt une intimité propre et unique, qui renforce sans doute son érotisme.



Mary Pratt, *Cut Watermelon (Melon d'eau coupé)*, 1997, gravure sur bois, 41,9 x 61 cm, Equinox Gallery, Vancouver.

FIGURE DE FEMME, REGARD DE FEMME

Avec ses portraits de Donna, Pratt se plonge dans la peinture de figures. Ce sujet en est un tendu pour elle. Jusqu'alors, Pratt l'évite soigneusement expliquant : « Vous devriez ressentir une certaine réaction érotique à ce que vous peignez, peu importe ce que c'est, mais je n'ai pas de réaction érotique envers les femmes. Je ne voulais pas leur demander de se déshabiller, ça me semblait terriblement invasif¹⁶. » Toutefois, Pratt commence à peindre des femmes parce que son mari Christopher Pratt (né en 1935) lui donne une série de diapositives où figure Donna Meaney plusieurs années auparavant. Il allait jeter ces diapositives, lorsqu'il a pensé que Mary y trouverait peut-être quelque chose, et c'est bien ce qui est arrivé.

Christopher et Donna nouent une relation à caractère sexuel qui, bien qu'elle n'ait jamais été explicitement reconnue par Mary¹⁷, influence certainement sa décision de peindre des figures. Ce contexte confère à la série d'œuvres une tension émotionnelle palpable. Une anecdote en témoigne : parmi les diapositives de Meaney, une composition présente la jeune femme assise dans une chaise en osier, et semble à Mary « trop parfaite pour être jetée¹⁸. » L'œuvre qui en résulte est très formelle, les lignes du corps contrastant avec les courbes de la chaise en osier. Donna regarde directement la caméra, d'un regard franc quoiqu'impassible. En 1978, ce tableau fait la couverture du magazine *Saturday Night* et certains lecteurs le perçoivent comme étant pornographique. « Toutes sortes de gens ont mis un terme à leur abonnement parce que c'était une image obscène », se souvient Pratt. « En fait, [Donna] portait un maillot de bain rouge. J'ai pensé que [mon intérêt pour ce sujet] était un cas isolé¹⁹. »



GAUCHE : Mary Pratt, *Donna Stepping into a Tub* (Donna entrant dans une baignoire), 1999, aquarelle et craie sur papier, Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville.
DROITE : Mary Pratt, *Blue Bath Water* (Eau de bain bleue), 1983, huile sur masonite, 170,2 x 115,6 cm, collection de Jennifer Wells Schenkman.

Ça ne l'était pas : Mary peint par la suite de nombreux tableaux de Donna Meaney, certains à partir de diapositives prises par Christopher, y compris des clichés saisis à la suggestion de Mary, ainsi que ses propres compositions. Les toiles inspirées des photographies de Christopher, telle que *This Is Donna* (*Voici Donna*), 1987, sont chargées d'une émotivité inéluctable et complexe – exhibée comme un objet à travers les yeux de Christopher, Meaney révèle en même temps sa subjectivité conflictuelle.

Les peintures de Donna fondées sur les photos de Mary reflètent davantage l'individualité du sujet. Par contre, celles résultant des photos de Christopher sont formelles et mises en scène, avec un éclairage ambigu ou dramatique posé sur le modèle qui emprunte une posture rigide et affiche un regard énigmatique. Les œuvres inspirées des photos de Mary, elles, sont sans prétention et s'affirment comme simple présence. *Donna with Powder Puff* (*Donna avec une houppette à poudrer*), 1986, par exemple, montre Meaney nue appliquant de la poudre sur son ventre, apparemment inconsciente d'être photographiée. Dans *Cold Cream* (*Cold cream*), 1983, Meaney, vêtue d'un peignoir en tissu éponge, regarde directement le spectateur comme dans un miroir, ses cheveux enveloppés dans une serviette rouge, son visage enduit de cold cream.



Mary Pratt, *Cold Cream (Cold cream)*, 1983, crayon et huile sur masonite, 48,3 x 41,3 cm, Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton.

Si les peintures de Meaney issues des diapositives de Christopher retiennent davantage l'attention de la critique, celles que Mary élabore à partir de ses propres photos sont tout aussi importantes et révélatrices. La peinture de figure n'est pas délibérément au centre de l'œuvre de Pratt, comme elle l'est pour ses quasi-contemporaines Alice Neel (1900-1984), Sylvia Sleigh (1916-2010) ou Marion Wagschal (née en 1943), mais avec les peintures de Donna, le genre est devenu, même si de manière indirecte, une dimension clé de sa pratique.

UN SENTIMENT D'APPARTENANCE

Malgré sa reconnaissance croissante à Terre-Neuve, Pratt y expérimente d'abord l'isolement. « J'avais l'impression d'être oubliée », dit-elle en parlant de son départ du Nouveau-Brunswick en 1956. « J'avais l'impression d'être coupée de mon enfance et de tout ce que j'avais connu²⁰. » Mais c'est là, dans l'isolement de sa maison de Salmonier, qu'elle devient une artiste. « C'est une société brusque, dramatique, toute en clair-obscur », se souvient-elle dans une conversation avec Sandra Gwyn. « Vous êtes plus riche, plus pauvre, follement heureux, ou vraiment déprimé. L'approche douce et romantique de Goodridge Roberts (1904-1974), qui me venait naturellement au début, n'est pas du tout appropriée à ce lieu²¹. »



GAUCHE : Goodridge Roberts, *Still-Life (Nature morte)*, v.1948, huile sur toile, 33,1 x 41 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Mary Pratt, *Vase with Silk Flowers (Vase avec fleurs de soie)*, 1960, aquarelle et pastel sur papier, 86,4 x 111,8 cm, collection privée.

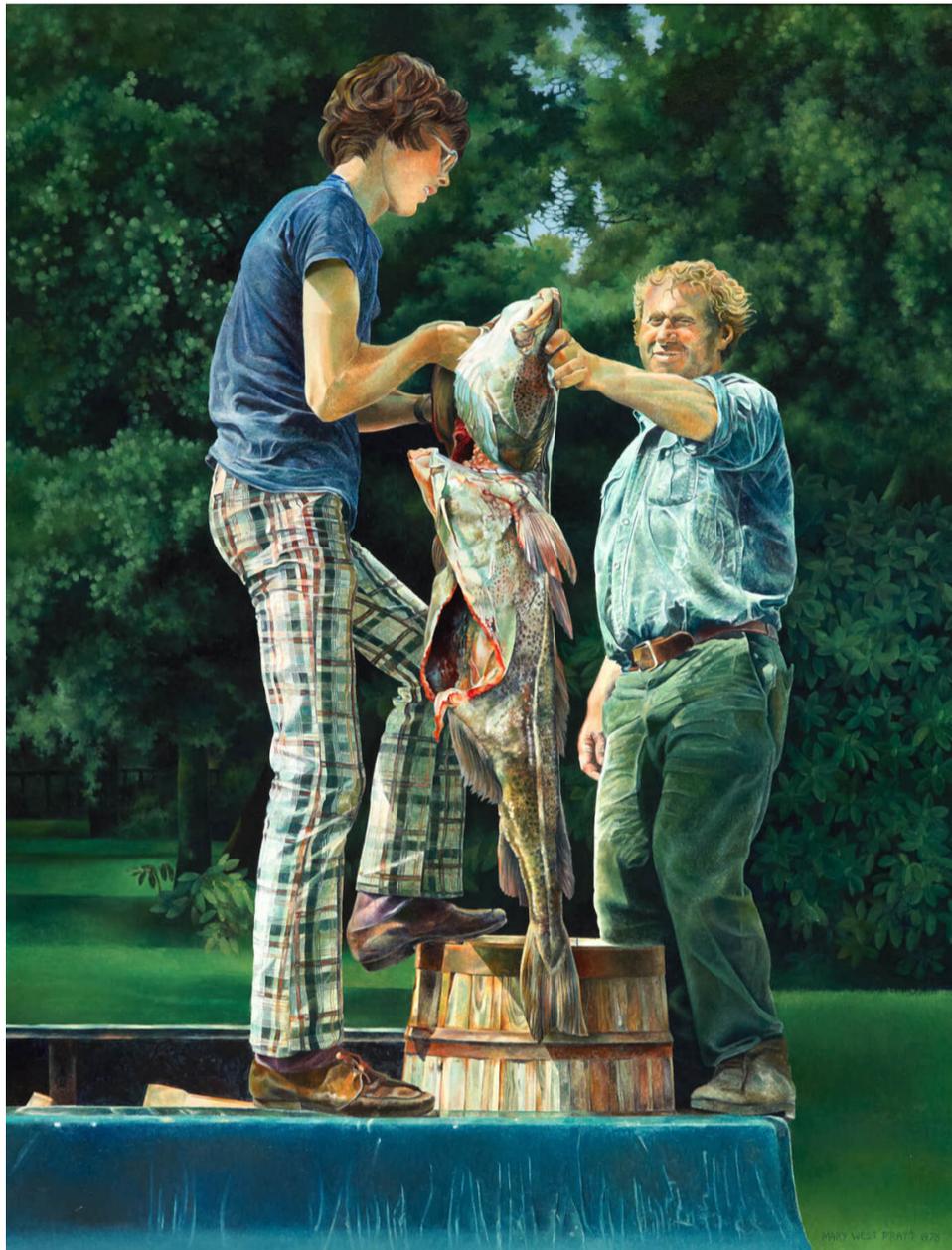
Des décennies plus tard, dans le discours qu'elle adresse à une cohorte de finissants, Pratt se remémore : « la première image de Terre-Neuve que j'ai vue était une minuscule gravure sans couleur représentant des hangars à poissons perchés au-dessus des rochers et des vagues de l'Atlantique Nord. C'était une représentation morne d'une vie aride. Lorsque je suis arrivée ici en 1955, j'ai découvert une société qui s'est créée une culture dynamique. Une culture de survivance qui nous fait avancer²². » Son utilisation du « nous » montre à quel point elle en est venue à s'identifier à son foyer d'adoption.

Mary Pratt n'est pas une peintre du paysage de Terre-Neuve, ou encore de l'idée qu'on pouvait s'en faire, comme son collègue et mari Christopher Pratt. Il n'en demeure pas moins que certains aspects de Terre-Neuve – son isolement, son climat souvent rude, son dénuement relatif par rapport au Nouveau-Brunswick natal de Pratt – imprègnent son œuvre. L'accent porté sur l'intérieur domestique, sur les denrées alimentaires qui proviennent de la terre – le saumon, l'orignal, le gibier à plume, la truite et plus encore – précise le rôle de Terre-Neuve dans sa peinture, qui en est le contexte, non le sujet. L'orignal dans *Service Station (Station-service)*, 1978, et *Dick Marrie's Moose (L'orignal de Dick Marrie)*, 1973, est un sujet rencontré dans son environnement immédiat, tout comme le saumon dans *Another Province of Canada (Une autre province du Canada)*, 1978.

Pratt soutient également qu'elle n'aurait jamais pu peindre comme elle le fait si elle s'était trouvée autre part. Terre-Neuve est un endroit qui la nourrit : « Terre-Neuve m'a beaucoup donné – l'un de ses fils les plus illustres pour mari, une tradition familiale dans les affaires et dans les arts que mes enfants peuvent envisager, et une société généreuse me permettant de satisfaire une ambition développée il y a des années au Nouveau-Brunswick. Quelle chance d'avoir atterri ici, en rêvant et sans le savoir²³. »

Lors d'une autre allocution devant un groupe d'étudiants, Pratt rappelle que dans un monde de nouvelles technologies et de possibilités infinies, « nous ne devons pas en venir à ne plus voir Terre-Neuve en elle-même²⁴. » Elle ne l'a jamais perdue de vue, comme le note Mireille Eagan : « Pratt ne parle pas seulement d'un lieu – Terre-Neuve – elle parle aussi de l'expérience vécue, ancrée dans un endroit précis. Ce qu'elle décrit est un milieu richement composé, qui regorge d'histoires et de souvenirs, aussi vastes que profonds²⁵. » L'œuvre de Pratt est donc intimement attachée au lieu, à l'expérience vécue au fil du temps.

L'historienne de l'art Catharine Mastin considère que le sentiment d'appartenance de Pratt est lié à une compréhension généralisée des normes de genre et des attentes sociétales qui font partie du monde dont elle a hérité. Mastin écrit : « Elle ne choisit pas Salmonier. Cela est plutôt choisi pour elle, en fonction des normes de genre prévalant dans le mariage²⁶. » Néanmoins, comme ses œuvres le démontrent les unes après les autres, Mary Pratt en est venue à choisir Terre-Neuve.



Mary Pratt, *Another Province of Canada (Une autre province du Canada)*, 1978, huile sur masonite, 91,4 x 69,8 cm, collection de l'Université Memorial de Terre-Neuve, The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's.



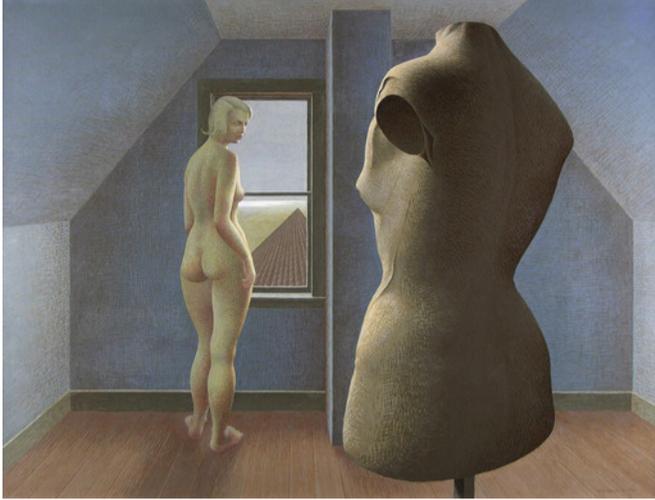
Mary Pratt dans son jardin, v.1980, photographe inconnu.

RÉALISME, DE L'ATLANTIQUE OU NON

Le réalisme de l'Atlantique est une expression quelque peu ambiguë, qui s'applique le plus souvent à Alex Colville (1920-2013) et à certains de ses élèves, en général Tom Forrestall (né en 1936) ainsi que Christopher et Mary Pratt. Dans les années 1950, Colville est comparé à des peintres tels qu'Edward Hopper (1882-1967) et Andrew Wyeth (1917-2009), mais surtout identifié au réalisme magique de l'école de New-York, auquel appartenait Paul Cadmus (1904-1999) et George Tooker (1920-2011). Cette comparaison semble juste en raison du contenu symbolique de l'œuvre de Colville et de ses qualités surréalistes, comme en témoignent des œuvres telles que *Nude and Dummy* (*Nu et mannequin*), 1950, ou *Horse and Train* (*Cheval et train*), 1954. Cependant, Colville n'a jamais fait partie intégrante d'une école ou d'un mouvement.

De même, Mary Pratt aime faire bande à part. Elle est sans aucun doute une peintre réaliste, en ce sens qu'elle s'efforce de peindre des objets de manière à ce qu'ils soient immédiatement reconnaissables, mais elle n'a jamais prétendu faire partie d'un groupe de soi-disant réalistes autoproclamés. Tom Smart considère que Pratt fait partie des traditions du photoréalisme ou du nouveau réalisme, qui émergent aux États-Unis à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Ce groupe de peintres, notamment Chuck Close (né en 1940), Philip Pearlstein (né en 1924), Malcolm Morley (1931-2018), Robert Bechtle (né en 1932) et d'autres, montre le monde dans ses moindres détails, en une vision souvent tributaire de la culture commerciale et de la large diffusion de

l'image photographique. Comme l'écrit Tom Smart, « pour les nouveaux réalistes et pour Mary Pratt, [...] une œuvre d'art révèle une perception du monde²⁷. »



GAUCHE : Alex Colville, *Nude and Dummy (Nu et mannequin)*, 1950, émulsion à la gomme arabique recouverte de standolie et de vernis dammar sur masonite préparé au plâtre, 76 x 99 cm, Musée du Nouveau-Brunswick, Saint John. DROITE : Andrew Wyeth, *Christina's World (Le monde de Christina)*, 1948, tempera sur panneau, 81,9 x 121,3 cm, Museum of Modern Art, New York. © Succession de Andrew Wyeth / SOCAN (2020).

Par conséquent, le réalisme doit être considéré comme une approche et non comme une école. Comme le souligne Mireille Eagan, « Pratt elle-même ne s'associe guère, voire pas du tout, à une école, une étiquette ou une catégorie – avec raison d'ailleurs. Ses œuvres n'ont rien à voir avec une attitude politique ni ne visent à compliquer ce qui est vu. Les complications viennent plus tard²⁸. »

Le réalisme de Pratt, qu'il soit de l'Atlantique ou non, ne change jamais. À partir du moment où son style arrive à maturité, l'artiste travaille à partir de photographies avec constance, s'efforçant de rendre la façon dont l'appareil photo enregistre le monde, et la façon dont cet outil capte les moments qui la fascinent. Son succès commercial, cependant, et son insistance à dépeindre son environnement immédiat semblent avoir conduit de nombreux critiques et commissaires à juger que son art manque de substance. En dépit du fait que son œuvre soit conservée dans la plupart des collections publiques au pays, Pratt garde toujours l'impression d'être traitée comme une artiste de second ordre. Lors de l'inauguration de son exposition itinérante *The Substance of Light* (L'art de Mary Pratt : la substance de la lumière), Pratt déclare à un public de Fredericton qu'en étant réaliste, elle est en marge « du courant principal de l'art contemporain²⁹ ». Elle mentionne également que si elle a une grande confiance en ses capacités de peintre, elle ne fait guère confiance au monde de l'art, où elle s'est « toujours sentie très précaire et exclue³⁰ ».



Mary Pratt, *Artifacts on Astroturf* (*Artefacts sur Astroturf*), 1982, huile sur masonite, 68,6 x 81,3 cm, Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax.

