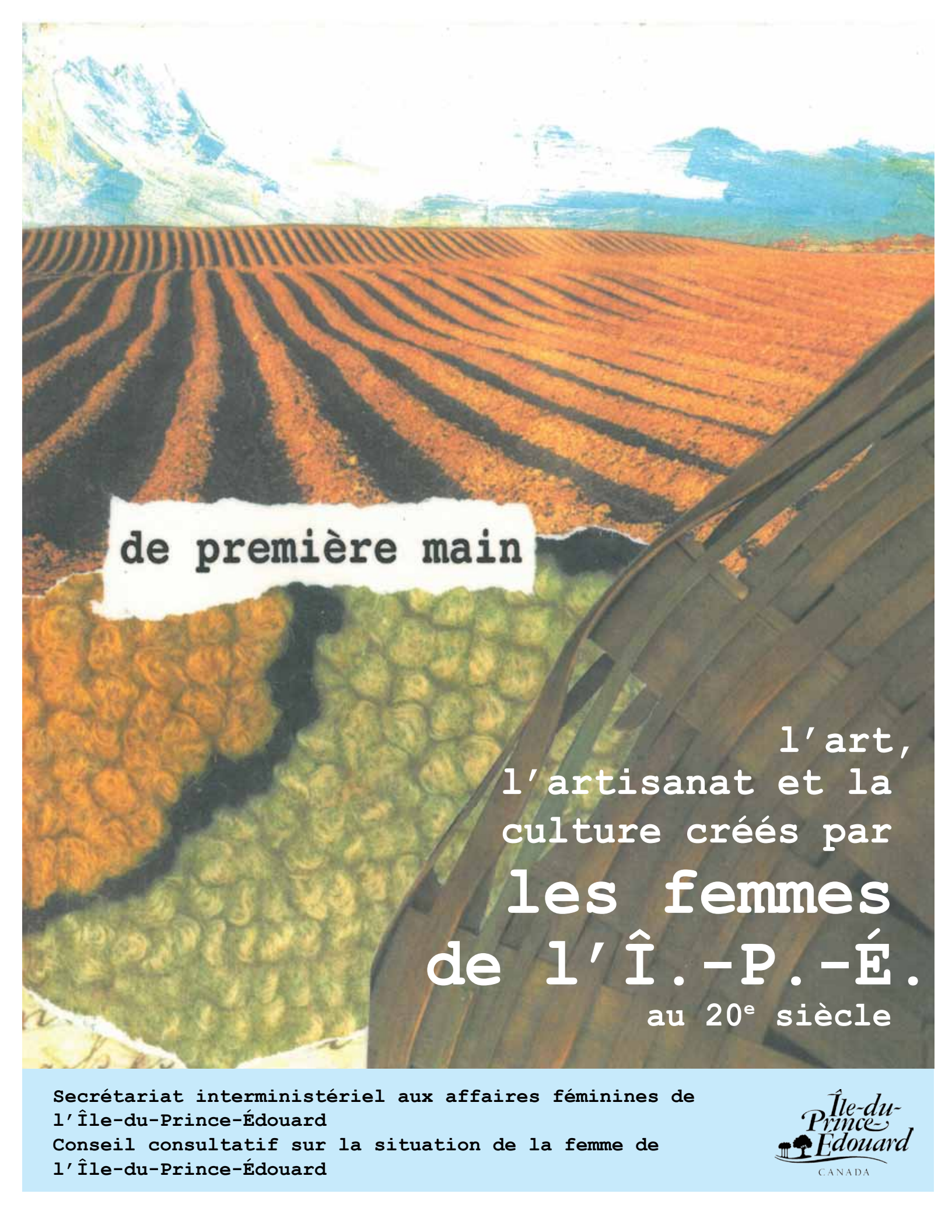




de première main

l'art,
l'artisanat et la
culture créés par
les femmes
de l'Î.-P.-É.
au 20^e siècle

Secrétariat interministériel aux affaires féminines de
l'Île-du-Prince-Édouard
Conseil consultatif sur la situation de la femme de
l'Île-du-Prince-Édouard

Île-du-Prince-Édouard

CANADA

De première main : l'art, l'artisanat et la culture créés par les femmes de l'Î.-P.-É. au 20^e siècle

Édition PDF, publié pour le Mois de l'histoire des femmes 2017 (version non mise à jour ni corrigée)

Originellement publié en 2000 sur le site web www.gov.pe.ca/depremieremain et sous forme de CD-ROM

Créé par

Le Conseil consultatif sur la situation de la femme de l'Î.-P.-É. et le Secrétariat interministériel aux affaires féminines de l'Î.-P.-É.

Chercheuses

Ann-Louise Beaumont
Sandy Kowalik
Jane Ledwell
Sasha Mullally
Anne Nicholson
Tiffany Sark
Edie Zakem

Coordonnatrice de la recherche : Sasha Mullally

Coordonnatrice de la publication : Jane Ledwell

Coordinatrice du lancement & créatrice de la page couverture : Sandy Kowalik

Traduction : Pierre Masson

Membres du comité

Vicki Allen-Cook
Sandra Bentley
Chrystyna Holman
Nancy Murphy
Janet Marshall
Heidi Rankin

Partenaires

Initiative des projets pilotes—Partenariat rural canadien
Fonds du millénaire de l'Île-du-Prince-Édouard
Ministre responsable du statut de la femme de l'Î.-P.-É.
Division du culture, patrimoine, sports, et loisirs de l'Î.-P.-É.
Division des affaires francophones de l'Î.-P.-É.
Ministère du Développement et de la Technologie de l'Î.-P.-É.
Ministère de l'Éducation de l'Î.-P.-É.
Services multimédia de l'Î.-P.-É.
Centre des arts de la Confédération
Institut d'études des îles
Université de l'Île-du-Prince-Édouard
Carrefour Infotech

Nous remercions ...

Robert Arsenault	Pierre Masson
Boyde Beck	Catherine Matthews
Ann Braithwaite	Carol Mayne
Margaret Creamer	Russ Melanson
Bill Cross	Kellie Mulligan
Odette Cyr	Lisa Murphy
Yannie Ennis	Baxter Ramsay
Nick Grant	Brian Simpson
Darren Hatfield	Marilyn Thomsen
Patrick Ledwell	Becky Tramley
Simon Lloyd	Verna-Lynn Weeks
Ed MacDonald	Claudia Yi León

Contents

Introduction	1	De Chiffons et de poches : de l'art utilitaire à partir de poches vides et de vieux vêtements, les tapis crochetés de l'Île-du-Prince-Édouard	59
Jane Ledwell et Sasha Mullally		Anne Nicholson	
Les Paniers Mi'kmaq : des légendes vivants	9		
Tiffany Sark			
Introduction : Monuments	11	Introduction	61
Histoire des origines et économie	11	Qu'est-ce que le tapis crocheté?	61
Une perspective Mi'kmaq	13	L'histoire de la fabrication des tapis crochetés	62
Premiers temps de l'histoire du tressage de paniers	14	La confection de tapis crochetés sur l'Île-du-Prince-Édouard	62
L'économie du tressage du paniers	16	Pièces de collection	63
Les paniers et la vie quotidienne	17	La renaissance du tapis crocheté sur l'Î.-P.-É.	66
Les camps Mi'kmaqs sur l'Île-du-Prince-Édouard	18	Quelques artisanes de l'Île	66
Le tressage au milieu du siècle	19	Helen Johnston	67
Des paniers pour le travail, des paniers pour la décoration	21	Hélèn Gallant	69
Conclusion : la femme Mi'kmaq en tant qu'enseignante	23	Florence Gallant	70
Remerciements	25	Shirley Hennessy	71
		Marjorie Judson	73
		Jackie O'Connell	75
		Conclusion	77
		Remerciements	77
Vers libérateurs et récits d'affranchissement : Écrits littéraires par des femmes de l'Île-du-Prince-Édouard au 20e siècle	27	Tout est une question de perspective : Les femmes photographes de l'Île-du-Prince-Édouard au 20e siècle	79
Jane Ledwell		Sasha Mullally	
Introduction : modernisme	29	Introduction	81
L'écriture de l'Île-du-Prince-Édouard et le modernisme	29	Photographie picturale et professionnalisation	81
Professionalisation de l'écriture	30	L. M. Montgomery, la photographe	82
Le tournant du siècle	31	L'art picturale et la photographie	83
Démocratisation de la poésie	33	Mildred (Millie) Gamble	84
Le milieu du siècle	35	Les portraits posés de Gamble	85
Les nouvelles professionnelles	36	L'Î.-P.-É. rurale à travers la lentille de Gamble	86
Résistance face aux tendances	38	Les clubs de photographie	87
L. M. Montgomery	38	Émergence des photographes professionnelles	87
Après L. M. Montgomery	39	Margaret Mallett	87
De la tradition orale à la tradition écrite	40	La vision de l'Î.-P.-É. rurale selon Mallett	88
À la découverte de la voix locale	40	Edith Robinson	89
L'écriture acadienne	42	La carrière professionnelle de Robinson	91
Édition régionale	46	La vie de l'Île telle que présentée par Robinson	92
Le modernisme s'installe	46	Conclusion	94
Édition des écrits des femmes, par des femmes	49	Remerciements	94
Conclusion	54		
Remerciements	55		

**Pointes d'histoire : Les
courtepointes au 20e siècle sur
l'Île-du-Prince-Édouard** 97

Ann-Louise Beaumont et Edie Zakem

Introduction	99
Le piquage de courtepointe au 20 ^e siècle	100
Le rôle des femmes dans le domaine de la courtepointe	102
La fabrication des courtepointes sur l'Î.-P.-É.	105
Les courtepointes acadiennes	105
La communauté Mi'kmaq	108
Courtepointes de bord de mer	110
Courtepointes inspirées par L. M. Montgomery	110
Intérêt international pour les courtepointes de l'Î.-P.-É.	112
Échanges avec les États-Unis	112
Le Women's Institute de l'Î.-P.-É. et le piquage de courtepointe	113
Création et conservation du moyen d'expression artistique	114
1900–1925	114
1925–1950	115
1950–1975	116
1975–2000	117
Conclusion	118
Remerciements	120

**C'est au foyer que l'art se retrouve :
artistes visuelles du 20e siècle sur
l'Île-du-Prince-Édouard** 125

Sandy Kowalik

Introduction	127
Les voyageuses	128
Mary Allison Doull	128
Alma Buote	129
Helen Marguerite Haszard	131
Georgie Read Barton	131
Les transplantées	132
Frieda Creighton Creelman	133
Elaine Russell Harrison	134
Gwen Johnston Fichaud	135
Daphne Butler Irving, ARC	136
Les adeptes du retour à la terre	136
Erica Rutherford, ARC	137
Hilda Woolnough	139
Terry Dunton Stevenson	140
Conclusion	141
Remerciements	142

The background is a painting of a landscape. In the foreground, there's a plowed field with deep, dark furrows curving across the frame. The field is a mix of brown and orange tones. In the middle ground, there's a dense forest of trees with green and yellow foliage. In the background, there are mountains with blue and white peaks under a pale sky. The overall style is impressionistic with visible brushstrokes.

de première main

Introduction

par Jane Ledwell
et Sasha Mullally

Introduction

Dans « Sing Your Own Songs », Elaine Harrison, une auteure et artiste visuelle de l'Île-du-Prince-Édouard, rappelle aux lecteurs que « l'art est une aventure que vous seul pouvez appréhender de première main ». *De première main : l'art, l'artisanat et la culture créés par les femmes de l'Î.-P.-É. au 20^e siècle* est une histoire des contributions faites par les femmes dans le domaine des arts, de l'artisanat et de la culture sur l'Île-du-Prince-Édouard, avec pour objectif d'initier les lecteurs à l'aventure de l'art en présentant les réalisations de femmes artistes et artisanes ayant grandement contribué à leurs petites communautés et au monde entier.

Pourquoi De première main?

Tout au long du siècle passé, les mains des femmes se sont acquittées de tâches importantes : de porter les enfants à pétrir la pâte à pain, de dactylographier des notes à construire des maisons; de jouer du piano à tricoter, nouer au crochet, peindre, sculpter, tresser des paniers, prendre des photographies, écrire des poèmes, coudre des courtepointes. En fait, la liste des tâches ayant occupé les mains des femmes est aussi longue qu'un jour sans pain.

Les modules historiques qui suivent explorent une partie du travail créatif accompli par les mains des femmes. Ce travail est souvent une chronique *de première main* de leur expérience et de leur imagination, transformées en mots, en photographies, en courtepointes, en paniers ou en tapis. Les modules comprennent également quelques récits *de première main*, des luttes et des défis auxquels elles ont fait face pour devenir des artistes et des artisanes.

La présente histoire comble un vide dans la connaissance dont dispose la population en général, concernant les contributions des femmes aux arts, à l'artisanat et à la culture. En rapportant les récits touchant la production créatrice des femmes, cette histoire espère être *une première main* tendue vers ces artistes et artisanes du siècle passé : une main qui les sortira de l'ombre, qui tirera les rideaux ayant caché leurs travaux, qui se joindra à d'autres mains pour applaudir leurs remarquables réussites.

Que de nombreuses mains suivent cette première

main. Et que de nombreuses femmes de l'Île-du-Prince-Édouard relèvent le défi d'Elaine Harrison, de s'aventurer dans le domaine des arts, d'expérimenter « de première main » ce monde.

Quel était la justification de ce projet?

Qu'est-ce qui motiverait quiconque à créer ou lire une histoire des femmes dans le domaine des arts et de l'artisanat? L'histoire de ce que les femmes font est intéressant en raison du fait, que ce sont des femmes qui le font, parce cela accroît nos connaissances et notre compréhension des rôles et des activités quotidiennes de tous nos ancêtres : ce qu'ils firent et ce qu'ils pensèrent, ce qu'ils ont écarté et ce qu'ils ont apprécié et chéri.

C'est également intéressant pour des raisons plus terre à terre. Il y a des économies culturelles particulières qui formèrent le tissu de la vie sur l'Île-du-Prince-Édouard, et qui étaient exclusivement du domaine féminin. Les corvées de piquage de courtepointe, par exemple, organisèrent une tradition artisanale féminine autour d'un rituel social animé, qui liait et perpétuait une tradition artisanale, et dans le même temps créait des liens d'amitié et un esprit communautaire. Les corvées de crochetage ou « frolics » servaient non seulement à favoriser le développement d'un artisanat et d'un esprit de bon voisinage, mais également à maintenir une sphère traditionnelle d'activité économique propre aux femmes. Le nouage de bandelettes de chiffon pour confectionner des carpettes peut s'interpréter comme une métaphore du rôle crucial joué par les femmes, par leur contribution à la viabilité économique des foyers de l'Île, alors qu'elles tissaient, utilisaient, réutilisaient et vendaient occasionnellement, des textiles qui gardaient leur famille au chaud et embellissaient leur domicile. Tout particulièrement, les femmes Mi'kmaq qui tressaient des paniers conservaient également des liens communautaires, et gagnaient de l'argent pour leur famille et leur bande, mais aussi, elles exportaient la culture autochtone vers la société allochtone. Elles disséminèrent ainsi un témoignage de la tradition Mi'kmaq de l'Île, qui allait aider les générations futures à résister à l'assimilation et assurerait un degré de survie culturelle grâce à chaque lamelle de bois méticuleusement tressée.

Et bien entendu, il y a les moyens d'expression artistique

qui furent toujours dominés par des artistes et artisans de sexe masculin—tel que l’écriture en prose et la poésie, la prise et le développement de photographies, et les arts visuels tels que la peinture et la gravure – et dans lesquels les femmes ont enrichi et animé les canons traditionnels qu’elles mettaient en cause et dont elles ont fini par devenir une partie intégrante. Les écrivaines et artistes étaient à l’avant-garde de la renaissance de l’art populaire et de la publication de littératures locales à la fin du 20^e siècle. En tant que photographes et peintres, elles jouèrent également un rôle crucial tout au long de ce siècle, en agissant à titre d’éducatrices et de communicatrices dans le cadre de leur art. Elles furent le cœur des « clubs de photographie » qu’elles organisèrent au milieu du 20^e siècle et auxquels elles contribuèrent autant leur enthousiasme que leur expertise technique, en donnant de la formation sur les façons créatrices de prendre et de développer des photographies. Il s’agissait principalement de jeunes femmes qui s’embarquaient sur des périples vers les « centres » de leurs univers culturels, rapportant ainsi à notre province leur effervescence et les richesses culturelles de ces mondes. Ce genre de « séjour migratoire » de certaines jeunes femmes au début du siècle dernier, créa des liens qui amenèrent sur l’Île-du-Prince-Édouard le travail et l’influence de certaines des artistes les plus douées de l’époque.

Pourquoi se concentrer sur les arts, l’artisanat et la culture?

Les arts sont le produit de la civilisation et de la communauté partagée. Nos ancêtres les plus lointains créèrent des œuvres d’art et de l’artisanat qui nous ouvrent une fenêtre sur leur culture. Avec moult détails imaginatifs, les peintures rupestres, les pictogrammes et les sculptures témoignent de récits de chasse héroïques, de croyances religieuses et d’animaux sacrés, estimés par les cultures d’une variété de régions du monde. Les archéologues sont en mesure de tracer le développement de la civilisation par le biais de pots en céramique et de bijoux d’une facture complexe, ainsi que de textiles finement tissés – sans parler des flûtes, des instruments à cordes et des tambours, minutieusement fabriqués et qui créèrent musique et rythme. Par delà les siècles—même les millénaires—les histoires que ces objets racontent demeurent interprétables, quand bien même que certains des

animaux dépeints soient disparus depuis longtemps, que les bijoux ne soient plus à la mode et que les ustensiles en céramique aient été remplacés par des items en métal. Les mélodies qu’elles jouèrent sont peut-être perdues, mais les flûtes attestent encore d’un passé plein d’harmonies.

Nous comprenons les images, les objets, la musique et la décoration historiques et archéologiques, parce que les individus et les communautés qui vécurent des événements prirent le temps de s’exprimer : de raconter leurs histoires. Les arts, la culture et les divertissements sont des activités cruciales pour toutes les communautés, car ils facilitent l’expression de nos aspirations humaines vers la compréhension des choses, la création d’un ordre, et l’établissement de structures communicant par delà le temps et qui transcenderont l’expérience individuelle, pour nous aider à nous comprendre les uns les autres plus pleinement.

Ce désir de l’humanité de créer de l’art, donc, émerge non seulement d’un besoin d’expression personnelle, mais également d’un besoin de communiquer avec d’autres personnes. Pour cette raison, des livres et des photographies sont publiés ou reproduits, et distribués partout dans le monde : les arts visuels sont exposés dans des galeries d’art et des espaces publics; des items utilitaires tels que des paniers, des tapis et des courtépointes agrémentent les maisons et se retrouvent dans des expositions, des galeries d’arts et des musées provinciaux.

Le travail artistique et culturel des femmes sert beaucoup plus qu’à « enjoliver » la communauté. Il *crée* la communauté en formant des liens entre les individus. Il fournit un moyen d’expression supplémentaire et plusieurs médias différents permettant aux personnes de partager leurs expériences, leurs espoirs et leurs rêves. Il définit la communauté en fournissant des débouchés pour les récits individuels et collectifs. Les œuvres artistiques des femmes de l’Île-du-Prince-Édouard *forment* l’histoire de la communauté, car elles sont les manifestations tangibles, lisibles et utilisables de traditions suivies par des générations, et transmises de façon à ce que nous nous souvenions des histoires anciennes et que nous disposions d’une gamme de moyens pour en raconter de nouvelles.

Pourquoi les arts et l'artisanat sont-ils importants?

Les arts, la culture et les divertissements sont parfois considérés comme du luxe ou des activités superflues, mais ils influencent de manière fondamentale la perception que nous avons de nous-mêmes, et celle que les autres ont de nous. Ils placent la communauté qu'ils créent et la définissent dans son contexte global. Pour prendre juste un exemple, des gens de partout dans le monde connaissent l'Île-du-Prince-Édouard, grâce aux livres extrêmement populaires de Lucy Maud Montgomery. Comme il est étonnant qu'une histoire imaginée, travaillée et retravaillée par une femme de l'Île, ait permis à tant de gens de connaître notre Île, et que tant d'entre eux aient choisi de venir constater par eux-mêmes la véracité de ce récit de Montgomery décrivant cet endroit.

Bien sûr, il est facile de voir pourquoi le travail artistique de Montgomery est une œuvre de valeur. Son succès se mesure par le nombre de visiteurs à la Maison aux pignons verts et au nombre d'exemplaires de ses livres en circulation. Il est plus ardu d'estimer à quel degré l'Île a été enrichi par les réalisations des artistes et artisans dont l'œuvre est moins connue—dont le travail n'a peut-être été vu que par leur famille ou les membres de leur communauté. Il est difficile de quantifier l'importance d'un panier fabriqué soigneusement et avec une attention accordée tant à sa beauté qu'à son utilité; après tout, il représente toute une tradition. Parce qu'il est malaisé d'attribuer une valeur à des œuvres moins bien connues, nous devons nous assurer de « questionner la *méthode d'évaluation* » des créations, utilisée par les gens. Il faut réfléchir de façon critique, sur comment les gens et les systèmes ont sélectionné les arts et les artisanats qui seront immortalisés.

Pourquoi avons-nous choisi ces six moyens d'expression artistique?

Pourquoi avons-nous choisi ces six moyens d'expression artistique? Peut-être que la meilleure preuve de la portée considérable de l'impact et de l'importance, des moyens d'expression artistique examinés dans ces modules est l'étendue de la superposition et de

l'influence qu'ils ont l'un sur l'autre. L'art créé par des femmes, dont la description est brossée dans ces modules, démontre que les femmes artistes étaient au fait des œuvres de leurs collègues. Elles reconnaissent des liens au sein de la communauté artistique et elles rendent hommage aux autres formes de création utilisées par chacune d'entre elles. Même les femmes qui œuvraient apparemment de façon isolée à leur domicile sont présentes dans — ou furent inspirées par — des chansons et des récits et des poèmes et des toiles.

Ainsi, plusieurs des femmes présentées dans les modules subséquents forgèrent leur expression créatrice personnelle dans plusieurs sphères. Lucy Maud Montgomery est principalement connue en tant qu'auteure, mais elle était également une passionnée de la création de courtépintes et une photographe douée. Elaine Harrison a exercé une énorme influence à titre d'écrivaine et d'éditrice, mais aussi en tant qu'artiste visuelle. L'artiste visuelle Hilda Woolnough joua un rôle important dans le soutien du développement d'une industrie renouvelée de l'artisanat sur l'Île et contribua au mouvement favorisant la publication locale par le biais de son association avec Reshard Gool, qui aida à s'assurer que les écrits des femmes de l'Île puissent trouver un public. Ces femmes aux talents multiples et d'autres encore, contribuèrent à forger des liens entre les divers secteurs de la communauté artistique et par le fait même, aidèrent à briser les barrières érigées artificiellement entre les disciplines artistiques.

D'autres femmes démontrent à travers leur œuvre que les idées émanant d'un moyen d'expression artistique influencent les autres et qu'elles peuvent être traduites d'un médium à l'autre. La photographe Margaret Mallet avait une approche de peintre face à sa photographie—elle manipulait la couleur de ses tirages de manière à rendre sa propre vision du réalisme pastoral, le style à la mode dans les toiles de l'époque. Hélèn Gallant incorpore dans ses tapis crochetés des motifs provenant d'artistes visuels locaux, alors que d'autres artisanes du tapis crocheté introduisent des motifs de courtépinte. De leur côté, les artistes visuelles contemporaines telles que Brenda Whiteway incorporent des motifs de courtépinte dans leurs arts visuels. Les formes tressées des paniers Mi'kmaq se retrouvent dans les appliqués en forme de ruban, un art que l'on peut porter et qui influence les motifs des couturières de courtépinte. Edie Zakem a créé une

courtepointe qui raconte une histoire à propos de la vie et l'œuvre de L. M. Montgomery. Des auteures et des poètes populaires telles que Elaine Harrison, Leone Ross, Leah Maddix, Catherine Matthews et Margaret Fruness MacLeod, aident à commémorer par leurs écrits les traditions associées à l'artisanat des femmes, établissant et renforçant ainsi la valeur intrinsèque des arts et de l'artisanat.

Qu'est-ce qui a motivé les auteures dans leur choix d'artistes et d'artisanes?

Tout projet qui se concentre sur les femmes, affirmant une vision politique face à la représentation historique, doit obligatoirement demeurer sensible au besoin plus large de représenter la diversité ethnique, raciale et de classe sociale. Les six moyens d'expression artistique que nous avons étudiés—la photographie, les arts visuels, la littérature, le tissage de paniers, les tapis crochetés et la courtepointe—furent choisis pour trois raisons. Premièrement, nous savions qu'il y avait suffisamment de recherches de base déjà accomplies, de telle sorte que nous puissions terminer ce projet à temps pour marquer le nouveau millénaire. Deuxièmement, nous savions qu'incorporer certains moyens d'expression artistique, comme la fabrication de courtepointes et le tissage de paniers, nous permettrait de mettre en relief les contributions des femmes de certains groupes ethniques particuliers sur l'Île-du-Prince-Édouard : les communautés acadiennes et Mi'kmaq plus spécialement. Troisièmement, en contrebalançant les beaux-arts avec les arts populaires, nous savions que nous pourrions représenter les contributions culturelles d'un nombre important de femmes de la classe ouvrière ou du milieu agricole, plutôt que de centrer un projet sur l'histoire des quelques privilégiées, qui disposaient des moyens financiers et du temps libre, pour se vouer à des formes d'art n'ayant pas de fonction utilitaire. Nous croyons avoir atteint un équilibre raisonnable, et nous espérons que ce projet inspirera peut-être d'autres chercheuses à compiler une histoire de la seule branche artistique et culturelle absente : la musique et les spectacles de divertissement.

Chaque module est rédigé en tant qu'histoire du moyen d'expression artistique, par opposition à une liste de noms et de dates de réalisations. Cette histoire se concentre sur les mouvements et les groupes, sur les

tendances et les développements, qui fournissent un arrière-plan mettant en lumière les œuvres de certaines personnes. Bien que les informations biographiques soient importantes pour la compréhension de l'approche des artistes en regard de leur art ou artisanat, l'organisation du présent ouvrage n'est pas, avant tout, biographique.

Lorsque nous avons choisi des individus à titre d'exemple, pour mettre en évidence une tendance, un style ou une innovation, nous avons travaillé en fonction de trois critères très souples pour arriver à ces choix. Premièrement, elles se devaient d'être des chefs de file ou avoir contribué de manière importante à la pratique et au développement de leur art sur l'Île-du-Prince-Édouard. Deuxièmement, elles devaient être « historiques », i.e. qu'elles devaient déjà avoir produit un *corpus* que l'on puisse considérer comme faisant partie du patrimoine et de l'héritage culturels de l'Île; naturellement, nous avons dû faire des choix basés également sur l'accessibilité de l'information. Enfin, les femmes devaient être de l'Île-du-Prince-Édouard. Et une « Prince-Édouardienne » fut définie comme une personne qui fut résidente ici pour une période suffisamment longue et qui pratiqua l'essentiel de son activité artistique ou artisanale au sein, et pour, les communautés de notre province.



collage de première main créé par Sandy Kowalik

Qui sommes-nous?

Bien que certaines de nos auteures soient des historiennes et des écrivaines professionnelles, possédant diplômes et reconnaissance professionnelle susceptibles d'être mis à contribution en rapport avec ce projet, *De première main* est assurément une exploration historique populaire et populiste, des façons par lesquelles les femmes créent et maintiennent la culture. Nous avons des artisanes accomplies et renommées, qui ont contribué des textes pour ces chroniques historiques, ainsi que d'autres personnes qui sont des auteures et des chercheuses intéressées, nouvellement attirées par le domaine historique, et qui songeaient à leurs grands-mères en écrivant. Nous formons un groupe coopératif et diversifié ayant travaillé de concert, dans le but de mettre au jour thèmes et idées, tendances et opinions, en opérant comme une petite communauté.

Chaque chercheuse/auteure a apporté à ce projet une richesse d'expérience et d'engagement, et chacune a contribué son savoir avec intelligence, humour et une sincère reconnaissance.

Sasha Mullally apporte une compréhension érudite de l'histoire du 20^e siècle et sa passion pour découvrir et comprendre comment les habitants de l'Île-du-Prince-Édouard s'adaptèrent aux nouvelles technologies du 20^e siècle.

Jane Ledwell amène son expérience de travail auprès des auteurs de l'Île-du-Prince-Édouard et sa solide appréciation de la valeur de l'écrit pour interpréter l'Île-du-Prince-Édouard pour ses résidents.

Anne Nicholson nous fait profiter de ses nombreuses années d'expérience de collaboration avec des femmes et des mouvements de femmes (tel que le Conseil consultatif de la situation de la femme) et sa vaste perspective touchant les contributions faites par les femmes à la société.

Ann-Louise Beaumont apporte son enthousiasme insatiable pour les courtepintes, et son savoir considérable sur les tendances dans le domaine de la fabrication des courtepintes, dans de nombreuses régions de l'Amérique du Nord.

Edie Zakem nous fait bénéficier de son sens aigu du détail de couturière de courtepinte, ainsi que de ses solides liens avec la communauté des couturières de courtepinte de l'Île, dont elle est un des piliers.

Sandy Kowalik apporte son expérience de la vie et du travail d'une artiste visuelle vivant sur Île-du-Prince-Édouard, et son intérêt profond et constant touchant l'histoire de l'art, et particulièrement l'histoire de l'art créé par des femmes.

Tiffany Sark contribue son sens de la valeur de l'héritage culturel Mi'kmaq et son expérience touchant la communication des réalisations de son peuple, par le biais de son travail à titre de directrice du Lennox Island Mi'kmaq Cultural Centre.

Le comité de projet est fier d'avoir assemblé une équipe aussi compétente.

Le comité de projet comme tel a été formé par les soins de Sandra Bentley du Secrétariat interministériel aux affaires féminines du gouvernement de l'Île-du-Prince-Édouard, de concert avec Heidi Rankin et Lisa Murphy du Conseil consultatif de la situation de la femme. Elles ont assemblé un comité directeur éclectique et imaginatif, comptant des représentantes provenant de groupes communautaires, de groupes artistiques, d'établissements d'enseignement et d'un peu tous les paliers du gouvernement. Les politiques et la politique peuvent créer de magnifiques oeuvres d'histoire; ce groupe de femmes enthousiastes a su maintenir l'élan du processus et abattre la besogne.

Enfin, nos derniers remerciements s'adressent à Elaine Harrison, dont la perspective audacieuse contenue dans « Sing Your Own Songs » a illuminé ce périple.

Chantez vos propres chansons

Chantez vos propres chansons peignez vos propres toiles
écrivez des poèmes bâtissez des maisons et ayez vos propres
pensées

Et de grâce, ne laissez pas les professionnels
ou les critiques vous dire que vous ne pouvez pas
que vous empiétez sur leur chasse gardée sur une terre
interdite

l'art, la terre sacrée de l'artiste le professionnel
Et ne les laissez pas vous dire que vous devez avoir un
cours ou un diplôme
avant que vous ne puissiez peindre ou écrire ou cuire du
pain ou planter un jardin
ou faire quoique ce soit

Comptez plus sur vous-mêmes et moins sur les autres pour
vous indiquer
ce que vous pouvez faire retrouvez l'autonomie perdue de
l'artiste de l'artisan du bâtisseur et du penseur
Osez créer quelque chose de votre propre cru et soyez fier de
l'avoir fait vous-même et cette chose contiendra un peu de
vous
et ne sera pas comme toutes ces autres choses synthétiques
offertes aux consommateurs de ceci et cela

Ne vous laissez pas intimider par les discussions sur l'art
conceptuel l'art minimal
le réalisme romantique le cubisme etc. ou par le discours
littéraire sur
les influences les sources sur les mètres et les figures de
rhétorique
Créer une peinture ou une chanson ou un poème est préférable
à
tout savoir sur l'histoire de l'art ou de la poésie
Abordez l'art directement plutôt qu'à travers le piège des
documents historiques ou biographiques et laissez votre
imagination
vous emporter au-delà de la réalité photographique et n'ayez
pas peur de
dire que vous aimez ou que vous n'aimez pas—
n'attendez pas que les critiques vous indiquent ce que vous
devriez aimer
L'art est une aventure que vous seul pouvez appréhender de
première main

—Elaine Harrison

The background is a painting. The top half shows a landscape with a plowed field in shades of brown and orange, with dark furrows receding into the distance. In the background, there are blue and white mountains under a pale sky. The bottom right corner features a close-up of a woven basket, showing its intricate pattern and texture in earthy tones. The text is overlaid on the painting.

de première main

**Les Paniers Mi'kmaq :
des légendes vivants**

**Chercheuse/Écrivaine :
Tiffany Sark**

Introduction : Monuments

Il serait intéressant que les gens réalisent la manière d'être d'une communauté Mi'kmaq, si vous n'avez jamais eu l'occasion d'en visiter une. Grosso modo, lorsque j'allais à l'école, nous n'apprenions jamais rien en rapport avec l'histoire Mi'kmaq ou la perception Mi'kmaq. Ce n'est que lorsque j'ai commencé à poser mes propres questions, et avec l'aide de Mi'kmaqs et de professeurs de l'Université de l'Île-du-Prince-Édouard, que j'ai pu trouver une compréhension et une fierté plus grandes face à ma culture. Lorsque je fréquentais l'école, mon identité était quelque peu confuse en raison des préjugés qui me furent présentés. Les émissions de la télévision montraient une vision négative des autochtones ; les images véhiculées par les médias étaient négatives. Que pouvait en conclure une enfant face à toute cette négativité concernant sa culture qui flottait autour d'elle?

Histoire des origines et économie

Il est évident que le rôle des femmes dans la profession de la vannerie a été essentiellement ignoré jusqu'à la dernière moitié du 20^e siècle. Après étude minutieuse de l'information que je possède, il semble que nous devions revoir de façon critique non seulement les textes historiques qui explorent la fabrication des paniers, mais également les femmes elles-mêmes qui ont voué leur vie à cet art pour assurer la survie de leur famille, de la nuit des temps jusqu'à aujourd'hui.

La plus grande partie de l'histoire écrite à propos du peuple Mi'kmaq, des premiers explorateurs jusqu'à la dernière partie du 20^e siècle, souffre de préjugés, car étant perçue d'un point de vue européen, avec des impressions guidées par les jugements émanant de leur contexte culturel. Bien des explorateurs et historiens

Monuments

Ai! Mu knu'kaqann
Mu nuji-wi'kikaqann
Mu weskitaqawikasinukl kisna
mikekni-napuikasinukl
Kekinua'tuenukl wlakue'l
Pa'qalaiwaqann

Ta'n teluji-mtua'lukwi'tij nuji-
kina'mua'tijik a.

Ke'kwilmi'tij,
Maqamikewe'l wisunn,
Apaqte'l wisunn,
Sipu'l
Mukk kasa'tu mikuite'tmaqanmk
Wula knu'kaqann.

Ki'kelu'lk nemitmikl
Kmtne'l samqwann nisitk,
Kesikawitkl sipu'l.
Wula na kis-napiu'kmu'kl
Mikuite'tmaqanminaq
Nuji-kina'masultioq,
We'jitutoqsip ta'n kisite'tmekl
Wisunn aqq ta'n pa'qi-klu'lk
Tepqatmi'tij L'nu weja'tekemk
Weji-nstiuita'timk.

Aye! Aucun monument,
Aucune littérature,
Aucun parchemin ni aucune image sur une
toile
Ne relate les merveilles de notre temps
passé.

Frustrées furent les recherches
Des éducateurs.

Laissons-le trouver
Les noms de la terre
Les titres des mers,
Des rivières ;
Ne les effacez pas de la mémoire.
Ce sont là nos monuments.

Panoramas à couper le souffle—
Cascades sur une montagne,
Rivières tumultueuses.
Ce sont là nos croquis
Engrangés dans notre mémoire.
Érudits, vous trouverez notre art
Dans les noms et les paysages,
Promis à l'Indien
Depuis le début des temps.

—Rita Joe,
extrait de *The Mi'kmaq Anthology*



ont disséqué la culture des Mi'kmaq et ont jugé que les coutumes Mi'kmaq n'étaient pas bonnes parce qu'elles étaient différentes de celles des Européens. Le peuple Mi'kmaq avait des croyances différentes intégrées à une culture différente de celle des Européens. Ils possédaient leur propre vision du monde, et cette vision était tout aussi valide que la vision européenne.

Une bonne part de l'histoire écrite par des Européens que j'ai lue était fondée sur des textes et sur des événements qui avaient été *consignés par écrit*. La culture et l'histoire autochtone étaient principalement conservées de façon orale, en considérant les traditions telles qu'elles étaient *transmises*. Les traités de 1725 promirent au peuple Mi'kmaq le « droit aux articles » (tels que les paniers) et promirent que le peuple Mi'kmaq aurait la permission de récolter les produits de la forêt pour satisfaire leurs besoins, mais les traités n'indiquent pas la valeur culturelle des articles et des forêts. Trop de travaux historiques n'examinent que les traités, à l'exclusion des traditions. La vannerie est une tradition que peu d'histoires du peuple Mi'kmaq ont étudiée en détail.

Maintes fois, les publications canadiennes importantes concernant les peuples autochtones du Canada atlantique ne parlent des Mi'kmaq qu'en fonction des Européens, plutôt que d'examiner leur identité propre. En 1974, dans *The Native Peoples of Atlantic Canada*, publié par McClelland and Stewart, par exemple, la

vannerie est considérée seulement en relation avec l'économie et les échanges avec les allochtones. Ce livre se concentre sur les hommes impliqués dans l'aspect commerce du tressage de paniers. Il mentionne effectivement que la vannerie bénéficie « d'une histoire continue depuis l'époque des autochtones », mais ajoute de manière insultante : « quelques vieilles femmes de Shubenacadie font encore des travaux habiles avec des piquants de porc-épic » (139). « Quelques vieilles femmes » n'est pas une manière respectable de faire référence aux aînées d'une communauté, qui gardent vivante une technique millénaire au profit de leur communauté et de leur culture.

Pour cette histoire, j'ai tenté de considérer surtout des sources Mi'kmaq rédigées à partir d'une perspective Mi'kmaq. Nous les Mi'kmaq, nous racontons nos propres récits maintenant et nous transmettons notre histoire par le biais de livres, du système d'éducation, de la télévision et même d'Internet. Par exemple, une série sur ETV à propos des Mi'kmaq a été écrite pour les écoles par des Mi'kmaq, et elle nous dit que la culture Mi'kmaq possédait sa propre économie autonome, fondée sur les ressources de la terre et de la mer : « C'était une culture viable économiquement et socialement, dotée d'une technologie complexe et indigène ; une culture adaptée à une vie dans un environnement maritime nordique » (extrait de *Mi'kmaq Teacher's Handbook*). Une partie de l'information de cette histoire m'a été communiquée, oralement, par les hommes et les femmes Mi'kmaq que j'ai rencontrés et avec qui j'ai conversé. Certains ont raconté leur propre histoire touchant le tressage de paniers. Certains m'ont apporté des éléments de contexte concernant la perspective Mi'kmaq. Noel Knockwood, un aîné qui a étudié la spiritualité Mi'kmaq, m'a aidée à comprendre l'emphase traditionnelle accordée aux femmes, en tant que celles qui donnent la vie au sein des familles et des communautés.

Récemment, certains auteurs se sont attelés à conserver l'héritage de la vannerie, même ici sur l'Île-du-Prince-Édouard. Darlene Bernard, dans son livre de portraits de femmes Mi'kmaq de Lennox Island, décrit le tressage de paniers comme une activité quotidienne présente tout au long de la vie de presque toutes les femmes d'un certain âge. Elle ne pouvait presque pas les décrire sans parler de leur vannerie, tellement cet aspect était partie intégrante de leur vie.

Tout au long du 20^e siècle, de nombreuses femmes Mi'kmaqs de l'Île-du-Prince-Édouard ont appris l'art de la vannerie à un très jeune âge. Des recherches sur la culture matérielle des premiers Mi'kmaqs ont déclaré que les femmes étaient traditionnellement les artistes dans les familles Mi'kmaqs. Les femmes ont tressé des paniers depuis de lointaines époques. Les paniers n'étaient pas conçus pour décorer leur demeure, parce que celle-ci n'était que rarement permanente dans les premiers temps des Mi'kmaqs. Les femmes et leurs enfants fabriquaient des paniers non pas pour gagner de l'argent, mais pour un usage quotidien, pour des besoins de survie, même avant l'introduction du système de troc entre les Européens et les Mi'kmaqs. Plus tard, les paniers aidèrent à la survie du peuple Mi'kmaq, comme ils le font encore maintenant.

Il est maintenant temps d'adopter une perspective Mi'kmaq, de manière à révéler les secrets des vannières de l'Île, qui donnèrent naissance et firent grandir l'art de la vannerie. Que l'histoire soit racontée.

Une perspective Mi'kmaq

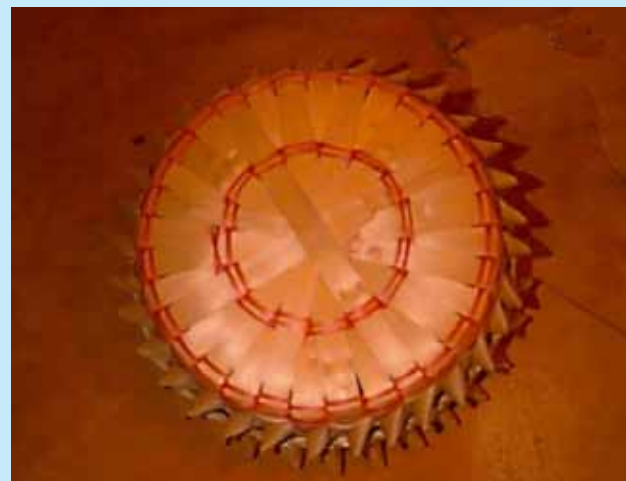
Bien que cette tradition de la confection de paniers a presque entièrement glissé entre nos doigts, la vannerie dans la société moderne est une légende vivante. La tradition du peuple Mi'kmaq, la tradition orale, enseignait à ses enfants par le biais de légendes. Les légendes sont des récits racontés par delà le temps. Elles comprennent les récits sacrés de même que l'histoire de la communauté, et elles déterminent les liens des gens avec le monde naturel. Les paniers sont des légendes, car leur tradition et leurs leçons ont été transmises par les aînés.

Les aînés occupent une place très importante dans les premiers temps du mode de vie Mi'kmaq. C'est en acquérant les connaissances conservées par les aînés que les jeunes Mi'kmaqs apprenaient à vivre en harmonie avec eux-mêmes et ceux qui les entouraient. Ils apprenaient à être des observateurs et auditeurs attentifs, à recevoir la sagesse révélée par les aînés. Matilda Lewis fut interviewée lorsqu'elle était la plus âgée de la communauté, dans les années 1980 alors qu'elle avait plus de 90 ans. Elle se souvient que les légendes possédaient plusieurs morales et plusieurs enseignements :

Les aînés occupaient une position respectée... les enfants essayaient d'assurer leur confort de toutes



1.2



1.3

1.2 & 1.3 Panier Mi'kmaq de Lennox Island, vers 1940 / Lennox Island Mi'kmaq basket, c. 1940

les façons possibles... ils respectaient les aînés. Ces derniers racontaient des histoires aux enfants, certaines effrayantes, mais la plupart concernaient les leçons de la vie. Les enfants s'asseyaient sur le plancher sans bouger et écoutaient, car chaque récit contenait une leçon à connaître en fonction de la vie de chaque personne présente.

La connaissance du tressage des paniers, des carpettes et des sacs était une partie de l'important savoir que les jeunes femmes Mi'kmaqs apprenaient de leurs aînées. Au cours des 500 dernières années ou même plus, la tradition s'est transmise de génération en génération, des femmes aux enfants, avec une grande patience et une grande technique.



1.4



1.5



1.6

1.4 Une famille Mi'kmaq en train de fabriquer des paniers. / A Mi'kmaq family making baskets.

1.5 Une famille Mi'kmaq en train de fabriquer des éclisses. / A Mi'kmaq family making wood splints.

1.6 Paniers Mi'kmaq par Tommy Sark / Mi'kmaq baskets by Tommy Sark

Les femmes de l'Île ont perpétué la tradition de la vannerie pour libérer les liens, qui nous donneraient à tous une grande fierté et un respect pour les femmes ayant produit des paniers, et qui sont reconnues en tant qu'inventrices de cet art. Selon la série ETV à propos du mode de vie Mi'kmaq : « Il est plus que probable que toutes les nombreuses techniques de tissage ... furent inventées par les femmes » (extrait de *Mi'kmaq Teacher's Handbook*).

Les paniers des temps anciens étaient surtout faits de graminées, de roseaux et de joncs, bien que certains étaient fabriqués avec des éclisses de bois – du bois qui était écorcé, raboté, écrasé et fendu en éclisses fines et souples qui pouvaient être formées et tissées. Une graminée populaire utilisée à l'époque et encore aujourd'hui, est le foin d'odeur. C'est également une herbe sacrée employée dans des cérémonies Mi'kmaqs telles que la cérémonie du foin d'odeur, qui purifie et nettoie le corps, l'âme et l'esprit. Dans d'autres provinces des Maritimes, des piquants de porc-épic étaient utilisés pour confectionner de nombreux objets et étaient employés pour décorer les paniers, mais l'Île-du-Prince-Édouard n'est pas le domicile des porcs-épics. À cette époque, les Mi'kmaqs de l'Île voyageaient non seulement sur Epekwit'k (le nom Mi'kmaq pour l'Île-du-Prince-Édouard ; il signifie « berceau sur les flots »), mais partout dans les Maritimes, donc il est probable qu'ils aient ramassé quelques piquants lors de leurs périples. Lorsque les femmes Mi'kmaqs désiraient inclure de la couleur dans leurs paniers, elles pouvaient également teindre des tiges de roseaux et de graminées, en se servant de teintures de petits fruits, plus ou moins concentrées, pour créer les couleurs qu'elles souhaitaient.

