

Le Carnet de l'ÉRHAQ

Femmes, fleurs et fougères. Le *Service de table commémoratif canadien de Cabot*

Édith-Anne Pageot

Référence :

PAGEOT, Édith-Anne, « Femmes, fleurs et fougères. Le *Service de table commémoratif canadien de Cabot* », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 2, automne 2018, p. 47-63.

URL : <https://erhaq.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/37/2020/10/Le-Carnet-de-l'ÉRHAQ-no-2-5-Pageot.pdf>

Édith-Anne Pageot

Femmes, fleurs et fougères.

Le Service de table commémoratif canadien de Cabot

Still life bears all the marks of this double-edged exclusion and nostalgia, this irresolvable ambivalence which gives to feminine space a power of attraction intense enough to motor the entire development of still life as a genre, yet at the same time apprehends feminine space as alien, as a space which also menaces the masculine subject to the core of his identity as male¹.



Figure 1 : Alice Judd, *Cassis (Blackcurrants)*, assiette à dessert
Service de table commémoratif canadien de Cabot, 1897,
porcelaine tendre, Doulton & Co. Staffordshire, bord festonné
National Trust for Scotland, Édimbourg, 79.4047.24m, 1897

Photo : Eric Ellington

En 1896, les membres de la Women's Art Association of Canada (WAAC)² lançaient l'idée de produire un service de table officiel entièrement peint à la main par des Canadiennes afin de célébrer le 400^e anniversaire de l'arrivée dans l'Atlantique, en 1497, de l'explorateur et marchand vénitien Jean Cabot (Giovanni Caboto, né avant 1450 – décès, date inconnue). Ce grand chantier collectif visait à promouvoir l'excellence dans le domaine de la peinture sur porcelaine et à ménager aux femmes un espace dans un milieu artistique qui se professionnalisait. Seize créatrices³, choisies par concours, participèrent à la réalisation des vingt-quatre couverts formant un ensemble de quelque 200 pièces⁴ authentifiées par une estampille conçue par la Women's Art Association of Canada et représentant le navire de Cabot et de son équipage le *The Matthew 1497-1897*. Sous les auspices des succursales de la WAAC, le *Service de table commémoratif canadien de Cabot* fut exposé dans plusieurs villes canadiennes où il fit l'objet d'une réception critique généralement favorable. Le journaliste du quotidien *The Gazette* allait même jusqu'à affirmer que cet ensemble constituait, « *the most valuable artistic work ever done in Canada*⁵ ».

Ce projet reçut l'appui officiel d'Oliver Aiken Howland (1847-1905), représentant du secteur sud de Toronto à l'Assemblée législative de l'Ontario de 1894 à 1898 et de Lady Aberdeen (1857-1939)⁶. Lors d'une allocution présentée devant les membres de la WAAC le 8 janvier 1896, Howland avait suggéré d'exposer le service à la *First Canadian Historical Exhibition*⁷. Presbytérienne, Ishbel Maria Majoribanks défendait les principes du libéralisme et des valeurs de piété et de dévotion, son sens des responsabilités sociales l'amena à appuyer le projet de Mary Dignam.

Conçu pour commémorer les expéditions coloniales de Cabot en Atlantique, le service de table célébrait la prétendue centralité historique de la « découverte du Canada » par les Anglais et, du coup, affirmait la souveraineté impériale en territoire canadien nouvellement confédéré. On se souviendra, en effet, que les explorations de Cabot en Atlantique avaient été autorisées par Henri VII, roi d'Angleterre. Soutenus financièrement par la couronne britannique, Cabot et son équipage quittaient donc Bristol à la recherche d'une route vers l'Asie ! Le 2 mai 1497, le vaisseau longeait les côtes des territoires autochtones, mi'kmaq et innus notamment, formant aujourd'hui le Labrador et Terre-Neuve⁸.

En dépit de sa haute valeur symbolique et de la réception critique chaleureuse qu'il suscita, le service de table historique ne fut pas acquis par le gouvernement

fédéral, comme l'avait souhaité Mary Ella Dignam (1857-1938) qui était l'instigatrice et l'une des principales organisatrices de ce projet. Le service fut plutôt offert à Ishbel, comtesse d'Aberdeen, en guise de remerciements pour son dévouement auprès des femmes canadiennes. Ce prestigieux cadeau voulait souligner, « *her efforts in the direction of elevating the women of Canada*⁹ ». Le mandat de Lord Aberdeen à titre de gouverneur général du Canada se terminant en 1898, le couple quitta le pays emportant avec lui le *Service de table commémoratif canadien de Cabot* qui fut aussitôt entreposé à la Haddo House en Écosse. Géré depuis 1898 par le National Trust of Scotland et rendu inaccessible, cet ensemble fut rapidement oublié du public canadien¹⁰ et resta en marge de l'histoire de l'art dominante¹¹.

