



**Lot 119**      **Emily Carr**

1871 – 1945 Canadien

**Glorious Tree**

huile sur papier, circa 1932

signé avec le cachet de succession et au verso inscrit « CH206 » et « CH »

36 x 24 po, 91.4 x 61 cm

**ESTIMATION: 200 000 \$ - 300 000 \$**

Au premier coup d'œil, le tableau *Glorious Tree* représente un jeune arbre débordant de vie et de couleurs. Il se détache de la forêt sombre derrière lui, éclairée par la droite. La forêt et la pente sur laquelle pousse l'arbre sont rendues sommairement d'un grand geste rapide, tandis que le volume de l'arbre est mis en relief par des touches de couleur audacieuses qui se courbent pour créer des formes quasi géométriques. Le tableau est frappant et mémorable par ses couleurs joyeuses et vibrantes, sans oublier par la rapidité et l'audace avec lesquelles Emily Carr a immortalisé une pensée inspirée.

Cette esquisse raconte également une histoire plus sérieuse sur un aspect méconnu de Carr : sa période intense d'expérimentation stylistique entre 1928 et 1933. En 1927, alors que sa carrière s'essouffle faute de soutien local, Carr est soudain saluée comme une collègue par le Groupe des Sept, alors un groupe moderniste controversé du Canada, lors de l'exposition de ses œuvres à la Galerie nationale du Canada à Ottawa<sup>1</sup>. Elle est acceptée sur la scène artistique nationale grâce à ses tableaux postimpressionnistes de 1912 représentant des villages des Premières Nations de la côte nord-ouest et leurs sculptures, qui sont désormais considérées comme faisant partie du patrimoine national canadien. Lorsqu'elle réalise une nouvelle série de tableaux à son retour de voyage dans les territoires autochtones de la côte nord, elle harmonise les paysages dans lesquels elle place les mâts totémiques avec les lignes courbes et les formes abstraites caractéristiques du style de sculpture autochtone. On retrouve ces éléments dans ses toiles célèbres telles que *Kitwancool Totems* (1928) et *Church in Yuquot Village*, auparavant intitulée *Indian Church* (1929), qu'elle envoya plus tard pour être exposée avec le Groupe des Sept à Toronto<sup>2</sup>.

Carr est confrontée à un défi de taille lorsque son mentor et ami Lawren Harris l'incite à délaisser les sujets autochtones pour trouver sa propre vision du paysage. A.Y. Jackson, par exemple, déclare que la forêt pluviale côtière ne peut pas être peinte<sup>3</sup>. Carr se lance alors dans une longue recherche par le biais de dessins exploratoires et d'études des formes des arbres et des configurations du paysage au crayon, au fusain, à l'aquarelle et au pinceau en noir et blanc. Elle n'expose pas ces travaux, mais les utilise pour saisir l'immensité des reliefs côtiers et les modes de croissance particuliers des arbres, et pour donner à ses tableaux une force expressive toujours plus grande. Réalisés entre 1929 et 1930, ses premiers paysages « purs » représentent des regroupements d'arbres dans le creux de forêts monumentales et mystérieuses<sup>4</sup>. Sur le plan stylistique, elle s'inspire des vues sereines de Harris remplies d'une lumière spirituelle et des expériences cubistes de Mark Tobey, ainsi que de nombreux ouvrages sur la peinture moderne<sup>5</sup>. Ces intérieurs forestiers monumentaux sont impressionnants et bien accueillis lors d'expositions dans l'est du pays, même si, avec la Crise de 1929 et la dépression qui s'ensuit, elle ne vend pratiquement rien. Son processus créatif continu de réflexion et de recherche trouve son apogée en 1935 dans les tableaux lyriques, confiants et fluides qui font d'elle l'artiste moderne la plus aventureuse et la plus convaincante des années 1930 au Canada<sup>6</sup>.

