3. Le Groupe des Peintres canadiens en Colombie-Britannique

Emily Carr, Fred Varley et Jock Macdonald sont les figures dominantes de la peinture en Colombie-Britannique au cours des années trente. Si quelques jeunes artistes, tels Paul Goranson, E. J. Hughes et Orville Fisher intègrent réalisme social et thèmes industriels dans leurs estampes et peintures murales[1], c'est la tradition du paysage romantique définie par le Groupe des Sept qui l'emporte. Par leur enseignement et leur peinture, les membres de ce groupe transmettent cette tradition à une autre génération d'artistes.

Comme cela a été mentionné par Maria Tippett, Emily Carr exagère quelque peu quand elle parle de son isolement et de son rejet par sa communauté avant 1927[2]. Une de ses huiles remporte une deuxième mention honorable à la *Ninth Annual Exhibition of the Artists of the Pacific North West*, à Seattle, en 1924[3] et elle expose à l'occasion à l'Island Arts and Crafts Society de Victoria[4]. Elle a mis fin, cependant, à ses excursions dans les villages autochtones et du coup ses sources émotives en sont taries. Elle conserve, de ces années, des souvenirs de frustation, d'incompréhension et de solitude.

L'année 1927 marque un tournant de sa carrière à l'âge de cinquante-six ans; en effet elle rencontre Eric Brown, directeur de la Galerie nationale du Canada, participe à l'*Exhibition of Canadian West Coast Art*[5] et prend contact avec le Groupe des Sept[6]. De tous les membres du Groupe, c'est Lawren Harris qu'elle admire le plus. Au retour d'une première visite à son atelier, elle écrit: «Dieu, qu'ai-je vu? Où suis-je allée? Quelque chose m'a parlé au plus secret de mon âme, quelque chose de magnifique, de puissant, qui n'est pas de ce monde. On a fait vibrer les cordes les plus sensibles de mon être.»[7] Elle découvre dans l'œuvre de l'artiste la même force spirituelle qui l'avait attirée vers les totems. «C'est comme si une porte s'était ouverte sur des espaces inconnus et paisibles.»[8]

Stimulée de nouveau et revigorée, Emily Carr retourne l'été suivant dans des villages autochtones; visite pour la première fois Kitwancool, sur la rivière Skeena puis remonte la rivière Nass jusqu'à Grenville et enfin arrive à Skedans, sur les îles Reine-Charlotte[9]. Les croquis et dessins issus de ce voyage, ainsi que les croquis d'avant-guerre[10] et les photographies[11] inspirent la plupart de ses peintures des villages autochtones et des totems de la fin des années vingt et du début des années trente.

L'influence de Lawren Harris est très évidente dans ces œuvres. Les formes simplifiées, fortement modelées, la concentration sur la «forme révélatrice»[12] et les trouées de lumière vorticistes se retrouvent en effet dans les peintures d'Harris de la même période. Dépassant le mode descriptif de ses œuvres d'avant la première guerre mondiale, Emily Carr exprime avec intensité la spiritualité des totems et le sentiment de respect mêlé de crainte que lui inspirent les denses forêts côtières environnant les villages. Toutefois, détériorés depuis ses visites antérieures et mal restaurés, les totems ont perdu leur beauté subtile.

À l'instigation de Lawren Harris, Emily Carr abandonne les villages autochtones pour s'intéresser à la forêt[13]. Au printemps 1933, elle se rend au nord du parc Garibaldi, à Brackendale, Lillooet et Pemberton[14], bien qu'elle exécute la plupart de ses croquis sur l'île de Vancouver, près de Victoria. En 1933, elle achète une caravane «L'éléphant» qui lui donne beaucoup plus de liberté et d'indépendance[15].

L'Américain Mark Tobey est un autre artiste qui exerce une grande influence sur Emily Carr. Elle fait sa connaissance à Seattle[16] et en septembre 1928, il lui rend visite à Victoria et donne «une brève série de cours» dans son atelier[17]. Il séjourne de nouveau chez Emily[18] à l'occasion du voyage de cette dernière à Toronto et à New York au printemps 1930[19], et elle semble être restée en contact avec lui[20] jusqu'à ce qu'il quitte le Canada pour l'Angleterre en 1931[21].

Mark Tobey a dit à Colin Graham qu'«il a bataillé pour lui faire accepter ses conceptions de la forme. Il avait élaboré un système d'analyse volumétrique des formes, combiné à ce qu'il a appelle la pression des zones de lumière sur les zones sombres, et inversement. Il avait puisé celle-ci chez le Greco, alors que le premier (. . .) était une modification du cubisme analytique»[22]. Plus tard, il lui conseille «d'abandonner le monotone, d'amplifier même la lumière et l'ombre, d'observer les relations et les inversions rythmiques du détail, d'exécuter [sa] toile aux deux tiers en demi-teintes et le reste en noir et blanc»[23].

Suivant le conseil de Tobey, dans *Gris* (vers 1931, n° 28), Emily Carr s'en tient à une monochromie de noir, gris et blanc, rehaussant le contraste de la lumière et de l'ombre. Les arbres se superposent en rayonnant depuis le cône central dont la forme sculpturale s'ouvre pour révéler une lueur intérieure. Elle délaisse «les accidents de la représentation superficielle» pour dépeindre «les universaux de la forme pure»[24].

La luminosité intérieure de *Gris* contraste avec la poussée extérieure du tableau *Arbre*[25] (vers 1931, n°29). Représentation presque surréaliste des énergies sexuelles femelles et mâles, elle exprime avec grande intensité et concision la vision que possède Emily Carr du dynamisme de son milieu naturel. Comme pour les créateurs de totems, les arbres personnifient des forces spirituelles qui sont à la fois menaçantes et exaltantes. Leur énergie irradie dans toute la forêt.

Emily Carr fait trois voyages dans l'Est, en 1927[26], 1930[27] et 1933[28]. Les moments les plus importants de chacun sont ceux qu'elle passe en compagnie de Lawren Harris. «Le jour où j'entrai dans ce terne édifice, grimpai l'escalier froid et fus accueillie par M. Harris dans son

atelier paisible, ce jour-là, ma conception de l'art changea radicalement.»[29] Stimulée par la spiritualité de l'œuvre de l'artiste, elle écrit: «Je crois que je trouverai Dieu ici, le Dieu que j'ai cherché, que j'ai désiré ardemment et que je n'ai pas réussi à trouver.»[30] Harris l'initie à la théosophie et lui recommande de lire Ouspensky[31] et Madame Blavatsky. Par ses lettres et discussions, il encourage ses sentiments religieux et la rend encore plus consciente de la quête spirituelle que recèle son art.