L'éloignement géographique explique sans aucun doute la perte de mémoire collective en regard d'un projet qui ambitionnait de revêtir une valeur patrimoniale dans la construction d'un récit national colonial à la fin du XIX^e siècle. D'autres facteurs ont pu mener à la marginalisation de ce corpus dans l'histoire de l'art. En regard de la technique utilisée, des références iconographiques à la nature morte et à l'espace domestique qu'il évoque, le service de table canadien se retrouve en quelque sorte à l'intersection de plusieurs catégories discriminatoires.

L'amateurisme dont on qualifiait souvent le travail des créatrices au XIX^e siècle, l'espace domestique auquel on associait les arts de la table, la catégorie artisanale ou décorative dans laquelle on rangeait la peinture sur porcelaine et, enfin, l'iconographie florale et animalière associée traditionnellement à des genres mineurs et à la nature morte¹² ont pu contribuer à la minoration de cet ensemble et, du coup, s'avérer des obstacles à l'intégration d'un tel corpus dans l'histoire de l'art au Canada.

En quoi ce projet collectif de peinture sur porcelaine, qui allie une rhétorique colonialiste visant la construction d'un discours sur la nation et des références implicites à la nature morte pouvait-il être perçu comme une stratégie apte à susciter la reconnaissance des femmes dans le champ de l'art ? Comment faut-il comprendre la valeur émancipatoire de ces choix esthétiques et techniques qui semblent, à première vue, conformes à l'idéologie victorienne conservatrice et fondés sur des valeurs bourgeoises de domesticité et de philanthropie ?

All Canadian. Un projet au service de « la Nation »



Figure 2 : Martha Logan, *Les édifices du Parlement et la rivière des Outaouais (Parliament Buildings and Ottawa River)*, assiette plate, *Service de table commémoratif canadien de Cabot*, 1897
porcelaine tendre, Doulton & Co. Staffordshire, bord festonné
National Trust for Scotland, Édimbourg, 79.4042.24u

Photo : Eric Ellington

Le service de table historique proposait une vision précise du Canada, définie à partir de sa flore et de sa faune et de sites historiques locaux, facilement identifiables. Son iconographie « toute canadienne » devait conférer à l'ensemble une valeur symbolique forte, unifiée, qui participerait à la construction d'une identité nationale. Mentionnons d'emblée que ces choix iconographiques se démarquaient de la tradition de peinture sur porcelaine alors en vogue au Canada, laquelle privilégiait des motifs et des sujets plus européens. Selon l'historienne de la céramique Elizabeth Collard : « *The vast majority of wares on Canadian tables were without any distinctive Canadian appeal: they were the same wares (with the same patterns) being sold at home in Great Britain*¹³ ». Les thèmes canadiens conféraient donc au service de table historique un caractère distinct en comparaison des sujets de prédilection de la production de peinture sur porcelaine destinée au marché local¹⁴.

Bien qu'il n'existe pas de preuve archivistique à ce sujet, il est probable que le projet de service de table fut inspiré du *Hayes State Dinner Service* réalisé pour la Maison-Blanche en 1879 d'après les dessins de Theodore Davies représentant la faune et de la flore américaines. On sait que le marchand Adam Darling, établi à

Montréal, avait commandé une copie de cet ensemble et qu'il avait fait paraître une annonce dans les journaux locaux invitant les clients à venir le voir. Selon Marie Elwood certaines femmes, membres de la WAAC, avaient vraisemblablement vu la copie du service de table de la Maison-Blanche à Montréal¹⁵. Imprégnée d'un esprit nationaliste comparable à celui qui avait animé la réalisation du *Hayes State Dinner Service*, la WAAC avait proposé aux créatrices canadiennes des collections de référence¹⁶ constituées de répertoires d'images où l'on trouvait des représentations de plantes et de fruits indigènes ainsi que des représentations de paysages urbains largement inspirés et popularisés par l'illustrateur britannique William Henry Bartlett (1809-1854) pour le *Canadian Scenery Illustrated* (Londres, 1842). L'intérêt de Bartlett pour l'architecture et pour les peintres topographes l'avait amené à concevoir des paysages assez détaillés des lieux qu'il avait visités lors de son voyage aux Canadas en 1838. Ses paysages donnaient cependant une vision attrayante des lieux parcourus :

Bartlett's way of looking at things not only made faraway seem more than ever alluring; he also gave people a renewed vision of their own countries. (...) in North America, he gave to the hard facts of ports and backwoods the wished-for gleam and glamour¹⁷.



