



Zunoqua of the Cat Village
Zunoqua du village du Chat (1931)

seulement qu'Emily Carr commença à produire des œuvres réellement marquée de sa griffe et qui ont fondé sa renommée d'artiste, après quinze années de doute au cours desquelles elle produisit très peu. On admet généralement que la période de maturité d'Emily Carr a connu deux phases. La première, qui s'étend de 1928 à 1932 environ, comprend des peintures sur le thème indien et des peintures des immenses forêts qui bordent la côte canadienne du Pacifique. Emily Carr, qui connaissait bien les Indiens et se sentait plus proche d'eux que des gens compassés de la bonne société de Vancouver et de Victoria, avait vite compris leur art, car pour elle comme pour eux l'homme et la nature étaient intimement liés par une communication immédiate et fondamentale.

Les peintures de cette période sont denses, lourdes, oppressantes, envoûtantes. « Big Raven », grand corbeau hiératique qui règne sur une épaisse masse végétale aux contours violemment découpés, le mât totemique de « Totem and Forest », d'une puissante verticalité, planté au sein même des mystères de la forêt, ont quelque chose de solennel et d'inquiétant : gardiens de la forêt impénétrable, nés

de son exubérance et de son silence, ce sont des sentinelles placées au cœur d'une nature farouche pour en interdire la profanation. Dans « Forest British Columbia », l'espace est tout entier et puissamment architecturé. Entre les troncs verticaux, de larges nappes de feuillage, aux plis lourds comme ceux d'un rideau de scène, pendent, horizontales et gonflées : quel génie tutélaire de la forêt veille ici ? On l'attend, il semble qu'on en sente le souffle. A ce stade de son évolution, dit Doris Shadbolt, ex-directrice de la Vancouver Art Gallery et auteur du texte du catalogue de l'exposition, Emily Carr « considère la forêt comme un mur infranchissable absorbant l'espace et obstruant la lumière et le ciel, ou peut-être comme un sous-bois obscur ; et parfois elle redonne à la forêt, comme son propre moyen d'expression, cet aspect de présence menaçante du totem ».

Des cimes vers le ciel

Vers 1932 commence une évolution lente et continue qui se poursuivra jusqu'à la mort de l'artiste. Le paysage n'est plus seulement confiné aux sous-bois profonds. Des bois moins épais apparaissent, des champs, des cimes d'arbre pointées vers un ciel



A Rushing Sea of Undergrowth
Mer débordante de broussailles (1935)

qui parfois occupe presque toute la toile. Son style s'allège, s'anime. Le modelé des formes, jusque-là souligné, est traité de façon beaucoup plus légère. « Le mouvement et le rythme, dit Doris Shadbolt, remplacent la masse et le poids comme motifs dominants ». Le tableau s'aère, la lumière remplace l'ombre, les couleurs s'éclaircissent. Dans « Above the Gravel Pit », le mouvement tourbillonnant qui anime tout le tableau, le ciel, la forêt lointaine et même la clairière avec ses troncs coupés, fait songer à Van Gogh. « Scorned as Timber, Beloved of the Sky » est une très belle toile où le long tronc linéaire d'un pin coiffé d'une touffe de feuillage, traité légèrement par un



Scorned as Timber, Beloved of the Sky
Dédaigné comme bois d'œuvre, bien-aimé du ciel (1935)

simple coup de pinceau, va à l'assaut d'un ciel infini et tourbillonnant dans lequel il semble vouloir s'absorber. Dans « Overhead », une huile sur papier, la couleur s'est diluée en luminosité et le ciel occupe à peu près tout l'espace pictural. Quelques-unes des dernières toiles d'Emily Carr reprennent cependant les thèmes et la manière de la première période, telle « A Skidikate Pole », avec plus de lumière, des couleurs plus irisées et davantage de sérénité.