Quelle est la place de *Glorious Tree* dans cette évolution ? En janvier 1931, Carr remet en question le traitement sombre et sculptural de ses paysages forestiers. Elle note dans son journal : « Mes objectifs changent et je me sens perdue et perplexe. Je suis allée dans le bois aujourd'hui. C'est là, mais je n'arrive pas à m'en emparer. » Six jours plus tard, elle écrit : « Aujourd'hui, j'ai dessiné une esquisse au fusain de jeunes pins au pied d'une forêt. Je vais peut-être en faire un tableau. Elle devrait ramener de la joie au mystère : de jeunes pins remplis de lumière et de joie sur un fond de forêt mystérieuse et mouvante... Oh, Printemps ! J'ai envie de sortir, de te sentir et de m'inspirer. Mes vieilles choses semblent mortes. Je veux des contacts frais, une recherche plus vitale<sup>7</sup>. »

Au cours de 1931, Carr explore ce nouveau motif de jeunes pins à l'orée d'une forêt au moyen de dessins comme le fusain *Sans titre* dans la collection de la Vancouver Art Gallery (figure 1). Elle se rend compte qu'elle a besoin d'une idée directrice pour réaliser un tableau convaincant. « Il faut d'abord, écrit-elle, qu'il y ait une idée, un sentiment – peu importe le nom qu'on lui donne – quelque chose qui nous a suffisamment intéressés ou inspirés pour que nous ayons envie de l'exprimer. Il peut s'agir d'une idée abstraite pour laquelle on doit trouver un symbole ou d'une forme concrète que l'on doit simplifier ou déformer pour parvenir à ses fins, mais ce point de départ doit imprégner l'ensemble<sup>8</sup>. »

Au fur et à mesure que Carr s'engage dans cette voie, l'arbre isolé s'impose comme un symbole clé de son œuvre. Le thème de l'arbre héroïque dans les œuvres du Groupe des Sept lui est familier, du célèbre *Jack Pine* de Tom Thomson aux pins de Frederick Varley et d'Arthur Lismer luttant contre les vents d'ouest de la baie Georgienne<sup>9</sup>. Lors d'un voyage de croquis au parc Goldstream en septembre 1931, Carr a souvent placé l'un des puissants troncs de cèdre comme élément central, là où auparavant elle aurait mis un mât totemique. Elle développe le motif du jeune pin dans des œuvres telles que *The Little Pine* de 1931 (figure 2), une autre toile qu'elle a envoyée pour l'exposition du Groupe des Sept en décembre 1931<sup>10</sup>.

La pochade sur papier *Glorious Tree* de Carr ressemble beaucoup à *The Little Pine*, mais elle pousse ses expériences plus loin, à certains égards. Dans le deuxième tableau, le jeune arbre est le personnage central, mais dans un paysage composé d'éléments contrastés se chevauchent de manière ordonnée. *Glorious Tree*, par contre, a une présence beaucoup plus dramatique. Carr insuffle de la vie à l'arbre par le rendu audacieusement simplifié de son volume, lui conférant un sentiment de vie et de mouvement. Son esquisse à l'huile sur papier se délecte du plaisir de la couleur et crée une unité par la répétition de formes triangulaires.

*Glorious Tree* semble donc être moins une préparation au tableau de 1931 qu'une révision, Carr cherchant à exprimer plus directement son expérience d'un jeune arbre. L'esquisse invite à la comparaison avec un tableau représentant aussi un seul arbre : *Grey* de 1932 (figure 3). Edythe Hembroff-Schleicher, qui accompagnait Carr dans ses voyages de croquis, raconte avoir vu *Grey* sur le chevalet de Carr cette année-là, et selon elle, il s'inspire de *Forest Interior*, l'une des esquisses à l'huile sur papier que Carr a réalisées alors qu'elles travaillaient ensemble dans un ancien pavillon de chasse sur le mont Braden dans les collines de Sooke en mai 1932<sup>11</sup>.

Les compositions de ces trois œuvres sont très similaires, mais l'atmosphère qui se dégage de *Grey* et de *Glorious Tree* ne pourrait être plus différente. *Grey* évoque un silence contemplatif. Le jeune arbre, illuminé de l'intérieur, se dresse dans l'abri protecteur au creux de la forêt. Ses formes sculpturales renvoient au travail de Carr des années 1928 et 1929, époque à laquelle elle s'inspirait le plus de Harris. *Grey* pourrait-il être un ultime hommage à Harris, qu'elle considérait comme son principal mentor ? *Glorious Tree*, en revanche, est une explosion de couleurs et de lumière. Lors de la rédaction de la première version de son autobiographie, Carr a décrit leur relation : « Je voulais saisir dans son œuvre quelque chose qui manquait à la mienne, une grandeur qui la sous-tendait. Je ne voulais pas peindre comme lui. Je n'ai jamais pu le faire parce que nos natures étaient trop différentes. Il était calme, alors que j'étais tout en turbulences et en éruptions<sup>12</sup>. »

Dans *Glorious Tree*, cette turbulence est à la fois libérée et contrôlée, car Carr a découvert un aperçu de l'illumination divine qu'elle recherchait et a trouvée en 1933, lorsqu'elle s'est achetée une roulotte qui lui permettait de s'immerger totalement dans le ciel et les forêts du littoral de l'île de Vancouver. *Glorious Tree* exhibe toute la puissance de la nouvelle technique de dessin à l'huile sur papier qu'elle a perfectionnée en

1932, et annonce le débordement de sentiments spontanés qui caractérisera ses œuvres tardives exceptionnelles<sup>13</sup>.