Tout en subissant l'influence de ses lectures sur la théosophie[32], Emily Carr demeure une ardente chrétienne et son journal, jusqu'en 1934, révèle le profond conflit que provoquent en elle ses efforts pour concilier les deux philosophies. Les discussions qu'elle a avec Fred Housser et Lawren Harris au cours de sa dernière visite à Toronto aboutissent à une crise[33]. À son retour à Victoria, elle assiste à plusieurs conférences de Raja Singh, collègue du Mahatma Gandhi, et choisit le parti du Christ. Le conflit, pour Emily Carr, se situe autour d'un «dieu théosophique, mécanique et distant»[34] et un dieu personnel. «Lorsque je tentais de voir les choses théosophiquement, je les voyais dans la perspective d'un destin inévitable, dur et froid, serein sans doute, mais froid, sans joie et sans émotion. Tandis que dans la lumière du Christ, les choses baignent dans l'amour, un amour qui les réchauffe et les humanise . . . Dieu, en tant qu'amour, est joie»[35]. Portée par le panthéisme ferme de Walt Whitman et l'amour du Christ, elle passe des énergies psychiques sévères de Gris au chant joyeux de *Sous-bois broussailleux* (vers 1932 – 1934, n° 30). Ses tableaux «se gonflent, vont et viennent dans l'espace, s'arrêtent ici et là pour arrondir le chant, percevoir le rythme, [. . .] plongent dans les profondeurs et y font la pause puis . . . remontent vers les hauteurs avec exaltation»[36].

Pour exprimer son sens nouveau de liberté et de joie, et aussi pour des raisons d'économie, elle adopte son propre médium pour le croquis, les peintures à l'huile diluées avec de l'essence. Ce médium plus fluide lui permet de travailler plus rapidement, d'une manière plus automatique, et avec une plus grande liberté de pensée et d'action[37].

Dans ses croquis antérieurs, tels que *Arbre* (vers 1932 – 1933, n° 31), elle fait largement usage d'huiles délayées; le tronc de l'arbre et le feuillage ont une certaine densité, semblable à celle de *Sous-bois broussailleux.* Toutefois, le point de vue dramatique et les courbes accentuées des petites branches, coupant l'espace à des angles différents, apportent au croquis un dynamisme et une unité de mouvement plus rares dans les huiles de cette période.

Les peintures d'Emily Carr, jusqu'en 1937, révèlent un effort constant vers l'expression d'un sentiment d'espace et de mouvement dans l'espace. L'artiste évolue depuis les profondeurs de la forêt vers des clairières ensoleillées, le rivage de la mer et, enfin, des ciels purs. Elle se dissocie du spiritualisme terrestre de la forêt et s'élève vers des sphères de plus en plus élevées, non pas les sphères sereines, ordonnées et théosophiques de Lawren Harris, mais vers la liberté triomphante et panthéiste.

Le dieu de *Gris* (n° 28) n'est pas celui de *Voûte céleste* (vers 1935, n° 32). Le premier se meut à partir d'un cœur central, imposant, terre à terre et riche. L'autre nous fait tournoyer dans des chants joyeux de gratitude et de louange pour toute la création. Dans *Dédaigné par l'homme, aimé du ciel* (vers 1936, n° 33), les splendeurs de la lumière et de l'espace sillonnent le ciel, surgissant d'un arbre central en tourbillons et en courbes à la Van Gogh.

«J'avais à peine commencé à traduire sur toiles ce que les croquis m'avaient révélé lorsque je tombai malade», écrit Emily Carr à Eric Brown[38]. Elle subit une première attaque cardiaque en janvier 1937[39]; des années de surmenage et de privation devaient, à la fin, avoir raison d'elle.

Rétablie et jouissant provisoirement d'une certaine sécurité financière à la suite de ventes de tableaux dans l'Est[40], Emily Carr se concentre davantage sur ses écrits. Elle revient aux totems et en revit l'expérience par la plume et la peinture. Se remettant à faire des croquis dans les bois de Telegraph Bay et aux environs de Victoria, elle délaisse le ciel pour les profondeurs lumineuses des forêts. La «peinture de la lumière bleue» se fait plus rare[41].

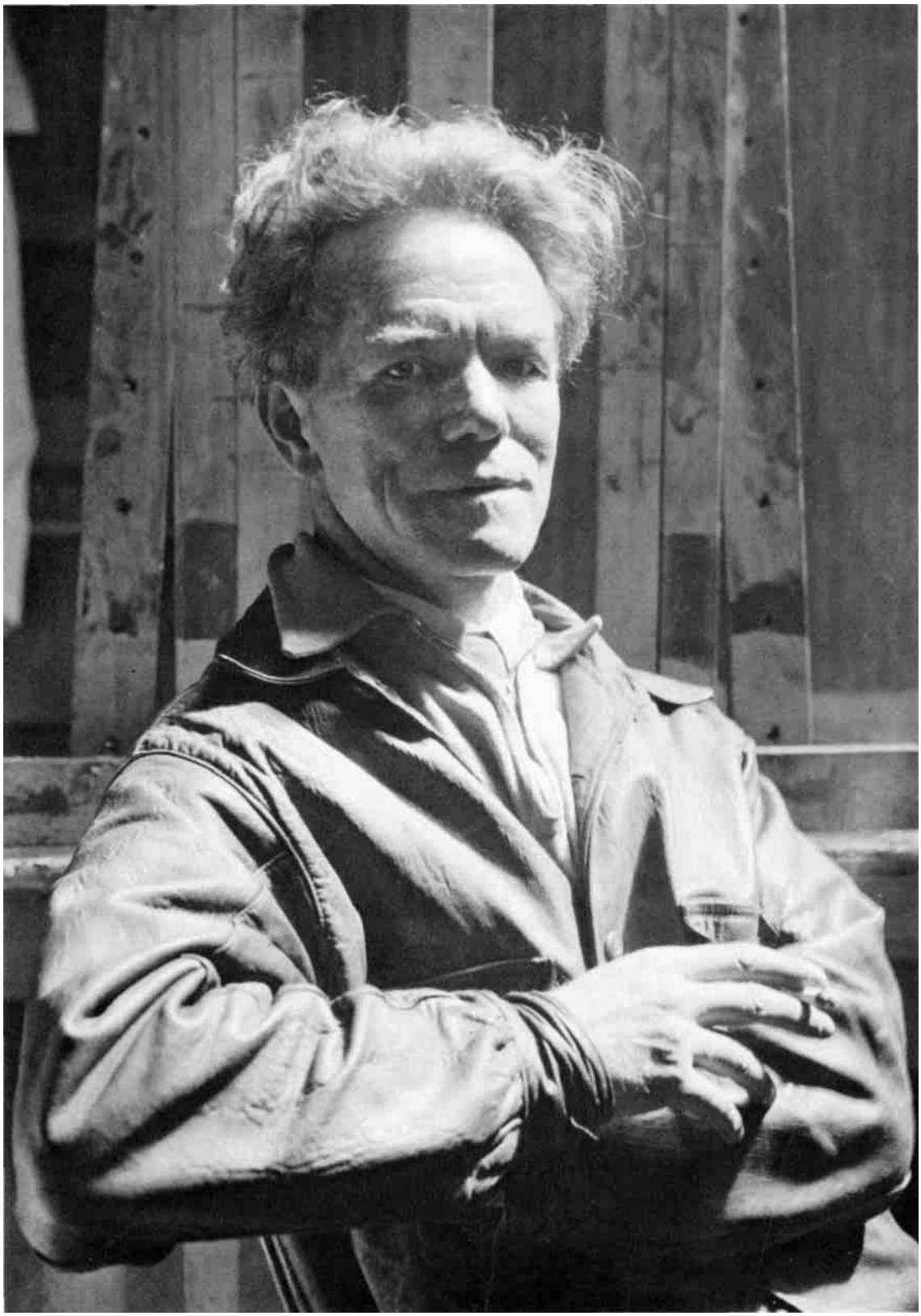
Au cours des années qui suivent, de plus en plus acceptée du public, Emily Carr rompt son isolement. Ses écrits la mettent en contact avec la communauté universitaire de Vancouver et, à l'automne 1938, elle fait une exposition individuelle, première d'une série qui sera présentée annuellement à la Vancouver Art Gallery. Elle avait exposé et vendu des œuvres dans l'Est du pays depuis la renaissance de sa carrière en 1927; toutefois, ses contacts avec l'Est ont été entachés d'incertitude quant au sort de ses tableaux, et d'un manque de réactions intelligentes face à sa peinture. Acceptée dans l'Ouest, ainsi que le confirme la vente de ses tableaux, Emily Carr est convaincue qu'enfin sa région natale répond à son appel.