RÉCEPTION CRITIQUE — ET RÉVISION

Bien que l'œuvre de Mary Pratt rencontre le succès commercial et la reconnaissance publique, elle n'est jamais pleinement acceptée par les critiques et les commissaires qui constituent le principal réseau du monde de l'art. Comme le remarque l'auteur d'un article du *Globe and Mail* publié en 2013, lors de l'inauguration à St. John's de la rétrospective *Mary Pratt*, l'artiste et les institutions organisatrices espèrent que cette exposition se rende dans les plus vastes musées au Canada : le Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO), à Toronto, et le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), à Ottawa – deux institutions qui avaient organisé des rétrospectives de l'œuvre de Christopher Pratt par le passé. En 2013 toutefois, le MBAO et le MBAC déclinent toutes deux l'offre d'accueillir la rétrospective. « Je suppose qu'ils n'aiment pas mon travail », déclare Pratt au *Globe and Mail* la même année. « Cela me bouleverse. Parce que le travail de Christopher est toujours exposé dans ces endroits où je n'arrive juste pas à entrer. De toute évidence, je ne leur ai pas montré ce qu'il fallait³¹. »

La résistance de la critique face au travail de Mary Pratt, qui provient peut-être, du moins en partie, de sa caractérisation par Robert Fulford la définissant comme une « poète visuelle de la cuisine » dans les années 1970, s'épuise lentement. Comme le fait remarquer Catharine Mastin en parlant de la rétrospective *Mary Pratt* dans les pages du magazine du Musée des beaux-arts du Canada, « nous commençons seulement à comprendre qui elle est. Sa voix parle de voir et de vivre l'expérience d'être seule dans une communauté isolée, en tant qu'unique femme artiste dans les environs, et de travailler aux côtés d'un artiste beaucoup plus connu alors : son mari, Christopher Pratt. Elle a fait de ces conditions de vie une entreprise économique et je pense que l'histoire racontée par cette exposition est vraiment forte³². »



Mary Pratt, *Anne in my Garden (Anne dans mon jardin)*, 1986, huile sur carton, 76,2 x 66 cm, collection de Charlotte Wall.

Le réalisme de Pratt est anecdotique, en ce sens qu'il représente les moments quotidiens d'une vie qui, par le récit, prennent un poids symbolique. Son réalisme s'apparente à l'impulsion exprimée par le poète imagiste américain William Carlos Williams (1883-1963) dans « La brouette rouge » :

Tant de choses dépendent
d'une brouette rouge
lustrée par l'eau de
pluie
à côté des poulets
blancs³³.

Pour Pratt, ce « tant de choses » est presque un sacrement, un sens de la grâce qu'elle transmet dans une représentation directe du quotidien. Elle ajoute : « Même pour imaginer un dieu, nous devons être nous-mêmes ouverts au plaisir³⁴. »



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Mary Pratt, *Christmas Turkey (Dinde de Noël)*, 1980, huile sur masonite, 45,8 x 59,9 cm, Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.



Mary Pratt est une peintre photoréaliste attachée à la représentation de la lumière et des surfaces en ayant recours à de minutieux détails inspirés par la précision des images photographiques. Elle travaille en effet à partir de clichés, traçant souvent ses compositions à partir de diapositives directement projetées sur la toile ou le papier. Pratt s'efforce de reproduire l'image photographique avec précision, car celle-ci immortalise le jeu de lumière qui capte d'abord son attention. Il arrive souvent que des années s'écoulent entre le moment où la photo est prise et celui où l'artiste en fait son sujet. Plus tard dans sa carrière, Pratt explore les techniques mixtes, combinant la craie, les pastels et l'aquarelle dans des œuvres sur papier de grandes

dimensions. Elle expérimente aussi la gravure, dans le cadre d'une série unique dans son œuvre.

PEINDRE LA PHOTOGRAPHIE

Le style de Mary Pratt est fondé sur la reproduction minutieuse de documents sources, qui sont invariablement des photographies prises depuis la fin des années 1960. Malgré le défilé des outils ménagers, des cadeaux de mariage et des denrées alimentaires, son sujet demeure léger. Son réalisme consiste moins à représenter les choses qu'à exprimer des émotions, des réactions physiques ou des états d'esprit : un éclair de beauté, un mouvement de dégoût. « Je faisais donc la cuisine, le ménage, le repassage et toutes ces choses qu'on fait. Mais le monde est venu à moi. Il m'a sauté aux yeux », déclare Pratt. « Je me suis dit que je n'allais pas peindre quelque chose qui ne m'affectait pas personnellement et physiquement¹. »

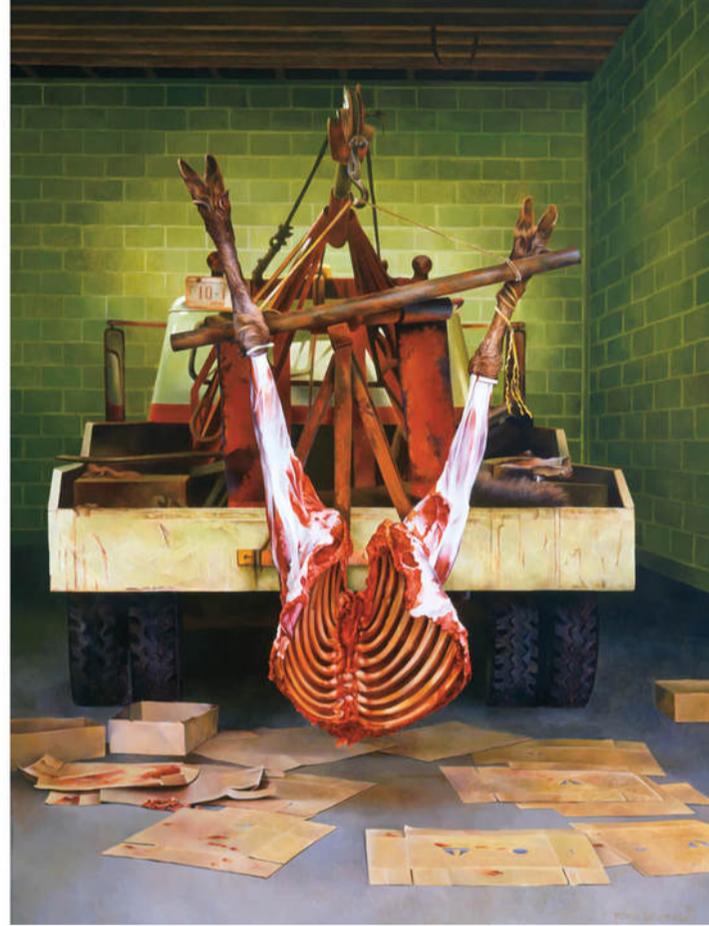


Mary Pratt, *Green Grapes and Wedding Presents with Half a Cantaloupe (Raisins verts et cadeaux de mariage avec une moitié de cantaloupe)*, 1993, huile sur toile, 61 x 91,4 cm, collection d'art de la Banque Royale du Canada, Toronto.

Pratt peint à l'huile, après avoir esquissé l'essentiel de sa composition. Souvent, elle projette une diapositive sur sa toile et trace l'image directement. Elle utilise de minuscules pinceaux à poils de martre, destinés à l'aquarelle, et applique une série de petits traits croisés en déposant la couleur à partir d'un des coins supérieurs du panneau vers le bas, et en superposant autant de couches que nécessaire pour obtenir le l'effet de réel qu'elle recherche. Grâce à cette accumulation minutieuse de fines couches de matière, aucun coup de pinceau n'est visible dans ses peintures.

Pratt travaille avec un projecteur de diapositives placé à côté de son chevalet qui diffuse l'image source sur un grand écran. C'est cette image éclairée qu'elle peint. La pratique n'est pas nouvelle bien sûr, les artistes utilisent des images photographiques comme références depuis l'invention de la photographie et même la *camera obscura* - un outil rudimentaire pour la projection de lumière sur toile, à la disposition des artistes depuis la Renaissance. Contrairement à son plus célèbre professeur, Alex Colville (1920-2013), Pratt ne crée pas de squelette géométrique sous-jacent à ses images; elle choisit plutôt de faire la plupart de ses compositions dans l'appareil photo lui-même, à l'exception de quelques montages. « Mesurer la création d'un espace ne m'intéresse pas vraiment », écrit Pratt en 1993. « Quand je dois utiliser des grilles, etc., je ne comprends pas et ça ne m'a jamais semblé important². »

« Pour moi, la surface est la réalité donnée, ajoute Pratt, la fine peau qui façonne et tient ces objets que nous reconnaissons comme des symboles³. » La réalité, bien sûr, est un sujet à la fois concret et mutable. Personne ne voit le monde de la même façon et dès l'instant où l'on commence à expliquer ou à définir la réalité comme étant une chose fixe, on se trouve en terrain glissant.



GAUCHE : Mary Pratt travaillant sur *Service Station (Station-service)*, dans son atelier de Salmonier, v.1978, photographie de Christopher Pratt. DROITE : Mary Pratt, *Service Station (Station-service)*, 1978, huile sur masonite, 101,6 x 76,2 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

LA TECHNIQUE DU RÉALISME

Dans l'art du vingtième siècle, le réalisme est largement relégué au camp conservateur, une réponse réactionnaire aux approches plus abstraites et avant-gardistes de création d'images. Dans son livre *Peinture et réalité*, le philosophe français Étienne Gilson (1884-1978) rejette toutes les formes de peinture, à l'exception de l'abstraction, en ce qu'elles sont désespérément rétrogrades et, faisant écho à la préférence moderniste pour la subjectivité et la psychologie, pas suffisamment réelles. Gilson affirme qu'il y a une différence entre le « réel » et le « visible ». Pourtant, Gilson, qui écrit pendant l'âge d'or de l'expressionnisme abstrait, crée une fausse dualité entre « imitatif » et « créatif⁴ ». Soixante ans plus tard, cette analyse ne sonne plus juste; nous savons dorénavant que l'art figuratif n'est pas que simple imitation.



Mary Pratt, *Emmenthal Cheese in Saran (Fromage emmenthal dans le Saran)*, 1993, huile sur tissu de lin, 71,1 x 81,3 cm, collection de Kathleen L. Mitchell.

Dans les beaux-arts, le réalisme est perpétuellement chargé de contradictions existentielles. Comme l'écrit l'historienne de l'art Linda Nochlin (1931-2017) : « L'une des causes fondamentales qui minent la notion de réalisme est sa relation ambiguë avec le concept très problématique de la réalité⁵. » Toutefois, cette ambiguïté et ce concept problématique sont au cœur de l'art de Mary Pratt. En fait, le problème du réalisme en est peut-être un de langage – une peinture supposée réaliste n'est ni plus ni moins réelle qu'une peinture abstraite. Autrement dit, ce concept problématique ne commence pas avec Mary Pratt, mais avec nous.

L'idée selon laquelle le réalisme présente le monde tel qu'il est supposé être s'enracine dans le premier mouvement réaliste qui a balayé le monde de l'art occidental, mené au dix-neuvième siècle par le peintre français Gustave Courbet (1819-1877). Avant cela, la peinture figurative existait certainement, mais sans qu'on lui appose l'étiquette de « réalisme ». Chez Courbet, le réalisme n'est donc pas affaire de style (car dans la France du dix-neuvième siècle, la plupart des artistes étaient réalistes pour l'observateur contemporain), mais plutôt un désir éprouvé par l'artiste de montrer les choses selon leur nature, telle qu'il la conçoit – une aspiration qui est à la fois sociale et politique. Courbet peignait des sujets que le monde de l'art bourgeois français avait du mal à regarder, tels que des paysans pauvres et, exemple notoire, un sexe féminin dans *L'origine du monde*, 1866. En ce sens, Courbet a conçu son réalisme dans un but radical.



Gustave Courbet, *Les casseurs de pierre*, 1849, huile sur toile, 170 x 240 cm, œuvre détruite pendant la Seconde Guerre mondiale.

Dans la peinture académique du dix-neuvième siècle règne une stricte hiérarchie des genres au sommet de laquelle siège le genre de prédilection de Courbet – la peinture d'histoire. Les femmes, qui ne sont pas autorisées par les académies à dessiner d'après le modèle vivant nu, sont souvent reléguées à des genres considérés comme inférieurs, telle la nature morte. Cette différenciation fondée sur le sexe a perduré pendant une bonne partie du vingtième siècle, alors que les peintres masculins du début du modernisme menant à l'expressionnisme abstrait se sont vus attribuer des caractéristiques héroïques, souvent machistes.

Les femmes s'inscrivent à la périphérie de ces mouvements, n'approchant qu'un semblant d'égalité de traitement avec l'avènement du féminisme et de son approche politique de la création artistique. En peignant de manière représentative, Pratt (en dépit de l'exemple de ses professeurs masculins réalistes) fait ce que l'on attend d'une jeune femme artiste au milieu du vingtième siècle, du moins au Canada. Mais elle rend également visible une réalité marginalisée. L'accent que met Mary Pratt sur l'aspect sordide de la domesticité et sur la vie d'une femme au foyer qui s'occupe de ses enfants et de son mari, environnée de tous les attributs d'une éducation de classe moyenne, peut être interprété comme un commentaire avec une portée réaliste et sociale. Comme Courbet, Pratt veut montrer le monde, ou du moins son monde, avec toutes ses imperfections.



Mary Pratt, *Split Grilse (Filets de saumon de l'Atlantique)*, 1979, huile sur masonite, 56,1 x 64 cm, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg.

DE LA PROJECTION À LA PEINTURE

La façon avec laquelle Mary Pratt observe ses sujets se transforme au fil du temps. Elle raconte que son processus évolue par étapes : « Je vois quelque chose qui me saisit et je fais la photo – c'est la première chose. Je l'envoie ensuite à Toronto ou ailleurs pour le traitement et puis quand toutes ces diapositives reviennent, j'ai déjà oublié cette première piqûre, cette première piqûre d'enthousiasme⁶. »

Les diapositives sont développées à partir de photographies, imprimées sur une base transparente puis insérées dans des supports en carton ou en plastique pour être projetées à l'aide d'un carrousel. Au milieu du vingtième siècle, les diapositives sont peu coûteuses à produire et largement utilisées par les artistes, les historiens de l'art et les designers, car leur format 35 mm permet une reproduction et une projection à haute résolution.



Photographie de la table de la salle à manger de Mary Pratt, v.2000, photographe inconnu.

Lorsque Mary Pratt obtient les diapositives tirées d'après ses photos, elle les étale sur une table lumineuse pour les regarder avec des yeux neufs, « pour voir s'il y a quelque chose dont je me souviens⁷. » Cette approche admet une part de découverte, importante pour Pratt. « J'ai à nouveau l'occasion de décider de ce qu'il faut faire de tout ça. Et c'est plutôt excitant, parce qu'on ne peut qu'espérer que les diapositives qu'on a prises nous rappelleront ce moment où on pensait que tout ça allait en valoir la peine, et qu'on s'apprête à faire quelque chose de merveilleux⁸. »

Dans des œuvres telles que *Salmon on Saran* (*Saumon sur Saran*), 1974, *Red Currant Jelly* (*Gelée de groseilles*), 1972, et *Cod Fillets on Tin Foil* (*Filets de morue sur papier d'aluminium*), 1974, Pratt pousse ses capacités techniques à leurs limites absolues, maîtrisant l'art de transmettre des informations visuelles complexes. Par exemple, la pellicule plastique Saran Wrap est en fait rendue par une série de fines lignes blanches ou grises, sa transparence étant complétée par l'expérience optique du spectateur, dans une sorte de *trompe l'œil*. Le papier aluminium sur lequel reposent les pots de gelée ou les filets de morue est composé de riches gris, violets, blancs et noirs – une surface remarquable, presque liquide, qui, à travers l'œil qui la perçoit, s'emboîte dans la surface réfléchissante et nette de la feuille de métal. Comme le dit Pratt à propos de la confection de ces œuvres, « Il me fallait oublier ce qu'elles étaient – je devais les considérer comme de simples formes et volumes⁹. »

La production de la plupart des peintures de Pratt s'étend sur une longue période. Parfois, des années passent entre la prise de la photographie et la réalisation du tableau. Ce temps écoulé, l'attention qui se déplace d'une observation immédiate à une étude minutieuse, est à bien des égards un moment aussi important dans l'évolution de Pratt que sa décision initiale de peindre à partir de diapositives. Ce qui a commencé comme un désir de figer le temps, de saisir les moments fugaces auxquels elle répond avec un sentiment viscéral puissant, est devenu une conception du monde.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Mary Pratt, *Glassy Apples (Pommes lustrées)*, 1994, huile sur toile, 46 x 61 cm, Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton.

Il est important de rappeler que la photographie est loin d'être instantanée à la fin des années 1960. Pour Pratt, il peut s'écouler des semaines, voire plus, avant que les diapositives développées ne soient disponibles. Il faut d'abord utiliser au complet le rouleau de film dans l'appareil photo, puis déposer le rouleau exposé quelque part à St. John's pour le faire développer; quelques semaines plus tard, il faut encore le récupérer. Pratt apprend à regarder les diapositives comme des images en elles-mêmes, pour voir si elle parvient à se souvenir de ce qui a été si fort en elle pour qu'elle ait ressenti le besoin de la saisir.

Parfois, l'image est aussi fraîche à la mémoire de Pratt qu'au moment où elle l'a vue dans la vie réelle. D'autres tombent à plat. Au cours de la carrière de l'artiste, les diapositives se sont accumulées en piles croissantes, dans l'attente d'être utilisées. La plupart ne le seront jamais, restant dans des boîtes dans l'espace d'entreposage de son atelier ou bien jetées.



GAUCHE : Mary Pratt, *Two Stone Birds in the Spring* (*Deux oiseaux de pierre au printemps*), 2002, huile sur masonite, 40,6 x 45,7 cm, collection privée. DROITE : Mary Pratt, *The Doll's House* (*La maison de poupée*), 1995, huile sur tissu de lin, 45,7 x 61 cm, collection privée.

SAISIR LA LUMIÈRE

« La photographie immobilise tout, on peut donc regarder les choses et voir comment elles fonctionnent¹⁰. » Frappée par la lumière filtrant au travers des pots de gelée que sa mère plaçait dans la cuisine, et tentant de recréer l'expérience pour elle-même, la jeune Mary Pratt remplit des pots avec de l'eau qu'elle teinte avec du colorant alimentaire. Posés sur le rebord de sa fenêtre, ces pots reflètent une lumière colorée dans sa chambre (*Jelly Shelf* (*Pots de gelée*), 1999). À l'époque, Pratt se délecte aussi de la lumière des vitraux de la Wilmot United Church, qui illuminent les dimanches de son enfance. Son défi, toujours, est de saisir ces moments touchés par la lumière. Pratt a besoin d'un moyen pour ralentir le temps, et les diapositives ont ce pouvoir.