Nous remercions Gerta Moray, professeure émérite à l'Université de Guelph et autrice de *Unsettling Encounters: First Nations Imagery in the Art of Emily Carr*, d'avoir rédigé le texte ci-dessus.

*Glorious Tree* a été acquis directement auprès de la succession d'Emily Carr et appartient à la même famille depuis plus de 70 ans.

1. Carr se rend à Ottawa et à Toronto à l'occasion de l'exposition de la Galerie nationale sur l'art de la côte ouest, *Canadian West Coast Art: Native and Modern*, qui l'a fait connaître sur la scène nationale.
2. *Kitwancool Totems* (Hart House, Université de Toronto) a été présenté à l'exposition annuelle de l'Ontario Society of Artists en mars 1928, tandis que *Church in Yuquot Village* (titre original : *Indian Church*) du Musée des beaux-arts de l'Ontario a été sélectionné par Lawren Harris et A.Y. Jackson pour faire partie de l'exposition d'artistes canadiens contemporains organisée par l'American Federation of Arts à Washington, DC. Voir Edythe Hembroff-Schleicher, *Emily Carr: The Untold Story*, Saanichton, BC, Hancock House, 1978, p. 349 et 371.
3. Dans son projet d'autobiographie, Carr cite Jackson : « Il est malheureux que vous soyez si loin de tout là-bas. J'ai vu ce pays et je me rends compte à quel point il est impossible à peindre avec ses arbres et ses sous-bois denses. » Elle lui a répondu : « Il avait pitié pour moi ! [...] Je vais faire la leçon à ces gens de l'Est. » Voir Kathryn Bridge (dir.), *Unvarnished: Autobiographical Sketches of Emily Carr*, Victoria, Royal BC Museum, 2021, p. 110 [traduction libre].
4. Par exemple, *Wood Interior*, 1929-1933 (collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa) et *Western Forest*, vers 1929-1930 (collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario).
5. Les emprunts stylistiques de Carr et l'évolution de son œuvre ont été examinés en détail par Doris Shadbolt dans son ouvrage *Emily Carr*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1990, p. 45-63.
6. Harris est passé à l'abstraction seulement après avoir quitté le Canada pour les États-Unis en 1934.
7. Emily Carr, *Hundreds and Thousands: The Journals of Emily Carr*, Toronto, Clarke, Irwin, 1966, p. 24-25, entrées des 12 et 18 janvier 1931 [traduction libre].
8. *Ibid.*, p. 25, entrée du 28 janvier 1931 [traduction libre].
9. Carr avait vu les œuvres des membres du Groupe en personne lors de visites à Toronto en 1927 et 1930, et reproduites dans Fred Housser, *A Canadian Art Movement: The Story of the Group of Seven*, Toronto, Macmillan, 1926.

10. D'autres exemples : *A Young Tree* et *Sea Drift at the Edge of the Forest* (collection de la Vancouver Art Gallery). Carr a reproduit beaucoup cèdres isolés lors de son voyage de croquis au parc Goldstream en septembre 1931, par exemple le fusain *Untitled (cedar tree)*, 1931, collection de la VAG. Voir Shadbolt, *Emily Carr*, p. 168.
11. L'esquisse a été achetée à Carr par un ami et collègue de l'époux de Hembroff à l'Université de la Colombie-Britannique. Voir Hembroff-Schleicher, *Untold Story*, p. 127.
12. Cité dans Bridge, *Unvarnished*, p. 113 [traduction libre].
13. Hembroff-Schleicher, *Untold Story*, 78. Il convient de noter que Carr a commencé l'année suivante à envoyer ses croquis à l'huile sur papier montés pour une exposition publique. Carr, *Hundreds*, entrée du 26 septembre 1933, p. 61-62.