Figure 3 : Phoebe Watson, *La vieille église des Mohawks, Brantford (Ontario)* assiette à soupe, *Service de table commémoratif canadien de Cabot*, 1897 porcelaine tendre, Doulton & Co. Staffordshire, bord festonné National Trust for Scotland, Édimbourg, 79.4041.24m

Photo : Eric Ellington

Choisis pour décorer les grandes assiettes et les assiettes plates du service de table, les fortifications, églises et marchés urbains proposaient, en fait, une vision assez romantique et bien partielle de la géographie et de l'histoire canadiennes. Les scènes historiques mettaient en valeur les principaux marqueurs architecturaux de l'histoire coloniale du pays, tels que *La vieille église Mokawks*, les sites militaires et les centres économiques que constituaient, alors, les marchés de Montréal et de Toronto (fig. 3). Cette cartographie sélective incluait également une vue du « village Saint-Régis » d'après Bartlett. Rappelons-nous que la dénomination « village Saint-Régis » renvoie à la mission jésuite fondée au XVIII^e siècle à Akwesasne en territoire *Kanien'kehá:ka* (Mohawk) (fig. 4 et 5). Ce territoire limitrophe entre le Québec et l'Ontario est, aujourd'hui encore, traversé par la frontière de l'État de New York. Quelles étaient donc les intentions qui présidaient à la décision d'inclure cette vue de « Saint-Régis » dans une collection de paysages historiques servant à construire un discours national ? S'il est difficile de présumer des desseins de l'entreprise, il reste que la représentation de ce territoire frontalier et enclavé ne manquait pas de promouvoir avec force l'autonomie des frontières canadiennes dans un contexte où la menace d'expansion américaine continuait de frapper l'imaginaire collectif et où le Canada était résolument engagé dans un processus d'assimilation éhonté des peuples autochtones.



Figure 4 : Margaret Irvine, *Le village amérindien de Saint-Régis. (St. Regis Indian Village)*
 assiette plate, *Service de table commémoratif canadien de Cabot*, 1897
 porcelaine tendre, Doulton & Co. Staffordshire, bord festonné
 National Trust for Scotland, Édimbourg, 79.4042.24b

Photo : Eric Ellington



Figure 5 : William Henry Bartlett, St. Régis Indian Village, *Canadian Scenery illustrated*, Londres, 1842, p. 106.

À ce discours nationaliste univoque correspondait un échantillonnage relativement homogène de créatrices. La provenance et l'appartenance linguistique des candidates retenues pour la réalisation du service n'étaient pas plus représentatives de la diversité des réalités culturelles, géographiques et de classes des artistes et artisanes canadiennes. Treize créatrices provenaient de l'Ontario, Elizabeth Whitney était établie à Montréal, tandis qu'Alice Mary Egan et Annie Kelly vivaient et travaillaient en Nouvelle-Écosse, à Halifax et Yarmouth respectivement. Souvent issues de milieux assez aisés, les seize artistes retenues pour ce projet étaient anglophones et majoritairement ontariennes; ce qui reflétait la distribution géographique et le poids des succursales de la WAAC à la fin du XIX^e siècle.

La nature morte. Appropriation d'un espace masculin ?

Parallèlement aux sites historiques, une part importante du programme iconographique du service de table historique représente des motifs propres aux natures mortes de fleurs, de fruits, de fougères et espèces de gastéropodes (fig. 6). S'il va de soi que les assiettes à salade, à desserts, ainsi que les tasses et les soucoupes décorées de fleurs et de fougères figurent des natures mortes, d'autres pièces comme les assiettes à gibier et à poisson constituaient des cas plus problématiques en regard des espèces représentées et, à la fois, de leur vitalité. On aurait pu s'attendre à ce que les espèces de poisson représentées valorisent l'importance de l'industrie de la pêche commerciale au Canada et son rôle clé dans l'économie transcontinentale. Cela aurait été cohérent avec le programme narratif

du corpus dans son ensemble. Pourtant la morue, le flétan, l'aiglefin, le maquereau, le homard, ni la sardine ne figurent parmi les espèces reproduites. On y trouve plutôt des espèces lacustres, la truite et l'esturgeon d'eau douce ou le crapet, associées à la pêche sportive ou aux loisirs (fig. 7). Les assiettes à gibier réalisées par Elizabeth Whitney et Alica Egan furent, quant à elles, décorées de plusieurs familles d'oiseaux (morillon à dos blanc, canard huppé, etc.) qui évoquaient assurément les activités cynégétiques récréatives (fig. 8, 9, 10). Que signifiaient ces choix iconographiques ? Au Canada, le milieu du XIX^e siècle correspond au début de la valorisation de la chasse et de la pêche sportives. Le tourisme sportif pratiqué par une classe d'hommes d'affaires et de notables fut encouragé par le réseau de chemin de fer nouvellement consolidé. Les réseaux de clubs privés s'organisèrent; le Shawinigan Club fut fondé en 1883 et le Laurentian Club en 1886, par exemple. Ces clubs attirèrent une clientèle canadienne et américaine fortunée.