Pratt résiste d'abord à l'utilisation de photographies, qui lui donne l'impression de tricher et semble aller à l'encontre de sa formation. Pourtant, pourquoi ne pas profiter d'un outil aussi utile? Comme le peintre David Hockney (né en 1937) le fait valoir de manière convaincante, les instruments optiques tels que la *camera obscura* sont disponibles même pour les grands maîtres, sans compter que les peintres ont utilisé des aides semblables à la photographie, comme source et matériel de recherche, pendant des siècles. Malgré cela, Pratt doit faire face à la banalisation de son travail, qualifié de simple documentation – « une imitation honnête développée à partir d'exercices en illustration de produits faits à l'école d'art commercial¹¹ », tel que l'écrit un critique.



« Pendant que Mary travaille à ses peintures, elle a vue sur la rivière Salmonier », années 1990, photographie de John Reeves.

Pratt admet en effet avoir un intérêt pour l'imagerie commerciale. Comme tant de Nord-Américains de sa génération, elle grandit dans une ville où il n'y a pas de musée d'art. (La Galerie d'art Beaverbrook, à Fredericton, ouvre ses portes en 1959; Pratt a alors vingt-quatre ans, elle est mariée et établie à Terre-Neuve). C'est par le biais des médias de masse de son époque, en particulier des magazines, que Pratt voit pour la première fois des images peintes dont la couleur, le luxe et la brillance la saisissent. De ces pièces, dépourvues de coups de pinceau visibles, se dégage une sensualité manifeste à laquelle l'artiste est sensible.

Fondée sur l'usage de diapositives, l'approche de Pratt lui permet de recréer cet effet à ses propres fins, plutôt qu'à des fins commerciales. Bien qu'elle ait l'impression d'avoir franchi une sorte de frontière en utilisant la photographie, son isolement physique à Salmonier et son isolement intellectuel, et auto-imposé, du monde de l'art révèlent qu'elle ne connaît pas grand-chose sur le Pop art, la peinture photoréaliste et les nombreuses façons dont les photographies transforment alors l'art moderne et contemporain.

L'utilisation de photographies donne au travail de Pratt son côté avant-gardiste. Comme le fait valoir l'historienne de l'art Gerta Moray, sa peinture répond au grand défi du vingtième (et vingt-et-unième) siècle rencontré par la peinture face aux médias de masse : « Les tableaux de Mary Pratt sont des peintures réalisées après la mort de la peinture¹² », écrit Moray. Bien entendu, les rapports sur la mort de la peinture ont été, comme pour la mort de Mark Twain, grandement exagérés. L'utilisation de photographies, la référence à une imagerie commerciale et la représentation d'objets banals sont autant de stratégies suivies par divers artistes, notamment les artistes pop, comme Andy Warhol (1928-1987), lui-même un ancien artiste commercial, ou par des artistes que l'on peut moins facilement catégoriser, tel Gerhard Richter (né en 1932).

« L'une des choses que j'ai apprises en utilisant la photographie, révèle Pratt, c'est que je n'ai pas à faire face à la réalité – cela me distancie de la réalité et me permet d'y penser en termes de formes, de volumes et de couleurs. Si j'essayais de faire la vraie chose, je m'assois et je pleurerais¹³! »

Contrairement à Christopher Pratt et à Alex Colville, Mary Pratt n'utilise pas la photographie comme modèle pour peindre. Au lieu de cela, elle traduit directement la photographie en peinture. Elle tente de recréer la lumière que l'appareil photo a enregistré. Autre aspect également important de son



Mary Pratt, *Ginger Ale and Tomato Sandwich no. 1* (*Ginger Ale et sandwich aux tomates n° 1*), 1999, aquarelle sur papier, 66,7 x 43,8 cm, collection privée.

travail : elle imite la manière dont l'image est rendue – la mise au point, la profondeur de champ – qui reflète l'objectif mécanique de l'appareil photo plutôt que l'œil humain. Le flou ou la netteté non naturelle sont des éléments qui, parmi bien d'autres encore, sont représentés par Pratt tels qu'ils figurent sur la photographie. « Eh bien, je travaille avec un appareil photo, explique-t-elle, et c'est ce qu'il me donne¹⁴. »



Mary Pratt, *Basting the Turkey (L'arrosage de la dinde)*, 2003, huile sur toile, 40,6 x 43,2 cm, collection de Michael et Inna O'Brian.

L'utilisation de photographies comme donnée initiale permet à Pratt de se concentrer sur le sujet qui lui est le plus cher – les objets qui baignent dans la lumière. Elle se souvient d'ailleurs de sa première réaction physique à son contact : « Une fois, quand j'étais enfant, ma mère m'a tricoté un joli chandail rouge. Je l'ai balancé sur ma chaise, près de mon lit, et quand je me suis réveillée, le soleil brillait à travers le chandail rouge et j'ai adoré. J'ai couru à la maison pour le revoir et quelqu'un avait rangé le chandail. Je me suis sentie volée¹⁵. » Rendue adulte, Pratt se tourne vers la photographie pour corriger cette erreur et pallier au fait que « la lumière ne reste pas immobile assez longtemps pour [qu'elle] puisse l'attraper¹⁶. »

ÉCHELLE

Le processus de Mary Pratt est si détaillé que, pour ses huiles, elle a tendance à privilégier la petite échelle et à traduire ses sujets domestiques en des formats modestes. Toutefois, de nombreuses œuvres font exception, telles que sa série *Donna* ainsi que plusieurs des dessins en techniques mixtes qu'elle réalise à la fin des années 1980 et dans les années 1990.

Dans sa série Donna, Pratt travaille à plus grande échelle : les deux œuvres *Girl in My Dressing Gown* (*Fille dans mon peignoir*), 1981, et *This Is Donna* (*Voici Donna*), 1987, sont approximativement aux deux tiers de la taille réelle, ce qui augmente considérablement l'effet de confrontation qu'elles suggèrent. Avec la série Fires (Feux), notamment *Burning the Rhododendron* (*Rhododendron en flammes*), 1990, Pratt découvre qu'en utilisant des pastels et des craies de couleur, elle est capable de travailler à une échelle bien supérieure à tout ce qu'elle a tenté à l'huile. Ce changement de moyen d'expression est en partie dû aux contraintes physiques imposées par la vieillesse et une santé déclinante.



GAUCHE : Mary Pratt, *Dishcloth on Line #3* (*Chiffon à vaisselle sur corde à linge #3*), 1997, technique mixte sur papier, 57,2 x 76,2 cm, collection du gouvernement de Terre-Neuve-et-Labrador, The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. DROITE : Mary Pratt, *Self-Portrait* (*Autoportrait*), 2002, aquarelle et craie sur papier, 57,8 x 76,5 cm, Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville.

Pratt commence ses dessins de la même façon que ses peintures, c'est-à-dire en projetant une image sur le papier et en traçant les contours. Elle travaille avec des pastels à l'huile ainsi qu'à la craie et complète avec de l'aquarelle. Elle décrit dans son journal le processus de réalisation de l'un d'entre eux, *Big Spray at Lumsden* (*Forts embruns à Lumsden*), 1996 :

J'ai commencé par établir tout le blanc avec du pastel à l'huile – l'écume et la mousse et le spray et les gouttes de spray, la luminosité qui tombe, la lumière. Puis j'ai « dessiné » le détail à l'aquarelle. Puis, à la craie de pastel blanc, j'ai rempli les parties de la vague qui étaient vraiment floues à cause de l'écume. Ensuite, j'ai recommencé avec les pastels à l'huile pour « généraliser » le fond de mer, de terre et de ciel. Aujourd'hui, je pense que je vais revoir la composition avec de l'aquarelle pour lier tout ça ensemble et la rendre plus riche et plus simple¹⁷.



Mary Pratt, *Big Spray at Lumsden (Forts embruns à Lumsden)*, 1996, technique mixte sur papier, 103,5 x 151,8 cm, Banque canadienne impériale de commerce.

La série de gravures sur bois que Pratt réalise selon le procédé japonais de l'*ukiyo-e*, en collaboration avec le maître graveur Masato Arikushi (né en 1947), constitue sa seule importante tentative avec ce moyen d'expression. Les dix estampes de la série *Transformations*, réalisées entre 1995 et 2002, sont toutes tirées à soixante-quinze exemplaires et elles ont comme point de départ des huiles ou des aquarelles existantes. Pratt corrige la couleur des épreuves et fait des dessins qui montrent différentes façons d'adapter l'image originale en gravure. Cette approche artistique est inédite pour elle et elle remarque que la sensibilité d'Arikushi se reflète aussi dans les œuvres. « Peu à peu, ses propres idées se sont mêlées à mes images originales et j'ai détecté sa propre imagerie s'insérer dans la mienne. J'aimais cela. Tout était en harmonie¹⁸. »

En 2013, Mary Pratt cesse de peindre. Ses problèmes de santé, notamment l'arthrite, une maladie auto-immune, et la détérioration de sa vue, rendent son travail trop difficile. Lorsqu'on lui prescrit des antidépresseurs, Pratt confie à son médecin que sous l'influence du médicament elle pourrait ne plus peindre. Il lui assure qu'elle sera capable de peindre mieux que jamais. « Eh bien, il avait tort et j'avais raison », déclare-t-elle en 2014. Sa dernière rétrospective, en tournée de 2013 à 2015, lui laisse une impression douce-amère : « Je crains que ce soit en quelque sorte terminé », laisse-t-elle tomber¹⁹.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Mary Pratt, *Pears on a Green Glass Plate (Paires sur une assiette de verre vert)*, 1998, gravure sur bois en couleurs sur papier japon épais, 41,6 x 61 cm, Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville.



On retrouve les œuvres de Mary Pratt au sein d'un grand nombre de collections publiques et privées partout au Canada. Son œuvre est bien représentée dans les collections du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, de la Owens Art Gallery, Sackville, de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's, et du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Les papiers de l'artiste sont conservés aux archives de l'Université Mount Allison et une importante collection de ses œuvres préparatoires sur papier est rassemblée à la Owens Art Gallery. Les institutions présentées ici détiennent les œuvres listées, mais celles-ci ne sont pas nécessairement en exposition.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

BLACKWOOD GALLERY

Université de Toronto, Mississauga
3359, chemin Mississauga
Mississauga (Ontario) Canada
905-828-3789
blackwoodgallery.ca



**Mary Pratt, *Dick Marrie's Moose*
(*L'original de Dick Marrie*), 1973**

Huile sur masonite
91,4 x 61 cm

COLLECTION MCMICHAEL D'ART CANADIEN

10365, avenue Islington
Kleinburg (Ontario) Canada
905-893-1121
mcmichael.com



Mary Pratt, *Split Grilse (Filets de saumon de l'Atlantique)*, 1979

Huile sur masonite
56,1 x 64 cm



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

GALERIE D'ART BEAVERBROOK

703, rue Queen
Fredericton (Nouveau-Brunswick) Canada
506-458-2028
beaverbrookartgallery.org/fr/



Mary Pratt, *Cold Cream* (*Cold cream*), 1983
Crayon et huile sur masonite
48,3 x 41,3 cm



Mary Pratt, *This Is Donna* (*Voici Donna*), 1987
Huile sur toile
185,4 x 106,7 cm



Mary Pratt, *Glassy Apples* (*Pommes lustrées*), 1994
Huile sur toile
46 x 61 cm



Mary Pratt, *The Dining Room with a Red Rug* (*La salle à manger avec un tapis rouge*), 1995
Huile sur tissu de lin
91,4 x 137,2 cm

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) Canada
514-847-6226
macm.org



Mary Pratt, *Christmas Fire* (*Feu de Noël*), 1978
Huile sur masonite
76,2 x 59,7 cm



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA NOUVELLE-ÉCOSSE

1723, rue Hollis
Halifax (Nouvelle-Écosse) Canada
902-424-5280
artgalleryofnovascotia.ca



**Mary Pratt, *Artifacts on Astro turf*
(*Artefacts sur Astro turf*), 1982**

Huile sur masonite
68,6 x 81,3 cm



Mary Pratt, *Sunday Dinner (Repas du dimanche)*, 1996

Huile sur toile
91,4 x 121,9 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO

317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario) Canada
1-877-225-4246 ou 416-979-6648
ago.ca



**Mary Pratt, *Service Station*
(*Station-service*), 1978**

Huile sur masonite
101,6 x 76,2 cm



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

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



**Mary Pratt, *Red Currant Jelly*
(*Gelée de groseilles*), 1972**
Huile sur masonite
45,9 x 45,6 cm

MUSEUM LONDON

421, rue Ridout Nord
London (Ontario) Canada
519-661-0333
museumlondon.ca



Mary Pratt, *Roast Beef* (*Rôti de bœuf*), 1977
Huile sur masonite
42 x 57,2 cm



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

OWENS ART GALLERY

Université Mount Allison
61, rue York
Sackville (Nouveau-Brunswick) Canada
506-364-2574
mta.ca/owens



Mary Pratt, *Table Setting (Composition : table dressée)*, 1984
Encre sur papier



Mary Pratt, *Romancing the Casserole (Courtiser la marmite)*, 1985
Huile sur masonite
50,8 x 71,1 cm



Mary Pratt, *Mangoes on a Brass Plate (Mangues sur une assiette de laiton)*, 1999
Gravure sur bois en couleurs
40,8 x 61,3 cm



Mary Pratt, *Pears on a Green Glass Plate (Poires sur une assiette de verre vert)*, 1998
Gravure sur bois en couleurs sur papier japon épais
42,3 x 61 cm



Mary Pratt, *Donna Stepping into a Tub (Donna entrant dans une baignoire)*, 1999
Aquarelle et craie sur papier



Mary Pratt, *Cherries Ripe (Cerises mûres)*, 2000
Gravure sur bois en couleurs
41,9 x 61,3 cm



Mary Pratt, *Self-Portrait (Autoportrait)*, 2002
Aquarelle et craie sur papier
57,8 x 76,5 cm



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

THE ROBERT MCLAUGHLIN GALLERY

72, rue Queen
Oshawa (Ontario) Canada
905-576-300
rmg.on.ca



**Mary Pratt, *Christmas Turkey*
(*Dinde de Noël*), 1980**

Huile sur masonite
45,8 x 59,9 cm

THE ROOMS PROVINCIAL ART GALLERY

9, avenue Bonaventure
St. John's (Terre-Neuve-et-Labrador) Canada
709-757-8000
therooms.ca



Mary Pratt, *October Window* (*Fenêtre d'octobre*), 1966

Huile sur toile
40,5 x 66 cm



Mary Pratt, *The Back Porch* (*La véranda arrière*), 1966

Huile sur carton entoilé
50,8 x 40,6 cm



Mary Pratt, *Eviscerated Chickens* (*Poulets éviscérés*), 1971

Huile sur masonite
45,7 x 54 cm



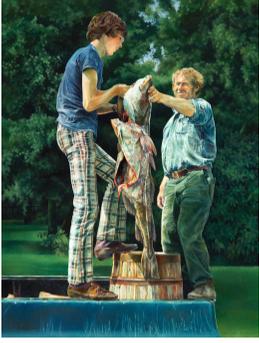
Mary Pratt, *Eggs in an Egg Crate* (*Œufs dans une boîte d'œufs*), 1975

Huile sur masonite
50,8 x 61 cm



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Mary Pratt, *Another Province of Canada* (*Une autre province du Canada*), 1978
Huile sur masonite
91,4 x 69,8 cm



Mary Pratt, *Donna*, 1986
Huile sur masonite
90,2 x 69,9 cm



Mary Pratt, *Dishcloth on Line #3* (*Chiffon à vaisselle sur corde à linge #3*), 1997
Technique mixte sur papier
57,2 x 76,2 cm



NOTES

BIOGRAPHIE

1. Mary Pratt citée dans Sarah Milroy, « A Woman's Life », dans *Mary Pratt*, éd. rév., Mireille Eagan et Sarah Fillmore, éd., Fredericton, Goose Lane Editions, 2013, p. 78.
2. Mary Pratt citée dans un entretien avec Elissa Barnard, « The Life and Art of Painter Mary Pratt », *Chronicle Herald*, Halifax, NS, 7 décembre 2014.
3. Sandra Gwyn, « Introduction », dans *Mary Pratt*, Sandra Gwyn et Gerta Moray, éd., Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1989, p. 7.
4. Tom Smart, *The Art of Mary Pratt: The Substance of Light*, Fredericton, Galerie d'art Beaverbrook et Goose Lane Editions, 1995, p. 26.
5. Conversation avec l'auteur, 2 juin 2017, St. John's.
6. Mary Pratt citée dans Sarah Milroy, « A Woman's Life », p. 76.
7. Mary Pratt, *A Personal Calligraphy*, Fredericton, Goose Lane Editions, 2000, p. 139.
8. Mary Pratt citée dans Robin Laurence, « The Radiant Way », *Canadian Art* 11, n° 2 (été 1994), p. 29.
9. Mary Pratt citée citée dans Laurence, « Radiant Way », p. 29.
10. Smart, *The Art of Mary Pratt*, p. 29.
11. Mary Pratt citée dans un entretien avec Murray Whyte, « Mary Pratt: A World of Small Things », *Toronto Star*, 17 janvier 2014.
12. Conversation avec l'auteur, 1^{er} juin 2017, St. John's.
13. Smart, *The Art of Mary Pratt*, p. 30.
14. Pratt, *A Personal Calligraphy*, p. 21.
15. Carol Bishop-Gwyn, *Art and Rivalry: The Marriage of Mary and Christopher Pratt*, Toronto, Alfred A. Knopf Canada, 2019, p. 2-7.
16. Conversation avec l'auteur, 1^{er} juin 2017, St. John's.
17. Mary Pratt citée dans un entretien avec Elissa Barnard, « The Life and Art of Painter Mary Pratt ».
18. Tom Smart, *The Art of Mary Pratt*, p. 45.
19. Laurence, « Radiant Way », p. 29.



