

# Le Carnet de l'ÉRHAQ

n° 2, automne 2018

La nature morte au temps d'Ozias Leduc



ÉRHAQ – Équipe de recherche en histoire de l'art au Québec

# Table des matières

Esther Trépanier	2
Introduction	
Didier Prioul	8
La nature morte est-elle réfractaire à la théorie ?	
Marc Gauthier	22
L'exposition de la nature morte au temps d'Ozias Leduc	
Laurier Lacroix	34
De la nature morte au paysage dans l'œuvre d'Ozias Leduc ou le salut par l'art	
Édith-Anne Pageot	47
Femmes, fleurs et fougères. Le <i>Service de table commémoratif canadien de Cabot</i>	
Les auteurs	64
Crédits	67

ISSN 2560-7146

Photo de couverture : Ozias Leduc, *Autoportrait à la caméra*, vers 1898, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, BAnQ Vieux-Montréal, Fonds Ozias Leduc, MSS 327, S13\_ 1.6

# Esther Trépanier

## Introduction

Des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches.

L'illusion des reflets du verre, de l'étain, du bronze ou de la céramique.

Des bêtes, mortes, à plumes ou à poils.

Des insectes, des crânes, des livres.

À travers la séduction de la matière et la perfection du savoir-faire, ce parent pauvre de la hiérarchie académique des genres révélait beaucoup d'une époque, de ses valeurs, de la richesse et des goûts des commanditaires sans oublier la vision chrétienne de l'inévitable finitude : *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* !

Puis, il a suffi de quelques vilaines pommes, de quelques oranges ou de pauvres oignons, d'une draperie, d'un pichet ou encore d'un compotier, toujours les mêmes, d'improbables guitares et de quelques morceaux du journal du jour pour que la nature morte se trouve au cœur d'une révolution picturale qui, de Cézanne à Picasso et Braque pour ne nommer que ceux-là, allait bouleverser les modes de la représentation picturale en Occident.

Mais avant toute chose, la nature morte n'est-elle pas œuvre de réflexion d'un artiste, seul dans l'intimité de l'atelier, devant son objet : la peinture? Considérés sous cet angle, les codes traditionnels de l'interprétation du genre s'effacent devant un travail de lecture qui convoque des dimensions plus complexes.

Cette problématique est en quelque sorte au cœur de l'essai de Didier Prioul, « La nature morte est-elle réfractaire à la théorie ? ». La nature morte considérée sous l'angle de la théorie traditionnelle de l'art l'attesterait. Mais une compréhension autre de la nature morte pourrait ouvrir à la théorie, voire même l'exhiber, celle-ci n'étant plus une contrainte, mais un moyen offert à l'artiste pour exprimer sa pensée.

Par ailleurs, interroger le statut de la nature morte au temps de Leduc oblige à rappeler que notre réflexion s'inscrit dans un contexte précis, en un temps où la tradition allait bientôt se confronter à une certaine modernité, dans un espace qui n'est pas celui de l'Europe et à travers une temporalité qui est propre au développement de l'art au Québec et au Canada.

Une question se pose alors : quelle place la nature morte a-t-elle occupée ici, entre le paysage, la scène de genre et le portrait au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, au moment où Leduc peint les siennes ? L'analyse que Marc Gauthier effectue à partir des œuvres présentées aux *Loan Exhibitions* de l'Art Association of Montreal (AAM) entre 1860 et 1914 permet de dégager quelques réponses et l'ensemble de ses conclusions indique que l'importance de la nature morte, tant dans les goûts des collectionneurs que dans les œuvres qu'ils prêtent pour des expositions, est bien minime en regard des autres sujets. Un examen en profondeur des œuvres présentées aux expositions du printemps de l'AAM et à celles de l'Académie royale des arts du Canada (ARAC) permettrait de mesurer l'importance de la nature morte au sein de ces Salons d'artistes canadiens. Mais on peut présumer que la nature morte ne constituait pas là, pas plus que dans les *Loan Exhibitions*, un sujet dominant.

On peut également s'interroger sur ce qui advient de la nature morte dans les décennies subséquentes. S'il s'en trouve toujours aux cimaises des Salons, on ignore dans quelles proportions. L'étude reste encore à faire. Toutefois, on peut signaler que malgré la présence de quelques natures mortes d'artistes confirmés, le genre n'a pas toujours bonne presse, surtout du côté des critiques qui militent en faveur d'un art moins académique et ouvert à la modernité artistique. En effet, dans certains de leurs articles, la nature morte, et plus précisément la nature morte florale, semble avoir été un prétexte à la dénonciation de « l'amateurisme » qui, selon eux, sévissait encore trop au sein des expositions de l'AAM et de l'ARAC.

Ainsi, alors que s'affirme dans les années 1930 cette modernité qui préfigure la fondation de la Société d'art contemporain de Montréal en 1939, pour certains des critiques francophones attentifs au développement de l'art moderne en nos terres canadiennes-françaises, les fruits, les fleurs, les feuilles et les branches sont souvent associés à des œuvres de femmes ou d'amateurs !

C'est la position d'Henri Girard, chroniqueur à *La Revue moderne* puis au journal *Le Canada*. Dès le début des années 1930, il s'applique à dénoncer, avec les excès

rhétoriques qui caractérisent parfois sa prose polémique, la « mièvrerie » présente aux expositions de l'Art Association ou à celles de l'Académie royale. Il y fustige cet art « féminin », « sucré », « mignard », « joli » produit par « ces mains féminines » qui « sans être toujours féminines » ont, dans l'excès de tendresse et de sentimentalité, dans la « mélasse » et le « jus de réglisse », « torturé des tubes et des tubes de couleurs » pour copier « de gentilles petites fleurs, des arbres mignons et des gazons suaves<sup>1</sup> ».

On pourrait presque parler de jubilation quand il écrit, le 21 mars 1938, dans les pages du *Canada* :

C'est la première fois depuis quinze ans, que les amateurs d'art de quelque savoir peuvent visiter le Salon du Printemps de l'Art Association of Montreal sans éprouver la pénible sensation d'être subitement plongés dans un bain de mélasse. J'ignore quelle espèce de révolution s'est produite au sein de l'Art Association, mais je constate avec un plaisir indicible que les jolies petites fleurs ont été fauchées et que les charmants petits oiseaux ont enfin pris leur envol. Les délicieuses aquarelles de Juliette n'ont plus place ici, non plus que les sentimentales et fines trouvailles de Roméo. [...] *Il faut retenir que le Salon s'est virilisé*<sup>2</sup>. [Nous soulignons]

Au-delà des effets de style, ce texte de Girard n'en pointe pas moins une certaine réalité sur laquelle s'était aussi attardé son confrère Reginald Éphrem Bertrand qui signait dans le journal *La Presse*, sous le pseudonyme de « Reynald », des chroniques dont le style était plus mesuré que celui de son collègue du *Canada*. En effet, quelques années plus tôt, Reynald consacrait – ce qui n'était pas si fréquent – une bonne partie de son article sur le Salon du printemps de 1933 à la contribution des femmes :

Les femmes figurent pour un bon tiers [...]. Elles sont une soixantaine. Plusieurs d'entre elles se réservent ou à peu près de décrire des fleurs; elles atteignent parfois à de jolies compositions, mais en autant que je puisse en juger, il reste encore des leçons à prendre de Fantin-Latour.

Cela étant dit, Reynald souligne néanmoins :

Il nous faut nous résigner à ne pas dresser la liste des femmes artistes d'autant plus *qu'en dehors des fleurs leur talent s'apparente de plus en plus, d'année en année, pour la manière résolue et l'orientation tranquille vers le colorisme, à celui des peintres masculins*<sup>3</sup>. [Nous soulignons]

La métaphore de la virilité, affirmée ou implicite, de l'art moderne n'est pas nouvelle. Dans le cas de certains critiques montréalais, cette virilisation de l'art n'exclut absolument pas la reconnaissance du travail de femmes artistes professionnelles particulièrement à partir des années 1920<sup>4</sup>.

Tout cela nous ramène finalement à la question du statut de la nature morte, car il semblerait que le fait de délaisser la composition florale pour la « virilité » de l'art moderne serait, entre autres, un gage du passage des femmes de l'amateurisme à la professionnalisation. Mais sous l'œil du critique, cela n'implique-t-il pas que cette orientation vers une « manière plus résolue », vers un « colorisme plus robuste », s'accompagne de l'adoption de sujets plus « nobles » comme le paysage rural ou urbain et la figure humaine ?

La question reste ouverte, mais, en même temps et on le sait bien, il y a plusieurs décennies déjà que les recherches féministes ont déconstruit les fondements idéologiques de cette association initiale entre art moderne et virilité. Elles ont également obligé l'histoire de l'art à redéfinir ses champs d'investigation et à étendre ses objets d'étude au-delà des seuls arts dits majeurs. De ce fait, l'étude de l'apport des femmes, professionnelles comme amatrices, dans les arts décoratifs notamment, est devenue essentielle à une compréhension plus fine et surtout moins *genrée* de la création artistique.

L'essai d'Édith-Anne Pageot, « Femmes, fleurs et fougères. Le service de table historique canadien », s'inscrit dans cette perspective des lectures théoriques féministes en s'intéressant à l'apport d'artistes et d'artisanes canadiennes à la réalisation, en 1897, d'un corpus particulier de natures mortes « d'esprit canadien » peint sur ce support particulier qu'est un service de table en porcelaine.

Mais dans le champ dit des beaux-arts, au-delà des figures de style des critiques qui ont pris comme prétexte la nature morte florale pour dénoncer l'amateurisme, qu'en est-il de ces natures mortes qui – j'emprunte ici la métaphore à Borduas – constituaient tout de même quelques-unes de ces « perles incontrôlables suintant hors les murs<sup>5</sup> » de l'amateurisme ? Je pense bien sûr à celles d'Ozias Leduc ou de quelques autres hommes, auxquelles j'ajouterais personnellement celles de quelques femmes<sup>6</sup>.

L'exposition *Le laboratoire de l'intime. Les natures mortes d'Ozias Leduc* et le colloque *La nature morte au temps d'Ozias Leduc* dont nous publions les actes dans le présent *Carnet de l'ÉRHAQ*, ont permis d'en éclairer certains aspects.

Il aura quand même fallu attendre, comme le rappelle Laurier Lacroix, les années 1970 pour que l'intérêt se porte non plus sur les aspects strictement techniques et mimétiques des représentations de Leduc, mais sur leur nature symboliste. Prenant comme point de départ de sa réflexion la place que Leduc accorde aux objets dans sa peinture, l'essai de Laurier Lacroix, « La nature morte dans l'œuvre d'Ozias Leduc », démontre qu'au-delà de la nature morte – un sujet qu'il abandonne rapidement –, Leduc poursuit à travers l'ensemble de sa production une réflexion toute personnelle sur son rapport à la nature et au travail qui incarne toute la complexité de sa pensée artistique.

Si l'histoire de la nature morte au Québec, celle de sa réception critique, de son public, de ses collectionneurs demeure un champ d'études encore largement en friche, il faut se réjouir de ce colloque dont nous publions les actes. Il est venu enrichir notre connaissance et nos réflexions sur la nature morte au temps d'Ozias Leduc et pour cela il faut remercier le Musée d'art de Joliette qui, en l'organisant, nous a offert cette opportunité.

## Notes

<sup>1</sup> Voir, entre autres, Henri Girard, « Salon du Printemps », *Le Canada*, 27 mars 1931, p. 1; « Le Salon d'Automne », *Le Canada*, 11 décembre 1931, p. 1; « Le 50<sup>e</sup> Salon du Printemps », *Le Canada*, 13 avril 1933, p. 2-3.

<sup>2</sup> Henri Girard, « Le Salon du Printemps », *Le Canada*, 21 mars 1938, p. 2.

<sup>3</sup> Reynald, « Le 50<sup>e</sup> Salon du printemps. L'exposition la plus nombreuse et la plus diverse jamais réunie. Lentes orientations vers le colorisme. La part des femmes. Les Canadiens-français. » *La Presse*, 17 mars 1933, p. 8. Cette orientation des œuvres du Salon vers le « colorisme » était un phénomène déjà constaté dans les années 1920 par Albert Laberge, le prédécesseur de Reynald au journal *La Presse*, entre autres à propos des œuvres des femmes et des artistes du Groupe de Beaver Hall. Voir, entre autres, Esther Trépanier, « Les femmes, l'art et la presse francophone montréalaise de 1915 à 1930 », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XVIII, n° 1, 1997, p. 68-83 et Jacques Des Rochers et Brian Foss (dir.), « Le Groupe de Beaver Hall : une modernité montréalaise », *Une modernité des années 1920 à Montréal. Le groupe de Beaver Hall*, Montréal, Londres, Musée des beaux-arts de Montréal, Black Dog Publishing, UK, 2015.

<sup>4</sup> Sur la question de l'utilisation de la notion de virilité par la critique d'art montréalaise pour qualifier l'art moderne (incluant celui des femmes), voir Esther Trépanier, *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, p. 73, 97, 100, 102 et 135-136.

<sup>5</sup> Le texte de *Refus global* se lit comme suit : « Notre destin sembla durement fixé. Des révolutions, des guerres extérieures brisent cependant l'étanchéité du charme, l'efficacité du blocus spirituel. Des perles incontrôlables suintent hors des murs. Les luttes politiques deviennent âprement partisans. Le clergé contre tout espoir commet des imprudences. ». (*Paul-Émile Borduas, Refus global, dans Écrits I, édition critique par André G. Bourassa, Jean Fiset et Gilles Lapointe, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1987, p. 329.*)

<sup>6</sup> Je pense en particulier à certaines associées au Groupe de Beaver Hall qui ont su audacieusement harmoniser, précisément par la couleur, l'espace de l'intime avec celui de la ville par de simples bouquets posés devant la fenêtre de leur atelier ouvrant sur l'espace urbain. Voir Esther Trépanier, « Le Groupe de Beaver Hall : une modernité montréalaise », dans Jacques Des Rochers et Brian Foss, *op. cit.*, p. 205.

## Pour citer

Esther Trépanier, « Introduction », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 2, printemps 2018, p. 2-7, [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

## Didier Prioul

### La nature morte est-elle réfractaire à la théorie ?

La nature morte, tout en étant un genre appartenant à la grande catégorie du réalisme, est d'abord une peinture déterminée par les objets qui la composent et par le regard du spectateur. L'attention se porte sur la représentation des objets et des choses pour leurs qualités illusionnistes plutôt que de se tourner vers une activité d'interprétation. L'illusionnisme du trompe-l'oeil, qui attire et peut même fasciner, est une source de plaisir que la théorie de l'art s'est employée à désavouer. Philippe Junod a bien résumé la question en trois mots dans un article sur « les avatars de la mimesis » : naïveté, vulgarité et passivité<sup>1</sup>. Le peintre académique Thomas Couture l'a mise en image en 1865 cette mimesis du vulgaire dans un tableau qu'il intitule *La Peinture réaliste* et dont il nous donne l'explication dans *Méthodes et entretiens d'atelier* :

De chute en chute nous sommes arrivés au Réalisme. Permettez-moi de vous entretenir un peu de cette trop fameuse école. [...] Je représente l'intérieur d'un atelier de notre temps, cela n'a rien de commun avec les ateliers d'autrefois, où l'on voyait les fragments des plus beaux antiques [...] Mais grâce aux progrès modernes en matière d'art [...] Le Laocoon est remplacé par un chou, les pieds de Gladiateur par un pied de chandelier [...]. Pour le peintre, car il y a un peintre dans ma composition, c'est un artiste studieux, fervent, enfin un illuminé de la religion nouvelle; il copie, quoi ? C'est bien simple, la tête d'un cochon, et pour siège que prend-il ? C'est moins simple : la tête du Jupiter olympien<sup>2</sup>.