Figure 6 : Lily Osman Adams, Patelle (*Western Limpet*), assiette à poisson, *Service de table commémoratif canadien de Cabot*, 1897 porcelaine tendre, Doulton & Co. Staffordshire, bord festonné National Trust for Scotland, Édimbourg, 79.4043.24n

Photo : Eric Ellington



Figure 7 : Louise Couen, Poisson-lune (*Sunfish*) assiette à poisson, *Service de table commémoratif canadien de Cabot*, 1897 porcelaine tendre, Doulton & Co. Staffordshire, bord festonné National Trust for Scotland, Édimbourg 79.4043.24s

Photo : Eric Ellington



Figure 8 : Elizabeth Whitney, *Lagopède des rochers (Rock Ptarmigan)* assiette à gibier, *Service de table commémoratif canadien de Cabot*, 1897 porcelaine tendre, Doulton & Co. Staffordshire, bord festonné National Trust for Scotland, Édimbourg, 79.4044.24n

Photo : Eric Ellington



Figure 9 : Elizabeth Whitney, *Pluvier d'Amérique (American Plover)*, assiette à gibier, *Service de table commémoratif canadien de Cabot*, 1897 porcelaine tendre, Doulton & Co. Staffordshire, bord festonné National Trust for Scotland, Édimbourg 79.4044.24r

Photo : Eric Ellington



Figure 10 : Alice Mary Egan, *Morillon à dos blanc (Canvasback Duck)*, assiette à gibier, *Service de table commémoratif canadien de Cabot*, 1897 porcelaine tendre, Doulton & Co. Staffordshire, bord festonné National Trust for Scotland, Édimbourg 79.4044.24a

Photo : Eric Ellington

Dans ce contexte, l'iconographie animalière privilégiée par la WAAC évoquait assurément une économie sportive tout en se situant dans le prolongement des natures mortes dites des trophées de chasse. Cependant, contrairement aux peintres qui plaçaient le gibier mort dans des lieux neutres, les poissons et le gibier du service de table furent intégrés à leur habitat naturel dont les détails témoignaient d'un certain souci de véracité scientifique. Chaque espèce fut soigneusement identifiée par son nom latin, selon la taxonomie linnéenne et les ailes des assiettes furent réservées à la représentation des principales sources de nourriture propres à chaque espèce. Cette composition particulière rappelle celle des planches de botaniques. Bien vivants, actifs et dynamiques, ces animaux sont, par ailleurs, occupés à se nourrir, à se reproduire ou à se déplacer, évoquant les planches de l'ornithologue, peintre, taxidermiste et naturaliste Jean-Jacques Audubon (1785-1851) dont ils furent inspirés (fig. 11 et 12). Audubon fut reconnu pour son souci du détail anatomique et le caractère vivant de ses sujets¹⁸. Comme le note Keri Cronin, au sein de ce corpus, les sciences naturelles furent inhérentes à la construction d'un discours sur la nation : « *the visual treatment of the nonhuman world in this project (...) situates the exploration of Canada's natural history as an important part of the nation's colonial and imperial past*¹⁹ ».



Figure 11 : Alice Mary Egan, *Canard huppé*, (*Wood Duck*), assiette à gibier, *Service de table commémoratif canadien de Cabot*, 1897 porcelaine tendre, Doulton & Co. Staffordshire, bord festonné National Trust for Scotland, Édimbourg 79.4044.24b

Photo : Eric Ellington



Figure 12 : Jean-Jacques Audubon, « Summer, or Wood Duck », *The Birds of America*, planche 206

Ce service de table victorien occupait donc un espace profondément ambigu et mitoyen, la nomenclature des pièces calquait l'autorité du discours scientifique, une part importante de son iconographie évoquait les activités cynégétiques et la culture masculine des natures mortes de trophée de chasse alors que son dispositif s'ancrait dans un espace domestique, celui des arts de la table luxueux, raffiné et « féminin » souvent associé à l'amateurisme.