Premiers temps de l'histoire du tissage de paniers

Traditionnellement, les paniers faits par les femmes Mi'kmaqs de l'Île servaient à divers usages. Avant l'arrivée des premiers explorateurs européens, des commerçants et des colons, les paniers des premières époques étaient utilisés pour transporter et conserver la nourriture et les matériaux ; ils étaient importants pour la survie dans le cadre de la société Mi'kmaq. Lorsque des familles voyageaient d'un endroit à un autre sur l'Île et à travers les Maritimes, parfois sur de longues distances, des paniers étaient alors employés pour transporter toutes leurs possessions. Les femmes à cette époque avaient d'énormes responsabilités en rapport

avec la survie dans le camp. Chaque sexe et chaque membre de la communauté avaient des responsabilités pour assurer la pérennité de la vie dans le contexte de l'environnement.

Les paniers ne servaient pas qu'à contenir de la nourriture cependant. Ils contribuaient à la survie des Mi'kmaq en étant utilisés pour la pêche : « Les poissons de plus grande taille étaient pêchés le plus couramment par deux méthodes : l'une consistait à construire une bordigue en travers d'un cours d'eau et de placer une nasse à l'embouchure d'une petite ouverture. Lorsque le panier était plein, il était vidé et retourné dans l'eau ». Tant les femmes que les hommes participaient à la pêche.

Les femmes Mi'kmaq confectionnaient des paniers et enseignaient la tradition en fonction des lois de la nature, de la même façon que toutes les traditions sont transmises dans la société Mi'kmaq. Les femmes Mi'kmaq utilisaient des graminées provenant de l'environnement des Maritimes, pour tresser des items essentiels à la vie dans ce même environnement des Maritimes. L'ensemble de la nature était respectée selon la vision du monde du peuple Mi'kmaq, et toutes les ressources de la nature étaient obtenues et employées à leur maximum. Il n'était pas question de gaspiller un produit fait par le Créateur ; si quoi que ce soit devait être gaspiller, alors les Mi'kmaq croyaient qu'un malheur s'abattrait sur les gens, les animaux ou la nature. Dans la tradition Mi'kmaq, lorsqu'un arbre est fendu pour faire un panier ou lorsque quoi que ce soit est pris à la nature, il faut redonner quelque chose à titre d'offrande au Créateur. Du tabac était souvent déposé sur le sol ou sur l'eau, en tant qu'offrande sacrée. Cette tradition remonte à une époque précédant la période historique. C'est avec ces leçons culturelles à l'esprit que les femmes Mi'kmaq enseignaient aux jeunes enfants à tresser.

La vannerie était importante pour les jeunes femmes, même lors de leur préparation pour le rituel du mariage. La vannerie était considérée comme une compétence essentielle pour élever une famille et participer à la communauté. La série ETV mentionnée plus haut présente des scènes où une mariée « récolte des joncs, qu'elle va mettre à sécher, teindre et tresser, pour faire des carpettes, des sacs et des paniers » (*Teacher's Handbook*). Cette même source note : « À mesure qu'une jeune fille grandit, elle acceptera de plus en plus

de responsabilités, perfectionnant ses habiletés pour la couture, le tissage et la vannerie ». Il est intéressant que de nombreuses habiletés similaires étaient appréciées chez les jeunes femmes dans les communautés rurales allochtones. Tant dans les foyers Mi'kmaq qu'allochtones, le travail se répartissait selon le sexe.

En raison de l'importance des paniers pour la survie, lorsqu'une femme tressait ou enseignait à ses enfants à tresser, elle donnait la vie et montrait également à ses enfants comment produire les moyens de leur survie. L'éducation chez les premiers Mi'kmaq n'était pas institutionnalisée—elle était environnementale.

Après le premier contact avec les Européens, le tressage de paniers prit une signification et une importance nouvelles, mais demeura essentiel pour la survie des communautés Mi'kmaq, en tant qu'élément du système commercial. La vannerie, qui avait été partie intégrante d'une économie vivrière naturelle, devint un aspect de l'économie basée sur le commerce et l'argent. Puisque les paniers pouvaient être échangés pour des marchandises européennes, ils devinrent d'autant plus un élément vital de la vie et de la survie Mi'kmaq.

Même en 1894, l'industrie touristique battait son plein. Cette image d'une famille Mi'kmaq vendant des paniers (1.4 et 1.5) faits d'éclisses de bois à des touristes présente le type d'innovations décrites plus haut.

La photographie 1.7 montre une famille Mi'kmaq posant autour de leur demeure saisonnière. Remarquez les mannes de pommes tressées un pris un sauté, faites d'éclisses de frêne écrasées.

La photographie 1.8 a été prise en 1894. La photo montre une famille Mi'kmaq près d'un wigwam en train de fabriquer des paniers avec des éclisses.

Cette femme, deuxième personne à partir de la gauche, commence à tresser un panier et elle a enfilé quatre éclisses à angle droit à travers quatre autres. Celles-ci formeront la base du panier, avec peut-être d'autres qui s'ajouteront, et elles seront alors repliées vers le haut pour former les membrures verticales des côtés du panier.



1.7 La photographie montre une famille Mi'kmaq posant autour de leur demeure saisonnière. / The photo depicts a Mi'kmaq family posing around their seasonal home.



1.8 Une famille Mi'kmaq en train de fabriquer des paniers. / A Mi'kmaq family making baskets.

L'économie du tressage du paniers

Dans la profession de la vannerie, l'économie reflétait et se basait sur l'environnement. L'économie des premiers Mi'kmaqs était autarcique. Dans les premiers temps, les ressources de la terre étaient abondantes, bien que le travail pour faire vivre les familles ait été dur. Malheureusement, l'économie se modifia en même temps que le style de vie du peuple Mi'kmaq, avec l'arrivée des Européens. Les possibilités de poursuivre un mode de vie traditionnel s'amenuisèrent à mesure que de nouvelles personnes arrivaient sur l'île et commençaient à s'approprier des parcelles de terre et à couper ou à utiliser les forêts. Lorsque l'arpentage de l'île réalisé par Holland divisa l'île en lots et les accorda à des propriétaires non résidents, aucun de ces lots ne fut mis de côté pour les Mi'kmaqs, les occupants originaux. Le peuple Mi'kmaq fut éventuellement écarté, ne recevant que peu d'aide des gouvernements, et leurs traditions ancestrales furent interdites. L'Acte des Sauvages avait été promulgué en 1876 pour amender et fonder toutes les législations canadiennes concernant les autochtones. En 1884, l'Acte était amendé pour interdire de nombreuses coutumes traditionnelles associées à la culture et à la religion des Premières Nations.

Le nombre considérable d'Européens qui s'embarquaient pour cette terre des Mi'kmaqs amenaient avec eux de nouvelles conditions

économiques, et ils modifièrent l'environnement. Ils troquaient du métal et de la farine pour des fourrures et des items de la culture matérielle des Mi'kmaqs, dont des objets tressés. À mesure que les colons se familiarisèrent avec leur nouvelle terre et commencèrent à avoir la possibilité de commercer entre eux, même ces pratiques commerciales changèrent : « Le déclin des pelleteries et la perte des terres traditionnelles utilisées pour la chasse et la pêche réduisirent à la famine plusieurs d'entre eux, et des épidémies continuèrent leurs terribles ravages » (*Native Peoples*). À mesure que les colons défrichaient les forêts pour créer des fermes et coupaient les grands arbres pour la construction navale, l'environnement dans lequel avaient vécu les Mi'kmaqs changeait.

Lorsque le système de troc disparut, les Mi'kmaqs continuèrent à faire des paniers, mais ceux-ci se modifièrent. Ils étaient faits différemment, avec plus de technologie. Les vannières et leur famille possédaient maintenant des scies et des haches européennes pour abattre les arbres, et ils avaient des marteaux et des machines pour broyer pour faire les éclisses de bois. Les paniers étaient fréquemment fabriqués avec du bouleau, de l'érable, du frêne noir et du frêne blanc, plutôt qu'avec les roseaux et les graminées traditionnels. Les paniers plus solides faits de bois devaient leur existence à la nouvelle technologie, et ils étaient probablement mieux adaptés à la nouvelle économie agricole de l'Île-du-Prince-Édouard. D'autres

types de paniers commencèrent à être manufacturés pour combler d'autres besoins dans les maisons des descendants des colons européens. Ces paniers, élaborés ou simples, pouvaient être vendus dans la communauté allochtone.

Tout au long des années 1900, la vannerie fut une partie de la vie quotidienne pour les peuples autochtones de l'Île-du-Prince-Édouard. De nombreuses familles telles que celle d'Anita Bernard de Lennox Island, se souviennent de s'être déplacées d'un endroit à l'autre sur l'Î.-P.-É. pour suivre les différentes saisons, vivant dans la forêt. Elles établissaient leur camp à des endroits où il leur serait possible d'obtenir le bois approprié pour les paniers et où elles pourraient aisément vendre les paniers qu'elles tressaient. Bien des familles faisaient une production de masse de paniers pour recevoir de l'argent pour les fournitures, la nourriture ou les vêtements. Lors d'une entrevue avec Matilda Lewis animée par Irene et Dave Haley, Mme Lewis se rappelait de ses grands-parents et de ses parents en train de confectionner des paniers. Elle se souvenait qu'ils utilisaient beaucoup de bois provenant de l'érable. Les vannières n'avaient pas de cadre pour se guider ; elles faisaient leurs propres motifs selon leurs propres idées. Tout ce qui était fabriqué, l'était dans un but fonctionnel. Elles faisaient des paniers pour les pommes de terre, pour les œufs, pour la couture, pour les vêtements, pour les pique-niques, pour les peignes et pour la pêche. Certains des paniers plus sophistiqués possédaient ce qu'ils appelaient des boucles « *jikiji'* », des boucles soulevées décorant le bord extérieur des paniers. Comme dans le cas de bien des motifs Mi'kmaq, les boucles s'inspiraient d'observations de la nature. « *Jikiji'* » est le mot Mi'kmaq signifiant « escargot », un animal avec des boucles sur sa coquille similaires à celles sur les paniers. Lorsque Mme Lewis était très jeune, son travail était de couper des lamelles qui seraient tressées et d'attacher les poignées lorsque les paniers étaient terminés.

Les poignées étaient parfois fixées avec des clous. La famille de Mme Lewis vendait des paniers de toutes sortes à Tyne Valley et à Summerside, à l'occasion des fêtes de Pâques et de Noël, qui étaient de bons moments de l'année pour la vente de paniers pratiques et beaux : de bons cadeaux à une époque où il y avait peu d'argent pour en faire. Les paniers étaient peu dispendieux—souvent bien moins d'un dollar chacun. Mais c'est en partie parce que les paniers étaient si



1.9



1.10

1.9 Panier d'Akwasasne / Akwasasne basket

1.10 Panier Mi'kmaq par Margorie Lewis Paul / Mi'kmaq basket by Margorie Lewis Paul

populaires et si utilisés par la communauté allochtone, que les habiletés dans la fabrication des paniers ont continué à être transmises aux enfants Mi'kmaq, de telle sorte que la légende ne disparaisse pas.

Les paniers et la vie quotidienne

Comme il a été mentionné plus haut, de nombreuses femmes Mi'kmaq apprirent à tresser des paniers en écoutant attentivement et en observant leur mère. Des femmes telles qu'**Irene Haley, Anita Bernard, Becky Sark, Irene Peters, Barbara Jadis, Roseanne Sark, Margorie Paul** et **Peggy Rydzewski** se rappellent que

leurs parents fabriquaient des paniers. Cela était tout à fait une partie de la vie quotidienne, comme faire le ménage à tous les jours. Peggy se souvient de sa mère assise sur le plancher, parlant aux enfants, faisant des fonds de panier alors que son mari, le défunt Chef Jacob Sark, avait d'autres tâches à accomplir en rapport avec la confection du panier. Chaque membre de la famille avait un travail à faire pour créer un panier, que ce soit sélectionner l'arbre approprié, le ramener à la maison, l'écorcer, l'écraser, le fendre, faire des lamelles, former le fond, tresser le panier ou fabriquer les poignées. Certaines femmes Mi'kmaq se rappellent aujourd'hui de s'être préparée pour se rendre au camp d'hiver pour faire des paniers, alors que d'autres femmes se souviennent de leur mère confectionnant des paniers à la maison. Par le passé, les enfants Mi'kmaq commençaient à apprendre la technique en formant les fonds de panier ou en jouant avec des éclisses superflues.

Les camps Mi'kmaq sur l'Île-du-Prince-Édouard

On parle peu, de nos jours, des camps que les Mi'kmaq installaient en fonction des différentes saisons. Selon les coutumes traditionnelles des Mi'kmaq, tout s'orchestre autour des saisons, s'intégrant au cycle de la vie. Aujourd'hui, les autochtones utilisent souvent le cercle d'influences pour décrire et expliquer la spiritualité et la vision du monde autochtones. Le cercle d'influences est une circonférence, représentant le cycle de la vie. Le cercle contient les cycles des quatre saisons, des quatre directions, des quatre couleurs des humains (rouge, blanc, jaune et noir) et des remèdes autochtones (plantes sacrées et rituelles—cèdre, frêne, foin d'odeur, sauge et tabac). Le cercle était ce qui permettait de donner un sens à toute chose et à tout être vivant qui étaient autour d'eux, c'est à dire les sources de vie. Le cercle d'influences est interdépendant et connecté à lui-même, ce qui signifie qu'il est holistique. Oublier un élément implique que tout le reste sera incorrect. Le cercle se dirige toujours de l'Est vers le Nord, de la Naissance vers la Mort, du Printemps vers l'Hiver ; il est toujours en mouvement et ne s'arrête jamais.

Les saisons apportaient une régularité aux premiers temps de la survie des Mi'kmaq. Lorsqu'ils vivaient de la manière traditionnelle, les Mi'kmaq n'occupaient pas qu'un seul lieu sur l'Île-du-Prince-Édouard ou dans les Maritimes. En 1870, l'association *Aborigines Protection*



1.11



1.12



1.13

1.11 & 1.13 Paniers Mi'kmaq par Tommy Sark / Mi'kmaq baskets by Tommy Sark

1.12 Panier Mi'kmaq par Margorie Lewis Paul contenant le foin d'odeur et un sac à remède / Mi'kmaq basket by Margorie Lewis Paul containing sweetgrass and a medicine bag

Society, établie à Londres en Angleterre, acheta Lennox Island pour les Mi'kmaq de l'Île-du-Prince-Édouard. Malgré ce territoire assigné, les familles continuèrent à établir des camps partout dans leur territoire traditionnel, « Mi'kmaqki ».

Anita Bernard est une artisane de l'Île qui fabrique de magnifiques paniers avec son mari, John H. Bernard. La mère d'Anita lui a montré comment tresser. Anita se rappelle d'être allée à des camps à Portage dans

les années 1930 et 1940 lorsqu'elle était une enfant. La famille d'Anita campait près de la forêt où, comme la famille de Mme Lewis, elle avait accès à une bonne ressource de bois et pouvait aussi vendre ses paniers. C'était comme ça que cela était à l'époque, on pouvait se déplacer vers l'endroit, où la ressource qui était nécessaire se trouvait. La famille d'Anita vivait dans des cabanes recouvertes de papier goudronné « près de la rivière, du magasin et du ruisseau ». Les camps d'été et d'hiver étaient des lieux courants où les familles Mi'kmaq produisaient des paniers, alors qu'elles retournaient à Lennox Island ou à d'autres réserves pour la saison des huîtres et la saison de la chasse. Anita se souvient qu'ils fabriquaient de dix à quinze paniers par semaine. Ce cycle saisonnier de confection de paniers complétait le cycle de la vie. Et puisque Pâques et Noël étaient de bonnes périodes pour vendre des paniers, ce cycle s'accordait aux traditions allochtones également, marquant les saisons du calendrier chrétien, et montrant une autre adaptation du peuple Mi'kmaq à l'économie et à la vision du monde de la communauté allochtone.

Le tressage au milieu du siècle

Des familles plus nombreuses signifiaient plus de paniers. Vers le milieu du 20^e siècle, les paniers étaient échangés pour des items de première nécessité. En raison des restrictions imposées par le gouvernement fédéral envers les Mi'kmaq de l'Î.-P.-É. et des autres provinces des Maritimes, les temps étaient difficiles pour les familles. Les enfants Mi'kmaq étaient souvent envoyés à l'école résidentielle de Shubenacadie en Nouvelle-Écosse, où il leur était interdit de parler Mi'kmaq ou de suivre leurs coutumes traditionnelles. De retour à la maison, dans les communautés, l'agent des sauvages (sic) du gouvernement dictait la conduite, et peu d'autonomie était accordée aux Mi'kmaq. Des terres avaient été réservées pour l'agriculture, donc à cette époque, la plupart des familles possédaient une petite ferme. La famille se serrait les coudes et restait unie pour la survie de chacun des membres.

À cette époque, soit le milieu du siècle, en raison des changements dans les coutumes originales concernant la terre et les ressources, les hommes Mi'kmaq se joignirent aux femmes pour le tressage des paniers. La famille devint une équipe. Gilbert (Tommy) Sark se rappelle des femmes et des hommes Mi'kmaq fabriquant des paniers vers le milieu du 20^e siècle. Il se

souvent qu'il fallait être habile dans le choix de l'arbre approprié. Habituellement, on cherchait un frêne. Parfois pour choisir le bon arbre, il fallait mordre l'arbre ou même le gruger pendant un petit moment pour s'assurer qu'il était adéquat, pour déterminer la bonne texture et le bon type de sève, et pour s'assurer qu'il se fendrait correctement. Tommy se rappelle du bon temps, alors qu'ils faisaient des concours de rapidité pour ajouter un élément de plaisir à la fabrication des paniers. Tommy et ses filles choisissaient l'acore odorant pour les paniers. Maintes fois, au milieu du siècle, les hommes faisaient des paniers avec les femmes, mais surtout, les hommes étaient perçus comme les responsables du volet commerce dans l'équipe, s'occupant de vendre les paniers dans des endroits tels que des fermes des communautés allochtones.

Cette photographie (1.14) prise en juillet 1958 montre des hommes chargeant des paniers pour les transporter de Lennox Island à Port Hill.

Les Mi'kmaq mettaient non seulement beaucoup d'efforts et de temps dans le choix du bois approprié et dans la fabrication des paniers, mais ils transportaient eux-mêmes la plupart des paniers et les apportaient à des lieux centraux, où ils pourraient trouver des acheteurs. Ils parcouraient toute l'Île-du-Prince-Édouard, la vallée de l'Annapolis (N.-É.), l'ensemble des Maritimes et parfois même certains endroits aux États-Unis.



1.14 Cette photographie prise en juillet 1958 montre des hommes chargeant des paniers pour les transporter de Lennox Island à Port Hill. / This July 1958 photograph shows men loading baskets to transport them from Lennox Island to Port Hill.



1.15



1.16



1.17

1.15 Panier Mi'kmaq par Tommy Sark /
Mi'kmaq basket by Tommy Sark

1.16 & 1.17 Chargeant des paniers, Lennox
Island (vers 1975) / Loading baskets,
Lennox Island (c. 1975)

Avant 1972, il n'y avait pas de pont pour relier Lennox Island à l'Île-du-Prince-Édouard (après 1972, le pont construit à partir de Lennox Island permit des liens plus étroits avec le monde extérieur, amenant avec lui son cortège d'avantages et de désavantages). Parce que Lennox Island est une île à proximité d'une autre île plus grande, les vanniers devaient traverser la rivière ou la banquise, puisqu'il n'y avait pas de pont. Parfois, il devait atteler des chevaux et des traîneaux ; à d'autres moments, ils devaient marcher n'ayant pas d'autre moyen de transport. Les paniers issus de la production de masse étaient chargés sur des bogheis ou des traîneaux ou dans des doris pour les apporter au marché (1.16 et 1.17).

Dave et Irene Haley ont interviewé **Bessie MacNeill**, qui avait eu un magasin à Tyne Valley vers le milieu du siècle. Elle se rappelle que certaines personnes étaient décédées lors du transport des paniers, durant les hivers rudes et lors de certains passages délicats au printemps entre Lennox Island et Port Hill. Elle se souvient que les paniers arrivaient « par centaines » à Port Hill : une gamme allant des paniers à pommes de terre jusqu'aux paniers de fantaisie ornés de foin d'odeur. Elle se rappelle que les paniers se vendaient 0,25 \$ chacun en 1914. Les bateaux Mi'kmaq qui arrivaient remplis de paniers repartaient chargés de rations reçues une fois par mois—thé, mélasse, sucre et pommes de terre.

Rendues sur l'Île-du-Prince-Édouard, certaines familles allaient de porte à porte, vendant leurs paniers pour bien peu d'argent. Anita Bernard se souvient d'avoir reçu 0,65 \$ du panier au cours des années 1950. Bien des Mi'kmaq vendaient leurs paniers aux producteurs de pommes de terre, qui utilisaient ces paniers pour faire la récolte.

La fabrication de paniers pour la récolte de pommes de terre devint une industrie en soi. Les allochtones n'avaient pas conscience cependant de l'histoire derrière ces paniers, de la source de vie de laquelle étaient nés ces paniers. Bien des allochtones ne savaient pas qu'à chaque jour où ils récoltaient des pommes de terre, ils utilisaient des paniers qui étaient des légendes vivantes, créés grâce à une tradition plus que millénaire. Les Mi'kmaq savaient que le commerce agricole allait consommer ce produit. Ils les faisaient à nouveau pour survivre dans leur environnement, au sein d'une société changée.



1.18 A basket-weaving course, Lennox Island, c. 1974 / Un cours de tressage de paniers, Lennox Island, vers 1974

Des paniers pour le travail, des paniers pour la décoration

Les années du milieu du 20^e siècle, jusqu'à la fin des années 1970, furent une époque difficile de l'histoire de Mi'kmaqs. Mais durant les années 1960 et 1970, en raison d'un plus grand nombre de Mi'kmaqs instruits et du plus grand nombre de mouvements sociaux, partout en Amérique du Nord, encourageant les minorités à faire valoir leurs droits et à s'affirmer, le peuple Mi'kmaq commença à retrouver une connaissance de soi, un savoir communautaire et une connaissance du monde. Parfois dans la vie, ce sont les heures difficiles qui rendent les gens plus forts.

Aujourd'hui, il y a une demande moins forte pour les paniers destinés à l'agriculture, puisque les pommes de terre sont récoltées mécaniquement, mais il existe une nouvelle demande pour des paniers en tant qu'œuvres artistiques et décoratives. Des cours de tressage de paniers sont offerts occasionnellement, et il existe plus de documentation sur le sujet. Même les allochtones s'intéressent à l'apprentissage de la fabrication de paniers, et des démonstrations de tressage de paniers font souvent partie des programmes de formation interculturelle. Certaines femmes Mi'kmaqs collectionnent différents styles de paniers, et sont fières de leur beauté et de leurs légendes. Les touristes s'informent souvent des endroits où ils pourraient acheter des paniers ; à l'heure actuelle, des allochtones de partout dans le monde apprécient le côté artistique du panier plutôt le travail usant qui est requis pour le faire.

La série de photographies qui suit montre John Henry Bernard et **Judy Peters** (la fille d'Anita Bernard) faisant une démonstration des techniques contemporaines de tressage de panier à un groupe de cadets de la



1.19



1.20



1.21

1.19, 1.20 & 1.21 John Henry Bernard en train d'émincer le frêne / John Henry Bernard shaving the ash

de première main

Atlantic Police Academy, lors d'une session de familiarisation interculturelle.

Les trois premières photographies (1.19, 1.20, et 1.21) montrent John Henry en train d'émincer le frêne.

Les deux suivantes (1.22 et 1.23) le montrent en train d'écraser le frêne avec une machine, pour le séparer en éclisses. Il facilite l'opération en pliant et manipulant le bois.

Les dernières images (1.24 et 1.25) montrent Judy en

train de tresser le panier avec les éclisses.

Il semble que durant les années 1960, le tressage des paniers devint aux yeux des allochtones, plus une forme d'art qu'un produit pour les travaux domestiques et agricoles. Les touristes autant que les gens ordinaires semblent s'intéresser aux motifs beaux et uniques des paniers. Le prix des paniers, à l'heure actuelle, est suffisamment élevé pour refléter le travail, les heures et le talent artistique investis dans ceux-ci, parce qu'enfin la vannerie commence à être reconnue comme une



1.22



1.23

1.22 & 1.23 John Henry Bernard en train d'écraser le frêne avec une machine, pour le séparer en éclisses. Il facilite l'opération en pliant et manipulant le bois. / John Henry Bernard pounding the ash with a pounding machine to separate it into splints, helping the process along by bending and manipulating the wood.



1.24



1.25

1.24 & 1.25 Judy Peters en train de tresser le panier avec les éclisses / Judy Peters weaving the basket with the splints

forme d'art—une forme d'art qui demande une habileté et une passion très grandes. Comme les autres produits artisanaux, les paniers ont acquis cette reconnaissance de leur statut artistique parce qu'ils ont cessé d'être utilisés uniquement selon leur rôle original et parce que les artisans sont devenus moins nombreux : la vannerie est réalisée par quelques spécialistes plutôt que par l'ensemble de la population. Pour toutes ces raisons, le travail a vu sa valeur augmenter—pas seulement l'emploi de la vie, mais l'art de la vie. Aujourd'hui, le prix des paniers qui était, à une certaine époque, de seulement 0,65 \$, peut dépasser les 50 \$.

La communauté Mi'kmaq a changé, également, et est de nouveau plus responsable de sa propre autonomie. Maintenant, sur Lennox Island, on trouve de nombreux services gérés par la Bande indienne Lennox, dont un centre culturel où les visiteurs et les Mi'kmaqs peuvent en apprendre plus sur nos traditions. Il y a une boutique d'artisanat gérée par Doreen Sark, où l'on vend des paniers. On trouve de nombreux petits commerces tenus par des entrepreneurs Mi'kmaqs, tissant ensemble la tradition et les choses essentielles à la survie, au sein de l'économie de consommation contemporaine. Les gens instruits ont de solides objectifs les incitant à créer leur propre entreprise.

Conclusion : la femme Mi'kmaq en tant qu'enseignante

Nos aînées et leurs connaissances sont toujours présentes à l'heure actuelle dans les communautés Mi'kmaqs, parce qu'elles ont enseigné leur bel art du tressage de paniers. Les femmes ont bouclé la boucle et quitté cette terre sachant que peut-être un jour, leur dévouement et leur enseignement envers leurs enfants seraient finalement reconnus. Des femmes telles que **Irene Lewis, Matilda Lewis, Anne Marie Peters Thomas, Dorothy Bernard, Madge Labobe, Elsie Sark, Alma Sark Mitchell** et bien d'autres furent les aînées qui préservèrent cet art. La légende survivra parce que la culture est vivante. Mais sans les enseignantes de leurs enfants, il peut disparaître à nouveau. D'une certaine façon, il est déjà en train de mourir en tant qu'art.

Mais l'Île-du-Prince-Édouard connaît encore de nombreuses vannières Mi'kmaqs douées. Irene Lewis fabriquait auparavant des paniers à Lennox Island. Elle enseigna à ses enfants comment les faire. Margorie Lewis Paul a perfectionné cette habileté et enseigne

maintenant cet art à d'autres artisans Mi'kmaqs. Dorothy Bernard a appris cet artisanat de ses père et mère.

Anne Marie Peters Thomas fut très active dans le domaine de l'enseignement du tressage de paniers aux autochtones et aux allochtones. Sa passion la mena à Toronto pour y enseigner ses connaissances. Elle fut même le sujet d'un article dans le *Globe and Mail* de Toronto, qui décrivait la présentation estivale intitulée « The Native Heritage », qui eut lieu au milieu des années 1970 au Centre des sciences de l'Ontario. L'article faisait la description de la photographie de journal suivante :

Peter et Marie Thomas de l'Île-du-Prince-Édouard expliqueront la fabrication des paniers d'éclisses selon la technique des Indiens Mi'kmaqs. Ils retirent d'abord l'écorce de bûches de frêne fraîchement coupées, puis écrase la bûche avec un maillet ou la fende avec une hache. L'éclisse est extraite de la bûche en la tirant et en l'écartant, puis les éclisses sont réduites à une épaisseur appropriée pour le tressage des paniers.

Madge Labobe, la sœur bien-aimée d'Irene Haley, connaissait bien cet artisanat. Elle faisait partie d'un cours de tressage de paniers au cours des années 1970. En tant qu'Acadienne mariée à un Mi'kmaq, Alma Sark Mitchell s'intégra très rapidement aux traditions de survie Mi'kmaq. Ayant une grosse famille, elle fabriquait constamment des paniers et en enseigna la technique à certains de ses enfants. Nancy Anne Peters est reconnue pour son habileté à marier les couleurs ensemble et à teindre avec ses propres couleurs. Elsie Sark a enseigné la technique de fabrication à sa fille Becky et à Vera Sark, qui a également perfectionné l'art de la culture. Becky se rappelle de sa tante Agnes en train de couper et de fendre du bois pour réaliser toutes les étapes de fabrication de tous ses paniers.

De nombreuses femmes Mi'kmaqs perpétuent en ce moment la tradition du tressage de paniers. Certains jeunes sont également impliqués dans la fabrication de paniers, mais certains sont trop occupés par leurs travaux scolaires et leurs activités parascolaires. Shanna, la fille de Tommy Sark sait confectionner des paniers parce qu'elle a appris en observant son père dès son jeune âge. Mais il ne reste que peu de personnes qui connaissent cet artisanat et qui vendent leurs produits.

Je ne terminerai pas cet essai simplement sur un au revoir. J'ai espoir que des recherches supplémentaires se feront au sujet du tressage de paniers sur l'Île-du-Prince-Édouard. Les femmes de l'histoire de l'Île ont été écartées par les historiens qui choisissent ce dont ils veulent traiter, et les livres d'histoire parlent habituellement des hommes. Dans cet essai, j'ai clairement présenté les femmes Mi'kmaq dans leurs rôles de gardiennes et d'enseignantes de la légende vivante et de nos trésors que sont nos paniers tressés. Tout au long de l'histoire, les façons de fabriquer les paniers ont graduellement changées, principalement en raison du contact avec les Européens, du commerce et de l'économie en changement. Ouvrir vos esprits à une édification plus poussée concernant les rôles des femmes, dans la société Mi'kmaq d'hier à aujourd'hui, telle est la raison de partager mon récit. On m'a dit que les femmes sont fortes ; elles donnent la vie, donc elles devraient être respectées pour tout ce qu'elles font pour le bien-être de la société. Les femmes Mi'kmaq, essentiellement à travers toutes les époques, ont conservé les dons que leurs mères et leurs grands-mères leur avaient révélés. Il est évident que leur culture est toujours vivante, spécialement lorsque l'on touche un panier en frêne et qu'on le tient dans sa main ou que l'on sent le foin d'odeur entrelacé dans un panier de fantaisie : tout ce que vous avez à faire est d'ouvrir votre cœur et votre esprit et de sentir la puissance des femmes Mi'kmaq à travers leur habileté pour le tressage de paniers.

En tant que femme Mi'kmaq, je suis fière de mes sœurs et de mes frères Mi'kmaq qui possèdent cet art dans leur âme et l'exprime grâce aux mains faites par le Créateur. Les générations futures les remercieront parce ce sont eux qui perpétueront cet art dans le 21^e siècle, et les enfants un jour l'adopteront à bras ouverts parce que la vannerie est ce que nous sommes, mes sœurs. Nous sommes les femmes Mi'kmaq qui doivent éduquer.



1.26 Tiffany Sark, Lennox
Island Cultural Centre

Remerciements

Ce projet est principalement le fruit d'une compilation de sources orales. Ceci est important, car c'est par la tradition orale que l'essentiel de la culture et de l'histoire Mi'kmaq ont survécu à travers les époques. Je remercie tous ceux qui ont apporté leur concours à ce projet important, sachant que les enfants et les adultes recevraient un enseignement concernant l'histoire et l'artisanat autochtones. Je vous remercie pour votre inspiration et votre temps précieux. Et merci à tous ceux que j'oublie de remercier ; votre aide est grandement appréciée.

Sources

- Gilbert (Tommy) Sark
- Peggy Rydzewski
- Irene et Dave Haley
- Roseanne Sark
- Becky Sark
- Doreen Sark
- Anita et John Henry Bernard
- Eugene Peters
- Les familles de feu Anne Marie Peters Thomas, feu Irene Lewis, feu Matilda Lewis, feu Alma Sark Mitchell et feu Dorothy Bernard.
- Lennox Island Mi'kmaq Cultural Centre
- Bureau des archives et des documents publics de l'Île-du-Prince-Édouard—Collection des portraits Mi'kmaq

Ouvrages cités et consultés

Bernard, Darlene. *Our Native Women of Lennox Island*. Lennox Island, Î.-P.-É.: Lennox Island Native Women's Group, 1985.

Clarke, George Frederick. *Someone Before Us: Our Maritime Indians*. Fredericton: Brunswick Press, 1974.

Knockwood, Noel. Entrevue privée. April 26, 1994.

Micmac Quillwork: Micmac Indian Techniques of Porcupine Quill Decoration 1600–1950. Halifax: Nova Scotia Museum, 1982.

Mi'kmaq Anthology. Rita Joe et Lesley Choyce, éditeurs. Lawrencetown Beach, N.-É.: Pottersfield Press, 1997.

Mi'kmaq Past and Present: A Resource Guide. Halifax: Department of Education and Culture, 1993.

Mi'kmaq Teacher's Handbook: ETV Series. Halifax: Nova Scotia Museum, 1981.

McGee, Harold Franklin. *The Native Peoples of Atlantic Canada: A History of Ethnic Interaction*. Toronto: McClelland and Stewart, 1974.

McMillan, Alan D. *Native Peoples and Cultures of Canada: An Anthropological Overview*. Toronto: Douglas & MacIntyre, 1988.

The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples. Toronto: McClelland and Stewart, 1987.

Whitehead, Ruth Holmes. *The Old Man Told Us: Excerpts from Micmac History 1500–1950*. Halifax: Nimbus, 1991.

Whitehead, Ruth Holmes, et Harold McGee. *The Micmac: How Their Ancestors Lived Five Hundred Years Ago*. Halifax: Nimbus, 1983.

Images

1.1

Courtesy of / Courtoisie de Tiffany Sark, Tammy Arsenault, Margaret Sark

1.2, 1.3, 1.6, 1.11, 1.13, 1.15

Courtesy of / Courtoisie de Tammy Arsenault

1.4, 1.5, 1.7, 1.8

Courtesy of the Public Archives of Prince Edward Island, Mitchell Collection, ACC 3466 / Courtoisie du Bureau des archives et des documents publics de l'Île-du-Prince-Édouard, Collection Mitchell, ACC 3466

1.9, 1.18, 1.26

Courtesy of / Courtoisie de Tiffany Sark

1.10, 1.12

Courtesy of / Courtoisie de Margaret Sark

1.14

Courtesy of / Courtoisie d'Irene Haley

1.16, 1.17, 1.19, 1.20, 1.21, 1.22, 1.23, 1.24, 1.25

Courtesy of / Courtoisie d'Anita Bernard

de première main

**Vers libérateurs et récits
d'affranchissement :
Écrits littéraires par
des femmes de l'Î.-P.-É.
au 20^e siècle**

**Chercheuse/Écrivaine :
Jane Ledwell**

Introduction : modernisme

L'auteure britannique Virginia Woolf est considérée comme la première grande romancière du 20^e siècle. Dans son essai *Une chambre à soi* (*A Room of One's Own*), écrit en 1929, elle s'attarde aux problèmes confrontant les femmes de son époque, qui souhaitaient devenir écrivaines. Dans cet essai, elle note : « ... il est nécessaire de disposer de cinq cents livres par année et d'une chambre munie d'une porte avec serrure, si vous souhaitez écrire de la prose ou de la poésie ».

Elle ajoute : « La liberté intellectuelle dépend des circonstances matérielles... Et les femmes ont toujours vécu dans la pauvreté... Les femmes ont eu moins de liberté intellectuelle que les fils d'esclaves athéniens. Les femmes, donc, n'ont jamais eu plus de possibilités d'écrire de la poésie qu'un chien. Voilà pourquoi j'ai tant insisté sur les ressources financières et sur une chambre à soi. »

Virginia Woolf fut l'une des plus importantes novatrices littéraires du mouvement *moderniste*, qui domina la littérature du 20^e siècle. Le modernisme en littérature privilégiait des styles et des contenus perçus comme neufs, originaux, innovateurs, scandaleux et défiant le statu quo. Les modernistes mirent en cause les formes et conventions littéraires ayant guidé les écrivains des siècles précédents. Par exemple, la poésie moderniste rejetait fréquemment les rimes finales et le nombre uniforme de pieds caractérisant les formes poétiques familières. La prose moderniste proposa des narrateurs et des points de vue fracturés et multiples, ainsi qu'un réalisme psychologique s'exprimant par le biais d'une écriture sous forme de monologue intérieur. L'écriture moderniste se fit l'écho de thèmes tabous jusqu'alors. La sexualité, la violence, les fonctions corporelles, le doute religieux, le gaspillage insensé de la guerre et la laideur du monde devinrent tous des sujets pour les auteurs.

Le modernisme s'empara des communautés littéraires en Angleterre et en Amérique de façon particulièrement rapide. L'expérimentation littéraire au cours des années 1890 contribua à créer les fondations, mais la plupart des critiques placent les débuts du véritable modernisme dans la période qui suivit la Première Guerre mondiale (1914–1918). Plusieurs des textes fondamentaux du modernisme, par des écrivains tels que Virginia Woolf, Gertrude Stein, James Joyce, T. S. Eliot et Ezra Pound, furent publiés en Angleterre au

début des années 1920.

Au Canada, les écrivains furent plus lents dans l'application des expériences du modernisme à la littérature nationale naissante. La production littéraire canadienne anglophone s'inspirait encore des modèles coloniaux de l'Angleterre et des grandes traditions de la littérature britannique anglaise. Une bonne part du désir du modernisme de mettre en cause les formes et les sujets traditionnels trouvait sa source dans la cruauté et la violence intenses observées lors de la Première Guerre mondiale. Mais la participation du Canada à la Première Guerre mondiale fut interprétée différemment au Canada : bien que les troupes canadiennes participèrent à un projet de l'Empire britannique, elles assumèrent une certaine identité indépendante. Graduellement, les auteurs canadiens découvrirent de nouvelles formes, plus à même de décrire le cadre et le vécu d'un jeune pays et en vinrent à exprimer des identités spécifiquement canadiennes.

L'écriture de l'Île-du-Prince-Édouard et le modernisme

L'auteure la plus renommée de l'Île-du-Prince-Édouard au 19^e siècle fut Elizabeth Lockerby, principalement pour son poème épique « George and Amanda », qui évoque la tempête dévastatrice de l'automne 1851 (le « Yankee Gale »). Écrivant en 1866, elle se sentit obligée de demander qu'on excuse sa personnalité, son expérience et son choix d'écrire à propos de l'Île-du-Prince-Édouard :

To my esteemed friends, the critics, I would remark, that these writings are but the thoughts of an inexperienced country girl, who, at the time the book was written, had never seen a mountain, or any more sublime scenery than the cornfields of Prince Edward Island, and the rolling billows of "the blue St. Lawrence" that surround them.

—Elizabeth Lockerby, extrait de *The Wild Brier*

Sa modestie est en partie une attitude à laquelle on s'attendait de la part des femmes poètes de son époque; néanmoins, elle connaissait les sujets « sublimes » obligés, auxquels elle « devait » aspirer en tant que poète.

Sur l'Île-du-Prince-Édouard au cours de la première partie du 20^e siècle, les écrivains, tant les hommes

que les femmes, avaient plus tenté de s'inspirer de la littérature britannique du 19^e siècle que des modernistes. Pourtant, le modernisme modela l'écriture sur l'Île, de diverses façons importantes. Il élimina certains des « tics » développés par les poètes du 19^e siècle : certains types de choix de mots et de phrases poétiques ayant perdu leur originalité et une grande part de leur signification, en raison d'une surutilisation. En mettant beaucoup d'emphasis sur le « réalisme » et principalement sur les aspects négatifs de l'expérience humaine, qui avaient été édulcorés dans la littérature du 19^e siècle, les modernistes corrigèrent les déséquilibres qui s'étaient glissés dans la présentation des sentiments. Influencée par les tendances littéraires tout au long du siècle, l'imagerie des auteurs de l'Île devint plus épurée, leur langue moins directe, leurs formes plus expérimentales et plus ouvertes au flot naturaliste des idées.

Plusieurs tendances importantes influencèrent le développement de l'écriture par les femmes de l'Île au 20^e siècle. Entre autres, la professionnalisation de l'écriture des femmes dans la première partie du siècle; un mouvement de la tradition orale vers la tradition écrite, tant dans l'écriture en anglais que dans celle en français, qui débuta vers le milieu du siècle; et le développement d'une industrie de l'édition sur l'Île à partir de la fin des années 1960, jusqu'à la fin du siècle.

D'autres tendances firent leur apparition régulièrement tout au long du siècle. Un des facteurs rendant difficile l'évaluation de la littérature des femmes de l'Île au 20^e siècle, est le fait qu'elle est déphasée par rapport aux tendances principales de la littérature canonique anglophone internationale. La littérature française de l'Île ne présente pas non plus, de filiation évidente avec l'écriture moderniste en Europe ou même au Québec. Un élément significatif cependant, est le fait que les auteures de l'Île *choisirent* souvent spécifiquement de résister au modernisme et à d'autres tendances littéraires prédominantes. Dans leurs écrits, elles *critiquent* vivement les valeurs esthétiques imposées par les institutions littéraires. En raison de ce choix de nager à contre-courant des mouvements littéraires, les auteures de l'Île s'exclurent parfois elles-mêmes des

travaux savants conventionnels concernant la littérature, qui sous-estimaient bien souvent l'écriture des femmes (particulièrement dans la première partie du siècle) et qui, presque à tout coup, encensaient les textes modernistes et avant-gardistes, au détriment de ceux d'une facture plus traditionnelle, telle que celle choisie par les auteures de l'Île.

Bien sûr, les auteures de l'Île-du-Prince-Édouard n'avaient pas pour projet de se rendre invisibles au sein de l'histoire de la littérature. Dans un article intitulé « The Literary Culture of Atlantic Women Between the Wars », Carole Gerson traite de certaines des raisons expliquant pourquoi la littérature des femmes du Canada atlantique n'a pas réussi à s'intégrer au *canon* des « littératures » canadienne et internationale reconnues, pendant la période où le modernisme s'établissait en Europe et en Amérique du Nord. Le premier type de raisons citées par Gerson étaient d'ordre personnelles : les écrivaines n'étaient que rarement prolifiques, et fréquemment, elles ne produisaient pas de livres avant un stade avancé de leur vie. Le deuxième type de raisons qu'elle mentionne étaient d'ordre institutionnelles : les femmes du Canada atlantique étaient doublement marginalisées, soit en tant que femmes « dans une société masculiniste » et en tant que Canadiennes de l'Atlantique « à un moment où la culture nationale canadienne était principalement définie d'un point de vue émanant du centre et de l'ouest du pays » *. La convergence des facteurs personnels et institutionnels signifia qu'une grande partie de l'écriture des femmes de l'Île fut exclue des publications nationales et, même localement, une quantité importante de leurs œuvres sont tombées dans l'oubli et sont maintenant difficiles d'accès, ne se retrouvant que sous forme d'éditions épuisées, dans des archives et des collections spéciales dans les bibliothèques.

Professionalisation de l'écriture

Les femmes de l'Île-du-Prince-Édouard n'avaient que rarement de l'argent et une chambre à elle pour écrire. Elles ne disposaient pas du privilège d'avoir des

* Gerson prolonge son exposé en discutant du développement des institutions de la région Atlantique qui ont « résisté à la marginalisation ». Elle traite tout particulièrement de la *Dalhousie Review*, la présentant comme une revue possédant un regard académique centré sur le Canada atlantique et citant la contribution substantielle d'Ada MacLeod, originaire de l'Île-du-Prince-Édouard, aux pages du *Dalhousie Review*.

temps libres, car leur travail à la maison faisait partie intégrante de l'économie. Une large part de la littérature écrite par des femmes, qui nous est parvenue du 19^e siècle fut rédigée par des femmes de la bourgeoisie, dont l'horaire était moins chargé. Cependant, au tournant du 20^e siècle, certaines femmes des classes moyenne et ouvrière furent en mesure de justifier leur habitude de « gribouiller », en vendant leurs poèmes et leurs récits aux magazines et journaux populaires largement diffusés de l'époque. Les sommes gagnées grâce à leur écriture devinrent un supplément précieux aux revenus de la ferme ou du foyer, ou devinrent une dotation en regard de leur propre indépendance. Ces femmes contribuèrent au fait que l'écriture put devenir une carrière possible, pour des femmes douées et ambitieuses qui en raison de leur sexe, s'étaient peut-être fait interdire l'accès à d'autres professions..

Le tournant du siècle

Au début du 20^e siècle, les valeurs associées à l'écriture étaient déterminées principalement par les goûts du public et par les décisions rédactionnelles des éditeurs des journaux et des magazines, qui sélectionnaient ce qui serait acheté des auteurs en vue d'une publication. Ces journaux et magazines comptaient de nombreux abonnés dans les communautés de l'Île-du-Prince-Édouard. Notamment, l'Île-du-Prince-Édouard possédait son propre magazine, le *Prince Edward Island Magazine*, qui offrit un important débouché pour les écrits littéraires et historiques locaux et contribua à créer une tradition d'écriture populaire. L'écriture et la lecture étaient encouragées en outre, par des sociétés littéraires et des sociétés de débats contradictoires partout dans la province. Ces groupes fournissaient des occasions de discuter des mérites respectifs des grandes œuvres des auteurs romantiques et victoriens britanniques et augmentaient sans aucun doute l'influence de telles œuvres sur les jeunes écrivains locaux.