Cette satire féroce concerne le peintre qui se soumet à l'objet et se laisse contaminer, lui et sa peinture, par le vulgaire, c'est-à-dire par le plaisir de l'œil qui l'a rendu servile. À l'opposé de l'artiste qui étudie l'Antique, le peintre réaliste ne fait pas l'effort de sélectionner pour comprendre la beauté idéale, une beauté qui n'existe pas dans la nature mais qui est le résultat du discernement et du choix. Le peintre réaliste s'abandonne à l'illusion du plaisir vrai. Cette condamnation de la naïveté du peintre discrédite ses tableaux et renvoie la nature morte au bas de

l'échelle dans la hiérarchie des genres. Philippe Junod pousse son raisonnement plus loin et associe la hiérarchie des genres à celle des plaisirs<sup>3</sup>. En s'adressant au plaisir sensuel de l'œil – un plaisir animal dira le peintre et écrivain anglais John Ruskin<sup>4</sup> – le peintre ne permet pas au spectateur de s'initier au plaisir de la connaissance intellectuelle, que seule peut offrir la peinture d'histoire. John Ruskin a des mots très durs pour qualifier l'imitation dans *Modern Painters* qu'il juge méprisante en raison de son pouvoir de tromperie, de telle sorte que le spectateur remplace le sens de la vue par celui du goût devant un panier de fraises, du toucher devant des oignons qu'il veut saisir, de l'odorat face à un vase de fleurs<sup>5</sup>.

Ces discours dévalorisants sont prononcés par des théoriciens et des critiques qui ne sont pas des artistes ou par des peintres qui ne pratiquent pas le genre de la nature morte. Tout cela ne veut pas dire pour autant que la nature morte cesse d'exister, c'est même le contraire. C'est dans ce contexte que les artistes du Québec commencent véritablement à faire de la nature morte l'une des composantes de leur carrière artistique lors de leurs séjours de formation en France. Il faut donc se demander comment un peintre comme Suzor-Coté s'y est pris pour occuper une place dans un marché de l'art passablement encombré, car si la nature morte est bien un tableau avec un sujet du quotidien reconnaissable par tous, cela n'en fait pas pour autant un objet esthétique. Le peintre a-t-il recours à certaines astuces pour s'assurer d'un minimum de sérieux auprès des acheteurs, lorsqu'il lui présente une peinture si littérale ? C'est la première question à laquelle il nous faut répondre. Elle prépare l'interrogation essentielle : celle de saisir le rapport qu'Ozias Leduc pouvait entretenir avec le genre de la nature morte, apparemment éloigné des questions fondamentales qui le préoccupent.

Pour les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle, la nature morte ne s'apprend pas à l'École des beaux-arts de Paris ni dans les académies privées, Julian ou Colarossi. Tout ce qui appartient au domaine de la vie quotidienne, – le dessin de l'objet, du légume ou de la fleur – s'apprend dans des écoles de métiers, pour former des ouvriers capables de rénover et d'embellir les produits de consommation, le textile, la tapisserie ou la porcelaine<sup>6</sup>. La nature morte se trouve ainsi toujours liée à la vieille opposition entre les arts mécaniques et les arts libéraux, entre la parfaite maîtrise d'un savoir-faire pratique et le programme de formation qui intègre les arts dans un système d'éducation lettré.



Figure 1 : Henri Fantin-Latour (1836-1904), *Still Life with Flowers and Fruits*, 1866, huile sur toile, 73 x 60 cm, New York, MET (Purchase, Mr. and Mrs. Richard J. Bernhard Gift, by exchange, 1980), commandé à l'artiste par Michael Spartali, diplomate grec en poste à Londres. Creative Commons Zero (CCO)

Ce rappel est important, car au moment où les artistes du Québec se forment à Paris pour être reconnus dans leur profession, la peinture est toujours une affaire sérieuse faite de codes, de normes et de règles. C'est la performance de son esprit que l'on expose au Salon si l'on veut se distinguer et s'imposer, pas celle de sa main. François Bonvin, qui a renouvelé l'art de la nature morte en France en réunissant en un tout novateur l'art des flamands, des espagnols et de Chardin comme dans sa *Nature morte à la côte de bœuf*, ne les exposait pas au Salon<sup>7</sup>. Il présentait ses portraits et, surtout, ses scènes de genre. C'est vers Londres, la Royal Academy et les collectionneurs privés, que Fantin-Latour dirigera ses tables garnies et ses admirables bouquets de fleurs (fig. 1), réservant sa carrière de portraitiste au milieu parisien. Même après 1870 et son mariage avec Victoria Dubourg, elle-même peintre de fleurs renommée, il poursuivra son association avec les marchands anglais et français pour ses natures mortes, suite à des tentatives de reconnaissance désastreuses aux Salons parisiens de 1873 et 1874<sup>8</sup>. La peinture de nature morte a donc bien un statut d'objet différent dans le milieu artistique officiel, même à Londres alors que les *Capucines doubles* (fig. 2) de Fantin, peintes en 1880, sont acquises en 1884 par le South Kensington Museum (ancêtre du V&A aujourd'hui) comme un exemple scolaire pour apprendre le dessin dans les

écoles<sup>9</sup>. Le Salon peut donc se révéler être un piège pour l'artiste et Suzor-Coté l'a bien compris, n'exposant jamais de nature morte au Salon des artistes français durant ses années parisiennes et, en petit nombre, lors des expositions du printemps à Montréal. En dix ans, de 1892 à 1902, il n'en présenta que quatre sur un total de trente-trois tableaux et dessins<sup>10</sup>.



Figure 2 : Henri Fantin-Latour (1836-1904), *Capucines doubles*, 1880, huile sur toile, 62,8 x 42,5 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, Prints, Drawings & Paintings Collection

Le piège, c'est le regard bien aiguisé d'un critique intelligent et compétent, comme celui de Huysmans au Salon de 1880. D'entrée de jeu, il pose le contexte d'ensemble, avant de commenter des œuvres en particulier :

Les peintres de nature morte sont devenus d'une habileté vraiment étonnante. Tous connaissent maintenant à fond le maniement de leur outil, et aucun de ces procédés, de ces trucs qui arrivent à donner l'illusion d'un faire large, n'est désormais inconnu des plus piètres d'entre eux. Selon le goût des visiteurs ou les besoins de la vente, ils prennent telles ou telles recettes et servent, à la minute, le plat du jour, le mets en vogue. Leur ingéniosité peut satisfaire l'esprit superficiel du public, mais les artistes ne s'y trompent pas, et c'est avec une certaine tristesse qu'ils passent devant ces œuvres d'artisans<sup>11</sup>.

Et, lorsqu'il commente plus longuement la *Courge* d'Antoine Vollon, c'est à la main et à la facture du tableau qu'il adresse ses louanges :

M. Vollon [...] étale, cette année, sur la cimaise, une étourdissante courge. Dans un cadre noir, son potiron est posé sur un fond sombre, près d'un coquemar de fer et d'une écuelle à manche de cuivre jaune. Jamais pétard plus extraordinaire, plus aveuglant, n'a jailli d'une toile. Turgide, gonflé, apoplectique, barbouillé de cinabre et d'orange, pareil à une boule de feu, ce potiron flambe dans la nuit du tableau, détonne au milieu des grêles peintures qui l'entourent, écrase tout ce qui l'entoure. La facture en est audacieuse et ample; c'est peint à grands coups, enlevé comme d'un jet, pétri à la force du pouce; c'est la fougue des portraits de Frans Hals transportée dans la nature morte<sup>12</sup>.

Huysmans est aussi sans concession pour ceux qui s'aventurent au-delà des règles attendues, transformant la nature morte en un petit récit :

Je signale encore, mais non pour les mêmes motifs, un tableau ainsi arrangé : un revolver est posé sur une table à côté d'une lettre ouverte, annonçant que le jury de cette année refuse au peintre ladite toile. Un bout de testament complète la scène. Cela s'appelle de la peinture à idées et d'aucuns même trouvent cette plaisanterie spirituelle<sup>13</sup>.

L'apport de Huysmans à la critique de la nature morte est important car il énonce deux conceptions opposées de la perception. La première produit des œuvres d'artisan, elle renvoie à une sclérose du regard qui sait voir sans pour autant regarder. La seconde est une injonction faite aux peintres d'apprendre à voir, de sortir des vieilles routines et de l'atelier :

Où est le peintre qui nous ait peint des fruits en plein jour ? – Nulle part. – Tous persistent dans le procédé des lumières factices; partout des enténébrements, des fonds noirs servant de repoussoir aux taches vives des bibelots ou des fleurs, aucun artiste qui ait tenté de s'attaquer à la nature, franchement<sup>14</sup>.

En imposant à l'artiste de peindre directement dans la nature, Huysmans exprime le paradoxe fondamental de la peinture de nature morte qui doit précisément mettre la nature à distance pour que le tableau puisse exister : les fleurs du jardin sont coupées et arrangées dans un vase, les fruits et légumes scénarisés sur une table et les objets privés de leur fonction utile. En même temps, et c'est l'autre

composante du paradoxe, les objets peints doivent être des objets dont le spectateur connaît l'usage selon la formule de Bergson dans *Matière et mémoire* :

Reconnaître un objet usuel consiste surtout à savoir s'en servir. [...] Mais savoir s'en servir, c'est déjà esquisser les mouvements qui s'y adaptent, c'est prendre une certaine attitude ou tout au moins y tendre par l'effet de ce que les Allemands ont appelé des « impulsions motrices » (*Bewegungsantriebe*). L'habitude d'utiliser l'objet a donc fini par organiser ensemble mouvements et perceptions, et la conscience de ces mouvements naissants qui suivaient la perception à la manière d'un réflexe, serait, ici encore, au fond de la reconnaissance<sup>15</sup>.

*Matière et mémoire* a été publié en 1896 et je ne dis pas que les peintres de nature morte ont lu Bergson mais, plus simplement, qu'ils mettent en image un rapport à l'objet, à travers lequel la société industrielle et bourgeoise de leur époque s'identifie matériellement et symboliquement<sup>16</sup>. Suzor-Coté, arrivé à Paris au printemps 1891, a bien vite compris ce que l'expression « une certaine attitude » veut dire, autant pour lui-même, en travaillant sur son propre corps et son identité<sup>17</sup>, que par sa peinture, en mettant l'œil de son spectateur à l'épreuve du plaisir matériel.

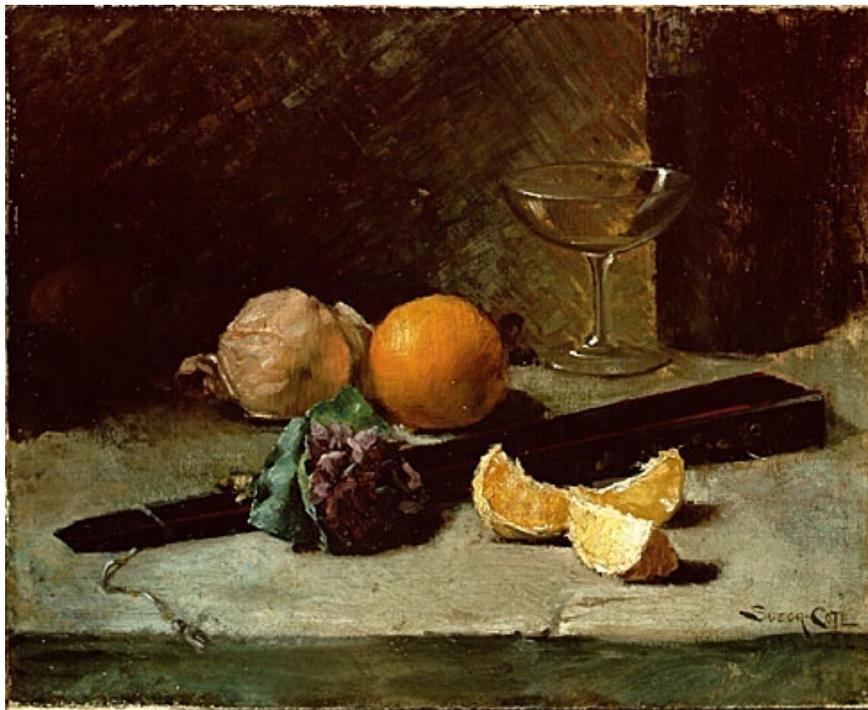


Figure 3 : Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937), *Nature morte*, 1892, huile sur toile, 33,1 x 40,6 cm, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal

Avec sa *Nature morte* de 1892 (fig. 3), on découvre à la fois le sujet du tableau et un dispositif visuel. La composition est coupée en deux par l'éventail refermé sur lequel s'appuie un bouquet de violettes, séparant la narration implicite en deux temps. Au plan moyen, l'orange à peau nue s'approche de sa voisine, encore emballée dans son papier de soie alors que la coupe de champagne est en attente, devant une bouteille de vin entamée. Tout se joue à l'avant-plan et en pleine lumière avec l'orange offerte, prête à être consommée, quartier après quartier. Si l'on en croit les préceptes académiques de la théorie de l'art, on dira que Suzor-Coté a peint une œuvre vulgaire pour un spectateur naïf, d'autant plus qu'il travaille lourdement la matérialité de sa surface picturale, transformant l'espace visuel en espace tactile. Mais Suzor-Coté n'adresse pas ses natures mortes à la théorie mais au marché de l'art. Pour cela, il a mis en place un procédé d'attrait assez astucieux en indiquant à l'acheteur potentiel l'attitude à prendre devant le tableau, celle d'un rapport de connivence qui établit une forme d'entente tacite entre deux personnes, le peintre et son spectateur. Elle se réalise dans un non-dit, sous la forme d'une communication discrète qui s'exprime également par le titre des œuvres. Celui-ci ne sert plus à nommer l'œuvre mais à fabriquer du rêve comme c'est le cas de *Monsieur est servi*, une nature morte aujourd'hui disparue<sup>18</sup>.



Figure 4 : Ozias Leduc (1864-1955), *Les trois pommes*, 1887, huile sur carton, 22,7 x 31,7 cm, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal

Ozias Leduc n'a pas suivi le parcours européen de la plupart des artistes canadiens et il est bien loin de ces procédés pour attirer le spectateur. Quand un peintre de

vingt-trois ans commence sa carrière en 1887 avec trois pommes dans une assiette (fig. 4), le plaisir des sens n'est pas vraiment au centre de ses préoccupations. Il se donne plutôt un problème de composition qu'il essaie de régler visuellement : comment positionner un point (l'assiette de pommes) en le plaçant à l'intersection de deux plans dans l'espace. Avant d'être un tableau avec un sujet, *Les trois pommes* sont la résolution visuelle d'une géométrie : le plan du banc – un rectangle dans l'espace – est coupé par le fond du tableau, un plan perpendiculaire. Pour faire illusion, il décale son banc vers la gauche, de telle sorte que l'on voit le fond du tableau comme une absence d'espace, un plan uni presque noir qui sert d'écran aux trois pommes dans leur assiette pour les faire rayonner. Leduc n'a jamais exposé cet exercice qui ne porte d'ailleurs pas le titre de nature morte et qui doit une partie de sa renommée au fait qu'il l'ait échangé en 1943 avec un tableau de dimensions semblables de Borduas, *Les Écureuils*<sup>19</sup>.