Ambiguïté des catégories

Mary Ella Dignam joua un rôle de premier plan dans la production du service de table et dans la défense de la peinture sur porcelaine. Elle qui, pourtant fut, d'abord et avant tout une peintre professionnelle formée à la tradition des beaux-arts. Elle étudia auprès du muraliste Kenyon Cox (1856-1919) et du portraitiste William Merritt Chase (1849-1916) à l'*Art Students League* (New York), puis à Paris aux ateliers Merson et Collin²⁰. Elle exposa ses œuvres sur la scène nationale et internationale. Elle fonda l'*Art Studio of Moulton's Ladies College* (Université McMaster) ainsi que le *Women's Art Club* en 1886 qui devint, en 1892, la *Women's Art Association of Canada*²¹. C'est elle qui, en 1894, incita May Phillips à fonder une succursale de la WAAC à Montréal²². Elle participa d'ailleurs à l'organisation de la rencontre inaugurale de la succursale montréalaise. Elle milita pour que les femmes soient représentées à la *First Canadian Historical Exhibition*. Bref, tout au long de sa carrière elle témoigna d'un engagement infatigable dans la promotion des créatrices canadiennes. Dignam appuya tant la tradition beaux-arts, que les « arts appliqués », incluant la céramique tout particulièrement. Aussi au lendemain de sa fondation, la WAAC promut la peinture sur porcelaine au point de réserver, dès les années 1890, une section à part entière dans les expositions qu'elle organisa tant à Montréal, qu'à Kingston, St John, St Thomas, Brockville et Hamilton. Ces expositions donnèrent à nombre de créatrices une certaine visibilité. À Montréal le travail de peinture sur céramique d'Elizabeth Withney, qui enseigna à la *School of Art and Applied Design*, d'Alice Levingston, de Harriet McDonnell ou d'Elizabeth Torrance pour ne nommer qu'elles, suscita des commentaires favorables de la part de la critique lors des expositions annuelles du Salon du printemps et de la WAAC. Dans le rapport annuel de la WAAC, on pouvait lire :

The Exhibition of Ceramics, also held at the Studio, was probably the finest of its kind ever held in Montreal, both for originality of design and for finished execution. Sales reached \$250. (...) Much interest was shown in this Exhibition

*and surprise expressed at finding such beautiful specimens of China painting, the work by Canadian Woman Artists*²³.

Nonobstant ces succès, la peinture sur porcelaine fut souvent associée à un certain « amateurisme ». Au Canada, particulièrement à Victoria où William Mill Allan s'établit à partir de 1890²⁴ et offrit des cours de peinture sur porcelaine inspirés de la tradition victorienne, cette technique devint rapidement très populaire auprès des jeunes femmes anglophones bourgeoises et, du coup, elle fut perçue comme une occupation de dilettantes. Industrie particulièrement florissante (notamment à Toronto, par le biais de la Hurd, Leigh Co. et des frères Griffiths) la peinture sur porcelaine permit pourtant à plusieurs femmes d'accéder à une « professionnalisation » de la technique.

Dans une certaine mesure, cette industrie répondait aux demandes croissantes d'objets faits à la main, promus par le mouvement *Arts and Crafts* dont les influences se firent sentir jusqu'en Amérique du Nord, aux États-Unis surtout, mais également au Canada. Les femmes y jouèrent un rôle important. En 1895 Alice Peck et May Phillips, tout comme Dignam, se déclarèrent favorables à la promotion des « arts appliqués » et à la peinture sur porcelaine. Insistant sur la qualité des productions²⁵, leur vision était cohérente avec celle de John Ruskin et de William Morris qui valorisaient les savoir-faire, le fait main et le soin apporté à la confection d'objets uniques afin de contrer la médiocrité des produits de la reproduction mécanique. L'art devait pénétrer la vie quotidienne, favorisant un rapprochement entre les beaux-arts et les arts appliqués.

La peinture sur porcelaine profita à une industrie en expansion dont les principes de valorisation du fait main à partir de céramiques et d'engobes produits en industrie rejoignaient la vision et les contradictions du mouvement *Arts and Crafts*. Dans un article de décembre 1897, Mary Dignam en faisait le constat : « *The commercial element that so often complained by modern artists as proved to be a powerful assistant in the development of one art industry at least : that of china painting*²⁶ ». C'est dire qu'à la fin du XIX^e siècle au Canada, bien qu'elle continua souvent d'être perçue comme un passe-temps anodin, la peinture sur porcelaine joua en réalité un rôle important dans l'économie et dans la professionnalisation de plusieurs créatrices, majoritairement anglophones il va sans dire. Se situant à la fois sur le terrain de l'art commercial, sur celui des « arts appliqués » et de la peinture, le service de table historique espérait contribuer à l'intégration des

femmes au champ de l'art... encore aurait-il fallu qu'il fut acquis par l'État ! C'est dans ce contexte qu'il faut saisir le sens de l'argumentaire que développent Dignam et les membres de la WAAC pour la pétition qu'elles firent circuler afin de demander l'acquisition du service par le Parlement canadien. Aux points neuf et dix de leur requête, on pouvait lire :

That your petitioners believe that the effect of the purchase by the Government of this set will be to greatly increase the interest in Ceramic Art through Canada and thus increase the revenues of the Government from duties on the material required in the work.