Dans les journaux, on retrouve occasionnellement des articles discutant de la perception des auteurs par leurs contemporains. Un article de ce genre parut dans le *Patriot* en 1901. L'auteur anonyme reconnaît que l'écriture sur l'Île-du-Prince-Édouard en était encore, sous plusieurs rapports, à ses balbutiements :

The poetry that has already been produced by our Island writers is too fragmentary, and in many

cases mediocre, to obtain recognition . . . While the work of the majority of Island writer's [sic] will not warrant them a position beside our greater Canadian poets, it is nevertheless not without some gems, which betoken poetic power of a superior type, and places its producers above the mere rhymers whose productions are not even fit for a newspaper.

En fonction de ces commentaires, on peut déjà constater un abandon graduel de la « simple rime »; ce changement deviendra éventuellement le modernisme de l'Île-du-Prince-Édouard. Parmi ces poètes qui sont plus que de « simples rimeurs », le journaliste inclut trois femmes : premièrement, **Evelyn S. MacLeod**, qu'il considère comme « la poétesse de l'Île la plus connue », et de qui il écrit : « Son oeuvre s'est méritée des éloges hors de nos frontières et ce fait suffit à démontrer qu'elle possède un mérite et une force inhabituels »; deuxièmement, **L. M. Montgomery**, qui dit-il : « bien qu'une jeune auteure, démontre une habileté et des signes de talent marqués. Elle possède un style aisé, gracieux et charmant, associé à une excellente puissance de description »; et troisièmement, **May Carroll**, dont le style, dit-il : « possède une douceur étrange qui fait d'elle une auteure élégante, dotée d'un talent supérieur ».

Ces trois femmes auraient été rémunérées pour leurs publications. Montgomery, par exemple, rapporte avoir reçu 591,85 \$ pour son travail d'écriture en 1904 et plus de 700 \$ à la fin de 1906. Son premier chèque de droits d'auteur pour *Anne aux pignons verts* en 1909 se montait à 1 730 \$ (extrait de Gillen). Montgomery continua de gagner suffisamment d'argent pour conserver la « chambre à soi » et l'aide domestique, qui lui permirent d'écrire même lorsqu'elle devint une épouse de ministre fort occupée et une mère. Toutefois, le succès de Montgomery, ainsi que son désir de réussir et de gagner sa vie grâce à l'écriture étaient hors de l'ordinaire et inhabituel. Le succès énorme de ses romans pour enfants a surpassé la renommée et les ventes de toute autre œuvre issue de l'Île-du-Prince-Édouard.

Montgomery, MacLeod et Carroll ont toutes écrit de la poésie montrant la sentimentalité typique des œuvres littéraires canadiennes du tournant du siècle – une sentimentalité populaire et bien accueillie par les lecteurs des journaux et des magazines.

Dans le court extrait ci-dessous, le poème « Orwell Bay » de Evelyn S. MacLeod, on peut observer que les descriptions s'appliqueraient grosso modo à n'importe quel paysage idéalisé et qu'elles ne sont pas particulièrement spécifiques à leur décor de l'Île-du-Prince-Édouard. Le langage et les modèles poétiques sur lesquels MacLeod se base, émanent de la tradition poétique britannique, pas du vécu canadien malgré que son populaire recueil de poèmes s'intitulât *Carols of Canada* :

Sweet, pale-faced Queen of silent
night!
Calm-seated on thy azure throne,
Shed forth thy beams of silvery light
Till nether realms embrace thine own.
Till gleaming spire on tree-crowned
hill,
With waving corn on valley land;
Till peaceful flood and noiseless mill
Seem burnished of enchanter's wand.

—Evelyn S. MacLeod
extrait de *Carols of Canada*

Ce poème sentimental intitulé « Prose Poem », écrit en 1899 par May Carroll, utilise le style en vers libres qui allait dominer la poésie du 20^e siècle. Malgré la forme innovatrice employée par Carroll, son sujet est tout à fait fidèle à la tradition du 19^e siècle, touchant des thèmes tels que l'amour, la mort, la beauté de la nature et la réaction de l'artiste à cette dernière. Le poème crée ses deux ambiances—la première enjouée, la deuxième triste—en employant une formule poétique appelée *anthropomorphisme* : l'attribution d'émotions et de traits de caractère humains aux objets naturels et aux paysages. Le langage du poème se sert aussi abondamment du style et du vocabulaire poétiques, qui auraient été familiers aux amateurs de poésie du 19^e siècle. Les expressions reflètent les traditions et conventions poétiques, plutôt que l'élocution et la langue courantes qui allaient modeler la poésie du 20^e siècle, plus moderniste. Des expressions telles que « sweet refrains », « plighted our troth », « the mighty deep », « the weary winds » et « a doleful requiem » étaient essentiellement devenues des clichés au début du 20^e siècle :

Two Pictures (Prose Poem)

'Twas a rocky coast.
White craggy cliffs reared their gaunt
forms
From out Old Ocean's heavenly bosom,
But the sunlight smiled upon them
And the silver-lipped sea sang sweet
refrains
as it wooed each moss-clad crag.

'Mid the rocks and cliffs I met a maid,
Peerless as the white-winged gulls
That circle round her sea-girt home;
And beside those cliffs we plighted our
troth,
While the birds warbled and wind and
waves echoed
The joyful notes that rang from our happy
hearts.

'Twas all of love, joy and hope.
Our little world seemed bright as the
golden dreams of Eden.

One year later:
The same gaunt cliffs stand out like
sentinels
Guarding Old Ocean's pearly gates,
But no sun shines down upon them.
Black angry clouds skud swift and fierce
Across the sullen sky.
The wild waves toss aloft their foam-
flecked crests
Like human arms reaching from out the
caverns of the mighty deep.
The turbulent sea in fury lashes the
beetling crags,
And the sea birds cry above them
In wild weird notes sharpened with agony.
Under the lowering clouds I kneel,
My heart as cheerless as the dreary rocks
around me;
For the wild waves moan
And the weary winds sob a doleful requiem
O'er the lonely grave on the cliffs above
the sea.

—May Carroll
extrait de *A Collection of Poems*

Pour montrer à quel point une expression poétique originale pouvait se répandre et devenir un cliché, je donnerai en exemple le fait que dans mes recherches, j'ai noté que presque tous les poèmes écrits par des femmes poètes de l'Île-du-Prince-Édouard, décrivant le paysage de l'Î.-P.-É. au début du 20^e siècle, utilisaient l'expression « sea-girt », tout comme le fait May Carroll.

Démocratisation de la poésie

En 1922 (l'année même où furent publiées plusieurs des œuvres modernistes majeures, dont « The Waste Land » de T.S. Eliot, *Ulysses* de James Joyce et *Jacob's Room* de Virginia Woolf), les valeurs littéraires commençaient à changer même sur l'Île-du-Prince-Édouard. Ce mouvement se remarque dans les commentaires de Fred J. Nash dans un article intitulé « Prince Edward Island Poets and Poetry », paru dans le magazine *The Maple Leaf* en décembre 1922. Nash mentionne la démocratisation de la poésie via l'accroissement de l'usage populaire des vers libres, bien qu'il note une adoption parcimonieuse par les auteurs de l'Île :

Never, we are told, were poets so numerous and so prolific as today, and we wonder whether this apparently irrepressible output may not be attributed to the discovery of "free verse" which, by removing the barriers of rhyme, has admitted the multitude. . . We in Prince Edward Island have not been visited by any such epidemic of poetic passion, although not a few have developed into versifiers as a result of the strain and stress of the recent war [that is, the First World War].

—Fred J. Nash extrait de *The Maple Leaf*

Parmi les femmes poètes renommées de l'Île-du-Prince-Édouard, il note les contributions régulières de L. M. Montgomery, « une poétesse ayant un mérite considérable », et présente **Lucy Gertrude Clarkin** comme une poète qui « a percé rapidement en tant que poétesse de l'Île ». Il mentionne : « elle est considérée comme une collaboratrice régulière dans de nombreux magazines au Canada et aux États-Unis, et ses vers sont toujours grandement appréciés et recherchés par les rédacteurs en chef. Elle est probablement la poétesse la mieux rémunérée qu'ait jamais engendrée l'Île. »

Nombre des poèmes de Lucy Gertrude Clarkin—et ceux de ses contemporains—s'attachent à un sens moral et à des thèmes religieux. À un niveau, le poème « To

Peace » peut s'interpréter comme une nouvelle version du récit de l'Évangile, traitant de la crucifixion et de la résurrection de Jésus-Christ. Il exprime tant l'horreur de la torture subie par le Christ, que l'espoir que les chrétiens tirent de leur croyance que, grâce à sa résurrection, il a vaincu le péché. À un autre niveau, le poème peut être perçu comme une allégorie représentant la guerre : la souffrance et la mort d'un soldat en particulier, mais le triomphe ultime des forces britanniques et canadiennes et un retour à la paix. Clarkin peut écrire un poème s'interprétant de ces deux manières, en partie parce que la théologie et les livres de cantiques de l'époque faisaient souvent usage d'un vocabulaire militaire—le langage de la victoire et de la défaite, des luttes et des soldats, des alliés et des ennemis—pour transmettre les idées chrétiennes. La connaissance des cantiques était utile aux lecteurs de l'époque de Clarkin, pour interpréter ce poème.

To Peace

Not smooth the road nor blossom-sweet,
That leads to this triumphant day;
Ah, there are prints of bleeding feet
To mark the way!

Here Sorrow walks and weeps alone,
For loneliness is kin to loss,
And on the path before is thrown
A shadowed cross:

(Pale symbol of a mighty woe,
Of love beyond our cold surmise,
The only guiding-post we know
To Paradise).

This is the road He set that lifts
And winds across the hills of pain,
Whereon a white-winged stillness drifts,
And hopes remain.

Once more the stone rolls back and we,
Who mourn for our beloved dead,
Shall in this ageless victory
Be comforted.

—Lucy Gertrude Clarkin
extrait de *Three Women Poets of PEI*

Dans plusieurs des modules du présent projet, nous avons constaté de quelle manière les rôles assignés aux femmes en fonction du sexe, ont circonscrit et limité leur production créatrice. Le texte « No Other Way » de Clarkin explore comment le rôle assigné à un homme de la classe ouvrière—l'obligation de travailler pour faire vivre sa famille—affecte son aptitude à créer en tant qu'artiste. Le travail n'étouffe pas sa créativité, mais il élimine le *temps libre*, dont il disposerait peut-être, et qui lui permettrait de devenir le sculpteur qu'il rêve d'être. Sa situation de fils de veuve (et, on peut présumer, de seul soutien de famille) ne lui laisse pas le privilège d'avoir du temps pour la création artistique.

No Other Way

In dreams he wrought on marble, and
within
The cleanly workroom of his mind he
stored
Groups of white symmetry; a precious
hoard
of uncreated beauty, Did he sin,
This man who made no effort to begin
The artist's mission? He who daily
poured
The riches of his youth for bread and
board—
Who feared to lose, and shackled,
could not win?

Nay, he was barred, as captive things
are barred
By chain or cage. He yearned for
modelling clay,
Yet gave his hands to labour that was
hard:
He felt the spur of Duty night and
day:
There was a home to keep and lives to
guard,
A widow's son, he saw no other way.

—Lucy Gertrude Clarkin, extrait d'
Island Prose and Poetry: An Anthology

Bien que son nom n'apparaisse pas directement dans l'article de Nash, **Anne Alley** fut une auteure de l'Île qui devint une « versificatrice », en partie à cause de la « tension et du stress » de la guerre. Les vers d'Alley dépeignent les horreurs de la guerre, tant pour le soldat mourant que pour son épouse restée au foyer.

Coming

They parted at night by the
moonbeam's pale light
While she wept with the wind's
sobbing moan;
And this was her cry, with a heart-
welling sigh:
Ma-vour-neen, don't leave me alone.
"Acushla Machree, come back soon to
me,
For I'll miss you each day more and
more:
Light of my heart! Oh let us not
part!
But stay with your loved one,
asthore."
At his country's call, he has severed
them all,
Left home, fame, and love ties behind
him;
And all of life's worth, that he
cherished on earth,
When the battle cry sounded to bind
him.
The maiden still grieved, as the
whispering wind breathed,
And chanted their moans o'er the lea,
While this sad refrain, she sang it
again:
"Oh come back, Ma-vour-neen, to me.
Acushla Machree, Oh! Come back to me!
For I miss you each day more and
more;
Acushla Machree, my heart yearns for
thee,
And I'm weary of waiting, asthore."
At the eve of the day, while his life
ebbed away,
And he lay in the battlefield's gore,
With dying eyes glazed his voice he
upraised
Crying: »Coming, I'm coming, asthore."

—Anne Alley,
extrait de *Leaflets of Verse*

Alley ne met pas en cause les formes traditionnelles de poésie dans ses vers. L'une des façons les plus populaires de faire partager sa poésie à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle consistait à réciter publiquement, dans le cadre de concerts et de réunions organisés par les sociétés littéraires. Le poème « Coming » d'Anne Alley aurait été une récitation idéale pour ce type d'événement, puisque son sujet est remarquable et tragique, et que son langage fait appel aux accents et au vocabulaire des ancêtres gaéliques. Le poème aurait également été facile à mémoriser par ses lecteurs en 1923, particulièrement parce qu'il est écrit suivant une mesure bien connue (*common measure*), formée d'une ligne contenant quatre syllabes accentuées, suivie d'une ligne en contenant trois. Ce mètre était fréquemment utilisé pour des *ballades* telles que celle-ci—un poème narratif en forme de chanson, avec pour thème principal la mort.

Anne Alley et Lucy Gertrude Clarkin travaillent toutes deux dans les limites de la poésie traditionnelle, et racontent des récits et présentent des images considérés comme « poétiques » selon la tradition du 19^e siècle. Leurs poèmes furent diffusés auprès d'un large public et leur valurent des revenus supplémentaires ainsi qu'une reconnaissance professionnelle au sein de la communauté. Au cours de la première partie du 20^e siècle, seule L. M. Montgomery gagnait un revenu professionnel suffisant, pour gagner sa vie en tant qu'écrivaine littéraire.

Le milieu du siècle

Des auteures telles que May Carroll, Evelyn MacLeod, Anne Alley et Lucy Gertrude Clarkin créèrent des précédents importants, pour les femmes qui se servaient de l'écriture pour accroître les revenus du ménage. Pendant la dernière partie du siècle, l'écriture littéraire devint non rentable lorsque les magazines et autres périodiques similaires perdirent de leur popularité dans les foyers, à mesure que les gens se tournaient de plus en plus vers la radio, puis vers la télévision comme principales sources d'informations et de divertissement.

Une auteure du milieu du siècle, Margaret Furness MacLeod, de l'Île-du-Prince-Édouard, présente l'exemple d'une écrivaine dont l'œuvre est ultérieure aux belles années de la poésie publiée dans de petites revues, contre rémunération. La plupart de ses textes furent

publiés à compte d'auteur, avec des tirages petits (mais populaires). Pour être en mesure de publier ces volumes cependant, elle dut fournir elle-même l'argent et les moyens. Dans son cas, la publication était un privilège dû à son rang social, pas une profession qui lui aurait permis de gagner sa vie.

Margaret Furness MacLeod habita à Montréal pour l'essentiel de sa carrière d'écrivaine, mais demeura inspirée par l'Île-du-Prince-Édouard. Elle conserve certaines des idées sentimentales et des expressions « poétiques » de la poésie de la première partie du siècle, mais se démarque des formes poétiques traditionnelles, pour s'orienter vers des formes plus contemporaines. Les trois haïkus suivants, écrits par Margaret Furness MacLeod, représentent le détail précis et naturaliste apprécié par l'imagisme, un mouvement moderne en poésie mis de l'avant par la poète américaine Ezra Pound :

A chirping cricket
Brooding over lost summer
Is silenced by snow.

*

Grey pussy-willows
Toss velvet caps in greeting
The reluctant spring.

*

Were I an artist
I would sow dandelions.
But I must grow wheat.

—Margaret Furness MacLeod
extrait de *Haiku*

Les trois haïkus de Furness suggèrent de multiples interprétations au sein de l'imagerie. Le premier est une fable de 17 syllabes; le second, une personnification commémorative; le troisième, le triste constat de l'artiste face aux contraintes du devoir.

Dans son poème « The River Vernon », publié sur l'île, MacLeod utilise une imagerie poétique plutôt standard et transpose même le toponyme « Vernon River » en « River Vernon » pour le rendre plus « poétique » :

The River Vernon

The moon lies on the placid river's
breast
Lured by her own reflection
So soft she rests, that not a ripple
Stirs the curving edge.

So deep the silence
That the wise owl blinks
And dares not break it.

This beauty lies so near the heart
That it would choke the veins
Were it not for wild geese flying
And the dark form of the stately
crane
resting on one stilt,
And you, so long away, returning.

—Margaret Furness MacLeod
from *Sand Patterns*

La placidité de l'imagerie est belle, mais ambiguë. Une menace se cache dans la tranquillité qui « étrangle les veines » tant qu'elle n'est pas sauvée par le changement et le mouvement—les oies sauvages, la grue au repos et le retour d'un « toi » anonyme. La menace potentielle indique un changement par rapport à la sentimentalité pure. Le style en vers libres démontre également un éloignement par rapport à la tradition d'une poésie récitative transmise oralement, pour se diriger vers une poésie moderniste fondée sur la page écrite.

Les nouvelles professionnelles

Survivre en tant qu'écrivaine littéraire professionnelle devint plus difficile après l'époque de L. M. Montgomery, mais l'écriture ne redevint pas un bastion des classes aisées, comme cela aurait pu être le cas au milieu du siècle. En fait, à plusieurs titres, l'écriture professionnelle devint plus accessible pour plus de gens, dans la mesure où ils ne s'attendaient pas à ce que l'écriture *littéraire* soit leur seul gagne-pain. En d'autres mots, l'écriture professionnelle et l'écriture littéraire professionnelle cessèrent d'être synonymes, lorsque le marché pour la poésie et la fiction devint moins lucratif.

Au cours des trente dernières années du 20^e siècle, les auteures professionnelles se sont tournées principalement vers le journalisme, du point de vue écriture « rentable », et ont écrit de la littérature « pour arrondir les fins de mois ». D'autres femmes de l'île ont gagné leur vie en tant que pêcheuses, agricultrices ou enseignantes et ont utilisé leurs travaux d'écriture, littéraires ou non, pour accroître le revenu du ménage. Dans la plupart des cas, l'œuvre littéraire de ces femmes a été publiée à compte d'auteur, sous forme de petites éditions faiblement distribuées, ou publiée occasionnellement dans des magazines ou des journaux plutôt que dans des recueils ou des monographies. Des femmes contemporaines issues du monde rural telles que **Brigitte Van Vliet**, **Beverly Roach**, **Adele Townsend**, **Pauline Cusack**, **Elizabeth Cran**, **Mary Graham** et **Dorothy Griffin-Farish** se retrouvent toutes dans cette catégorie. Leur œuvre se concentre souvent sur le local et le particulier, et demeure d'une envergure modeste.

Nancy Russell est une journaliste et une auteure de livre pour enfants possédant une voix émergente en cette fin de siècle; ses œuvres pour enfants—par exemple *Farewell to the Ferryboats* et *One Magical Summer*—se situent dans un cadre local et furent publiées professionnellement.

La tradition littéraire professionnelle de L. M. Montgomery a également établi des précédents pour les auteures contemporaines de l'île. Trois auteures majeures de l'île de la fin du siècle pourraient être classées à titre d'auteures littéraires professionnelles : **Deirdre Kessler**, **Elaine Breault Hammond** et **Lesley-Anne Bourne**. Toutes trois tirent une part importante de leurs revenus exclusivement par le biais de l'écriture littéraire (bien que toutes disposent d'autres revenus

ou d'un emploi); toutes trois passent une part non négligeable de leur journée de travail à écrire des œuvres littéraires; toutes trois consacrent plusieurs semaines de leur année de travail au développement professionnel, qu'il s'agisse de lire leurs œuvres lors de tournées de promotion ou de donner et suivre des ateliers de perfectionnement.

Curieusement, ces trois femmes ne sont pas natives de l'Île-du-Prince-Édouard et, bien qu'elles s'inspirent du cadre de l'Île-du-Prince-Édouard à des degrés divers, leur expérience plus vaste en rapport avec la notion de lieu, les aide à créer des œuvres qui sont peut-être plus en mesure d'atteindre un plus large public canadien. À la fin du 20^e siècle, les œuvres ayant un regard local provenant du Canada atlantique étaient encore confrontées à bien des défis, pour s'attirer l'attention au niveau national, en raison de relents de partialité (qui ne sont pas insurmontables) favorisant les régions centrales du pays, au sein des institutions littéraires.

Lesley-Anne Bourne est reconnue et primée pour sa poésie intimiste et personnelle, publiée dans les recueils *The Story of Pears*, *Skinny Girls* et *Field Trip*. Bourne s'est distinguée également par la publication d'un roman notable : paru en 1998, *The Bubble Star* se situe en Ontario et est le seul roman pour adultes écrit par une femme de l'Île-du-Prince-Édouard, qui ait été publié au cours des dernières décennies du 20^e siècle. Par son enseignement dans le cadre du programme de création littéraire de l'Université de l'Île-du-Prince-Édouard, Bourne continue de favoriser le développement d'une génération d'auteurs originaires de l'Île pour le nouveau millénaire.

Elaine Breault Hammond est renommée au niveau national, pour ses populaires romans historiques pour les jeunes adultes : *Beyond the Waterfall*, *Explosion at Dawson Creek* et *The Secret Under the Whirlpool*. Dans les livres de Hammond, des éléments de voyage dans le temps et d'aventure entraînent les jeunes lecteurs dans le passé du Canada, par l'entremise d'événements réels et imaginaires.

Deirdre Kessler est connue pour ses œuvres de fiction pour enfants, qui présentent un amour pour les animaux, un profond lien avec le monde de la nature et un sens du *foyer familial*. Sa série de romans pour enfants décrivant la vie et les périples d'un chat de l'Île aventureux nommé Brupp, est très appréciée et s'est

acquise un large public, tant en anglais qu'en versions traduites. Ses albums illustrés pour les plus jeunes lecteurs incluent les suivants : *Home for Christmas*, *Lena and the Whale* et *Spike Chiseltooth*. Kessler est également une enseignante, une correctrice, une biographe et une éditrice.

Il est intéressant de noter que Kessler et Hammond sont surtout connues pour leurs œuvres pour enfants. Il serait exact de dire que L. M. Montgomery a incité plusieurs auteurs de l'Île à produire des livres pour enfants, et que son œuvre a préparé les imaginations canadiennes et internationales à une littérature pour enfants émanant de l'Île. Il serait juste de dire également qu'à la fin du siècle, on notait un marché canadien plus florissant ou plus cohésif, tant pour les publications pour enfants que pour la littérature s'adressant aux adultes. Mais il est possible que la raison la plus importante, expliquant le succès de la littérature pour enfants écrite par des femmes de l'Île, se trouve être la présence de la maison d'édition Ragweed Press, originaire de l'Île, qui a démontré une volonté de développer la littérature de l'Île et qui profite d'une excellente réputation au niveau national, du point de vue de la publication de livres pour enfants. Un traitement plus complet concernant Ragweed Press se retrouve dans la quatrième section de la présente étude.

Résistance face aux tendances

L'essentiel de la littérature que j'ai examinée ou présentée plus haut aurait été considérée comme « dépassée » par les universitaires, même lors de sa parution originale. Les auteures de l'Île ont souvent refusé d'adopter les tendances littéraires du 20^e siècle. En raison de ce refus, leurs œuvres ont parfois été écartées et considérées comme inférieures et sans originalité, par rapport aux normes du modernisme et des mouvements qui l'ont suivi. Toutefois, une lecture attentive des œuvres des auteures de l'Île-du-Prince-Édouard révèle, que plusieurs d'entre elles avaient fait le *choix délibéré* d'écrire selon un mode différent de celui prescrit par les gens de lettres de leur époque.

Comme le note Robert Campbell dans une introduction à sa poésie : « Lucy Clarkin a trahit son attitude face à la nouvelle poésie expérimentale dans un article louangeant Thomas More, le poète irlandais du 19^e siècle, dont les poèmes lyriques seront lus, dit-elle, '... bien longtemps après que certains (soi-disant) poèmes lyriques en vers libres d'aujourd'hui auront été oubliés' » (cité dans *Three Women Poets of PEI*).

L. M. Montgomery

Il n'y a pas de meilleur exemple que L. M. Montgomery, lorsqu'on cherche une auteure qui s'est insurgée contre les tendances littéraires définies par les universitaires, au profit d'une combinaison de valeurs littéraires indépendantes et d'une capitulation face aux pressions commerciales. Pendant de nombreuses années, les œuvres de Lucy Maud Montgomery furent ignorées par les critiques littéraires « sérieux » et par les départements d'anglais des universités, car elles étaient considérées comme de la littérature populaire et parce que leur style et leurs thèmes étaient en décalage par rapport au style et aux thèmes modernistes. Même à son époque, Montgomery reconnaissait que son écriture était déphasée en regard du modernisme. Elle choisit délibérément d'écrire en usant d'un style différent, et elle critiqua avec défi l'orthodoxie littéraire qui allait qualifier son travail de « gribouillage », comparativement à la « littérature sérieuse » de ceux qui suivaient les tendances modernistes.

Elle lance une attaque au vitriol contre les « vers libres », dans un « poème » qu'elle expédia à son ami et correspondant de longue date, George Boyd MacMillan.

Vers libre

I feel
Very much
Like taking
Its unholy perpetrators
By the hair
Of their heads
(If they have any hair)
And dragging them around
The yard
A few times
And then cutting them
Into small, irregular pieces
And burying them
In the depths of the blue sea.
They are without form
And void,
Or at least
The stuff they produce
Is.
They are too lazy
To hunt up rhymes
And that
is all
That is the matter with them.

—L. M. Montgomery

Après l'avoir écrit, elle poussa un soupir de soulagement dans sa lettre, disant : « Je me sens mieux ».

Montgomery réitère sa résistance à la négativité moderniste, particulièrement dans ses journaux. Dans ce cadre, elle offre une critique du moderniste canadien, Morley Callaghan :

Callaghan's idea of "Literature" seems to be to photograph a latrine or pigstye meticulously and have nothing else in the picture. Now, latrines and pigstyes are not only malodorous but very uninteresting. We have a latrine in our backyard. I see it when I look that way—and I also see before

it a garden of color and perfume—over it a blue sky—behind it a velvety pine caressing crystal air—a river of silver and aquamarine—misty hills of glamour beyond. These things are as “real” as the latrine and can all be seen at the same time. Callaghan sees nothing but the latrine and insists blatantly that you see nothing else also. If you insist on seeing sky and river and pine you are a “sentimentalist” and the truth is not in you.

—L. M. Montgomery extrait de *Selected Journals*

Il est important de se rappeler qu’au même titre qu’une déclaration de sa poétique, la critique du modernisme par Montgomery émane partiellement du fait qu’elle est sur la défensive et manque d’assurance face à son rejet par les modernistes. La critique féministe a sauvé son œuvre et les spécialistes de Montgomery rendent hommage maintenant à sa satire sociale mordante et à sa présentation des amitiés entre femmes.

Après L. M. Montgomery

Jusqu’à un certain point, Lucy Maud Montgomery fut guidée par les valeurs du lectorat qui achetait ses livres et lui fournissait son gagne-pain. Au cours de la dernière partie du 20^e siècle, ceux qui souhaitaient gagner leur vie ou arrondir leurs fins de mois grâce à la poésie devaient fréquemment demander des subventions pour les artistes. Leurs candidatures étaient étudiées par des pairs de la communauté artistique, qui jugeaient leur travail principalement en fonction des normes esthétiques du modernisme.

Dans le texte « On Some Modern Poets and Poetry » l’auteure de l’île, **Florence Roper**, emprunte une forme poétique du poète britannique du 19^e siècle, Rudyard Kipling, pour critiquer ce qu’elle considère comme les valeurs poétiques « négatives », adoptées par les organismes de subvention des arts de son époque, soit les années 1960 et 1970. Une grande part de l’impact du modernisme à ses débuts était dû à l’aspect scandale et à la transgression de tabous; au cours des années 1960 et 1970, les écrivains faisaient de plus en plus dans la démesure, pour choquer un public de plus en plus insensibilisé. Le poème de Roper critique l’orthodoxie de l’époque, pointant du doigt le fait que les rébellions du modernisme contre la tradition étaient devenues le courant de pensée normatif et que ses efforts pour scandaliser étaient devenus par trop extrêmes.

On Some Modern Poets and Poetry

(with apologies to Rudyard Kipling)

If you can write with words devoid of meaning
Nor leave a trace of understanding seen;
If you can have an ending and beginning
With not an ounce of sense laid in between;
If you can scorn the words of classic beauty
And only vain vulgarity deploy;
If you reject philosophies and virtues
And every sentimental thought destroy;
If you can fill your works with innuendoes
That spawn among the psychopathic tide:
If you can banish patriotic fervour
And your people and democracy deride;
If you can stage assault upon the senses
And only stark repulsiveness incite;
If you can make obscurity your master
So no one sees the nothingness you write;
If you can cast aside the works of Masters
For hodge-podge of disordered ramblings done,
You’ll join the ranks of pseudo-academics
Assured to have a Council grant, my son.

—Florence Roper, from *Island Prose and Poetry: An Anthology*

Il est tentant de valoriser des auteures de l'Île telles que Clarkin, Montgomery et Roper, qui défièrent avec cran les valeurs prédominantes de leur époque et qui maintinrent leurs propres visions. Il est tout aussi important de considérer l'antimodernisme de ces femmes dans un cadre critique et de se demander à qui il profitait.

Dans « *The Quest of the Folk* », l'historien Ian MacKay soutient que la Nouvelle-Écosse adopta au 20^e siècle l'antimodernisme culturel pour des raisons économiques, pour créer une économie de la nostalgie, pour vendre aux touristes et au monde extérieur, une image d'elle-même simplifiée à l'excès. MacKay prétend que les Néo-Écossais adoptèrent une image, d'eux-mêmes en tant que peuple et de leur patrie en tant que lieu, caractérisée par « l'innocence » :

[The culture's] true essence, resided in the primitive, the rustic, the unspoiled, the picturesque, the quaint, the unchanging. . . . Local cultural producers . . . tended to highlight in their novels, painting, broadcasts, and photographs those aspects of Nova Scotian society and history which they knew would succeed in the international cultural marketplace.

—Ian MacKay, extrait de *The Quest of the Folk*

Selon MacKay, la vision antimoderniste et « innocente » de la culture néo-écossaise a servi les puissants et était limitative et fausse, en ce qu'elle n'admettait pas la diversité des cultures dans les communautés, ne reconnaissait pas le changement dans la culture, ou ne tenait pas compte des réalités plus problématiques de la vie dans les communautés urbaines et rurales.

Son argumentation pourrait aussi peut-être s'appliquer à la culture de l'Île-du-Prince-Édouard. L'une des raisons incitant à résister aux tendances modernistes dans la littérature des auteures de l'Île-du-Prince-Édouard semble être le désir de maintenir une vision pastorale, rurale et simple de la vie sur l'Île, et il est indéniable qu'une telle vision de la province fait l'affaire des promoteurs de l'industrie touristique.

De la tradition orale à la tradition écrite

Toute l'écriture du 20^e siècle sur l'Île-du-Prince-Édouard fut influencée par la migration d'une tradition *orale* vers une tradition *écrite*, qui s'est produite vers le milieu du siècle. Jusqu'à ce moment, le mode le plus important de communication de l'identité locale, par le biais de l'histoire, de récits et de poèmes, n'était ni écrit ni publié, mais oral. Les gens de l'Île « publiaient » leurs récits près du poêle et autour de la table de la cuisine, sur le parvis de l'église et aux danses du village, où ils racontaient des histoires, créaient des chansons et récitaient des vers. La domination de la tradition orale dans la première partie du 20^e siècle est une explication pour le fait qu'il y eut si peu d'ouvrages de fiction, comparativement à la poésie, pendant la première moitié du siècle—en n'oubliant pas, à nouveau, l'exception la plus notable présentée par L. M. Montgomery. En général, raconter des histoires était du domaine des conteurs oraux, pas des écrivains.

L'historien de l'Î.-P.-É. David Weale identifie le changement d'emphase de la tradition orale à la tradition écrite comme « la rupture ». En raison de « la rupture » et de la sensibilité des auteurs de l'Île face à « la rupture », la conservation des contes, auparavant de la tradition orale, a été une partie importante de la tradition littéraire dans la dernière moitié du 20^e siècle. Certaines femmes ont tenté de conserver les histoires et les traditions locales par écrit; d'autres ont essayé de créer une chronique de leurs propres expériences, avant et après « la rupture ».

À la découverte de la voix locale

Au milieu du siècle, le contenu de la littérature de l'Île devint plus typiquement local : centré sur les événements et les gens et la langue la plus communément utilisée ici. Les écrivains prirent leur distance des modèles britanniques, jusqu'à un certain point, et dépassèrent la sentimentalité. Parmi les auteures de l'Île qui contribuèrent à créer un pont entre les traditions orale et écrite, on retrouve **Grace Matthews Wells**, une poète du Prince-Ouest rural qui incorpora des expressions idiomatiques de l'Île dans sa poésie; **Olive O'Brien** dont les histoires dans de courts livres tels que *Running with the Wind* et *Susan*, évoquent l'enfance en milieu rural sur l'Île-du-Prince-Édouard; et **Gertrude Pendergast**, qui s'est servie

de ses talents d'écrivaine pour conserver les contes folkloriques. D'autres femmes, dont la mémorialiste **Bertha Mae MacIntyre**, ont noté leurs expériences dans des mémoires qui conservent une culture du temps jadis sur l'Île.

Souvent, l'écriture qui conserve des contes oraux et note l'expérience personnelle a pour but la conservation et la consignation, plutôt que la création d'une œuvre littéraire artistique. L'essentiel de l'écriture mentionnée plus haut serait traitée avec beaucoup d'à propos, dans le contexte d'une autre tendance importante de l'écriture des femmes au fil des ans : les traditions biographique et autobiographique dans leur écriture.

Dans le cadre d'une discussion de la migration d'une tradition orale à une tradition écrite, la littérature des femmes acadiennes de l'Île mérite une attention spéciale. Dans la communauté acadienne, les traditions orale et musicale demeurent dominantes par rapport à la tradition écrite, dans une beaucoup plus large mesure que dans la tradition anglophone de l'Île. Des communautés très unies et un dévouement envers la conservation de l'héritage culturel contenu dans la langue acadienne constituent les plus importantes causes de cette tendance notable.

La culture Mi'kmaq sur l'Île-du-Prince-Édouard compte la plus longue tradition orale locale à conserver, et leurs contes ont été le plus menacés par les pressions de la colonisation et du développement. Bien qu'il y ait en ce moment des efforts croissants parmi les communautés Mi'kmaqs pour conserver l'histoire traditionnelle et sauver l'héritage culturel, peu d'exemples d'écrits littéraires par des Mi'kmaqs de l'Île existent, et aucune œuvre publiée par des femmes Mi'kmaqs ne peut être considérée comme représentative. Sur une note plus encourageante, l'éditeur Prince-Édouardien Ragweed Press a publié plusieurs des recueils de poèmes de Rita Joe, une auteure Mi'kmaq originaire de l'Île du Cap-Breton, favorisant ainsi l'expression littéraire Mi'kmaq.

L'exemple suivant permet d'observer la migration d'une tradition orale à une tradition écrite, et ses effets sur l'écriture littéraire anglophone. L'aspect le plus charmant des vers de Grace Matthew Wells se trouve dans sa diction simple et sans prétention. En d'autres mots, sa voix poétique n'est pas encombrée par les clichés du langage « poétique », mais se rapproche des formes de la langue simple de l'Île.

Dans « Stanley Bridge », elle applique sa voix au paysage de l'Île et invente des images étonnamment belles et simples. L'expression répétée « all its windows open to the sea » est spécialement résonnante. L'image est identifiable instantanément, mais sa signification est évocatrice et multiple. L'allée sinueuse faite de roches, décrite par Wells, suggère également une idée de cause et de réceptivité, dans un paysage qui se forme « lui-même » en réponse à la présence humaine.

Stanley Bridge

A charming touch of Paradise on earth
(For such we dream that Paradise must be)

A cottage fit to welcome Royal birth,
And all its windows open to the sea.

Here in this restful place you pause
awhile

To fill your soul with beauty, as you will;

The sweet alyssum blossoms at your feet

And marigolds run riot on the hill.

When autumn paints her loveliest,
lavishly,

I feign would wander to this spot
again,

Where every window opens to the sea
And flowers trim each rock-made,
winding lane.

—Grace Matthews Wells

extrait de *Three Women Poets of PEI*

En prose, l'écriture d'Olive O'Brien s'oriente autrement pour capter la voix de l'Île. Ses contes de la série *Running with the Wind* narrent les observations et les expériences d'une jeune femme nommée Susan, vivant dans une région rurale de l'Île-du-Prince-Édouard. L'extrait qui suit provenant du début de « The Pied Piper, the School Mouse and Me » illustre son style très clair et sa manière simple de rendre la voix de la jeune héroïne :

It was my first day at school. Mama had made me a new dress. It was cotton duck of a dark blue colour trimmed in red to match my hair ribbon. My shoes were high black leather laced boots with toe-caps of patent leather. How proud I was of them! After Mama had combed my hair into two long braids and tied them with the red ribbon, I put on my outfit. Like a peacock I preened myself in front of the pretty mirror Mama had won as a prize for selling subscriptions to the »Heart and Home.« Then I stood at the window and watched for my cousin Lillian. She too was attending school for the first time.

After waiting impatiently for hours, so it seemed, I saw Lillian coming out of her house. I raced across the field, not bothering to go by the little gate that separated their place from ours. Not waiting for my sister Rachel who was coming behind me, I crawled under the fence. But that barbed wire fence hooked into my new dress, and tugging at it, I knew it had punctured a hole before it let go. I stood up and noticed that I had dirtied the knees of my long tan ribbed stockings. With a flick of my hand, I brushed off the clay as I ran to meet Lillian.

But when I looked at her outfit mine seemed poor indeed. She had on a pink muslin dress with a real ribbon sash the same colour as her dress. Her stockings were white, but what made me gulp in envy were her shoes, black patent leather sandals which had just come in style. Oh, how pretty compared with my high ones! How pretty she was. She looked like the pictures in Mama's Holman's Catalogue. And she was as good as she was pretty.

—Olive O'Brien, extrait de *Running with the Wind*

L'écriture de O'Brien n'est pas entraînée par une intrigue ou par une étude psychologique ou par des incidents hautement imaginaires. Ses contes regorgent de détails, mais le but premier de ces derniers paraît être d'enregistrer le souvenir, de créer un mémorial du passé ou d'une manière de vivre en déclin dans les communautés rurales. Son objectif semble être d'utiliser l'écriture pour conserver une culture orale.

L'écriture acadienne

L'étude de la migration d'une tradition orale vers une tradition écrite, dans l'écriture acadienne et française sur l'île, exige de commencer par explorer la poésie folklorique des auteurs-compositeurs acadiens. Les femmes participaient à part entière dans la tradition de création de chansons en anglais, mais dans les communautés anglophones, la création de chansons n'alimente pas de façon si perceptible l'écriture littéraire; elle existe plus par elle-même, comme dans un courant qui lui est propre.

Comme le folkloriste et historien Georges Arsenault le rapporte dans un article intitulé « Les chansons acadiennes de composition locale » :

Si la communauté acadienne de l'Île-du-Prince-Édouard n'a fourni qu'un nombre infirme de littérateurs, en revanche elle peut s'enorgueillir d'avoir produit au cours des siècles une pléiade de poètes populaires. Ceux-ci ont composé et chanté à leur manière une quantité de chansons sur des sujets les plus divers.

Leah Maddix fut l'une des auteures-compositeuses et poètes folkloriques acadiennes les plus remarquées du 20^e siècle. Dans son texte « Le frolic à houker », elle raconte l'amusement qu'elle et ses voisins eurent à une soirée de crocheting de tapis, où il y avait plus de gens présents que n'en pouvait contenir la cuisine. Le court extrait, présenté ici, de cette longue chanson fournit un avant-goût des répétitions exubérantes de la chanson. Ces dernières nous enjoignent à noter les variations; dans la chanson de Maddix, l'activité répétitive et familière du nouage se fait interrompre par beaucoup de divertissements improvisés.

Le frolic à houker

Ah! c'était par une belle soirée
 Aldona s'faisait un frôlic à houker
 On voulait toutes y aller
 Oh! oui bien!
 Pour avoir une bonne bouchée.
 Oh! vous m'entendez bien.

* * * * *

J'ai-t-une conseil à vous donner
 Si vous faisez des frolics à houker,
 Faisez-les pas l'après-souper,
 Oh! oui bien!
 Parce qu'il en viendra de pas
 invités.
 Et vous m'entendez bien!

Ah! si vous voulez écouter chanter
 La chanson que je viens de composer,
 C'est pas pour en insulter,
 Oh! oui bien!
 C'est juste pour en ajouter,
 Oh! vous m'entendez bien.

—Leah Maddix

Dans « Le Monde de par chez nous », Angèle Arsenault écrit avec amour à propos des gens et des traditions de la communauté acadienne où elle a grandi. Elle décrit leur nom et surnom compliqués, tous identifiés par les liens de parenté entre eux. Le poème d'Arsenault nous indique qu'il est facile pour les étrangers de devenir confus face aux gens de sa communauté; il est préférable qu'ils soient interprétés par quelqu'un du coin. Mais Arsenault fait figure d'initiée, fière de partager l'histoire secrète avec le monde. Dans le même temps, la narratrice de son poème décrit la difficulté éprouvée par les gens de sa communauté d'origine, lorsqu'ils veulent raconter leurs propres histoires, car ils ne savent quelle langue utiliser : le français, l'anglais, le canadien, le chiac (un dialecte acadien), le québécois ou l'acadien. Ils parlent donc avec leurs sourires. Dans la quatrième strophe, la narratrice décrit la situation économique dans sa communauté : la pénurie d'emplois et l'effondrement de la pêche traditionnelle. Dans la cinquième strophe, elle fait gentiment la satire du haut taux de natalité. La narratrice du poème s'identifie étroitement avec ses voisins tout au long du poème, et termine même en reliant la liste des noms et surnoms à sa propre famille en établissant son propre lien de parenté avec sa « tante Marie », remettant l'emphase sur la discussion de la lignée des parents et ancêtres.

Parmi les thèmes que Georges Arsenault identifie comme étant typiques du caractère particulièrement acadien des chansons et des poésies comme celles de Maddix, on retrouve « un sens de l'humour raffiné, un attachement profond à la religion, un goût pour la fête et une compassion envers les personnes affligées ».

Ce sont des thèmes qu'une « poète folklorique » d'une époque plus tardive, l'auteure-compositeuse populaire **Angèle Arsenault**, a inclus dans ses chansons et poèmes traitant de sa communauté natale. Arsenault a eu la possibilité de partager sa vision de la vie acadienne avec le monde francophone, devenant une *chanteuse* (en français dans le texte, NdT) phénoménalement populaire au Québec et en France.

Le Monde de par chez nous

J'vais vous parler du monde de par
chez nous

Ce sont des gens gais qui aiment
s'amuser

Ils sont très gentils et sans
cérémonie

Mais vous pourriez les trouver
compliqués

Si vous essayiez de les démêler
Parce qu'ils ont de drôles de noms
les gens de par chez nous

Béline à Phil, 'Melda à Cyril,
Florence à Jack à Ferdinand

Josephine à Jos Cateline, Jos
Philippe à Cabortan

Jos Canae pis Jos Bibienne pis Jos
Manuel pis Jos Lament

Arcade à Philomène à Bélonie Marie

Le monde de par chez nous sont
embêtés

Ils ne savent pas quelle langue
Ils devraient parler

Le français l'anglais ou l'canadien
Le chiac le québécois ou l'acadien
Alors même s'ils ont bien des choses
à dire

Ils parlent avec le sourire
Les gens de par chez nous

Par chez nous y a pas beaucoup
d'ouvrage

Pour ceux qui font la pêche

Ceux qui font le labourage

On n'peux plus vivre de ces
métiers-là

Puisque les terres sont vendues aux
états

Et pis du poisson y en a plus
beaucoup

Non y en a plus beaucoup

Dans les eaux de par chez nous

Le monde de par chez nous sont bien
contents

Même s'ils n'ont pas d'argent

Ils font beaucoup d'enfants

Pour la survie c'est pas très
inquiétant

Parce que s'y continuent à cette
vitesse-là

Ils vont tout'envahir le Canada

Et pis tout l'monde s'appelera

Pareil comme par chez nous

Béline à Phil, 'Melda à Cyril,
Florence à Jack à Ferdinand

Josephine à Jos Cateline, Jos
Philippe à Cabortan

Jos Canae pis Jos Bibienne pis Jos
Manuel pis Jos Lament

Arcade à Philomène à Bélonie Marie

Arcade à Jos Bibienne et pis ma
tante Marie

-Angèle Arsenault,
extrait de *Première*

Au delà de la tradition de la poésie folklorique et de la création de chansons, l'écriture acadienne a tenté de préserver les types de traditions chantées par Maddix et Arsenault. Grâce à deux volumes, un en anglais et un en français, **Antoinette Gallant** s'est attachée à rendre la langue acadienne, de même que les traditions et les contes transmis par le biais du dialecte de sa communauté. Les livres de Gallant présentent très clairement le mouvement dans le domaine de la littérature, d'utiliser le médium de la publication pour consigner les contes des temps anciens, les traditions de la société rurale de l'Île-du-Prince-Édouard et les rythmes du langage telle qu'elle est parlée sur l'Île-du-Prince-Édouard. Les textes de Gallant s'efforcent grandement de recréer phonétiquement le style du langage et la manière de raconter acadiens. En anglais, son écriture capte l'accent du parler acadien lorsque les Acadiens parlent cette langue. En français, son écriture capte les nuances du dialecte acadien et orthographie les mots tels qu'ils seraient prononcés. Par exemple, on retrouve « maisangs » pour « maisons », « taigne » pour « temps » et « pis » pour « puis ».

Tings was mighty scarce in dem ol' days, an' I guess jus' about de scarcest ting was money.