Jock Macdonald écrit alors d'Emily Carr: «À mon avis, elle est assurément la plus grande artiste canadienne, un génie sans contredit... Sa maturité lui a apporté un sens spirituel précis qui dépasse les frontières d'une province, va au delà de la valeur historique de sa période dite «village indien», et surclasse la simple technique magistrale.»[42]

Alors qu'Emily Carr, travaillant dans l'isolement, atteint l'apogée de sa carrière dans les années trente, la situation de l'art à Vancouver devient moins brillante. La décennie antérieure avait vu l'épanouissement rapide de la vie artistique. La British Columbia Art League, qui s'efforçait depuis le début des années vingt de créer une

4. Emily Carr dans son studio, novembre 1935

5. Fred Varley, Vancouver vers 1932



galerie d'art, y réussit enfin en 1931[43]. La Vancouver School of Decorative & Applied Arts voit le jour en 1925[44] et, l'année suivante, Fred Varley arrive de Toronto et Jock Macdonald d'Angleterre[45]. L'école réunit une communauté restreinte, mais créatrice. Harold Mortimer-Lamb, secrétaire du Canadian Institute of Mining and Metallurgy, photographe, critique d'art à ses heures et un des premiers adeptes du Groupe des Sept, s'installe à Vancouver dès le début des années vingt. Vers 1927, il s'associe pendant quelque temps à un autre photographe, John Vanderpant, pour participer aux activités des Vanderpant Galleries[46].

Le gouvernement néerlandais avait envoyé John Vanderpant au Canada en 1911 pour étudier sur place les possibilités de colonisation en Alberta. Il s'installe à MacLeod, Alberta, et ouvre un atelier de photographe, avec succursales à Okotoks et Lethbridge. Après la guerre, il déménage à New Westminster (Colombie-Britannique) puis, en 1926, à Vancouver[47]. Par l'entremise de Mortimer-Lamb, il fait la connaissance de Fred Varley et de Jock Macdonald et devient un ardent partisan du Groupe des Sept. Il ouvre son atelier aux étudiants et au personnel de l'école des beaux-arts, et organise des réunions musicales hebdomadaires[48] et des expositions de leurs œuvres[49].

La première réaction de Varley à l'égard de la Colombie-Britannique est tout imprégnée d'enthousiasme. Il écrit à Toronto: «Ce pays est très varié . . . des formations insulaires aussi romantiques que la musique de Wagner ou une toile de Roerich . . . puis des masses montagneuses, des formes bizarres dont certaines me font comprendre pourquoi les indiens sont superstitieux . . . des forêts tropicales . . . et . . . des canyons merveilleux».[50] Il devient «le fidèle adorateur des eaux courantes et des brouillards, des pins . . . [et] des promontoires rocheux, des torrents impétueux, des glaciers et des pics enneigés, de la pluie argentée, et d'une atmosphère changeante dont les formes, jouant à cache-cache, puis rigides et dures, baignent dans un air si diaphane que les couleurs semblent perçues à travers des eaux dormantes ou cristallisées dans la glace» .[51]

La beauté de ce paysage l'incite à approfondir son étude de la peinture chinoise, car il y découvre «l'âme de la Colombie-Britannique plus qu'en nulle autre peinture»[52]. Du même coup, il s'intéresse de nouveau à la philosophie orientale et à l'occultisme, ayant eu des expériences personnelles de symptômes sympathiques et de perceptions d'auras[53].

Varley est surtout connu comme portraitiste; cependant, au cours de ses trois premières années à Vancouver, il n'exécute presqu'exclusivement que des paysages. Les commandes sont à peu près inexistantes[54]; toutefois, il revient aux études de figures grâce à ses relations avec une étudiante, Vera Weatherbie. De 1929 à 1932, il exécute de nombreux dessins, aquarelles et huiles de Vera, la plupart étant des études isolées de buste, ou de tête dans des couleurs rehaussées et non naturalistes. Varley croit en la coordination des couleurs exprimant les états d'âme, par exemple, le bleu et le vert suggérant les états de la plus haute spiritualité, le rouge plus terre à terre et vil[55]; à l'école de Vancouver, il enseigne la théorie de Munsell sur la couleur, fondée sur l'emploi des couleurs complémentaires pour créer une sphère de couleur reflétant l'aura du modèle[56]. Dans *Dhârâna*[57] (vers 1932, n° 34), l'aura bleue et verte de Vera imprègne la montagne et le ciel. La balustrade et la colonne du balcon de la cabane et les arbres dénudés accentuent la tension de sa posture et contrastent avec la courbe pleine des collines et la course du torrent.

L'atmosphère contemplative de *Dhârâna* se répète également dans *Fenêtre ouverte* (vers 1932, n° 35), où la fraîcheur des verts et des bleus s'étend sur la surface de l'eau, jusqu'aux pics enneigés au loin. La sérénité de l'œuvre rappelle le «claquement d'une seule main» du bouddhisme Zen. Les nombreux paysages de Colombie-Britannique de Varley, exécutés à l'huile et à l'aquarelle au cours des années trente, avec leurs montagnes baignant dans le brouillard et leurs figures minuscules errant ici et là le long des sentiers, dégagent une ambiance taoïste, comme dans les paysages chinois qu'il admire.

Jovial, lyrique et très sensuel, Fred Varley attire et influence tant ses élèves que ses collègues artistes. Un de ceux-ci, Philip Surrey, est étroitement lié à Varley. Né à Calgary, il est à l'âge de seize ans employé chez Brigden, à Winnipeg, et suit le soir des cours de dessin de LeMoine FitzGerald à la Winnipeg School of Art. À l'automne 1929, il se rend à Vancouver pour travailler à la Cleland-Kent Engraving Company[58]; il fait l'année suivante la connaissance de Fred Varley et se lie d'amitié avec son fils aîné, John. Bien que Surrey n'assiste qu'à quelques cours d'après nature de Varley, les étendues de couleur fraîche et sensuelle, la lumière rayonnante et les pics brumeux de *En route pour le travail* (1935, n° 36) trahissent fortement l'influence de l'œuvre de cette période du maître. Travaillant de longues heures chaque jour, Surrey manifeste très tôt sa préférence pour les scènes urbaines du soir ou du petit matin, où les lumières se réfléchissent dans les rues ruisselantes, et où l'atmosphère est plus sombre.