That in view of the above considerations your Petitioners respectfully request that the Government purchase the above-mentioned set, either for the National Gallery in Ottawa, or for the Government House, where it could be suitably arranged and displayed in cabinets when not in use²⁷.

Dignam envisageait donc les savoir-faire liés à la peinture sur porcelaine non pas comme des passe-temps féminins, mais comme un véritable héritage culturel national. Le service de table constitue un cas de figure particulièrement intéressant en regard du processus d'institutionnalisation qui opéra éventuellement une stricte hiérarchie entre les traditions beaux-arts et artisanat. Il nous invite à reconsidérer les débuts de la modernité dans le champ de l'art au Canada en tenant compte de la relative porosité entre ces traditions, du moins dans le dernier quart du XIX^e siècle. En Europe, la modernité entraîna une restructuration profonde de l'organisation du champ de l'art au sein de laquelle se dessina graduellement une opposition claire entre l'art et l'artisanat. La polarisation entre ces sphères d'activités s'intensifia à partir de la Renaissance, période qui marqua un moment pivot vers l'abandon progressif de la tradition des guildes et des ateliers au profit du modèle de l'académie²⁸. La situation au Canada fut différente. Le dernier quart du XIX^e siècle fut, certes, le théâtre d'une restructuration profonde du milieu culturel²⁹. La création d'institutions comme l'Académie royale des arts du Canada, calquée sur des modèles européens, concouru à mettre en place des structures d'exclusion et discriminatoires et à codifier la hiérarchie entre les traditions beaux-arts et artisanat. Au cours de cette fin de siècle, les processus d'autonomisation et de professionnalisation des disciplines artistiques qui caractérisèrent les débuts de la modernité étaient loin d'être complétés. Aussi parallèlement aux structures organisationnelles qui se mettaient en place, certaines organisations et collections soutenaient, simultanément, les arts et les « arts appliqués » ou « décoratifs ». La Guilde et la WAAC furent des cas exemplaires de ce phénomène. Pensons aussi à la place qu'occupaient les « arts décoratifs » dans les premières collections du

Musée des beaux-arts de Montréal constituées des dons de Cleveland Morgan³⁰. Le service de table occupait donc en quelque sorte cet espace intermédiaire dans un champ culturel où les valeurs patriarcales et discriminatoires associées à la notion même de « professionnalisme » et à la hiérarchie entre art et artisanat se consolidaient progressivement en structures d'exclusion des femmes du champ de l'art.

Craft production is central to the history of women and art in Canada, but (...) given its late onset, the adoption of professionalism as a lens for Canadian women's craft production will miss the greater part of its history – the isolated voices of the women of 1881 notwithstanding³¹.

On peut donc comprendre qu'un projet de peinture sur porcelaine pouvait en 1897 être perçu, non sans ambiguïtés, comme une stratégie de revendication de la reconnaissance des femmes dans le champ de « l'art ».

Enfin, il faut encore souligner l'importance de la nature collective de ce projet. La réalisation du service de table reposa sur le développement d'un réseau de collaboratrices dont la portée n'a pas encore été mesurée. Processus transformateur, ce projet collectif s'inscrivait en rupture avec le modèle de l'artiste moderne solitaire, reposait sur une sororité qui préfigurait, presque un siècle avant l'heure, celle du *Dinner Party* (1979) de Judy Chicago. Bien que non activiste et toujours ancrée dans l'idéologie victorienne de l'époque, la mobilisation d'un réseau élargi de créatrices pour la réalisation du service de table constitua, pour les femmes anglophones de cette fin de XIX^e siècle au Canada, un espace de socialisation et un capital symbolique sans précédent. On comprend alors toute la portée du souhait de Mary Dignam lorsqu'elle affirma : « *it is hoped that it will be accepted by the government and placed where it may be seen and studied and preserved to mark the first era in ceramics in Canada³²* ».

Notes

¹ « La nature morte porte toutes les marques de cette exclusion à double tranchant et de la nostalgie, de cette ambivalence irrésolue qui donne à l'espace féminin un pouvoir d'attraction pour favoriser le développement de la nature morte en tant que genre, tout en appréhendant l'espace féminin comme étranger, comme un espace qui menace aussi le sujet masculin au cœur de son

identité de mâle ». [Nous traduisons] Norma Bryson, *Looking at the overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990, p. 172-173.