Figure 5 : Ozias Leduc (1864-1955), *Nature morte, oignons*, 1892, huile sur toile, 36,5 x 45,7 cm, Joliette, Musée d'art de Joliette

Il faut attendre l'année 1893 pour que Leduc montre sérieusement ce qu'il entend par l'imitation des objets alors qu'il présente en mars deux natures mortes à l'exposition annuelle de l'Académie royale des arts du Canada à Montréal<sup>20</sup> : *Nature morte, oignons* et *Nature morte, étude à la lumière d'une chandelle* (fig. 5 et 6). Un mois plus tard, elles feront partie de la sélection canadienne pour l'exposition universelle de Chicago où elles seront exposées durant six mois dans le pavillon

des arts<sup>21</sup>. Retournées à l'artiste en novembre 1893, ce seront les deux seules fois où les œuvres seront présentées conjointement du vivant de l'artiste. En les exposant côte-à-côte (les numéros se suivent)<sup>22</sup> et en les inscrivant dans un genre commun, celui de la nature morte, Leduc nous oblige à les regarder comme une paire, non pas comme deux œuvres distinctes, d'autant plus qu'elles ont les mêmes dimensions<sup>23</sup>. En 1892, avec *Les oignons*, Leduc peint des choses naturelles et des objets fabriqués : des oignons, une bassine en fer blanc poli et un couteau. En 1893, et selon le titre du tableau – *Étude à la lumière d'une chandelle* – il ne peint pas des objets, bien que ceux-ci soient présents dans le tableau, il se donne un problème de peinture à partir de formes semblables. L'horizontale de la table, similaire dans les deux œuvres, et le lien que Leduc manifeste discrètement en faisant rouler deux oignons rouges du premier tableau dans le second, ajoutent à l'évidence d'une paire. L'essentiel se trouve surtout dans les formes elles-mêmes, car hormis la verticale de la bougie et la diagonale du couteau, tout ce que Leduc a retenu présente des formes convexes, en relief, beaucoup plus rarement en creux (le bol, la cuillère, l'assiette du bougeoir). Alors ? Que faut-il en penser, sachant qu'il n'y a rien de gratuit dans l'art de Leduc ?



Figure 6 : Ozias Leduc (1864-1955), *Nature morte, étude à la lumière d'une chandelle*, 1893, huile sur toile, 36,1 x 46,2 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada (intitulé erronément *Le repas du colon*) © Succession Ozias Leduc/ SODRAC (2017)

Un premier élément de réponse se trouve dans les théories de l'art qui mettent la lumière et la couleur au premier plan de leur réflexion, à commencer par celle qui

a fondé toutes les autres, le *De Pictura* d'Alberti<sup>24</sup>. Toutes les couleurs sont un mélange, hormis le blanc et le noir purs. Pour percevoir les variations de leurs teintes, il faut placer des objets sous la lumière qui, elle-même, n'est pas visible en soi mais est la condition qui permet à la couleur d'être visible. En réduisant ses deux tableaux à une même gamme chromatique tout en rendant visible le point d'origine, le blanc pur de l'oignon coupé au premier plan, Leduc travaille deux situations opposées d'un objet sous la lumière : une lumière qui éclaire, extérieure au tableau, et une lumière éclairante, intérieure au tableau. La première est la lumière naturelle du soleil; la seconde la lumière artificielle de la bougie. La première rend les objets transparents à l'œil de l'observateur; la seconde les opacifie. Ces deux tableaux ne sont pas opposés mais complémentaires, car il est impossible de séparer la transparence de l'opacité en art et Leduc a consacré toute sa vie à ce problème.

Ce qui nous conduit au second élément de notre réponse, qui demande de faire intervenir un troisième tableau dans la discussion, peint en 1892 et connu sous le titre de *La Phrénologie* (fig. 7), jamais exposé lui aussi et dont nous n'avons aucune idée du titre que Leduc lui donnait<sup>25</sup>. On y retrouve le même verre de l'étude de lumière qui sert en fait à faire tremper les pinceaux<sup>26</sup>. C'est donc bien, toujours, de l'atelier du peintre dont il est question. On sait bien aujourd'hui que la phrénologie, acceptée comme une science véritable au XIX<sup>e</sup> siècle, est une utopie. On n'a pas accès au cerveau à partir des bosses du crâne qui ne se cartographie d'ailleurs pas, de manière universelle. Mais, pour assurer sa crédibilité, cette utopie n'a reposé que sur une seule règle, celle de la transparence absolue des êtres, des choses et du monde en démontrant que la frontière ultime, celle de l'opacité du cerveau, pouvait être franchie et rendue transparente, celui-ci étant devenu un simple langage pour qui savait le comprendre<sup>27</sup>. Le genre de la nature morte est alors utilisé par Leduc comme un dispositif visuel de démontage de la représentation mimétique. Il nous montre l'absurdité de la recherche absolue de la transparence : on peut rendre des oignons transparents grâce à la lumière du soleil qui les éclaire, on les voit distinctement et nettement, mais on ne rend pas transparente la pensée. À la tête du phrénologue, il oppose la flamme de la bougie – située au même plan dans les deux tableaux. Ainsi, dans l'intervalle de deux années, 1892-1893, et en trois tableaux appartenant au même genre de la nature morte, Leduc a retourné la théorie de l'imitation du réel en démontrant que ressemblance et représentation ne sont pas des synonymes<sup>28</sup>.



Figure 7 : Ozias Leduc, *La Phrénologie*, 1892, huile sur panneau de bois, 33,8 x 27,2 cm, collection Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo : Richard-Max Tremblay

À la question posée au départ – La nature morte est-elle réfractaire à la théorie ? – on peut maintenant y répondre positivement, si l'on comprend la théorie de l'art comme une norme de jugement qui ne voit pas d'écart entre l'objet imité et l'objet réel (la fraise peinte pour la fraise à déguster et le plaisir devient alors la qualité du vulgaire). On y répondra avec beaucoup plus de précaution et de réserve, car Leduc nous mène plus loin en nous montrant que la nature morte est non seulement ouverte à la théorie mais qu'elle l'exhibe. C'est la conséquence qu'il faut tirer des natures mortes de Leduc alors que le face à face de leurs surfaces illusionnistes avec le spectateur sont une provocation qu'il adresse à l'œil pour saisir l'esprit. Leduc pense par l'image et fait de ses natures mortes des surfaces d'appel, au sens d'un arrêt sur image et du pouvoir esthétique, étudiés par Baldine Saint Girons :

L'arrêt sur image n'est pas extérieur au tableau, il surgit dans son sein même. [...] le pouvoir esthétique est ce qui nous rend sensibles, c'est-à-dire présents et perméables, à l'apparaître de ce qui apparaît. Il est ce par quoi le monde exerce ce que Bachelard qualifiait sa « provocation ». Il y a un appel du monde, qu'on peut, certes, fuir et négliger, mais auquel on peut choisir de répondre. De la production d'un véritable « travail esthétique » qui nous conduit à reconnaître et à prendre en charge l'apparaître comme apparaître<sup>29</sup>.

## Notes

<sup>1</sup> Philippe Junod, « Plus vrai que nature ? Les avatars de la mimésis », *Mimésis. Approches actuelles*, sous la direction de Thierry Lenain et Danielle Lories, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p. 32 et 34 : « Le trompe-l'oeil, enfin, est suspect de passivité, de servilité, d'absence de choix et de discernement ».

<sup>2</sup> Thomas Couture, *Méthodes et entretiens d'atelier*, Paris, s. éd., 1867, p. 154-156 (Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, V-35659. *La Peinture réaliste*, une huile sur panneau de 1865, est conservée à la National Gallery of Ireland à Dublin (inv.NGL.4220).

<sup>3</sup> Philippe Junod, *Ibid.*, p. 30-31 et la section intitulée « La dialectique de la chèvre et du chou », p. 34-40.

<sup>4</sup> John Ruskin, *Modern Painters*, vol. I, Part. I « Of General Principles », Section I « Of the Nature of the Ideas Conveyable by Art », chapter IV, « Of Ideas of Imitation », §2, « Real meaning of the term » : « [...]we only know that there is no man who does not feel pleasure in his animal nature from gentle surprise, and that such surprise can be excited in no more distinct manner than by evidence that a thing is not what it appears to be ». Nous citons d'après la troisième édition de *Modern Painters* dans *The Complete Works of John Ruskin*, New York, Thomas Y. Crowell & Co., 1873, p. 18.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 18-20. Ruskin développe sa notion de « simple plaisir » dans les paragraphes 2 à 5 : « Ideas of imitation, then, act by producing the simple pleasure of surprise, and that not of surprise in its higher sense and function, but of the mean and paltry surprise which is felt in jugglery » §4, p. 19.

<sup>6</sup> Ce sera d'ailleurs le premier milieu de formation de Matisse à Saint-Quentin, en 1889-1890, alors qu'il étudiait le dessin à l'École Quentin de La Tour dont le programme est de former de meilleurs artisans et dessinateurs pour les manufactures de textiles locales. Cette pratique du dessin le conduira à consacrer ses premiers tableaux à des natures mortes aux livres en 1890, avant son départ pour Paris en 1891 (voir John Elderfield, *Henri Matisse. A Retrospective*, New York, The Museum of Modern Art, 1992, p. 82, cat. 1 et 2, reprod. p. 88.)

<sup>7</sup> Le tableau de Bonvin est conservé au Wadsworth Atheneum Museum of Art à Hartford (CT). Il a fait l'objet d'une notice détaillée dans le catalogue de l'exposition *François Bonvin*, rédigé par Annabelle Berès et Michel Arveiller, Paris, Galerie Berès, 1998, cat. 45.

<sup>8</sup> Ces questions sont bien développées par Laura Dalon dans le catalogue de l'exposition *Fantin-Latour. À fleur de peau*, présentée au Musée du Luxembourg à Paris en 2016. Laura Dalon (dir.), *Fantin-Latour. À fleur de peau*, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2016, p. 61 pour le premier séjour à Londres.

<sup>9</sup> *Ibid.*, cat. 45. p. 134-135 : « Acheté à Ruth Edwards en 1884 comme l'un des "exemples scolaires" qui circulaient dans les écoles pour les besoins des classes de dessins par le South Kensington Museum ».

<sup>10</sup> Voir la « Liste des expositions des œuvres de Suzor-Coté » compilée par Sylvie Saint-George, *Suzor-Coté : lumière et matière*, sous la direction de Laurier Lacroix, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2002, p. 355-356.

<sup>11</sup> Joris-Karl Huysmans, « Les natures mortes », *L'exposition des Beaux-Arts*, Paris, Librairie Ludovic Baschet, 1880. Voir aussi Aude Jeannerod, « Pratiques sérielles d'un genre médiatique : les "Salons" de Joris Karl Huysmans », *Belphegor*, vol. 14, 2016. <http://journals.openedition.org/belphegor/784>, (consulté le 2 juin 2017). Le texte sur les natures mortes, écrit par Huysmans en 1880, est discuté aux paragraphes 25 et 26.

<sup>12</sup> *Ibid.* Le tableau d'Antoine Vollon est difficile d'accès, conservé dans une collection particulière. Il a fait l'objet d'un article très approfondi par Carol Forman Tabler, « Antoine Vollon and His Smashing Pumpkin: On Media Hype and the Meanings of Still Life », *Nineteenth-Century Art Worldwide. a journal of nineteenth-century visual culture*, vol. 1, n° 2, automne 2002. <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn02index?id=181>, (consulté le 2 juin 2017)

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896). Nous citons d'après la réédition de l'édition de 1939 publiée à Paris, Les Presses universitaires de France, 1965, p. 65.

<sup>16</sup> Nous faisons référence ici aux actes du colloque publiés sous la direction de Marta Caraion, *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Seyssset, Champ Vallon, 2014.

<sup>17</sup> Laurier Lacroix, *Suzor-Coté. Lumière et matière, op.cit.*, p. 27-28 a démontré le souci que Suzor-Coté a mis à transformer son patronyme, dès son arrivée à Paris en mars 1891, passant d'un simple Aurèle Côté à une filiation familiale maternelle qu'il façonne pour se dénommer Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté.

<sup>18</sup> Le tableau, *Monsieur est servi*, était dans la collection du Musée du Québec. Il est disparu en 1966 dans l'incendie de la villa Bois-de-Coulonges à Québec, alors résidence du lieutenant-gouverneur. Il nous est connu grâce à une photographie d'Edgar Gariépy conservée à la Section des Archives de la ville de Montréal. On peut ajouter dans cette même idée de fabriquer du rêve, deux œuvres conservées dans des collections particulières : *Le Déjeuner du célibataire*, un pastel de 1901 (Laurier Lacroix, *op.cit.*, p. 119) et une *Nature morte aux fleurs blanches. Les Halles*, un tableau de 1895 (*Ibid.*, p. 62.). Par l'ajout de son sous-titre, *Les Halles, la Nature morte aux fleurs blanches* est particulièrement remarquable par sa narration complexe. Les fleurs, présentées en grand désordre dans un intérieur bourgeois, simplement nommé par la table recouverte d'un tapis, à peine sorties de leur papier de soie et de la boîte de livraison arrivée du marché aux fleurs des Halles, ne permettent pas de dire si elles sont reçues avec bienveillance ou négligées par la destinataire.

<sup>19</sup> Le tableau est reproduit dans le catalogue raisonné de Borduas, *Borduas. Catalogue raisonné* (n° de cat. : 2005-0271), préparé et mis en ligne par François-Marc Gagnon : [www.borduas.concordia.ca](http://www.borduas.concordia.ca).

<sup>20</sup> Laurier Lacroix, *Ozias Leduc. Une œuvre d'amour et de rêve*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal et Québec, Musée du Québec, 1996, p. 305. Leduc avait déjà exposé des natures mortes aux expositions du printemps de l'art Association à Montréal, en 1891 et 1892.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Les tableaux portent les nos 92 et 93 à Montréal; 73 et 74 à Chicago.

<sup>23</sup> *Nature morte, oignons* mesure 36,5 x 45,7 cm et *Nature morte, étude à la lumière d'une chandelle* mesure 36,4 x 46,2 cm.

<sup>24</sup> C'est moins au traité d'Alberti lui-même auquel nous référons qu'à l'analyse, très fine et intelligente, que propose Bertrand Prévost dans *Peindre sous la lumière. Leon Battista Alberti et le moment humaniste de l'évidence*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

<sup>25</sup> Laurier Lacroix, *Ozias Leduc, op.cit.*, p. 72-73.

<sup>26</sup> Nous pensons plus précisément à la photographie montrant Leduc jouant aux dames dans son atelier, vers 1899-1900, reproduite dans Laurier Lacroix, *Ozias Leduc, op.cit.*, p. 291, fig. 105.