One time when I was right small I was diggin' in de groun' with' a spoon an' I foun' someting roun' an' flat an' black. I give it to me mother an' she said it was a cent an' she was real glad to get it. A cent was wort' a lot in dem times.

I remember before me brother Jerry got married to Annie, he asked her to de tea-party. He jus' had fourteen cents in his pocket, an' he had a great time on dat. Dey ed, an' dey went on de rides, an' dey played de games an' everyting. I wonder if fourteen dollars would go dat far at de Exhibition now?

—Antoinette Gallant, extrait de *Little Jack an' de Tax-Man*

Dans ce temps-là, quand i' y avait des grands familles dans des petites maisangs, pis y fallait haler de l'eau du puits pis laver pis nettéyer toute à la magne, c'était malaise à tiendre la maison nette tout le taigne. Su' Joe è Casimir, i' y en avait une dizaine d'enfaignes en dessous de tchinze aignes, pis une journée toute 'tait à bas, pis ils avont voulu garder dehors pis le prêtre qu'arrivait. Eh Jéricho! La femme courait pou' asseyer de ramanser de quoi, pis le vieux, lui, attrape son gros casque de poils qu'il avait su' la tête, pis i' le jeute dans le coigne pis c'a 'té droète dans le quart à farine, pis pouf! La farine a volé par en l'air, pis quand le prêtre a rentré ou 'oyait riagne en toute!

—Antoinette Gallant, extrait de *Le Journal d'une raconteuse*

Jusqu'à maintenant, l'objectif d'une bonne part de l'écriture des femmes acadiennes a été la conservation de la culture. Les mémoires écrits par des mémorialistes telles que **Jean Halliday MacKay**—dont le texte *The Home Place: Life in Rural Prince Edward Island in the 1920s and 30s* fut publié en 1999—sont une autre extension du désir, de traduire ce qui était connu de façon orale vers une forme écrite, pour conserver la culture de l'Île-du-Prince-Édouard du début du 20^e siècle, en cette fin d'un siècle de rapides changements culturels et technologiques.



Édition régionale

L'une des grandes joies d'étudier la littérature des femmes de l'Île-du-Prince-Édouard au 20^e siècle, fut de découvrir à quel point elle s'était bien conservée et qu'elle avait été rééditée dans diverses publications. Plusieurs de ces publications sont épuisées, mais le fait même qu'elles aient été publiées, au départ, est attribuable à l'épanouissement de l'édition sur l'Île, et au rôles assumées par les femmes dans l'édition. Depuis la fin des années 1960, les publications émanant de l'Île ont couvert une large gamme, allant de l'édition à compte d'auteur de poésie folklorique jusqu'à de petites séries mises sur le marché par des conseils des arts régionaux, de même que des textes soigneusement choisis et édités, publiés par des maisons d'édition professionnelles.

À la fin des années 1960, les écrivains de l'Île faisaient face à des défis croissants pour réussir à faire publier leurs œuvres. Les maisons d'édition « nationales » ne démontraient aucun intérêt à publier des ouvrages qu'elles percevaient comme n'ayant été produits que pour un public « local ». Les écrivains de l'Île commençaient enfin à trouver leur propre voix et à confronter les problèmes, le paysage, les gens, le folklore et la langue de l'Île qu'ils habitaient, plutôt que d'essayer de faire entrer de peine et de misère, le vécu de l'Île dans le moule britannique. Et pourtant, les maisons d'édition nationales ne percevaient que peu de d'intérêt potentiel de la part du public général, pour les textes produits sur l'Île.

Ainsi, des Prince-Édouardiens militants qui croyaient fermement à l'importance de la publication et de la

diffusion des récits de l'Île relevèrent-ils le défi de produire localement des livres, ici même sur l'Île-du-Prince-Édouard. Presque toutes les petites maisons d'édition reconnurent l'importance de publier l'écriture des femmes. De fait, presque tous les éditeurs furent inspirés par des convictions personnelles, un engagement envers la culture de l'Île, le mouvement féministe et les politiques de la gauche; toutes ses forces les incitèrent à chercher activement à sauver de l'obscurité l'écriture des femmes de l'Île.

De plus, au début des années 1970, alors que l'Île se préparait à célébrer le centenaire de son adhésion à la fédération canadienne, les Prince-Édouardiens faisaient le bilan des réalisations et assemblaient des recueils de textes de qualité. La force, la variété et la qualité des œuvres réalisées par des auteures de l'Île étaient particulièrement évidentes.

Le modernisme s'installe

L'écriture et l'édition sur l'Île prospérèrent simultanément dans les années 1960 et 1970, et presque toutes les nouvelles œuvres qui furent publiées incorporèrent finalement les conventions du modernisme. Un nouvel ensemble de valeurs esthétiques menaient le bal, soutenues et proclamées par des institutions culturelles et d'enseignement en plein raffermissement. Tant aux plans local que national, les conseils des arts et les organismes de subvention commencèrent à agir à titre de portiers pour la production artistique, car ils jugeaient du mérite des demandes de subvention, qui donnaient aux artistes le privilège d'avoir du temps pour travailler. De façon plus importante sur l'Île-du-Prince-Édouard,

vers les années 1960, l'enseignement postsecondaire était plus accessible que jamais, pour un plus grand nombre de gens de l'Île, et l'influence des institutions d'enseignement postsecondaire devint plus importante. Un cours facultatif de techniques d'écriture fut offert à Saint Dunstan's University à partir de 1965. Lorsque Saint Dunstan's se fusionna avec Prince of Wales College pour former l'Université de l'Île-du-Prince-Édouard (UPEI), ce cours d'écriture continua à se donner. Holland College, l'autre institution émergente d'enseignement postsecondaire sur l'Île, est une école de formation professionnelle, qui observa une explosion de l'enseignement et de l'apprentissage des artisanats traditionnels et des arts visuels. Tant les étudiants que le corps professoral de la UPEI et du Holland College trouvèrent des débouchés pour leurs œuvres de création dans de petites revues telles que *Katharsis* (quelques parutions seulement au milieu des années 1970) et *Sand Patterns* (deux numéros en 1972, six en 1973, et trimestriellement jusqu'en 1978; plus tard, en 1983, une édition commémorative fut publiée).

Au cours des années 1970, à l'époque où paraissait *Sand Patterns*, de nouvelles valeurs littéraires dominaient au sein de la culture littéraire, nouvellement institutionnalisée sur l'Île-du-Prince-Édouard; enfin, les vers libres et l'expérimentation formelle s'étaient implantés. Mais alors que la première moitié du siècle vit la publication de beaucoup de vers médiocres écrits par de « simples versificateurs », la deuxième moitié du 20^e siècle vit sans aucun doute la parution de beaucoup de vers libres médiocres. De son poste d'enseignant de techniques d'écriture à l'université, le Professeur Frank Ledwell disposait d'une influence en tant que critique et tuteur sur les auteurs en herbe de l'Î.-P.-É. En 1977, il offrit une critique de *Sand Patterns*, pour encourager son amélioration et le perfectionnement de ses auteurs. De ses commentaires, nous pouvons discerner certaines des valeurs littéraires qui étaient devenues dominantes. Ledwell prônait la poursuite de la réalité et de la vérité, et l'expulsion du convenu et du cliché : « Le romancier se souvient de ses personnages sans mentir et ... le poète se remémore la vie de manière authentique ». L'écriture, avançait-il, « doit être la voix de l'esprit véritable, dans le corps véritable, dans le monde véritable ». Il déconseillait la prise de poses sophistiquées, les excursions dans l'abstrait et les indulgences du sentimentalisme, et il concluait :

Premièrement, un texte écrit en cinq minutes ne mérite qu'une lecture d'une minute, pas plus. Deuxièmement, la subjectivité démesurée et le didacticisme lourd et peu subtil devrait être évités dans tout genre d'écriture, et particulièrement en poésie. Troisièmement, les maîtres de cet art demeurent nos modèles.

C'est la moderniste Ezra Pound, que Ledwell recommande en premier à titre de maître à suivre.

La poète **Florence Roper** fut une étudiante en écriture et une collaboratrice habituelle du comité de rédaction de *Sand Patterns*. Roper faisait partie également des rédactrices qui choisissaient la poésie et la prose pour les publications Centennial, diffusées largement en 1973, et qui célébraient le centenaire de l'entrée de l'Île-du-Prince-Édouard dans la fédération canadienne. Ses textes profitèrent d'une grande diffusion dans des publications de l'Île, tout au long des années 1970.

October Rain

Today is washday
And the sky
Is washing piles
Of dirty clouds.
She tumbles, pokes
And pushes them around,
Then wrings them out,
Leaving grimy water streaks
Upon the sun-crazed ground.

-Florence Roper, extrait de *Three Women Poets of PEI Winter*

Winter

I watched a woman
As she piled up
Swirls of cold cream
On her face
Until
It hid the scars,
And softened all
The crowsfeet left
By birth and death,
And her
Features once again
Seemed clean and fresh,
And then I felt
The coolness
Of her cheek.

—Florence Roper, extrait de *Three
Women Poets of PEI*

Son poème « October Rain » fait usage d'une métaphore, ayant comme sujet le travail traditionnel d'une femme au foyer, pour décrire un paysage. De la même manière, « Winter » anthropomorphise la saison hivernale en la présentant comme une femme âgée et utilise une image domestique—celle d'une vieille dame appliquant du cold-cream—comme une métaphore élaborée pour montrer l'accumulation de la neige.

Alors que Ledwell fit la critique de l'écriture contemporaine dans *Sand Patterns*, d'autres professeurs à l'université appliquèrent les normes du modernisme à la littérature antérieure de l'Île. Une publication innovatrice appelée *Three Island Women Poets* se consacrait à l'écriture des femmes. Publiée par la maison d'édition Square Deal, propriété de Reshard Gool – il s'agit d'un livre qui présente des textes écrits par Grace Matthews Wells, Lucy Gertrude Clarkin et Florence Roper. *Three Island Women Poets* choisit non seulement un solide échantillonnage du travail de chaque poète, mais il inclut également des analyses critiques, donnant un commentaire sérieux sur la contribution de chacune des auteures à la tradition littéraire (et concernant la place de chacune dans le contexte du développement du modernisme sur l'Île).

Deux des articles furent écrits par des professeurs de l'Université de l'Île-du-Prince-Édouard (Reshard Gool lui-même et Robert Campbell).

L'éditeur Square Deal a également publié une monographie de poèmes par **Leone Ross** intitulée *Beach Pebbles*, permettant ainsi au public lecteur de découvrir la voix et la solide critique sociale de cette poète douée.

Inventory

A crocheted afghan,
A pieced quilt,
A rug hooked of rags
In a scroll design,
An old sampler, somewhat faded,
reads, "Home, Sweet Home."
A shoebox tied with string
Inside, three letters. "Here,
I'll take the stamps. They're old."
A lock of hair tied with a ribbon,
An obituary, a yellowed clipping,
A very dried out rose,
"That old crone couldn't have been
The bride in this blurred snapshot!
And that's all."
"Why do they let them take anything
To the Home? We have enough to do
Without these in our way.
Well, who wants them?
They mean nothing."

—Leone Ross, extrait de
Beach Pebbles

Dans le texte « Inventory » de Leone Ross, nous jetons un coup d'œil aux trésors d'une femme âgée et percevons deux visions de ce qui pourrait avoir de la valeur parmi ces objets. La personne citée dans le poème apprécie les vieux timbres ayant une valeur monétaire, mais il ou elle refuse de considérer la valeur des créations artistiques de cette femme—son afghan, sa courtpointe, son tapis crocheté et son abécédaire—sans oublier les souvenirs de sa jeunesse, de sa beauté

et de ses amours. En présentant les paroles citées comme dures, frustes et sexistes, le narrateur du poème critique implicitement l'intrus insensible bafouant les souvenirs de la vieille dame, et demande au lecteur de considérer attentivement leur valeur et leur signification.

Dans le poème « The Brook », Leone Ross s'inscrit en faux face à la présentation traditionnelle du paysage de l'Île-du-Prince-Édouard comme d'un paradis pastoral. Elle oppose aux expressions idiomatiques victoriennes du genre « babbling brook » et au mots « limpid » et « clear », de même qu'aux sujets victoriens tels que ruisseau, pinson chanteur et champs, une nouvelle vision de la dégradation environnementale. On retrouve ici, enfin, la dure réalité du modernisme.

The Brook

The babbling brook
Of yesteryear,
So well remembers,
So limpid, clear,
Squirms restlessly
Beneath green slime
And to its bank
A rusted VW climbs
Whose vacant eyes
Stare unseeingly
At fields well sprayed
With 2-4-D.
The song-sparrow's trill
Halts brokenly
Competing with
The cacophony
Of diesel bursts
And traffic's road.

—Leone Ross, extrait de
Beach Pebbles

Édition des écrits des femmes, par des femmes

La peintre et auteure **Elaine Harrison** a créé sa propre maison d'édition, Elaine Harrison and Associates, et a fait connaître les récits d'Antoinette Gallant, d'Olive O'Brien et d'**Emily LaViolette** grâce à ses publications et à sa distribution. L'entreprise de Harrison n'a jamais hésité à publier des textes dont le point central était extrêmement local. Les meilleurs poèmes de Harrison elle-même révèlent son intense identification avec le local. Dans l'un d'eux, le narrateur raconte de manière évocatrice aux lecteurs : « Je suis une Île qui rêve. » Ses poèmes encouragent les femmes à s'exprimer artistiquement, à s'exprimer avec intrépidité.

Le texte « Woman in Backyard » d'Elaine Harrison met l'accent sur l'importance de l'expression artistique d'une femme, par le biais de la confection d'une courtepoinette. Harrison oppose la courtepoinette colorée et assemblée avec minutie, à la maison en décrépitude et mal entretenue. En mettant l'accent sur la joie que la femme trouve dans sa courtepoinette et ses fleurs, Harrison transforme insensiblement la courtepoinette, en une expression de la richesse de la vie intérieure de cette femme, de même qu'en un témoignage d'une vie confinée à l'intérieur de la maison durant les « longues journées d'hiver ». La courtepoinette est associée très fortement avec le paysage englobant cette femme, surtout considérant que les paysages de l'Île-du-Prince-Édouard sont souvent décrits comme un « patchwork » de champs verts et de terre rouge. Le poème de Harrison réunit si bien les pièces ensemble, qu'il devient ardu d'établir une distinction entre la femme, le paysage et la courtepoinette : ils sont tous du même tissu.

La voix la plus intrépide dans le domaine de l'édition sur l'Île fut rapidement celle de **Libby Oughton**, qui devint la propriétaire de Ragweed Press au début des années 1980. Ragweed Press avait été mis sur pied par Harry Baglole en réaction au manque d'intérêt évident, des éditeurs du centre du Canada pour les histoires « régionales » ou « locales ». Au moment où Oughton devint l'éditrice de Ragweed, son féminisme énergique et sa détermination acharnée face à l'établissement d'une maison d'édition fructueuse basée sur l'Île, créèrent le climat le plus accueillant qui ait jamais existé pour les auteures de l'Île.

En 1982, dans le sillage d'un festival artistique pour

Woman in Backyard

The house behind her
is old and gray
not a lick of paint on it
no curtains at the windows
the rickety foundation is
just boulders thrown
together anyhow with pieces
of dented tin stuck in the
openings where cellar windows
should be.

But she sits there among
the green weeds in the backyard
with red hens feeding all around her
and the morning sun shining
down on her neatly parted
white hair, she has a strong
beautiful face and long
artistic fingers.

And there spread out before her
is her cloth of glory a patchwork
quilt of red yellow and blue like the
sea
all kinds of shapes flying in
all directions with lovely flowers
growing all over it that had
brightened the long winter
days in the old house.

She looks down at her work and
touches lightly the yellow flowers
in the corner lying on her lap.

—Elaine Harrison
extrait de *Voices Down East*

les femmes de l'Île (Island Women's Arts Festival), l'entreprise de Oughton supervisa la publication d'une importante anthologie intitulée : *island women: our prose and poetry*. Avant de se départir de Ragweed et de quitter l'Île-du-Prince-Édouard, Oughton réalisa éventuellement son rêve longtemps caressé, d'établir une maison d'édition entièrement consacrée à la publication de l'écriture des femmes. Gynergy Press, une filiale à part entière de Ragweed, continue de ne publier qu'exclusivement des textes féministes et lesbiens.

Tout au long de son mandat à Ragweed, Oughton a écrit fréquemment à propos des défis associés au fait d'être une femme d'affaires et une artiste (plusieurs de ses réflexions inspirantes furent publiées dans *Common Ground Magazine*, une publication éditée sur l'Île vouée aux nouvelles et aux perspectives des femmes, dirigée pour l'essentiel de son existence par **Anne McCallum**. *Common Ground* a fourni encore un autre lieu pour la diffusion de la littérature des femmes de l'Île).

I believe that artists are vital to influencing how we see ourselves and how we interpret our world. And isn't it strange when you look at the arts throughout history? Look at the visual artists, the painters. Look at the architects, the composers and musicians, the writers? Do you see many women in the list? Very few, I bet! But did not women paint, compose, write and play music, write and act in plays, write novels and poetry, exercise their very creative minds? They are beginning to be heard and seen now. So what happened? Why are the lists of artists so predomin[ant]ly male? Where is our women's artistic history?

These are probably enough questions to begin this article. I find just writing them down makes my fingers get furious. . . .

*

Of all the books published, only about 1 out of every 5–6 is by a woman. Is this because we write [less] "well" or because we write "differently" and thus have a hard time getting published, because most publishing houses are owned by men who may subtly or not-so-subtly censor our writings?

*

Not wearing my pinstriped suit and tie, I knocked on the door of the office that said Loans—

Commercial. The man behind the desk said, "What do you want? You're in the wrong department. This is commercial loans." I did not know whether to break into tears, or become violent at all the implications his tone implied, "I want to borrow money to buy a computer for my company," I said. "What company are you representing?"

"No," I said. "You misunderstand me. I own the company."

*

I want to see the creative energy of women everywhere now--whether they stitch, paint, write, make up stories for children, write only in diaries, sit in the late night hours at the piano composing

tunes of their own, or compose symphonies, choreograph ballets, become chefs, make films, write all the soap operas. I want our creative visions and interpretations to be seen and heard. It seems important to me, to you and to our families that we find a different way to live on this earth, interact with each other and care for each other.

La poésie de Libby Oughton est également exceptionnelle. Son livre *Getting the Housework Done for the Dance*, par exemple, offre les meilleurs exemples d'expérimentation avec les formes poétiques, parmi tous les livres publiés par des auteures de l'Île au cours du 20^e siècle. Son poème « the fullerbrushman calls », présenté plus bas, fournit un exemple excellent de la souplesse et des possibilités offertes par les vers libres.

the fullerbrushman calls

these days i live with a country
horizon
where hardly anyone visits but last
Saturday surprised
by an afternoon knock
i opened the door and a woman
in worn k-mart clothes said slowly
a speech she must have practised for
hours
as a carful of kids
pressed windows to watch in awe
mom really using those words

Hello. I'm the fullerbrushman.
Remember us? Fine quality pro-
ducts brought directly to your door.
We have just about every-
thing the little homemaker could
want. Everything from
brushes to our new line of health
products with that fuller
quality you've learned to respect.
Are you the lady of the
house and could I take just a moment
of your time to show
you . . .
please come in

Oh thank you, thank you. I get so
nervous. I've just started
doing this. My old man ran off I've
got a lot of kids to feed and
had to do something. Everytime I got
a job usually waiting on
tables at night so at least some of
the kids were in bed, I'd just
get so tired up day and night and
have to quit and I hate the
welfare. Now I'm trying to do
something on my own. So I
started going door to door in town
but they don't seem much
interested in my products. Too many
stores I guess these days.
So I'm trying out here. And it's so
hard to go up and just knock
on someone's door but country people
are a little nicer don't
you think and that woman up there in
the trailer at least
looked at my catalogue. Can I show
you? There's no obligation
none at all. Here. I've got this pen
for you as a sample. Look. It
has my name on it. See? There. Of
course it's not a brush is it

eh, like we used to get when I was
little but if I could just sell
something, then I can get fancier
samples you've got to buy
them you know. Oh I didn't mean to
talk so much . . .
she shows me page by page by page
a careful speech for each item and i
pay
attention to household cleaners
herbal teas
brushes for my toilet
and to a woman's first (and bravest)
step
i choose a few small things
and the carpet sweeper
and when i do
her hand trembles as she writes it
down
(it's forty-nine dollars) in a
whisper
she asks if i'm really sure
while one finger traces the spelling
m u l t i p r o e l e c t r o s t a t
i c

Wish they'd call these something
simple but I wouldn't want
to write it wrong. They might not
accept my order. It could
take a week or two but as soon as it
comes I'll bring it right out
will you be home. You don't have to
pay now I'd never take
money without giving customers their
things. Nobody's
ever bought one of these before. O
thank you, thank you. Bye.

Today she drove the thirty miles
from her home only to find me out
and my niece here who says
a fullerbrushwoman
with the saddest face i've ever seen
came by

Oh I'm so sorry. I should have called
but your aunt ordered
these products and they just came in
this morning and I didn't
want to keep her waiting will she be
back soon? I really want to
give them to her. I should've called
. . . .

She phones and makes the trip again
unpacks the treasured sweeper
demonstrates exactly how it works
for half an hour every detail is
explained
how to get the smallest cat hair off
the rug
and how useful the packing box will
be -
then spends ten minutes cleaning the
brush
am i satisfied it is worth the money?
yes yes yes i say
and with the softest smile she lifts
her head

Oh I'm so happy, so glad. All today I
was sick to death with
worry
I might have to send it back.

- Libby Oughton, extrait de *New Poets
of Prince Edward Island*

Le poème présente plusieurs voix, et sa *forme* aide à communiquer les différences entre les voix principales. La narratrice de ce poème, par exemple, parle à la première personne (en utilisant le pronom « i », sans majuscule) et ses pensées sont structurées par des vers courts, mais avec une ponctuation minimale. Oughton utilise avantageusement la technique moderniste de la reproduction du « monologue intérieur ». La « vendeuse à domicile de brosses Fuller » tient des discours s'apparentant à de la prose et contenant des majuscules et des signes de ponctuation. Ces inconsistances grammaticales ne sont pas des erreurs. Elles représentent des choix délibérés faits par la poète; elle veut que son style d'écriture aide à exprimer la personnalité des deux femmes.

Le poème de Oughton fait le récit féministe d'une femme qui cherche son indépendance en acceptant un nouvel emploi—un emploi, qui comme nous l'indique le titre même du poème, est traditionnellement de la sphère des hommes. Le poème de Oughton amplifie la situation avec une telle émotion, que le lecteur sait que les craintes de « devoir retourner des items », ressenties par la vendeuse à domicile, peuvent être vues comme une métaphore exprimant la peur de devoir faire marche arrière, dans cette voie courageuse qu'elle trace dans sa nouvelle vie.

Le poème de Oughton intitulé « lilacs » décrit poétiquement certaines des valeurs poétiques féministes qu'elle aida à encourager chez d'autres femmes par le biais de ses projets d'édition et de son militantisme. La narratrice du poème suggère que plutôt que d'utiliser la forme poétique, pour embrouiller les détails de l'histoire de sa vie « en épluchant ses poèmes jusqu'à les transformer en squelettes / à dissimuler dans son placard », elle devrait plutôt raconter son histoire telle qu'elle la raconte à son amie intime : avec tous les détails, et avec ses joies et ses malheurs exposés sans protection. « Écris-le de cette manière », dit-elle, et le don de son intuition permet le retour de la beauté entièrement révélée, sans protection, des nouveaux lilacs.

L'importance de l'engagement de Libby Oughton et de Ragweed face au développement et à la publication d'auteures de l'Île a été renforcée en 1999, lorsque **Rachna Gilmore** a reçu le prix littéraire du Gouverneur général pour la littérature pour enfants (texte) pour *A Screaming Kind of Day*. Ragweed a publié en 1988 le

lilacs

for Vaughn

she brings me her poems
years of a woman's life
closed into files and drawers
she is hesitant nervous
to expose her secrets to me
(who is supposed to know
how words flow together)

she has moved and removed
words stanzas phrases
pared her poems into skeletons
to hide in her closet

when i ask how what really happened
here or here the whole story tumbles
from her lips filled with such love
and sorrow for her lovers friends
children and neighbours

write it that way i suggest
a slow shy grin covers her face
she jumps up from my kitchen table
returns with her arms full of the
season's
first lilacs 'here i almost forgot...
I brought you
these'

—Libby Oughton

extrait de *Getting the Housework*
Done for the Dance

premier livre pour enfants de Gilmore, *My Mother Is Weird*, lorsqu'elle habitait l'Île-du-Prince-Édouard.

Les femmes de l'Île-du-Prince-Édouard continuent de jouer un rôle important dans le monde de l'édition. Au cours des années 1990, **Catherine Matthews** (qui avait édité le livre *The New Poets of Prince Edward Island* pour Ragweed et avait été membre d'un groupe de performance de poésie/auto-édition nommé « The Secret Swarm ») fut le fer de lance de la publication de la revue de poésie *blue SHIFT*. **Alice Anna Reese** a fourni une bonne part de l'impulsion qui a abouti à la publication à compte d'auteur d'une anthologie des œuvres de TWiG (The Writers in Group). La maison d'édition Indigo Press de Deirdre Kessler publia des volumes occasionnellement, dont les biographies de deux femmes importantes de l'Île : Mona Wilson et Wanda Wyatt. La maison d'édition Acorn Press de **Laurie Brinklow** a fait paraître « des livres traitant de l'Île-du-Prince-Édouard, par des Prince-Édouardiens », dont *The Home Place* écrit par Jean Halliday MacKay.

Conclusion

Tout au long du 20^e siècle, les auteures de l'Île ont mis en cause le statu quo littéraire et ont lutté pour trouver leur propre voix, pour exprimer leur vécu en tant que femmes et Prince-Édouardiennes, en utilisant les mots et les styles littéraires qui leur semblaient le plus appropriés. En tant que groupe, elles ont assisté *et participé* à la professionnalisation de l'écriture, à la migration d'une tradition orale vers une tradition écrite et à l'explosion de l'édition émanant de l'Île.

La présente étude a été, par la force des choses, limitée. Plusieurs tendances littéraires sur l'Île-du-Prince-Édouard auraient mérité un examen historique plus approfondi. Un chercheur pourrait facilement écrire une histoire consacrée entièrement aux mémoriaux ou aux textes publiés à compte d'auteur ou aux chansons et à la poésie populaire ou aux ouvrages destinés aux enfants, qui ont été écrits par les femmes de l'Île-du-Prince-Édouard.

Il y a beaucoup à célébrer dans la littérature des femmes de l'Île. Malheureusement, encore beaucoup d'injustice demeure. À certains égards, l'écriture des femmes sur l'Île suit toujours une tendance constatée par Carole Gerson, durant la période entre les deux guerres mondiales : bien des femmes demeurent

moins prolifiques que les hommes et ne commencent à publier qu'à une époque plus tardive de leur vie et, en conséquence, disposent de moins de temps pour asseoir leur carrière et leur réputation en tant qu'écrivaines.

Un décompte rapide révèle qu'en 1999 et en 2000 uniquement, les écrivains ont publié au moins sept recueils de poésie. Pas un seul recueil de poésie par une femme de l'Île n'est paru au cours de la même période, malgré nombre d'indices démontrant que les femmes poètes de l'Île sont actives dans des groupes littéraires, publient dans des revues et donnent des récitals poétiques. La maison d'édition Acorn Press de la poète et editrice Laurie Brinklow n'a publié jusqu'à maintenant qu'un seul livre écrit par une femme. Je lui ai demandé pourquoi nous continuons de constater des taux de publication moins élevés parmi les écrivaines de l'Île. Voici sa réponse :

Au cours des dernières années, peu de femmes de l'Île semblent avoir publié des livres. Je peux les compter sur les doigts d'une main. Je suis l'une de celles qui n'a rien publié. Il y en a d'autres. Dianne Morrow. Catherine Matthews. Shauna McCabe. Linda Wigmore. Ivy Wigmore. Laurel Smyth. Orysia Dawydiak. Margie Carmichael. Judy Gaudet. Elles écrivent toutes, mais aucune ne semble faire paraître des ouvrages. Je peux trouver quelques raisons expliquant cet état de fait. Ou peut-être devrais-je parler de ma propre situation. Je suis une mère. Je travaille à plein temps. Je possède une maison d'édition et je fais de la révision à la pige, apparemment pour faire vivre ma famille. J'ai des amis. Je fais de la musique. La publication de ce que j'écris ne devient pas une priorité pour moi parce que le reste de la vie semble m'en empêcher. Éventuellement, j'aimerais consacrer, disons, un mois à l'écriture de quelques poèmes supplémentaires à mettre dans mon manuscrit, puis le proposer. Mais je n'ai pas ce mois à l'heure actuelle. C'est à peine si j'ai cinq minutes pour griffonner un poème tous les trente-six du mois.

Brinklow exprima une certaine envie face aux femmes qui semblent pouvoir organiser leur vie de telle manière qu'elles puissent écrire. Elle nota que pour être en mesure d'écrire, elles doivent d'abord penser à elles-mêmes—une attitude que notre culture décourage les femmes d'avoir. « Bien sûr, je sais que ce n'est pas

bien », dit Brinklow, « mais il est possible qu'il faille un certain temps pour passer outre... ».

Les femmes du 21^e siècle devront continuer à relever le défi de vaincre les obstacles à leur écriture, d'exprimer leurs expériences et leur culture par des vers libérateurs et des récits d'affranchissement.

Remerciements

Grand merci à mes collègues de recherche et auteures Ann-Louise Beaumont, Anne Nicholson, Sandy Kowalik, Tiffany Sark et Edie Zakem, pour leur encouragement et leur inspiration, ainsi qu'aux femmes du comité directeur du projet De première main, pour l'inspiration et les moyens de mener à bien cette recherche. Des remerciements spéciaux s'adressent à Sasha Mullally, dont les commentaires sur la rédaction, la vive perpicacité et le solide sens du contexte historique ont été inestimables; à Frank Ledwell et à Laurie Brinklow, pour leur aide et leur contribution du point de vue rédaction; à Simon Lloyd et Elizabeth Statts, pour leur aide en rapport avec la consultation de la PEI Collection de la bibliothèque Robertson, à l'Université de l'Île-du-Prince-Édouard.

Ouvrages critiques cités

- Arsenault, Georges. « 'C'est pas pour en insulter, c'est juste pour en ajouter': Les chansons de Léah Maddix ». *Canadian Folklore Canadien* 13.2 (1991): 71–84.
- . « Les chansons Acadiennes de composition locale ». *Canadian Folk Music Journal/Revue de musique folklorique canadienne*. 11 (1983): 12–17.
- Brinklow, Laurie. Courriel privé. 24 octobre 2000.
- Campbell, Robert. Introduction to Lucy Gertrude Clarkin's poems. Dans Grace Matthews Wells, Gertrude Clarkin, et Florence Roper. *Three Women Poets of PEI*. Édité par Reshard Gool. Charlottetown: Square Deal, [n.d.].
- Gerson, Carole. « The Literary Culture of Atlantic Women Between the Wars » dans *Myth and Milieu: Atlantic Literature and Culture, 1918–1939*. Édité par Gwendolyn Davies. Fredericton, N.-B.: Acadiensis, 1993.
- Gillen, Mollie. *Lucy Maud Montgomery: The Wheel of Things*. Don Mills, ON: Fitzhenry and Whiteside, 1975.
- Ledwell, Frank. « Salting Sand Pattern's Tail ». *Sand Patterns* 21 (printemps 1977).
- Lockerby, Elizabeth. *The Wild Brier: Or, Lays by an Untaught Minstrel*. Charlottetown: Geo. Bremner, Excelsior Printing, 1866.

MacKay, Ian. *The Quest of the Folk*. Montréal: McGill-Queen's UP, 1994.

Nash, Fred J. « Prince Edward Island Poets and Poetry. » *The Maple Leaf* 16.12 (décembre 1922): 241–44.

« Our Island Poets ». *The Daily Patriot* [Charlottetown] (5 mars 1901): 2

Woolf, Virginia. « A Room of One's Own » dans *Collected Essays*. New York: Harcourt Brace and World, 1967.

Monographies desquelles proviennent les extraits

Alley, Anne. *Leaflets of Verse*. Charlottetown: Irwin Printing, 1923.

Arsenault, Angèle. *Première*. Ottawa: Leméal, 1975.

Carroll, May. [Mrs. Louis B. MacMillan.] *A Collection of Poems*. Publié à compte d'auteur par Helen G. MacMillan, 1971.

Gallant, Antoinette. *Little Jack an' de Tax-man and Other Acadian Stories from Prince Edward Island*. Fernwood, Î.-P.-É.: Elaine Harrison and Associates, 1979.

—. *Le journal d'une raconteuse*. Summerside: La Société Saint-Thomas d'Aquin, 1979.

Harrison, Elaine. « Woman in Backyard ». *Voices Down East: A Collection of New Writing from the Atlantic Provinces*. Édité par Donald Cameron. Halifax: Fourth Estate, n.d.

MacLeod, Evelyn S. *Carols of Canada*. Charlottetown: John Coombs, 1893.

MacLeod, Margaret Furness. *Haiku*. Ill. Marjorie Digott. Publié à compte d'auteur, 1971.

Montgomery, L. M. *My Dear Mr. M: Letters to G. B. MacMillan*. Édité par Elizabeth Epperly et F. W. P. Bolger. Toronto: Oxford UP, 1992.

—. *The Selected Journals of L. M. Montgomery*. 4 vols. Édité par Mary Rubio et Elizabeth Waterston. Toronto: Oxford UP, 1985-.

O'Brien, Olive. *Running with the Wind*. Fernwood, Î.-P.-É.: Elaine Harrison and Associates, 1977.

Oughton, Libby. *Getting the Housework Done for the Dance*. Toronto: Williams-Wallace, 1988.

Ross, Leone. *Beach Pebbles*. Charlottetown: Square Deal, n.d.

Autres ouvrages par des auteures de l'île, mentionnés dans ce module

Bourne, Lesley-Anne. *The Bubble Star*. Erin, ON: Porcupine's Quill, 1998.

—. *Field Day*. Waterloo, ON: Penumbra, 1996.

—. *Skinny Girls*. Waterloo, ON: Penumbra, 1993.

—. *The Story of Pears*. Waterloo, ON: Penumbra, 1990.

Clarkin, Lucy Gertrude. *Poems*. Charlottetown: Red and White, St. Dunstan's University, n.d.

—. *Way O'Dreams*. Charlottetown: Dillon and Coyle Printers, n.d.

Gilmore, Rachna. *My Mother Is Weird*. Charlottetown: Ragweed, 1988.

Hammond, Elaine Breault. *Beyond the Waterfall*. Charlottetown: Ragweed, 1997.

—. *Explosion at Dawson Creek*. Charlottetown: Ragweed, 1998.

—. *The Secret Under the Whirlpool*. Charlottetown: Ragweed, 1996.

Kessler, Deirdre. *Bigfoot Sabotage*. Charlottetown: Ragweed, 1991.

—. *Brupp in the Land of Snow*. Charlottetown: Ragweed, 1989.

—. *Brupp on the Other Side*. Charlottetown: Ragweed, 1985.

—. *Brupp Rides Again*. Charlottetown: Ragweed, 1992.

—. *A Child's Anne*. Charlottetown: Ragweed, 1983.

—. *Home for Christmas*. NS: Pottersfield Press, 1989

—. *Lena and the Whale*. Charlottetown: Ragweed, 1991.

—. *Lobster in My Pocket*. Charlottetown: Ragweed, 1987.

—. *The Private Adventures of Brupp*. Charlottetown: Ragweed, 1983.

—. *Spike Chiseltooth*. Charlottetown: Ragweed, 1989.

MacLeod, Margaret Furness. *Canadian Mosaic: Poems*. Illustrations par Marjorie Winslow. Publié à compte d'auteur, 1966.

—, Judy Allison, Malca Friedman, Alice Lighthall, Bluebell Stewart Phillips. *A Collection of Five Montreal Poets*. Dorval, Québec: Technographic, 1975.

O'Brien, Olive. *Susan: More Running in the Wind Stories*. Charlottetown: Ragweed, 1983.

Russell, Nancy. *Farewell to the Ferryboats*. Toronto: ITP Nelson, 1998

—, *Light the Way Home*. Charlottetown: Ragweed, 2000.

—, *One Magical Summer*. Charlottetown: Red Cliff Publishing, 1998.

Wells, Grace Matthews. *Random Thoughts*. Summerside: publié par des membres de la famille, 1943.

Publications littéraires de l'Île-du-Prince-Édouard, et publications ayant un contenu littéraire important :

Prince Edward Island Magazine [publié de 1899–1905]

Common Ground: The News and Views of PEI Women [publié de 1982–1990]

IslandSide Magazine [publié 1989-1992]

blue SHIFT [publié de 1998–aujourd'hui]

Sand Patterns [publié 1972–1978]

Katharsis [quatre parutions entre 1967–1971]

Secret Swarm [publication occasionnelle d'anthologies de la fin des années 1980 jusqu'au début des années 1990]

Sélection d'ouvrages à compte d'auteur, à petit tirage, non littéraires, et épuisés

Cran, Emily Elizabeth. *Songs for a Flute of Human Bone*. West Prince Arts Council, 1995.

Cusack, Pauline. *Inheritance: A Novelette*. West Prince Arts Council, 1982.

Cran, Emily Elizabeth. *Songs for a Flute of Human Bone*. West Prince Arts Council, 1995.

Cusack, Pauline. *Inheritance: A Novelette*. West Prince Arts Council, 1982.

Dalziel, Marjorie Hooper. *On Rustico Shore*. Charlottetown: Ragweed, 1982.

Graham, Mary, et Allan Graham. *Spill Reason on my Path*. 1984.

—, *Let the Stars Sing in My Cup*. 1982.

—, *Moments Amidst Warm Words*. 1990.

Harrison, Elaine. *I Am an Island that Dreams*. Fernwood, Î.-P.-É.: publié à compte d'auteur, n.d.

Laviolette, Emily A. *A Little Island Princess*. Fernwood, Î.-P.-É.: Elaine Harrison and Associates, 1975.

—, *The Oyster and the Mermaid*. Fernwood, Î.-P.-É.: Elaine Harrison and Associates, 1975.

MacKay, Jean Halliday. *The Home Place: Rural Life in Prince Edward Island in the 1920s and 30s*. Charlottetown: The Acorn Press, 1998.

MacIntyre, Bertha Mae. *Through All the Days Gone By*. Charlottetown, 1982.

MacLeod, Evelyne. *The First Book of Eve*. Charlottetown: Southern Kings News for the Guardian, 1978.

McLellan, Marion Schurman. *The Home Place*. Choisis par Fred Cogswell pour la Centennial Literary Commission, 1973.

Murchison, Kathryn. *Poems of the Isle of Prince Edward*. Charlottetown: 1956.

Pendergast, Gertrude. *A Good Time Was Had By All*. Summerside: 1981.

Van Vliet, Brigitte. *Story-Time Stories for Children*. Albany, Î.-P.-É.: Briar Press, 1977.

Une liste des auteurs de l'Île

Pobjoy, Wendy, éditrice. *The Prince Edward Island Writers' Guild Directory*. Charlottetown: Prince Edward Island Writers' Guild, 1992.

Sélection d'anthologies de la littérature de l'Île

Brehaut, Lyle, B. Epperly, G. King, L. Oughton, J. L. Turner, éditrices. *Island Women: Our Prose and Poetry*. Charlottetown: Ragweed, 1982.

Gool, Reshard, éditeur. *Three Women Poets of Prince Edward Island*. Charlottetown: Square Deal, n.d.

Graham, Allan, éditeur. *Island Prose and Poetry: An Anthology*. Île-du-Prince-Édouard 1973 Centennial Literary Commission, 1972.

Griffin Farish, Dorothy. *Another Century—Another Era: Memories and Recollections of Prince Edward Island in the 20th Century*. Richmond, Î.-P.-É.: Creative Communications, 2000.

Matthews, Catherine, éditrice. *The New Poets of Prince Edward Island*. Charlottetown: Ragweed, 1991.

Roper, Florence, éditrice. *Variations on a Gulf Breeze*. Prince Edward Island Centennial Commission, 1973.

Sand Patterns: A Commemorative Issue. Charlottetown: Sand Patterns Publications Association, 1983.

TWiG Anthology: The Writers in Group. Charlottetown: TWiG Publications, 1998.

Wright, Wayne, éditeur. *The Poets of Prince Edward Island*. Charlottetown: Ragweed, 1980.

Ouvrages critiques choisis au sujet de L. M. Montgomery

The Bend in the Road: An Invitation to the World and Work of L. M. Montgomery. [CD-ROM] Charlottetown: L. M. Montgomery Institute, 2000.

Epperly, Elizabeth. *The Fragrance of Sweet-grass: L. M. Montgomery's Heroines and the Pursuit of Romance*. Toronto: Oxford UP, 1992.

Gammel, Irene, et Elizabeth Epperly, éditrices. *L. M. Montgomery and Canadian Culture*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

Rubio, Mary Henley, éditrice. *Harvesting Thistles: The Textual Garden of L. M. Montgomery*. Guelph, ON: Canadian Children's Press, 1994.



de première main

De chiffons et de poches :
de l'art utilitaire à
partir de poches vides
et de vieux vêtements,
les tapis crochetés de
l'Île-du-Prince-Édouard

Chercheuse/Écrivaine :
Anne Nicholson

Introduction

Interrogez n'importe lequel habitant de l'Île-du-Prince-Édouard au sujet des tapis crochetés et il vous défilera le nom d'une demi-douzaine de femmes de sa connaissance confectionnant « les plus beaux tapis de l'Î.-P.-É. ». Ou alors il vous entraînera d'une pièce à l'autre de sa demeure pour vous faire admirer les nombreux tapis richement colorés, qu'il a collectionnés au fil des ans. Les tapis crochetés sont omniprésents sur l'Î.-P.-É., mais vous pourriez tout aussi bien ne pas en entendre parler du tout pendant plusieurs années. Ils sont partout, et pourtant quelque peu invisibles.

On trouve dans les bibliothèques plusieurs volumes traitant des tapis crochetés, écrits par des auteurs américains, mais les sources spécifiques à l'Île sont très rares. Il est difficile de croire qu'au début du 20^e siècle, presque toutes les femmes de l'Î.-P.-É., sauf celles qui étaient très fortunées, crochetaient des tapis pour leur foyer.

Qu'est-ce que le tapis crocheté?

Le poinçonnage de tapis au Canada atlantique et en Nouvelle-Angleterre se distingue des autres techniques de poinçonnage, parce que les boucles de laine des tapis ne sont pas nouées individuellement avec un crochet à clenche. Le *velours* du tapis est plutôt formé en tenant sous un canevas grossier, habituellement une

toile de jute, des bandelettes de tissu d'une largeur d'environ 1 cm qui sont tirées à travers le tissage grâce à un petit crochet, pour créer des boucles à intervalles réguliers. En utilisant la même méthode de base, les artisanes peuvent également se servir de laine, et les boucles peuvent être ciselées pour obtenir des textures différentes. Plus généralement, le velours est laissé en boucles, augmentant la durabilité du tapis.

Pour crocheter un tapis, le canevas était tendu sur un simple cadre en bois pouvant être déposé entre deux chaises ou sur deux tréteaux. Les premières artisanes fabriquaient leurs crochets en limant le bout d'un clou jusqu'à obtenir la forme d'un léger crochet et en le fichant dans un petit morceau de bois façonné pour bien s'adapter à la main. Le motif du tapis était esquissé sur le canevas avec du charbon de bois ou, plus tard, avec des crayons de couleur ou des crayons-feutres. Vers la fin du 19^e siècle, des canevas préimprimés étaient vendus par l'entremise du catalogue de la compagnie Eaton, et il devint courant de voir des tapis de partout dans les Maritimes arborer les mêmes motifs, avec seulement des variations dans les couleurs; des motifs géométriques de ce type furent particulièrement populaires sur l'Île-du-Prince-Édouard. Aujourd'hui, les cadres, les crochets et les matériaux de base sont conçus spécialement pour les tapis crochetés et peuvent être achetés « prêt à crocheter » dans les boutiques de matériel d'artiste.



3.1 & 3.2 Tapis crocheté Acadien / Acadian hooked mat



L'histoire de la fabrication des tapis crochetés

Tout porte à croire que l'origine des tapis crochetés se situe dans l'est de l'Amérique du Nord. Notre étude de l'art du tapis crocheté est entravée par le manque de références concernant cette activité dans les documents historiques. Abigail Smith de New Maryland près de Fredericton au Nouveau-Brunswick, a confectionné en 1860 le plus vieux tapis crocheté au Canada. Mme Smith avait crocheté son nom et la date directement dans le tapis, mais cela n'était pas une pratique courante. Le site Web du Musée canadien des civilisations présente des diagrammes de poinçonnage et des photographies du tapis d'Abigail Smith et de nombreux autres tapis. Voir : <http://www.historymuseum.ca/cmhc/exhibitions/arts/rugs/rugs02e.shtml>.

Les femmes qui confectionnaient des tapis crochetés pour diminuer les courants d'air de leur maison ne considéraient probablement pas leur travail comme très artistique. Puisque la fabrication des tapis était une activité courante, comme la confection des vêtements, il est rare que des noms et des dates apparaissent sur le produit fini. Plus souvent qu'autrement, des dates étaient incorporées dans le motif d'un tapis, pour commémorer un événement ayant peut-être eu lieu de nombreuses années avant sa fabrication.

