



Lot 110 **Emily Carr**

BCSFA CGP
1871 – 1945 Canadien

Masset, Q.C.I.

huile sur toile

signé M. Emily Carr, titré « Masset, Q.C.I. » et daté 1912 et au verso inscrit « \$35.00 » et faiblement « Miss Carr / chez R. Charbo 96 Blvd Montparnasse » sur une étiquette

16 1/4 x 13 po, 41.3 x 33 cm

ESTIMATION: 100 000 \$ - 200 000 \$

Cette merveilleuse et audacieuse peinture montre un grand poteau commémoratif qui se trouvait à Masset, Haida Gwaii, lorsque Emily Carr entreprit son voyage de croquis dans les villages autochtones du nord en

1912. Elle vous fait ressentir la taille imposante de cet ours qui s'élève au niveau des toits des maisons de style européen ayant récemment remplacé les maisons de lignée haida à plusieurs familles.

La peinture fait partie du projet de Carr visant à créer un vaste enregistrement du patrimoine artistique des Premières Nations en Colombie-Britannique. Durant l'été 1912, elle avait obtenu une autorisation de la Canadian Pacific Railway Company et voyagea à bord de ses paquebots le long de la côte de la Colombie-Britannique jusqu'aux villages des territoires Kwakwaka'wakw, Gitksan et Haida. Le *Vancouver Province* annonça son retour dans sa rubrique des Nouvelles Sociales et Personnelles :

Miss M. Emily Carr, l'artiste bien connue, vient de revenir d'une tournée de deux mois dans les îles de la Reine-Charlotte et la région de la rivière Skeena. Son objectif était de réaliser des croquis des totems représentatifs de ces lieux reculés. Le voyage de Miss Carr fut couronné de succès et elle a considérablement enrichi sa déjà vaste collection de peintures de poteaux totémiques et d'autres éléments d'intérêt dans les régions éloignées de la province. [1]

Son image du poteau commémoratif de l'ours grizzli faisait partie des près de 200 photos de poteaux totémiques et de villages des Premières Nations que Carr a rassemblées pour une grande exposition qu'elle a tenue à la Dominion Hall de Vancouver en avril 1913. Lors d'une « Conférence sur les Totems » qu'elle a donnée pour l'exposition, elle a dit à son auditoire :

Je suis fier de notre merveilleux Ouest et j'aimerais laisser derrière moi certains des vestiges de sa première grandeur primitive. Ces choses devraient être pour nous Canadiens ce que sont les vestiges des anciens Britons pour les Anglais. Dans quelques années seulement, elles seront disparues à jamais, dans un silence absolu, et je voudrais rassembler ma collection avant qu'elles ne soient définitivement perdues. [2]

Pour mettre la peinture en contexte, il faut comprendre que Carr était une membre entreprenante de la vague des colons blancs qui envahissait alors la côte Nord avec ses industries extractives : conserveries, camps de bûcherons et villes minières. Cependant, Carr se distinguait par son attitude envers la population des Premières Nations. En tant que rebelle et contrariante depuis son enfance, Carr sympathisait avec les peuples autochtones, remarquant leur compréhension de la terre et fascinée par leurs poteaux héraldiques monumentaux et leur vannerie complexe. Aussi critique qu'elle fût envers les institutions coloniales telles que les missionnaires et les écoles, elle espérait être une championne des mérites de la population autochtone et de ses traditions.

Elle revenait tout juste d'une période d'étude à Paris, où ses professeurs avaient confirmé son admiration pour les qualités artistiques des sculptures traditionnelles autochtones. Elle réalisa ses peintures de 1912 à 1913 dans un audacieux style post-impressionniste, et *Masset, Q.C.I.* nous montre combien elle était devenue fluide et confiante dans son utilisation de la couleur pour définir ses contours, moduler les formes à travers une gradation de teintes et transmettre le riche sens de la lumière extérieure qui infuse les couleurs locales avec des contrastes et des reflets. En l'espace de sept mois entre sa tournée côtière et son exposition, Carr atteignit la confiance et la rapidité nécessaires pour transformer son matériel de croquis en une série de peintures vivantes, dont cet exemple remarquable.