² La *Women's Art Association of Canada* est incorporée à Toronto en 1892. La WAAC succède au *Women's Art Club*, fondé par Mary Ella Dignam (née Williams) en 1886. L'association devient la première organisation canadienne réunissant des créatrices professionnelles et amateurs.

³ Lily Osman Adams, Louise Couen, Juliet Howson, Margaret Irvine, Martha Logan, Hattie Proctor, M (?) Roberts, Jane Bertram, Justina Harrison, Phoebe Amelia Watson, Clara E. Galbraith, Alice Judd, Margaret McClung, Alice Mary Egan (Hagan), Anna Lucy Kelly, Elizabeth Whitney. Plusieurs de ces artistes avaient étudié dans des écoles d'art réputées : la New Art League (Lily Osman Adams), la Victoria School of Art and Design (Alice Mary Egan), la Ontario School of Art et à la Buffalo Art League (Martha Logan). Toutes ont exposé régulièrement à la WAAC et la majorité fut impliquée dans des associations d'artistes, des conseils d'administration ou dans l'enseignement des arts. Voir Marie Elwood *et al.*, « La création du service de table : les artistes », *The Splendid Gift: the 1897 Canadian Historical Dinner Service/Un cadeau magnifique. Le service de table historique canadien de 1897*, exposition virtuelle du Musée canadien de l'histoire, <https://www.museedelhistoire.ca/cmcc/exhibitions/hist/cadeau/cadin01f.shtml>

⁴ Complété le 18 mai 1897, le service de table est constitué de vingt-quatre couverts décorés d'autant de paysages historiques du Canada, de scènes de la vie marine, des oiseaux et des fougères, de différentes espèces d'oiseaux chantant, de petits fruits que de fleurs sauvages et cultivées du Canada.

⁵ *The Gazette*, 14 juin 1898, cité dans Elizabeth Collard, *Nineteenth Century Pottery and Porcelain in Canada*, Kingston et Montréal, McGill-Queen's University Press, (1967), 1984, p. 321.

⁶ Lady Aberdeen participa à la fondation du Conseil national des femmes et elle initia la fondation des Infirmières de l'Ordre de Victoria.

⁷ Keri Cronin, « Science on a Salad Plate? Thinking About the Representation of Natural History in the Canadian Historic Dinner Service Project 1 », *Scientia Canadensis*, 2008, vol. 311, n° 2, p. 119. DOI : 10.7202/019757ar. La *First Canadian Historical Exhibition* eut lieu au Victoria College, Queen's Park de Toronto en juin 1899.

⁸ Cabot remarqua l'abondance des champs de pêche de morue des Grands Bancs. convoitée par plusieurs pays, cette ressource a fait l'objet d'une surpêche dévastatrice. En 1992, le gouvernement fédéral canadien a imposé un moratoire sur la morue atlantique.

⁹ *Halifax Morning Chronicle*, 15 juin 1898, cité dans Marie Elwood, notes dactylographiées, p. 46 (fonds Peter Rider, Musée de l'histoire, Gatineau Boîte H-1083 et H-1084).

¹⁰ Après 1898, à notre connaissance, une seule exposition fut consacrée à ce corpus en terre canadienne et elle ne donnait à voir qu'une partie de l'ensemble : *The Splendid Gift: the 1897 Canadian Historical Dinner Service/Un cadeau magnifique. Le service de table historique canadien de 1897*, du 2 juin 1997 au 28 février 1998 au Musée canadien des civilisations, Hull (aujourd'hui Musée canadien de l'histoire). L'exposition réunissait cinquante-trois pièces. À partir de la documentation rassemblée par les commissaires, Marie Elwood, Keith A. McLeod et Peter Rider, le Musée des civilisations a mis en ligne une exposition virtuelle disponible à l'adresse suivante : <https://www.museedelhistoire.ca/cmcc/exhibitions/hist/cadeau/cadin01f.shtml>

¹¹ Mises à part les contributions respectives d'Elizabeth Collard et plus récemment celle de Keri Cronin les textes savants, publiés, en histoire de l'art consacrent à ce corpus des mentions plutôt brèves. Elizabeth Collard y dédie quelques pages dans son ouvrage magistral sur la céramique au Canada, Elizabeth Collard, *op.cit.*, p. 320-321. Voir aussi, Keri Cronin, « Science on a Salad Plate? Thinking About the Representation of Natural History in the Canadian Historic Dinner Service Project 1 », *Scientia Canadensis*, 2008, vol. 311, n° 2, p. 113-130. DOI : 10.7202/019757ar

¹² Sujet pictural mineur dans la tradition académique européenne, la nature morte se classait aux derniers rangs de la hiérarchie des genres. André Félibien, théoricien du classicisme académique et responsable des conférences de l'Académie, considérait que « Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles ». Alain Mérot, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 2003, p. 50.