20. Mary Pratt citée dans Laurence, « Radiant Way », p. 29-30.
21. Mary Pratt citée dans un entretien avec Murray Whyte, « Mary Pratt: A World of Small Things ».
22. Mary Pratt citée dans Laurence, « Radiant Way », p. 30.
23. Mary Pratt citée dans Gwyn, « Introduction », p. 10.
24. Mary Pratt citée dans Gwyn, « Introduction », p. 11.
25. Gwyn, « Introduction », p. 9.
26. Mary Pratt citée dans Gwyn, « Introduction », p. 9.
27. Conversation avec l'auteur, 2 juin 2017, St. John's.
28. Mary Pratt citée dans Smart, *The Art of Mary Pratt*, p. 52.
29. Laurence, « Radiant Way », p. 30.
30. Mary Pratt citée dans Laurence, « Radiant Way », p. 33.
31. Mary Pratt citée dans Gwyn, « Introduction », p. 13.
32. Laurence, « Radiant Way », p. 35.
33. Mary Pratt citée dans Gwyn, « Introduction », p. 13.
34. Bishop-Gwyn, *Art and Rivalry*, p. 110.
35. Mary Pratt citée dans Gwyn, « Introduction », p. 17.
36. Mary Pratt citée dans Gwyn, « Introduction », p. 16.
37. Mary Pratt citée dans un entretien avec Elissa Barnard, « The Life and Art of Painter Mary Pratt ».
38. Caroline Stone, « About the Artist Mary Pratt CC, BFA, RCA, HON, FRAIC », dans *Mary Pratt*, éd. rév., Mireille Eagan et Sarah Fillmore, éd., Fredericton, Goose Lane Editions, 2013, p. 139.
39. Mary Pratt citée dans un entretien avec Elissa Barnard, « The Life and Art of Painter Mary Pratt ».
40. Section « Decorating and Design », *House and Home*, 13 février 2014.
41. Pratt, *A Personal Calligraphy*, p. 128.
42. Mary Pratt citée dans un entretien avec Elissa Barnard, « The Life and Art of Painter Mary Pratt ».



43. Adrienne Clarkson, « Portrait of a Friendship: Former Governor-general Adrienne Clarkson Recalls Her Long, Close Acquaintance with the Brilliant Painter, Whose Artistic Vision Combined Beauty and Pain », *The Globe and Mail*, 4 septembre 2018.

44. Mireille Eagan, « Mary Pratt: 1935-2018 », *Canadian Art*, 15 août 2018, en ligne : canadianart.ca/features/mary-pratt-1935-2018/.

45. Pratt, *A Personal Calligraphy*, p. 143.

46. Clarkson, « Portrait of a Friendship ».

ŒUVRES PHARES : LE LIT

1. Mary Pratt citée dans un entretien avec Murray Whyte, « Mary Pratt: A World of Small Things », *Toronto Star*, 17 janvier 2014.

2. Mary Pratt citée dans Sandra Gwyn, « Introduction », dans *Mary Pratt*, Sandra Gwyn et Gerta Moray, éd., Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1989, p. 12.

ŒUVRES PHARES : TABLE DU SOUPER

1. Sandra Gwyn, « Introduction », dans *Mary Pratt*, Gwyn et Gerta Moray, éd., Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1989, p. 12.

2. Mary Pratt citée dans Gwyn, « Introduction », p. 12.

3. Tom Smart, *The Art of Mary Pratt: The Substance of Light*, Fredericton, Galerie d'art Beaverbrook et Goose Lane Editions, 1995, p. 57.

ŒUVRES PHARES : POULETS ÉVISCÉRÉS

1. Mary Pratt citée dans *Mary Pratt*, Sandra Gwyn et Gerta Moray, éd., Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1989, p. 52.

2. Mary Pratt citée dans *Mary Pratt*, Gwyn et Moray, éd., p. 52.

ŒUVRES PHARES : SAUMON SUR SARAN

1. Tom Smart, *The Art of Mary Pratt: The Substance of Light*, Fredericton, Galerie d'art Beaverbrook et Goose Lane Editions, 1995, p. 72.

2. Smart, *Art of Mary Pratt*, p. 72.

3. Mary Pratt citée dans *Mary Pratt*, Sandra Gwyn et Gerta Moray, éd., Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1989, p. 62.

ŒUVRES PHARES : ŒUFS DANS UNE BOÎTE D'ŒUFS

1. Sarah Milroy, « A Woman's Life », dans *Mary Pratt*, éd. rév., Mireille Eagan et Sarah Fillmore, éd., Fredericton, Goose Lane Editions, 2013, p. 73.



2. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, La Librairie Gallimard, NRF, 1945, p. 13. Exemplaire numérisé récupéré de http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/phenomenologie_de_la_perception/phenomenologie_de_la_perception.html

3. Mary Pratt citée dans *Mary Pratt*, Sandra Gwyn et Gerta Moray, éd., Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1989, p. 70.

ŒUVRES PHARES : STATION SERVICE

1. Sarah Milroy, « A Woman's Life », dans *Mary Pratt*, éd. rév. Sandra Gwyn et Gerta Moray, éd., Fredericton, Goose Lane Editions, 2013, p. 85.

2. Mary Pratt citée dans *Mary Pratt*, Sandra Gwyn et Gerta Moray, éd., Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1989, p. 94.

3. Milroy, « Woman's Life », p. 85.

ŒUVRES PHARES : ENFANT AVEC DEUX ADULTES

1. Mary Pratt citée dans la section « Decorating and Design », *House and Home*, 13 février 2014.

2. Robin Laurence, « The Radiant Way », *Canadian Art* 11, n° 2 (été 1994), p. 35.

3. Mary Pratt citée dans un entretien avec Karen Pinchin, « Retrospective Celebrates the Subversive Vision of Painter Mary Pratt », *The Globe and Mail*, 16 juillet 2013.

4. Sarah Fillmore citée dans Elissa Barnard, « The Life and Art of Painter Mary Pratt », *Chronicle Herald*, Halifax, NS, 7 décembre 2014.

ŒUVRES PHARES : VOICI DONNA

1. Mary Pratt, *A Personal Calligraphy*, Fredericton, Goose Lane Editions, 2000, p. 29.

2. Pratt, *Personal Calligraphy*, p. 30-31.

3. Mary Pratt citée dans *Mary Pratt*, Sandra Gwyn et Gerta Moray, éd., Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1989, p. 96.

4. Carol Bishop-Gwyn, *Art and Rivalry: The Marriage of Mary and Christopher Pratt*, Toronto, Alfred A. Knopf Canada, 2019, p. 117.

5. Tom Smart, *The Art of Mary Pratt: The Substance of Light*, Fredericton, Galerie d'art Beaverbrook et Goose Lane Editions, 1995, p. 90.

6. Mary Pratt citée dans un entretien avec Elissa Barnard, « The Life and Art of Painter Mary Pratt », *Chronicle Herald*, Halifax, NS, 7 décembre 2014

7. Mary Pratt citée dans *Mary Pratt*, Gwyn et Moray, éd., p. 120.



8. Mary Pratt citée dans un entretien avec Elissa Barnard, « The Life and Art of Painter Mary Pratt ».

ŒUVRES PHARES : RHODODENDRON EN FLAMMES

1. Tom Smart, *The Art of Mary Pratt: The Substance of Light*, Fredericton, Galerie d'art Beaverbrook et Goose Lane Editions, 1995, p. 123.

2. Mary Pratt citée dans Smart, *Art of Mary Pratt*, p. 124.

3. Mary Pratt citée dans, *Mary Pratt*, Sandra Gwyn et Gerta Moray éd., Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1989, p. 174.

4. Mary Pratt citée dans *Mary Pratt*, Gwyn et Moray, éd., p. 174.

5. Smart, *Art of Mary Pratt*, p. 123.

ŒUVRES PHARES : DÎNER POUR UNE PERSONNE

1. Mary Pratt citée dans Robin Laurence, « The Radiant Way », *Canadian Art* 11, n° 2 (été 1994), p. 35.

2. Mary Pratt citée dans Laurence, « Radiant Way », p. 26.

ŒUVRES PHARES : REPAS DU DIMANCHE

1. Robin Laurence, « The Radiant Way », *Canadian Art* 11, n° 2 (été 1994), p. 35.

2. Mary Pratt citée dans un entretien avec Elissa Barnard, « The Life and Art of Painter Mary Pratt », *Chronicle Herald*, Halifax, NS, 7 décembre 2014.

ŒUVRES PHARES : POTS DE GELÉE

1. Mary Pratt, *A Personal Calligraphy*, Fredericton, Goose Lane Editions, 2000, p. 134.

2. Pratt, *Personal Calligraphy*, p. 140.

3. Patricia Deadman et Robin Laurence, *Simple Bliss: The Paintings and Prints of Mary Pratt*, Regina, MacKenzie Art Gallery, 2004, p. 26.

ŒUVRES PHARES : CERISES MÛRES

1. Patricia Deadman et Robin Laurence, *Simple Bliss: The Paintings and Prints of Mary Pratt*, Regina, MacKenzie Art Gallery, 2004, p. 35.

2. Deadman et Laurence, *Simple Bliss*, p. 33.

3. Mary Pratt, *A Personal Calligraphy*, Fredericton, Goose Lane Editions, 2000, p. 115.

4. Pratt, *Personal Calligraphy*, p. 115.

5. Pratt, *Personal Calligraphy*, p. 115.



6. Pratt, *Personal Calligraphy*, p. 115.

ŒUVRES PHARES : TRACES D'ÉCARLATE, MORCEAUX DE GRENADE

1. Mary Pratt citée dans la section « Decorating and Design » *House and Home*, 13 février 2014.

2. Patricia Deadman et Robin Laurence, *Simple Bliss: The Paintings and Prints of Mary Pratt*, Regina, MacKenzie Art Gallery, 2004, p. 33.

3. Mary Pratt citée dans un entretien avec Peter Simpson, « The "Erotic" Jellies of Mary Pratt », *Ottawa Citizen*, 4 avril 2015.

4. Mary Pratt citée dans un entretien avec Jonathan Shaughnessy, « Mary Pratt. "Pour l'amour du regard" », *Magazine du Musée des beaux-arts du Canada*, 1^{er} avril 2015, en ligne : <https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/mary-pratt-pour-lamour-du-regard>.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Sandra Gwyn, « Introduction », dans *Mary Pratt*, Sandra Gwyn et Gerta Moray, éd., Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1989, p. 14.

2. Mary Pratt citée dans *Mary Pratt*, Gwyn et Moray, éd.

3. Mary Pratt citée dans Mayo Graham, *Some Canadian Women Artists*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1975, p. 55.

4. Mary Pratt citée dans un entretien avec Elissa Barnard, « The Life and Art of Painter Mary Pratt », *Chronicle Herald*, Halifax, NS, 7 décembre 2014.

5. Robert Fulford, « A Note on Mary Pratt », dans *Mary Pratt: Paintings—A Seven Year Survey*, Toronto, Aggregation Gallery, 1976, cité dans Tom Smart, *The Art of Mary Pratt: The Substance of Light*, Fredericton, Galerie d'art Beaverbrook et Goose Lane Editions, 1995, p. 81.

6. Smart, *Art of Mary Pratt*, p. 81.

7. Mary Pratt citée dans Robin Laurence, « The Radiant Way », *Canadian Art* 11, n° 2 (été 1994), p. 28.

8. Sarah Milroy, « A Woman's Life », dans *Mary Pratt*, éd. rév., Mireille Eagan et Sarah Fillmore, éd., Fredericton, Goose Lane Editions, 2013, p. 67.

9. Mireille Eagan, « Look, Here », dans *Mary Pratt*, éd. rév., Mireille Eagan et Sarah Fillmore, éd., Fredericton, Goose Lane Editions, 2013, p. 23.

10. Catharine M. Mastin, « Base, Place, Location and the Early Paintings », dans *Mary Pratt*, éd. rév., Mireille Eagan et Sarah Fillmore, éd., Fredericton, Goose Lane Editions, 2013, p. 109.



11. Ray Cronin, « She's All Pratt and More », *Coast Life* 2, n° 2 (automne/hiver 2001), p. 13.
12. Mary Pratt citée dans un entretien avec Murray Whyte, « Mary Pratt: A World of Small Things », *Toronto Star*, 17 janvier 2014.
13. Sarah Fillmore, « Vanitas », dans *Mary Pratt*, éd. rév., Mireille Eagan et Sarah Fillmore, éd., Fredericton, Goose Lane Editions, 2013, p. 50.
14. Mary Pratt citée dans Laurence, « Radiant Way », p. 28.
15. Mary Pratt citée dans un entretien avec Jonathan Shaughnessy, « Mary Pratt. "Pour l'amour du regard" », *Magazine du Musée des beaux-arts du Canada*, 1^{er} avril 2015, en ligne : <https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/mary-pratt-pour-lamour-du-regard>.
16. Mary Pratt citée dans un entretien avec Elissa Barnard, « The Life and Art of Painter Mary Pratt ».
17. Voir Carol Bishop-Gwyn, « This Is Donna », dans *Art and Rivalry: The Marriage of Mary and Christopher Pratt*, Toronto, Alfred A. Knopf Canada, 2019, p. 107-121.
18. Mary Pratt citée dans *Mary Pratt*, Moray et Gwyn, éd., p. 96.
19. Mary Pratt citée dans un entretien avec Elissa Barnard, « The Life and Art of Painter Mary Pratt ».
20. Mary Pratt citée dans Sandra Gwyn, « Introduction », dans *Mary Pratt*, Sandra Gwyn et Gerta Moray, éd., Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1989, p. 11.
21. Mary Pratt citée dans Gwyn, « Introduction », p. 11-12.
22. Mary Pratt, *A Personal Calligraphy*, Fredericton, Goose Lane Editions, 2000, p. 128.
23. Pratt, *Personal Calligraphy*, p. 86.
24. Pratt, *Personal Calligraphy*, p. 107.
25. Eagan, « Look, Here », p. 34.
26. Mastin, « Base, Place, and Location in the Early Paintings », p. 109.
27. Smart, *Art of Mary Pratt*, p. 65.
28. Eagan, « Look, Here », p. 18.
29. Pratt, *Personal Calligraphy*, p. 128.
30. Pratt, *Personal Calligraphy*, p. 128.



31. Mary Pratt citée dans un entretien avec Karen Pinchin, « Retrospective Celebrates the Subversive Vision of Painter Mary Pratt », *The Globe and Mail*, 16 juillet 2013.

32. Catharine M. Mastin citée dans Shaughnessy, « Mary Pratt ».

33. William Carlos Williams, « The Red Wheelbarrow », *Selected Poems*, Charles Tomlinson, éd., New York, New Directions, 1985, p. 56. (Pour l'édition française, voir <https://www.editionsunes.fr/catalogue/william-carlos-williams/le-printemps-et-le-reste/>, ou « La brouette rouge », *Le printemps et le reste*, traduit de l'anglais (États-Unis) et préfacé par Valérie Rouzeau, Nice, Éditions Unes, 2000, 104 p.)

34. Pratt, *Personal Calligraphy*, p. 142.

STYLE ET TECHNIQUE

1. Mary Pratt citée dans un entretien avec Becky Rynor, « Mary Pratt: A 50 Year Retrospective », *National Gallery of Canada Magazine*, 14 novembre 2013.

2. Mary Pratt, *A Personal Calligraphy*, Fredericton, Goose Lane Editions, 2000, p. 99-100.

3. Pratt, *Personal Calligraphy*, p. 100.

4. Étienne Gilson, *Painting and Reality*, Cleveland, Meridian Books, 1959, p. 233. (Pour l'équivalent français, voir Étienne Gilson, *Peinture et réalité*, seconde éd., Paris, J. Vrin, 1998, p. 238.)

5. Linda Nochlin, *Realism*, New York, Penguin Books, 1971, p. 13.

6. Mary Pratt citée dans un entretien avec Jonathan Shaughnessy, « Mary Pratt. "Pour l'amour du regard" », *Magazine du Musée des beaux-arts du Canada*, 1^{er} avril 2015, en ligne : <https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/mary-pratt-pour-lamour-du-regard>.

7. Mary Pratt citée dans Shaughnessy, « Mary Pratt ».

8. Mary Pratt citée dans Shaughnessy, « Mary Pratt ».

9. Conversation avec l'auteur, 2 juin 2017, St. John's.

10. Mary Pratt citée dans un entretien avec Peter Simpson, « The 'Erotic' Jellies of Mary Pratt », *Ottawa Citizen*, 4 avril 2015.

11. Earl Miller, « Mary Pratt: Summer », *Arts Atlantic* 16, n° 2 (printemps 1999), p. 23.

12. Gerta Moray, « Essai critique », dans *Mary Pratt*, Sandra Gwyn et Gerta Moray, éd., Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1989, p. 23.



13. Conversation avec l'auteur, 2 juin 2017, St. John's.
14. Conversation avec l'auteur, 2 juin 2017, St. John's.
15. Mary Pratt citée dans un entretien avec Elissa Barnard, « The Life and Art of Painter Mary Pratt », *Chronicle Herald*, Halifax, NS, 7 décembre 2014.
16. Mary Pratt citée dans Sandra Gwyn, « Introduction », dans *Mary Pratt*, Sandra Gwyn et Gerta Moray, éd., Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1989, p. 12.
17. Pratt, *Personal Calligraphy*, p. 91.
18. Mary Pratt, « Artist's Statement », dans *Simple Bliss*, Patricia Deadman et Robin Laurence, éd., Regina, MacKenzie Art Gallery, 2004, p. 51.
19. Mary citée dans Rynor, « Mary Pratt ».



GLOSSAIRE

Bechtle, Robert (Américain, né en 1932)

Bechtle est un peintre et une figure marquante du photoréalisme. Le réalisme saisissant, le sujet à première vue inoffensif (voitures, maisons, familles) et la composition désordonnée de ses tableaux sont tous des indices de son utilisation de la photographie comme matériau source, une partie importante de son processus depuis les années 1960. Une rétrospective majeure de son travail s'est tenue au SFMOMA en 2005 et a fait la tournée d'institutions artistiques majeures.

Borduas, Paul-Émile (Canadien, 1905-1960)

Chef de file des Automatistes, un regroupement artistique d'avant-garde, et un des plus importants artistes modernes canadiens, Borduas est aussi une des voix les plus influentes en faveur de la réforme du Québec. Il cherche à émanciper la province des valeurs religieuses et du chauvinisme nationaliste qui prévalent à l'époque en diffusant le manifeste *Refus global* en 1948. (Voir *Paul-Émile Borduas : sa vie et son œuvre*, par François-Marc Gagnon.)

Brandtner, Fritz (Allemand, 1896-1969)

Visualiste prolifique et influent, Fritz Brandtner arrive au Canada en 1928 et se fait rapidement connaître comme créateur publicitaire et scénographe. Il organise une exposition individuelle de ses œuvres peu après son arrivée. Il est influencé par l'expressionnisme allemand et son intérêt pour la justice sociale. Professeur et militant, il crée avec Norman Bethune le Children's Art Centre, une école d'art destinée aux enfants pauvres de Montréal.

Bush, Jack (Canadien, 1909-1977)

Membre des Painters Eleven de Toronto, un groupe créé en 1954, Bush ne trouve son style propre qu'après la visite de son atelier par le critique Clement Greenberg en 1957, en se concentrant sur ses aquarelles. De celles-ci, Bush tire des formes et de grands plans colorés qui caractérisent son style colour-field personnel, parallèlement au travail de Morris Louis et de Kenneth Noland. Avec eux, Bush participe à l'exposition de Clement Greenberg en 1964, *Post Painterly Abstraction*.