<sup>27</sup> L'importance accordée à la phrénologie repose sur une interrogation centrale au XIX<sup>e</sup> siècle, celle de comprendre des tempéraments hors normes qui ne se résument pas à un caractère unique mais sont un composé de plusieurs caractères. Intrigué par cette « nouvelle science », le peintre américain Thomas Cole s'est fait faire son « portrait phrénologique » à New York le 30 mai 1837. La séance, dirigée par L.N. Fowler, a lieu dans les locaux de la Société phrénologique et le rapport sera publié en 1851 : « Thomas Cole. N.A. His Phrenological Character and Biography », *The American Phrenological Journal*, New York, Fowlers and Wells Publishers, vol. XIII, n° 2, février 1851, p. 28-30. « Ce monsieur présente des traits de caractère importants et puissants. Son tempérament est bizarre et diffère fortement de celui des personnes de son sexe. Il participe à la fois des tempéraments nerveux, sanguin et lymphatique et, dans cette combinaison, le tempérament nerveux prédomine lui donnant ainsi une extrême subtilité de sentiments et d'excitation. Toutes ses émotions sont caractérisées par une activité d'une énergie intense. La partie la plus vaste de son cerveau est la région frontale qui réunit la comparaison, la bienveillance. Le pouvoir de concentration n'est pas très important, ses pensées et ses sentiments passent rapidement d'un état à un autre [...] Son ambition est très importante [...] La construction, l'idéal, l'imitation et la comparaison étant très importants lui donnent des pouvoirs mécaniques hors du commun, un goût et des talents pour les beaux-arts, une réalisation d'un fini parfait. L'imitation lui permet de copier et d'imiter ce qu'il choisit. Joint à un large désir d'approbation, il sera enclin à se conformer à la société et adoptera les habitudes et les manières des autres. [...] Ses facultés de raisonnement dominant ses pouvoirs de perception, de telle sorte que ses opérations mentales sont marquées par son jugement, bien plus que par ses perceptions immédiates. Son esprit est plus spéculatif que pratique. [...] La forme, la taille et l'idéal lui donnent des notions convenables de symétrie et de beauté qui, en entrant en combinaison avec la localité, la comparaison, l'ordre et la couleur lui donnent une prédilection pour la représentation de la nature [...], l'imitation, le désir d'idéal, la vénération et la construction la plus grande ». [Nous traduisons]

<sup>28</sup> On pourrait inclure dans cette réflexion l'énigmatique photographie, un autoportrait des mêmes années, vers 1899, où il se photographie devant un miroir avec ce qui semble être une glace sans tain en fonds d'image (Laurier Lacroix, *Ozias Leduc, op.cit.*, p. 92 rep.)

<sup>29</sup> Baldine Saint Girons, *Le pouvoir esthétique*, Houilles, Éditions Manucius, 2009, p. 34-35. La référence à Bachelard se trouve dans le chapitre VIII, *L'eau violente*, dans *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1941, p. 181 alors qu'il discute Schopenhauer : « Si la *provocation* est une notion indispensable pour comprendre le rôle actif de notre connaissance du monde, c'est qu'on ne fait pas de la psychologie avec de la défaite ».

## Pour citer

Didier Prioul, « La nature morte est-elle réfractaire à la théorie ? », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 2, printemps 2018, p. 8-21, [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

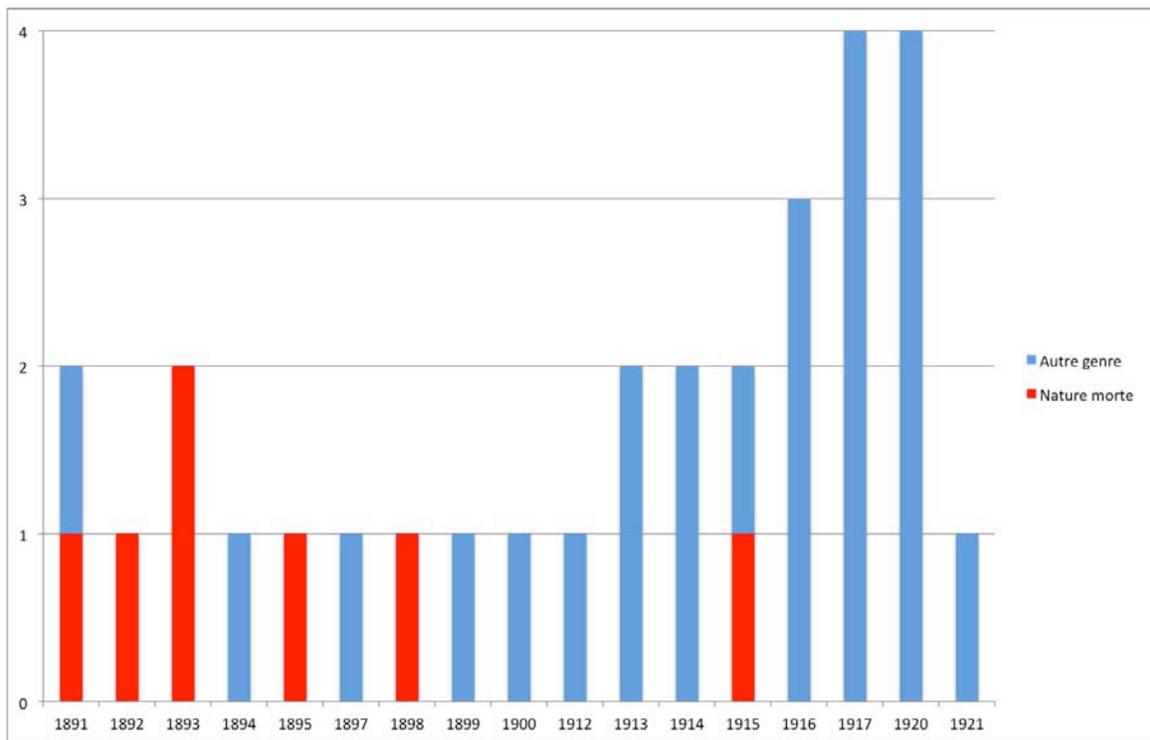
## Marc Gauthier

### L'exposition de la nature morte au temps d'Ozias Leduc

En 1891, Ozias Leduc participe pour la première fois à un important événement artistique à Montréal. Il s'agit de l'exposition du Printemps qui rythme depuis plus dix ans la vie de l'art contemporain dans la métropole. À cette occasion, les œuvres sont soumises à de nombreux regards et tant les yeux des collectionneurs que ceux des critiques s'arrêtent sur ces tableaux. Lors de cette première participation, Leduc propose deux tableaux de chevalet, soit une nature morte et l'œuvre intitulée *Mater dolorosa*<sup>1</sup>. Cette « mère de douleur » obtient une mention dans la presse. Dans une lettre ouverte envoyée à la *Gazette* de Montréal, un lecteur louange le travail de réflexion de l'artiste et ses efforts dans la reproduction des effets des Maîtres anciens<sup>2</sup>. Fait à noter, ce lecteur ne mentionne pas la nature morte exposée au même moment. L'année suivante, Ozias Leduc participe de nouveau à l'exposition du Printemps. Cette fois-ci, il envoie une nature morte, seule. Le tableau, intitulé *Nature morte, livres*, fait partie de l'exposition actuelle au Musée de Joliette<sup>3</sup>. À l'époque, la réception critique s'est révélée riche et variée. Si la plupart des observateurs reconnaissent le talent du peintre, certains se demandent s'il ne serait pas mieux utilisé d'une autre façon. Dans le *Star*, un critique écrit : « *The work is a marvel of true copy, and it is only to be regretted that Mr. Leduc does not launch out into more ambitious work, such as his skill must qualify him for*<sup>4</sup> ».

Ces quelques points extraits de la fortune critique d'Ozias Leduc permettent d'orienter le sujet de cette présentation. D'abord, remarquons que les œuvres des artistes canadiens sont comparées aux peintres européens, en particulier aux Maîtres anciens pour la peinture religieuse. Ensuite, et même si la compétence technique d'Ozias Leduc est l'objet de plusieurs louanges, certaines voix s'expriment afin de remettre en cause la valeur de la nature morte comme genre pictural. Ozias Leduc va continuer à exposer des natures mortes dans la métropole, même si, tel que nous le montre le graphique récapitulatif, l'artiste choisira de les exposer surtout en début de carrière (graph. 1). Sur l'ensemble de la période étudiée, il soumettra trente œuvres à différentes expositions de l'Art Association of

Montréal dont sept natures mortes, ce qui représente approximativement le quart de ses envois. Pour ces raisons, il devient pertinent de chercher à circonscrire la place qu'occupait la nature morte dans les autres expositions qui se déroulaient à Montréal au même moment, car ces événements constituaient l'un des points de rencontre privilégiés entre les œuvres et le public.



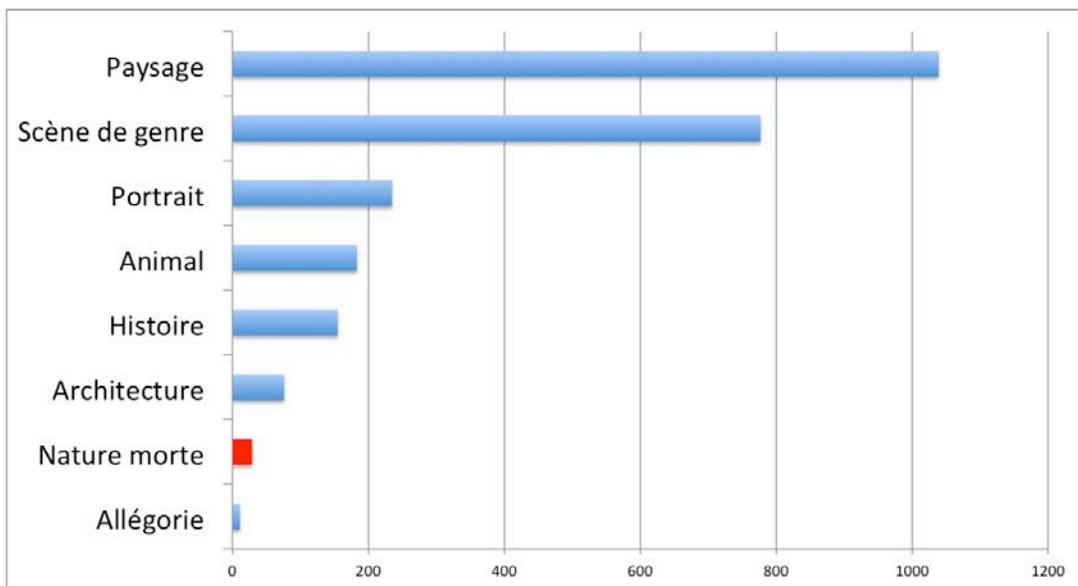
Graphique 1 : Œuvres soumises par Ozias Leduc à l'Art Association of Montreal lors des expositions du Printemps et de l'Académie royale des arts du Canada, 1891-1921.

Compilation réalisée à partir d'Evelyn de R. McMann, *Royal Canadian Academy of Arts / Académie royale des arts du Canada. Exhibitions and members. 1880-1979*, Toronto, University of Toronto Press, 1981 et *id.*, *Montreal Museum of Fine Arts, formerly Art Association of Montreal. Spring Exhibitions. 1880-1970*, Toronto, University of Toronto Press, 1988.

Lorsqu'Ozias Leduc présente ses tableaux dans la métropole, il les soumet surtout dans le cadre de deux événements, soit le Salon du Printemps et l'exposition de l'Académie royale des arts du Canada. Ces manifestations sont organisées dans les locaux de l'Art Association of Montreal de laquelle naîtra l'actuel Musée des beaux-arts de Montréal. Cette association constitue un lieu significatif dans l'histoire de l'art montréalais. Si l'institution possède une bibliothèque et offre des cours de dessin, c'est par ses nombreuses expositions qu'elle marque le milieu artistique. Outre celles auxquelles participe Ozias Leduc, l'Association organise également des

présentations autour des travaux des étudiants ou de thèmes comme l'art français ou l'art moderne allemand.

Surtout, depuis sa fondation en 1860, ses membres prêtent des œuvres tirées de leurs collections personnelles afin d'organiser des expositions temporaires. À Montréal, durant cette période, ces expositions d'œuvres prêtées constituent l'un des lieux privilégiés pour voir des tableaux européens. L'étude que nous vous présentons se concentre sur ces expositions organisées entre 1860 et 1914. Nous avons questionné la place qu'y occupait la nature morte. Rappelons que parmi les œuvres envoyées par Ozias Leduc, environ le quart d'entre elles représentent une nature morte. Cette proportion n'est pas du tout comparable aux œuvres prêtées à l'Art Association of Montreal par les collectionneurs. En effet, nous avons recensé toutes les peintures exposées entre 1864 et 1908. Comme le graphique l'indique, le paysage et la scène de genre dominant largement tous les autres types d'œuvres (graph. 2). En nombre absolu, nous n'avons recensé que vingt-neuf natures mortes sur les 2553 œuvres exposées. Plutôt, l'écrasante majorité des œuvres prêtées sont des paysages et des scènes de genre.



Graphique 2 : Distribution selon le genre pictural des peintures prêtées à l'Art Association of Montreal entre 1864 et 1908 dans le cadre des « *Loan Exhibitions* ».

Compilation réalisée à partir des catalogues des trente-et-une expositions d'œuvres prêtées recensées et des archives retrouvées. Le catalogue de la première exposition (1860) est manquant. La dernière exposition d'œuvres prêtées (1914) était consacrée au pastel et à l'aquarelle.

Prenons quelques instants pour illustrer le genre des œuvres les plus exposées durant ces événements. Nous avons sélectionné des exemples visibles à peu près au même moment où Ozias Leduc expose ses propres peintures de chevalet à Montréal. Pour la peinture de paysage, un exemple probant serait le tableau peint par Camille Corot en 1850 et représentant le pont de Grez-sur-Loing<sup>5</sup>. Autre exemple de l'École de Barbizon, le *Pommiers en fleurs* par Charles François Daubigny, peint en 1874<sup>6</sup>. Notons que la critique montréalaise introduit des nuances entre ces différentes peintures de paysages. Ainsi, en 1893, alors que Corot et Daubigny se côtoient dans une exposition, on peut lire dans la presse : « *There are six Corots, all of them noteworthy, one 'Landscape,' (8) especially so. Daubigny's [sic] fine works differ from Corot's composed canvases and Turner's dreams, in that they are manifestly portrait landscapes, studied in the open air, but with no taint of impressionisms or of over-elaboration*<sup>7</sup> ».



Figure 1 : Homer Watson, *Storm Passing the Oak Glade*, vers 1893, « The Art Gallery. The Progress in Art by Canada of Late Years », *The Montreal Daily Star*, 3 mars 1893, p. 1.  
Reproduction extraite des spicilèges de l'Art Association of Montreal, 1893-1904 (no. 4), archives du Musée des beaux-arts de Montréal.

Si Ozias Leduc est comparé aux peintres européens lorsqu'il expose *Mater dolorosa* en 1891, les paysages canadiens subissent un sort comparable. Ainsi en va-t-il de *Storm Passing the Oak Glade* d'Homer Watson (fig. 1). Lors de son passage à l'Art Association of Montreal en 1893, John Popham, dans la *Gazette*, lui consacre

plusieurs paragraphes et formule ainsi un premier commentaire révélateur : « *This is an average representative of the Landscapist school from Ontario. It may not be unprofitable to enquire, before proceeding further with the features of this picture, into the leading rules which appear to have guided the masters of this branch of art*<sup>8</sup> ». Il enchaîne sur une étude de la composition des œuvres de Turner, Corot et Daubigny, sur la place qu'y occupe la technique et sur l'importance du motif. S'y glissent deux citations sur la nature de l'art, l'une formulée par le critique d'art français Ernest Chesneau, l'autre empruntée à un poème de l'Américain James Russell Lowell. Après avoir décrit l'œuvre d'Homer Watson, il conclut :

*Now by the examples laid down it may be assumed that had Diaz or Corot stood on the spot which Mr. Watson occupied when he commenced his sketch they would have made the sun-light behind the oak stronger, the row of trees stretching along the left would have been painted with far less detail and thrown into greater distance, the mass of trees on the right would have been scumbled and the gypsy tent left out. These differences of treatment would tend to remove a common place conception, and the lack of depth and sentiment*<sup>9</sup>.