Jock Macdonald se joint au personnel de la Vancouver School of Decorative & Applied Arts en 1926, à titre de chef du dessin et d'instructeur en art publicitaire[59]. Encouragé par Fred Varley et par sa femme, Barbara, diplômée en peinture du Edinburgh College of Art, Jock se met à peindre sérieusement, pour la première fois, allant même dessiner des croquis au canyon Fraser près de Lytton, dans le parc Garibaldi[60] et dans les îles du Golfe[61]. Une de ses premières œuvres, *La défense noire, parc Garibaldi* (C.-B.) (1932, n° 37), s'apparente étroitement aux paysages

de Varley de la fin des années vingt, tel que *Paysage de Montagne, parc Garibaldi*[62]. Dans cette dernière œuvre, la peinture est riche et lumineuse et la neige coule comme de la lave. Dans *La défense noire* la peinture est plus sèche et rigide, et les rochers à l'avant-plan, plus linéaires; toutefois la masse du rocher en silhouette sur le ciel turbulent et richement peint crée une expression dynamique des formes naturelles de la montagne.

La décennie, qui s'annonçait riche de promesses grâce à une communauté artistique en pleine éclosion, doit bientôt faire face au spectre de la dépression. Soutien d'une famille de cinq personnes, Varley est sans cesse aux prises avec des difficultés financières. Les achats déclinent et il est contraint de vendre ses esquisses à Toronto[63]. La situation s'aggrave durant l'hiver 1933 lorsque le Conseil de l'éducation menace de fermer l'école. Charles Scott, le directeur, réussit à convaincre le Conseil de les autoriser, lui et ses collègues, à faire fonctionner l'école au moyen des recettes provenant des frais de scolarité, des subventions provinciales et des services de conciergerie et le logement. Varley, Macdonald et Grace Melvin[64] seront désormais rémunérés pour trois jours et demi d'enseignement, et Scott, à plein temps. Cela signifie une baisse de traitement d'environ soixante pour cent pour les trois professeurs et de trente pour cent seulement pour le directeur[65]. Varley et Macdonald, estimant que cette solution est une «injustice flagrante», démissionnent et fondent leur propre école, le British Columbia College of Arts[66].

Un décorateur de théâtre viennois, Harry Täuber, ancien élève de Franz Cizek et médaille d'or à l'Exposition des arts de la scène, à l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925, à Paris[67], se joint à eux. Täuber arrive à Vancouver en 1931 via La Havane et Toronto, voulant sans doute entrer aux États-Unis pour aller travailler à Hollywood. Il donne des cours privés d'expressionnisme allemand et de décoration de théâtre[68] et organise un groupe de marionnettistes qui présente *Petroushka* et *The Witch Doctor* à la Vancouver Art Gallery en février 1932[69]. Täuber fait la connaissance de Fred Varley et de Jock Macdonald peu après son arrivée et les trois se réunissent pour mettre sur pied la nouvelle école.

Le British Columbia College of Arts cherche à réunir tous les arts sous un même toit, dans un «Goetheanum» anthroposophique s'inspirant de la doctrine de Rudolf Steiner[70]. Varley enseigne le dessin et la peinture, la couleur et la composition, la décoration murale et l'illustration de livres. Jock Macdonald s'occupe de l'enseignement du dessin industriel, de l'art publicitaire, de la théorie de la couleur, de la sculpture sur bois, tout en donnant des cours pour enfants, tandis que Harry Täuber enseigne l'architecture, les arts de la scène, la rédaction de scénarios de films, la mise en scène, le dessin de costumes, l'art et la méthaphysique, ainsi que la gymnastique rythmique. Ils sont secondés par Beatrice Lennie pour la sculpture et le modelage, Vera Weatherbie pour le dessin et la peinture, et Margaret Williams pour la composition technique[71].

L'école essaie en même temps de créer une ambiance qui allie les richesses des cultures du Pacifique, «en rassemblant de l'Est et de l'Ouest les forces puissantes du monde des arts, pour les fondre sur la côte de la Colombie-Britannique.»[72] Les professeurs entrent en contact avec le consulat japonais pour tenter d'attirer des étudiants orientaux[73].

Un garage est loué près de la galerie d'art, et de longs rideaux divisent les aires de travail. On trouve des mécènes et l'école ouvre ses portes en septembre 1933 avec soixante-six élèves dans les classes de jour, la plupart d'anciens élèves des classes supérieures de la Vancouver School of Art. Dirigée par trois fortes personnalités, l'école suscite beaucoup d'enthousiasme au cours de ses deux années d'existence. Des productions théâtrales, des spectacles de marionnettes et des expositions des travaux des élèves viennent compléter les cours de peinture, de théâtre, de danse, de musique et de gymnastique rythmique.

Toutefois, le collège fait concurrence à une école subventionnée, en pleine crise économique. Les étudiants ont peu d'argent, les professeurs encore moins. Deux ans plus tard, Jock Macdonald doit convoquer les administrateurs et fermer l'école, dont le programme était trop ambitieux[74]. Peu de temps après, les artistes quittent Vancouver.

Les Macdonald, avec Harry Täuber et son amant, Les Planta, déménagent à Nootka, sur la côte ouest de l'île de Vancouver, et s'établissent à quelques milles de Friendly Cove[75]. Jock demeure à Nootka pendant dix-huit mois et y exécute un grand nombre de croquis. Une exposition de ces derniers à Vancouver obtient beaucoup de succès[76]. La vie est rude mais passionnante et il recueille une foule de matériaux pour des œuvres futures. Toutefois, au cours de l'été 1936, il se disloque l'épine dorsale en débarquant d'un bateau sur une mer démontée[77]. Les durs travaux physiques lui étant interdits, il doit quitter Nootka pour aller enseigner à temps partiel au Canadian Institute of Associated Arts de Vancouver[78].

Le séjour à Nootka est une expérience exaltante pour Jock Macdonald. Le fait de vivre dans un environnement si bien défini par les éléments de la nature, près d'un peuple si bien assorti à ces forces, le rend de plus en plus sensible à une expression spirituelle qui va au-delà de la simple représentation externe. Les premières toiles qu'il achève à Vancouver s'inspirent de la vie des autochtones de Friendly Cove, tels que *Enterrement indien à Nootka* (1937, n° 38), et dénotent un net progrès dans l'usage de la couleur et de la peinture par rapport à ses paysages antérieurs.