Cadmus, Paul (Américain, 1904-1999)

Privilégiant la tempéra à l'œuf comme matériau, Cadmus crée des peintures réalistes détaillées qui satirisent et érotisent la culture américaine. Après avoir travaillé dans l'art commercial et passé plusieurs années en Europe, dans la décennie 1930, avec son collègue artiste et partenaire romantique Jared French, Cadmus commence sa carrière en acceptant des commandes dans le cadre du programme de travaux d'art public de la ville de New York, le Public Works of Art Project (PWAP). Il acquiert une notoriété publique lorsque sa toile de marins se livrant à la débauche avec des partenaires masculins et féminins a suscité l'ire d'un amiral, déclenchant un scandale autour de sa représentation « peu flatteuse » de la Marine.

camera obscura

Une *camera obscura*, terme latin pour « chambre noire », est un des premiers appareils photographiques. À l'origine, il s'agissait de petites chambres noires



dans lesquelles la lumière ne pouvait entrer que par un seul petit trou, utilisées depuis l'Antiquité pour observer les éclipses solaires sans endommager les yeux : le trou permet de projeter une image inversée de la scène extérieure sur la paroi intérieure opposée du dispositif. Au seizième siècle, la petite *camera obscura*, portable, est employée comme outil d'aide au dessin, projetant une image qu'un artiste pouvait tracer.

Cassatt, Mary (Américaine, 1844-1926)

Peintre reconnue pour ses tableaux figuratifs représentant souvent des femmes et des enfants, Mary Cassatt réalise des œuvres qui sont régulièrement exposées aux Salons de Paris. Parmi les artistes américains, elle est la seule à être officiellement associée au mouvement impressionniste français.

Chardin, Jean-Baptiste Siméon (Français, 1699-1779)

Chardin est un peintre français reconnu pour ses scènes de genre et ses natures mortes. Ses sujets humbles vont à l'encontre du style rococo qui domine Paris en son temps, mais il est néanmoins devenu un des peintres fétiches de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et ses œuvres ont été hautement convoitées dans toute l'Europe. Chardin n'a jamais quitté Paris; sa connaissance de l'art ne vient que de ce qu'il a pu voir dans sa ville.

Close, Chuck (Américain, né en 1940)

Close est un artiste réputé pour ses portraits photoréalistes gigantesques, créés grâce à un processus méticuleux qui consiste à décomposer son sujet à l'aide d'un quadrillage, puis à le reproduire méthodiquement sur une toile, carré par carré. En plus de la peinture, il maîtrise un éventail de techniques de gravure et de photographie.

Colville, Alex (Canadien, 1920-2013)

Peintre, muraliste, dessinateur et graveur dont les images fortement figuratives frisent le surréel. Tout en étant imprégnés d'un certain malaise, les tableaux de Colville dépeignent généralement des scènes de la vie quotidienne en milieu rural au Canada. Puisque son processus est méticuleux – la peinture étant appliquée point par point – il ne réalise que trois ou quatre tableaux ou sérigraphies par année. (Voir *Alex Colville : sa vie et son œuvre* par Ray Cronin.)

Courbet, Gustave (Français, 1819-1877)

Figure marquante de l'art du dix-neuvième siècle, dont les tableaux – *Un enterrement à Ornans*, 1850, et *L'atelier du peintre*, 1854-1855, étant les plus célèbres – ont contribué à lancer le mouvement réaliste et à permettre ainsi aux artistes qui ont suivi, notamment les impressionnistes, d'abandonner les sujets classiques en faveur de ceux qu'ils découvrent dans leur vie quotidienne.

expressionnisme abstrait

Mouvement pictural qui connaît un essor à New York dans les années 1940 et 1950, l'expressionnisme abstrait se définit par la combinaison de l'abstraction formelle et d'une approche autoréférentielle. Le terme décrit une grande variété d'œuvres. Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman et Willem de Kooning figurent parmi les expressionnistes abstraits les plus célèbres.



féminisme

Englobant un large éventail de perspectives philosophiques et politiques historiques et contemporaines, le féminisme se définit, au sens large, comme la conviction que les hommes et les femmes devraient être socialement, politiquement et économiquement égaux. En Occident, à la Renaissance, un petit nombre de femmes de lettres commencent à remettre en question le statut social inférieur des femmes, notamment en matière de mariage et d'éducation. Au dix-neuvième siècle, d'éminentes féministes en Grande-Bretagne, aux États-Unis et au Canada défendent l'idée du droit de vote des femmes. Le vingtième siècle voit l'expansion du cadre de la pensée féministe qui s'ouvre à d'autres dimensions identitaires, notamment la race, la classe sociale, le travail, la sexualité et une compréhension plus large du genre, pour étudier leur influence sur la façon dont différentes femmes vivent l'inégalité et façonnent les objectifs de justice sociale des mouvements féministes dans le monde entier.

Gilson, Étienne (Français, 1884-1978)

Fondateur de l'Institut Pontifical d'Études Médiévales de l'Université de Toronto, Gilson est un philosophe et un spécialiste de la pensée médiévale française. Bien qu'il se soit d'abord concentré sur René Descartes, Gilson s'est profondément engagé dans l'étude de l'œuvre de saint Thomas d'Aquin, qui a façonné sa vision philosophique des années 1920 jusqu'à la fin de sa vie. Élu à l'Académie française en 1946, Gilson est connu tant pour ses écrits que pour son érudition.

Graham, Mayo

Conservatrice spécialiste de l'art moderne et contemporain, Graham est la première directrice/conservatrice en chef de la Galerie d'art d'Ottawa en 1989. Elle travaille également au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa (dans les années 1970-1980 et 2000) et au Musée des beaux-arts de Montréal (dans les années 1990). Son dernier poste, avant de prendre sa retraite, est celui de directrice du rayonnement et des relations internationales au Musée des beaux-arts du Canada.

gravure sur bois

Mode d'impression en relief, qui consiste à graver un motif sur un bloc de bois, qui est ensuite encre et imprimé, soit au moyen d'une presse ou par la simple pression de la main. Inventée en Chine, cette technique se répand en Occident à partir du treizième siècle.

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 P. (Canadien, 1910-1994)

Fils aîné de Lawren S. Harris, du Groupe des Sept, Lawren P. Harris est surtout connu comme peintre paysagiste puis comme peintre abstrait. En sa qualité



d'artiste de guerre officiel durant la Seconde Guerre mondiale, il dépeint le front italien. De 1946 à 1975, il dirige la School of Fine and Applied Arts de l'Université Mount Allison à Sackville, au Nouveau-Brunswick, où il s'applique à populariser l'art moderne dans les Maritimes.

Harris, Lawren S. (Canadien, 1885-1970)

Harris est l'un des fondateurs du Groupe des Sept en 1920 à Toronto et est généralement considéré comme son chef officieux. À la différence des autres membres du groupe, Harris s'est distancé de la peinture de paysages figuratifs pour se tourner d'abord vers les paysages abstraits, puis 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.

Hockney, David (Britannique, né en 1937)

Hockney s'est fait connaître par ses toiles représentant des piscines de la Californie du Sud, qui dépeignent une vie de loisirs dans le Los Angeles des années 1960. Il utilise une forme stylisée de réalisme ainsi que des couleurs vives et claires dans ses portraits et autres œuvres figuratives, en grande partie autobiographiques. Bien qu'il ait expérimenté d'autres moyens d'expression, notamment le photomontage, la vidéo, le dessin et la peinture numérique, Hockney reste surtout connu comme peintre. Il vit principalement à Los Angeles depuis 1978, bien qu'il ait annoncé son intention de s'établir en Normandie, en France, en 2019.

Hopper, Edward (Américain, 1882-1967)

Bien qu'ayant débuté sa carrière comme dessinateur publicitaire, Hopper est principalement connu pour ses peintures réalistes dépeignant des scènes américaines. L'immobilité des personnages de ses tableaux, qu'ils soient représentés à l'intérieur ou à l'extérieur, communique un sentiment tangible de solitude, voire d'isolement. Parmi ses œuvres les plus iconiques, mentionnons *Nighthawks (Oiseaux de nuit)*, 1942, et *Early Sunday Morning (Tôt un dimanche matin)*, 1930.

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.

Jarvis, Lucy (Canadienne, 1896-1985)

Née à Toronto, Jarvis est une peintre dont les portraits d'enfants, les paysages et les études de figures s'inspirent de l'impressionnisme et du postimpressionnisme. Avec Pegi Nicol MacLeod, en 1941, elle crée le Observatory Art Centre de l'Université du Nouveau-Brunswick à Fredericton, la première galerie d'art de la ville et, de 1946 à 1960, elle est directrice du département d'art de l'université. En 1961, Jarvis s'établit à Yarmouth, en Nouvelle-Écosse, avec sa collègue Helen Weld et y ouvre un atelier où elle peint et enseigne jusqu'à sa mort en 1985.



lithographie

Procédé de reproduction inventé en 1798 en Allemagne par Aloys Senefelder. À l'instar d'autres méthodes planographiques de reproduction d'images, la lithographie repose sur le principe selon lequel la graisse et l'eau ne se mélangent pas. Placées sur la presse, les pierres lithographiques humectées et encrées imprimeront uniquement les zones précédemment enduites d'encre lithographique grasse.

memento mori

Formule latine signifiant « souviens-toi que tu vas mourir ». Un *memento mori* est, dans le domaine de l'art, une œuvre, souvent un tableau, qui présente une référence à la mort. Il peut s'agir d'un crâne, d'un sablier, d'un fruit pourri ou d'un autre symbole de la déchéance ou du passage du temps. À l'instar de la vanité, un type de nature morte connexe, le *memento mori* est un genre consacré de l'art occidental du dix-septième siècle, qui se trouve souvent teinté d'une connotation religieuse. Des artistes plus récents ont utilisé le genre pour explorer la relation entre la vie et la mort dans divers contextes.

méthodisme

Fondé par John Wesley en Angleterre au dix-huitième siècle, le méthodisme est une dénomination chrétienne protestante qui s'inspire des traditions et des doctrines de l'Église d'Angleterre. Caractérisée par une ferveur évangélique et un engagement dans l'étude et la pratique (méthode), l'observance de Wesley s'implante à Terre-Neuve en 1766 et en Nouvelle-Écosse dans les années 1770; après la Révolution américaine, de nombreux méthodistes loyalistes s'installent dans le Haut-Canada. Le méthodisme a une forte influence sur les politiques nationalistes dans le Canada du dix-neuvième siècle. En effet, les méthodistes créent des écoles et des universités, du Nouveau-Brunswick jusqu'à l'Alberta, et organisent des missions évangéliques dans l'ouest pour créer une cohésion religieuse suivant l'expansion du pays après la Confédération. La plupart des congrégations méthodistes canadiennes entrent dans l'Église unie du Canada en 1925.

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. Les mouvements modernistes dans le domaine des arts visuels comprennent le réalisme de Gustave Courbet, et plus tard 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.

Morisot, Berthe (Française, 1841-1895)

Morisot est une peintre et graveuse qui connaît le succès au Salon de Paris avant de participer, à la fin des années 1860, au mouvement impressionniste naissant. Elle en devient l'une des principales figures, mieux connue pour ses peintures de la vie domestique.



Morley, Malcolm (Britannique/Américain, 1931-2018)

Après une enfance difficile qui l'a conduit en prison pour vol à l'âge de 18 ans, Morley devient une figure connue de la scène artistique new-yorkaise dans les années 1960 et reçoit en 1984 le premier Turner Prize, un prix décerné chaque année à un artiste britannique. L'un des précurseurs du style photoréaliste, Morley commence à s'orienter vers un style néo-expressionniste plus libre dans les années 1970. Les bateaux, les trains et les motos, ainsi que des images surréalistes de la guerre et de personnages militaires (avions de la Seconde Guerre mondiale, généraux du dix-neuvième siècle, chevaliers médiévaux) reviennent fréquemment dans son œuvre.

Munro, Alice (Canadienne, née en 1931)

Née dans le comté de Huron, en Ontario, Munro est une nouvelliste qui s'inspire fortement de l'histoire de sa famille et de ses expériences personnelles dans ses descriptions de la vie dans les petites villes. Son œuvre est connue pour son réalisme d'une précision fine, ainsi que pour l'attention portée au mystère et à l'ambiguïté de la vie des gens ordinaires, et à l'intimité et aux tensions qui se jouent dans les petites communautés. En 2013, Munro est devenue la première Canadienne à recevoir le prix Nobel de littérature.

Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO, ou la AGO)

Fondée en 1900 sous le nom de Art Museum of Toronto, puis rebaptisée Art Gallery of Toronto en 1919, la Art Gallery of Ontario (depuis 1966) ou Musée des beaux-arts de l'Ontario est une importante institution muséale torontoise qui détient près de 95 000 œuvres d'artistes canadiens et étrangers.

Musée des beaux-arts du Canada (MBAC, ou la NGC)

Institution fondée en 1880, la National Gallery of Canada ou Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa possède la plus vaste collection d'art canadien au pays ainsi que des œuvres d'artistes internationaux de renom. Sous l'impulsion du gouverneur général, le marquis de Lorne, le musée a été créé à l'origine pour renforcer l'identité spécifiquement canadienne en matière de culture et d'art, et pour constituer une collection nationale d'œuvres d'art qui correspondrait au niveau des autres institutions de l'Empire britannique. Depuis 1988, le musée est situé sur la promenade Sussex dans un bâtiment conçu par Moshe Safdie.

nature morte

La nature morte est un genre important dans l'art occidental et comprend des représentations d'objets naturels et fabriqués. Souvent choisie pour souligner le caractère éphémère de la vie humaine par les thèmes de la vanité et du *memento mori*, courants au dix-septième siècle, la nature morte est placée tout au bas de la hiérarchie des genres établie par l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Neel, Alice (Américaine, 1900-1984)

D'abord portraitiste, Neel crée, à partir des années 1930, des images expressionnistes révélant la vulnérabilité de ses partenaires romantiques, amis et voisins de Spanish Harlem, aussi connu sous les noms de El Barrio et East Harlem, dans le quartier de Manhattan à New York. Elle compose ensuite les



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

portraits de nombreuses personnalités importantes de la scène artistique new-yorkaise des années 1960. Pendant la Grande Dépression, elle s'intéresse à la pauvreté et aux questions sociales, et produit un certain nombre d'œuvres documentant les habitants de Greenwich Village dans le cadre du programme de travaux d'art public de la ville de New York, le Public Works of Art Project (PWAP). Beaucoup de ses toiles représentent des familles ou des mères et des enfants, et elle a réalisé un certain nombre de nus, y compris des portraits d'amies à différents stades de leur grossesse, ainsi qu'un autoportrait à l'âge de 81 ans.

Nochlin, Linda (Américaine, 1931-2017)

Historienne de l'art féministe célèbre pour son texte de 1971 « Why Have There Been No Great Women Artists », Linda Nochlin a abordé dans son travail l'absence des femmes dans l'histoire de l'art en examinant leur accès à la formation et leur place dans la société, ouvrant la porte à de nouveaux cadres de recherche en histoire de l'art et de pratique de conservation.

nouveau réalisme

Mouvement d'avant-garde fondé en 1960 par le critique d'art Pierre Restany et le peintre Yves Klein. Influencés par Dada, les nouveaux réalistes font souvent appel au collage ainsi qu'à l'assemblage et incorporent des objets dans leurs œuvres.

O'Connor, Flannery (Américaine, 1925-1964)

Romancière et nouvelliste, O'Connor naît à Savannah, en Géorgie, et s'établit ensuite dans la communauté rurale de Milledgeville. Le Sud américain sert de toile de fond à ses récits dépeignant la démesure et la dégradation dans lesquelles évoluent des personnages grotesques et profondément imparfaits qui trouvent la rédemption, souvent à travers des événements aussi violents que transformateurs. O'Connor est une catholique fervente, et ses œuvres sombres et comiques ont une forte connotation religieuse, sans tomber dans le didactisme. Elle écrit également des critiques de livres et des essais qui traitent de sa foi et de ses croyances.

Pearlstein, Philip (Américain, né en 1924)

Pearlstein est un peintre figuratif connu pour son utilisation de modèles nus représentés objectivement et selon une perspective oblique, dans le cadre de scènes d'intérieur complexes comprenant une gamme d'accessoires. Pearlstein étudie au Carnegie Institute of Technology (aujourd'hui Carnegie Mellon University) dans les années 1940 et commence à peindre sur le vif dans les années 1960. Ses modèles semblent souvent indifférents et adoptent des positions disgracieuses qui mettent l'accent sur la manière dont le peintre représente leur corps en fonction de la forme plutôt que de la chair.

peinture d'histoire

Définie par l'Académie royale de peinture et de sculpture au dix-septième siècle comme genre pictural au sein de la hiérarchie de la peinture académique, la peinture d'histoire est le style dominant en Europe, de la Renaissance jusqu'au dix-neuvième siècle. Monumentale tant par son ampleur que par sa force narrative et représentant souvent une leçon de morale, la peinture d'histoire s'est d'abord inspirée de l'histoire et de la mythologie



grecque et romaine, ainsi que de la Bible, mais a également tirée son inspiration de scènes de l'histoire plus récente ou contemporaine. Dans la Grande-Bretagne du dix-neuvième siècle, la peinture d'histoire a servi à présenter des scènes montrant l'étendue de l'Empire. Aujourd'hui, des artistes tels que Kent Monkman ont recours à la peinture d'histoire pour l'exploration de thèmes liés à l'héritage du colonialisme.

photoréalisme

Style artistique qui atteint son apogée aux États-Unis dans les années 1970. Les tableaux de ce style – souvent des grands formats à l'acrylique – imitent ou même reproduisent des photographies. Appelé aussi *hyperréalisme* ou *superréalisme*, le photoréalisme est étroitement associé à Chuck Close, entre autres.

Pinsky, Alfred (Canadien, 1921-1999)

Artiste et enseignant en art, Pinsky exerce une forte influence dans le domaine de la pédagogie et de l'éducation artistique au Canada au cours de la deuxième moitié du vingtième siècle. Avec Leah Sherman, il fonde le département des beaux-arts du Sir George Williams College (aujourd'hui l'Université Concordia) à Montréal en 1960, pour finalement occuper le poste de doyen des beaux-arts de 1975 à 1980. Il est le fondateur du Child Art Council et président de la Société canadienne pour l'éducation par l'art. Peintre avant tout, Pinsky enseigne à Concordia, au Saskatoon Teachers' College ainsi qu'à l'Université du Nouveau-Brunswick à Fredericton, et écrit des essais et des critiques d'art.