La visite de Carr à Haida Gwaii eut lieu exactement 50 ans après l'épidémie de variole dévastatrice de 1862, qui avait réduit la population d'environ 30 000 à moins de 600 personnes, entraînant la consolidation rapide des survivants en deux principaux centres, Skidegate et Masset. [3] À Masset, Carr avait constaté qu'il ne

restait que quelques poteaux, et elle les esquissa en aquarelle afin de pouvoir réaliser des peintures à l'huile à partir de ces croquis dans son atelier par la suite. [4] Elle fut particulièrement impressionnée par ce gigantesque et imposant poteau commémoratif représentant un ours grizzli monté sur un poteau, qui apparaît à la fois dans sa vue générale du centre du village et, comme nous le voyons ici, en gros plan. [5]

Les peintures de Carr montrent les maisons modernes dans ces villages, où les principaux chefs haidas avaient décidé dans les années 1880 d'inviter des missionnaires pour leur enseigner la langue anglaise et les modes de vie occidentaux, afin de mieux les préparer à faire face à l'afflux de colons dans leurs territoires. Les photographies prises à l'époque (figures 1 et 2) révèlent les changements rapides qui se sont produits, et la peinture de Masset de Carr montre clairement le mélange de tradition et de modernité qu'elle y a trouvé. Avec l'aide de guides haidas, elle visita également de nombreux villages qui n'étaient plus habités pour esquisser les grands ensembles de poteaux et les structures des maisons de lignée qui y restaient.

En 1937, alors qu'elle était brièvement alitée après une grave crise cardiaque et écrivait les histoires qui deviendraient son livre *Klee Wyck*, Carr revisita ses souvenirs de son voyage à Masset et peignit à nouveau le même poteau commémoratif représentant un ours grizzli, mais de l'autre côté. Elle basa ce travail (figure 3), ainsi qu'une autre peinture avec deux ours, sur une vue différente de 1912 du village, ce qui suggère qu'elle ne possédait plus la peinture à l'huile du poteau unique. [6]

Ce que Carr ne pouvait pas savoir, c'est que ce poteau commémoratif représentant un ours grizzli et son tableau sont une charnière entre le passé et le futur. L'ours était un motif populaire parmi les clans haidas et tlingits du nord, et un motif fréquent sur leurs poteaux et leurs ornements. Le poteau commémoratif dans le tableau de Carr et la maison derrière lui appartenaient à la famille Edenshaw. C'était la maison du grand sculpteur Daxhiigang Charles Edenshaw et de sa fille Jadał q'egəngá Florence Davidson, qui auraient pu apercevoir Emily en train de faire ses croquis à travers la fenêtre. L'ours de sa peinture était un mémorial à la mère de la femme de Charles Edenshaw, la sœur de sa mère. [7] Charles Edenshaw deviendrait lui-même l'arrière-arrière-oncle d'Iljuwas Bill Reid, et sa fille Florence serait la grand-mère de Guud San Glans Robert Davidson. Tous deux, maintenant aussi célèbres que Carr elle-même, ont perpétué la vie de cet ours grizzli à travers leur art, en tant que leaders du puissant renouveau de l'art haida qui a prospéré des années 1960 jusqu'à aujourd'hui (figures 4, 5 et 6).

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

1. Province (Vancouver), 14 septembre 1912, cité dans Gerta Moray, *Unsettling Encounters: First Nations Imagery in the Art of Emily Carr* (Vancouver : UBC Press, 2006), p. 97.

2. Susan Crean, éd., *Opposite Contraries: The Unknown Journals of Emily Carr* (Vancouver : Douglas & McIntyre, 2003), p. 203, et Moray, *Unsettling Encounters*, pp. 132-34.

3. Nika Collison, « Creating for Culture: Edenshaw's Haida Roots », dans *Charles Edenshaw* (Vancouver : Vancouver Art Gallery, en association avec Black Dog Publishing, 2014), catalogue d'exposition, p. 21.

4. Pour les croquis de Carr sur le terrain et ses peintures en studio, voir Moray, *Unsettling Encounters*, pp. 96-97, 133-34 et passim.

5. Pour les circonstances auxquelles Carr a été confrontée à Haida Gwaii et à Masset, ainsi que pour son travail sur place, voir Moray, *Unsettling Encounters*, pp. 110-22.