Ses expériences, qu'il appelle «modalités», revêtent encore plus d'importance pour Macdonald. Il en donne la

6. Remise des diplômes au British Columbia College of Arts, vers 1934 – 1935. Sur l'estrade: debout, J. W. G. Macdonald; assis, deuxième à partir de la droite, Fred Varley.

définition dans une lettre à Harry McCurry: «Cela signifie « l'expression de la pensée en relation avec la nature» et, selon Kant, se rattache aux expressions créatrices qui n'ont pas de lien avec la nature (objectivement) ni avec des pensées abstraites (subjectivement) sur la nature, mais plutôt renferment les deux expressions»[79]. Dès 1934, Jock peint *Composition chromatique*[80] qu'il qualifie plus tard de peinture «automatique»[81]. Bien que peinte sans l'intention d'un sujet bien défini, l'œuvre elle-même n'en demeure pas moins tout à fait représentative. L'élément représentatif est également présent dans les modalités qui portent des titres comme *Pluie, Hiver, Aube et Bord de la mer,* tous des sujets empruntés à la nature. Plus descriptif que certaines de ces modalités, le tableau *Pèlerinage* (1937, n° 39) renferme cependant nombre de leurs qualités, notamment des motifs vigoureux, une stylisation des formes naturelles et un coloris rehaussé. Comme dans *Enterrement indien à Nootka* (n° 38), un arc gothique naturel se déploie au-dessus du motif funéraire central.

Le surmenage, le manque d'argent, la sous-alimentation et la dépression finissent par miner Jock Macdonald: son poumon droit s'affaisse au printemps 1937[82]. Alité, inquiet pour sa famille, dégoûté de Vancouver, Jock ne sait plus où donner de la tête. La Vancouver Art Gallery achète sa peinture, *Enterrement indien à Nootka,* ce qui lui permet de se remettre sur pied[83]. En septembre, il visite la Californie, peut-être avec l'intention de se trouver un emploi à Hollywood[84], et se sent revigoré par les visites aux galeries d'art et par l'intérêt que l'on porte à ses modalités[85]. Rentré à Vancouver, il écrit: «La Colombie-Britannique a cette qualité vaporeuse qui me semble beaucoup plus clairvoyante dans son inspiration que le soleil flamboyant et implacable du Sud. J'ai vraiment la conviction maintenant que le Canada est la terre où les artistes peuvent trouver un environnement propice à une activité créatrice réelle.»[86]

Jock continue de travailler à ses modalités, et l'accueil fait par le public de Vancouver, lors d'une première exposition, l'encourage à poursuivre dans cette voie[87]. À l'automne de 1938, il obtient un nouveau poste au Templeton Junior High[88], ainsi que la commande d'une peinture murale pour la réouverture de l'hôtel Vancouver[89]. L'automne suivant, après un deuxième voyage en Californie, il passe au Vancouver Technical High School[90]. Il est de nouveau harcelé de difficultés financières et déteste enseigner à des élèves qui ne manifestent aucun intérêt; toutefois, alors que la guerre éclate en septembre, il peut encore écrire: «[Je] me rendis compte que l'essentiel dans la vie consiste à exprimer la beauté et la vérité, et qu'il ne faut surtout pas étouffer cette préoccupation constante sous aucun prétexte»[91].

Après la fermeture du British Columbia College of Arts, Fred Varley, «forcé de vivre en ermite»[92], va s'installer à Lynn Valley. Il aime toujours la campagne et en chante le mystère et la beauté en paroles et en peinture. Désespérément pauvre, il rêve toutefois de rentrer en Angleterre et «de faire s'extasier le peuple devant l'inspiration prophétique de ma peinture. Mais cette profonde inspiration ne peut s'exprimer faute de matériaux et «les tubes sont tordus et secs». Je souffre de l'isolement de l'Ouest depuis que j'ai entendu parler de l'exposition du Groupe»[93]. L'achat d'une œuvre par la Galerie nationale lui permet de venir dans l'Est du pays.

À Ottawa, il obtient une commande de portrait, vend quelques croquis et continue de travailler à une peinture sur la résurrection du Christ, intitulée avec justesse *Libération,* qu'il a l'intention d'envoyer à la Royal Academy de Londres. Mais la nostalgie de Lynn Valley le poursuit constamment; il se rend finalement dans l'Ouest[94], pour revenir aussitôt enseigner à l'Ottawa Art Association en octobre[95].

Philip Surrey avait déménagé à Montréal au printemps 1937 et Varley lui rend visite aux vacances de Pâques. « Sa visite donne «108 heures d'enthousiasme» et une toile de 34 x 40»[96], *Traversier de nuit, Vancouver* (1937, n° 40). Se rapprochant de *Fenêtre ouverte* (n° 35) par la composition, le tableau exprime un écart marqué entre les espaces calmes, sereins et ouverts de l'œuvre antérieure et l'expression passionnée de sa séparation de Vancouver.

Varley expose à Montréal en mai[97] et séjourne quelque temps chez Philip Surrey[98]. Il retourne de nouveau à Vancouver au mois d'août et écrit: «Le pays ici est plus enchanteur que jamais, mais Vancouver est un endroit bien terne pour un artiste. J'ai revu plusieurs de mes anciens élèves qui promettent, mais quelle tristesse de les voir éprouvés par tant d'adversité. Quant à moi, je piétine sur place, condamné à faire des dessins jusqu'à ce que je puisse me procurer plus de peinture.»[99]

Une fois de plus, il revient dans l'Est enseigner à Ottawa[100] et l'été suivant il accompagne l'expédition du gouvernement dans l'arctique, sur la *Nascopie*[101]. La splendeur des couleurs et les Inuit le ravissent. La luxuriance de ses paysages de la Colombie-Britannique réapparaît dans *Été dans l'Arctique* (vers 1939, n° 41), dont le sol rocailleux, riche de couleurs fluides, est brossé librement.

Au début de la guerre, l'Ottawa Art Association annule ses cours. Après une année d'extrême solitude et de misère noire, Varley déménage à Montréal où, grâce à des amis, il recommence à travailler.