Pollock, Jackson (Américain, 1912-1956)

Chef de file de l'expressionnisme abstrait, Pollock est surtout connu pour ses peintures de dégoulinures (les *drippings*) des années 1940 et 1950. Il est étroitement associé à l'*action painting*. Cette peinture gestuelle suppose que l'artiste aborde sa toile sans savoir à l'avance ce qu'il va créer.

pop art

Mouvement de la fin des années 1950 jusqu'au début des années 1970, qui, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, adopte l'imagerie du design graphique commercial, de la télévision et du cinéma. Les défenseurs les plus connus du pop art sont Richard Hamilton, David Hockney, Andy Warhol et Roy Lichtenstein.

Pratt, Christopher (Canadien, né en 1935)

Christopher Pratt est un peintre et un graveur renommé, originaire de Terre-Neuve, dont l'œuvre se caractérise par la précision, la planéité, l'accent porté sur un sujet unique et un sens de la lumière presque artificiel. Ses images, représentant des scènes et des figures locales de la vie quotidienne, semblent être détachées du monde. Pratt conçoit le drapeau provincial de Terre-Neuve-et-Labrador en 1980.

Pulford, Ted (Canadien, 1914-1994)

D'abord aquarelliste, Pulford est un membre influent du corps enseignant de l'université Mount Allison à Sackville, au Nouveau-Brunswick, de 1949 à 1980. Originaire de Saskatoon, il commence à enseigner après avoir obtenu son



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

diplôme des Beaux-Arts à Mount Allison, ses cours étant axés sur le dessin et la technique. Ses étudiants, parmi lesquels Mary et Christopher Pratt, ont attiré l'attention sur l'art réaliste des Maritimes.

réalisme

Style artistique où les sujets sont représentés de manière aussi factuelle que possible. Le réalisme renvoie aussi au mouvement artistique du dix-neuvième siècle, initié par Gustave Courbet autour de la Révolution de 1848, qui préconise la représentation de la vie moderne, plutôt que le recours aux traditionnels sujets mythologiques, religieux ou historiques chers à la tradition.

réalisme de l'Atlantique

Le réalisme a été adopté par plusieurs peintres néo-écossais importants au milieu et à la fin du vingtième siècle, dont Miller Brittain, Christopher Pratt, Mary Pratt, Alex Colville et Tom Forrestall. Le réalisme de l'Atlantique demeure une importante forme d'art du Canada atlantique.

Renaissance nordique

La Renaissance nordique s'épanouit en Europe du Nord aux quinzième et seizième siècles. Le mouvement se caractérise par le développement de l'humanisme, des relations étroites avec l'Italie et le monde classique, et par l'impact de la Réforme protestante. Des progrès techniques comme l'invention de la peinture à l'huile et l'essor de la gravure favorisent de nouvelles formes artistiques, marquées par une forte dose d'inventivité, de détails et de virtuosité. Jérôme Bosch, Albrecht Dürer et Hans Holbein y figurent en maîtres.

Richter, Gerhard (Allemand, né en 1932)

L'un des plus importants artistes allemands de sa génération, Richter crée des peintures photoréalistes et abstraites, ainsi que des photographies et des pièces de verre. Ses peintures tirent leur source d'images de journaux, de magazines et de photographies personnelles. Pour certaines, il privilégie une mise au point floue, alors qu'il en transforme d'autres en abstractions, à l'aide de raclettes en caoutchouc utilisées pour faire glisser des couches de peinture à l'huile sur la toile, déformant ainsi l'image. Son histoire personnelle de même que l'histoire nationale sont des thèmes récurrents dans l'œuvre de Richter.

Riopelle, Jean Paul (Canadien, 1923-2002)

Riopelle est une figure majeure de l'art moderne québécois qui, tout comme les autres membres du groupe des Automatistes, s'intéresse au surréalisme et à l'art abstrait. Riopelle s'installe à Paris en 1947 et participe à la dernière grande exposition du groupe surréaliste parisien, organisée par Marcel Duchamp et André Breton. (Voir *Jean Paul Riopelle. Sa vie et son œuvre* par François-Marc Gagnon.)

Roberts, Goodridge (Canadien, 1904-1974)

Peintre et professeur influent du Nouveau-Brunswick, Roberts développe sa sensibilité moderniste à la fin des années 1920, lors de ses études à l'Art Students League de New York. Il 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 vive.



Ronald, William (Canadien, 1926-1998)

Expressionniste abstrait, Ronald est un des membres du collectif Painters Eleven, créé à la suite de l'exposition collective *Abstracts at Home (Abstractions à domicile)*, organisée à Toronto par Ronald en 1953. Il réside à New York de 1954 à 1965. Ses œuvres ont été acquises par des institutions new-yorkaises – y compris le Whitney, le Guggenheim et le MoMA – de même que par plusieurs musées canadiens.

Rosler, Martha (Américaine, née en 1943)

Rosler emploie une variété de moyens d'expression pour créer un art engagé sur des questions politiques et sociales, en particulier celles qui touchent les femmes. Ses photomontages sur la guerre du Vietnam placent des images de soldats et de guerre dans des espaces domestiques tels qu'ils sont dépeints dans les magazines, révélant les liens entre le conflit à l'étranger et la culture de consommation aux États-Unis. De nombreuses autres pièces de Rosler traitent de la politique du logement et de la propriété. Elle est née à Brooklyn, où elle vit et travaille toujours.

Salon parisien

Organisé pour la première fois en 1667, le Salon parisien est une exposition annuelle ou bisannuelle tenue par l'Académie royale de peinture et de sculpture (plus tard, l'Académie des beaux-arts). Il devient le principal lieu de reconnaissance pour les artistes, particulièrement entre 1748 et 1890, et est reconnu pour son accrochage surchargé de peintures, couvrant les murs du plancher au plafond. La participation au Salon et les liens qui peuvent s'y tisser avec les mécènes sont déterminants pour la carrière des artistes.

sérigraphie

Technique d'impression développée en 1940 par un groupe d'artistes américains travaillant avec des écrans de soie, qui voulaient démarquer leur travail des images publicitaires réalisées suivant la même méthode.

Sleigh, Sylvia (Britannique/Américaine, 1916-2010)

Sylvia Sleigh est une artiste d'origine britannique qui s'établit à New York en 1961 et qui gagne reconnaissance comme peintre aux États-Unis dans les années 1970. Ses toiles de nus, inspirées de l'histoire de l'art occidental, dépeignent des hommes dans des poses traditionnellement féminines, par exemple une Vénus couchée ou une odalisque. Sleigh montre des scènes d'hommes et de femmes, tous déshabillés, avec des amis, dont son mari, le critique d'art Lawrence Alloway, qui lui servaient de modèles. Membre fondatrice de SoHo20, une galerie d'art entièrement dirigée par des femmes artistes, Sleigh est active sur la scène artistique féministe de New York, qu'elle documente dans une série de portraits de groupe.

surréalisme

Mouvement littéraire et artistique lancé à Paris au début du vingtième siècle, le surréalisme veut favoriser l'expression de l'inconscient, libéré du contrôle des conventions et de la raison. Images fantastiques et juxtapositions incongrues le caractérisent. Répandu dans le monde entier, le mouvement a influencé le cinéma, le théâtre et la musique.



Tooker, George (Américain, 1920-2011)

Tooker est un peintre dont les images mystérieuses de la vie urbaine du vingtième siècle débordent d'anxiété et d'appréhension. Défenseur de l'art figuratif à une époque où le modernisme américain se définit par l'abstraction, Tooker est en marge du monde des arts pendant la majeure partie de sa carrière. À ses débuts, Paul Cadmus et Jared French ont fortement marqué son style et sa sensibilité artistique.

Town, Harold (Canadien, 1924-1990)

Town est un des membres fondateurs de Painters Eleven et un chef de file de la scène artistique torontoise dans les années 1950 et 1960. Cet artiste abstrait reconnu sur la scène internationale réalise des peintures, des collages ainsi que des sculptures remarquables, et conçoit une forme singulière de monotype, les « estampes autographiques uniques ». (Voir *Harold Town. Sa vie et son œuvre*, par Gerta Moray.)

trompe-l'œil

Genre pictural consistant à créer une illusion visuelle, principalement au moyen d'images et d'objets peints qui semblent tridimensionnels, et à tromper le regardeur en suggérant que ces objets et images sont réels. Parmi les exemples les plus fréquents, mentionnons les insectes qui semblent se trouver à la surface de tableaux de la Renaissance et les peintures murales donnant l'impression que les murs plats s'ouvrent vers des espaces se trouvant au-delà de la pièce.

ukiyo-e

Courant artistique japonais dominé par l'art de l'estampe, l'ukiyo-e, littéralement « image du monde flottant », dépeint la période prospère d'Edo (1615-1868) et est consacré en Occident au dix-huitième et dix-neuvième siècle. Des panneaux et rouleaux peints à la main représentent la vie quotidienne dans les quartiers de plaisance, y compris les visites aux courtisanes et aux théâtres Kabuki. Vers la fin du dix-septième siècle, l'ukiyo-e est si populaire auprès des commerçants et des artisans que les estampes sont produites en série à l'aide de blocs de bois sculptés. Deux des praticiens les plus connus de cet art sont Utagawa Hiroshige et Katsushika Hokusai.

van Rijn, Rembrandt (Néerlandais, 1606-1669)

L'un des artistes les plus célèbres de son époque, Rembrandt Harmenszoon van Rijn (connu sous le nom de Rembrandt) a peint des portraits, des autoportraits et des scènes dramatiques, et a produit des dessins et des gravures qui traduisent la personnalité de ses sujets. Dans son art, Rembrandt a développé un jeu savant entre la lumière et l'ombre, accentuant les contrastes et utilisant une gamme étroite de couleurs pour créer un effet de projecteur lumineux dans ses premières œuvres. Ensuite, il travaille par empâtements (application généreuse de matière) en soignant la composition pour faire ressortir tout l'éclat des peintures de son style tardif.

Vermeer, Johannes (Néerlandais, 1632-1675)

Figure majeure de l'art néerlandais du dix-septième siècle, Vermeer crée des peintures évocatrices et techniquement irréprochables qui figurent parmi les



œuvres les plus célèbres de l'histoire de l'art en Occident. Il est célèbre pour ses scènes de genre – telles *Jeune femme avec une carafe d'eau*, v.1662 – qui témoignent du grand soin apporté à la composition et à la lumière.

Wagschal, Marion (Trinidadienne/Canadienne, née en 1943)

Native de l'île de la Trinité de parents allemands, Wagschal est une peintre établie à Montréal et membre du corps enseignant de l'Université Concordia. Ses peintures figuratives sont des portraits riches de significations allégoriques qui révèlent l'influence d'artistes du dix-neuvième siècle tels que Delacroix, Goya et Manet. Dans un style réaliste, Wagschal dépeint souvent des familles et des scènes de la vie quotidienne, en évitant d'idéaliser le corps de ses sujets et en imprégnant la vie ordinaire de références telles que l'Holocauste et l'histoire juive.

Warhol, Andy (Américain, 1928-1987)

Warhol est l'un des artistes les plus importants du vingtième siècle et figure centrale du pop art. Avec ses sérigraphies sérielles de produits commerciaux, comme les boîtes de soupe Campbell et les portraits de Marilyn Monroe et d'Elvis Presley, Warhol a remis en question l'idée de l'œuvre d'art comme objet unique fait à la main.

Williams, William Carlos (Américain, 1883-1963)

Médecin et poète, Williams expérimente la forme en cherchant à écrire dans un idiome typiquement américain qui lui permettrait de représenter un monde domestique dans ses moindres détails. Les amis qui l'entourent lorsqu'il est étudiant à l'Université de Pennsylvanie, en particulier son compagnon poète Ezra Pound, ont une profonde influence sur son style et il s'imprègne ensuite du mouvement imagiste. Plus tard, Williams est redécouvert par les écrivains de la Beat Generation d'après-guerre, qui apprécient le caractère direct et le langage simple de ses poèmes. En plus de la poésie, Williams écrit et publie trois romans, soit une trilogie qui suit la vie d'une famille américaine inspirée de celle de sa femme.

Wyeth, Andrew (Américain, 1917-2009)

Wyeth est un peintre qui s'attache à représenter les gens et les paysages pastoraux de sa communauté rurale de Pennsylvanie par des images poétiques et dépouillées. Bien que certaines peintures, dont la célèbre *Christina's World* (*Le monde de Christina*), lui attirent les éloges de la critique, son travail réaliste et régionaliste est vu comme déphasé par rapport à l'art contemporain, pendant la plus grande partie de sa carrière.



SOURCES ET RESSOURCES

Révélee au début des années 1970, Mary Pratt reste dans les bonnes grâces du public jusqu'à la fin de sa carrière. On lui consacre plusieurs expositions individuelles, dont deux rétrospectives en tournée à l'échelle nationale, et elle est le sujet de nombreux livres, articles et entretiens. Pratt tient des journaux intimes et rédige quelques textes adressés aux médias ou pour des conférences : des extraits de ces écrits ont été rassemblés en 2000 pour constituer le seul ouvrage qui lui est dédié et qui est écrit de ses propres mots, *A Personal Calligraphy*. Dans cette section, vous trouverez une introduction aux sources et aux ressources disponibles sur cette importante artiste canadienne.



Vue d'installation de l'exposition *Mary Pratt*, The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's, mai à septembre 2013, photographe inconnu.

PRINCIPALES EXPOSITIONS

-
- 1961** *Atlantic Awards Exhibit* (Exposition du Prix de l'Atlantique), Dalhousie Art Gallery, Halifax. Première exposition professionnelle.
-
- 1967** *Paintings by Mary Pratt* (Peintures par Mary Pratt), Galerie d'art de l'Université Memorial, St. John's. Première exposition solo.
-
- 1969** Morrison Gallery, St. John's. Première exposition dans une galerie d'art commercial.
- Canadian Graphics* (Dessins canadiens). Exposition itinérante nationale.
-
- 1971** *Newfoundland Painters* (Les peintres de Terre-Neuve), Picture Loan Gallery, Toronto.
-
- 1973** *Mary Pratt: Paintings* (Mary Pratt : peintures). Erindale College, Université de Toronto (aujourd'hui Université de Toronto à Mississauga).
- Mary Pratt: A Partial Retrospective* (Mary Pratt : une rétrospective partielle) Galerie d'art de l'Université Memorial. Exposition itinérante.
-
- 1974** *SCAN (Survey of Canadian Art Now)* (Vue d'ensemble de l'art canadien actuel), Vancouver Art Gallery.
- 9 of 10: A Survey of Contemporary Canadian Art* (9 sur 10 : une vue d'ensemble de l'art canadien contemporain), Art Gallery of Hamilton.
-
- 1975** *Some Canadian Women Artists* (Quelques femmes artistes canadiennes), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

-
- 1978** *Mary Pratt: New Paintings and Drawings* (Mary Pratt : nouveaux dessins et peintures), Aggregation Gallery, Toronto. Première exposition commerciale solo à Toronto.
-
- 1981** *Mary Pratt*, Museum London. Exposition solo en tournée nationale.
-
- 1985** *Mary Pratt*, Galerie Mira Godard, Toronto. Première exposition chez Godard, où Pratt exposera jusqu'à sa mort.
-
- 1986** *Aspects of a Ceremony* (Les aspects d'une cérémonie), Equinox Gallery, Vancouver.
-
- 1995** *The Art of Mary Pratt: The Substance of Light* (L'art de Mary Pratt : la substance de la lumière), Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton. Exposition solo en tournée nationale.
-
- 2004** *Simple Bliss: The Paintings and Prints of Mary Pratt* (Un bonheur simple : les peintures et les gravures de Mary Pratt), MacKenzie Art Gallery, Regina. Exposition solo en tournée nationale.
-
- 2007** *Mary Pratt: Allusions*, Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg.
-
- 2013** *Mary Pratt*, The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's, et le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. Exposition solo en tournée nationale.

ÉCRITS DE MARY PRATT

« Reflections on the Pond », Toronto, Galerie Mira Godard, 1992.

« Feature », *Newfoundland Herald* 53, n° 50 (12-18 décembre 1998), p. 47-49.

« Perspectives », *Education Canada* 38, n° 4 (hiver 1998-1999), p. 40.

A Personal Calligraphy, Fredericton, NB, Goose Lane Editions, 2000.

SÉLECTION DE TEXTES CRITIQUES

Articles, entretiens et critiques

BARNARD, Elissa. « The Life and Art of Painter Mary Pratt ». *Chronicle Herald*, Halifax, NS, 7 décembre 2014.

BRUCE, Harry. « The Fine Art of Familiarity: Mary Pratt Paints as She Lives—Close to Her Kitchen Sink ». *Canadian*, 29 novembre 1975, p. 16-20.

BURNETT, David. « Some Canadian Women Artists: The National Gallery of Canada ». *Artscanada* 32, n° 4 (hiver 1975-1976), p. 54-58.

CITY DESK. « From Lens to Canvas: Maritime Artist Goes for Realism ». *Windsor Star*, 27 septembre 2013.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

CRONIN, Ray. « She's All Pratt and More ». *Coast Life* 2, n° 2 (automne/hiver 2001), p. 13.

GOPNIK, Blake. « Mary Pratt's Perfect Pictures ». *The Globe and Mail*, 20 juillet 1996, C14.

GRAHAM, Mayo. « Some Canadian Women Artists ». *Artmagazine* 6, n° 24 (décembre 1975-janvier 1976), p. 15.

GWYN, Sandra. « The Newfoundland Renaissance ». *Saturday Night* 91, n° 2 (avril 1976), p. 38-45.

LAURENCE, Robin. « Pratfalls: The Bride Strips Bare Her Bachelor ». *Border Crossings* 15, n° 2 (printemps 1996), p. 12-17.

———. « The Radiant Way ». *Canadian Art* 11, n° 2 (été 1994), p. 26-35.

MILLER, Earl. « Mary Pratt: Summer ». *Arts Atlantic* 16, n° 2 (printemps 1999), p. 22-23.

MURRAY, Joan. « Joan Murray Talking with Mary Pratt ». *Arts Atlantic* 2, n° 1 (printemps 1979), p. 34-41.

PINCHIN, Karen. « Retrospective Celebrates the Subversive Vision of Painter Mary Pratt ». *The Globe and Mail*, 16 juillet 2013.