La confection de tapis crochetés sur l'Île-du-Prince-Édouard

Sur l'Île-du-Prince-Édouard, les tapis crochetés (« hooked rugs ») étaient toujours désignés par le

mot « mat », que l'on peut rendre approximativement par « carpette » en français. Les tapis étaient fabriqués par des femmes du milieu rural, dans le but d'introduire confort et beauté dans leur demeure. Les revêtements de sol devaient être faits avec les matériaux facilement accessibles. Ultérieurement, lorsqu'il devint possible d'acheter des couvre-planchers, les femmes ne pouvaient guère se permettre de dépenser le peu d'argent à leur disposition pour de tels items de luxe. Tout de même, les tapis étaient dénigrés par une culture qui tenait pour acquis les objets « faits à la main » et parce qu'ils étaient confectionnés de vieux matériaux devenus inutiles en tant que vêtements ou que poches. Une femme pouvait fabriquer un tapis sans même devoir quitter son logis pour trouver des matériaux. Son seul coût résidait dans les nombreuses heures requises pour produire le tapis. Bien des femmes se souviennent des moments passés à crocheter des tapis comme d'une période de répit, avant de reprendre des tâches plus ardues; une pause qui se justifiait par les objets utiles qui en résultaient.

Malgré que l'origine des tapis puisse être qualifiée de modeste, cela ne veut pas dire que les femmes n'étaient pas peu fières de produire des décorations colorées et intéressantes pour habiller les planchers de leur demeure. Le fait justement qu'il n'y avait aucun coût associé à la fabrication des tapis et que le produit avait une vocation tout à fait utilitaire, signifiait que certaines femmes pouvaient se permettre de laisser libre cours à leur besoin d'expression artistique. Chaque nouveau tapis était traité précieusement, jusqu'à ce qu'il absorbe suffisamment de poussière pour être relégué à l'entrée de la cuisine, puis sur le porche, pour être enfin, juste avant sa désintégration totale, donné au chien pour sa sieste. Ce « cycle de vie du tapis » illustre bien le recyclage créatif de chaque objet, de fonction en fonction, à une époque où les objets « neufs » étaient très rares.

Les femmes fabriquaient des tapis pour usage dans leur maison; ils n'étaient pas créés pour un marché plus vaste. Cet état de fait allait changer au cours du 20^e siècle, alors que la beauté de ces tapis leur valut l'intérêt des colporteurs qui échangeaient des marchandises contre ces tapis, à mesure qu'une demande se créait pour eux dans les centres urbains.



3.4 Tapis crocheté, Beaconsfield / Hooked mat, Beaconsfield

Pièces de collection

Avoir dans sa maison des tapis importés étaient une indication de richesse et de réussite sociale sur l'Î.-P.-É. Les femmes des classes fortunées, très adroites à d'autres artisanats tels que la dentelle, la broderie et le piquage de courtepoinètes, ne semblaient pas porter beaucoup d'intérêt à la fabrication de tapis crochetés. La création de tapis crochetés comme couvre-planchers à la fin des années 1800 faisait partie de la vie courante sur l'Î.-P.-É., mais les tapis étaient plus courants dans les demeures rurales où l'accès aux couvre-planchers importés était plus difficile. À mesure que les populations quittaient la campagne pour la ville, la nostalgie pour les objets rustiques faits à la main s'accrut. À la fin des années 1800 et au début des années 1900, les gens des classes aisées souhaitaient retrouver la qualité simple de ces articles d'origine modeste et commencèrent à les collectionner, épuisant souvent les réserves de tapis des communautés où ils étaient fabriqués.

Durant cette période, plusieurs tapis quittèrent l'Î.-P.-É. pour être intégrés aux articles de ménage de foyers situés ailleurs. William Winthrop Kent, un architecte de la Nouvelle-Angleterre, a écrit son livre intitulé *The Hooked Rug* en 1930. Dans cet ouvrage, il fait référence aux artisanes fabriquant les tapis qu'il collectionnait par passe-temps. « Le plaisir de la création est l'un des plus

précieux attributs humains », dit-il en ajoutant : « et peu d'entre nous réalisent à quel point la fermière fort occupée était revigorée, par le fait de se tourner vers la tâche de terminer ce beau tapis crocheté, orné de médaillons et de fleurs qui allait couvrir le plancher de la "chambre d'amis" ». M. Kent ne souligne guère que ces paysannes disposaient de bien peu de commodités.

M. Kent décrit un voyage qu'il entreprit avec un ami et qui les mena par delà la frontière canadienne, vers le Nouveau-Brunswick, à la recherche de tapis. Une fermière lui donna plusieurs de ses tapis, clairement flattée qu'il désirait obtenir des choses qu'elle avait faites elle-même. Elle refusa toute compensation, donc M. Kent fit don d'un montant non mentionné à l'église de sa paroisse. Il était touché par le fait que des femmes rurales étaient indifférentes à la valeur marchande de leur travail. Son cadre de référence en rapport avec la « valeur » était fort différent de celui de la fermière avec qui il traitait.

L'importance de l'Île-du-Prince-Édouard en tant que source de tapis devient évidente lorsqu'il fait référence spécifiquement aux fabricantes de l'Île-du-Prince-Édouard, remarquant qu'elles modelaient souvent le velours pour donner du relief aux fleurs.

La surface d'un tapis de laine est souvent modelée ou encavée ou relevée, par certaines artisanes de l'Île-du-Prince-Édouard et par d'autres, pour obtenir des effets réalistes ou modelés de fleurs, de feuillages ou de bordures. Ceux-ci ne sont pas toujours à éviter lorsque le tapis est utilisé devant le foyer, mais peu d'entre eux sont aussi beaux que les tapis denses, à la surface bien plate et non coupée, et leur usage courant en tant que tapis démontre rapidement que l'idée d'une surface en relief ou modelée est illogique, sauf à titre de curiosité. En tant que couvre-planchers, ils n'ont guère une aussi bonne raison d'être que celle des fresques modelées de Pinturicchio à Siène et à Rome.

Il est intéressant de noter qu'il écarte une particularité des tapis de l'Î.-P.-É. qui les rend plus jolis, simplement parce que cette caractéristique semblait moins pratique. Des différences régionales aux plans de la technique et du style peuvent encore être observées lorsque l'on va de communauté en communauté. Alors que les motifs géométriques seront préférés dans une



région, les motifs fleuris seront plus appréciés dans une autre. L'influence des critiques telles que celles de M. Kent peut avoir amené des changements de style à mesure que les artisanes tentaient de se conformer à une esthétique et à des besoins de décoration venus d'ailleurs.

Lucy Maud Montgomery décrit la technique des fleurs modelées dans son roman *Pat of Silver Bush* :

... elle commença à découper la robe en crêpe rouge de Winnie, en bandelettes de forme appropriée pour le « crochetage ». ... Elle était exactement de la couleur qu'elle voulait pour les pétales intérieurs des larges roses « en relief » du beau tapis neuf qu'elle fabriquait ... un tapis avec des « volutes » d'un brun doré sur les bords et, au centre, des touffes de roses rouges et pourpres, telles qu'il n'en a jamais poussé sur un rosier de ce bas monde.

(Le L. M. Montgomery Institute dispose d'une liste de tous les objets faits à la main que Montgomery aimait créer, et qui étaient fort nombreux. Aucun tapis crocheté n'apparaît sur cette liste.)

Les roses en relief (3.5) sont habituellement appelées « *riz roses* » sur l'Île et certaines artisanes sont renommées localement pour leur habileté dans cette technique. Un tapis avec des roses sculptées décore l'une des salles du Musée et de la Fondation du patrimoine sur la rue Kent à Charlottetown.

Bien que peu de documents aient été rédigés à propos de la confection de tapis crochetés sur l'Î.-P.-É., il y a encore beaucoup de personnes âgées qui se souviennent de l'époque où la fabrication de tapis

crochetés était une activité courante dans la plupart des ménages et où les concours amicaux des foires et des expositions étaient très attendus. L'Î.-P.-É. était largement reconnue comme un endroit où l'on trouvait de nombreuses fabricantes de tapis crochetés fort douées. Une lettre de la Corporation canadienne de l'artisanat à Montréal, écrite en 1919 et adressée à Mlle Hunt de la section Prince County de la Corporation, demande la permission de rendre « accessibles au maximum de gens possible les recettes et les conseils précieux inclus dans votre "Dye-Book" ». L'auteure écrit plus loin qu'elle espère que « maintenant que la guerre est terminée, je suppose que vos membres seront en mesure de reprendre leurs activités antérieures telles qu'auparavant. Comment vont vos projets de tapis? Nous allons publier des circulaires pour une nouvelle compétition bientôt, et je vous en enverrai un certain nombre aussitôt qu'elles seront prêtes ». Cet intérêt venant de l'extérieur illustre de quelle manière les organisations d'artisans soutenaient et unissaient les communautés à travers le pays, à une époque où la distance créait des barrières plus importantes qu'aujourd'hui.

Les femmes de l'Île éprouvaient plaisir et fierté lors de la création de leurs tapis. La fabrication des tapis crochetés était une activité de loisir productive, et les tapis étaient crochetés au cours de l'hiver et du printemps, lorsque la neige ou la boue rendait difficile les sorties à l'extérieur de la maison. Vers le tournant du siècle, des « corvées de crochetage » ou des « frolics à hooker » étaient des événements courants organisés de telle sorte que les femmes d'une région puissent partager leurs talents individuels et s'entraider pour commencer de nouveaux tapis. L'habitude de tenir des corvées de piquage de courtpointe est répandue partout en Amérique du Nord, mais, à l'inverse, la corvée de crochetage est moins souvent gardée en mémoire, bien qu'elle ait été courante jusqu'en 1930 approximativement, lorsque la popularité de la fabrication des tapis crochetés commença à baisser. Certaines femmes peuvent encore se souvenir de leur mère organisant des corvées de crochetage et laissant de côté toutes les autres tâches ménagères, pendant toute la durée de la corvée. Margaret Furness MacLeod, de Vernon Bridge, a décrit une corvée de crochetage dans son fascicule « Four Scripts—Inspired by Childhood Memories in Prince Edward Island », préparé pour l'émission Trans Canada Matinee du réseau anglophone de la SRC. Le



3.6 La corvée de crochetage / The Hooking Party

document « Four Scripts » de Mme MacLeod, disponible au Bureau des archives de l'Î.-P.-É., ne porte pas de date, mais a probablement été écrit au cours des années 1950. Elle y mentionne :

Le jour où ma mère disait : « Je crois qu'il est temps que nous ayons un nouveau tapis », je savais que nous allions avoir le meilleur genre de fête—une corvée de crochetage. Peut-être ne voyez-vous pas le rapport entre un nouveau tapis sur le plancher et une fête, mais lorsque j'étais une petite fille sur l'Île-du-Prince-Édouard, fabriquer un tapis était tout un événement. De fait, je n'ai jamais pu déterminer si l'annonce faite par ma mère, qu'il était temps d'avoir un nouveau tapis, était motivée par le fait que la poche était pleine ou parce qu'elle avait le goût de faire la fête.

« La poche » à laquelle Mme MacLeod fait référence est la poche à chiffons. Cette dernière a vécu l'essentiel de sa vie adulte ailleurs que sur l'Île, ce qui explique son emploi du mot « rugs » plutôt que « mats » dans l'extrait précédent.

Mme MacLeod décrit également avec force détails la récolte des plantes pour produire les teintures :

On utilisait des plantes telles que des oeillets d'Inde, des soucis, du foin trèfle, des framboises et des cormes, pour n'en mentionner que quelques-unes, pour teindre des bandelettes de la longueur d'une jupe ou de draperies. Même les psallottes des prés nous donnaient une gamme

complète de teintes allant du rose tendre au rouge. Je pense que le pigment contenu dans ces chapeaux de champignon est extrait de notre sol couleur de brique et ne pourrait peut-être pas être obtenu au même degré ailleurs.

Dans son essai « Traditional Hooked Mats of Southeastern Prince Edward Island », Shirlee Hogan indique que de nombreux habitants de l'Île se souviennent de leur mère et de leurs grands-mères emballant des tapis qu'elles avaient confectionnés et les confiant à des parents retournant dans la région de Boston. Tant de tapis de l'Île ont abouti en Nouvelle-Angleterre que l'on peut présumer que leur origine a probablement été oubliée, et que l'on suppose localement qu'ils ont été faits aux États-Unis. Puisque les artisanes identifiaient que rarement leur tapis, il est ardu de déterminer quels motifs sont originaires de l'Î.-P.-É.

Cette photographie (3.6) datant des années 1940 et provenant de l'essai de Shirlee fut empruntée à Annie Whiteway de Brooklyn. Elle montre une corvée de crochetage à l'époque de la guerre. Les femmes sur cette photographie sont en train de confectionner un tapis qui sera mis à l'enchère pour amasser des fonds. Les femmes à l'arrière-plan présentent une courtépoinette qui semble avoir le même motif. Annie Whiteway est assise à droite du centre, faisant face à l'appareil-photo.

Shirlee Hogan a également écrit à propos des « mat men », i.e. des colporteurs qui échangeaient des prélatrs pour des tapis crochetés, ces derniers étant éventuellement vendus sur le continent. Bien des gens de l'Île appelaient ces colporteurs des « Juifs » et certaines personnes persistent à le faire encore aujourd'hui. Les colporteurs étaient en fait des marchands ayant émigré du Liban au début du 20^e siècle. Le livre *A Stream out of Lebanon* de David Weale décrit la méfiance envers ces gens très travailleurs, éprouvée par les gens de l'Île vivant dans de petites communautés où on voyait que rarement des gens qu'on ne connaissait pas. « Les gens de la partie rurale de l'Î.-P.-É. ne pouvaient comprendre d'où venaient ces colporteurs libanais qui avaient l'air si différent d'eux. Ils les appelaient habituellement "Juifs" et même les colporteurs se lassaient de les corriger en leur expliquant qu'ils étaient chrétiens, s'identifiant parfois eux-mêmes comme le "Juif" devant leurs clients ».

Au cours de la première moitié du 20^e siècle, les femmes désiraient un couvre-planter qui soit plus facile d'entretien. Les colporteurs étaient très intéressés par les tapis crochetés et très durs en affaires avec les femmes, échangeant un prélat pour trois ou quatre tapis représentant plusieurs semaines d'ouvrage. En raison du fait que les colporteurs étaient traités comme des étrangers et donc considérés comme ne faisant pas partie de la communauté, ils pouvaient à leur guise adopter les attitudes que l'on s'attendait d'eux et imposer de durs marchés. En considérant les colporteurs comme des étrangers, les femmes pouvaient aisément se plaindre d'obtenir si peu pour leur travail. Cependant, les tapis leur accordaient un pouvoir d'achat qu'elles n'auraient pu avoir autrement.

La renaissance du tapis crocheté sur l'Î.-P.-É.

En 1973, l'Île-du-Prince-Édouard célébra le centenaire de son entrée dans le Canada. Comme pour tous les anniversaires de cette importance, la nostalgie pour les traditions et tout ce qui était ancien était très forte. Il y eut une renaissance de l'intérêt pour les objets « faits main ». Les gens ruraux de l'Île avaient assisté au départ de leurs enfants vers la grande ville. Puis un afflux de jeunes citadins découvraient le mode de vie rural et tout ce qui se rattachait au « retour à la terre ». Le Holland College School of Visual Arts, qui venait juste d'être créé, offrait des cours de courtepoinette, de tissage et de poterie, de même que des cours dans d'autres formes d'art visuel. La confection de tapis crochetés était également au programme. Plusieurs des femmes qui souhaitaient apprendre cet artisanat se souvenaient de leurs grands-mères fabriquant des tapis crochetés, mais n'avaient jamais considéré de le faire elles-mêmes. Toute une génération semblait avoir oublié cette forme d'art, mais au cours des années 1970, elle était en train d'être redécouverte et renouvelée avec enthousiasme.

Participant à cette renaissance de la création artisanale, le Centre des arts de la Confédération monta une exposition en 1978 intitulée « Hooked Mats of Prince Edward Island », et préparée par Mark Holden. Pour la première fois, des tapis furent reconnus comme une part importante de notre patrimoine et furent traités comme les artefacts précieux qu'ils sont. L'Artifactory, situé dans le parc industriel West Royalty, héberge une collection de tapis dont plusieurs sont en montre dans

des présentations d'époque au Island Museum, tout au long de la saison touristique.

Pour obtenir une liste des items de la collection de l'Île, consultez le site Web du Réseau canadien d'information sur le patrimoine à l'adresse : www.chin.gc.ca Choisissez la rubrique Artefacts Canada, puis la rubrique Sciences humaines. Faites alors une recherche du mot « tapis ».

Plus récemment, le Centre des arts de la Confédération a été l'hôte de deux expositions présentant des tapis crochetés. En 1995, le Textiles Show « Field and Flowers » à la Confederation Art Gallery and Museum fut organisé et préparé par Mary Burnett. À l'automne 1999, la galerie a monté une exposition entièrement consacrée aux tapis crochetés intitulée « The Marrying of the Coats: Anna MacLeod and Traditional Rug Hooking on Prince Edward Island » et qui mettait en évidence le travail d'Anna MacLeod de même que celui de plusieurs autres artisanes de l'Île. La poète Catherine Matthews, qui est originaire de l'Île, a été inspirée par l'exposition et a écrit son poème « The Marrying of the Coats » pour célébrer les femmes qui présentaient leurs oeuvres. Des extraits du poème de Mme Matthews et de l'essai historique de Anne Mather sont intercalés dans la section qui suit.

Quelques artisanes de l'Île

À l'heure actuelle, plusieurs femmes trouvent encore du plaisir dans l'art de créer des tapis crochetés. Découvrir cet artisanat donne accès à un monde nouveau, peuplé de femmes appréciant grandement leur art, individuellement et en groupes, qui se réunissent régulièrement et tirent profit de chaque occasion pour étudier des techniques et partager leur expertise. Bien que plusieurs d'entre elles travaillent essentiellement seules, fabriquant des tapis pour leurs amis et leur famille, plusieurs autres recrutent activement de nouvelles amateurs et enseignent la technique au plus grand nombre de personnes possible.

Six artisanes de l'Île sont présentées ci-après. Certaines ont grandi sur l'Île et ont confectionné des tapis toute leur vie. Deux d'entre elles ont déménagé sur l'Île et apporté avec elles leur enthousiasme pour cet artisanat. Certaines n'ont découvert cet art qu'à l'âge adulte et s'activent à reprendre le temps perdu.

Helen Johnston

3.7

*Des bandelettes de laine
sont ramenées à travers
le sol deux par deux*

*Soleil sur soleil, motifs
anciens et vrais accrochés
autour du coeur*

—Catherine Matthews

Helen Johnston (3.7) est née en 1914 et fabrique des tapis crochétés depuis toujours. Elle a appris la technique de sa mère, Ella Reynolds, qui demeurait juste au bas de la rue où habite Helen en ce moment, à Murray River. Helen se souvient de ses grands-mères qui confectionnaient également des tapis. Dans la maison de sa grand-mère Clow, des tapis couvraient chaque pouce de plancher pour isoler du froid. L'époux d'Helen, Reg, dessinait le motif sur le canevas qu'Helen poinçonnait ensuite.

La mère d'Helen opérait de la même manière avec son propre mari Benjamin. Elles croyaient que les hommes étaient plus habiles à ce genre de travail, parce qu'ils étaient habitués à dessiner des plans pour des bâtiments. Cette pratique de faire dessiner les cartons par les hommes et de laisser les femmes faire le poinçonnage semble avoir été très courante. De fait, la plupart des artisanes apprécient la possibilité d'utiliser des cartons empruntés à d'autres artisanes ou artistes. La tradition de s'en remettre aux aptitudes soi-disant supérieures des hommes avait également l'effet d'impliquer les hommes dans le processus de la fabrication des tapis, puisque ceux-ci, avec les enfants, se retrouvaient potentiellement un peu délaissés pendant l'opération du poinçonnage.

Bien qu'Helen n'ait jamais organisé de corvée de crochetage elle-même, elle se souvient fort bien de celles organisées par sa mère au cours des hivers, après les fêtes de Noël. Au début du 20^e siècle, tout le monde en faisait. Lors de ces corvées, la vaisselle n'était plus lavée et les enfants revenaient de l'école pour constater que le souper était loin d'être prêt. Personne ne semblait se formaliser du fait que les tâches normales du ménage étaient mises de côté, car ils prenaient

plaisir à la fête et anticipaient d'avoir un nouveau tapis sur le plancher. Cinq ou six femmes étaient invitées à la corvée, et on servait toujours du vin à la salsepareille et du gâteau aux fruits. L'hôtesse coupait les bandelettes de tissu et supervisait, alors que les invitées s'activaient au poinçonnage.

Au cours des années 1930, le crochetage de tapis perdit de sa vogue. Helen ne connaît pas précisément les raisons de cet état de fait. Peut-être que cette activité n'était plus à la mode ou alors, le tissu est devenu tellement rare que même les vêtements usés devaient être réparés et réutilisés. Helen, quant à elle, n'a jamais cessé de crocheter. Alors que le reste du pays traversait de peine et de misère les dures années 30, l'économie rurale de l'Î.-P.-É. ne changea guère, peut-être parce que basée sur des besoins plus fondamentaux que l'argent; les gens s'entraidaient lorsque les temps étaient difficiles et des travailleurs étaient toujours en demande sur les fermes ou dans les scieries. Helen a épousé Reg en 1933 et éleva huit enfants. Après le décès de Reg en 1989, Helen combla de longues heures de solitude en crochétant des tapis. Reg n'étant plus présent, sa fille Edie, une couturière de courtepoinette renommée de l'Île, a souvent fourni des cartons pour les tapis d'Helen.

Elle fabriquait habituellement quatre ou cinq tapis chaque hiver. Le plus grand tapis qu'elle se souvient d'avoir fabriqué mesurait quatre pieds par six pieds. Elle le crocheta pendant l'hiver 1950. À l'âge de 86 ans, Helen confectionne encore au moins deux tapis chaque année. Elle est fière du fait qu'elle n'a jamais acheté de tissu pour ses tapis; elle utilise du tissu provenant de vieux vêtements dont les membres de sa famille ne se servent plus, et des amis et des voisins lui apportent souvent leurs vieux vêtements pour ses tapis.

Helen ne teint pas son tissu. Elle adapte ses motifs en fonction des couleurs dont elle dispose. Elle peut identifier le vert d'un vieux chandail que son mari portait, dans le motif d'un tapis qu'elle a terminé récemment. (Voir : 3.8, 3.9, 3.10 et 3.11)

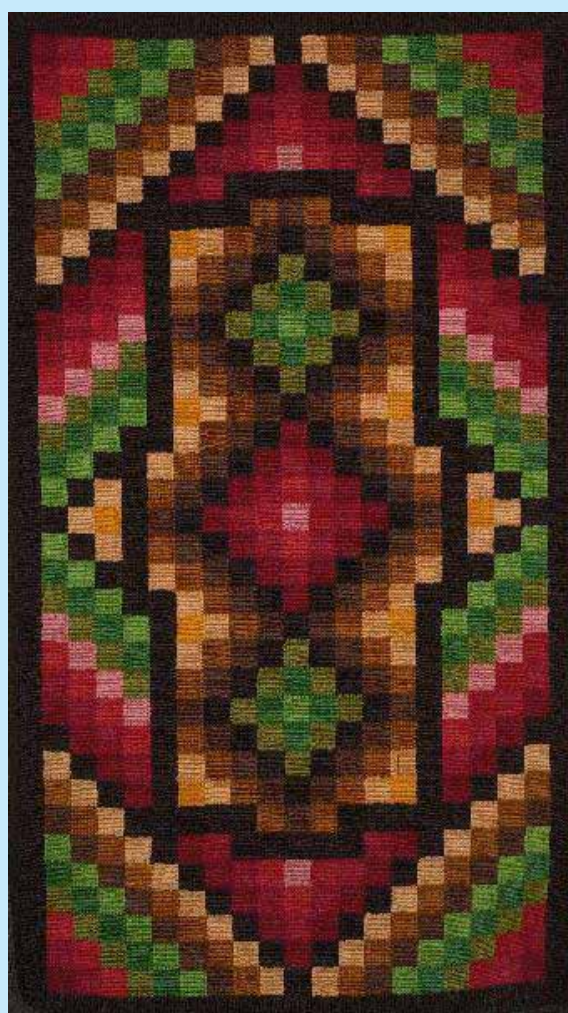


3.8



3.9

3.8, 3.9, 3.10, 3.11 Des tapis crochetés
par Helen Johnston / Mats hooked by Helen
Johnston



3.10



3.11

Hélène Gallant



3.12

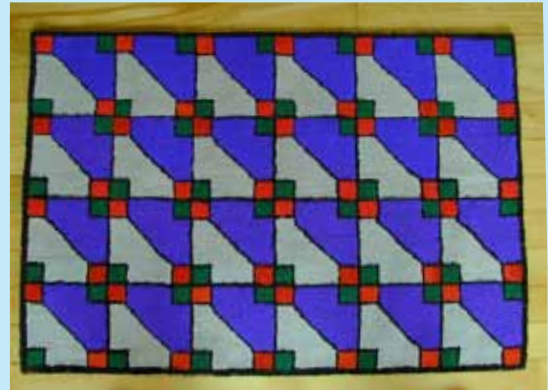
*Les femmes crochètent
leur douleur,
qui a rempli la vie;
Cancers, Alzheimer,
infarctus,
Décès et divorces.
Le canevas est leur
nappe d'autel.
Il absorbe, transmute,
cette douleur.*

—Anne Mather

Hélène Gallant (3.12) est probablement l'artisane la plus renommée dans la fabrication des tapis crochetés sur l'Île-du-Prince-Édouard. Née en 1924 à Saint-Chrysostome, Île-du-Prince-Édouard, Hélène était la fille aînée d'une famille de treize enfants. Elle vit maintenant à Wellington avec son mari, Joseph. À l'âge de 13 ans, elle quitta l'école pour aider sa mère à s'occuper de sa grande famille, et à peu près à la même époque, elle fit la découverte de sa passion pour les tapis crochetés. Hélène raconte sa visite d'une exposition locale d'artisanat où elle devint fascinée par les tapis.

Elle demanda à ses frères de lui assembler un cadre en bois et un crochet fait à partir d'un clou fiché dans un morceau de bois, et elle apprit la technique par elle-même. La mère d'Hélène ne fabriquait pas de tapis crocheté, peut-être parce qu'elle était déjà si occupée par le soin de sa famille, mais aussi probablement parce que plusieurs femmes de sa génération abandonnèrent les artisanats traditionnels au profit de solutions modernes. Il y eut, cependant, bien d'autres femmes de la communauté qui pratiquèrent cet art et apprécèrent une certaine « rivalité amicale » qui se développa entre elles.

Hélène conçoit ses propres cartons en s'inspirant de photographies de tapis qu'elle a vu lors de ses voyages ou d'images pittoresques de l'île. Lorsqu'elle commença à poinçonner des tapis étant enfant, Hélène utilisait les chiffons disponibles chez elle et devait se contenter des couleurs telles qu'elles étaient. Aussitôt qu'elle en eut les moyens, Hélène décida de ne se servir que de fil acheté de filatures de l'île. Ce fil lui permet d'utiliser les couleurs vives et claires qu'elle affectionne pour ses



3.13



3.14



3.15

3.12 (left/à gauche) Hélène Gallant

3.13 & 3.14 Deux exemples des vibrants motifs géométriques d'Hélène Gallant / Two examples of Hélène Gallant's vibrant geometric patterns

3.15 Le vieux traversier MV Abegweit, retiré de son service sur le détroit de Northumberland en 1982 - Hélène Gallant / The MV Abegweit, retired from service on the Northumberland Strait in 1982 - Hélène Gallant

oeuvres. Hélène est spécialement habile dans la création de remarquables motifs géométriques utilisant des couleurs vives, qui apportent mouvement et profondeur à l'oeuvre (3.13 et 3.14). Traditionnellement, les motifs géométriques étaient moins appréciés que les motifs picturaux ou floraux, pourtant ils permettent souvent à l'artisane de se servir de la couleur de manière plus inspirée et d'obtenir des tapis uniques et personnels. Hélène a conservé des photographies de ses tapis au fil des ans, et l'une d'elle montre un tapis qui détonne un peu : il s'agit d'une reproduction de l'un des tableaux cubistes de Picasso, dessiné par le Père Adrien Arsenault pour qu'elle puisse le poinçonner. Hélène se souvient avec tendresse du défunt Père Arsenault, et le décrit comme un promoteur enthousiaste de l'art souvent oublié de la fabrication des tapis crochétés. Le Père Arsenault encouragea de nombreuses femmes acadiennes à essayer des motifs différents pour leurs tapis et acheta souvent lui-même les produits finis. Une visite au Musée Acadien de Miscouche a mis au jour une photographie d'un tapis fait par **Annie Arsenault Derasp**, présentant un motif cubiste similaire; la conception du carton est attribuée au Père Adrien Arsenault.

Hélène est particulièrement fière de sa représentation du vieux traversier Abegweit, qu'elle a poinçonné avec beaucoup de minutie (3.15). C'est là un tapis dont elle ne se départira pas. Hélène vend de fait plusieurs de ses tapis, mais elle ressent un pincement à chaque fois qu'elle en laisse partir un. Elle parle avec regret de son dernier tapis, vendu avant même d'avoir été décroché de son cadre. Régulièrement, les gens viennent la visiter à la recherche de tapis, parce qu'elle est reconnue pour sa production prolifique, et qu'il est de plus en plus difficile de trouver des artisanes qui acceptent de se départir de leurs créations. Bien qu'il soit possible d'exiger un prix raisonnable pour les tapis maintenant, il est ardu d'estimer la valeur des heures de travail consacrées à chacun d'eux. Hélène vend ses tapis parce qu'elle souhaite les partager avec d'autres, et qu'à l'évidence, elle ne peut résister à l'enthousiasme de ceux qui viennent la voir et tombent amoureux de ses tapis.

Florence Gallant



3.16

Les artisanes savent le luxe hypnotique

Des points répétés

La chaleur lente et irradiante qui naît

Lorsque le beau se matérialise

Où seul laine et canevas existaient dans l'instant passé.

—Anne Mather



3.16 & 3.17 Florence Gallant démontre le crochétage / Florence Gallant demonstrates hooking

Florence Gallant (3.16 et 3.17) demeure près d'Hélène, à Urbainville et elle est sa belle-soeur. Florence a commencé à confectionner des tapis alors qu'elle était encore une enfant, sous la férule de ses deux grands-mères, qui vivaient sous le même toit. Comme dans le cas d'Hélène, le crochétage de tapis sauta une génération dans la famille de Florence; sa mère n'a pas fabriqué de tapis. Florence explique qu'avec huit enfants, sa mère était trop occupée pour confectionner des tapis, mais il est également probable que sa mère n'était pas intéressée par un artisanat qui avait été tellement une partie intégrante de la génération de ses parents. Sans nul doute, il y avait certainement suffisamment de tapis dans sa maison, grâce à la production de sa mère et

de sa belle-mère, qui vivaient avec eux. Florence, qui a douze enfants, a toujours aimé crocheter. Elle se rappelle que lorsqu'elle était enfant, « Nous nous précipitions pour le faire! ».

Florence se spécialisa dans les tapis crochetés, alors qu'une autre de ses soeurs avait préféré les courtpointes et devint plus habile dans cet art. Florence poinçonnait après la classe et pendant la soirée. Chaque année, les artisanes de sa famille échangeaient à un colporteur quatre ou cinq tapis crochetés pour un prélat couvrant une plus grande partie du plancher et d'un entretien plus facile. Les prélat ne duraient qu'environ un an, donc elles étaient tenues bien occupées par la fabrication des tapis pour les colporteurs. Les tapis qu'elle a confectionnés étant enfant l'étaient avec des chiffons. Florence se rappelle que ses grands-mères lui montrèrent comment se servir de pelures d'oignons et d'autres matériaux, pour créer des teintures pour les tissus : les mêmes teintures qu'elles utilisaient pour les bas et les mitaines.

Comme Hélène, Florence préfère maintenant se servir de la laine qui peut être achetée dans une vaste gamme de couleurs, permettant d'épargner beaucoup de temps en n'ayant pas à couper en bandelettes et à teindre des chiffons. Les vieilles poches de moulée qu'elles utilisaient dans leur jeunesse comme canevas étaient tissées assez lâches et se déformaient lors du travail; elle considère que la nouvelle toile de jute est beaucoup plus solide et plus facile d'emploi. Florence se sert souvent de cartons préimprimés que l'on peut se procurer dans les boutiques de matériel d'artiste. Elle confectionne également des motifs géométriques qu'elle élabore d'abord sur du papier quadrillé et qu'elle transpose ensuite sur le canevas avec un crayon-feutre. Dans cette photographie, Florence travaille sur un motif en étoile avec trois couleurs de laine. Elle fait souvent des tapis représentant des personnages pour enfants, en vue de les vendre à la coopérative d'artisanat locale. Un tapis mesurant deux pieds par quatre peut lui prendre environ une semaine et demie de travail, en comptant jusqu'à huit heures de travail par jour. Le plus grand tapis que Florence a créé présentait un joli motif floral et mesurait quatre pieds par six. Elle en fit cadeau à une petite-fille spéciale. Il est possible qu'à nouveau, cet art saute une génération dans le cas de la famille de Florence. Bien qu'aucun de ses enfants ne suive sa trace, peut-être que l'une de ses petites-filles le fera. Florence vend ou donne presque tous les tapis qu'elle confectionne.

Shirley Hennessy



... le même carton crée toujours un tapis différent

Grâce aux mains différentes.

—Anne Mather

Shirley Hennessy (3.18) est née en Nouvelle-Écosse, et déménagea à l'Î.-P.-É. en 1945, où elle épousa Raymond Hennessy. Durant son enfance, elle avait noté les tapis crochetés faits par sa grand-mère, mais ils lui semblaient laids et sombres, et n'avaient guère d'attraits. Ce n'est que lorsqu'elle atteint le début de la trentaine qu'elle développa un intérêt pour la fabrication des tapis. Elle et Raymond durent déménager leur famille de quatre enfants de nombreuses fois en raison du travail de Raymond, et elle apprit à confectionner des tapis en suivant des cours lorsqu'ils demeurèrent à Ottawa pendant trois ans. La renaissance de l'intérêt pour l'artisanat était très forte en Ontario, et de nombreux cours furent offerts concernant la technique et la couleur. Au moment où elle revint s'installer sur l'Î.-P.-É. avec sa famille, elle était devenue très douée dans cet art.

C'est vers 1963 approximativement que Shirley fut interviewée au sujet des tapis crochetés, par Helen Herring dans le cadre de son émission de télévision « Today at Home ». Mme Herring était une communicatrice renommée sur l'Île, active au sein du Women's Institute et de plusieurs autres organisations de l'Île. Elle devint elle-même « accrochée » par cet art et elle apprit la technique de Shirley. Helen devint elle aussi très habile, et par son implication, participa au développement du regain pour la fabrication de tapis crochetés vers la fin des années 1960, et qui se poursuit





3.20



3.21



3.22

3.19 (page précédente) Cordon de sonnette / Bell pull

3.20, 3.21 & 3.22 Des tapis crochets par Shirley Hennessy / Mats hooked by Shirley Hennessy

d'ailleurs encore aujourd'hui. Shirley donna ses premiers cours vers le milieu des années 1960 et s'aperçut qu'il y avait plus de femmes intéressées à acquérir cet art venant de leurs mères et grands-mères, qu'elle ne pouvait en accommoder dans ses classes. Avec la création peu après du Holland College School of Visual Arts, elle fut en mesure d'enseigner à beaucoup plus de femmes de l'île.

Les tapis de Shirley possèdent un style classique et formel. Elle a créé des scènes florales et rurales détaillées, de même que des motifs plus simples pour les enfants. Elle a eu une grande influence sur la renaissance de la confection des tapis crochétés. Elle a encouragé un nouvel intérêt pour l'expérimentation avec la couleur et la texture. Lorsque Shirley donne un cours sur les tapis crochétés, elle passe souvent de nombreuses heures à se préparer pour les étudiants. Puisqu'un cours pourrait devoir se dérouler sur quelques sessions seulement, Shirley choisira un motif, coupera et teintura les matériaux, et assemblera une trousse pour chaque étudiant, de telle sorte que le temps qu'ils passeront ensemble puisse être consacré à la technique et qu'ils puissent produire une pièce entièrement terminée. Les professeurs comme Shirley sont très en demande, et elle voyage souvent dans d'autres provinces pour encourager cet artisanat.

Shirley Hennessy debout près de son tapis montrant l'église Tryon United se reflétant dans la rivière (3.18, page précédente). Après avoir terminé cet ouvrage détaillé, Shirley a découvert que souvent le bleu pâlit. Ce cordon de sonnette finement travaillé (3.19, page précédente) possède des fleurs sculptées sur un fond sans boucle. Pour ce tapis floral circulaire (3.20), Shirley a utilisé une technique pour créer un dégradé de teintes qui suppose de placer les bandelettes de tissu dans la teinture et de les retirer graduellement pour obtenir des bandelettes légèrement colorées à un bout, avec un assombrissement graduel vers une teinte plus riche à l'autre extrémité. Les pétales des fleurs sont poinçonnés en partant du milieu. Un autre style de motif populaire est celui rappelant les vitraux (3.21). Des couleurs vives et pures sont requises pour arriver à cet effet de verre sur un tapis croché. Ce motif traditionnel (3.22) est croché avec une grande attention portée à la couleur et aux nuances.

Marjorie Judson



*Le crochet se déplace de
part en part à travers la
peau de jute du champ*

*Un ver de terre le fil
invisible qui boucle la
fibre de la terre*

—Catherine Matthews

3.23

Marjorie Judson (3.23) a vécu presque toute sa vie en Ontario, mais a épousé un homme de l'Île. Elle et son mari Walter ont élevé leur famille en Ontario, passant de nombreux étés sur leur ferme à Melville, Î.-P.-É., pour finalement déménager de façon permanente à Vernon Bridge en 1990. Pendant sa jeunesse, Marjorie fut influencée par sa mère qui avait en horreur les vieux tapis crochetés, parce que c'était son travail que de les nettoyer de leur saleté et de leur crasse, en les frappant à grands coups. Bien que sa mère n'a jamais fait des tapis crochetés, Marjorie se rappelle que sa grand-mère avait confectionné avec diligence un tapis crocheté et une courtepointe pour chacun de ses petits-enfants. Malheureusement, elle ne comptait pas donner ces objets à ses petits-enfants tant qu'ils ne seraient pas tous terminés, et un incendie tragique détruisit la maison de sa grand-mère sans qu'aucun des tapis ou des courtepointes ne puisse être sauvé. Sa grand-mère est décédée alors que Marjorie n'avait que 10 ans, donc elle n'eut jamais la possibilité d'apprendre de sa grand-mère cet artisanat.

Marjorie, qui a toujours ressenti un intérêt pour les arts textiles, découvrit sa passion pour les tapis crochetés lorsqu'elle suivit des cours dans un centre d'éducation populaire en Ontario, alors qu'elle avait 40 ans. De nombreuses ressources étaient disponibles pour le développement et l'enseignement de l'artisanat pendant le mandat Davis en Ontario, et il était possible de trouver de nombreux cours sur les techniques de fabrication de tapis crocheté. Marjorie se plongea avec enthousiasme dans ces possibilités, se rendant parfois compte qu'elle était plus habile que les divers professeurs avec qui elle étudiait. Il ne fallut pas bien longtemps pour que ce soit elle qui donne les cours et qu'elle devienne reconnue pour son talent, tant pour



3.24



3.25



3.26

3.23 (left/à gauche) On voit Marjorie avec un tapis encadré montrant des fruits en relief sur un fond non bouclé / Marjorie Judson is pictured here with a framed work showing relief fruit on an unhooked background

3.24, 3.25 & 3.26 Des tapis crochetés par Marjorie Judson / Mats hooked by Marjorie Judson



3.27



3.28



3.29

3.27 Un tapis crocheté par Marjorie Judson / A mat hooked by Marjorie Judson

3.28 Artiste inconnu / Artist unknown

3.29 Voici la collection des dessous de verre de Marjorie Judson / Marjorie Judson's collection of coasters

la technique que pour l'enseignement. Elle a fait de la formation dans des centres d'éducation populaire sur l'île, au Holland College School of Visual Arts et au Centre LeFurgey à Summerside. Elle participe chaque année aux activités de la Nova Scotia Rug Hooking School à Truro, où des gens de partout dans le monde viennent pour se perfectionner dans le cadre d'un programme technique avancé, d'une durée de deux semaines.

Marjorie dessine habituellement ses propres cartons pour ses tapis. Elle n'a vendu que deux de ses tapis en tout et pour tout, et elle regrette encore de les avoir laissés partir. La fabrication de tapis crochetés est une expression d'elle-même très personnelle pour Marjorie et elle trouve difficile d'associer une valeur marchande à ses oeuvres.

Ceci (3.24) est le premier tapis de grand format de Marjorie, mesurant quatre pieds par cinq. Il s'agit d'un paysage montrant sa résidence d'été à Melville, créé en 1975. Le homard à l'avant-plan est réalisé avec de la laine rouge, bien qu'il devrait plutôt être vert pour lui donner plus d'importance.

« Il y a plus d'une façon de faire un ragoût, maman » (3.25) : Lorsque Marjorie donne un cours, elle aime faire un tapis commémoratif incluant un item de chacun des tapis de ses étudiants. Dans le cas présent, chaque animal vient du travail d'un étudiant différent. Un autre tapis composé d'éléments venant de tapis d'étudiants, datant de 1985 (3.26). Il comprend également le nom des étudiants. Puisqu'il y avait trois femmes nommées Betty, Marjorie a inscrit BETTYS 3. Ce tapis à motif floral traditionnel (3.27) est poinçonné très densément avec des bandelettes très finement coupées.

Marjorie achète occasionnellement des tapis présentant une utilisation inhabituelle de la couleur ou des motifs. Elle a trouvé ce tapis rond de 12" (3.28), d'un artiste inconnu, à la Murray River Craft Co-op. Il montre un exemple intéressant du style « Scrappie » ou « Hit or Miss » qui fait usage de petits morceaux d'étoffe agencés de façon aléatoire.

Il existe parmi les artisanes du tapis crocheté, une tradition de s'échanger des dessous de verre. Voici la collection de Marjorie (3.29), incluant des pièces représentatives confectionnées par plusieurs de ses amies artisanes.

Jackie O'Connell



3.30

La terre en jachère est une poche de jute sur laquelle les femmes impriment des motifs anciens
Des matériaux volés à la terre sont retournés à la terre en de nouvelles incarnations.

—Catherine Matthews

Jackie O'Connell (3.30) a commencé à fabriquer des tapis crochetés au début des années 1980 et a appris le métier de Shirley Hennessy entre autres. Jackie habite Charlottetown où elle prend soin de sa mère qui souffre de la maladie de Parkinson. Bien que sa mère n'ait jamais confectionné de tapis crochetés, elle apprécie grandement le beau travail produit par Jackie. Comme c'est le cas pour plusieurs des artisanes de l'Î.-P.-É., la fabrication de tapis crochetés n'a pas été reprise par la génération précédente de la famille de Jackie, et elle s'est reliée à la tradition par le biais de ses grands-mères.

Jackie devint rapidement une sorte de fanatique de cet art. Ses collègues disent qu'elle préférerait faire un tapis que manger. Elle admet qu'elle travaillerait 24 heures par jour si cela était possible. Malheureusement, le stress de son enthousiasme a fait son oeuvre, et elle souffre d'un pénible syndrome du canal carpien à son poignet droit. Pour faire face à ce revers, Jackie porte un appareil orthopédique sur son poignet droit et utilise un crochet en forme de crayon qui s'insère mieux dans l'appareil orthopédique, que le manche arrondi du crochet traditionnel.

Jackie choisit des motifs pour son travail qui s'inspire de la tradition populaire, et elle possède un talent pour combiner les couleurs de manière à créer de riches effets. Souvent, les motifs du fond de ses tapis attirent l'oeil presque autant que ceux du premier plan, donnant



3.31



3.32



3.33

3.30 On voit Jackie O'Connell avec « Primroses » / Jackie O'Connell is pictured with "Primroses"

3.31, 3.32 & 3.33 Des tapis crochetés par Jackie O'Connell / Mats hooked by Jackie O'Connell



3.34



3.35



3.36

3.34 Un tapis croché par Marilyn Matthews / Mat hooked by Marilyn Matthews

3.35 & 3.36 Des tapis crochés par Jackie O'Connell / Mats hooked by Jackie O'Connell

au tapis mouvement et intérêt qui contrebalancent la nature simple du motif. Une histoire se cache derrière plusieurs des motifs que Jackie a intégrés dans son art. Le « Belted Hampshire Pig », par exemple, est un carton inspiré d'une photographie d'un vieux tapis dans un musée du Vermont, prise par une amie artisane, Joan Stevenson. Joan a également utilisé ce carton pour un de ses tapis crochetés, mais les deux tapis sont très différents. Jackie croit que son talent s'affirme dans le rendu du carton, et pour bien profiter de sa touche magique, elle préfère travailler à partir d'un carton conçu par une personne douée pour le dessin. Gail Snow, une artisane du tapis croché et la propriétaire d'une boutique de matériel pour la confection des tapis à Charlottetown, fournit à Jackie plusieurs des cartons dont elle se sert. Les artisanes s'échangent souvent entre elles les cartons, car elles savent qu'elles leur apporteront chacune leur propre qualité spéciale. Parfois cependant, un carton favori est exempté de ce partage collectif, pour qu'il conserve son cachet spécial.

Jackie O'Connell devant son tapis préféré, « Primroses » inspiré d'une carte de souhait (3.30, *page précédente*).

« Tea Roses » (3.31) a été fait à partir d'un carton préimprimé. Le tissu pour les roses a été acheté prêt à être employé. Le fond est composé de retailles.

« Belted Hampshire Pig » (3.32) : Jackie a changé la position de la ceinture sur sa version de ce carton, pour se rapprocher davantage de l'allure des porcs de cette race qu'elle a vus.

« Stained Glass Rooster » (3.33), fait à partir d'un carton de Gail Snow.

Marilyn Matthews est l'artiste qui a confectionné ce tapis mural pour Jackie (3.34). Une étudiante de Jackie, Marilyn a introduit des matériaux non traditionnels pour créer une pièce unique.

« Fall Cat » (3.35) fait partie d'une série à laquelle Jackie travaille et qui s'intitule « A Cat for All Seasons ».

Ryan Oehlke, le neveu de Jackie, a dessiné « Harley » (3.36) et Gail Snow en a fait l'adaptation, pour pouvoir en faire un tapis croché.