¹³ Elizabeth Collard, *op. cit.*, p. 210.

¹⁴ Il existe cependant, dès le milieu du XIX^e siècle, des décorations de céramiques dont les thèmes furent canadiens souvent inspirés des gravures de William Henry Bartlett, ils furent majoritairement destinés à un marché américain. Voir Elizabeth Collard, *op.cit.*, p. 209.

¹⁵ Notes manuscrites, Fonds Peter Rieder, Archives Musée canadien de l'histoire, Gatineau.

¹⁶ *Canadian Scenery Illustrated* (Londres, 1842), J.J. Audubon, *The Birds of America* (1840-1844), ainsi que les revues *Picturesque Canada* et *Keramic Studio*.

¹⁷ Elizabeth Collard, *op.cit.*, p. 210.

¹⁸ Le père d'Alice Egan (à qui l'on avait confié la décoration des assiettes à gibier) était chasseur. On allègue qu'il possédait une copie de l'album d'Audubon. Barry Morrison, « Alice Mary Hagen (Egan) 1872-1972 », *Studio Ceramics Canada*, <https://studioceramicscanada.com/alice-mary-hagen/> (consulté le 26 avril 2017).

¹⁹ Pour un examen plus approfondi des liens entre l'histoire naturelle au Canada et l'iconographie du service de table, voir Erin Cronin, *op.cit.*, p. 128.

²⁰ Allison Thompson, *A Worthy Place in the Art of our Country: The Women's Art Association of Canada 1887-1987*, mémoire de maîtrise, Institute of Canadian Studies, Carleton University, 1989, p. 53.

²¹ Elle en assume la présidence jusqu'en 1913.

²² Ellen Easton McLeod, *Entre bonnes mains. La Guilde : un siècle de savoir-faire canadien*, Montréal, Carte Blanche, 2016, p. 18.

²³ Rapport annuel de la *Women's Art association of Canada*, branche montréalaise, lundi le 30 septembre 1895, p. 14.

²⁴ Elizabeth Collard, *op. cit.*, p. 320.

²⁵ McLeod, *op. cit.*, p. 28.

²⁶ Mary Ella Dignam, « Ceramic art and the W.A.A. of Canada », *The Saturday Globe*, 4 décembre 1897, p. 1-2.

²⁷ Copie dactylographiée de la pétition, Dossier Elizabeth Whitney, Université Concordia.

²⁸ Carl Goldstein, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 17.

²⁹ Pensons par exemple à la Ontario Society of Artists fondée en 1872, à la Ontario School of Art qui ouvrit ses portes à Toronto en 1876, puis à London 1878, et à Ottawa en 1879, à la création en 1880 de l'actuel Musée des beaux-arts du Canada et de l'Académie royale des arts du Canada et à la création de l'École de l'Art Association of Montréal en 1880.

³⁰ Au sujet de Cleveland Morgan, voir Norma Morgan, *F. Cleveland Morgan and the Decorative Arts Collection in The Montreal Museum of Fine Arts*, mémoire de maîtrise, Département d'histoire de l'art, Université Concordia, 1985.

³¹ Kristina Huneault, « Professionalism as Critical Concept and Historical Process for Women and Art in Canada », *Rethinking Professionalism. Women and Art in Canada, 1850-1970*, sous la direction de

Kristina Huneault et Janice Anderson, Montreal & Kingston, London, Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2012, p. 19. Sur la notion de professionnalisme en art voir aussi : Sandra Alföldy, *Crafting Identity: The Development of Professional Fine Craft in Canada*, Montreal & Kingston, London, Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2005; Sandra Alföldy, *The Allied Arts. Architecture and Craft in Postwar Canada*, Montreal & Kingston, London, Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2012; Susan Butlin, *A New Matrix of the Arts: A History of the Professionalization of Canadian Women Artists, 1880-1914*, thèse de doctorat, Carleton University, 2008.

³² *Toronto Saturday Globe*, 4 décembre 1897 cité dans Marie Elwood, notes dactylographiées, p. 46. Fonds Peter Rider, Musée de l'histoire, Gatineau.

Pour citer

Édith-Anne Pageot, « Femmes, fleurs et fougères. Le *Service de table commémoratif canadien de Cabot* », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 2, printemps 2018, p. 47-63, [<https://erhaq.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/37/2020/10/Le-Carnet-de-l'ÉRHAQ-no-2-5-Pageot.pdf>].