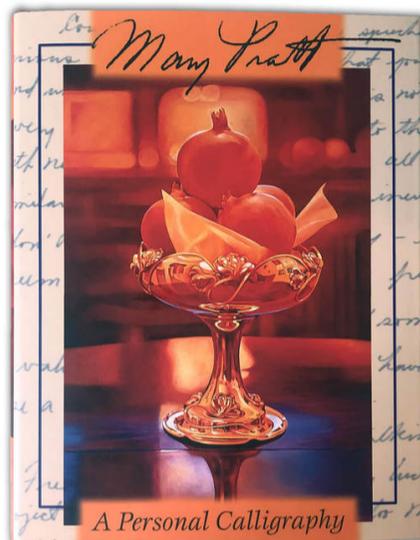
RYNOR, Becky. « Mary Pratt: A 50-Year Retrospective ». *National Gallery of Canada Magazine*, 14 novembre 2013.

SABAT, Christina. « Visual Arts in Review ». *Daily Gleaner*, Fredericton, 26 juin 1982, p. 5.

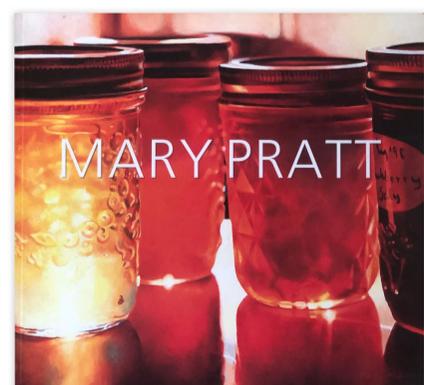
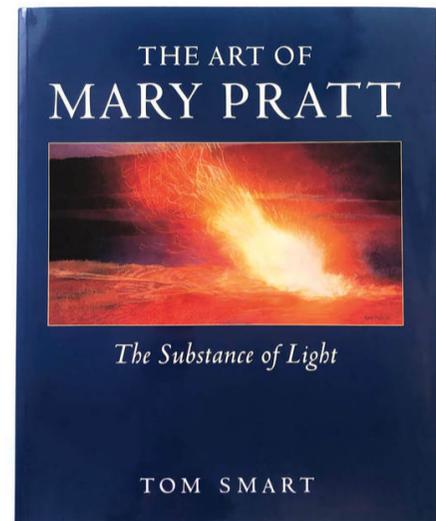
SANDALS, Leah. « Drawn to the Domestic ». *National Post*, 23 août 2007, AL8.

SCOTT, Michael. « The Incredible Lightness of Being Mary Pratt ». *Vancouver Sun*, 6 janvier 1996, B5, B8.

SHAUGHNESSY, Jonathan. « Mary Pratt. "Pour l'amour du regard" », *Magazine du Musée des beaux-arts du Canada*, 1^{er} avril 2015.
<https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/mary-pratt-pour-lamour-du-regard>



GAUCHE : Couverture du recueil *Mary Pratt: A Personal Calligraphy* (2000).
DROITE : Couverture du catalogue d'exposition *The Art of Mary Pratt: The Substance of Light* (1995) de Tom Smart.



Couverture de *Mary Pratt* (2013), édition révisée par Mireille Eagan et Sarah Fillmore.

SIMPSON, Peter. « The 'Erotic' Jellies of Mary Pratt ». *Ottawa Citizen*, 4 avril 2015.

TOWNSEND-GAULT, Charlotte. « Distant Lines: Art in Newfoundland ». *Vanguard* 13, n° 10 (décembre 1984-janvier 1985), p. 22-25.

WHYTE, Murray. « Mary Pratt: A World of Small Things ». *Toronto Star*, 17 janvier 2014.

Livres et articles scientifiques

BUZZELL, Judith E. « Media Orientation of Four Women Artists: Questions and Implications for Teaching Art », mémoire de maîtrise, Université Concordia, 1989.

CRONIN, Ray. *Mary Pratt: Still Light*, Kentville, NS, Gaspereau Press, 2018.

DEADMAN, Patricia et Robin LAURENCE. *Simple Bliss: The Paintings and Prints of Mary Pratt*, Regina, MacKenzie Art Gallery, 2004.

EAGAN, Mireille et Sarah FILLMORE. *Mary Pratt*. Fredericton, Goose Lane Editions, 2013.

GWYN, Sandra et Gerta MORAY. *Mary Pratt*. Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1989.

MASTIN, Catharine M. « Beyond the Artist's Wife: Women Artist-Couple Marriage and the Exhibition Experience in Postwar Canada », thèse de doctorat, Université de l'Alberta, 2011.

RASPORICH, Beverly Matson. « Locating the Artist's Muse: The Paradox of Femininity in Mary Pratt and Alice Munro », dans *Woman as Artist: Papers in Honour of Marsha Hanen*, Christine Mason Sutherland et Beverly Matson Rasporich, éd., Calgary, University of Calgary Press, 1993.

REID, Verna Maud. « Occupying the Threshold: The Construction of Self in the Work of Sharon Butala, Aganetha Dyck, Mary Meigs and Mary Pratt », thèse de doctorat, Université de Calgary, 2003.

SMART, Tom. *The Art of Mary Pratt: The Substance of Light*, Fredericton, Galerie d'art Beaverbrook et Goose Lane Editions, 1995.



Mary Pratt au travail sur *Girl in Wicker Chair* (Fille dans une chaise en osier), 1978, photographie de Christopher Pratt.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

Vidéos

DARLING KOVANIC, Gillian. *The Other Side of the Picture*. 1999. Office national du film du Canada en partenariat avec CBC.

A Conversation with Mary Pratt. MUN ETV.

https://www.youtube.com/watch?v=_nxqzwaQL4E.

In Conversation: Mary Pratt and Mireille Eagan.

https://www.youtube.com/watch?v=_nw0r8wNXSg.

Introduction: Mary Pratt. The Rooms/Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse.

<https://www.youtube.com/watch?v=zGfLMtiWFdl>.

The Life and Times of Mary and Christopher Pratt. CBC, 1996.

<https://www.youtube.com/watch?v=Fe3DltHURvc>.

Mary Pratt at the McMichael Canadian Art Collection. Canada Art Channel, 2013.

https://www.youtube.com/watch?v=N_46nWxmwgE.

Mary Pratt: This Little Painting Masterpiece in Focus. Musée des beaux-arts du Canada, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=b4FO0Vh4Pjg>.

Rockburn Presents: Mary Pratt. CPAC, 2003. <https://www.youtube.com/watch?v=9buUJcYFI2A>.

SMITH-STROM, Patricia, éd. « Infused with Light: A Journey with Mary Pratt », *Adrienne Clarkson Presents*, diffusé en 1997 par CBC TV.

Talking Mary Pratt: Jonathan Shaughnessy and Mireille Eagan in Conversation.

Musée des beaux-arts du Canada, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=B6P3VaYVZkA>.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

À PROPOS DE L'AUTEUR

RAY CRONIN

L'écrivain et commissaire d'exposition Ray Cronin vit en Nouvelle-Écosse. Détenteur d'un baccalauréat en beaux-arts du Nova Scotia College of Art and Design (aujourd'hui Université NSCAD) et d'une maîtrise en beaux-arts de l'Université de Windsor, Ray Cronin s'installe à Fredericton en 1993. Il y travaille dans le domaine de l'édition littéraire, avant de devenir écrivain à temps plein comme chroniqueur culturel pour le *Daily Gleaner* (Fredericton) et le *Here* (Saint John), entre autres, en plus d'être un artiste et un commissaire indépendant. En 2001, il s'installe à Halifax et travaille au Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, où il occupe d'abord le poste de conservateur en art contemporain, puis de conservateur principal, avant d'en être le directeur général (2007-2015).

Cronin est le conservateur fondateur du Prix Sobey pour les arts, ce prestigieux prix canadien pour les arts visuels, et l'auteur de nombreux essais de catalogue et d'articles pour des magazines d'art canadiens et américains, notamment *Canadian Art*, *Border Crossings*, *Sculpture* et *Espace art actuel*. Aujourd'hui, il est le blogueur en arts visuels du *Halifax Magazine* et le rédacteur en chef de *Billie : Visual · Culture · Atlantic*.

Cronin a commissarié de nombreuses expositions, dont *Arena: The Art of Hockey* (Aréna : l'art du hockey), *Nancy Edell: Selected Works 1980-2004* (Nancy Edell : œuvres choisies 1980-2004), *Thierry Delva* et *Graeme Patterson : Woodrow*. En 2019, il est nommé conservateur de la prochaine Triennale d'art contemporain de Windsor-Essex de 2021.

En 2017, l'Institut de l'art canadien publie le livre numérique *Alex Colville : sa vie et son œuvre* écrit par Ray Cronin qui est également l'auteur de six ouvrages documentaires, dont *Our Maud: The Life, Art and Legacy of Maud Lewis*, *Alex Colville: A Rebellious Mind*, *Mary Pratt: Still Light* et *Gerald Ferguson: Thinking of Painting*. Cronin rédige des essais pour plus d'une douzaine d'ouvrages consacrés à des artistes de renom, tels que Mary Pratt, John Greer, David Askevold, Graeme Patterson, Colleen Wolstenholme, Ned Pratt et Garry Neill Kennedy. Son livre *Nova Scotia Folk Art: An Illustrated Guide* paraîtra en 2020 chez Nimbus Publishing.



« Mary Pratt était une artiste et une personne extraordinaire. J'ai été chanceux de la connaître et demeure surpris et fier qu'elle m'ait tant de fois accordé sa confiance pour écrire à son sujet. Mary est la première artiste que j'ai rencontrée à avoir une légion d'amateurs dévoués — "mes gens" disait-elle — qui aimaient son art et, à travers lui, Mary. Comptez-moi dans le lot. »



COPYRIGHT ET MENTIONS

REMERCIEMENTS

De l'auteur

Il m'a fait grand plaisir d'écrire cet ouvrage consacré à Mary Pratt pour l'Institut de l'art canadien et je suis reconnaissant à Sara Angel et Anna Hudson de m'en avoir donné l'occasion. Le personnel de l'IAC a été d'une aide et d'un professionnalisme inépuisables, et je tiens à remercier l'équipe dirigée par Jocelyn Anderson et Michael Rattray sans qui la réalisation de ce livre n'aurait pas été possible. Le souci et l'attention accordés par David Balzer à la révision du manuscrit ont permis de l'améliorer considérablement. Enfin, j'aimerais exprimer ma gratitude envers Anne, Barby et toute la famille Pratt pour leur aide et leur hospitalité dans le cadre de ce projet, qui n'aurait pu voir le jour sans leur soutien.

De l'Institut de l'art canadien

COMMANDITAIRE
DE L'OUVRAGE

Banque Scotia.

COMMANDITAIRE
FONDATEUR



L'Institut de l'art canadien tient à souligner la générosité de la Banque Scotia, commanditaire en titre de cet ouvrage.

Pour leur appui et leur soutien, l'Institut de l'art canadien tient à remercier la Galerie d'art Beaverbrook (Celine Gorham); Bibliothèque et Archives de l'Université Mount Allison (Sally Krueger, David Mawhinney, Elizabeth Millar); la Blackwood Gallery (Michael DiRisio); la Banque CIBC (Anna Bullock); la Banque Royale du Canada (Corrie Jackson); Cowley Abbott (Anna Holmes); la Equinox Gallery (Chantelle Fawcett); la Maison Heffel (Carolyn Peralta, Molly Tonken); la Collection McMichael d'art canadien (Jacqui Usiskin); la Galerie Mira Godard (Gisella Giacalone); le Musée des beaux-arts du Canada (Raven Amiro, Susan Short); le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse (Shannon Parker); le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Tracy Mallon-Jensen); le Musée du Nouveau-Brunswick (Jennifer Longon); le Museum London (Janette Cousins Ewan, Krista Hamlin); la Owens Art Gallery (Lucy MacDonald); la Robert McLaughlin Art Gallery (Sonya Jones); The Rooms Provincial Art Gallery (Christ Batten, Mireille Eagan, Kate Wolforth); Sotheby's; Vtape (Dustin Lawrence, Lisa Steele, Kim Tomcyck); Waddington's Auctioneers & Appraisers; ainsi que Shirley Alexieff, Carol Bishop-Gwyn, Kenneth J. Harvey, Anne Koval, la famille Pratt (Anne Pratt, Barbara Pratt, John Pratt, Ned Pratt), Timothy Roberts et Tom Smart.

L'Institut de l'art canadien remercie les collectionneurs privés qui ont donné leur accord pour que leurs œuvres soient publiées dans cette édition.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

L'Institut de l'art canadien tient également à souligner l'appui des autres commanditaires de la saison 2019-2020 du projet de livres d'art canadien en ligne : Anonyme, Alexandra Bennett en mémoire de Jalynn Bennett, Cowley Abbott, Kiki et Ian Delaney, la Jay and Barbara Hennick Family Foundation, la Sabourin Family Foundation ainsi que Bruce V. Walter.

L'Institut de l'art canadien remercie en outre son commanditaire fondateur, BMO Groupe financier; ainsi que ses mécènes : Anonyme, Marilyn et Charlie Baillie, Christopher Bredt et Jamie Cameron, la Butterfield Family Foundation*, David et Vivian Campbell*, la Connor, Clark & Lunn Foundation*, Albert E. Cummings*, la famille Fleck*, Roger et Kevin Garland*, la Glorious & Free Foundation*, la Scott Griffin Foundation*, Jane Huh*, Lawson Hunter, la Gershon Iskowitz Foundation*, la Alan and Patricia Koval Foundation, Phil Lind*, Nancy McCain et Bill Morneau*, John O'Brian, Judith et Wilson Rodger, Gerald Sheff et Shanitha Kachan*, Stephen Smart*, Nalini et Tim Stewart*, Noreen Taylor, Tina Tehranchian ainsi que Robin et David Young*.

L'IAC est également très reconnaissant envers ses mécènes principaux : Alexandra Baillie, Alexandra Bennett et la Jalynn Bennett Family Foundation*, Grant et Alice Burton, Kiki et Ian Delaney*, Jon S. et Lyne Dellandrea*, K. James Harrison, Michelle Koerner et Kevin Doyle*, Sarah et Tom Milroy*, Partners in Art*, Sandra L. Simpson*, Pam et Michael Stein* ainsi que Sara et Michael Angel*.

* Indique un mécène fondateur de l'Institut de l'art canadien

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



Mary Pratt, *Smears of Jam, Lights of Jelly (Taches de confiture, lueurs de gelée)*, 2007, collection privée. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Succession de Mary Pratt. Mention de source : Ned Pratt.

Mentions de sources des images des bannières



Biographie : Mary Pratt, 2006, photographie de Ned Pratt. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Œuvres phares : Mary Pratt, *Child with Two Adults (Enfant avec deux adultes)*, 1983. Collection privée. (Voir les détails ci-dessous.)



Importance et questions essentielles : Mary Pratt, *Glassy Apples (Pommes lustrées)*, 1994. Collection de la Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique : Mary Pratt, *Salmon on Saran (Saumon sur Saran)*, 1974. Collection d'Angus et Jean Bruneau. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Mary Pratt, *Table Setting (Composition : table dressée)*, 1984. Collection de la Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville. Collection West. Don de l'artiste (2001.69). © Succession de Mary Pratt.



Où voir : Vue d'installation de l'exposition *Mary Pratt*, The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's, mai à septembre 2013. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery.

Mentions de sources des œuvres de Mary Pratt



Anne in my Garden (Anne dans mon jardin), 1986. Collection de Charlotte Wall. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.



Another Province of Canada (Une autre province du Canada), 1978. Collection de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's, collection de l'Université Memorial de Terre-Neuve (78.05.00). © Succession de Mary Pratt.
Mention de source : Ned Pratt.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Artifacts on Astroturf (Artefacts sur Astroturf), 1982. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. Achat avec les fonds fournis par Art Sales and Rental Society, Halifax, Nouvelle-Écosse, 1982 (1982.18). © Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse. © Succession de Mary Pratt. Mention de source : RAW Photography.



The Back Porch (La véranda arrière), 1966. Collection de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's, collection de l'Université Memorial de Terre-Neuve. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.



Barby in the Dress She Made Herself (Barby dans la robe qu'elle a faite elle-même), 1986. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Succession de Mary Pratt.



Basting the Turkey (L'arrosage de la dinde), 2003. Collection de Michael et Inna O'Brian. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Succession de Mary Pratt.



The Bed (Le lit), 1968. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Succession de Mary Pratt. Mention de source : Ned Pratt.



Bedroom (Chambre), 1987. Collection de la très honorable Adrienne Clarkson. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Succession de Mary Pratt.



Big Spray at Lumsden (Forts embruns à Lumsden), 1996. Collection de la Banque canadienne impériale de commerce. © Succession de Mary Pratt.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Blue Bath Water (Eau de bain bleue), 1983. Collection de Jennifer Wells Schenkman. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.



Breakfast Last Summer (Déjeuner l'été dernier), 1994. Collection privée, Vancouver. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt et des Archives de l'Université Mount Allison, Sackville, Nouveau-Brunswick. © Succession de Mary Pratt.



Burning the Rhododendron (Rhododendron en flammes), 1990. Collection de la Financière Sun Life Canada, Toronto. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt et des Archives de l'Université Mount Allison, Sackville, Nouveau-Brunswick. © Succession de Mary Pratt.



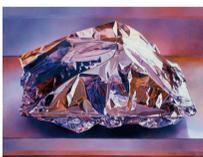
Cherries Ripe (Cerises mûres), 2000. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Achat 2004 (41308.9). Collection de la Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville. Don de Christopher Pratt (2006.64). © Succession de Mary Pratt.



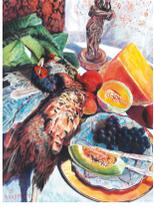
Child with Two Adults (Enfant avec deux adultes), 1983. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Succession de Mary Pratt.



Christmas Fire (Feu de Noël), 1981. Collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal. © Succession de Mary Pratt. Mention de source : Centre de documentation Yvan Boulerice.



Christmas Turkey (Dinde de Noël), 1980. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. Achat 1981 (1981PM46). © Succession de Mary Pratt.



Classical Still Life with Pheasant (Nature morte classique au faisan), 1995. Collection de Patrick et Lorin Kinsella. Avec l'aimable autorisation de Waddington's Auctioneers & Appraisers, Toronto. © Succession de Mary Pratt.



Cleaning a Trout 4 (Nettoyer une truite 4), 1984. Collection de la Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville. Collection West. Don de l'artiste (2001.74). © Succession de Mary Pratt.