Ce carton préimprimé (3.37), datant des années 1940, pouvait être commandé grâce au catalogue Eaton.



3.37 Carton préimprimé, datant des années 1940 / Stamped pattern from the 1940s

Conclusion

Les tapis crochetés pourraient être considérés comme des exemples de perfection écologique. Ils sont créés entièrement de matériaux naturels ayant déjà eu une vie utile et qui auraient été jetés autrement; la seule énergie requise est l'énergie créatrice et l'habileté de l'artisan; et ils ajoutent chaleur et beauté au foyer par leur simple existence. Les beaux tapis crochetés, qui couvraient essentiellement tous les planchers des maisons des régions rurales de l'Î.-P.-É., furent quelque peu oubliés par leurs créateurs et leur famille à mesure qu'ils absorbaient la poussière quotidienne venant des routes boueuses et des champs. Beaucoup plus appréciées étaient les courtepoinçes qui pouvaient être conservées propres et pimpantes, puisqu'elles ne traînaient pas sur le plancher. Certaines gens de l'Île dédaignaient les tapis habituellement sombres et n'appréciaient guère de devoir les battre régulièrement pour en éliminer la poussière. La valeur des tapis semblait disparaître aux yeux de toute une génération qui rejeta les traditions de ses parents et ne voulait que des objets neufs et modernes. Heureusement, le passage d'étapes importantes et d'anniversaires inspirent souvent un regain d'intérêt pour les traditions, et encore plus heureusement pour nous tous, il y eut toujours des femmes qui aimaient tout simplement créer des tapis, à partir des vêtements dont leur famille ne pouvait plus se servir. Chaque artisane apporte avec elle la richesse de son vécu et transmet le plaisir qu'elle trouva dans le travail manuel. Ces femmes qui confectionnaient des tapis crochetés ont gardé bien vivant cet art, pour que de nouvelles générations puissent apprendre d'elles et introduire leur propre vision créatrice dans les tapis crochetés.

Remerciements

Personnes-ressources

- Shirlee Hogan, Millview
- Heather Tweedy, Vernon Bridge
- Nellie Patterson, Montague
- Hazel Grayham, Murray River
- Joan McGillivray, Summerside
- Mary Burnett, Charlottetown
- Mark Holden, Charlottetown
- Gail Snow, Charlottetown

Bibliographie

- Davies, Ann, et Emma Tennant. *Hooked Rugs*. New York: Sterling Publishing, 1995.
- Hogan, Shirlee. «Traditional Hooked Mats of Southeastern Prince Edward Island ». Essai inédit rédigé pour le cours Art History 452, de l'Université de l'Île-du-Prince-Édouard, pour le Professeur Reg Porter, 1991.
- Kent, William Winthrop. *The Hooked Rug*. New York: Dodd, Mead & Company, 1930.
- Kopp, Joel, et Kate Kopp. *American Hooked and Sewn Rugs: Folk Art Underfoot*. New York: E. P. Dutton, 1985.
- Mather, Anne D. *The Art of Rug Hooking*. New York: Sterling Publishing, 1998.
- Rex, Stella Hay. *Hooked Rugs*. Chicago: Ziff-Davis Publishing, 1949.
- Turbayne, Jessie. *The Hooker's Art: Evolving Designs in Hooked Rugs*. Pennsylvania: Schiffer Publishing, 1993.
- Weeks, Jeanne G., et Donald Treganowan. *Rugs and Carpets of Europe and the Western World*. Philadelphia: Chilton Book Company, 1969.
- Zarbock, Barbara J. *Rug Hooking*. Princeton, NJ: D. Van Nostrand Company, 1961.

Images

3.1, 3.2

Courtesy of the Acadian Museum, Miscouche /
Courtoisie du Musée Acadien, Miscouche

3.3, 3.4

Courtesy the Prince Edward Island Artifactory and the
Prince Edward Island Museum and Heritage Foundation
/ Courtoisie de l'Artifactory de l'Île-du-Prince-Édouard
et Le Musée et la Fondation du patrimoine de l'Île-du-
Prince-Édouard

3.5

Photo by / photo par Anne Nicholson
Courtesy the Prince Edward Island Artifactory and the
Prince Edward Island Museum and Heritage Foundation
/ Courtoisie de l'Artifactory de l'Île-du-Prince-Édouard
et Le Musée et la Fondation du patrimoine de l'Île-du-
Prince-Édouard

3.6

Courtesy of Heather Tweel / Courtoisie de Heather
Tweel

3.7, 3.8, 3.9, 3.10, 3.11

Photo by / Photo par Anne Nicholson
Reproduced with the permission of Helen Johnston /
Reproduite avec la permission de Helen Johnston

3.12, 3.13, 3.14, 3.15

Photo by / Photo par Anne Nicholson
Reproduced with the permission of Hélène Gallant /
Reproduite avec la permission de Hélène Gallant

3.16, 3.17

Photo by / Photo par Anne Nicholson
Reproduced with the permission of Florence Gallant /
Reproduite avec la permission de Florence Gallant

3.18, 3.19, 3.20, 3.21, 3.22

Photo by / Photo par Anne Nicholson
Reproduced with the permission of Shirley Hennessy /
Reproduite avec la permission de Shirley Hennessy

3.23, 3.24, 3.25, 3.26, 3.27, 3.28, 3.29

Photo by / Photo par Anne Nicholson
Reproduced with the permission of Marjorie Judson /
Reproduite avec la permission de Marjorie Judson

3.30, 3.31, 3.32, 3.33, 3.34, 3.35, 3.36, 3.37

Photo by / Photo par Anne Nicholson
Reproduced with the permission of Jackie O'Connell /
Reproduite avec la permission de Jackie O'Connell



de première main

Tout est une question de
perspective :
les femmes photographes
de l'Île-du-Prince-
Édouard au 20^e siècle

Chercheuse/Écrivaine :
Sasha Mullally

Introduction

Les femmes de l'Île-du-Prince-Édouard commencèrent à utiliser les technologies photographiques à des fins artistiques presque aussitôt que ces technologies devinrent accessibles, aux personnes ayant des revenus et des loisirs typiques de la classe moyenne. Ceci est remarquable puisque les femmes sont plus souvent devant l'objectif en tant que sujet, plutôt que derrière le viseur à titre de photographe. Les visages et les corps féminins sont associés de façon courante et intime à la photographie, alors que l'esprit et les points de vue de la femme sont plus rarement reconnus comme la force créatrice sous-tendant des œuvres photographiques. Et pourtant, des photographes telles que **Millie Gamble** de Tryon, **Margaret Mallett** de Union Road et **Edith Robinson** de Montrose, ont toutes fait des apports essentiels au développement de la photographie au niveau de la province. Ces trois femmes ont eu également un fort impact sur le développement de notre façon de photographier, et par le fait même, de représenter l'Île-du-Prince-Édouard au cours du 20^e siècle. À travers leurs œuvres, elles fournissent des images centrées sur une vision pastorale de notre Île.

Les femmes photographes de l'Î.-P.-É. étaient partie prenante de la naissance d'un large enthousiasme pour la prise de photos. La photographie est un moyen d'expression artistique tout à fait typique du 20^e siècle. Prendre des photos était à peine devenu un passe-temps de la classe moyenne au début du 20^e siècle. Déjà en 1901, on pouvait se procurer un appareil-photo relativement peu dispendieux, tel qu'un « Brownie » de Kodak-Eastman, pour environ 1 \$. À partir de ce moment, la photographie devint accessible aux Nord-Américains à revenus moyens. Toutefois, à une époque précédant la banalisation de la photographie instantanée grâce au Polaroid et l'avènement de commerces offrant des services rapides et peu dispendieux de développement, le ou la photographe se devait de connaître tout ce qui touchait chambres noires, produits chimiques, papiers, de même qu'une multitude de techniques de développement à mesure que la technologie devint plus facile à intégrer dans une chambre noire à domicile. La prise de clichés



donc, exigeait encore beaucoup de temps, et supposait l'acquisition d'aptitudes techniques spécifiques et un investissement en temps et en argent. Pour ces raisons, ce moyen d'expression artistique ne fut pas vraiment utilisé régulièrement et universellement sur l'Île-du-Prince-Édouard avant la deuxième moitié du siècle.*

Photographie picturale et professionnalisation

Plus tôt, au 19^e siècle, la photographie était principalement utilisée pour créer des portraits mettant en évidence le rang social du sujet ou la splendeur des monuments. Le fait que le tirage de clichés exigeait beaucoup d'efforts, à l'époque du développement initial des techniques, diminuait peut-être la spontanéité, mais au cours des premières années de ce médium, il était utilisé essentiellement de la même manière que la peinture, pour produire des portraits.

Par exemple, la famille Duvernet de Charlottetown nous a légué un album de famille très complet, qui est maintenant conservé aux archives publiques de la

* Pour un bref survol des développements de la photographie d'amateurs et une description des technologies photographiques du début du 20^e siècle, voir Koltrun, Lilly éditrice. *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada, 1839–1940* (New York et Toronto: Fitzhenry and Whiteside, 1984). Voir également Robson, Scott et Shelagh MacKenzie, *An Atlantic Album: Photographs of the Atlantic Provinces, Before 1920* (Halifax: Nimbus Publishing, 1985) pour une sélection de photographies de A. W. Mitchell, un photographe qui fixa plusieurs scènes de Charlottetown au tournant du siècle.



4.2



4.3

4.2 Mary Dundas

4.3 Homme non-identifié, avec des chiens /
Unidentified man, with his dogs

De la collection Duvernet / From the
Duvernet Collection

province. Cet album présente des images d'édifices publics et d'exploitations agricoles, ainsi que de membres de la famille, habillés et adoptant des poses indiquant leur fortune et leur position sociale, et dépeignant des traits de caractère tels que l'application aux études ou la piété (4.1, 4.2 et 4.3).

Au cours de la première décennie du 20^e siècle, le mouvement photosécessionniste lancé à New York par le photographe Alfred Stieglitz modifia et élargit l'approche des gens face à la photographie. Stieglitz

ainsi que d'autres photosécessionnistes croyaient que la photographie possédait son propre potentiel artistique, spécifique à son propre médium. En d'autres mots, ils s'efforcèrent d'utiliser la photographie non seulement pour immortaliser un événement, comme le firent les Duvernet et d'autres photographes de la première heure, mais également pour évoquer émotions et passions. L'utilisation de la photographie en tant que forme d'art exprimant une intériorité, est née de ce mouvement..

L. M. Montgomery, la photographe

La principale différence distinguant la photographie de la peinture réside dans le fait que la photographie est un médium possédant un plus grand pouvoir persuasif. Une photo, plus que les productions des autres arts visuels, est souvent perçue comme un témoignage véridique concernant une personne, un lieu ou un objet. Nous imaginons que les photographies fixent sur le papier une partie de l'essence de quelqu'un. Nous disons d'une personne qu'elle « prend » une photo—comme si elle « prenait » à son compte une partie de la personne ou de la scène, lorsqu'elle emprisonne une image sur la pellicule. L'affirmation selon laquelle la photographie présente la « vérité » sans l'intermédiaire de la main d'un artiste—le photographe—s'avéra le plus grand attrait du médium du point de vue des photographes amateurs tels que L. M. Montgomery. Voici un auto-portrait de Montgomery pris dans « sa précieuse chambre », à sa demeure de Cavendish.



4.4 Photographie
posée de L.
M. Montgomery
/ L. M.
Montgomery's
posed photograph.

De la même manière que ses romans pour enfants, les photographies prises par Montgomery préservent la beauté de sa province natale et les joies des gens et événements de sa vie. Cet auto-portrait (4.4) présente Montgomery en grande toilette, dans une posture un peu fantasque, telle que l'auteure s'imaginait peut-être. Cette photographie montre une « vérité » fondamentale de sa personnalité, obtenue par une attention toute particulière accordée à la sélection du vêtement et à une présentation éclectique d'objets familiers et exotiques à l'arrière plan. Ceci est une part, du moins, de la personne qu'elle se croyait être : une femme de goût, de belle apparence (peut-être un peu mystérieuse), cultivée, et ayant voyagé de par le monde. Ce n'est probablement pas une coïncidence que Montgomery, l'écrivaine, ait choisi de se présenter devant une bibliothèque.

L'art picturale et la photographie

De la même manière que ses romans pour enfants, les photographies prises par Montgomery préservent la beauté de sa province natale et les joies des gens et événements de sa vie. Cet auto-portrait présente Montgomery en grande toilette, dans une posture un peu fantasque, telle que l'auteure s'imaginait peut-être. Cette photographie montre une « vérité » fondamentale de sa personnalité, obtenue par une attention toute particulière accordée à la sélection du vêtement et à une présentation éclectique d'objets familiers et exotiques à l'arrière plan. Ceci est une part, du moins, de la personne qu'elle se croyait être : une femme de goût, de belle apparence (peut-être un peu mystérieuse), cultivée, et ayant voyagé de par le monde. Ce n'est probablement pas une coïncidence que Montgomery, l'écrivaine, ait choisi de se présenter devant une bibliothèque.

On peut constater que les utilisations artistiques de la photographie étaient uniformément imprégnées par la perception que la photographie présente la vérité. On note que les femmes photographes de l'Île-du-Prince-Édouard sont fortement incitées à utiliser ce médium pour rendre les « vérités » touchant leur perception de leurs environnements culturel, matériel et naturel. Elles prenaient des photographies pour montrer leurs vies réelles, pour préserver des traditions et des événements, et pour que ces photos témoignent de leur environnement social, toutes étant perçues à travers le prisme de leur imaginaire. Peu des femmes de la présente chronique ont créé, avec la photographie, des

œuvres d'art qui n'étaient pas liées à la représentation de quelque chose de réel. À cause de cela, leur travail est associé étroitement à la tradition *picturale* de l'art photographique.

Cet *art pictural* rend l'étude de l'histoire des femmes et de la photographie doublement intéressante, puisque chaque collection possède le potentiel de nous raconter un aspect personnel de la vie sur l'île, telle que vécue par les femmes. C'est le principal attrait des photographies prises par Millie Gamble de Tryon, une photographe autodidacte. Plus tard, elle et d'autres femmes jouèrent un rôle dans la professionnalisation de la photographie dans le cadre de la province, sous les auspices de clubs de photographie locaux (Camera Clubs); elles jouèrent également un rôle d'éducatrices et de vecteurs d'une nouvelle discipline artistique qui avait été essentiellement invisible. Les œuvres, primées localement, de Margaret Mallett du Charlottetown Camera Club, toutes imprégnées d'une beauté pastorale, demeurent à toutes fins utiles non colligées, plusieurs ayant peut-être été perdues, bien que les photographies d'immeubles et de monuments prises à titre contractuel, et ses photos de la flore indigène de l'Île-du-Prince-Édouard apparaissent souvent dans les pages d'albums historiques et de publications sur la nature. Un autre aspect digne d'intérêt consiste en ce changement de cap fondamental opéré par les femmes photographes vers la fin du 20^e siècle. Les photographies d'Edith Robinson se concentrent toujours sur des sujets locaux et particuliers, mais elles mettent en lumière une identité régionale, contrairement à la communauté féminine montrée par l'œuvre de Gamble ou à l'idéalisme pastoral de Mallett. À partir d'un groupe vaste et diversifié de photographies, dont plusieurs ayant été présentées dans une variété de galeries et d'expositions, il est intéressant de noter lesquelles des œuvres de Robinson sont choisies en vue d'une publication par les éditeurs nationaux. La collection privée de photographies de Robinson est vraiment éclectique et, par moment, ces images sont merveilleusement originales quant à leur représentation des régions rurales de l'Île-du-Prince-Édouard; le *corpus* de son œuvre publiée semble, en contraste, étonnamment restreint et même traditionnel. C'est l'aspect « typique de l'île » facilement reconnaissable de ses photographies, qui les rendit intéressantes pour un public plus large, et par voie de conséquence, pour les éditeurs nationaux.

Ainsi, la professionnalisation de ce moyen d'expression artistique et les facteurs économiques qui s'y rattachaient, eurent une influence sur les perceptions de l'Île-du-Prince-Édouard attribuables aux femmes de l'île. La présente brève histoire constitue un premier pas vers la contextualisation de l'œuvre des femmes photographes, mettant en évidence changement et continuité dans la photographie tout au long du siècle; il s'agit d'une première tentative de dépoussiérer la lentille collective de leur œuvre. Une oeuvre plus vaste et plus profonde, et offrant des visions et des perspectives de l'Île-du-Prince-Édouard plus intéressantes, qu'on ne le soupçonnerait à prime abord.

Mildred (Millie) Gamble

Mildred (Millie) Gamble est née en 1887, à Cascumpec, Île-du-Prince-Édouard. Sa famille déménagea à Tryon alors qu'elle était encore une enfant, et Millie passa l'essentiel de sa vie active dans cette communauté. Gamble fait partie de la première génération de Prince-Édouardiens qui s'intéressa à la photographie d'amateurs. Les raisons du choix de la photographie comme passe-temps par Gamble ne sont pas claires, mais il semble qu'elle prit des photos pour conserver une trace des événements, des gens et de la vie de l'île —tout comme nous le faisons aujourd'hui lorsque nous créons des albums de famille, pour nous aider

à nous remémorer les activités et les gens qui nous sont chers—mais il est également évident qu'elle avait des visées artistiques. Gamble s'impliqua dans ce passe-temps photographique comme une artiste l'aurait fait : en créant des images belles et profondes qui lui plaisaient. Les sujets de ses photos sont très personnels, mais démontrent un œil d'artiste du point de vue équilibre de la composition et contrôle du détail graphique. Les photographies de Gamble sont aussi modelées par la « tradition picturale » qui tentait, d'abord et avant tout, de préserver un témoignage idéalisé d'un mode de vie.

Gamble commença à prendre des photos en 1904, lorsqu'elle reçut un appareil-photo d'un oncle, qu'elle avait visité un été, à Truro en Nouvelle-Écosse. L'appareil-photo enchantait Millie, et ce cadeau marqua le début de son amour de la photographie, qui dura toute sa vie. Le Centre des arts de la Confédération, à Charlottetown, a récemment présenté une exposition de la collection Gamble, qui comporte un vaste recueil d'images démontrant un amour profond des relations familiales et communautaires. De son vivant toutefois, elle ne « montra » jamais ses photographies. L'appréciation de son art est posthume.

Elle ne gagna pas sa vie grâce à la photographie. En 1904, lorsqu'elle commença à photographier, Millie



4.5 *Le magasin de Lyman, non datée / Lyman's Store, n.d. - Millie Gamble*

4.6 *Ma photo préférée - Visite chez la mariée, non datée / My favourite photo - Going to Call on the Bride, n.d. - Millie Gamble*



4.6

acceptait également son premier emploi d'enseignante. Gamble enseigna dans diverses écoles de rang dans sa région de l'Île-du-Prince-Édouard, de 1904 à 1919. Ses sujets de photo préférés dès le début furent les enfants, dont ceux de l'école Tryon, présentés ci-dessous (4.5).

Les images de Gamble glorifient les relations sociales entre femmes, comme par exemple dans cette photo de Millie et trois de ses amies, observant la tradition d'aller visiter officiellement une nouvelle mariée (4.6).

Par contraste avec l'usage de la photographie au 19^e siècle, en tant que moyen d'enregistrer le progrès et la prospérité, les photographies du début du 20^e siècle de Gamble tentent de représenter une vision de la vie familiale en milieu rural, d'une enfance idéalisée et des liens communautaires entre les femmes. Alors que les images datant du 19^e siècle, prises par la famille Duvernet, étaient urbaines et formelles, celles de Gamble sont rurales et sans cérémonie. Il s'agit là d'un changement crucial dans le message véhiculé par les photographies : même si elles ne représentent pas la « vie de tous les jours », le naturel des images de Gamble leur donne une allure plus « réelle » que celles de l'album des Duvernet. Ses photographies représentent sa manière à elle de faire en sorte, que les expériences les plus positives de la vie sur l'île deviennent la part la plus importante de ses propres souvenirs, et peut-être, de ceux de la mémoire collective : ses écoliers heureux mangeant de la crème glacée à un magasin local; Millie et un groupe d'amies se rendant chez la nouvelle mariée, habillées comme pour le dimanche. Il y a peu de risques à affirmer que ses écoliers n'étaient sûrement pas toujours aussi sages, ou qu'ils n'allaient pas habituellement avec leur professeure pour aller manger de la crème glacée, ou qu'elle et ses amies n'avaient probablement que peu d'occasions pour porter leur plus beau chapeau. Mais les sujets qu'elle photographia seront ceux qui demeureront gravés dans les souvenirs de Gamble à propos de son époque et son milieu, et à l'aube du 21^e siècle, ils coloreront notre vision de sa vie et de son monde.

Les portraits posés de Gamble

Son idéalisation n'est nulle part plus évidente que dans sa façon de voir ses deux nièces, Adelaide et Hope Ives. Les deux jeunes filles apparaissent dans la plupart de ses œuvres.

Ces photos sont plus que des images un peu guindées de deux petites filles, prises par leur tante toute fière. Gamble place avec finesse ses nièces vêtues d'un costume préféré ou neuf, pour dénoter le passage des saisons. Ces photographies fournissent également une chronique de leur passage de l'état de petites filles à celui de jeunes filles. La composition de cette photographie est apparemment décentrée, jusqu'à ce que l'on découvre « l'ours en peluche perdu », accroché dans les arbres sur la gauche (4.7).

À nouveau, nous constatons que les photographies de Gamble captent l'idéal de la petite enfance pour les filles, et elles marquent le passage du temps en montrant la croissance de ses nièces—les années de leur vie par le biais des saisons de l'année (4.8).

Nous voyons ici à l'œuvre le sens artistique de Gamble, où les petites filles sont installées sur le dessus des meules de foin, un endroit qu'elles n'auraient normalement pas choisi pour aller s'asseoir vêtues de leurs belles robes, n'eût été du désir de leur tante de prendre une photo. À nouveau, l'idée était d'illustrer une journée automnale « typique » et de placer ses nièces devant un arrière-plan démontrant les activités saisonnières normales (4.9 et 4.10).

Bien qu'arrangées de toute évidence, des œuvres artistiques telles que celles-ci possèdent une forte intégrité émotionnelle. Même si elles n'offrent pas une image de la vie de tous les jours, elles représentent, en tant qu'illustrations d'idéals, un sentiment personnel avec une précision absolue.



4.7 Costume d'automne, vers 1912 / Fall Costume, c. 1912 - Millie Gamble



4.8



4.9



4.10

4.8 Hope et Adelaide Ives, vers 1910 / Hope and Adelaide Ives, c. 1910 - Millie Gamble

4.9 Battage du grain. Fred Gamble, George Pratt, Adelaide et Hope Ives, vers 1910 / Thrashing. Fred Gamble, George Pratt, Adelaide and Hope Ives, c. 1910 - Millie Gamble

4.10 Les trois filles / The three girls - Millie Gamble

L'Î.-P.-É. rurale à travers la lentille de Gamble

Gamble cherchait également à « recréer » des vies et des foyers Prince-Édouardiens idéals dans ses photographies. Ses œuvres évoquent fidèlement sa fierté face à son milieu. Dans cette image, Gamble capte une vue estivale de la maison d'un voisin à Tryon. La photo est prise du côté le plus boisé (indiquant ainsi à quel point la propriété est bien établie et prospère, illustrant aussi son aptitude à offrir abri et confort) (4.11).

La fierté ressentie par son oncle pour l'un de ses poulains préférés est l'élément central de cette photographie « pour la gloire ». Tous les deux sont impeccablement mis et prêts à être immortalisés par l'appareil-photo de Millie (4.12). Des photos comme celle ci-dessous idéalisent les plaisirs « simples », tels que prendre le thé avec des voisins, une activité typique de la vie rurale sur une ferme familiale (4.13).

En 1919, Gamble suivit une formation pour devenir infirmière au Winnipeg General Hospital, obtenant son diplôme en 1922. Elle retourna à son domicile à Tryon et travailla comme infirmière privée et en milieu hospitalier jusqu'à sa retraite en 1949. Gamble est décrite comme ayant un « merveilleux sens de l'humour ... une 'joie de vivre' (en français dans le texte, NdT) contagieuse qui égaya la vie de tous ceux qui la connurent » (extrait de chronique nécrologique, Charlottetown *Guardian*, 13 mars 1986: 24). Elle était une membre active de l'Église baptiste de Tryon, de la branche locale de la Women's Institute et d'une société missionnaire locale. Tout au long de sa vie, Gamble disposa des revenus et du large cercle social allant de pair avec sa profession, lui permettant ainsi de s'adonner à la photographie à titre de passe-temps. Elle cultiva une vie active au sein de sa communauté rurale, ainsi qu'une fierté familiale et communautaire célébrée à travers son œuvre et qui lui servit de pierre de touche dans ses activités quotidiennes. Elle est décédée en mars 1986, à 10 mois à peine de son centième anniversaire. Mais son œuvre fut exposée et connue de son vivant, et elle a été publiée par la London Regional Art Gallery en Ontario, qui monta une exposition de ses œuvres au printemps 1983, dans le cadre d'une installation intitulée *Rediscovering Canadian Women Photographers, 1841-1941* (Voir *Rediscovering Canadian Women Photographers, 1841-1941*. London Regional Art Gallery, 1983: 5-6, 22-23).



4.11



4.12



4.13

4.11 Ferme de Jack Nelder, vers 1912 /
Jack Nelder's Farm, c. 1912 - Millie
Gamble

4.12 Charlie Nelder et Darkie, non datée
/ Charlie Nelder and Darkie, n.d. - Millie
Gamble

4.13 Prendre le thé avec des voisins,
non datée / Tea with neighbours, n.d. -
Millie Gamble

Les clubs de photographie

Émergence des photographes professionnelles

Vers les années 50, le travail des photographes amateurs s'était formalisé par le biais de la camaraderie et des influences artistiques présentes dans les clubs de photographie locaux. Vers le milieu du siècle, l'Île-du-Prince-Édouard comportait trois « Camera Clubs », un à Freetown-Bedeque, un à Summerside et un à Charlottetown. D'octobre à mai, les 15 à 20 membres du Charlottetown Camera Club se réunissaient au YMCA local ou à l'occasion, au domicile de l'un des membres, pour parler photographie. Ces groupes créatifs devinrent un noyau offrant du soutien aux niveaux technique, artistique et pratique, à la photographie d'amateurs et professionnelle sur l'Île. Les membres, dont le tiers était des femmes, choisissaient un thème par mois pour leurs photographies, alternant entre la couleur et le noir et blanc, les sujets en action et les natures mortes, le portrait et le paysage. Des concours étaient organisés au niveau du club, ainsi qu'avec les deux autres Camera Club de l'Île-du-Prince-Édouard. À l'occasion, ils soumettaient des photographies particulièrement réussies à d'autres compétitions dans d'autres provinces. Ceci donna à la photographie un lieu informel et amical pour son développement dans la province, à une époque précédant les progrès technologiques et de mise en marché, qui rendirent la photographie banale et accessible universellement.

Margaret Mallett

En raison peut-être du fait qu'elle prenait des photographies de gens pour gagner sa vie, le volet artistique la photographie de Margaret Mallett était centré sur la nature. Elle préférait le noir et blanc pour ses œuvres. Mallett était une experte dans l'art de l'utilisation de la lumière et des ombres, et elle savait manipuler la couleur et la texture de ses photographies lors du processus de développement. Souvent, elle peignait délicatement à la main ses tirages noir et blanc (4.14).

Le phare présenté ci-dessous (4.15) est une œuvre tardive, où elle expérimentait des couleurs plus intenses. Les falaises rouge vif de l'Île-du-Prince-Édouard sont un sujet bien désolé pour quelqu'un qui affectionnait les teintes plus douces de vert et de brun qu'on trouve en forêt.



4.14



4.15



4.16

4.14 *Le ruisseau*, non datée / *The Brook*, n.d. - Margaret Mallett

4.15 *Blockhouse Point*, non datée / *Blockhouse Point*, n.d. - Margaret Mallett

4.16 Extrait de / *From Wildflowers of Prince Edward Island*. Charlottetown: Ragweed - Margaret Mallett

Mallett était enchantée par la nature et fut une membre fondatrice de la Island Nature Trust. Sa famille se souvient d'elle comme d'une « environnementaliste avant l'heure ». Elle fut une membre active de la Natural History Society. Quelques-unes de ses photographies furent publiées dans les années 90, dans un livre intitulé *Wildflowers of Prince Edward Island*, dont l'éditeur est Ragweed Press (4.16).

La vision de l'Î.-P.-É. rurale selon Mallett

Les photographies qu'elle fit à contrat—photos d'églises et d'autres monuments publics, de même que des photographies de fleurs sauvages et cultivées—constituent la plus large part de son œuvre encore en existence. La photographie d'art qu'elle fit pour son propre compte est essentiellement perdue. Ces photos pittoresques et pleines de texture sont des images très personnalisées de sa vision de la vie rurale de l'île. Contrairement à Gamble et Montgomery, les paysages de Mallett sont dépourvus de personnages humains.

À l'inverse, Mallett préférait des scènes pastorales. Toutefois, bien qu'il s'agisse de paysages, la présence tout près de la ferme familiale et de d'autres personnes, est sous-entendue dans ses compositions favorites constituées de ruisseaux, de phares et de chemins forestiers (4.17 et 4.18).

La biographie de Mallett permet de mieux comprendre son attachement à la vie rurale. Margaret Mallett est née en 1911 et a grandi sur la Union Road dans la campagne de l'Î.-P.-É., où elle est d'ailleurs inhumée. La plus jeune d'une famille de quatre enfants, elle s'occupa de ses parents pendant leur vieillesse. La vision pastorale de ses photographies provient de ses souvenirs d'enfance, et puisqu'une bonne part de la première partie de sa vie adulte se déroula également dans le milieu rural de l'Î.-P.-É., il n'est pas surprenant que ces scènes et cette vie demeurent prépondérantes dans ses œuvres photographiques. En 1947, à la suite de la mort de son père, elle déménagea sur la rue Fitzroy à Charlottetown. Elle démontra rapidement dans la première partie de sa vie adulte, un intérêt pour la photographie et elle prenait des photos de bébé pour ses voisins et ses amis. De là, elle progressa à des photos de paysages. C'est à la suite de son déménagement à Charlottetown qu'elle se mit à photographier professionnellement. Sa famille

se souvient d'elle comme d'une femme résolument indépendante et « incroyablement autonome », une personne créative qui peignait et dessinait, et qui appréciait autant sa famille et son large cercle d'amis que la quiétude de la forêt. Elle amenait ses nièces et neveux pour de longues promenades comportant des pauses photographie, et agrémentées par des repas plantureux empaquetés dans un panier à pique-nique de sa conception. Son esprit minutieux aimait la discipline exigeante requise par une photographie parfaitement cadrée et développée. Ceci entraînait également un amour des mots, de l'orthographe et de la grammaire. Fréquemment, elle citait et concoctait des poèmes et des limericks humoristiques pour ses nièces et ses neveux.

Malgré sa sociabilité, Mallett discutait que rarement de ses idées et opinions concernant son art. Ses amis incluaient la photographe Edith Robinson, présentée également dans la présente histoire. Robinson se souvient de plusieurs de ses œuvres, entre autres d'une image particulièrement poignante d'une cane accompagnée de ses canetons, sur l'étang d'une ferme. « Certaines de ces photographies qu'elle créa, elles vous réchauffaient le cœur », se souvient Robinson. « Elles allaient vous chercher ». Comme dans le cas de ses points de vue et de ses opinions, une bonne part de l'œuvre de Mallett est perdue, dont une série de photographies de toutes les gares de chemin de fer de l'Île-du-Prince-Édouard. Mais son héritage pastoral se perpétue par le biais de son catalogage des visages au PWC, de sa soigneuse documentation de la flore de l'Île-du-Prince-Édouard, de même que dans toutes ses photographies illustrant son amour des sciences naturelles, qu'elle s'attacha à conserver pour les générations futures de Prince-Édouardiens.

Edith Robinson

À ses débuts, Edith Robinson se souvient de Margaret Mallett comme d'un mentor et d'une grande amie, avec qui elle partait à l'occasion pour des excursions photographiques (4.19).

Robinson se rappelle qu'elle s'apprêtait à prendre une photo de cette scène, lorsque Mallett sauta dans la neige juste devant. « Pas assez de texture! », critiqua Mallett, qui se mit à déblayer le sentier devant l'appareil-photo de Robinson. Robinson décida avec mauvaise humeur d'inclure le dos de Mallett alors



4.17



4.18

4.17 *Le chemin forestier*, non datée / *The Woodland Lane*, n.d. - Margaret Mallett

4.18 *Moutons, détail*, non datée / *Sheep, detail*, n.d. - Margaret Mallett

qu'elle s'éloignait, dans sa photo « texturisée » de la forêt enneigée de l'Î.-P.-É. Margaret Mallett avait raison concernant la texture, d'admettre Robinson aujourd'hui, et cette photographie demeure l'une de ses préférées, accrochée bien en évidence sur un mur de son salon.

La vie et l'œuvre de Robinson sont mieux connues que celles de Mallett, probablement en raison d'une époque qui s'y prêtait mieux et de la professionnalisation de la photographie, rendant possible ainsi pour Robinson l'obtention d'un plus grand succès en tant que photographe de « l'île ». Robinson est née Edith Hardy, à Montrose en 1925. Elle est une photographe autodidacte, s'adonnant de façon passionnée à ce passe-temps et à cet art, depuis la mort de son mari en 1961. Confrontée au soin de ses trois enfants, Robinson se dit qu'elle devait choisir une occupation qui lui permettrait de rester à la maison avec eux, plutôt que de retourner à son ancien métier de coiffeuse. Elle se souvient des heures passées à apprendre sur le tas comment développer la pellicule, dans un caveau poussiéreux avec un plancher de terre battue, que sa propriétaire lui avait permis de transformer en chambre noire. Seule une pièce de tissu séparait son espace de travail de la réserve de charbon, et elle se rappelle également que : « La pellicule était développée et une planche-contact tirée, à la lumière d'une chandelle passant à travers un filtre rouge ».

Robinson se souvient de la camaraderie régnant au Camera Club comme d'une part importante de ses premières expérimentations en photographie. Un jour, Robinson fut engagée pour photographier un

mariage, et il n'y « eut plus de retour possible ». Tout au long du restant de sa carrière, elle combinerait du travail occasionnel à titre de photographe, lors de divers événements privés et pour diverses institutions publiques, avec la poursuite pendant ses temps libres de la photographie en tant qu'art.

La tradition picturale demeure forte dans l'œuvre de Robinson. Elle maintient que : « L'un des aspects de la photographie que j'aime est l'essence de la vérité que je cherche dans une photo. Il n'y a pas de clinquant, que la simple vérité » (4.20 et 4.21). Elle possède une vision juste de l'équilibre de la composition et elle a suivi un cours donné à la PEI Vocational School par le peintre Henry Purdy, ARC, dans le but d'appliquer une approche picturale à l'usage de la lumière et de la texture dans son œuvre photographique. Pendant ses années de formation en tant que photographe, elle se rendit également dans l'état de l'Indiana pour suivre des cours à la Winona School of Professional Photography. Tout au long de sa carrière, elle fut membre de la Maritime Professional Photographers Association, de même que de la Professional Photographers of America and Canada. Le fait d'assister à des ateliers de perfectionnement, de prendre le temps de parfaire son art et d'apprendre de nouvelles techniques en compagnie d'autres artistes en arts visuels, permit à Robinson d'arriver à une approche professionnelle qui fut reconnue par ses pairs.

Certaines de ses photographies furent incorporées dans un dossier présenté à la Reine Elizabeth II en 1973, pour commémorer le centenaire de l'entrée de l'Île-du-



4.19 Photo de Margaret Mallett en forêt, marchant devant Robinson / Photo of Margaret Mallett in the woods, walking ahead of Robinson



4.20 Horloge/goutte / Clock/Drip - Edith Robinson



4.21 *Interrupteur / Switch* - Edith Robinson

Prince-Édouard dans la fédération canadienne. Robinson était en mission spéciale pour le Charlottetown *Guardian*, dans le but de couvrir la Visite royale, et elle se rappelle que la Reine s'approcha d'elle lors d'une réception en plein air, pour lui parler de la belle journée et de la qualité du rendu de la lumière dans ses photographies.

La carrière professionnelle de Robinson

Tout au long de sa carrière, Robinson a exposé à la Charlottetown Gallery-on-Demand et à la Phoenix Gallery (expositions solos dans les deux cas); à l'Université de l'Île-du-Prince-Édouard (en compagnie de trois autres artistes); au Centre des arts de la Confédération (dans le cadre de leur exposition « Island Images »); et à la PEI Acquisition Exhibition du Holland College School of Visual Arts en 1983 (extrait de *Island Visual Artists, 1984: An Exhibition Representing The Work of Island Visual Artists (1^{er} août—1^{er} septembre, 1984)*. Charlottetown: Holland College, 1984: 63). Elle est aussi bien connue en tant que professeure et instructrice, un rôle où elle a beaucoup à offrir. Edith Robinson a donné des cours du soir en photographie au Holland College et elle a présenté des séminaires sur la photographie pour Elderhostel International.

L'œuvre photographique qui a propulsé sa carrière et pour laquelle Edith Robinson est la mieux connue, est un beau livre grand format s'adressant à une clientèle touristique et présentant ses photographies. Robinson avait des liens avec la Fondation du patrimoine de l'Î.-



4.22



4.23



4.24

4.22, 4.23, 4.24 Extrait de / From *Prince Edward Island: Photographs by Wayne Barrett and Edith Robinson*. Toronto: Oxford University Press, 1977.

P.-É. (connu par après sous l'appellation Le Musée et la Fondation du patrimoine de l'Île-du-Prince-Édouard.), et avait été recommandée par la Fondation à la Oxford University Press, lorsqu'ils avaient fait part de leur intérêt pour la publication d'un livre de photographies en couleur à propos de l'Île-du-Prince-Édouard. Robinson prit alors contact avec un collègue photographe, Wayne Barret, pour établir une collaboration sur ce projet. Le livre est sorti en 1977, le premier de trois ouvrages qui permirent une diffusion de ses photographies à un public national (4.22, 4.23 et 4.24).*

Le premier livre devait se concentrer exclusivement sur l'Île-du-Prince-Édouard. Ceci impliquait que les sujets choisis par les deux photographes devaient inclure des édifices marquants, des images de la plage de Cavendish, ainsi que d'autres scènes notables typiques de « l'Île ». Ceci façonna et détermina le thème créatif du volume, au prix de l'absence de quelques images moins connues, mais peut-être plus intéressantes et inattendues de l'Île-du-Prince-Édouard.

Néanmoins, en fonction de ces paramètres et de ces attentes, il est intéressant de constater à quel point Robinson utilisa à bon escient la licence créative et interprétative qui lui fut accordée, en la concentrant sur le local et le particulier.

Alors que certains artistes auraient représenté l'Î.-P.-É. par des images de vastes dunes, de longues déferlantes et de montagnes de pommes de terre, Robinson photographia plutôt des gens ordinaires, des lieux de tous les jours, et des objets dont la beauté nous entoure, mais auxquelles on oublie souvent de s'attarder.

L'intérêt de Robinson pour la beauté « banale » de l'Île-du-Prince-Édouard contraste avec les photos obligées de Province House, de la plage de Cavendish, d'Elephant Rock et d'autres sites bien connus que l'on s'attend de trouver dans toute représentation illustrée de l'Île.

La vie de l'Île telle que présentée par Robinson

Robinson mentionna à un moment donné : « J'essaie



4.25



4.26

4.25, 4.26 Extrait de / From *Prince Edward Island: Photographs by Wayne Barrett and Edith Robinson*. Toronto: Oxford University Press, 1977.

de photographier des choses que les gens ne voient pas vraiment. Les détails peuvent être extrêmement passionnants ». (extrait de *Island Visual Artists, 1984: An Exhibition Representing The Work of Island Visual Artists (1^{er} août—1^{er} septembre, 1984)*. Charlottetown: Holland College, 1984: 63). Son coup d'œil pour ces détails des scènes de l'Île lui permit de faire les seules contributions au livre, qui ne furent pas strictement des paysages.

On perçoit un sens de la communauté dans sa présentation de ces pêcheurs de Rustico en train de lever des filets de maquereau sur le quai (4.25).

De la même manière, sa représentation de la récolte de la mousse d'Irlande sur la côte nord (4.26), fait le choix de dépeindre des gens de l'Île occupés à des tâches

* Toutes les photographies attribuées à Edith Robinson proviennent de *Prince Edward Island: Photographs by Wayne Barrett and Edith Robinson* (Toronto: Oxford University Press, 1977). Selon Robinson, certaines des photographies sont attribuées incorrectement, mais le lecteur peut compenser cet erreur, car les compositions de Robinson se reconnaissent par leur côté plus caractéristique et « local ».

productives et met en lumière la nature coopérative de ce travail traditionnel. Cette photographie de la récolte de la mousse d'Irlande possédait une résonance particulière pour les éditeurs d'un livre illustré subséquent présentant le Canada, et dans lequel cette photo est l'unique image représentative de l'Île-du-Prince-Édouard.

Robinson a été décrite comme « une femme amoureuse de tout ce qui l'entoure », et sa première exposition, à la Gallery-on-Demand en 1979, présentait un groupe d'œuvres démontrant une « véritable compréhension du mode de vie de l'Île » (extrait de « Edith Robinson: One of P.E.I.'s Undiscovered Wonders », *Charlottetown Guardian* 16 avril, 1979: n.p.). Qu'est-ce qui lui accordait cette « compréhension »; qu'est-ce qui lui donnait ce coup d'œil pour le détail?

Robinson a écrit : « Lorsque je fais un retour sur mon travail, je pense que mon environnement de cette époque me porta à vouloir comprendre visuellement les moments de quiétude du paysage, l'unité de la famille, mettant en lumière des détails souvent oubliés parce que d'une nature banale ». (extrait de *Twelve Photographers: 12 février B 15 mars, 1981* (Charlottetown: Confederation Centre Art Gallery and Museum, 1981): 7). Elle a grandi dans la partie ouest de l'Île-du-Prince-Édouard, dans la communauté de Montrose, et en conséquence, les scènes des pêcheurs et des ramasseurs de mousse d'Irlande présentent une résonance avec ses souvenirs d'enfance. Ces photos la gardaient en contact avec ses origines. Elle aimait particulièrement l'image du ramassage de la mousse d'Irlande, car elle dépeignait l'ensemble du processus sous-jacent à sa récolte. L'image montre un homme en train de trier la mousse, un cheval à l'arrière plan qui transporte des algues hors de l'eau, et d'autres hommes occupés à empiler des chargements de mousse. Elle montre l'ensemble des opérations de la récolte, le miracle d'une industrie traditionnelle qui perdure avec succès dans le monde moderne. C'était une brillante réussite, tant dans sa conception que dans sa réalisation, et cette image fit ressortir et illumina magnifiquement la perception de l'Île-du-Prince-Édouard la plus solidement ancrée dans le public du centre du Canada.

Et c'est à ce niveau que se débat le photographe de l'Île, homme ou femme, en cette fin de 20^e siècle préoccupée de tourisme et de commercialisation de paysages. Il est remarquable de constater que, malgré ses œuvres



4.27 Extrait de / From *Prince Edward Island: Photographs* by Wayne Barrett and Edith Robinson. Toronto: Oxford University Press, 1977.

photographiques très diverses et d'inspiration variée, ce ne sont que les photographies de gens de l'Île occupés à des activités traditionnelles—des hommes à l'ouvrage sur les quais ou travaillant avec des chevaux sur la plage à la récolte de la mousse—qui soient publiées à grande échelle. En dépit du nombre considérable d'autres visions, particulièrement des visions locales, que l'on puisse apprécier dans la perspective photographique de Robinson, ses photos, publiées dans tous ces livres illustrés destinés à un public national, affichent en premier plan ce caractère « typiquement de l'Île ». Ironiquement, cet état de fait concerne également un livre prestigieux consacré aux photographes canadiennes. Publié en 1975 par l'Office national du film du Canada, ce livre de photographies, qui mettait de l'avant une déclaration de principe lors de l'Année internationale de la femme, sélectionna une image excellente du point de vue composition, mais subjectivement plus conformiste, présentant un homme sur un tracteur en train de labourer un champ de pommes de terre.

Cette photographie se démarque considérablement, par rapport aux pages et aux pages de photographies nerveuses de corps féminins et de scènes urbaines, défiant le statu quo au niveau des relations de pouvoir entre les femmes et les hommes. Il est évident que l'œuvre de Robinson fut choisie en raison de son caractère « typiquement de l'Île », et que les éditeurs décidèrent de ne pas se mesurer à la diversité des perspectives présentes dans les profonds tiroirs contenant ses œuvres inédites.

Mais tout au long des années 70, l'œuvre de Robinson fut présentée localement dans toute sa diversité—dans des galeries et des expositions, en solo et avec des collègues—ici sur l'Île-du-Prince-Édouard. Comme pour les travaux de Mallett et Gamble, ses photographies sont un hommage idéaliste aux lieux et aux gens de sa province.

Conclusion

Les photographes L. M. Montgomery, Millie Gamble, Margaret Mallett et Edith Robinson sont quatre femmes très différentes; prises ensemble, leurs œuvres et leur vie traversent presque entièrement le 20^e siècle. Toutes les quatre ont préféré le particulier et le local, et c'est généralement cette facette d'elles qui a perduré. Leur art tend fortement et régulièrement à s'attacher aux lieux et aux gens de l'Î.-P.-É. qui leur étaient familiers, leurs photographies se rapportant à des perspectives du début du siècle, dans le cas de Montgomery et Gamble, du milieu du siècle pour Mallett, et de la fin du siècle en ce qui concerne Robinson.

Souvent, les gens associent allégoriquement l'Île-du-Prince-Édouard à un « jardin ». Ces quatre femmes furent en mesure de capter l'originalité de communautés spécifiques, d'une manière qui contribua à former cette image de soi qui nous est propre, à nous gens de l'Île, et que nous projetons vers le restant du pays, et plus loin encore. Mais elles réussirent également à montrer la diversité intérieure et les beautés cachées de notre « jardin ». Plus que tout, leur œuvre qui englobe le siècle, démontre que l'obscur, le local, le banal et les aspects anodins de la vie dans notre jardin sont importants et beaux, et qu'ils ne devraient pas être oubliés.