En nombre absolu, 1039 tableaux représentant des paysages sont exposés à l'Art Association of Montreal.

Après les paysages, suivent les scènes de genre. Marquées par l'anecdote ou la représentation typée d'un milieu social bien défini, nous avons dénombré 777 œuvres qui appartiennent à ce genre. Un exemple illustre le retour des crevettières, peint par Émile Vernier en 1882 et exposé à Montréal en 1891<sup>10</sup>. L'œuvre est présentement dans les collections du Musée des beaux-arts de Montréal, tout comme les suivantes.

Pour leur part, les portraits s'attardent à la représentation de personnes ayant existé et peintes dans un réel souci de ressemblance. Parmi les portraitistes appréciés, mentionnons les peintres anglais Henry Raeburn, Joshua Reynolds et George Romney. Soulignons que des œuvres reviennent d'une façon périodique dans les salles de l'Art Association of Montreal. À titre d'exemple, le portrait de Madame Wright par George Romney a été exposé quatre fois entre 1893 et 1912<sup>11</sup>.

Après le paysage, la scène de genre et le portrait, les thèmes animaliers forment le quatrième genre d'œuvres le plus exposé au regard public. Nous avons recensé 183 œuvres de ce type. Ces tableaux regroupent les œuvres où la figure de l'animal

paraît plus importante que le paysage ou l'anecdote. Il inclut aussi les scènes de chasse. Ainsi, *Les bœufs* d'Émile van Marcke a été exposé en 1904<sup>12</sup>.

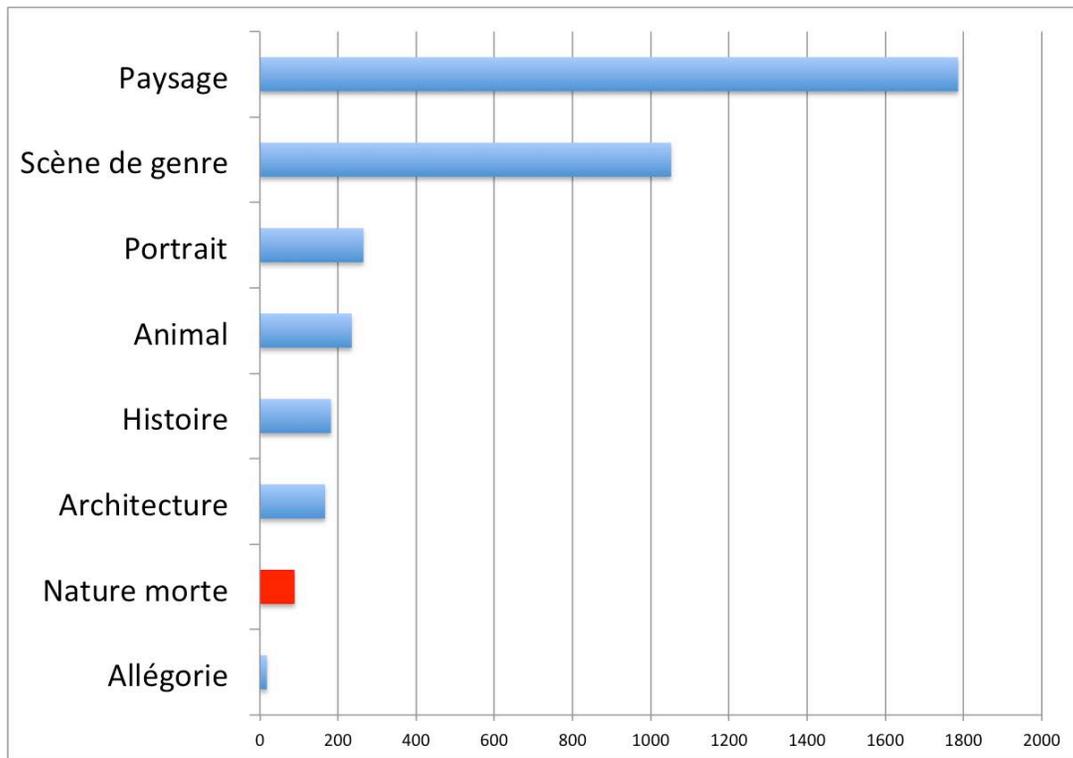
La peinture d'histoire connaît aussi un certain succès à Montréal. Toutefois, sous ce terme, il faut inclure la peinture représentant un thème inspiré par l'histoire, les romans, la religion ou l'Antiquité. Cette définition plutôt généreuse permet de recenser sous cet intitulé 155 œuvres. Ainsi en va-t-il de la *Mort d'Ophélie* peinte par Eugène Delacroix en 1844<sup>13</sup>. Exposée à trois reprises entre 1893 et 1912, elle illustre la scène 7 de l'acte 4 d'*Hamlet*.

Enfin, parmi les genres plus populaires que la nature morte, citons les architectures. Nous y avons rangé toutes les œuvres dans lesquelles la représentation du motif architectural paraissait être la préoccupation principale de l'artiste. À titre d'exemple, citons un intérieur de la basilique Saint-Marc de Venise peint par Canaletto en 1759<sup>14</sup>.

Un seul genre est moins populaire que la nature morte. Il s'agit de l'allégorie, soit la représentation hautement symbolique d'une idée ou d'un personnage. On peut citer ici l'exemple de *La Ghirlandata* par Dante Gabriel Rossetti, exposée en 1902 et 1912<sup>15</sup>. Dans cette œuvre, l'artiste cherche à représenter l'amour et la beauté faits chair. Nous n'avons relevé que sept peintures qui pouvaient être rangées sous cette étiquette. Ainsi, les paysages, scènes de genre, portraits ou scènes animales forment l'immense majorité des œuvres exposées par les collectionneurs montréalais.

Dans le cadre de cette recherche, nous avons tenté d'élargir notre réflexion puisque, rappelons-le, nous n'avons relevé que vingt-neuf natures mortes exposées entre 1864 et 1908. En effet, jusqu'à présent, nous n'avons considéré que les peintures dans notre analyse. Ce choix s'explique aisément, puisqu'il s'agit du support privilégié à la fois par Ozias Leduc dans sa pratique artistique et par les collectionneurs montréalais lors de leurs prêts à l'AAM. Toutefois, il existe plusieurs œuvres qui pourraient être classées parmi les natures mortes, mais qui sont réalisées à l'aquarelle. Il s'agit principalement des représentations de fleurs. Retenons ici l'exemple de Margaretha Roosenboom. En effet, notre travail a permis de recenser cinq aquarelles de l'artiste exposées entre 1893 et 1914. Dans ce cas, il s'agit de fleurs mortes, qui ne nous sont connues que par leur titre : *Tournesol*, *Chrysanthème*, etc. Au total, les collectionneurs montréalais soumettent 1302

aquarelles lors des « *Loan Exhibitions* ». De ce nombre, nous n'avons recensé que 60 natures mortes. Ainsi, tel que nous l'indique le graphique récapitulatif, ces quelques œuvres ne changent pas la répartition globale selon le genre, qu'il s'agisse d'aquarelles ou de peintures (graph. 3). Plutôt, on remarque que les paysages, la scène de genre, le portrait et les représentations animales continuent de représenter les genres les plus populaires.

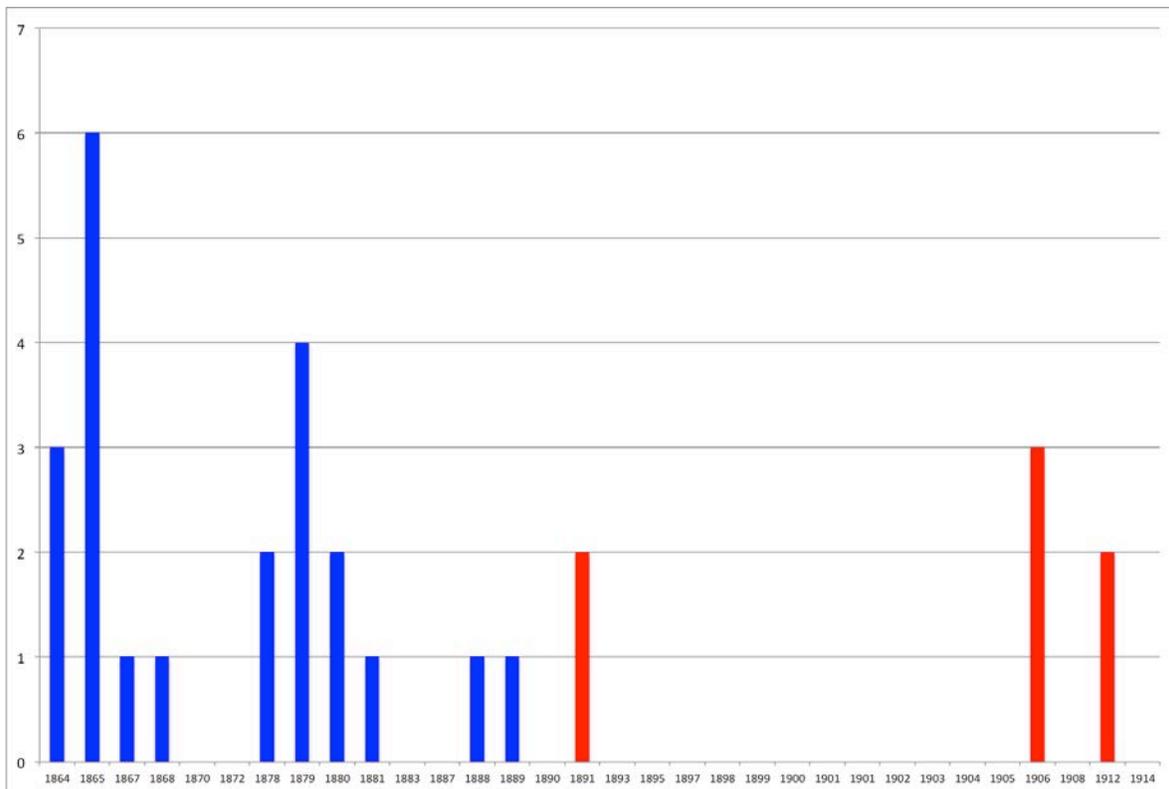


Graphique 3 : Distribution selon le genre pictural des peintures et aquarelles prêtées à l'Art Association of Montreal entre 1864 et 1914 dans le cadre des « *Loan Exhibitions* ».

Compilation réalisée à partir des catalogues des trente-et-une expositions d'œuvres prêtées recensées et des archives retrouvées. Le catalogue de la première exposition (1860) est manquant. La dernière exposition d'œuvres prêtées (1914) était consacrée au pastel et à l'aquarelle.

En fait, si nous raffinons notre analyse pour nous concentrer sur la période durant laquelle Ozias Leduc soumet ses tableaux à l'Art Association of Montreal, l'exposition de la nature morte est encore plus rare que la première impression créée par ces graphiques. En effet, à cause de l'histoire particulière de l'Art Association of Montreal et du milieu montréalais en général dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les premières expositions d'œuvres prêtées étaient plus inclusives. S'y côtoyaient à la fois des œuvres canadiennes et des peintures européennes, ainsi que des gravures, des copies et des photographies. Avec le temps, ces

événements se sont diversifiés. Les expositions se sont multipliées. De même, les reproductions ont cessé d'être présentées. Les collections montréalaises se sont enrichies, tant d'œuvres de Maîtres anciens que de peintures européennes récentes. Pour leur part, les artistes canadiens ont obtenu la création de leur propre événement artistique, soit le Salon du Printemps. Le quatrième graphique représente l'exposition des peintures figurant des natures mortes au fil des années (graph. 4). Il débute en 1864 pour se terminer en 1914.



Graphique 4 : Distribution dans le temps des peintures représentant des natures mortes, prêtées à l'Art Association of Montreal entre 1864 et 1914 dans le cadre des « *Loan Exhibitions* ». Les œuvres soumises par Ozias Leduc sont identifiées en rouge.

Compilation réalisée à partir des catalogues des trente-et-une expositions d'œuvres prêtées recensées et des archives retrouvées. Le catalogue de la première exposition (1860) est manquant. La dernière exposition d'œuvres prêtées (1914) était consacrée au pastel et à l'aquarelle.

Ainsi, nous pouvons remarquer que la nature morte sera, au fil du temps, de moins en moins exposée. La situation est telle qu'au moment où Ozias Leduc soumet ses œuvres à l'Art Association of Montreal, les collectionneurs montréalais n'en prêtent plus guère. Pour être précis, nous n'avons recensé que sept natures mortes entre 1891 et 1914, soit entre le moment où l'artiste canadien commence à exposer au Salon du Printemps et l'organisation de la dernière « *Loan Exhibition*<sup>16</sup> ». Parmi ces

peintures certaines retiennent notre attention. Ainsi, en 1891, quelques semaines avant qu'il ne soumette ses œuvres pour la toute première fois, une exposition d'œuvres prêtées est organisée. Entre les toiles exposées, on retrouve deux natures mortes. Connues surtout par la presse, nous savons que l'une d'elle représente la dépouille d'un canard avec un panier de prunes bleues, réalisée par Antoine Vollon. L'autre, peinte par Théodule Ribot, contient un pot et un fruit. Il nous a été impossible de confirmer visuellement l'identification de ces deux œuvres.

Complétons ce rapide tour d'horizon avec *Nature morte aux fruits et au pichet* de François Bonvin, aujourd'hui dans la collection du Musée des beaux-arts de Montréal<sup>17</sup>. Contrairement à l'exemple précédent, nous savons que cette nature morte a été exposée à Montréal en 1912 à l'occasion de l'inauguration du pavillon de la rue Sherbrooke. Afin de le situer, mentionnons que François Bonvin fait l'apprentissage de la peinture en fréquentant le Louvre où il copie les œuvres des artistes flamands. S'il se spécialise dans les scènes de genre, il peint aussi de nombreuses natures mortes. Relevons également que celles-ci, marquées par leur sobriété et simplicité, possèdent souvent des effets de lumière prononcés. Cette caractéristique se retrouve ici, une œuvre créée vers 1870, dans laquelle la lumière se reflète sur le pichet métallique, et, d'une façon plus curieuse, sur la pomme centrale. Même le blanc de la chair du fruit coupé en deux tranches avec le fond sombre. Quant à la composition, remarquons que le plan est légèrement en plongée et que les fruits sont étalés, permettant ainsi d'occuper l'ensemble du tableau.