Cod Fillets on Tin Foil (Filets de morue sur papier d'aluminium), 1974. Collection d'Angus et Jean Bruneau. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Succession de Mary Pratt.



Cold Cream (Cold cream), 1983. Collection de la Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton. Don de Mary Pratt (1996.15). © Succession de Mary Pratt.



Cut Watermelon (Melon d'eau coupé), 1997. Collection de la Equinox Gallery, Vancouver. Avec l'aimable autorisation de la Equinox Gallery. © Succession de Mary Pratt.



Dick Marrie's Moose (L'original de Dick Marrie), 1973. Collection de la Blackwood Gallery, Université de Toronto, Mississauga (PC.P.0121). Avec l'aimable autorisation de la Blackwood Gallery. © Succession de Mary Pratt.



The Dining Room with a Red Rug (La salle à manger avec un tapis rouge), 1995. Collection de la Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton. Don de Mary Pratt (2003.02). © Succession de Mary Pratt.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Dinner for One (Dîner pour une personne), 1994. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Succession de Mary Pratt. Mention de source : Rachel Topham.



Dishcloth on Line #3 (Chiffon à vaisselle sur corde à linge #3), 1997. Collection de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's, collection du gouvernement de Terre-Neuve-et-Labrador. © Succession de Mary Pratt. Mention de source : Ned Pratt.



The Doll's House (La maison de poupée), 1995. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt et des Archives de l'Université Mount Allison, Sackville, Nouveau-Brunswick. © Succession de Mary Pratt.



Donna, 1986. Collection de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's, collection de l'Université Memorial de Terre-Neuve. © Succession de Mary Pratt.



Donna Stepping into a Tub (Donna entrant dans une baignoire), 1999. Collection de la Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville. Collection West. Don de l'artiste (2002.83). © Succession de Mary Pratt.



Donna with Powder Puff (Donna avec une houppette à poudrer), 1986. Collection de Lois Hoegg et Ches Crosbie. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Succession de Mary Pratt.



Eggs in an Egg Crate (Œufs dans une boîte d'œufs), 1975. Collection de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's, collection de l'Université Memorial de Terre-Neuve. © Succession de Mary Pratt.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Emmenthal Cheese in Saran (Fromage emmenthal sur Saran), 1993. Collection de Kathleen L. Mitchell. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt et des Archives de l'Université Mount Allison, Sackville, Nouveau-Brunswick. © Succession de Mary Pratt.



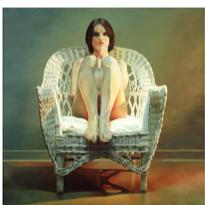
Eviscerated Chickens (Poulets éviscérés), 1971. Collection de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's, collection de l'Université Memorial de Terre-Neuve. © Succession de Mary Pratt.



Ginger Ale and Tomato Sandwich no. 1 (Ginger Ale et sandwich aux tomates n° 1), 1999. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt et des Archives de l'Université Mount Allison, Sackville, Nouveau-Brunswick. © Succession de Mary Pratt.



Girl in my Dressing Gown (Fille dans mon peignoir), 1981. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.



Girl in Wicker Chair (Fille dans une chaise en osier), 1978. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.



Glassy Apples (Pommes lustrées), 1994. Collection de la Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton. Legs de Harrison McCain, C.C. (2004.40). © Succession de Mary Pratt.



Green Grapes and Wedding Presents with Half a Cantaloupe (Raisins verts et cadeaux de mariage avec une moitié de cantaloupe), 1993. Collection de la Banque Royale du Canada. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Succession de Mary Pratt.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Jello on Silver Platter (Jello sur plateau d'argent), 2001. Fox Harb'r Golf Resort & Spa, Wallace, Nouvelle-Écosse. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Succession de Mary Pratt.



Jelly Shelf (Pots de gelées), 1999. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Succession de Mary Pratt. Mention de source : Ned Pratt.



Mangoes on a Brass Plate (Mangues sur une assiette de laiton), 1995. Collection de la Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville. Don de Christopher Pratt (2006.59). © Succession de Mary Pratt.



My Parents' Bedroom (La chambre de mes parents), 1995. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt et des Archives de l'Université Mount Allison, Sackville, Nouveau-Brunswick. © Succession de Mary Pratt.



October Window (Fenêtre d'octobre), 1966. Collection de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Succession de Mary Pratt.



Pears on a Green Glass Plate (Piores sur une assiette de verre vert), 1998. Collection de la Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville. Don de Christopher Pratt (2006.63). © Succession de Mary Pratt.



Pomegranates in Glass on Glass (Grenades dans du verre sur du verre), 1993. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt et des Archives de l'Université Mount Allison, Sackville, Nouveau-Brunswick. © Succession de Mary Pratt.



Pyrex on Gas Flame (Pyrex sur flamme de gaz), 1977. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Succession de Mary Pratt. Mention de source : John Dean.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Red Currant Jelly (Gelée de groseilles), 1972. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Achat 1976 (18526). © Succession de Mary Pratt.



Roast Beef (Rôti de bœuf), 1977. Collection du Museum London, Fonds d'art, 1977 (77.A.17). © Succession de Mary Pratt. Mention de source : Museum London.



Romancing the Casserole (Courtiser la marmite), 1985. Collection de la Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville. Collection West. Don de l'artiste (1993.29). © Succession de Mary Pratt.



Salmon on Saran (Saumon sur Saran), 1974. Collection d'Angus et Jean Bruneau. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Succession de Mary Pratt.



Self-Portrait (Autoportrait), 2002. Collection de la Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville. Collection West. Don de l'artiste (2006.22). © Succession de Mary Pratt.



Service Station (Station-service), 1978. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Don de C. David Weyman, 1993 (93/23). © Succession de Mary Pratt.



Silver Fish on Crimson Foil (Poisson argenté sur papier d'aluminium cramoisi), 1987. Collection de Brendan et Renee Paddick. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Succession de Mary Pratt.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Split Grilse (Filets de saumon de l'Atlantique), 1979. Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg. Don de ICI Canada Inc. (1995.19.44). © Succession de Mary Pratt.



Stove (Poêle), 1969. Collection de Brendan et Renee Paddick. Avec l'aimable autorisation de la Maison Heffel, Toronto. © Succession de Mary Pratt.



Sunday Dinner (Repas du dimanche), 1996. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax. Don de l'artiste, St. John's, Terre-Neuve, 1997 (1997.82). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse. © Succession de Mary Pratt.



Supper Table (Table du souper), 1969. Collection de la famille de Mary Pratt. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's. © Succession de Mary Pratt.



Table Setting (Composition : table dressée), 1984. Collection de la Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville. Collection West. Don de l'artiste (2001.69). © Succession de Mary Pratt.



This Is Donna (Voici Donna), 1987. Collection de la Galerie d'art Beaverbrook, Fredericton. Don de Jim Coutts à la mémoire de Marion McCain (1997.07). © Succession de Mary Pratt.



Threads of Scarlet, Pieces of Pomegranate (Traces d'écarlate, morceaux de grenade), 2005. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Two Stone Birds in the Spring (Deux oiseaux de pierre au printemps), 2002. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Hodgins Art Auctions, Calgary. © Succession de Mary Pratt.



Vase with Silk Flowers (Vase avec fleurs de soie), 1960. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Sotheby's, Toronto. © Succession de Mary Pratt.



Vegetable Marrow (Courge à moelle), 1966. Collection de la Galerie Mira Godard, Toronto. © Succession de Mary Pratt.



Waterloo Row-Fredericton, 1972. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.

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



Arrêt sur image tiré de *The Semiotics of the Kitchen*, 1975, de Martha Rosler. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York. Achat 1981 (718.1981). © Martha Rosler (2020).



Atelier d'art d'été à la Owens Art Gallery, Université Mount Allison, 1956, photographe inconnu. Collection d'images des Archives de l'Université Mount Allison. (2007.07/566).



Le bœuf écorché, 1655, de Rembrandt van Rijn. Collection du Louvre, Paris. Achat 1857 (MI 169).



Boys Dipping Caplin (Pêche au capelan), 1965, de Christopher Pratt. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Don de la Galerie Mira Godard, Toronto, 2004 (41492). Avec l'aimable autorisation de Christopher Pratt et de la Galerie Mira Godard. © Christopher Pratt.



Les casseurs de pierre, 1849, de Gustave Courbet. Œuvre détruite pendant la Seconde Guerre mondiale. Avec l'aimable autorisation de Wikimedia Commons.



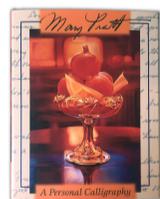
The Child's Bath (Le bain de l'enfant), 1983, de Mary Cassatt. Collection du Art Institute of Chicago, Illinois, Fonds Robert A. Waller (1910.2). CC0 Désignation du domaine public.



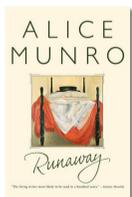
Christina's World (Le monde de Christina), 1948, de Andrew Wyeth. Collection du Museum of Modern Art, New York. Achat 1949 (16.1949). © Succession de Andrew Wyeth / SOCAN (2020).



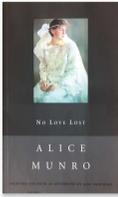
Coq, poule et poussin avec éphémères, v.1830-1833, de Katsushika Hokusai. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York, Collection Francis Lathrop. Achat, Fonds Frederick C. Hewitt, 1911 (JP745).



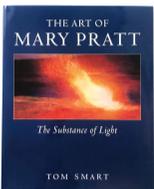
Couverture du recueil *Mary Pratt: A Personal Calligraphy* (2000). © Goose Lane Editions.



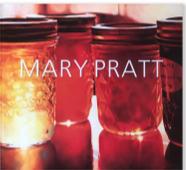
Couverture du recueil de nouvelles d'Alice Munro, *Runaway* (2004), avec la toile *The Bed (Le lit)*, 1968, de Mary Pratt. © McLelland & Stewart.



Couverture du recueil de nouvelles d'Alice Munro, *No Love Lost* (2003), avec la toile *Barby in the Dress She Made Herself* (*Barby dans la robe qu'elle a faite elle-même*), 1986, de Mary Pratt. © New Canadian Library.



Couverture de *The Art of Mary Pratt: The Substance of Light* de Tom Smart (1995). © Goose Lane Editions.



Couverture de *Mary Pratt* (2013), édition révisée par Mireille Eagan et Sarah Fillmore. © Goose Lane Editions.



De gauche à droite : Edward B. Pulford, Alex Colville, A. Y. Jackson et Lawren P. Harris à la Owens Art Gallery, Université Mount Allison, Sackville, v.1951-1952, photographe inconnu. Collection d'images des Archives de l'Université Mount Allison. (2007.07/520).



Diapositive 35 mm utilisée comme source pour *Eviscerated Chickens* (*Poulets éviscérés*), 1971, de Mary Pratt, photographie de Mary Pratt. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt et des Archives de l'Université Mount Allison, Sackville, Nouveau-Brunswick. © Succession de Mary Pratt.



Diapositive 35 mm utilisée comme source pour *Girl in my Dressing Gown* (*Fille dans mon peignoir*), 1981, de Mary Pratt, photographie de Christopher Pratt. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt et des Archives de l'Université Mount Allison, Sackville, Nouveau-Brunswick. © Succession de Mary Pratt.



Diapositive 35 mm utilisée comme source pour *Supper Table* (*Table du souper*), 1969, de Mary Pratt, photographie de Christopher Pratt. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt et des Archives de l'Université Mount Allison, Sackville, Nouveau-Brunswick. © Succession de Mary Pratt.



Figure with Meat (Figure avec viande), 1954, de Francis Bacon. Collection du Art Institute of Chicago, Harriott A. Fox Fund (1956.1201). © Succession de Francis Bacon. Tous droits réservés. DACS / SOCAN 2020. Mention de source : Art Resource, New York.



Mary Pratt à côté de sa toile *Girl in Wicker Chair (Fille dans une chaise en osier)* exposée à la Aggregation Gallery, Toronto, 1978, photographie de Graham Bezzant. Archives photographiques du Toronto Star, Toronto Reference Library (tspa_0074553f).



Mary Pratt à l'ouverture de l'exposition *Some Canadian Women Artists (Quelques femmes artistes canadiennes)*, au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1975, photographe inconnu. Collection de Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada.



Mary Pratt, à table, dans sa maison de Salmonier, Terre-Neuve, 1968, photographie de Christopher Pratt. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.



Mary West à Terre-Neuve, années 1950, photographie de Christopher Pratt. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.



Mary Pratt au travail sur *Girl in Wicker Chair (Fille dans une chaise en osier)*, 1978, photographie de Christopher Pratt. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.



Mary West avec sa sœur, *Barbara West*, v.1940, photographie de Myrtle Moffat. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Mary Pratt avec sa toile *Chocolate Birthday Cake (Gâteau d'anniversaire au chocolat)*, 1997, photographie de Greg Locke.



Mary Pratt avec ses enfants, (de gauche à droite) John, Ned, Barby et Anne, 1964, photographie de John Kerr (Jack) Pratt. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.



Mary Pratt dans son atelier, années 1990, photographie de John Reeves. Fonds Mary Pratt, Archives de l'Université Mount Allison, Sackville (2003.35/8/5/1).



Mary West encore toute petite, v.1938, photographie coloriée à la main par Katherine West. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.



Mary Pratt et Christopher Pratt lors de leur remise de diplôme à l'Université de Mount Allison, le 16 mai 1961, photographe inconnu. Collection d'images des Archives de l'Université Mount Allison. (2007.07/1680). © Succession de Mary Pratt.



Mary et Christopher Pratt le jour de leur mariage, 1957, photographie de Harvey Studios, Fredericton, N.-B. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.



Mary West et son père, William J. West, Fredericton, 1946, photographie de Katherine West. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Mary Pratt travaillant sur *Service Station (Station-service)* dans son atelier de Salmonier, v.1978, photographie de Christopher Pratt. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.



La mère de Mary Pratt, Katherine Eleanor West (née McMurray), c.1933, photographie de Harvey Studios, Fredericton, N.-B. Avec l'aimable autorisation de la famille de Mary Pratt. © Succession de Mary Pratt.



The Milkmaid (La laitière), v.1660, de Johannes Vermeer. Collection du Rijksmuseum, Amsterdam. Achat 1908 (SK-A-2344).



Nature morte avec une côte de bœuf, 1739, de Jean-Baptiste Siméon Chardin. Collection du Allen Memorial Art Museum, Oberlin College. Fonds R. T. Miller Jr., 1945 (1945.32).



Nature morte au gibier, probablement les années 1750, de Jean-Baptiste Siméon Chardin. Collection de la National Gallery of Art, Washington, D.C., Collection Samuel H. Kress, 1952 (1952.5.36).



Nude and Dummy (Nu et mannequin), 1950, d'Alex Colville. Collection du Musée du Nouveau-Brunswick, Saint John, acheté de l'artiste, 1951 (A51-42). © A.C. Fine Art Inc. Mention de source : Art Gallery of Ontario.



« Pendant que Mary travaille à ses peintures, elle a vue sur la rivière Salmonier », années 1990, photographie de John Reeves. John Reeves, Media Commons, University of Toronto Libraries (Series 4, 2009.010). © Succession de John Reeves.



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin



Photographie de la table de la salle à manger de Mary Pratt, v.2000, Fonds Mary Pratt, Archives de l'Université Mount Allison, Sackville. (2003.35/8/2/1). © Succession de Mary Pratt.



Ray Cronin, photographie de Steve Farmer. Avec l'aimable autorisation de l'auteur.



Vue d'installation de l'exposition Mary Pratt, The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's, mai à septembre 2013. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery.



Vue d'installation de l'exposition Mary Pratt, The Rooms Provincial Art Gallery, St. John's, mai à septembre 2013. Avec l'aimable autorisation de The Rooms Provincial Art Gallery.



Vue extérieure de l'atelier de Mary Pratt, années 1990, photographie de John Reeves. Fonds John Reeves, Media Commons, Bibliothèques de l'Université de Toronto (Série 4, 2009.010). © Succession de John Reeves.



Still-Life (Nature morte), v.1948, de Goodridge Roberts. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Achat 1961 (9646). © Succession de Goodridge Roberts.



Still Life with Lobster and Fruit (Nature morte avec homard et fruits), vers le début des années 1650, de Abraham van Beyeren, Collection du Metropolitan Museum of Art, New York. Don de Edith Neuman de Végvár, en l'honneur de son mari, Charles Neuman de Végvár, 1971 (1971.254).



Still Life with Peacock Pie (Nature morte avec une tarte au paon), 1627, de Pieter Claesz. Collection de la National Gallery of Art, Washington, D.C., Fonds Lee et Juliet Folger, 2013 (2013.141.1).



Woman at a Dresser (Femme à sa coiffeuse), 1964, de Christopher Pratt. Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg. Don de ICI Canada Inc. (1995.19.43). © Collection McMichael d'art canadien.

L'ÉQUIPE

Éditrice

Sara Angel

Directrice de la rédaction et du programme d'éducation

Jocelyn Anderson

Directrice de la rédaction en français

Annie Champagne

Directrice du site Web et de la mise en page

Simone Wharton

Révisseur

David Balzer

Révisseur linguistique

Cy Strom

Correctrice d'épreuves (anglais)

Barbara Czarnecki

Traductrice

Christine Poulin

Révisseur linguistique (français)

Annie Champagne

Correctrice d'épreuves (français)

Amélie Pronovost

Adjointe principale à la recherche iconographique

Stephanie Burdzy

Adjointe à la recherche iconographique

Amy Wallace

Conception de la maquette du site

Studio Blackwell



MARY PRATT

Sa vie et son œuvre de Ray Cronin

COPYRIGHT

© 2020 Art Canada Institute. All rights reserved.

Art Canada Institute
Massey College, University of Toronto
4 Devonshire Place
Toronto, ON M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Titre: Mary Pratt : sa vie et son œuvre / Ray Cronin.

Autres titres: Mary Pratt (2020). Français

Noms: Cronin, Ray, 1964- auteur. | Conteneur de (œuvre) : Pratt, Mary, 1935-2018. Peintures.

Extraits. | Institut de l'art canadien, éditeur.

Description: Traduction de : Mary Pratt : life & work.

Identifiants: Canadiana 20200224123 | ISBN 9781487102319 (HTML) | ISBN 9781487102302 (PDF)

Vedettes-matière: RVM: Pratt, Mary, 1935-2018. | RVM: Peintres—Canada—Biographies. | RVMGF:

Biographies.

Classification: LCC ND249.P76 C7514 2020 | CDD 759.11—dc23