Remerciements

J'aimerais remercier Harry Holman pour ses excellentes pistes de recherche et sa perspicacité concernant l'interprétation de l'histoire de la photographie sur l'Île-du-Prince-Édouard. L'essentiel des informations touchant Millie Gamble et le Charlottetown Camera Club furent obtenues du Bureau des archives et des documents publics de l'Île-du-Prince-Édouard. Jill MacMicken-Wilson fut d'un grand secours pour m'aider à trouver ces renseignements. Je dois également des remerciements à Ann et Deryk Mallett en ce qui concerne les photographies prises par Margaret Mallett,

de même qu'à Jean MacGuey, Cathy Parkman et Doug Parkman pour leur aide lors de l'élaboration de sa biographie, ainsi que pour m'avoir aidé à comprendre la place qu'occupait la photographie dans sa vie. Je souhaiterais aussi remercier Edith Robinson pour ses souvenirs et l'utilisation de ses photographies dans le cadre de cette histoire.

Ouvrages cités

Chronique nécrologique pour Mildred Gamble.
Charlottetown Guardian 13 mars 1986: 24.

Edith Robinson: One of P.E.I.'s Undiscovered Wonders,
Charlottetown Guardian (16 avril, 1979): n.p.

Island Visual Artists, 1984: An Exhibition Representing The Work of Island Visual Artists (1^{er} août—1^{er} septembre, 1984). Charlottetown: Holland College, 1984: 63.

Prince Edward Island: Photographs by Wayne Barrett and Edith Robinson. Toronto: Oxford University Press, 1977.

Rediscovering Canadian Women Photographers, 1841-1941. London Regional Art Gallery, 1983: 5-6, 22-23.

Twelve Photographers: 12 février—15 mars, 1981.
Charlottetown: Confederation Centre Art Gallery and Museum, 1981: 7.

Références additionnelles

Pour le Canada:

Jones Laura. *Rediscovery: Canadian Women Photographers, 1841–1941*. London, ON: London Regional Art Gallery, 1983.

National Film Board of Canada. Still Photography Division. *The Female Eye = Coup d'oeil féminin*. Toronto: Clark, Irwin, 1975.

Pour les États-Unis :

Pour une histoire exhaustive des femmes photographes américaines, visitez le site du California Museum of Photography à l'adresse : <http://www.cmp.ucr.edu/site/exhibitions/women/>

Rosenblum, Naomi. *A History of Women Photographers*. Paris et New York: Abbeville Press, 1994.

Gover, C. Jane. *The Positive Image: Women Photographers in Turn of the Century America*. Albany: State University of New York Press, 1988.

Pour des analyses et une histoire des études locales touchant les femmes et la photographie (aux États-Unis), consultez :

Lahs-Gonzales, Olivia et Lucy R. Lippard. *Defining Eye: Women Photographers of the 20th Century: Selections from the Helen Kornblum Collection*. St. Louis, MO: Saint Louis Art Museum, 1997.

Garner, Gretchen. *Reclaiming Paradise: American Women Photograph the Land*. Duluth, MN: Tweed Museum of Art, 1987.

Les lecteurs plus au fait souhaiteront peut-être se documenter davantage sur les contextes culturels entourant la photographie, pour mieux cerner l'art photographique et la signification culturelle de la « prise de photos ». Je vous suggère :

Berger, John. *Ways of Seeing*: Based on the BBC Television Series with John Berger. London: British Broadcasting Corporation; Harmondsworth: Penguin, 1972. [également disponible sous forme de vidéo-cassette]

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1977.

Enfin, un intéressant nouveau livre sur les représentations des femmes dans les photographies, écrit par une photographe célèbre :

Liebovitz, Annie [avec Susan Sontag]. *Women*. New York: Random House, 1999.

Images

4.1, 4.2, 4.3

Courtesy of the Public Archives of Prince Edward Island, Duvernet Collection, ACC 3466 / Courtoisie du Bureau des archives et des documents publics de l'Île-du-Prince-Édouard, Collection Duvernet, ACC 346677

4.4

Photo by / Photo par L. M. Montgomery
University of Guelph Collection

4.5, 4.6, 4.7, 4.8, 4.9, 4.10, 4.11, 4.12, 4.13

Courtesy of the Public Archives of Prince Edward Island, Millie Gamble Collection, ACC 2667 / Courtoisie du Bureau des archives et des documents publics de l'Île-du-Prince-Édouard, Collection Millie Gamble, ACC 2667

4.14, 4.15, 4.16, 4.17, 4.18

Reproduced with the permission of Ann and Deryk Mallett / Reproduite avec la permission d'Ann et Deryk Mallett

4.19, 4.20, 4.21, 4.22, 4.23, 4.24, 4.25, 4.26, 4.27

Reproduced with the permission of Edith Robinson / Reproduite avec la permission d'Edith Robinson

de première main

Pointes d'histoire :
les courtepontes au 20^e
siècle sur l'Île-du-
Prince-Édouard

Chercheuses/Écrivaines :
Ann-Louise Beaumont et
Edie Zakem

Introduction à la courtepointe

Les courtepointes, comme bien des articles ménagers qu'on tient pour acquis, sont l'expression artistique de leurs créateurs. Les femmes ont toujours utilisé leur imagination et les matériaux qu'elles avaient sous la main, pour créer de belles choses. Alors que les hommes ont cousu des courtepointes ou collaboré avec les femmes, la fabrication de courtepointes est essentiellement un art pratiqué par les femmes.

Le monde de la courtepointe englobe de multiples intérêts, et il y a bien des explications qui s'y rattachent. L'historien de l'art de la courtepointe et le restaurateur de courtepointes chérissent une continuité et une communion de pensée avec les générations précédentes de femmes. Qu'une couturière soit une traditionaliste qui s'exprime par les qualités graphiques et les couleurs d'un motif *géométrique* ou une innovatrice traitant des relations entre la forme et les couleurs, la personnalité de l'artiste transparaît. Chaque aspect de ce moyen d'expression artistique révèle l'esprit du créateur. Pour Edith (Edie) Zakem, une couturière de courtepointe, la véritable valeur d'une courtepointe se situe dans le fait qu'elle est une expression visible de l'âme de l'artiste : c'est la partie intangible de la courtepointe. Les attrait visuel et pratique sont importants, mais presque secondaires.

De façon générale, une *courtepointe* consiste en un *matelassage* (une bourrure) intercalé entre un *dessus en tissu* et une *doublure* (tissu de support). Les piqûres qui fixent ensemble le dessus, le matelassage et la doublure sont en fait ce qu'il est convenu d'appeler le « *piquage de courtepointe* ». La gamme des usages des courtepointes va de la *courtepointe couvre-lit*, fabriquée rapidement, la conservation de la chaleur étant son objectif premier, jusqu'à la *courtepointe décorative ou artistique* qui sera une pièce murale exposée bien évidence. D'autres courtepointes combinent aspect utilitaire et beauté. On peut trouver de nombreux livres et professeurs qui pourront expliquer au débutant les techniques du piquage de courtepointe. (Le livre *Quilter's Complete Guide* écrit par Marianne Fons et Liz Porter (en 1993) est un bon ouvrage général de référence sur les courtepointes.)

Essentiellement tous les types de tissus ont été utilisés pour faire des courtepointes, don't les lainages, la soie, les mélanges de coton/polyester et les tricots de

polyester. À titre d'exemple extrême d'une utilisation de tissus variés, la *courtepointe à pointe folles* de l'époque victorienne, populaire de 1875 à 1925, utilisait des pièces irrégulières en lainage, en soie, en velours et encore d'autres types de tissu, dans une seule et même courtepointe, puis les bords des pièces étaient couverts de broderie compliquée. À l'heure actuelle, un tissu de coton à 100 % est le dessus de courtepointe qui se mérite la préférence des couturières, car il se travaille bien, est facile à laver, et on le trouve sous forme de nombreux imprimés et en maintes couleurs. Le tissu utilisé pour la doublure a généralement été considéré comme moins important, puisqu'il est caché. On trouve parfois sur la doublure des vieilles courtepointes, des pièces provenant de poches de farine, de sucre ou de moulée.

Le matelassage d'une courtepointe peut être constitué de laine, de coton, de polyester, de mélange coton/polyester, ou B si la nécessité l'exigeait B de vieux vêtements et de chiffons. Edna MacKinnon du Museum of Acadian Life à Miscouche, se rappelle au cours d'une conversation avec Sherri Davidson, que sa mère utilisait des sous-vêtements ou de vieilles chemises comme matelassage, et elle enchaîne : « Elles conservaient les parties encore utilisables et jetaient ce qui était trop usé, comme les coudes. Elles faisaient usage de tout pour conserver la chaleur. » Les femmes de partout dans le monde ont fait usage de vêtements mis au rebut comme matelassage. En Australie, des courtepointes bourrées de chiffons et de vieux vêtements se nomment « waggas ». Des couvertures de laine, des draps de flanelle, et même de vieilles courtepointes peuvent servir en tant que couche centrale, dans ce sandwich de tissus qu'est une courtepointe.

Le piquage, un point devant qui joint les trois couches, est responsable de la texture en trois dimensions d'une courtepointe. Le piquage peut être fait à la main ou la machine. Les courtepointes peuvent également être attachées à intervalle, d'un bord à l'autre de la courtepointe. Malgré que la controverse entourant l'usage ou non de la machine, pour piquer, soit un débat de la fin du 20^e siècle, il se trouve certains artisans pour insister que le piquage doit se faire à la main et d'autres qui acceptent le piquage à la machine. Des données indiquent que les femmes qui possédaient les premiers modèles de machine à coudre s'en servaient pour le piquage, de même que pour faire l'assemblage des dessus de courtepointe.

Le rebord d'une courtepointe est généralement recouvert d'une *bordure*, une pièce de tissu recouvrant les bords des trois couches de la courtepointe.

L'attrait visuel d'une courtepointe est habituellement son dessus, qui peut être confectionné selon plusieurs différents styles et selon diverses méthodes. Les types à *pièce entière*, à *assemblage de morceaux*, à *appliques*, et à *broderie*, sont les quatre les plus facilement identifiables. Pour le dessus de courtepointe, un intérêt visuel supplémentaire est créé par le piquage, i.e., les dessins et les motifs piqués à travers le tissu. Une courtepointe à *pièce entière* est un simple morceau de tissu, où le dessin n'est que dans le piquage. Un dessus de courtepointe à *assemblage de morceaux* est fait en cousant ensemble des carrés, des triangles, des losange, des hexagones ou d'autres formes géométriques; certaines courtepointes à assemblage de morceaux comprennent même des pièces courbes. L'allure générale d'une courtepointe à assemblage de morceaux est géométrique et habituellement symétrique. *Assembler* signifie coudre ensemble les formes géométriques. La courtepointe à assemblage de morceaux peut présenter un *motif unitaire* qui se répète à la grandeur du dessus de courtepointe, ou son patron peut être divisé en *blocs*, habituellement carrés. Comparativement à une courtepointe à assemblage de morceaux, une courtepointe à *appliques* présente une toute autre allure, car toute forme de tissu peut littéralement être taillée et appliquée au dessus de courtepointe, comme une pièce. Dans un premier temps, les bords taillés grossièrement sont repliés pour les dissimuler, puis la pièce est cousue sur le dessus d'un fond en tissu. On voit souvent des fleurs sur les courtepointes à appliques B certaines stylisées, d'autres fidèles à la nature. Les courtepointes à *broderie* constituent une autre variation. Le dessus de base peut être à pièce entière ou à assemblage de morceaux, mais ses motifs se retrouvent dans des images brodées, piquées sur la surface.

Les patrons de courtepointes courants reçoivent souvent un nom descriptif tel que Nine Patch (un carré composé de neuf petits carrés) ou cabane de rondins (un carré central encadré par des bandes rectangulaires disposées selon un patron ressemblant à la construction d'une cabane de rondins). Un patron commun possède souvent plus d'un nom, selon la région ou le créateur.

L'embellissement des courtepointes, en surplus des motifs de couleurs et du piquage, est un



5.1 Doublure de courtepointe fabriquée par Mme Shrieve Millar (1878-1965) / Quilt back, made by Mrs. Shrieve Millar (1878-1965)



5.2 Coupeuse rotative / Rotary cutter

moyen d'expression artistique non négligeable. Les courtepointes ont été décorées avec de la broderie, de la peinture, des perles, du fil métallique, de la broderie de ruban de soie, des pochoirs (initialement, des années 1820 aux années 1840, mais également au 20^e siècle), des teintures pour créer des tissus à motifs originaux, des reports photographiques, des impressions par ordinateur sur le tissu, et des encres indélébiles (d'abord utilisées dans les années 1840 et encore populaires de nos jours)

Le piquage de courtepointe au 20^e siècle

Pour simplifier le discours, les historiens de la courtepointe subdivisent souvent le siècle en périodes de 25 ans, et bien qu'un style ait pu être populaire dans un quart de siècle en particulier, les artisanes peuvent continuer à s'en servir dans des quarts de siècle subséquents, puisqu'une bonne idée ne meurt jamais. Les artisanes de l'Î.-P.-É. ont suivi les tendances générales de l'Amérique du Nord. On trouve d'excellents

volumes traitant de l'histoire des courtepointes :

Clues in the Calico: A Guide to Identifying and Dating Antique Quilts par Barbara Brackman (1989) et *300 Years of Canada's Quilts* par Mary Conroy (1976) sont particulièrement bien faits.

Dans le premier quart du 20^e siècle, les styles incluant les courtepointes fonctionnelles en laine et les douillettes, les courtepointes décoratives en soie ou en laine, les courtepointes à pointes folles et du patchwork de fondation tel que les patrons cabane de rondins, les courtepointes rouges et blanches, les courtepointes bleues et blanches, et les courtepointes foncées en coton (noires, bleues, bourgogne) du dernier quart du 19^e siècle, continuèrent d'être populaires. Les patrons choisis étaient généralement à assemblage de morceaux. On peut constater un effet de la Première Guerre mondiale dans la piètre qualité et la minceur de plusieurs des tissus assemblés pour faire une courtepointe à cette époque.

Pendant le second quart de siècle, les couleurs s'éclaircirent en raison de développements dans la technologie de la teinture. Des couleurs pastel (rose, bleu, pêche et lilas) devinrent populaires, comme d'ailleurs des couleurs vives telles que le jaune. Le vert de Nil, un bleu-vert terne, est une couleur typique de cette période. Les dessinateurs de courtepointes produisirent des courtepointes à appliques florales sophistiquées, disponibles sous forme de patrons et de trousse de courtepointe. Les patrons tels que Dresden Plate, Grandmother's Flower Garden, Dutch Girl et Dutch Boy (également appelés Sunbonnet Sue et Overall Bill) étaient populaires.

Les effets des difficultés de la Crise de 1929 se reflètent dans des courtepointes faites de retailles, avec des doublures provenant de poches de farine, de sucre et de moulée. Une photographie fournie par Mary Burnett montre une doublure de courtepointe faite à partir d'une poche de farine, portant l'inscription « Lakeside Milling Co. Limited, Toronto B Canada 98 lbs when packed. This flour contains improvers ». Elle a été fabriquée par Mme Shrieve Millar, vers l'année 1965.

Dans son livre intitulée *The Home Place: Life in Rural Prince Edward Island in the 1920s and 30s*, Jean Halliday MacKay, en se remémorant l'époque de la Crise, se souvient du recyclage nécessaire lorsque les temps étaient durs :

Les items mis de côté étaient convertis en blocs de courtepointe, ou utilisés pour crocheter ou tresser des tapis dans les familles où cet artisanat était pratiqué, et les vêtements très usés devenaient des torchons. Aujourd'hui, les courtepointes et les tapis sont fabriqués avec du fil et du tissu neufs et sont presque un moyen d'expression artistique. Dans ma jeunesse, ils étaient nécessaires pour se garder au chaud; plusieurs de ces items étaient très beaux et pouvaient durer de nombreuses années.

Durant la Deuxième Guerre mondiale, plusieurs courtepointes de la Croix-Rouge furent envoyées à l'étranger. De fait, selon les recherches de Sherri Davidson, le Women's Institutes de l'Î.-P.-É. a récolté ou fabriqué 9 260 courtepointes, qui furent expédiées outre-mer.

Après la Deuxième Guerre mondiale, les gens profitaient de l'expansion de l'économie et voulurent obtenir des articles neufs faits à la machine. En conséquence, l'intérêt pour les courtepointes baissa, mais ne disparut pas complètement. Les imprimés de la fin des années 1940 et des années 1950 arboraient des motifs plus gros que ceux du premier quart du siècle, et ils caractérisaient les courtepointes de cette période. Les années 1970 virent une renaissance de l'intérêt pour les courtepointes, et la courtepointe artistique, en tant que pièce murale, est née durant cette décennie. L'art inhérent aux courtepointes B un art qui est particulièrement remarquable lorsque la courtepointe est accrochée au mur B fut enfin reconnu.

Le dernier quart du 20^e siècle vit une explosion d'intérêt pour les courtepointes. Le mouvement des courtepointes artistiques se développa. Des vêtements à assemblage de morceaux, avec des appliques, et piqués, furent produits en tant qu'art vestimentaire. Les courtepointes de tendance art moderne se distinguèrent des courtepointes décoratives de style victorien du siècle précédent, grâce à l'apparition sur certaines courtepointes de déclarations philosophiques, d'idées ou de messages dans leurs images, plutôt que par un symbolisme strictement décoratif ou commémoratif. D'autres courtepointes artistiques devinrent picturales, présentant des paysages, des gens et des animaux. La renaissance des courtepointes à appliques, de style album de Baltimore, créa un renouveau d'intérêt pour ce type de courtepointes. Qui

plus est, au cours du dernier quart du siècle dernier, l'histoire de la courtepoinTE devint un champ de recherche reconnu.

Simultanément, au cours du dernier quart du siècle, on observe une révolution importante du point de vue de la technologie et des outils utilisés pour la fabrication des courtepointes. Les coupeuses rotatives, les règles transparentes avec quadrillé et les tapis de coupe autocicatrisants ont éliminé les ciseaux et changé la façon de découper les formes géométriques pour les courtepointes à assemblage de morceaux.

L'utilisation de gabarits de papier pour la création des pièces a été modernisée. L'entoilage thermocollant, contenant une colle sensible à la chaleur, a simplifié la pose d'appliques. Des machines à coudre dotées de fonctions spéciales de mouvement libre ont facilité le piquage à la machine, comme l'a fait le fil invisible en plastique. Les techniques d'embellissement, telles que le fil métallique et les perles (un retour aux courtepointes de l'époque victorienne), ont été utilisées de manière novatrice. Des logiciels d'aide au piquage de courtepointes, tels que QuiltPro et Electric Quilt, sont devenus des outils utiles pour la conception des courtepointes. Des machines à coudre électroniques ont également fait leur apparition. Des méthodes ont été développées pour reporter des photographies, des images informatiques et du texte sur les tissus.

Lors d'une table ronde récente à la Preconference QuiltCanada 2000, Valerie Harder a indiqué qu'il se dépense 1,5 milliards \$US annuellement sur les courtepointes. Ce montant était basé sur les résultats d'un sondage fait au milieu des années 1990 par *Quilters Newsletter Magazine*. Au Canada, où la population est approximativement dix fois moindre, il serait raisonnable de penser que les artisanes dépensent environ 150 millions \$US par année, en faisant l'hypothèse que l'intérêt pour les courtepointes au Canada est comparable.

Selon le point de vue que l'on adopte, les développements du dernier quart du siècle peuvent être perçus comme révolutionnaires ou excessifs. Si une artisane est du genre à aimer les outils, les développements technologiques furent passionnants. D'autres croiraient certainement, avec raison, que ce fut une période d'excès. Les femmes possédaient un revenu disponible considérable et dépensèrent des sommes importantes

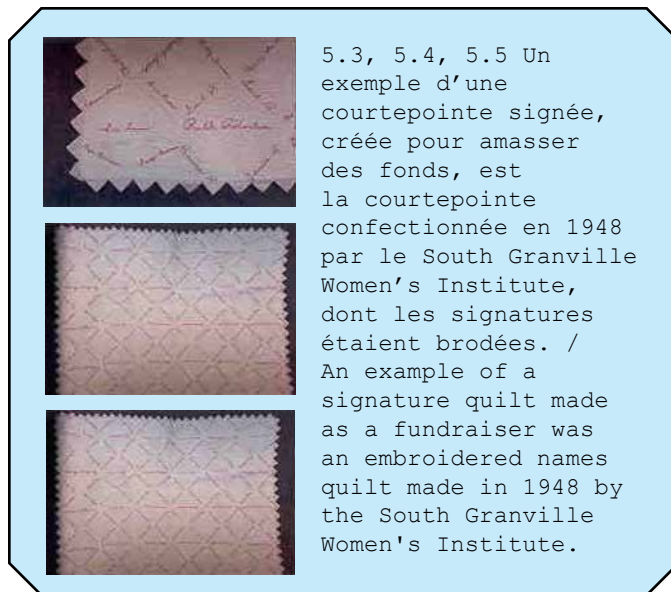
pour des outils, des matériaux, des cours de formation et, tout particulièrement, pour des livres. La prolifération des livres sur les courtepointes est tout à fait remarquable. Des livres furent écrits à propos de tous les aspects et toutes les techniques imaginables, et pour chaque opinion, technique ou autre, on trouvait un point de vue opposé. Une pléthore de volumes étaient disponibles, bien plus que ce que quiconque pourrait utiliser ou avoir besoin.

Il est encore trop tôt pour évaluer définitivement le dernier quart du 20^e siècle; il faut laisser passer encore du temps pour que les artisans et les historiens de la courtepoinTE puissent juger objectivement la fin des années 1900.

Le rôle des femmes dans le domaine de la courtepoinTE

La couture domestique a traditionnellement été le travail des femmes, et peu d'hommes ont participé à cet artisanat. Au 19^e siècle, les soldats en convalescence fabriquaient des courtepointes, souvent à partir de tissu servant à faire des uniformes militaires. De temps à autre, les maris collaboraient avec leur épouse sur une courtepoinTE, devenant parfois des artisans eux-mêmes. Michael James, un artiste américain important de la courtepoinTE, est responsable, entre autres, de l'avènement de la courtepoinTE artistique. Cependant ces hommes sont les exceptions qui confirment la règle. Au cours de nos recherches pour ce projet, nous avons trouvé aucune référence à des hommes impliqués dans le domaine de la courtepoinTE sur l'Î.-P.-É. De façon générale, les femmes faisaient des courtepointes servant de couvre-lit pour leur famille et, pour bien des femmes, le piquage de courtepointes était une manière de gagner de l'argent, pour elles-mêmes ou pour des organismes ou des institutions communautaires.

Les femmes ont produit des courtepointes pour leur maison, et des artistes ont créé des courtepointes artistiques pour la vente et pour des commandes. Les boutiques de cadeaux et d'artisanat sur l'Î.-P.-É. offrent fréquemment des articles piqués, faits par des artisanes pour une vente en consignment. Pour créer des courtepointes pour la maison et pour la vente, les femmes ont toujours piqué individuellement chez elles; elles se sont également assemblées dans des groupes informels pour des corvées de piquage de courtepointes avec des amies, ou de façon plus structurée, dans des



organisations féminines.

Des associations religieuses telles que la St. Mark's Anglican Church Guild à Kensington organisent des expositions-ventes de courtepointes. La plupart des courtepointes à une exposition récente en mai 2000 étaient des couvre-lits pleine grandeur piquées à la main, présentant des patrons traditionnels. Des courtepointes étaient également en vente à l'exposition ayant eu lieu au mois de juin 2000, organisée par le Milton Community Hall pour ramasser des fonds pour renouveler la toiture de la salle communautaire. De la même manière, la majorité des courtepointes étaient des couvre-lits pleine grandeur arborant des patrons traditionnels. Il y avait environ 100 items à chaque exposition, ce qui prouve que les communautés rurales font un excellent travail de conservation de l'art traditionnel de la courtepointe et d'utilisation du piquage de courtepointes pour assurer la viabilité de la communauté.

La levée de fonds grâce aux courtepointes se déroule de plusieurs manières, dont des tirages au sort, des courtepointes commanditées et des encans de courtepointes.

Le tirage au sort d'une courtepointe était souvent une façon efficace de générer des fonds, puisqu'il est plus facile de vendre beaucoup de billets à beaucoup de gens, que de trouver un acheteur prêt à dépenser le même montant d'argent que celui amassé via la vente d'un grand nombre de billets. Les tirages au sort,

cependant, n'étaient pas en odeur de sainteté pour certaines églises et certains groupes qui n'approuvaient pas les jeux de hasard; en fait, de nombreuses organisations les interdisaient. Encore aujourd'hui, cette attitude face aux tirages au sort se rencontre dans certaines communautés. Certains membres du clergé font valoir qu'il est injuste que le gagnant du tirage prenne possession d'une courtepointe pour une dépense de seulement 1 \$ ou 2 \$; ils pensent que les tirages au sort déprécient le travail des artisanes. De toute façon, il existe maintenant de nombreuses manières sophistiquées de jouer, et la plupart des acheteurs de billets de tirage au sort considèrent l'achat comme un don à la cause cherchant du financement, plutôt que comme un jeu de hasard. Comme solution de rechange aux tirages au sort, certaines communautés ont créé des courtepointes signées pour amasser des fonds. La personne qui désire contribuer paie pour que son nom soit brodé ou inscrit à l'encre sur la courtepointe. Plus tard, la courtepointe peut être vendue aux enchères pour compléter la levée de fonds. Un exemple d'une courtepointe signée, créée pour amasser des fonds, est la courtepointe confectionnée en 1948 par le South Granville Women's Institute, dont les signatures étaient brodées. Les archives de l'Artifactory de l'Î.-P.-É. nous en font le récit :

Les membres du South Granville Women's Institute décidèrent de fabriquer une courtepointe. Chaque membre allait faire un certain nombre de carrés, contenant des noms brodés. Les noms étaient achetés [commandités] à dix sous pièce ou « trois pour vingt-cinq sous ». À cette époque, dix sous représentait une bonne somme. Lorsqu'elles eurent suffisamment de noms, les dames assemblèrent leurs carrés pour faire une courtepointe. Elles vendirent la courtepointe à Lillian Morrison MacMillan pour la somme de 25,00 \$. La courtepointe fut donnée à sa nièce, Mary Elmira Morrison Somers. Mme Somers, ayant sept enfants, n'arrivait pas à choisir à quel enfant la donner et elle décida d'en faire don au musée. (Archives de l'Artifactory HF.97.30.1)

Au total, les femmes récoltèrent 217 noms. En supposant que tous les noms furent achetés au prix minimum de « trois pour vingt-cinq sous » (le dernier nom restant étant acheté à dix sous), la vente des noms à elle seule récolta au moins 18,10 \$. Cette somme

ajoutée au prix de vente final de 25,00 \$ obtenu pour la courtepointe, le South Granville Women's Institute ramassa un minimum de 43,10 \$ grâce à sa courtepointe. Sans aucun doute, une belle réussite que cette levée de fonds! La vente aux enchères de courtepointes reçues sous forme de dons ou de courtepointes faites sur mesure constituait une autre forme de campagne de financement.

50+ Club Montague, PEI From left: Sybil Kemp and Catherine (Kay) Hughes Le goût de faire des courtepointes pour amasser des fonds est encore présent dans les communautés de l'Î.-P.-É. Des groupes d'aînés tels que le Fifty+ Club de Montague feront une courtepointe sur demande et confectionneront, à partir de dessus achetés, des courtepointes destinées à être tirées au sort pour récolter des fonds.

Il est paradoxal de constater que le tirage au sort et la vente aux enchères de courtepointes sont des moyens fiables de lever des fonds pour une organisation, alors qu'il est bien difficile de gagner sa vie en confectionnant des courtepointes. Ceci est dû au coût élevé des matériaux, à la somme de temps requise pour produire une courtepointe et à la concurrence venant des courtepointes importées de l'Inde et de la Chine. Les produits d'importation de l'Asie sont certainement moins dispendieux, mais la qualité du tissu, l'assemblage et tout particulièrement, le piquage, sont inférieurs. De plus, les artisanes qui produisent les courtepointes asiatiques sont fréquemment payées des salaires bien inférieurs aux normes nord-américaines. Une artisane nord-américaine ne pourrait pas survivre avec le même salaire, et même si elle le pouvait, le coût total d'une courtepointe importée peut équivaloir au seul coût des matériaux d'une courtepointe en Amérique du Nord.

Malgré tout, l'artisanat se porte toujours bien. Ici sur l'Î.-P.-É., des guildes de courtepointe telles que la Northern Lights Quilt Guild à O'Leary et la Kindred Spirits Quilt Guild à Charlottetown font la promotion de cet artisanat. La Kindred Spirits Quilt Guild (KSQG) a été fondée en 1990. Edie Zakem en assume la présidence et est une membre fondatrice. La Guild tient des réunions mensuelles et est un forum favorisant le partage et la croissance de l'art de la courtepointe.

Les activités de la Guild incluent une exposition semestrielle qui attire beaucoup de gens de l'île et de touristes. Lors de cet événement, les artisanes sont en



5.6



5.7



5.8

5.6 Le 50+ Club de Montague (Î.-P.-É.) : Sybil Kemp et Catherine (Kay) Hughes / The 50+ Club. Montague, PEI: Sybil Kemp and Catherine (Kay) Hughes

5.7 Le comité Quilt PEI 1999 / The Quilt PEI 99 Committee

5.8 Les instructrices Margaret Doiron, Mary Hebert et Shirley Bonner (courtepointes par Flo MacInnis) / Instructors Margaret Doiron, Mary Hebert, and Shirley Bonner (quilts by Flo Macinnis)

mesure de montrer ce qu'elles font et leur manière de le faire. Un Jamboree annuel est également organisé par la KSQG, alors que les membres sont conviées à une fête de deux jours remplie d'enseignement et d'apprentissage. Les artisanes plus expérimentées agissent à titre d'instructrices, et de nombreuses heures sont passées à partager et à apprendre.

Ces guildes de courtepointe et leurs membres individuelles font partie de la Canadian Quilter's Association/Association canadienne de la courtepointe (CQA/ACC), et en 1999 l'Exposition-concours nationale, de même que l'assemblée générale annuelle de la CQA/ACC et les ateliers, se sont déroulés ici sur l'Î.-P.-É. Au même moment, Barbara Grimster occupait le poste de représentante régionale de l'Î.-P.-É.

Les centres d'éducation populaire enseignent les techniques et font la promotion des courtepointes également. En plus de l'aspect socio-culturel des cours, bien des personnes apprécient le défi de faire un nouvel apprentissage. Beverly Roach, une journaliste, a écrit un article sur un groupe d'artisanes de New Zealand (Î.-P.-É.) pour le journal *The Eastern Graphic* :

Les trois instructrices, Margaret Doiron, Mary Hebert et Shirley Bonner cumulent de nombreuses années d'expérience concernant la confection de courtepointes et sont toujours prêtes à partager leurs talents avec d'autres femmes. Le groupe The New Zealand Quilters a fait ses débuts en tant qu'un des volets de la New Zealand Community School il y a environ douze ans. « Nous voulions une façon d'amener les aînées à sortir de la maison pendant les après-midi », disait Mary Hebert. « Bien sûr, il n'est pas nécessaire d'être une aînée pour être une membre des New Zealand Quilters, mais c'était ce qui motivait le choix d'avoir les cours pendant l'après-midi. Ce fut un succès d'ailleurs. Nous avons un groupe très dynamique à chaque automne et les activités se continuent jusqu'à ce que toutes les personnes soient contentes de leur travail de l'hiver. Certaines fabriquent deux ou trois courtepointes à chaque année. »

Des « groupes dynamiques » tels que celui-ci existent dans plusieurs communautés de l'Î.-P.-É.

La fabrication des courtepointes sur l'Î.-P.-É.

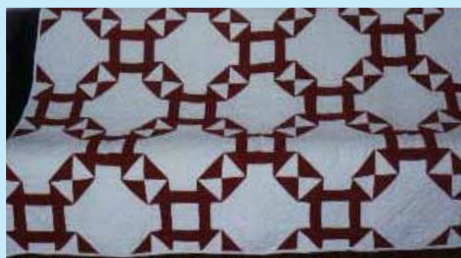
Quelle que soit la fonction de la courtepointe, soit un couvre-lit chaud et douillet pour des êtres chers ou soit un item pour amasser des fonds pour une bonne cause, les femmes ont utilisé la confection de courtepointes, mêmes les plus modestes et utilitaires, pour créer de la beauté et pour s'exprimer artistiquement.

Les artisanes de l'Î.-P.-É. ont suivi les tendances générales nord-américaines, tel que mentionné dans la section traitant de l'histoire générale. Toutefois, certains aspects sont particulièrement notables sur l'Î.-P.-É. Par exemple, les courtepointes rouges et blanches furent extrêmement populaires à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e sur l'Î.-P.-É. La teinture rouge Bright Turkey était très stable, surtout en comparaison des teintures vertes disponibles à l'époque, et la couleur rouge présentait un fort contraste avec le blanc. Le style rouge et blanc fit son apparition plus tard sur l'Î.-P.-É. par rapport au reste de l'Amérique du Nord, et son arrivée généra beaucoup d'enthousiasme.

Les courtepointes acadiennes

La communauté acadienne de l'Î.-P.-É. a produit d'excellentes artisanes de la courtepointe. L'organisme Les Arts Populaires Acadiens de l'Île-du-Prince-Édouard/ Acadian Folk Art of Prince Edward Island a noté que la plupart des patrons de courtepointe acadiens étaient des motifs géométriques tels que « enchaîné » (Irish Chain), « couverture en brique », « cabane de rondins » (Log Cabin), une combinaison de carrés et de triangles, ou simplement des carrés de tailles diverses. Les archives du Musée Acadien à Miscouche contiennent une documentation photographique des courtepointes acadiennes. Elles présentent des tendances similaires à celles du reste de l'Î.-P.-É. et de l'Amérique du Nord. Par exemple, de 1915 à 1920, Marie Arsenault de Abrams Village a assemblé et piqué à la main cette courtepointe rouge et blanche en coton. Le fort impact visuel de cette courtepointe rouge et blanche explique la fascination des artisanes de l'Î.-P.-É. pour ce style. Marie est décédée en 1969 à l'âge de 82 ans. Elle était la fille de Fidèle et Maurice Arsenault et la sœur de Philibert Arsenault.

Une gamme complète de styles étaient en usage. Il y avait des courtepointes fonctionnelles (fabriquée par



5.9



5.10



5.14



5.15



5.11



5.16



5.17



5.12



5.13



5.18

Mme Victoire Richard de Mont-Carmel, 1905–1910) (5.10); des cabanes de rondins (fabriquée par Mme Annie Arsenault-Derasp de Mont-Carmel, en 1935) (5.11); des éventails (fabriquée par Mlle Céline Arsenault d'Abrams Village, 1915–1920) (5.12); des Dresden Plates (fabriquée par Émilie DesRoches de Miscouche, 1953–1957) (5.13); courtepointe à broderie (fabriquée par les pensionnaires du couvent de la Congrégation de Notre Dame à Tignish en 1909) (5.14); courtepointe à broderie (fabriquée par les pensionnaires du couvent de la Congrégation de Notre Dame à Tignish en 1909) (5.15); courtepointe « concombre » ou « cucumber », habituellement appelée « pineapple » en anglais (fabriquée par Odilienne Arsenault de St-Timothée, en 1907) (5.16); courtepointes à pointes folles en coton de couleurs vives ou string (fabriquées par Emilia Arsenault d'Abrams Village, en 1935–1940) (5.17); et « étoile du nord », une courtepointe décorative fabriquée avec un fond de velours noir, par Mme Elisabeth Bernard de St-Louis en 1932 (5.18). La doublure de cette dernière courtepointe provient de la robe de mariage de la sœur de Mme Bernard.

Louise Comeau est une artisane acadienne et une femme d'affaires. Après avoir obtenu son baccalauréat ès art en français et sa maîtrise en psychologie, puis avoir travaillé comme infirmière, ensuite pour la CBC, et avec le Secrétaire d'État, elle a acheté une boutique de tissus et de mercerie à Abrams Village en 1983. De 1993 à 1996, Louise a vendu dans le gros des courtepointes, des trousse de fabrication de courtepointe et des housses de couette en patchwork, à des boutiques partout au Canada par le biais de la Foire commerciale artisanat atlantique. Ses courtepointes sont habituellement faites selon des patrons traditionnels, bien qu'elle ait également conçu une exceptionnelle courtepointe « Anne aux pignons verts », pouvant servir de couvre-lit et pour des coussins. En 1997, elle a ouvert sa boutique de courtepointes dans un charmant édifice de Wellington. La boutique a été construite dans le cadre d'un projet de la Corporation de développement Baie Acadienne.

Rapidement, « Les Créations Louise Comeau » firent partie d'un réseau « d'Économusées » : des commerces qui se spécialisent dans les artisanats et métiers traditionnels et offrent une interprétation de type musée, de même que des produits. La Société internationale des entreprises ÉCONOMUSÉE a été



5.19



5.20

5.19 Louise Comeau

5.20 Stella Gallant au travail / Stella Gallant at work

créée en 1992 par Cyril Simard, un architecte et un ethnologue. La mission des économusées est de présenter les métiers et les habiletés traditionnels, tels que la fabrication du fromage, la reliure, la verrerie, et ainsi de suite. Toutes les entreprises Économusée utilisent les techniques et le savoir-faire traditionnels pour la production—les méthodes traditionnelles de piquage de courtepointe, dans le cas de Louise Comeau. Ils accueillent également les visiteurs dans leur entreprise pour faire la démonstration de la production des artisans. Tous les Économusées comprennent une section « musée » spécialement délimitée, utilisée pour des activités d'animation et d'interprétation concernant la production. Le fait d'être membre du réseau Économusée de 26 entreprises, au Québec et dans les provinces atlantiques, aide Louise dans sa mise en marché et pour ses ventes. Postes Canada a créé des timbres présentant les Économusées, et le timbre « Piquage de courtepointe/Quilting » montre les mains de Stella Gallant, une artisane travaillant à la boutique de Louise.

Louise pense que les femmes ont du succès en affaires parce qu'elles soignent leur entreprise comme elles soignent leurs enfants, leurs amitiés et leur famille. Elle croit que les femmes partent des entreprises pour se créer un débouché pour elles-mêmes, au delà de la vie familiale. Beaucoup de femmes débutent leur activité commerciale à la maison, pour avoir leurs propres revenus et pour être valorisées en fonction de ce qu'elles font (5.19 et 5.20).



5.21 Sarah Mitchell



5.22 Chef John T. Sark / Chief John T. Sark

La communauté Mi'kmaq

L'art vestimentaire est une forte tradition des Premières Nations.* Par exemple, les indiens Seminoles des Everglades en Floride ont inventé une technique spéciale d'assemblage de motifs linéaires complexes pour embellir leurs vêtements. L'embellissement linéaire se retrouve aussi sur les vêtements Mi'kmaqs. Le livre *Old Nova Scotian Quilts* écrit par Scott Robson et Sharon MacDonald montre une photo de Catherine Maloney de Shubenacadie, datant de 1905, où elle porte une jupe Mi'kmaq avec des appliques de rubans et un chapeau pointu de couleur sombre, recouvert de motifs curvilignes plus pâles. Une deuxième photographie montre une vue en détail des appliques de rubans, avec des perles, sur une jupe Mi'kmaq confectionnée par Mary Morris Thomas, vers 1845.

** Sharon O'Brien du Mi'kmaq Family Resource Centre a cherché des informations concernant la fabrication de courtepointes au sein de la communauté Mi'kmaq, en interrogeant les gens de Lennox Island, du Native Council et le Family Resource Centre. Cependant, elle n'a trouvé personne connaissant des couturières de courtepointes Mi'kmaq. La grand-mère de Christine Bernard, Dorothy, a par contre confectionné des courtepointes pour sa famille.*

Le centre culturel Mi'kmaq de l'Île-du-Prince-Édouard à Lennox Island possède des photographies datant du début du 20^e siècle, qui montrent des vêtements similaires. L'une d'elles montre Sarah Mitchell de Lennox Island (Kikjisipayik en Mi'kmaq) portant un chapeau pointu de couleur sombre similaire, avec un motif à appliques curvilignes pâles (5.21).

John T. Sark, le dernier Chef héréditaire, portait une veste sombre avec un embellissement à appliques de couleur pâle (dans cette photographie datant du début des années 1900, ci-dessous, il tient la montre qui lui fut donnée par la Reine Victoria) (5.22).

Bien que les vêtements apparaissant sur les photos ne semblent pas piqués, l'utilisation d'appliques sur de l'art vestimentaire crée le lien avec les courtepointes, puisque les appliques sont utilisées depuis longtemps sur les courtepointes. Au cours des années 1970, les Mountain Artisans, une coopérative de la Virginie-Occidentale, furent des pionniers de la création de vêtements en patchwork et avec des appliques, vendus dans des boutiques chics de New York. Depuis au moins une décennie avant 1999, la Fairfield Processing Corporation, qui produit du matelassage pour les courtepointes, commanditait une collection annuelle de vêtements, et leur présentation était le clou de bien des événements du monde de la courtepointe en Amérique du Nord. La plupart des expositions de courtepointes comprennent une catégorie vêtement ou art vestimentaire, pour exposition ou en compétition.

Christine Bernard, de Lennox Island, est une créatrice contemporaine d'art vestimentaire. Ses vêtements sont portés par les Lone Wolf Singers, qui chantent, jouent du tambour et dansent lors de pow-wows partout dans les Maritimes et sur l'Î.-P.-É. Christine explique que les matériaux utilisés pour les vêtements ont changé au cours des dernières années. Des rubans remplacent les perles maintenant, et les robes faites originalement de cuir de cerf souple sont maintenant confectionnées avec des tricots de polyester et de cotons, des tissus qui sont beaucoup plus frais pour danser lorsqu'il fait chaud. Néanmoins, la forme et le style des robes demeurent inchangés.



5.23



5.24



5.25



5.26



5.27

5.23 & 5.24 Robe avec châle / Shawl dress

5.25 Robe à clochettes / Jingle dress

5.26 Alyssa Bernard et sa robe à clochettes / Alyssa Bernard and her jingle dress

5.27 Robe blanche traditionnelle / White traditional dress

La petite-fille de Christine Bernard, Paige Bernard, porte une robe avec châle lorsqu'elle danse dans les compétitions de Danse du châle (5.23 et 5.24). Sa robe avec châle bleu marin et jaune est embellie par des rubans bleu marin et jaunes qui s'étalent en un joli éventail en fonction de ses mouvements.

Paige fut également choisie pour être une Danseuse des clochettes. Peu de personnes sont capables d'exécuter la difficile Danse des clochettes, une puissante danse de prière utilisée spécialement pour prier pour la guérison des malades. Les clochettes de la danse sont de petites pièces d'argent rondes, courbées en forme de cône. Elles sont enfilées sur des rubans et cousues aux appliques en ruban de la robe (5.25). Les clochettes rendent la robe à la fois très lourde et très dispendieuse. Christine croit qu'il y aura une autre Danseuse des clochettes au sein de la famille. Une deuxième petite-fille, Alyssa, démontre à l'âge d'un an une nette préférence pour sa robe à clochettes (5.26).

Une robe blanche traditionnelle, frangée et embellie avec des perles et du ruban métallique (5.27), est utilisée pour une danse où les femmes dansent à l'extérieur du cercle et prient pour les jeunes et tous ceux à l'intérieur du cercle.**

La chemise de coton rubanée noire du mari de Christine (5.28 et 5.29) est embellie par les quatre couleurs traditionnelles, soit le rouge, le jaune, le blanc et le noir (chacune ayant sa propre signification).

Christine insiste sur le fait que chaque vêtement est unique et que le choix des couleurs et des motifs reflète l'ensemble du caractère de la personne. En plus des vêtements, elle crée des bijoux et des coiffes, qui sont parfois vendus lors de pow-wows. Elle espère transmettre ses connaissances à d'autres personnes de Lennox Island. D'autres membres de la communauté ont préparé leurs propres robes traditionnelles en vue de la célébration de la fête de Ste-Anne (la patronne des Mi'kmaqs de Lennox Island), conservant cette forme traditionnelle d'art vestimentaire.

**** La prière est une part importante des danses Mi'kmaqs. Les danses sont également une façon de rendre hommage à une personne ou à une famille. Lorsqu'une Chanson d'honneur est demandée pour une famille ou pour un membre décédé d'une famille, les gens se regroupent en cercle pour la danse en signe de respect. À la fin de la danse, la famille se place en rang et serre la main des autres danseurs.**



Courtepointes de bord de mer

Edith Zakem, née Johnston, a grandi à Murray River et se souvient de sa mère en train de faire des « courtepointes de bord de mer » :

Les courtepointes de bord de mer étaient des courtepointes utilitaires que mon père utilisait lorsqu'il pêchait le homard. Vers le milieu des années 1980, j'ai assemblé une « courtepointe » en denim et en flanelle et je l'ai attachée plutôt que de la piquer (en d'autres mots, j'ai fixé l'une à l'autre les couches de la courtepointe avec des attaches faites de cordelettes nouées à intervalles réguliers, plutôt que de coudre les couches ensemble avec un point devant). Mon père, qui fut pêcheur de homard, l'a vue et a dit, « Elle est très belle, mais est-ce que ce ne serait pas plutôt une courtepointe de bord de mer? ».

Les courtepointes de bord de mer étaient confectionnées par les épouses des pêcheurs au cours de l'hiver. Ces courtepointes étaient emmenées au bord de la mer pendant la saison de pêche et étaient une source de chaleur pendant le printemps cruellement froid de l'Î.-P.-É. Les souvenirs associés aux courtepointes de bord de mer évoquent l'odeur de l'eau de mer et une courtepointe un peu raidie par l'air salé de l'océan. Les courtepointes de bord de mer étaient toujours fabriquées avec des tissus plus épais que ceux pour les couvre-lits, et les couches étaient attachées ensemble en quadrillé.