Que peut-on retenir de cette présentation ? D'abord, rappelons que des critiques montréalais ne cessent d'établir des comparaisons entre les artistes canadiens et les peintres européens. Gardons à l'esprit que les expositions d'œuvres prêtées constituent un lieu privilégié pour voir les tableaux de ces derniers. Enfin, conservons aussi en mémoire le fait que certains recommandent à Ozias Leduc de réaliser un travail plus ambitieux que la nature morte. Or, notre recherche montre que ce genre pictural était peu présent à l'Art Association of Montreal parmi les expositions d'œuvres prêtées. De cette observation découlent quelques réflexions. D'abord, il est permis de se questionner sur les sources visuelles qui sont à la disposition de la critique lorsqu'elle établit des comparaisons entre les peintres européens et les artistes canadiens. Il serait pertinent de se demander quels étaient leurs référents pour établir ces parallèles. Si l'exemple des peintres de Barbizon aide à mieux comprendre l'œuvre d'un peintre canadien tel Homer Watson,

quelle était la situation lorsqu'on abordait un genre peu exposé comme la nature morte ? Rappelons qu'en observant les œuvres d'Ozias Leduc, nous percevons mieux l'importance de la gravure dans la circulation des images, dans la constitution de ce que Laurier Lacroix a nommé le « musée imaginaire » de l'artiste. Ici encore, qu'en était-il de la nature morte ? Quelle place occupait-elle dans ce musée imaginaire ? À quelles images la critique et les artistes pouvaient-ils se référer lorsque venait le temps de parler de nature morte ? Fait révélateur, remarquons qu'Ozias Leduc ne représente aucune nature morte dans ses propres tableaux : les œuvres qu'il choisit sont des peintures religieuses ou un paysage.

Enfin, il est aussi pertinent de se demander ce qu'une certaine absence de référents pouvait signifier pour la créativité indéniable d'un peintre comme Ozias Leduc. En effet, si les comparaisons avec les peintres européens étaient nombreuses, mais que les natures mortes de ceux-ci étaient peu vues, cela permettait-il à un artiste de s'approprier ce genre pictural ? En conséquence, existe-t-il une nature morte que nous pourrions qualifier de canadienne qui s'éloignerait des canons artistiques établis en Europe ? Dit autrement, et pour revenir au thème de l'exposition qui considère les natures mortes d'Ozias Leduc tel un laboratoire, pourrions-nous considérer que ce laboratoire aurait été ouvert et que l'artiste naviguait dans un espace de grande liberté ? C'est sur ces interrogations légitimes que se termine notre examen des conditions d'exposition de la nature morte au temps d'Ozias Leduc.

## Notes

<sup>1</sup> Ozias Leduc, *Mater dolorosa*, 1890, huile sur bois, 30,2 x 22,5 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, inv. 35058.

<sup>2</sup> « *Mr. Leduc, in No. 80, which might be more appropriately named, has made a most encouraging effort to reproduce the effect of the older masters and evinces careful thought and study in the conception.* », W. M., « Canadian Art », *The Gazette*, 29 avril 1891, p. 7.

<sup>3</sup> Ozias Leduc, *Nature morte aux livres*, 1892, huile sur toile, 32 x 40 cm, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, inv. 1998.07. Le titre *Nature morte, livres* est utilisé lors de l'exposition du Printemps de 1892. Voir le registre de l'Art Association of Montreal, 1889-1894 (vol. III), p. 98, archives du Musée des beaux-arts de Montréal.

<sup>4</sup> « Il est seulement regrettable que M. Leduc ne se lance dans des travaux plus ambitieux à la hauteur de son talent ». [Nous traduisons] « Spring Exhibition », *The Montreal Daily Star*, 21 avril 1892, p. 5.

<sup>5</sup> Camille Corot, *Grez-sur-Loing, pont et église*, 1850-60, huile sur toile, 30,8 x 63,82 cm, Manchester (New Hampshire, États-Unis), Currier Museum of Art, inv. 1949.7.

<sup>6</sup> Charles-François Daubigny, *Les Pommiers en fleurs*, 1874, huile sur toile, 85 x 157 cm, Édimbourg (Royaume-Uni), Scottish National Gallery, inv. NG 2586.

<sup>7</sup> « Il y a six Corot, tous remarquables, dont le paysage au numéro 8. L'excellent travail de Daubigny diffère des compositions de Corot et des rêveries de Turner puisqu'il s'agit manifestement de portraits de paysages, étudiés en plein air, mais sans les teintes de l'impressionnisme ou une élaboration trop prononcée ». [Nous traduisons] « An Art Gathering », *The Montreal Herald*, 30 novembre 1893, conservé dans les spicilèges de l'Art Association of Montreal, vol. 4, archives du Musée des beaux-arts de Montréal.

<sup>8</sup> « Ceci est une représentation dans la moyenne de l'École de paysages de l'Ontario. Avant d'aller plus loin dans l'étude de ce tableau, il pourrait être profitable de s'intéresser aux règles qui ont guidé les maîtres de cette branche artistique ». [Nous traduisons] John Popham, « The R. C. A. Exhibition. A Criticism of Some of the Pictures Now On View. », *The Gazette*, 11 mars 1893, p. 7.

<sup>9</sup> « Après tous ces exemples, il peut être supposé que si Diaz ou Corot s'étaient installés à l'endroit occupé par M. Watson au moment où il a débuté son esquisse, il aurait peint le rayon de soleil derrière le chêne avec plus de force, la rangée d'arbres s'étirant le long du chemin aurait été rendue avec moins de détails et placée à une plus grande distance, la masse des arbres sur la droite aurait été éclaircie et la tente nomade omise. Ces traitements différents auraient éliminé une conception banale et une absence de profondeur et de sentiment ». [Nous traduisons] *Loc. cit.*

<sup>10</sup> Émile Vernier, *Le retour des crevettières*, 1882, huile sur toile, 113 x 164 cm, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, inv. 1889.192.

<sup>11</sup> George Romney, *Portrait de Madame Anthony Wright*, 1781, huile sur toile, 63 x 75 cm, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, inv. 1979.1.

<sup>12</sup> Émile van Marcke, *Les bœufs*, 1888, huile sur toile, 52,7 x 73 cm, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, inv. 1936.655.

<sup>13</sup> Eugène Delacroix, *La mort d'Ophélie*, 1844, huile sur toile, 55 x 64 cm, Winterthur (Suisse), Musée Oskar Reinhart « Am Römerholz ».

<sup>14</sup> Giovanni Antonio Canal (dit Canaletto), *Intérieur de Saint-Marc, Venise*, vers 1759-60, huile sur toile, 44,1 x 31,5 cm, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, inv. 1945.871.

<sup>15</sup> Dante Gabriel Rossetti, *La Ghirlandata*, 1873, huile sur toile, 124,5 x 85,1 cm, Londres (Royaume-Uni), Guildhall Art Gallery, inv. 1059.

<sup>16</sup> L'exposition d'œuvres prêtées est identifiée par le titre générique « *Loan Exhibition of Oil Paintings and Water Drawings* ». Elle est présentée à l'Art Association of Montreal entre le 9 mars et le 4 avril 1891.

<sup>17</sup> François Bonvin, *Nature morte aux fruits et au pichet*, vers 1870, huile sur toile, 37,6 x 46,1 cm, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, inv. 1921.11.

## Pour citer

Marc Gauthier, « L'exposition de la nature morte au temps d'Ozias Leduc », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 2, printemps 2018, p. 22-33, [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

## Laurier Lacroix

### De la nature morte au paysage dans l'œuvre d'Ozias Leduc ou le salut par l'art

Tenter de comprendre comment et pourquoi se transforme l'œuvre d'un artiste, proposer des interprétations pour les changements qui s'opèrent dans sa production, épiloguer sur la manière dont certains thèmes ou sujets viennent à s'imposer en regard de telle ou telle proposition plastique sont quelques-uns des problèmes qu'un historien d'art tente de résoudre. C'est pourquoi les questions de savoir quelle place occupent les objets dans la production d'Ozias Leduc et pourquoi abandonne-t-il la nature morte après 1900 intéressent. Alors qu'il a connu un franc succès avec la présentation des œuvres de ce genre tout au long des années 1890, le peintre se détourne du monde des artefacts pour privilégier des motifs inspirés par la nature ? Cette question s'est posée à moi durant la préparation de l'exposition *Laboratoire de l'intime. Les natures mortes d'Ozias Leduc* tenue au Musée d'art de Joliette au cours de l'été 2017. L'exposition souligne la présence de certains objets (livres, matériel d'artiste, reproductions d'œuvres d'art, nourriture) dans sa production, objets qui feront place à d'autres sujets au tournant du XX<sup>e</sup> siècle.

Mon étude vise à examiner le rapport que Leduc entretient avec le monde des objets dans son œuvre. Alors que ceux-ci occupent un rôle central tout au début de sa carrière, ils deviennent très discrets par la suite pour se transformer en accessoires ou attributs dans ses portraits et en motifs symboliques ou allégoriques dans les scènes religieuses. Pourtant au cours de la décennie 1890, les artefacts sont au centre de son œuvre. Lorsqu'il peint ses natures mortes, le peintre réalise également quelques scènes de genre où des objets sont mis en valeur. *Le jeune élève* (1894, MBAC) peut se comprendre comme une sorte d'autoportrait où Leduc se dépeint rétrospectivement en train d'étudier une reproduction afin, peut-être, de la copier. C'est aussi *La liseuse* (1894, MNBAQ) qui tient un livre ouvert dont la clarté du texte illisible irradie dans toute l'œuvre. C'est encore *L'enfant au pain* (1892-1899, MBAC) où la musique et le repas frugal sont

mis en évidence, instruments de musique et bol également vus dans d'autres natures mortes.

À partir de 1899-1900, la nature pénètre l'œuvre de Leduc et on n'y retrouve plus que de rares objets se rapportant directement à l'identité des personnages. C'est une discrète bobine de fil dans le *Portrait de Madame Lebrun* (1899, MNBAQ), quelques instruments scientifiques dans le portrait de *Charles-Philippe Choquette* (vers 1900, coll. privée). Il s'agit des choses qui informent sur la nature des activités du modèle et qui, comme la lyre dans *Erato* (vers 1906, MBAC), constituent un accessoire obligé de l'iconographie du sujet. Leduc passe des artefacts aux *écofacts*, de la vie secrète des choses à l'examen des lois de la nature, du monde des objets au paysage observé et scruté afin d'en dégager le potentiel poétique.

Je me propose d'étudier comment s'opère cette substitution des éléments de la culture vers ceux de la nature dans la pensée et dans l'œuvre de Leduc. Il s'agit d'examiner la singularité de cette étape dans sa démarche en vue de préciser sa conception de l'art.

### **La nature morte, un genre mal aimé**

La représentation de la nature morte remonte à l'Antiquité. Elle est dépeinte et sculptée dans les œuvres des civilisations égyptienne, grecque et romaine. Elle connaît un nouvel essor au début du XVII<sup>e</sup> siècle, alors qu'elle est définie comme genre en même temps que l'on déclare une sorte d'anathème envers ce type de production.

L'architecte et l'historiographe français, André Félibien, propose en 1667 de hiérarchiser la peinture en fonction de ses sujets. La peinture d'histoire (thème biblique, mythologique et historique) occupe le sommet de cette hiérarchie. Viennent ensuite le portrait, la peinture de genre et la peinture de paysage. Dans une vision anthropocentriste de l'art, on assigne à la nature morte la place inférieure dans ce classement, parce que c'est une peinture de « choses mortes & sans mouvement ». Félibien écrit :

Il est constant qu'à mesure qu'ils [les ouvriers] s'occupent aux choses les plus difficiles & les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas & de plus commun, & s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celui qui fait

parfaitement des paysages est au dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes & sans mouvement ; & comme la figure de l'homme est la plus parfaite figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres<sup>1</sup>.

Alors que la plupart des critiques sont unanimes pour reconnaître l'intérêt des natures mortes de Leduc<sup>2</sup>, deux siècles après Félibien, ce sont les mêmes arguments qui sont reconduits sous la plume de certains critiques montréalais lorsque Leduc présente ses œuvres aux Salons de l'Art Association of Montreal. La journaliste et femme de lettres, Joséphine Marchand-Dandurand, exprime ses réserves face à une œuvre dont l'exécution confine à l'utilisation de moyens mécaniques. Elle commente :

M. Leduc, un tout jeune homme, nous dit le catalogue, expose une Nature Morte qui nous paraît être d'une technique supérieure. Je me méfie toujours dans mon inexpérience de cette reproduction d'objets inanimés où la difficulté de traduire le double aspect d'une créature vivante n'existe pas. Je sais que le compas peut être, dans ces sortes de compositions, un collaborateur important [...]<sup>3</sup>.

Au sujet de *Livres et crâne* (non localisé) présenté à la Spring Exhibition de 1895, le journaliste de *The Gazette* écrit :

*A special word of appreciation should be given to a study of Mr. O. Leduc. The subject is, as stated, 'Books and a Skull.' It is a marvel of microscopic execution, combined in the case of the pamphlets in the foreground, with great breadth and strength of treatment. Each leaf can apparently be individually turned over. If Mr. Leduc can paint such a subject so well he can surely take a higher flight. His brush is worthy of a better theme<sup>4</sup>.*

Ce commentateur invite Leduc à changer de sujets et à exercer son talent sur des thèmes moins communs. Le poète Louis Fréchette reprend ces mêmes réserves et placarde à son tour la pratique de ce genre qui confine au trompe-l'œil et qu'il récuse comme étant de l'art. Il explique au sujet du *Jeune élève* :

M. Leduc lui est un peintre très difficile à apprécier. Il lui manque sans doute la haute inspiration et le coup de pinceau génial ; mais quelle perfection dans les détails ! Si le trompe-l'œil était de l'art véritable, je dirais que ce

jeune compatriote n'a guère de supérieur même à Paris. Malheureusement le trompe-l'œil n'est qu'une œuvre de patience et de dextérité ; ce n'est pas de l'art.

Très, curieux tout de, même cette petite pile de livres, ce magazine entr'ouvert, avec cette manche de chemise. On se sent porté à y toucher pour s'assurer si c'est bien de la peinture<sup>5</sup>.

Ces remarques répétées ont-elles amené Leduc à repenser son intérêt pour la nature morte, genre qu'il délaisse à partir de 1907 (*Nature morte au mannequin qui pleure*, non localisé), pour refaire seulement deux incursions tardives : après 1924 (*Nature morte au livre et à la loupe*, MBAC) et, magistralement, en 1940 à la demande expresse de ses amis Frederick et Florence Bindoff (*Nature morte [Crépuscule de Michel-Ange]*, coll. privée) ?

### **La nature morte comme expérience sensorielle et intellectuelle**

Rétrospectivement, il appert que Leduc s'est dressé un programme dans le choix des sujets de ses natures mortes en développant une réflexion sur le pouvoir de l'art – de la peinture en particulier – comme expérience de l'imaginaire à partir du monde naturel. Sa recherche plastique vise à approfondir la connaissance que produit une œuvre qui résulte du maniement d'outils guidés par l'imagination et la maîtrise des composantes de cet art<sup>6</sup>. Dans sa quête, Leduc cherche à s'inscrire dans l'histoire de l'art en citant des tableaux de la Renaissance à la période contemporaine, de Botticelli à Rossetti en passant par Raphaël, Rubens et Mengs.

Même s'il y eut de remarquables et remarquables peintres de natures mortes en Italie, en Hollande et en France du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles, il faut reconnaître que ces tableaux, généralement de format moyen, confinés aux cabinets d'amateurs, ne connurent pas la renommée des toiles issues des ateliers qui se sont consacrés au paysage, à la peinture de genre, au portrait ou à la peinture d'histoire.