NOTES DU CHAPITRE 3

1. Graham C. McInnes: *Contemporary Canadian Artists N° 12 – Orville Fisher*, dans *The Canadian Forum*, t. XVII, n° 204 (janvier 1938), p. 350 – 351. *Three Young Artists Paint Vancouver for the World*, dans *Vancouver Daily Province* (24 mars 1939), (objet: peintures murales pour le pavillon du gouvernement de la Colombie-Britannique, à la San Francisco Golden Gate International Exposition, 1939).
2. Maria Tippett: «A *Paste Solitaire in a Steel Claw Setting*»: *Emily Carr and her Public*, dans *B.C. Studies*, n° 20 (hiver 1973 – 1974), p. 3 – 14.
3. Seattle, Seattle Fine Arts Society, 4 – 30 avril 1924, *'Ninth Annual Exhibition of the Artists of the Pacific Northwest*, n° 10, *(Macaulay Point)*.
4. Emily Carr participe aux expositions de la Victoria Island Arts and Crafts Society de 1924 à 1926.
5. Ottawa, Galerie nationale du Canada, décembre 1927, *Exhibition of Canadian West Coast Art Native and Modern.* Exposé à l'Art Gallery of Toronto, en janvier 1928; catalogue partiellement illustré.
6. Emily Carr rencontre Fred Varley à Vancouver le 10 novembre 1927 et A. Y. Jackson, Arthur Lismer et Lawren Harris à Toronto entre le 14 novembre et le 14 décembre 1927. Voir Emily Carr: *Hundreds and Thousands, The Journals of Emily Carr*, Clarke, Irwin & Company Limited, Toronto, Vancouver, 1966, p. 3 – 18.
7. Emily Carr: *op. cit.*, p. 6.
8. *Ibid.*, p. 19.
9. «J'ai essayé de (visiter Kitwancool) il y a 15 ans mais les blancs m'ont empêchée.» Emily Carr, South Bay, (Îles Reine-Charlotte), lettre à M. et Mme Eric Brown, Ottawa (11 août 1928); document de la Galerie nationale du Canada.
10. *Big Raven* [*Le* gros *corbeau*], de la Vancouver Art Gallery, fut peint d'après une aquarelle datant de 1912, *Cumshewa*, qui appartient à la Galerie nationale du Canada. Voir Doris Shadbolt, *Emily Carr*, catalogue d'exposition, The Vancouver Art Gallery, Vancouver 1971, nos 45 et 62.
11. *Blunden Harbour*, de la Galerie nationale du Canada, fut peint d'après une photographie qui se trouve aujourd'hui aux archives provinciales, à Victoria, et qui porte l'inscription suivante (trad.): «Cet *agrandissement d'un négatif de 4 x 5 a été prêté à Mlle Emily Carr vers 1930 par W. A. Newcombe. Mlle Carr a peint* Blunden Harbour, *maintenant à la Galerie nationale, Ottawa à partir de ce document, n'ayant pas eu l'occasion de visiter personnellement ce village.»* Signé: W. A. *Newcombe.* Edith Hembroff-Schleicher fait remarquer: «Elle a souvent travaillé à partir des photos de M. Newcombe, particulièrement [. . .] après sa première maladie en 1937.» Voir E. Hembroff-Schleicher, Victoria, lettre à Charles Hill, Ottawa (9 avril 1974); document de la Galerie nationale du Canada.
12. L'ouvrage de Clive Bell, *Art* (Chatto & Windus, Londres, 1914), où est formulée l'idée de la «forme révélatrice», est l'une des lectures que Lawren Harris recommande à Emily Carr. Voir Emily Carr, *Hundreds and Thousands*, p. 18.
13. Emily Carr: *Growing Pains*, Oxford University Press, Toronto, 1946, p. 343.
14. Emily Carr: *Hundreds and Thousands*, p. 34 – 40.
15. *Ibid.*, p. 49.
16. Mark Tobey, Seattle, lettre à Donald Buchanan, Ottawa (lettre reçue le 15 avril 1957); document de la Galerie nationale du Canada. Mark Tobey situe à tort cette rencontre entre 1922 et 1925.
17. Emily Carr, Victoria, lettre à Eric Brown, Ottawa (1er octobre [1928]); document de la Galerie nationale du Canada. Une peinture de Mark Tobey, *L'atelier d'Emily Carr*, est datée de 1928. Voir *Mark Tobey, A Retrospective Exhibition from Northwest Collections*, catalogue d'exposition, Seattle Art Museum, Seattle, 1959, repr.
18. Mark Tobey, Seattle, lettre à Donald Buchanan, Ottawa (lettre reçue le 15 avril 1957); document de la Galerie nationale du Canada. Tobey note: «Aussi je restai dans son studio quand elle est allée dans l'Est la seconde fois.»
19. Emily Carr quitte Victoria à la fin de mars *(On Way East to Attend Exhibitions of Her Work*, dans *Daily Colonist* de Victoria [1er avril 1930]) et elle est à New York en mai. Voir Lawren Harris, Toronto, lettre à Katherine Dreier (18 juin 1930); dans Dreier Archive, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven. Pour un récit de son voyage à New York, voir Emily Carr: *Growing Pains*, p. 241 – 250.
20. Emily Carr: *Hundreds and Thousands*, p. 21. À la date du 24 novembre 1930.
21. William C. Seitz affirme que Tobey est parti pour l'Angleterre en 1930. Voir *Mark Tobey*, catalogue d'exposition, Museum of Modern Art, New York, 1962, p. 49. Toutefois, Edward Weston rapporte une visite de Mark Tobey le 30 août 1931. Voir *The Daybooks of Edward Weston*, George Eastman House, Rochester (N.Y.), 1966, t. II, p. 223.
22. Colin Graham, Victoria, lettre à Donald Buchanan, Ottawa (19 juillet 1957); document de la Galerie nationale du Canada.
23. Emily Carr: *Hundreds and Thousands*, p. 21.
24. *Ibid.*, p. 25.
25. Georgia O'Keeffe peignait à la même époque des formes semblables, organiques et naturelles. Emily Carr rencontre Georgia O'Keeffe à New York en 1930. Voir Emily Carr: *Growing Pains, p.* 250.
26. Emily Carr: *Hundreds and Thousands*, p. 3 – 19.
27. *Ibid.*, p.21.
28. *Ibid.*, p. 68 – 83.
29. Emily Carr: *Growing Pains*, p. 340.
30. Emily Carr: *Hundreds and Thousands, p.* 7.
31. *Ibid.*, p. 18.
32. Beaucoup de ses écrits tendent vers la théosophie. Pour exemple voir Emily Carr: *Hundreds and Thousands, p.* 33.
33. *Ibid.*, p. 79 – 80.
34. *Ibid.*, p. 93.
35. *Ibid.*, p. 149.
36. *Ibid.*, p. 138.
37. Le premier croquis à l'huile daté est *Forest Interior* [*Intérieur de forêt*], (1932), dans la collection de M. John McDonald, Vancouver. Voir Doris Shadbolt: *Emily Carr*, n° 77, repr. Emily Carr écrit pour la première fois au sujet de son nouveau médium dans son journal, à la date du 27 janvier 1933. Voir Emily Carr: *Hundreds and Thousands, p.* 33.
38. Emily Carr, Victoria, lettre à Eric Brown, Ottawa (4 mars 1937); document de la Galerie nationale du Canada.
39. Emily Carr: *Hundreds and Thousands, p.* 274.
40. *Ibid.*, p. 285 – 289.
41. Emily Carr, Victoria, lettre à Nan Cheney, Vancouver [oblitéré le 30 novembre 1937]; document de l'université de la Colombie-Britannique, Vancouver.
42. J. W. G. Macdonald, Vancouver, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (24 octobre 1938); document de la Galerie nationale du Canada.
43. Charles H. Scott: *A Short Art History of British Columbia*, dans *Behind the Palette 1946 – 1947*, Vancouver School of Art, Vancouver, 1947.
44. *Idem.*
45. Bien que Jock Macdonald fût Ecossais, il avait enseigné, l'année précédente, au Lincoln School of Art, en Angleterre. *(British Columbia College of Arts Limited, Illustrated Prospectus, 1934 – 1935*, ci-après appelé *Prospectus)*.
46. Les en-têtes de l'établissement indiquaient à l'époque que John Vanderpant et Harold Mortimer-Lamb étaient «associés».

