

mence à prendre conscience de soi, elle peut apparaître, dans l'histoire de la peinture, plus comme un aboutissement de l'art du dix-neuvième siècle que comme une préfiguration de celui du vingtième.

Ce serait cependant oublier le monde que sa peinture nous ouvre : monde fantastique, magique, dont les éléments réels sont transfigurés par une vision où l'émotion a plus de part que l'intellect, l'intuition que l'objectivité. Ce n'est pas un hasard si elle sentit si bien l'intense puissance d'évocation des grandes sculptures indiennes, si elle put communiquer d'emblée et sans mots avec les peuples indiens de la côte du Pacifique alors qu'elle ne connut que l'incompréhension de ses concitoyens de Victoria ou de Vancouver. C'est qu'il lui fallait lâcher la proie pour l'ombre et sonder les profondeurs d'une nature archaïque et éternelle dont elle avait le sentiment immédiat. Son art nous ouvre ainsi les portes du rêve, du chuchotement, du silence, des correspondances, des présences hiératiques, du mystère, de l'envoûtement. Par là même, il nous fait accéder à une liberté qui n'est plus limitée par aucun interdit de l'intelligence. « Le rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté »,

*Totem poles,
Kitseukla (vers 1912)*



était-il écrit dans le premier numéro de « la Révolution surréaliste ». Et si Emily Carr se voulut « sauvage » et affirma avec force sa préférence pour l'art de peuples dits primitifs, c'est, rencontrant intuitivement le surréalisme, pour faire entrer le merveilleux dans la vie quotidienne et retrouver dans la nature primitive échappant à une civilisation conformiste et hypocrite, sa source religieuse ou magique. C'est bien un des aspects du surréalisme qu'annonce, sans tapage, Emily Carr.

La plus grande partie des œuvres qui ont été exposées au Centre culturel canadien de Paris appartiennent à la période de maturité d'Emily Carr. On a pu voir cependant quelques œuvres de jeunesse, petits paysages à l'aquarelle dans la tradition anglaise, dessins et aquarelles de villages et d'enfants indiens, ainsi que quelques toiles de la période dite française où se manifeste cette « nouvelle manière de voir » qu'Emily Carr découvrit à Paris dans le fauvisme vers 1910 et transposa dans ses thèmes favoris. A cette technique appartiennent notamment ses forêts de mâts totémiques, de facture post-impressionniste, le beau *Potlach Figure* dont l'imagerie primitive et la couleur font songer à Gauguin, et toute la série des études de totems indiens intitulée *Skidigate*.

La période de maturité d'Emily Carr présente deux phases. De la première nous avons surtout retenu *Kitwancool Totems*, aux formes géométriques simplifiées et accusées dans de belles tonalités ocre et vert foncés ; *Big Raven*, oiseau monumental, saisissant et hiératique auquel le reste de la composition, violemment dynamique, donne par contraste un aspect inquiétant et magique ; *Vanquished*, aux formes tourmentées et déchiquetées ; *Nirvana*, grand silence vert de la forêt sous la protection de deux totems archaïques, religieux et vigilants ; *Totem and Forest*, à la verticalité solennelle ; *Forest British-Columbia*, forêt hallucinante qui vous engloutit dans sa profondeur sans issue ; *Grey*, audacieuse composition en camaïeu gris, portant au premier plan un étrange arbre cône dont l'épais feuillage stylisé se répète sans fin, formant une forêt sombre, dense et interdite comme celle des contes, et irradiant seul de son centre une légère lumière opalescente. Œuvres puissantes, envoûtantes, den-

ses, inquiétantes, oppressives, solennelles, dans lesquelles se dissout la frontière qui sépare la réalité du rêve.

Puis voici que, dans la seconde phase, les paysages s'allègent, s'animent, s'aèrent, laissant place à de grands pans de ciel tourmenté qui parfois rappellent Van Gogh : *Sky*, *The Little Pine*, *Forest edge and sky*, *Sunshine and Tumult*, *Above the gravel pit*, *Mountain forest* et surtout *Scorned as timber below on the sky*, où un long tronc linéaire et parfaitement vertical coiffé d'une touffe de feuillage se détache seul sur le fond d'un ciel d'orage infini et tourbillonnant qui semble lentement l'absorber.

« Klee Wyck »

Les Indiens attiraient Emily Carr, sans doute parce qu'à leur manière ils vivaient en dehors d'une société qui les contraignait à l'isolement et dont elle-même honnissait le conventionalisme et l'hypocrisie. Elle raconte comment, lors de sa première visite dans un établissement éloigné, elle en vint à faire connaissance avec le chef sans prononcer un seul mot. « Son regard, écrit-elle, me pénétrait de part en part. Tout à coup, il comprit... ». Et elle se mit à rire, comme toujours lorsque les mots ne lui servaient à rien pour s'exprimer. C'est pourquoi les Indiens l'appelèrent *Klee Wyck* (celle qui rit).

Dans ses toutes dernières toiles, enfin, Emily Carr semble revenir à ce qu'elle fut dans les années précédentes : les thèmes indiens réapparaissent, et avec eux cet étrange monde magique qui invite au rêve et à la terreur sacrée.

Ainsi, sur la côte Pacifique du Canada, vingt-cinq ans avant que l'Amérique du Nord ne découvre le surréalisme (1), dont elle retiendra d'ailleurs plus l'idéologie iconoclaste et une forme d'abstraction lyrique inspirée de l'écriture automatique que l'imagerie onirique, une vieille dame originale qui projetait inconsciemment sur la toile ses exaltations et sa solitude, donnait naissance à un monde visionnaire, proche de ses sources primitives, qui peut bien être dit « au delà de la peinture ».

1. L'Amérique du Nord ne découvre le surréalisme que pendant la guerre, entre 1941 et 1945.