La théoricienne Svetlana Alpers étudie avec plus de ménagement les natures mortes hollandaises en les désignant comme des expériences de lumière<sup>7</sup>. L'éclairage contrôlé de l'atelier permettrait à l'artiste de soigner la disposition d'objets choisis et de les dépeindre d'une nouvelle manière en relation les uns avec les autres. Selon elle, les objets sont sélectionnés justement parce qu'ils se prêtent à l'expérimentation.

Leduc semble s'inscrire dans cette tradition en arrêtant son choix sur des objets qui lui permettent de développer sa réflexion sur la perception, sur la nature de l'art et l'interaction entre la connaissance qui découle des objets et leur capacité à mieux comprendre le rôle de l'artiste et les fonctions de l'art : instruire tout en nourrissant l'imaginaire.

Dans un article publié en 1978 sur les natures mortes de Cézanne, l'historien d'art Meyer Schapiro<sup>8</sup> a, pour sa part, insisté sur le contrôle que l'artiste exerce sur le choix et la disposition des objets qui deviennent ainsi une métaphore du pouvoir que l'homme détient sur son environnement.

*Still-life, écrit Schapiro, consists of objects that, whether artificial or natural, are subordinate to man as elements of use, manipulation and enjoyment; these objects are smaller than ourselves, within arm's reach, and owe their presence and place to a human action, a purpose. They convey man's sense of his power over things in making or utilizing them; they are instruments as well as products of his skills, his thoughts and appetites. While favored by an art that celebrates the visual as such, they appeal to all the senses and especially to touch and taste<sup>9</sup>.*

La constatation de Schapiro sur le fait que les natures mortes s'adressent à la sensorialité et dans le cas de Leduc à la sensualité, comme le remarquent les critiques<sup>10</sup>, pourrait-elle expliquer en partie la raison pour laquelle ceux-ci avaient du mal à accepter que Leduc traite ce genre pictural ? Schapiro souligne également le fait que la nature morte est parmi les sujets les plus libres que puisse réaliser un peintre dans la mesure où il est responsable du sujet à traiter et de la disposition des composantes de l'œuvre (ce que ne permet pas un portrait – à moins d'être Picasso – où un paysage, par exemple)<sup>11</sup>.

Comme ses prédécesseurs, Leduc profite de cette liberté et réorganise les mêmes éléments auxquels il assigne ainsi une nouvelle signification par les rapports qu'il établit entre eux. En choisissant des publications, du matériel d'artistes, des œuvres d'art parfois cachées ou en partie camouflées, et même des pommes et des oignons, du matériel de cuisine, en les reprenant d'une œuvre à l'autre et en les disposant dans cette lumière feutrée, le peintre invite à la méditation, à la réflexion et à l'approfondissement. Cacher et dévoiler et énoncer et taire semblent le double propos de ces œuvres dont la complexité s'accroît d'une nature morte à l'autre. Les objets que Leduc met en scène montrent des traces d'usure, ce sont des livres qui ont été souvent manipulés, du matériel d'artiste en cours d'utilisation, des

reproductions amovibles qui se laissent déplacer et empiler, pourrait-on dire qu'ils sont interchangeables ? Un Botticelli vaut-il un Raphael ? Oui, à condition que les thèmes représentés articulent et construisent le propos. Mon dessein n'est pas d'entrer ici dans le détail de ses choix et de ses agencements, mais il y a des leitmotifs qui mériteraient d'être étudiés, dont ceux de la Mère à l'enfant qui réfère au fait de créer, de donner la vie, et celui de la présentation de Jésus qui réfère à la pureté de cet amour maternel. On trouve chez Leduc ce fantasme d'une femme divine, pure, idéalisée et pourtant sexuée comme Erato<sup>12</sup>. La multiplication de la présence de la femme vue dans un moment de rêverie, de ravissement, une transe amoureuse souvent associée à la mort, une mort extatique comme la *Sabrina* de Frost attirée sous les eaux, ou la *Béatrice* de Dante dans ses derniers et sublimes moments mérite qu'on les étudie<sup>13</sup>.

Dans ses natures mortes, Leduc ordonne le monde. En réduisant le format des objets, il marque sa maîtrise de cet univers mystérieux qui se prête à l'étude, pourrait-on dire à la dissection, et à la découverte. Alors que les trois petites pommes se retournent sur elles-mêmes dans une assiette creuse, il choisit de disperser et d'empiler les oignons, d'en faire un amoncellement. Dans chaque cas, il s'agit d'une manipulation de la nature afin d'en relever la composition, d'en faire l'examen, d'en partager les révélations. Le choix des oignons, dont le bulbe est constitué de nombreuses couches, elles-mêmes recouvertes de plusieurs fines pellicules rouges, présente la métaphore du processus de création et par conséquent de lecture des œuvres qui se dévoilent lentement.

J'ai été longtemps mal à l'aise face aux natures mortes qui prennent pour sujets des biens comestibles : pommes, oignons et avec celle qui évoque un repas. Il me semblait que ces sujets plus triviaux avaient moins d'intérêt que ceux qui mettaient en valeur des objets reliés à l'art et à la culture. Ces trois natures mortes qui ne s'inscrivent pas dans ce mouvement, *Les trois pommes* (1887, MBAM), *Nature morte, oignons* (1892, MAJ) et *Étude à la lumière d'une chandelle* (1893, MBAC) suggèrent une autre trajectoire dans cette pensée à caractère plus esthétique. Que viennent faire des pommes et des oignons au milieu de Botticelli, Raphaël et Rembrandt ? La réponse à cette question, s'il y en a une, se situe dans un mouvement à plus long terme de la production de Leduc et dans l'évolution de sa pensée plastique.

## La nature vivante comme substitut des objets

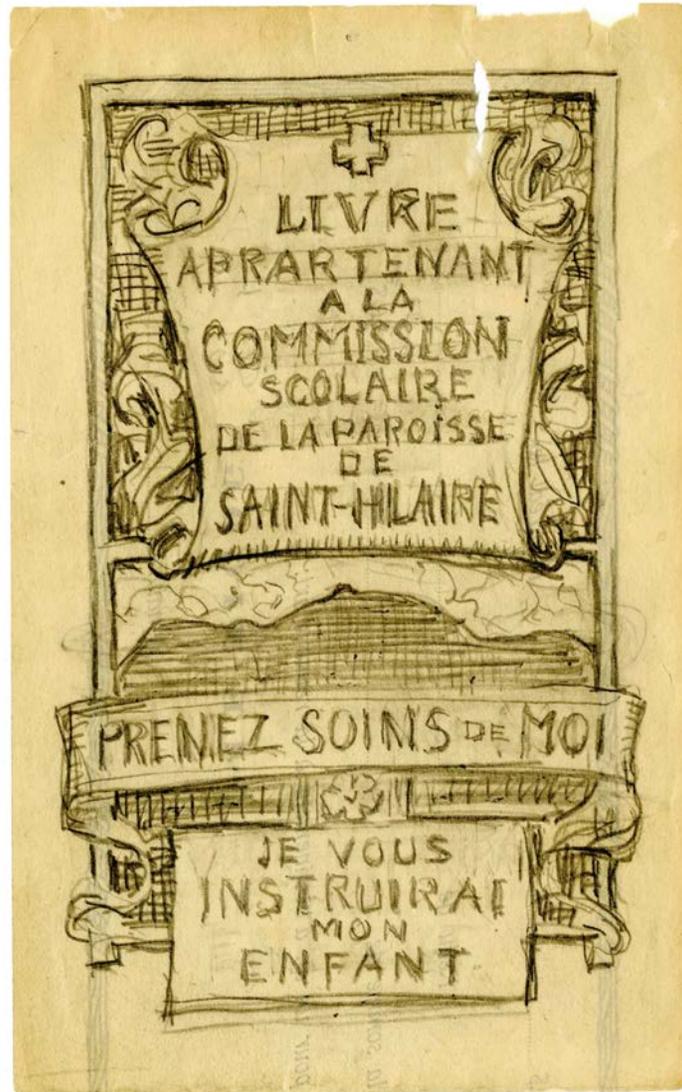


Figure 1 : Ozias Leduc, *Ex-libris de la Commission scolaire de Saint-Hilaire*, après 1918, graphite sur papier, 10 x 16,2 cm, BANQ-Vieux Montréal, fonds Ozias Leduc, MSS 327 S10.

Je considère toujours le projet de son ex-libris pour les livres de la Commission scolaire de Saint-Hilaire comme une sorte de manifeste de la pensée de Leduc (fig. 1). Dans ce dessin destiné aux élèves de son village, l'artiste combine nature et culture dans l'expression accolée sur le profil du Mont Saint-Hilaire qui met bien en évidence le Pain de sucre qui surgit tel un mamelon. Cette prescription se lit : « Prenez soin de moi je vous instruirai mon enfant ». La montagne comme le livre est source d'instruction et de connaissances, tous deux ouvrent sur l'imaginaire qui accompagne la curiosité que doit manifester tout esprit en quête de savoir<sup>14</sup>. La

nature, et principalement celle de Saint-Hilaire, inspirera une série de paysages à caractère symboliste d'une grande puissance évocatrice<sup>15</sup>.

En plaçant les pommes et les oignons au cœur de sa création de natures mortes, Leduc reconnaît l'importance des fruits de la terre et le rôle du cultivateur, rôle qu'il célébrera dans un portrait posthume et idéalisé de son père décédé en 1921 et que l'artiste associe à l'une de ses activités principales, la culture de la pomme (*Le vieillard aux pommes*, 1938, coll. privée)<sup>16</sup>. Antoine Leduc tenant un panier de pommes est le pivot de cette composition et il semble submergé littéralement par le fruit qui occupe tout le fond du tableau. Il est à la fois son passé et son présent. Antoine Leduc, comme le peintre, est à l'origine de la récolte dont il cueille les fruits. Ozias Leduc s'est lui-même placé en pareille situation dans deux autoportraits photographiques<sup>17</sup> (BANQ Vieux-Montréal) en s'associant étroitement à l'outil qui lui permet de créer. Cette association entre la conception de l'artiste, ses instruments et son œuvre sous-tend toute la production de l'artiste.

C'est en réalisant les illustrations pour le roman d'Ernest Choquette, *Claude Paysan*, paru en 1899 que Leduc regarde attentivement pour la première fois son environnement et s'en inspire pour des scènes – pas toujours inspirées d'ailleurs –, dictées par la fiction du médecin romancier<sup>18</sup>.

Ce travail est précédé par une annonce publicitaire le 29 avril 1899 dans le journal *La Patrie* d'Honoré Beaugrand qui publie d'abord le roman en feuilleton entre le 1<sup>er</sup> juillet et le 4 août 1899<sup>19</sup> (fig. 2). Pour annoncer le roman, Leduc choisit de représenter Claude Paysan en semeur, figure dont Victor Hugo avait déjà célébré le « geste auguste » qui « lance la graine au loin, [...] qui jette à poignées / La moisson future aux sillons<sup>20</sup> ». Par cette action toujours recommencée, Hugo célèbre la « moisson future », la régénérescence qui s'accomplit au « moment crépusculaire [...] Ce reste de jour dont s'éclaire / La dernière heure de travail ». Chez Leduc, ce n'est pas un vieillard qui sème, sorte de divinité qui disperse ses germes à la fin de la journée, mais le jeune Claude dont Leduc dans ses illustrations fait un alter ego, personnage introverti qui préfère se retirer du monde et méditer, seul, dans la forêt.



Figure 2 : Ozias Leduc, *Le Semeur*, reproduction au trait, « Lisez Claude Paysan, grand roman canadien », *La Patrie*, vol. 21, n° 107, 29 avril 1899, p. 1. Collections numériques de BAnQ.

Dans *Nature morte dite « au mannequin »* (1898, MBAM), Leduc a souligné le lien entre le geste du Créateur et celui du peintre. Il concentre le contenu du tableau, l'univers du peintre, dans un miroir qui a pour effet de le condenser dans un microcosme. Dans son étude de cette nature morte, Arlene Gehmacher reconnaît une représentation de l'Angélus qui se reflète dans le fond du miroir. La prière récitée aux champs lorsque sonne l'angélus célèbre l'Incarnation de Jésus, le moment où Marie accepte que le Verbe soit fait chair<sup>21</sup>.

Leduc associe ce moment séminal à la figure d'un mannequin articulé dont la pose complexe peut suggérer le geste du semeur qui s'avance tenant le sac de semences d'une main alors que d'un « geste auguste », majestueux, il lance les graines à la volée. Ce mouvement du corps peut-il également être associé à celui de l'ange qui salue, se préparant à s'incliner au moment où il s'approche de Marie ? Les significations accordées à la *Nature morte dite « au mannequin »* et

associées à l'illustration pour l'annonce de *Claude Paysan* se concrétisent ou sont rappelées cinquante ans plus tard.



Figure 3 : Ozias Leduc, *Le Semeur*, huile sur toile marouflée, vers 1950, église Notre-Dame-de-la-Présentation, Shawinigan-Sud.

Photo : Claude Gill, gracieuseté Patrimoine Shawinigan.

En effet, la figure du semeur est reprise vers 1950 à Shawinigan-sud à l'église Notre-Dame-de-la-Présentation, dans le dernier décor de Leduc où quatre scènes représentent des travailleurs de la région (fig. 3)<sup>22</sup>. Je vois une analogie entre l'ange annonciateur qui apporte la semence divine – capable de racheter la perte de

l'innocence, du Paradis terrestre –, et le semeur qui, par son travail, accomplit la fonction rédemptrice. La scène de genre se transforme en sujet héroïque alors que la figure occupe une position centrale dans la composition. Le semeur est placé sur un terrain dont le plan est rabattu ce qui lui confère un sens de la monumentalité. Son enclos fertile, l'Éden retrouvé à force de labeur, est associé à un arrière-plan rugueux et escarpé, site que le paysan a patiemment appris à connaître et à maîtriser.

Le travailleur des champs est vu dans trois moments de son activité, en train de préparer le sol, de semer et de se reposer. On remarque au premier plan, comme une offrande, un panier contenant sa collation dans lequel se trouve une pomme située à proximité d'un bout de tissu qui évoque les plis froissés des nappes de Cézanne. Pour Leduc qui a hérité du verger familial, la pomme est un gagne-pain et une source d'inspiration et il invite au rapprochement entre le résultat du travail investi dans son art et celui qu'exigeait la culture de la pomme<sup>23</sup>. Le soin apporté au verger et son produit sont reliés, tout comme la démarche créatrice et l'œuvre participent d'une même approche.

Des trois pommes, sphères parfaites, posées dans un bol sur un banc de menuisier de 1887 (MBAM) à la pomme unique du *Semeur* de 1950, de la trinité céleste à la pomme de la tentation et du rachat, Leduc redit que le travail/l'art seul peut apporter un sens à sa vie, à son passage sur la terre de Saint-Hilaire qu'il a investie. L'ouvrage que l'artiste célèbre, ce travail salvateur est le résultat de celui qui cherche, contemple et agit. Chez Leduc, le glissement des objets de la nature morte aux paysages se produit implicitement dans la mesure où les deux types de représentation répondent au même système de valeurs, à la même fonction spirituelle et artistique.

## Notes

<sup>1</sup> *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture par Mr. Felibien*, Amsterdam, aux dépens d'Estienne Roger, 1706, p. 16.