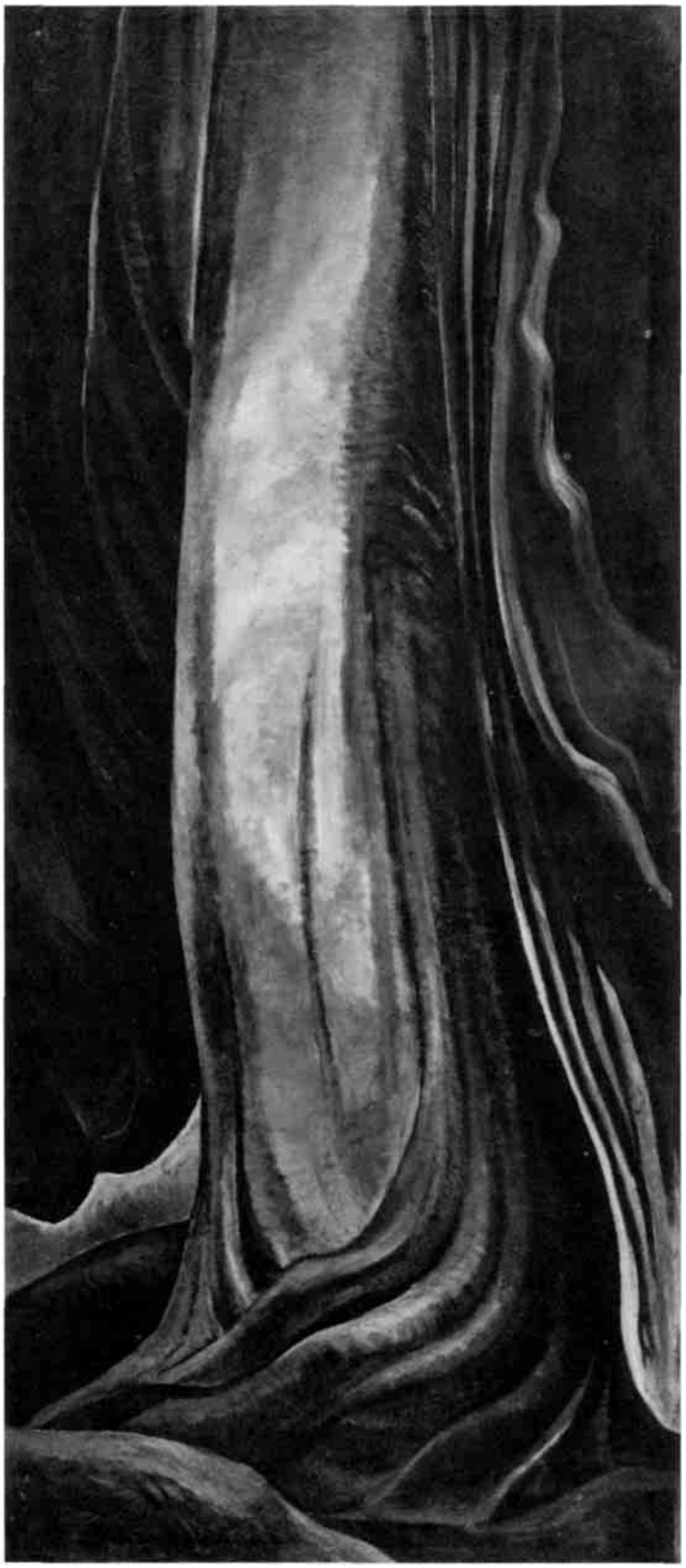
47. Conversation avec Mme Anna Vanderpant Ackroyd, Vancouver (20 novembre 1973).
48. Ada F. Currie: *The Vanderpant Musicales,* dans *The Paintbox,* Vancouver School of Decorative and Applied Arts, Vancouver, 1928, p. 48.
49. Une grande exposition a lieu au moment de l'ouverture de la Vancouver Art Gallery, dans le but d'inciter le comité d'achat d'acquérir des œuvres contemporaines d'artistes de la Colombie-Britannique. Voir Reta Myers: *In the Domain of Art,* dans *Vancouver Daily Province* (12 avril 1931).
50. Fred Varley, Vancouver, lettre à Arthur Lismer, Toronto [vers février 1928]; document dans The McMichael Canadian Collection, Kleinburg.
51. Fred Varley, Vancouver, lettre à L. L. FitzGerald, Winnipeg (25 septembre 1934); propriété privée.
52. Fred Varley, Vancouver, lettre à Eric Brown, Ottawa (18 février 1928); document de la Galerie nationale du Canada.
53. Conversation avec Peter Varley et Mme Maude Varley, Toronto (17 octobre 1973). John Varley, le fils aîné, s'intéressait vivement à l'astrologie, ainsi qu'aux enseignements de l'Orient et de la Rose-Croix. (Entretien avec Philip Surrey, Montréal, 14 septembre 1973.)
54. Au cours de l'été 1930, il enseigne au Art Institute de Seattle (voir *Famous Artist is Added to lnstitute,* dans *Seattle Times* [6 juillet 1930]) et achève un portrait du docteur G W. Sharpies pour l'hôpital général de Seattle (voir Fred Varley, Seattle, lettre à H. O. McCurry, Ottawa [juillet 1930]; document de la Galerie nationale du Canada).
55. Ces théories se rencontrent souvent en théosophie et dans les enseignements mystiques de l'Orient. Voir ci-après l'étude de l'abstraction chez Lawren Harris, p. 75 – 76.
56. Conversation téléphonique avec John Aveson, Vancouver (18 novembre 1973).
57. Donald Buchanan définit ainsi *dhârâna:* «Un terme bouddhiste signifiant le pouvoir de se projeter dans son milieu.» (Voir Donald Buchanan: *The Paintings and Drawings of F. H. Varley,* dans *Canadian Art,* t. VII, n° 1 (automne 1949), p. 3.) Le *Dictionnaire classique sanscrit-français,* (1866), d'Emile Brunouf et L. Leupol définit *dârana* ainsi: «Le fait d'avoir en main l'argent de quelqu'un, dette. Un des trois rites védiques. Exercice pieux où l'on retient son haleine, les mouvements de son âme, etc.»
58. Entretien avec Philip Surrey, Montréal (14 septembre 1973).
59. *Prospectus.*
60. J. W. G. Macdonald, Vancouver, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (9 avril 1932); document de la Galerie nationale du Canada.
61. Reta Myers: *In the Domain of Art,* dans *Vancouver Daily Province* (5 juillet 1931).
62. *Mountain Landscape, Garibaldi Park* [*Paysage de montagne, parc Garibaldi*] (vers 1928, huile sur toile, 34 x 40 po [86,3 x 101,6 cm]; Power Corporation of Canada, Limited). Voir Dennis Reid: *Le Groupe des Sept,* p. 225 repr. Ce tableau était anciennement dans la collection de John Vanderpant.
63. Bertram Brooker, Toronto, lettre à L. L. FitzGerald, Winnipeg (10 janvier 1932); propriété privée.
64. Grace Melvin, belle-sœur de Charles Scott, se joint, en 1927, au personnel pour enseigner le dessin et les techniques d'artisanat («Grace Melvin», formule de renseignements de la Galerie nationale du Canada, 27 mai 1933).
65. Charles Scott, Vancouver, lettre à Arthur Lismer, Toronto (10 octobre 1933); document de l'Art Gallery of Ontario.
66. Fred Varley, Vancouver, lettre à Eric Brown, Ottawa (5 avril 1933); document de la Galerie nationale du Canada. Le nom auquel on avait d'abord songé pour cette nouvelle école était « National Art School of British Columbia».
67. *Prospectus.* Täuber a aussi étudié sous la direction d'un professeur «Hoffman», probablement Joseph Hoffmann (1870 – 1955), le renommé architecte viennois de l'Art Nouveau.
68. Entretien avec Isabel Wintemute, Vancouver (17 novembre 1973).
69. Reta Myers: *In the Domain of Art,* dans *Vancouver Daily Province* (24 janvier 1932).
70. Harry Täuber était un adepte de l'anthroposophie, rejeton de la théosophie qui prit naissance avec Rudolf Steiner au moment où il se dissocia de la Société de théosophie dirigée par Annie Besant.
71. *Prospectus.*
72. Fred Varley, Vancouver, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (16 avril 1934); document de la Galerie nationale du Canada.
73. H. E. Torey: *Where East Meets West,* dans *Saturday Night,* t. XLIX, n° 24 (21 avril 1934), p. 10.
74. J. W. G. Macdonald, Vancouver, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (29 décembre 1936); document de la Galerie nationale du Canada. L'école ferma ses portes au cours de l'été 1935.
75. Conversation avec Barbara Macdonald, Toronto (16 octobre 1973). Harry Täuber et Les Planta déménagent par la suite à Duncan, en Colombie-Britannique. Voir J. W. G. Macdonald, Vancouver, lettre à John Varley, [Nootka?], (8 décembre 1936); copie à la Burnaby Art Gallery.
76. *Recent Nootka Sketches at Art Emporium,* dans *Vancouver Daily Province* (1er février 1936).
77. J. W. G. Macdonald, Nootka, lettre à A. Y. Jackson, Toronto (28 août 1936); document de la Galerie nationale du Canada.
78. J. W. G. Macdonald, Vancouver, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (29 décembre 1936); document de la Galerie nationale du Canada.
79. J. W. G. Macdonald, Vancouver, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (22 juillet 1938); document de la Galerie nationale du Canada.
80. *Formative Colour Activity [Composition chromatique]* (1934, huile sur toile, 30-3/8 x 26-1/8 po [77,l x 66,4 cm], Galerie nationale du Canada, Ottawa). Voir R. Ann Pollock et Dennis Reid: *Jock Macdonald,* catalogue d'exposition, Galerie nationale du Canada, Ottawa, 1969, p. 36 repr.
81. J. W. G. Macdonald, Toronto, lettre à Maxwell Bates, [Calgary?], (30 juillet 1956); document du musée McCord, université McGill.
82. William Firth MacGregor, Vancouver, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (21 avril 1937); document de la Galerie nationale du Canada.
83. A. S. Grigsby, secrétaire de la Vancouver Art Gallery, Vancouver, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (4 mai 1937); document de la Galerie nationale du Canada.
84. «Les choses sont excessivement difficiles – si difficiles, en fait, qu'il semble nécessaire que je quitte le Canada pour le Sud.» J. W. G. Macdonald, Vancouver, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (12 août 1937); document de la Galerie nationale du Canada.
85. J. W. G. Macdonald, Vancouver, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (23 octobre 1937); document de la Galerie nationale du Canada.
86. *Idem.*
87. J. W. G. Macdonald, Vancouver, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (16 juin 1938); document de la Galerie nationale du Canada.
88. J. W. G. Macdonald, Vancouver, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (7 septembre 1938); document de la Galerie nationale du Canada.
89. Nan Cheney, Vancouver, lettre à Eric Brown, Ottawa, (23 janvier 1939); document de la Galerie nationale du Canada. L'hôtel, victime de la dépression, reste inachevé et fermé pendant sept ans. Pour des reproductions des décorations de l'hôtel, voir Robert Ayre: *Murals in Our Public Buildings* dans *Saturday Night,* t. LV, n° 30 (25 mai 1940), p. 2.