6. La peinture de 1937 *Bear Totem, Masset, Q.C.I.* se trouve aux Archives de la Colombie-Britannique à Victoria. *Masset Bears* est conservée à la Vancouver Art Gallery. La peinture sur laquelle elles sont basées, *Masset QCI* (1912), est maintenant au Vancouver Museum.

7. Margaret B. Blackman, *During My Time: Florence Edenshaw Davidson, a Haida Woman* (Vancouver : Douglas & McIntyre, 1982), p. 55. Le poteau commémoratif est répertorié comme Maison 21, [poteau] 21X dans George F. MacDonald, *Haida Monumental Art: Villages of the Queen Charlotte Islands* (Vancouver : UBC Press, 1983), p. 148.

Cette peinture est récemment revenue au Canada après de nombreuses décennies passées dans l'État de New York, où elle a été redécouverte dans une grange patrimoniale à Long Island. Cette œuvre était très probablement un cadeau d'Emily Carr à son amie Nell Cozier et à son mari. Le couple, originaire de Victoria, avait déménagé à Long Island, où ils étaient les gardiens d'un grand domaine. Sous la direction de Lawren Harris, Carr se rendit à New York en 1930. Carr prit le train pour rendre visite à Nell et à son mari sur Long Island pendant une semaine autour de Pâques, comme elle le décrit dans le chapitre « New York » de *Growing Pains: The Autobiography of Emily Carr*:

Quelques amis chaleureux à moi, qui avaient autrefois une ferme dans l'Ouest, m'avaient écrit en sachant que j'allais à Toronto, en m'invitant : « Traversez la ligne et venez nous rendre visite. » Ils vivaient maintenant sur Long Island, où le mari était depuis quelques années le gestionnaire d'un domaine de millionnaire. J'ai envoyé un télégramme à mon amie en demandant : « Pourriez-vous venir me chercher à la gare de New York ? J'ai une peur bleue de New York ! »

À son arrivée dans la ville, Carr poursuit son récit :

Les bruits changeaient, nous glissions dans une grande gare couverte. Là, sur le quai, après avoir traversé la pluie à cette heure-là, se trouvait mon amie, Nell. J'ai failli briser la vitre en frappant dessus. Elle agita son parapluie et ses deux mains...

La distance entre les gares semblait minuscule, nous parlions tellement fort. Soudain, je me suis rappelé et ai dit : « Mais, Nell, est-ce que c'est New York ? » Bientôt, notre train commença à glisser sur de magnifiques champs verdoyants. Les bâtiments agricoles les plus modernes et les clôtures étaient disséminés ici et là, et de si beaux chevaux paissaient dans les pâturages.

« Nell, où sommes-nous ? »

« Sur Long Island. C'est ici que viennent se remettre les millionnaires et les multimillionnaires lorsque les secousses de la société les ont épuisés. Ces somptueux domaines sont ce que les millionnaires aiment appeler leurs 'chalets de campagne'. »

Mes amis vivaient sur la ferme principale de leur propre domaine de millionnaire, dans une grande maison de ferme confortable.

Des descriptions supplémentaires du séjour de Carr à Long Island se trouvent dans le même chapitre de *Growing Pains*.

Le cadre de ce tableau est aussi digne de mention. Carr a été célèbrement incluse au Salon d'Automne de Paris en 1911. Elle envoya des peintures pour une possible soumission à Chez R. Charbo, 96, boulevard du Montparnasse, qui était un magasin de fournitures artistiques à Paris. Il est possible qu'elle ait fait envoyer ses peintures depuis la Bretagne à R. Charbo et que le magasin ait organisé leur présentation au jury. La peinture est encadrée dans un cadre d'époque et l'inscription discrète sur l'étiquette au verso indique que ce cadre a probablement été d'abord utilisé pour une autre peinture de Carr. L'orientation des crochets de suspension originaux et de l'étiquette indique que la première peinture était horizontale.

Nous remercions le Dr Michael Polay, auteur contributeur à *Emily Carr: Fresh Seeing—French Modernism and the West Coast*, pour son aide concernant les recherches sur ce lot.

Traduit de l'anglais.