<sup>2</sup> L'œuvre de Leduc a profité d'une généreuse réception critique à partir de ses premières expositions en 1892. Quelques exemples sont cités dans Laurier Lacroix, *Laboratoire de l'intime. Les*

*natures mortes d'Ozias Leduc* (dorénavant *Laboratoire de l'intime*), Joliette, Musée d'art de Joliette, 2017, p. 36-37.

<sup>3</sup> Joséphine Dandurand, « Le "Salon" de Montréal », *Le coin du feu*, avril 1895, p. 100.

<sup>4</sup> « Une note d'appréciation toute particulière devrait être faite à l'étude de M. O. Leduc. Le sujet est, comme mentionné, "Livres et crâne". C'est une merveille d'exécution microscopique, combinée dans le cas des brochures à l'avant-plan, à une grande ampleur et à une puissance de traitement. En apparence, chaque page peut être tournée séparément. Si M. Leduc peut peindre si bien un tel sujet, il peut certainement suivre une voie plus élevée. Son pinceau est digne d'un meilleur thème ». [Nous traduisons et soulignons]. Anonyme, « The Spring Exhibition », *The Gazette*, 28 février 1895.

<sup>5</sup> Louis Fréchette, « Le Salon », *La Presse*, 10 avril 1897, p. 4.

<sup>6</sup> Voir, par exemple, *La Phrénologie* (1892, MACM) et *Nature morte dite « au mannequin »* (1898, MBAM), *Ozias Leduc : une œuvre d'amour et de rêve* (dorénavant *Une œuvre d'amour et de rêve*), Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1996, p. 72 et 126-127 et *Laboratoire de l'intime*, p. 12 et 20.

<sup>7</sup> Svetlana Alpers, « Vu depuis l'atelier », *Les vexations de l'art : Velazquez et les autres*, Paris, Gallimard, 2008 (2005), p. 28-29.

<sup>8</sup> Meyer Schapiro, « The apples of Cézanne : An Essay on the Meaning of Still-Life », *Selected Papers : Modern Art*, New York, George Braziller, 1978, p. 1-38.

<sup>9</sup> « La nature morte, écrit Schapiro, consiste en des objets, fabriqués ou naturels, qui sont subordonnés à l'homme en tant que biens d'usage courant, de manipulation et de plaisir. Ces objets sont plus petits que nous, à portée de main et ils doivent leur présence et leur position à une action humaine, à un but. Ils transmettent le sentiment de pouvoir que l'homme exerce sur les choses en les fabriquant ou en les utilisant. Ce sont aussi bien des instruments que des produits de son savoir-faire, de ses pensées et de ses désirs. Bien que favorisés par un art qui magnifie la vision en soi, ils font appel à tous les sens et spécialement au toucher et au goût ». [Nous traduisons et soulignons] Schapiro, *Ibid.*, p. 19.

<sup>10</sup> Les critiques évoquent le toucher pour souligner la qualité de trompe-l'œil des natures mortes de Leduc où l'on remarque des textures différentes. L'éclairage contrôlé et les effets de clair-obscur ajoutent de la volupté à ce premier élément.

<sup>11</sup> « *Without a fixed place in nature and submitted to arbitrary and often accidental manipulation, the still-life on the table is an objective example of the formed but constantly re-arranged, the freely disposable in reality and therefore connate with an idea of artistic liberty. The still-life picture, to a greater degree than the landscape or historical painting, owes its composition to the painter, yet more than these seems to represent a piece of everyday reality.* » Schapiro, *Ibid.*, p. 21.

<sup>12</sup> Le sujet d'Erato, muse de la poésie lyrique et érotique apparaît dès 1897, lors du séjour parisien de Leduc. Voir *Une œuvre d'amour et de rêve*, p. 122-124, 162.

<sup>13</sup> Ces œuvres sont citées dans les natures mortes de Leduc. Voir *Laboratoire de l'intime*, p. 31-33.

<sup>14</sup> Janice Seline, la première, a étudié cette œuvre dans le catalogue, *Dessins inédits d'Ozias Leduc*, sous la direction de Laurier Lacroix, Montréal, Les Galeries d'art Sir George Williams, Université Concordia, 1978, p. 59. Voir également *Une œuvre d'amour et de rêve*, p. 219.

<sup>15</sup> Il s'agit d'une suite de paysages réalisés entre 1913 et 1921. Ces œuvres sont toutes analysées dans *Une œuvre d'amour et de rêve*, p. 182 et ss.

<sup>16</sup> *Une œuvre d'amour et de rêve*, p. 262.

<sup>17</sup> Ces deux portraits photographiques sont reproduits dans *Une œuvre d'amour et de rêve*, frontispice et p. 92.

<sup>18</sup> Les dessins préparatoires à ces illustrations sont reproduits et analysés par Monique Lanthier dans *Une œuvre d'amour et de rêve*, p. 129-134.

<sup>19</sup> Laurier Lacroix, « Deux 'Canayens' à la recherche de la nouveauté : *Claude Paysan* (1899) du Dr Ernest Choquette, illustré par Ozias Leduc », *À la rencontre des régionalismes artistiques et littéraires. Le contexte québécois 1830-1960*, sous la direction de Aurélien Boivin et David Karel, Québec, Presses de l'Université Laval, 2014, p. 237-258.

<sup>20</sup> On ne retrouve pas les livres de Victor Hugo dans les titres connus de la bibliothèque de Leduc et je ne sais pas s'il connaissait le poème « Saison des semailles, Le soir » tiré des *Chansons des rues et des bois* (1865) qui connut plusieurs éditions. La poésie de Hugo était lue au Canada français et de nombreux écrivains s'y réfèrent, de Philippe Aubert de Gaspé à Charles Gill en passant par Octave Crémazie, Arthur Buies, A.-Basile Routhier et Louis Fréchette. Voir *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome I, Des origines à 1900*, sous la direction de Maurice Lemire, Montréal, Fides, 1980.

<sup>21</sup> Arlene Gehmacher, *Une œuvre d'amour et de rêve*, p. 126-127. L'angélus était marqué par la sonnerie des cloches qui invitait matin, midi et soir la communauté chrétienne à se recueillir un court instant pendant le travail de la journée.

<sup>22</sup> Lévis Martin, *Ozias Leduc et son dernier grand œuvre*, Montréal, Fides, 1996. Voir également *Une œuvre d'amour et de rêve*, p. 276-286.

<sup>23</sup> « Pour moi, l'œuvre d'art (je ne veux nullement l'amoindrir) est, en somme, un produit devant avoir la franchise du sucre d'érable et de la belle pomme fameuse de Saint-Hilaire ». Lettre d'Ozias Leduc à Olivier Maurault, 11 novembre 1945, Univers culturel de Saint-Sulpice, fonds Olivier Maurault.

## Pour citer

Laurier Lacroix, « De la nature morte au paysage dans l'œuvre d'Ozias Leduc ou le salut par l'art », *Le Carnet de l'ÉRHAQ*, n° 2, printemps 2018, p. 34-46, [<https://erhaq.uqam.ca/le-carnet-de-lerhaq/>].

# 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 male<sup>1</sup>.*



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)<sup>2</sup> lançaient l'idée de produire un service de table officiel entièrement peint à la main par des Canadiennes afin de célébrer le 400<sup>e</sup> 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 créatrices<sup>3</sup>, choisies par concours, participèrent à la réalisation des vingt-quatre couverts formant un ensemble de quelque 200 pièces<sup>4</sup> 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*<sup>5</sup> ».

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)<sup>6</sup>. 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*<sup>7</sup>. 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-Neuve<sup>8</sup>.

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*<sup>9</sup> ». 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 canadien<sup>10</sup> et resta en marge de l'histoire de l'art dominante<sup>11</sup>.

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 morte<sup>12</sup> 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*<sup>13</sup> ». 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 local<sup>14</sup>.

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 Montréal<sup>15</sup>. 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 référence<sup>16</sup> 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 glamour<sup>17</sup>.*



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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 sujets<sup>18</sup>. 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*<sup>19</sup> ».



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 Collin<sup>20</sup>. 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*<sup>21</sup>. C'est elle qui, en 1894, incita May Phillips à fonder une succursale de la WAAC à Montréal<sup>22</sup>. 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*<sup>23</sup>.

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 1890<sup>24</sup> 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 productions<sup>25</sup>, 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*<sup>26</sup> ». C'est dire qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> 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 use<sup>27</sup>.*

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<sup>e</sup> 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'académie<sup>28</sup>. La situation au Canada fut différente. Le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle fut, certes, le théâtre d'une restructuration profonde du milieu culturel<sup>29</sup>. 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 Morgan<sup>30</sup>. 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 notwithstanding<sup>31</sup>.*

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<sup>e</sup> 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 Canada<sup>32</sup>* ».

## Notes

<sup>1</sup> « 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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>

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> *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.

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

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> *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).

<sup>10</sup> 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>

<sup>11</sup> 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

<sup>12</sup> 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<sup>e</sup> siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 2003, p. 50.

<sup>13</sup> Elizabeth Collard, *op. cit.*, p. 210.

<sup>14</sup> Il existe cependant, dès le milieu du XIX<sup>e</sup> 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.

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

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

<sup>17</sup> Elizabeth Collard, *op.cit.*, p. 210.

<sup>18</sup> 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).

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> Elle en assume la présidence jusqu'en 1913.

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

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

<sup>24</sup> Elizabeth Collard, *op. cit.*, p. 320.

<sup>25</sup> McLeod, *op. cit.*, p. 28.

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

<sup>27</sup> Copie dactylographiée de la pétition, Dossier Elizabeth Whitney, Université Concordia.

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

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> *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/le-carnet-de-lerhaq/>].

## Les auteurs

**Marc Gauthier** poursuit actuellement des études au Département des sciences historiques de l'Université Laval dans le cadre du programme de Doctorat interuniversitaire en l'histoire de l'art. Il est détenteur d'un baccalauréat (2009) et d'une maîtrise (2011) dans cette discipline. Son mémoire de maîtrise portait sur l'exposition de l'art français au Canada au tournant du vingtième siècle. Dans le cadre de son projet de doctorat, il interroge le concept de la « *Loan Exhibition* » au sein de l'Art Association of Montreal entre 1860 et 1914. Il a participé à plusieurs colloques, a notamment été publié par le Musée national des beaux-arts du Québec et été à deux reprises boursier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH). Il détient aussi des diplômes universitaires en démographie et en physique de l'Université de Montréal, a suivi une formation en informatique et a travaillé pendant douze années dans le domaine des nouveaux médias.

**Laurier Lacroix**, C.M., est professeur émérite de l'Université du Québec à Montréal où il a enseigné l'histoire de l'art et la muséologie. Ses intérêts de recherche portent principalement sur les collections publiques et l'art au Québec et au Canada avant 1940 et l'historiographie de l'histoire de l'art. Parmi ses réalisations, notons les expositions et les catalogues *François Baillairgé, Peindre à Montréal entre 1915 et 1930*, les rétrospectives consacrées à Ozias Leduc et Suzor-Coté, ainsi que *Les arts en Nouvelle-France*. Il s'intéresse également à l'art contemporain et a agi, entre autres, comme commissaire d'expositions des œuvres d'Irene F. Whittome, Pierre Dorion, Guy Pellerin, Robert Wolfe, Micheline Beauchemin et Lisette Lemieux. Récipiendaire du Prix Carrière de la Société des musées québécois et du Prix Gérard-Morisset, Laurier Lacroix est membre de la Société des Dix, de l'Académie des lettres du Québec et du Conseil du patrimoine culturel du Québec.

**Edith-Anne Pageot** est professeure au Département d'histoire de l'art de l'UQAM depuis juin 2016. Auparavant, elle a enseigné à l'Université d'Ottawa où elle fut lauréate du Prix d'excellence en enseignement (2013). Elle est membre régulier de l'Institut de recherches et d'études féministes (IREF), du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises du (CRILCQ) et

membre associée du Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA). Spécialiste de l'art moderne et contemporain au Canada, elle s'intéresse au positionnement des femmes dans le champ de l'art et aux défis que pose l'interculturalité à l'histoire de l'art. Elle dirige actuellement le projet *La culture artistique au Collège Manitou, agentivité et stratégies d'autodétermination* (PAFARC 2017-2020, CRSH 2017-2019). Parmi ses publications récentes, mentionnons entre autres : « Présences, mémoires individuelles et plurielles comme dispositifs de construction dans le travail des créatrices autochtones », *Espace*, n° 118, (2018); *Postcolonial Territorial Landmarks within Canada's Multiculturalism: The Myth of Virility*, Wilfrid Laurier Press (2017); « Figure de l'indiscipline. Domingo Cisneros, un parcours artistique atypique », *RACAR Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, vol. 42, n° 1 (2017); co-direction, *Mixed Heritage. Self-Portraits and Identity Negotiation*, *Americana ejournal*, vol. 13, n° 1 (2017).

**Didier Prioul** est professeur titulaire d'histoire de l'art au département des sciences historiques de l'Université Laval. Spécialisé sur la peinture et les arts graphiques au Québec au XIX<sup>e</sup> siècle, ses recherches et son enseignement se sont orientés sur l'interrelation entre l'art au Québec et la culture visuelle en Amérique du Nord. À titre de commissaire, il a réalisé et collaboré au développement de nombreuses expositions au Québec et à l'international. En accord avec son intérêt pour la pratique muséologique, il est également l'auteur de textes théoriques sur la mise en exposition de l'œuvre d'art. Son projet de livre en cours d'écriture, *L'œil au travail. Variations sur le spectateur et les mobilités artistiques à Québec, 1760-1920*, examine la figure du spectateur comme un sujet construit par l'événement, à partir des circulations continentales et internationales des artistes. Il est membre de l'Équipe de recherche en histoire de l'art au Québec (ÉRHAQ).

**Esther Trépanier** est professeure au département d'histoire de l'art de l'UQAM depuis 1981. Elle a occupé les fonctions de directrice générale du Musée national des beaux-arts du Québec de 2008 à 2011 et directrice de l'École supérieure de mode de Montréal de 2000 à 2007. Elle est l'auteure de nombreux livres, catalogues d'expositions et articles ayant porté sur l'art québécois et canadien des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle et sur les questions relatives à la modernité. Mentionnons, entre autres, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939* (Éditions Nota bene, 1998) et *Peintres juifs de Montréal. Témoins de leur époque, 1930-1948* (Les Éditions de l'Homme, 2008). Elle a aussi œuvré, à titre de collaboratrice ou de commissaire, à la réalisation d'expositions dont *Marian Dale Scott. Pionnière de l'art*

*moderne* (MNBAQ, 2000), *Femmes artistes. La Conquête d'un espace : 1900-1965* (MNBAQ, 2009) et *Mode et apparence dans la peinture québécoise, 1880-1945* (MNBAQ, 2012).

## Crédits

### Direction et coordination

Gilles Lapointe

### Révision des textes

Gilles Lapointe  
Julie-Ann Latulippe

### Mise en page

Julie-Ann Latulippe

### Soutien financier

Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ)

Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada

Les communications réunies dans le présent numéro ont été présentées le 8 septembre 2017 au Musée d'art de Joliette à l'occasion du colloque « La nature morte au temps d'Ozias Leduc ». Cette activité, organisée sous la présidence d'Esther Trépanier, fut tenue en marge de l'exposition « Le laboratoire de l'intime : les natures mortes d'Ozias Leduc » dont le commissariat a été assuré par Laurier Lacroix. Les activités scientifiques de l'ÉRHAQ bénéficient d'une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (Programme savoir, volet équipes).