90. J. W. G. Macdonald, Vancouver, lettre à John Varley, Ottawa (9 septembre 1939); copie à la Burnaby Art Gallery.
91. J. W. G. Macdonald, Vancouver, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (2 décembre 1939); document de la Galerie nationale du Canada.
92. Fred Varley, Upper Lynn (C.-B.), lettre à Eric Brown, Ottawa (7 décembre 1935); document de la Galerie nationale du Canada.
93. Fred Varley, Upper Lynn (C.-B.), lettre à H. O. McCurry, Ottawa (23 février 1936); document de la Galerie nationale du Canada.
94. A. Y. Jackson, Montréal, lettre à H. O. McCurry, Ottawa (22 août 1936); document de la Galerie nationale du Canada.
95. Fred Varley, Field (C.-B.), télégramme à H. O. McCurry, Ottawa, (10 octobre 1936); document de la Galerie nationale du Canada.
96. Philip Surrey, Montréal, lettre à John Vanderpant, Vancouver (23 avril 1937); propriété privée.
97. Montréal, W. Scott &. Sons, à partir du 26 mai 1937, *Frederick H. Varley*, A.R.C.A.
98. Entretien avec Philip Surrey, Montréal (14 septembre 1973).
99. Fred Varley, Upper Lynn (C.-B.), lettre à Eric Brown, Ottawa (30 août 1937); document de la Galerie nationale du Canada.
100. Fred Varley, Ottawa, lettre à John Vanderpant, Vancouver (5 novembre 1937); propriété privée.
101. Charles Camsell, sous-ministre des Mines et des Ressources, Ottawa, lettre à Eric Brown, Ottawa (1er juillet 1938); document de la Galerie nationale du Canada.

*28.
EMILY CARR
Gris vers 1931

29.
EMILY CARR
Arbre vers 1931

30.
EMILY CARR
Sous-bois broussailleux vers 1932 – 1934



*31.
EMILY CARR
Arbre vers 1932 – 1933

*32.
EMILY CARR
Voûte céleste vers 1935

33.
EMILY CARR
Dédaigné par l'homme, aimé du ciel vers 1936

34.
F. H. VARLEY
Dhârâna vers 1932

35.
F. H. VARLEY
Fenêtre ouverte vers 1932

*36.
PHILIP SURREY
En route pour le travail 1935

*37.
J. W. G. MACDONALD
La défense noire, parc Garibaldi (C.-B.) 1932

38.
J. W. G. MACDONALD
Enterrement indien à Nootka 1937

39.
J. W. G. MACDONALD
Pèlerinage 1937

*40.
F. H. VARLEY
Traversier de nuit, Vancouver 1937

*41.
F. H. VARLEY
Été dans l'Arctique vers 1939