Sherri Davidson a obtenu de Mayme Champion les

renseignements suivants, concernant ces courtepointes de bord de mer confectionnées pour la fabrique de conserves de homard. Dans les propres mots de Mayme Champion :

Ils exploitaient une fabrique de conserves de homard et ils hébergeaient les travailleurs sur place et devaient fournir la literie. Nous fabriquions des courtepointes grossières tout le long de l'hiver de façon à avoir des courtepointes pour les gens lorsqu'ils venaient. On comptait 12 garçons et 12 filles. Combien de lits cela faisait-il? Douze de chaque. Pendant une période durant deux mois au printemps, ils arrivaient, s'installaient et voilà... Puis lorsque les deux mois étaient écoulés, nous passions des jours et des jours à laver les courtepointes et à les ranger pour l'année suivante. Après la guerre, ils se servaient de couvertures militaires, qui se vendaient bon marché. Nous faisons les courtepointes à partir du dos des tabliers, et les dos de chemise des hommes faisaient bien l'affaire.

Courtepointes inspirées par L. M. Montgomery

Certaines courtepointes sont facilement attribuables à l'Île-du-Prince-Édouard, car elles sont associées à l'auteure la plus renommée de l'Île, Lucy Maud Montgomery.

L. M. Montgomery fabriquait des courtepointes. Lorsqu'elle avait entre 12 et 16 ans, elle travailla sur une courtepointe à pointes folles, sur laquelle elle médita plus tard dans son journal. Le lundi 4 avril 1910, prenant un certain recul, elle écrivit résolument :

Le résultat est un vrai cauchemar de couleurs et de motifs enchevêtrés. Et dire que j'ai cru qu'elle était belle! Hé bien, après tout, j'y ai trouvé du plaisir pendant la fabrication, alors pourquoi s'en faire si le résultat n'en vaut pas la peine? J'ai eu « le plaisir de la réalisation » et c'était là l'essence du paradis. (Extrait de *The Selected Journals de L. M. Montgomery, Volume II, 5*)

L. M. Montgomery a non seulement, écrit à propos de et confectionné, des courtepointes, elle a également inspiré d'autres artisanes à créer des courtepointes basées sur sa vie. Sherri Davidson a interviewé Ruth Paynter alors qu'elle décrivait de façon détaillée ses



5.30 Edie Zakem avec sa courtepointe primée, « Maud's Album » / Edie Zakem and her prize-winning quilt, "Maud's Album"

courtepointes pour le Prince Edward Island Heirloom Quilt Survey (inventaire patrimonial des courtepointes de l'Île-du-Prince-Édouard). Davidson dit :

Étendue sur le canapé du salon de Paynter, on voyait la courtepointe nommée « Sunny Scenes of PEI » et une autre nommée « The Times and Places of Lucy Maud Montgomery ». Nous avons examiné les blocs. Comme à son habitude, elle avait fait beaucoup de recherches pour transposer l'information dans le tissu.

On pouvait voir des représentations de la pierre tombale de Montgomery, des écoles où elle enseigna, des lieux où elle vécut, des langues dans lesquelles le roman *Anne aux pignons verts* fut traduit, du lieu de naissance de Montgomery, et même des divisions de recensement à l'époque où l'écrivaine habitait Cavendish.

La courtepointe de Ruth Paynter n'est d'ailleurs pas le seul hommage à Montgomery à avoir été piqué. Edie Zakem a conçu et réalisé une courtepointe intitulée « Maud's Album », qui dépeint en appliques, des scènes et événements divers de la vie de Montgomery. Elle fut acceptée dans le cadre de l'exposition-concours du CQA/ACC, lors de Quilt Canada 2000 à Toronto, et s'est méritée le prix Choix du jury (Judge's Choice Award).

En 2000, Edie a présenté un essai sur sa courtepointe à

l'événement *L. M. Montgomery and Popular Culture*, le quatrième congrès international biennal consacré à Lucy Maud Montgomery, organisé par le L. M. Montgomery Institute de l'Université de l'Île-du-Prince-Édouard.

L'histoire de la courtepointe d'Edie, et de son artisanat en général, est semblable à celle de bien des artisanes. Au départ, elle était la seule, à titre de créatrice, à s'intéresser à la courtepointe qu'elle réalisait. Lorsqu'elle fut terminée, elle attira l'attention d'autres personnes --mais les courtepointes n'obtiennent pas de renommée à moins qu'elles fassent l'objet d'une promotion spéciale ou qu'elles acquièrent, comme dans le cas de la courtepointe d'Edie, une vie qui leur soit propre.

En réponse aux questions concernant la genèse de « Maud's Album », Edie a raconté son histoire :

Il y a plusieurs années, j'ai reçu en cadeau l'ouvrage *The Selected Journals of L. M. Montgomery*, et alors que je lisais ses journaux et d'autres textes connexes de Montgomery, je suis tombée sur un poème que Montgomery aimait, dont voici un extrait

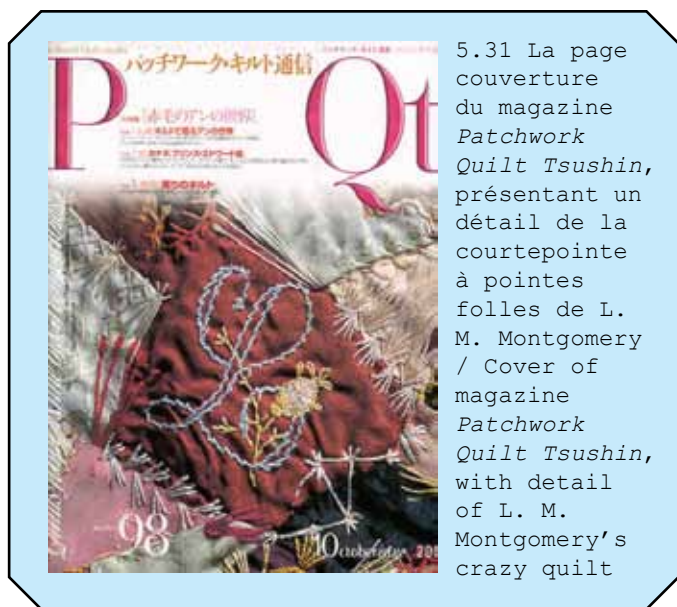
Comment pourrai-je atteindre à ce but lointain
D'une renommée véritable et honorable
Et inscrire sur son vif parchemin
Le nom modeste d'une femme.

Le sentiment me fit entrer dans la vie de Montgomery. Après plusieurs ateliers et beaucoup de recherches, j'ai terminé le travail sur ma courtepointe.

Lorsque j'entrepris ce projet, personne ne savait ce que je tentais, sauf les membres de ma famille. Lorsque qu'il fut terminé, je fus moi-même étonnée.

« Maud's Album » sera présentée à Kobe, au Japon, en 2001 pour une célébration de la réouverture de la ville, après le tremblement de terre qui la dévasta il y a plusieurs années.

Des courtepointes ayant pour thème L. M. Montgomery n'auraient pu être produites ailleurs que sur l'Île-du-Prince-Édouard.



5.31 La page couverture du magazine *Patchwork Quilt Tsushin*, présentant un détail de la courtepointe à pointes folles de L. M. Montgomery / Cover of magazine *Patchwork Quilt Tsushin*, with detail of L. M. Montgomery's crazy quilt

Intérêt international pour les courtepointes de l'Î.-P.-É.

En raison de la passion pour les livres de L. M. Montgomery au Japon, l'Î.-P.-É. est fréquemment visitée par des touristes japonais. Le contact avec l'Î.-P.-É. a également stimulé un grand intérêt pour les courtepointes de l'Î.-P.-É. parmi certains voyageurs nippons. Cet intérêt a mené à des échanges culturels. Carol Boyles s'est rendue au Japon pour organiser une exposition de courtepointes il y a quelques années, et plus d'un magazine japonais a interviewé des artisanes de l'Î.-P.-É. (Minnie Langille, Dorothy MacLure et Shirley Moase ont été présentées dans le magazine *Country Home*). Récemment, Naomi Ichikawa, une représentante de *Patchwork Quilt Tsushin*, a interviewé Louise Comeau et Edie Zakem. La page couverture du magazine présentait un détail de la courtepointe à pointes folles de L. M. Montgomery (5.31).

L'intérêt de par le monde pour les couturières de courtepointe de l'Île-du-Prince-Édouard démontre que ces artisanes sont véritablement de niveau international.

Échanges avec les États-Unis

Les artisanes de l'Île-du-Prince-Édouard ont des liens et des échanges plus étroits et plus directs, historiquement parlant, avec les États-Unis. Au cours de la plus grande partie du 20^e siècle, il était très courant pour des gens de l'Île d'aller aux États-Unis pour chercher de l'emploi;



5.32 & 5.33 Dessus de courtepointe confectionné, au cours du dernier quart du 19^e siècle, qui est remarquable en raison d'un panneau imprimé commémorant le centenaire de l'Indépendance des États-Unis (1776 B 1876). / Quilt top made in the last quarter of the 19th century, remarkable for the printed panel commemorating the 1776-1876 American Centennial.

en conséquence, de nombreux Prince-Édouardiens ont des liens de famille avec les États-Unis, spécialement en Nouvelle-Angleterre. À l'occasion, des courtepointes américaines furent apportées ici sur l'Î.-P.-É.; de la même façon, des courtepointes de l'Î.-P.-É. se retrouvent aux États-Unis.

Un exemple d'une courtepointe ayant un thème américain, mais faite sur l'Î.-P.-É. se trouve à l'Artifactory de l'Î.-P.-É. (5.32 et 5.33). Il s'agit d'un dessus de courtepointe confectionné au cours du dernier quart du 19^e siècle, qui est remarquable en raison d'un panneau imprimé commémorant le centenaire de l'Indépendance des États-Unis (1776-1876), dont les célébrations avaient lieu à Philadelphie. Le panneau est entouré par un double cordon rose et des blocs à neuf morceaux faits avec des tissus typiques de l'époque.

Jane Crutchfield a trouvé à Belchertown, au Massachusetts, une courtepointe de la fin des années 1930-40 confectionnée par **Nellie Hart Pridham** (1890-1949), que l'on croit être de Tignish ou de Montrose. Elle est la belle-sœur de l'arrière-grand-mère du mari de la propriétaire. La signature de Nellie Hart Pridham est brodée au dos de la courtepointe; elle faisait exception à la règle, en signant ses œuvres.

Sur le dessus de courtepointe, de longues bandes d'un bleu doux alternent avec des rangées de rectangles, adoptant le style de courtepointe à bande qui était



5.34 Pat Paradis-McCool et sa fille avec la courtepointe de Nellie Hart Pridham / Pat Paradis-McCool and daughter with Nellie Hart Pridham's quilt

5.35 La courtepointe de Nellie Hart Pridham, détail / Nellie Hart Pridham's quilt, detail

5.36 Tissus d'origine canadienne / Canadian fabric

populaire sur l'Î.-P.-É. (de nombreux exemplaires de ce style peuvent être trouvés chez les antiquaires à l'ouest de Charlottetown). La doublure est faite avec six morceaux de ce qui semble être des poches de sucre et de farine blanchies à l'eau de Javel. Le piquage prend la forme d'un éventail recouvrant l'ensemble de la surface.

La découverte la plus excitante en rapport avec cette courtepointe est la présence incontestable de tissus d'origine canadienne (5.34, 5.35 et 5.36). Des oriflammes venant de Dalhousie, d'Ottawa, et de Saskatoon ou de Saskatchewan, sont imprimés sur plusieurs des blocs rectangulaires. Bien que l'on trouve de nombreux tissus dont on peut dire qu'ils sont américains, tel que le panneau 1776–1876 sur la courtepointe mentionnée précédemment, il y a très peu de tissus canadiens dont on puisse être sûr de l'origine. L'histoire de ce tissu spécifique—où et quand il a été produit—est inconnue à l'heure actuelle. La propriétaire compte faire décrire en détail la

courtepointe pour le Massachusetts Quilt Project, le projet de documentation de l'état.

Le Women's Institute de l'Î.-P.-É. et le piquage de courtepointe

Dès ces débuts en 1911, le Women's Institute (WI) de l'Î.-P.-É. s'est impliqué dans des projets méritoires littéralement trop nombreux pour les nommer tous ici. *Their Dreams, Never Ending* écrit par Laura Pottie, fait le récit des réalisations du WI de l'Île. Des courtepointes furent fabriquées pour en faire don aux victimes d'incendies et d'inondations, aux orphelinats, au Prince Country Hospital (dont des courtepointes pour les bébés), aux gens dans le besoin, à l'hôpital communautaire, à une famille locale adoptée via le programme de l'Armée du Salut, au Unitarian Service, et dans le cas d'une communauté, à toutes les mariées. Au cours de la Première Guerre mondiale, la section Ray of Hope (Murray River) a confectionné deux courtepointes—une pour la France en 1916 et une pour un hôpital canadien en Angleterre en 1917. Tel que mentionné précédemment, la Deuxième Guerre mondiale a produit un effort immense de piquage de courtepointe par le WI, avec 9 260 courtepointes données à la Croix-Rouge, pour les soldats et les réfugiés et les victimes des attaques aériennes.



5.37 La bannière piquée du Women's Institute de l'Î.-P.-É. / Quilted banner of the PEI Women's Institute

Le WI est réputé à juste titre pour son parrainage de la Division des arts et artisanats de l'Exposition provinciale qui se tient à Charlottetown, Î.-P.-É. « Certaines des plus belles courtepointes qu'on puisse trouver » sont exposées lors de ce concours amical. En résumé, le WI est perçu comme la force qui valorise les femmes et leurs réalisations dans les divers moyens d'expression artistique. Par l'entremise de ses courtepointes, le WI persévère dans sa mission caritative et a récolté des sommes incalculables pour des projets communautaires utiles.

Création et conservation du moyen d'expression artistique

Les femmes ont joué un rôle important dans la création et la conservation du moyen d'expression artistique qu'est la courtepointe au 20^e siècle. Les sections qui suivent feront un survol de leurs contributions au cours des quatre quarts du siècle : 1900–1925, 1925–1950, 1950–1975, et 1975–2000.

1900–1925

Au cours du premier quart du 20^e siècle, Lucy Maud Montgomery a écrit sur la mode des courtepointes rouges et blanches sur l'Î.-P.-É., dans son livre *Anne aux pignons verts*. Anne, cependant, n'était pas convaincue des joies du piquage de courtepointe :

« Je n'aime pas le patchwork », dit Anne d'un air malheureux, cherchant son panier à ouvrage et s'asseyant devant une petite pile de losanges rouges et blancs en soupirant. « Je pense que certains types de couture pourraient être agréables; mais ils n'y a pas de place pour l'imagination dans le patchwork ».

Sherri Davidson a dirigé le Prince Edward Island Heirloom Quilt Survey de 1991 à 1994, et elle remarqua qu'Anne n'était pas la seule à avoir cette opinion défavorable :

Bien que la grosse mode ait peut-être été le rouge et le blanc, avec des patrons populaires incluant *Sawtooth* et *Irish Chain*, l'ennui ressenti pendant l'assemblage de ces petits carrés et losanges innombrables a conduit certaines personnes à acheter à la verge du tissu avec les carreaux rouges et blancs préalablement imprimés dessus, et à tout simplement les entourer de piqûres.



5.38
Courtepointe dans une courtepointe, premier quart du siècle, Garden of the Gulf Museum / First quarter quilt-in-a-quilt, Garden of the Gulf Museum

5.39 Détail de la courtepointe dans une courtepointe / Detail of quilt-in-a-quilt



5.40 Des archives provinciales, 2667/136 / From the Provincial Archives, 2667/136



5.41 Photographie par Millie Gamble / Photograph by Millie Gamble

Le Garden of the Gulf Museum à Montague présente une courtepointe Nine Patch probablement fabriquée au cours de ce premier quart de siècle (5.38).

Il s'agit d'une courtepointe dans une courtepointe, puisqu'elle utilise comme matelassage une autre courtepointe plus ancienne, faite avec ce tissu imprimé en damier rouge et blanc, avec des étoiles noires sur les carreaux (5.39).

Millie Gamble, la photographe dont il est question dans un autre module de cette histoire, a photographié la Tryon Baptist Church Mission Band (5.40). Sur cette photo, prise vers 1913, Mildred Laird, une personne anonyme, Bea MacPhee et Rita MacInnis sont assises dehors sur une galerie, chacune travaillant sur ses divers projets. Rita MacInnis travaille sur ce qui semble être un dessus de courtepointe à appliques, présentant un motif de feuille d'érable naturaliste. Cette Mission Band formait l'un des nombreux groupes de couture fabriquant des courtepoines et autres travaux à l'aiguille pour les missions.

Absente des Archives publiques, mais publiée dans *An Island Past* de Harry Holman, voici une autre photographie prise par Millie Gamble, vers 1911, montrant Adelaide et Hope Ives en train de jouer avec des poupées (5.41). Les poupées dans le berceau sont à moitié recouverte par une courtepointe en damier. Cette photographie fait resurgir les souvenirs d'enfance de bien des artisanes. Jouer avec des poupées et des courtepoines pour poupée a incité bien des personnes à confectionner leurs propres courtepoines.

1925–1950

L'Artifactory du Musée et de la Fondation du patrimoine possède environ 36 courtepoines du 20^e siècle dans sa collection. Huit courtepoines, toutes datant approximativement du deuxième quart du 20^e siècle, sont attribuées à une seule femme—Ida Meggison. L'Artifactory possède également trois courtepoines attribuées à Ida McGregor, son nom de jeune fille. Meggison était clairement une artisane versatile, travaillant dans tous les différents styles de courtepoines—à pièce entière, à assemblage de morceaux et à appliques; piquées à la main et attachées (5.2, 5.3, 5.4, 5.5, 5.6 et 5.7).

Ida McGregor est née en 1873. En grandissant, elle est devenue la fille engagée de la famille de William



P. Meggison, qui comptait trois garçons et deux filles. La première Mme Meggison est décédée, et M. W. P. Meggison a épousé Ida le 11 octobre 1915.

William P. Meggison était menuisier, et après le mariage, la famille émigra au New Jersey, où il travailla dans un chantier naval. En 1924, la famille revint sur l'Î.-P.-É. avec un wagon plein d'articles de ménage. Ils achetèrent une ferme de 50 acres à Knutsford. En 1929, la famille retournait au New Jersey, mais elle revint à nouveau à la ferme en 1932.

Ida, la seconde des trois épouses de William P. Meggison n'eut pas d'enfants, mais elle fut une bonne belle-mère pour les enfants de son mari. Son beau-petit-fils, William L. Meggison, se souvient d'elle avec tendresse. Il habite à l'heure actuelle dans la maison magnifiquement restaurée de Knutsford avec son épouse Jean. Il partage une passion pour l'histoire, et en conséquence, lui et son épouse firent don des courtepoines de sa belle-grand-mère à l'Artifactory.

Les courtepoines d'Ida Meggison sont représentatives des courtepoines simples produites avec amour pour la famille. Sa vie est également typique de celle de nombreuses femmes de l'Île à l'époque, incluant même



5.48 En partant de la gauche : Norman Oliver, Gertrude (Meggison) Oliver, William P. Meggison et Ida Meggison / From left: Norman Oliver, Gertrude (Meggison) Oliver, William P. Meggison, and Ida Meggison

les migrations aller retour vers les États-Unis.

La photo 5.48 montre Ida Meggison sur la droite.

L'autre femme est la nièce de W. P. Meggison, Gertrude Oliver (née Meggison), une artiste peignant des aquarelles et des huiles, qui possédait un commerce de cartes de souhaits, et qui fabriquait des courtepoin­tes aussi. Comme le déclarait M. W. L. Meggison, « À peu près tout le monde faisait des courtepoin­tes au cours de l'hiver ».

Plus tard dans cette période, en 1940, la Pleasant Valley United Church Missionary Society a confectionné cette courtepoin­te pour amasser des fonds (5.49 et 5.50).

Selon les archives de l'Artifactory, « chaque membre féminine de l'église avait un carré sur lequel elle brodait les noms des membres de sa famille; elle payait 0,18 \$ par nom. La courtepoin­te fut assemblée, par après, par un groupe de dames de l'église. Elle fut vendue aux enchères pour 6,00 \$ à Mme Cutcliffe ».



5.49 & 5.50 Courtepoin­te de la Pleasant Valley United Church Missionary Society / Pleasant Valley United Church Missionary Society quilt

1950–1975

Un moins grand nombre de courtepoin­tes furent confectionnées pendant le troisième quart du 20^e siècle, mais le piquage de courtepoin­tes n'est pas disparu. Cette baisse de popularité est attribuable au désir d'oublier la Crise. Le niveau de vie en hausse signifia que les gens purent se permettre d'acheter des choses neuves. Le recyclage qui avait partiellement alimenté la fabrication des courtepoin­tes n'était plus si essentiel, bien qu'il fut encore une part de l'économie familiale, spécialement dans les régions rurales.

Une courtepoin­te Nine Patch (5.51, vers 1950) est un bon exemple d'une courtepoin­te ordinaire utilisée sur une ferme de l'Île. Elle fut fabriquée par **Lottie Mae (Burns) Cairns**, de Freetown (1893–1984). Lottie est arrivée à la ferme Cairns, à Lower Freetown, « d'un peu plus haut sur la route » alors qu'elle était une jeune fille de 17 ans, et elle épousa John Elton Cairns le 22 novembre 1910. Elton avait 26 ans. Cette simple courtepoin­te de ferme fut confectionnée par Lottie, probablement aidée par sa belle-fille, Doris (Campbell) Cairns. Lottie a vécu avec son fils Howard et sa belle-fille, jusqu'à son décès en 1984.

Le tissu de couleur pêche des blocs en alternance est similaire au tissu utilisé pour les corsets, les soutiens-gorge et les autres vêtements de ce type à cette époque. Peut-être le tissu provenait-il de fins de rouleau qu'on pouvait commander par la poste par l'entremise du magazine *Family Herald*. Le tissu se présentait sous forme de lots d'une livre et était relativement peu dispendieux. Les commandes provenaient souvent de filatures de Montréal.

Les carreaux blancs auraient été confectionnés à partir de toute chute de tissu disponible à la maison. Le tissu 100 % coton de couleur aqua est utilisé pour les bandes autour de chaque bloc Nine Patch, pour une bordure étroite toute autour du bord de la courtepoin­te et pour la doublure. Un matelassage de coton sert de rembourrage. Tout l'assemblage des pièces est fait à la main, et la courtepoin­te est piquée à la main (avec des points longs).

Bien des courtepoin­tes de ferme ordinaires n'ont pas résisté à « l'épreuve du temps », mais celle-ci fut entreposée dans un « coffre à courtepoin­te » pour être donnée au premier petit-fils de Lottie, Lorne Robert Moase, lorsqu'il se maria en 1969. Son épouse, Shirley, est maintenant la fière propriétaire de cette pièce patrimoniale.



1975–2000

De manière très significative, les courtepointes traditionnelles se retrouvent avec des courtepointes artistiques innovatrices dans ce dernier quart du 20^e siècle. Durant cette époque, le monde artistique commençait à considérer les courtepointes artistiques comme une forme de beaux-arts. Une magnifique chronique de l'état du domaine de la courtepointe sur l'Î.-P.-É. pendant ce quart de siècle, nous est fournie par le vidéo intitulé *Prince Edward Island Textile Show*. Cette exposition fut organisée en 1995 et présente plus de 30 artisanes, dont les œuvres vont des belles courtepointes traditionnelles jusqu'à celles qui sont totalement à l'avant-garde. Trois artistes présentaient également de l'art vestimentaire. La courtepointe tirée au sort pendant l'exposition, montrée ci-dessous, est un bon exemple d'une courtepointe artistique. L'utilisation imaginative de la couleur, des tissus teints à la main, un piquage à la main et une broderie faite à la machine, de même que d'autres techniques d'embellissement, transforment les blocs traditionnels, alors que les motifs originaux d'autres blocs sont une affirmation du côté contemporain de cette courtepointe. **Julie Bernotas, Iris Etheridge*, Jeanne Long, Heather Hay, Roberta Campbell et Carol Boyles** ont créé cette pièce murale.

Le bloc central a été créé par Carol Boyles (5.53), une spécialiste des arts du textile qui conçoit et produit des vêtements, des travaux à l'aiguille et des courtepointes—particulièrement des courtepointes artistiques. Elle a été une coordonnatrice du Textile Show de 1997 à Charlottetown et fut responsable de l'organisation de l'exposition qui dura tout le mois

* * Iris Etheridge était la couturière de courtepointe de l'Î.-P.-É. présentée dans *Quiltworks Across Canada*. (Hunt 1996)

d'août. Carol a obtenu un certificat en Technologie de mode et de design du Olds College à Calgary en Alberta, et a suivi avec succès le programme Arts textiles du Holland College, à Charlottetown, Î.-P.-É. Elle exerce également la profession d'opticienne d'ordonnance. En tant que propriétaire de l'entreprise « The Vintage Needle », Carol produit des éléments décoratifs pour la maison et des vêtements, et elle fait des retouches et des vêtements nuptiaux dans son atelier installé à son domicile. Elle a contribué à l'Î.-P.-É. par son implication dans des projets de bénévolat et a été membre du conseil d'administration de la Arts Guild pendant trois ans. Elle est une membre fondatrice et une ex-présidente de la Kindred Spirits Quilt Guild. Il y a quelques années, Carol s'est rendue au Japon pour participer à une exposition de courtepointes et a reçu un chaleureux accueil de la population locale. Carol a commencé à faire des courtepointes à cause de son intérêt pour la texture.

Son œuvre intitulée « Circle of Life » (5.54), s'inspire d'un bloc traditionnel conçu d'une manière originale. La pièce représente les différentes étapes de la vie d'une femme. Les tissus des années 1950 et 1960 représentent la naissance. Des tissus blancs de robes de mariées symbolisent le mariage et les couleurs vives des tissus pour enfants figurent les enfants. L'expérience du monde du travail d'une femme est exprimée avec des tissus pour costume, des tartans et des cravates, et des couleurs pastel suggèrent la femme plus âgée. La lumière brillante à la fin représente la fin de la vie et le mystère de la vie après la mort. « Circle of Life » a été vendue aux enchères pour récolter des fonds pour la Anderson House, une maison de refuge pour les femmes et les enfants (extrait de notes, courtoisie de Carol Boyles).

Carol fait également partie d'un groupe appelé The Needlers, qui a été formé par des dames ayant étudié au Holland College. Carol Boyles, **Sally Coles, Louise Lowther, Harriet Meacher, Ina Reed, Joan Cobb, Florence Deacon, Audry MacKay et Donna Meincke** travaillent actuellement sur une courtepointe de phare dépeignant en détail tous les phares de l'Î.-P.-É. Les Needlers fabriquent une courtepointe à tous les deux ou trois ans et la vendent ou en font don lorsqu'elle est terminée. Cependant, il est important pour les Needlers que leurs créations demeurent sur l'île, pour s'intégrer à son patrimoine.



5.52 Courtepointe tirée au sort, Textile Show de l'Î.-P.-É., 1995 / PEI Textile Show 1995 Raffle Quilt

5.53 Carol Boyles



5.54 Circle of Life - Carol Boyles

Shirley Moase est une autre artisane de l'Î.-P.-É. ayant contribué de façon importante au domaine de la courtepointe sur l'Î.-P.-É. Lorsqu'elle était enfant, Shirley piquait des courtepoines et crochetait des tapis avec sa mère, sa grand-mère et ses tantes. Son amour des tissus et de la couture s'est maintenu au secondaire et à l'université, où elle se spécialisa en économie domestique, obtenant un diplôme en sciences domestiques de la Nova Scotia Teacher's College, un baccalauréat ès sciences en économie domestique de la Mount Allison University, et une maîtrise en textiles et vêtements de la Iowa State University. Elle a enseigné l'économie domestique dans des écoles secondaires de la Nouvelle-Écosse et de l'Île-du-Prince-Édouard, de même que la cuisine et les travaux à l'aiguille en Angleterre, avant d'enseigner le programme Textiles et

vêtements de l'Université de l'Île-du-Prince-Édouard. L'intérêt de Shirley pour les courtepoines a été ravivé lorsqu'elle devint une « mère à temps plein » avec deux jeunes garçons. Tout au long des 25 dernières années, Shirley a donné des ateliers de fabrication de courtepoines partout à travers l'Île-du-Prince-Édouard et récemment en Nouvelle-Écosse. Elle a jugé des courtepoines au niveau provincial et a développé un barème de pointage pour juger les courtepoines, qui fournit également une critique constructive. Shirley a déclaré, « Au fil des ans, nous avons vu de nombreuses et magnifiques courtepoines aux expositions provinciales. Les tissus contemporains sont de meilleure qualité, et l'esprit de compétition amicale par lui-même est un avantage et amène des améliorations. »

Shirley s'intéresse à l'histoire de la courtepointe, particulièrement aux courtepoines patrimoniales des Maritimes, et a donné des conférences à ce sujet. Elle possède et restaure des courtepoines anciennes, incluant une courtepointe à pointes folles dont les soies avaient éclaté et qui devaient être remplacées.

Son propre travail inclut une courtepointe Churn Dash traditionnelle et elle pique à la main en ce moment une courtepointe blanc sur blanc, à pièce entière, qui deviendra un couvre-lit. En 1997, elle fut inspirée par une série de conférences présentées par Valerie Header, une artisane de Terre-Neuve qui s'intéresse plus particulièrement aux paysages. Shirley passa l'hiver suivant à développer son propre style de paysages de l'Î.-P.-É., et elle donna un atelier sur les paysages au Kindred Spirits Quilt Guild Jamboree en 1998. Shirley fait des compositions imaginaires, particulièrement du littoral nord (5.55), basées sur des photos et sur ses souvenirs. Elle se fie à son excellente mémoire des couleurs, puis cherche partout pour des tissus, qu'elle utilise de façon géniale dans ses paysages, en particulier en ce qui a trait aux motifs et à la texture. Récemment, elle a beaucoup voyagé en Europe en tant que déléguée pour Inner Wheel (un organisme de service à la communauté, qui est la section indépendante pour les femmes de Rotary International) et a présenté ses paysages à titre de cadeaux personnels de l'Î.-P.-É.

Conclusion

Au cours du 20^e siècle, les femmes de l'Île-du-Prince-Édouard ont entretenu la tradition de confectionner des courtepoines servant de couvre-lits pour l'usage de leur



5.55 Paysage de l'Î.-P.-É. par Shirley Moase / PEI landscape by Shirley Moase

famille et pour la vente. Les organisations féminines se sont servies des courtepointes pour récolter des fonds en les vendant directement ou aux enchères, et en les tirant au sort. Des courtepointes étaient également créées à titre de dons de charité pour les gens de la communauté et pour l'aide outre-mer. La fabrication de courtepointes fournissait aussi des avantages sociaux aux femmes, car le fait de travailler ensemble créait des occasions de rencontrer des gens et de combattre leur solitude. La stimulation intellectuelle du processus de conception et la possibilité de croissance personnelle offerte par l'organisation et la réalisation de courtepointes apportaient de nombreuses possibilités de croissance personnelle, individuelle et communautaire. L'âme de chacune des artisanes se retrouve dans chaque courtepointe.

La fabrication de courtepointes au 20^e siècle sur l'Î.-P.-É. a suivi les tendances générales observées en Amérique du Nord. Cependant, certains aspects sont spécifiques à l'Î.-P.-É. La communauté acadienne a produit des courtepointes dans de nombreux styles différents, comme le prouvent les archives du Musée Acadien à Miscouche. Louise Comeau a démontré un esprit d'entreprise énergique avec son commerce « Les Créations Louise Comeau », offrant pour la vente des items de qualité et une perspicacité touchant l'histoire de la confection des courtepointes. Bien que cet artisanat soit moins courant dans la communauté Mi'kmaq, la catégorie apparentée de l'art vestimentaire est bien vivante, comme le démontrent les vêtements produits dans le passé et encore aujourd'hui par Christine Bernard et par d'autres femmes de Lennox Island. Les courtepointes utilitaires appelées « courtepointes de bord de mer » sont typiques de l'Île. Elles étaient faites pour les pêcheurs et ceux qui travaillaient dans les usines de mise en con-

serve du homard. Les courtepointes basées sur la vie et les livres de L. M. Montgomery sont encore un autre exemple de courtepointes qui se distinguent de celles faites ailleurs.

Le tourisme nippon résultant de l'intérêt pour Montgomery et ses livres consacrés à « Anne » a exposé les Japonais aux courtepointes de l'Î.-P.-É. et à celles qui les fabriquent, menant à des programmes d'échange et à des expositions. Des échanges internationaux ont eu lieu également avec les États-Unis, car les gens de l'Île et les Américains ont fait de nombreux allers et retours entre l'Île et les états de la Nouvelle-Angleterre, particulièrement dans la première moitié du siècle.

Le Women's Institute de l'Î.-P.-É. a fourni des courtepointes pour des destinations outre-mer pendant la Deuxième Guerre mondiale et continue actuellement son parrainage de l'exposition et du concours de courtepointes à l'exposition provinciale, qui indique l'importance de la fabrication de courtepointes dans la société de l'Île-du-Prince-Édouard.

Des femmes représentatives de chacun des quatre quarts du siècle furent présentées : L. M. Montgomery et sa courtepointe à pointes folles, pour le premier quart; Ida Meggison et sa vaste gamme de styles, pour le deuxième quart; Lottie Mae Cairns et sa courtepointe incorporant des pièces de corset, pour le troisième quart; et Carol Boyles avec ses courtepointes artistiques, ainsi que Shirley Moase avec ses paysages, ses couvre-lits, et son intérêt pour l'histoire et la restauration des courtepointes, pour le dernier quart.

Nous avons tenté d'offrir un large éventail, représentatif des artisanes de l'Île-du-Prince-Édouard et de leurs courtepointes. Malheureusement, nous ne pouvions présenter toutes les artisanes de l'Î.-P.-É. dans cet essai, et il y aura inévitablement des artisanes ou des tendances dont nous n'aurons pu discuter. Nous espérons que des recherches additionnelles mettront au jour encore plus d'artisanes de la courtepointe de l'Î.-P.-É.

La fabrication de courtepointes sur l'Î.-P.-É. fut, est, et sera un moyen d'expression artistique par lequel les femmes de l'Île produiront de belles courtepointes avec intelligence et imagination. Les femmes de l'Île sont impliquées dans tous les aspects de cet art B le traditionnel, l'innovateur, et l'historique B et l'Île-du-Prince-Édouard est enrichie par ses artisanes de calibre national et international.

Remerciements

Nous aimerions remercier les personnes suivantes pour leur aide :

- Marilyn Thomsen et Boyde Beck, Artifactory de l'Île-du-Prince-Édouard
- Mary Burnett, Charlottetown
- Sharon O'Brien, Mi'kmaq Family Resource Center
- Christine Bernard, Lennox Island
- Tiffany Sark, Lennox Island
- Louise Comeau et Stella Gallant, « Les Créations Louise Comeau », Wellington
- Cécile Gallant et Dominic Langlois, Le Musée Acadien/The Acadian Museum, Miscouche
- William Lewis Meggison et Jean Meggison, Knutsford
- Carol Boyles et Catherine Miller, Charlottetown
- Shirley Moase, Charlottetown
- Le Women's Institute de l'Île-du-Prince-Édouard
- Jane Crutchfield, Belchertown, Massachusetts
- Pat Paradis-McCool, Belchertown, Massachusetts
- Sherri Davidson, qui nous a permis, avec beaucoup de gentillesse, d'utiliser son manuscrit inédit
- George Campbell, pour l'utilisation de la courtepointe de L. M. Montgomery
- Les Archives publiques de l'Île-du-Prince-Édouard
- Barbara MacCormac et Chandra Gordon, Garden of the Gulf Museum, Montague
- Le Fifty+ Club, Montague
- Beverly Roach et l'*Eastern Graphic*
- Kathleen Bissett, Waterloo, Ontario
- Brian Simpson, photographe de la province
- Kay Maclean, Bibliothèque de l'Î.-P.-É., Murray Harbour
- Sasha Mullally et Jane Ledwell

Photographies

Nous remercions les personnes suivantes pour l'utilisation de leurs photographies :

- Mary Burnett
- Beverly Roach et l'*Eastern Graphic*
- Cécile Gallant et Le Musée Acadien/The Acadian Museum, Miscouche
- Louise Comeau de « Les Créations Louise Comeau »
- Jane Crutchfield et Pat Paradis-McCool de Belchertown, au Massachusetts Women's Institute de l'Île-du-Prince-Édouard, pour la permission de photographier leur bannière piquée
- William Lewis Meggison et Jean Meggison
- Barbara MacCormac et Chandra Gordon, pour la

permission de photographier la courtepointe dans une courtepointe au Garden of the Gulf Museum, à Montague, Î.-P.-É.

- Carol Boyles
- Shirley Moase
- Edie Zakem

Bibliographie

Éléments de base du piquage de courtepointes

Fons, Marianne, et Liz Porter. *Quilter's Complete Guide*. Birmingham, AL: Oxmoor House and Leisure Arts, 1993.

Quilter's Newsletter Magazine. Golden, CO: Primedia, Inc. *Un magazine disponible en kiosque; le plus populaire des magazines consacrés à la courtepointe. Il combine des actualités, de l'information technique, un côté historique et de nombreuses photographies de belles courtepointes.*

Histoire générale de la courtepointe

Brackman, Barbara. *Clues in the Calico: A Guide to Identifying and Dating Antique Quilts*. McLean, VA: EPM Publications, 1989.

Kelley, Helen. *Dating Quilts from 1600 to the Present*. Lafayette, CA: C&T Publishing, 1995.

Trestain, Eileen Jahnke. *Dating Fabrics: A Color Guide 1800–1960*. Paducah, KY: American Quilter's Society, 1998.

Histoire canadienne de la courtepointe

Armstrong, Nancy Cameron, éditrice. *Patchwords 1992 & Patchwords 1994*. Volumes 1 and 2 of the Research Papers of the Canadian Quilt Study Group. Surrey, BC: Coastline Mountain Press; White Rock, BC: Canadian Quilt Study Group, 1995.

Les comptes rendus des travaux pour 1992 et 1994 du Canadian Quilt Study Group.

Conroy, Mary. *300 Years of Canada's Quilts*. Toronto, ON: Griffin Press Limited, 1976.

Une excellente histoire de la courtepointe au Canada.

Hunt, Gail. *Quiltworks Across Canada: Eleven Contemporary Workshops*. North Vancouver, BC: Pacific Quiltworks, 1996.

McKendry, Ruth. *Quilts and Other Bed Coverings in the Canadian Tradition*. Toronto: Van Nostrand Reinhold, 1979.

Histoire de la courtepointe surtout en Ontario.

—. *Classic Quilts*. Willowdale, ON: Willowdale Books, 1997.

Plusieurs sections identiques à Quilts and Other Bed Coverings in the Canadian Tradition.

Robson, Scott, et Sharon MacDonald. *Old Nova Scotian Quilts*. Halifax, NS: The Nova Scotia Museum and Nimbus Publishing, 1995. (Disponible en français sous le titre: *Courtepointes anciennes de la Nouvelle-Écosse*.)

Excellente histoire de la courtepointe, pour une province des Maritimes.

Walker, Marilyn I. *Ontario's Heritage Quilts*. Toronto, ON: Stoddart, 1992.

Île-du-Prince-Édouard

Les Arts Populaires Acadiens de l'Île-du-Prince-Édouard/ Acadian Folk Art of Prince Edward Island. Prince Edward Island Heritage Foundation et La Société Saint-Thomas d'Aquin, 1982.

Davidson, Sherri. *The Prince Edward Island Heirloom Quilt Survey: A Progress Report*. Published in Armstrong, Patchwords.

—. Manuscrit inédit, 2000.

MacKay, Jean Halliday. *The Home Place: Life in Rural Prince Edward Island in the 1920s and 30s*. Charlottetown: Acorn Press, 1999.

Pottie, Laura. *Their Dreams, Never Ending: A History of Women's Institutes in PEI*. Charlottetown: Federated Women's Institute of Prince Edward Island, 2000.

Other References

Beyer, Jinny. *Designing Tessellations: The Secrets of Interlocking Patterns*. Lincolnwood, IL: Contemporary Books, 1999.

Livres traitant de l'histoire de la courtepointe disponibles par le biais du système de bibliothèques publiques de l'Î.-P.-É.

Berenson, Kathryn. *Quilts of Provence: The Art and Craft of French Quiltmaking*. H. Holt, 1996.

Histoire de la courtepointe en France.

Colby, Averil. *Patchwork*. Batsford, 1958.

Un classique à lire absolument, touchant l'histoire de la courtepointe en Angleterre.

Ferrero, Pat, Elaine Hedges, et Julie Silber. *Hearts and Hands: The Influence of Women and Quilts on American Society*. San Francisco, CA: The Quilt Digest Press, 1987.

L'un des premiers ouvrages reliant l'histoire de la courtepointe à celle des femmes B leur implication

dans les mouvements abolitionniste et antialcoolique, et dans celui des suffragettes. Bibliographie très complète.

Fisher, Laura. *Quilts of Illusion: Tumbling Blocks, Delectable Mountains, Stairway to Heaven, Log Cabin, Windmill Blades, and Other Optical Designs*. New York, NY: Sterling Publishing, 1990.

Une excellente étude des courtepointes à effets d'optique. Bonne historique accompagnée de photographies. Bibliographie utile.

Hechtlinger, Adelaide. *American Quilts, Quilting, and Patchwork*. Harrisburg, PA: Stackpole Books, 1974.

Un excellent survol des informations du début de l'art, incluant la place de la courtepointe dans la littérature du 19^e siècle, dont des patrons et des assiettes des premières courtepointes. Quelques informations erronées.

Holstein, Jonathan. *The Pieced Quilt: A North American Design Tradition*. Toronto, ON: McClelland and Stewart, 1973.

Un incontournable, par l'auteur qui, avec Gail van der Hoof, est responsable de la reconnaissance de la courtepointe en tant moyen d'expression artistique. Ils ont organisé la première exposition d'importance de courtepointes américaines, en tant que tradition de design au Whitney Museum of American Art, à New York, en 1971.

—, et John Finley. *Kentucky Quilts 1800–1900: The Kentucky Quilt Project*. Louisville, KY: Kentucky Quilt Project, 1982.

Ceci est le premier projet de documentation de courtepointes.

Houck, Carter, et Myron Miller. *American Quilts and How to Make Them*. New York, NY: Charles Scribner's Sons, 1975.

Des courtepointes historiques dans des maisons historiques. Quelques patrons et explications techniques.

Irvine, Jan. *Australian Quilts: The People and Their Art*. Brookvale, Australia: Simon and Shuster, 1989.

43 artistes du textile en Australie sont interviewés, en rapport avec leurs œuvres commandées pour l'exposition itinérante « Suitcase Exhibitions ». Vision et utilisation de la couleur différentes de celles de leurs collègues nord-américaines.

Kiracofe, Roderick. *Cloth & Comfort: Pieces of Women's Lives from Their Quilts and Diaries*. New York, NY: Clarkson Potter, 1994.

Un collage de courtepointes et de pages de journal intime.

Lewis, Alfred Allan. *The Mountain Artisans Quilting Book*. New York, NY: Macmillan, 1973.

La lutte d'une coopérative de la Virginie-Occidentale pour se bâtir un commerce prospère au cours des années 1970. Des patrons sont inclus.

Lipsett, Linda Otto. *Remember Me: Women and Their Friendship Quilts*. San Francisco, CA: Quilt Digest Press, 1985.

Un ouvrage de référence excellent concernant l'histoire de la courtepointe, l'histoire des femmes et une étude des tissus. Un classique.

Mattera, Joanne, éditrice. *The Quiltmaker's Art: Contemporary Quilts and Their Makers*. Asheville, NC: Lark Books, 1982.

Un recueil d'entrevues avec 30 artistes concernant leur travail au cours des premières années de 1980. Des personnalités renommées telles que Nancy Crow, Michael James, Fraas/Slade, and Nancy Halpern.

The New Quilt 1. Dairy Barn Quilt National. A Threads Book. Newtown, CT: Taunton Press, 1991.

Le catalogue de l'exposition Quilt National '91, la septième d'une série de compétitions biennales organisées par le Dairy Barn Southeastern Ohio Cultural Arts Center.

Rae, Janet. *Quilts of the British Isles*. Dutton, 1987.

Rehmel, Judy. *The Quilt I.D. Book: 4000 Illustrated and Indexed Patterns*. New York, NY: Prentice Hall, 1986.

Un guide pour l'identification des patrons : lorsqu'on documente une courtepointe, le nom du patron est déterminé, si possible.

Robinson, Charlotte, ed. *The Artist & The Quilt*. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1983.

Des couturières de courtepointe et des artistes visuelles joignent leurs forces pour produire une exposition de courtepointes contemporaines.

Roe, Nancy, ed. *Fiber Expressions: The Contemporary Quilt*. Quilt National. West Chester, PA: Schiffer Publishing, 1987.

Le catalogue d'exposition de la compétition Quilt National de 1987.

Shaw, Robert. *Quilts: A Living Tradition*. Hong Kong: Hugh Lauter Levin Associates, 1995.

Un festin visuel de courtepointes historiques et contemporaines. Une bonne histoire de la courtepointe.

Sudo, Kumiko. *Expressive Quilts*. Eugene OR: Pegasus, 1989.

Les œuvres d'une artiste de la courtepointe japonaise.

Webster, Marie D. *Quilts: Their Story and How to Make Them*. Practical Patchwork, 1990.

Une réimpression de l'ouvrage innovateur de Webster. Quelques informations incorrectes.

Wilens, Patricia, éditrice. *Better Homes and Gardens: America's Heritage Quilts*. Des Moines, IA: Meredith Corporation: Better Homes and Gardens, 1991.

Une histoire de la courtepointe, des entrevues avec des artistes contemporains, et de l'information technique. De belles photographies.

Woodward, Thos. K., et Blanche Greenstein. *Twentieth Century Quilts 1900-1950*. New York, NY: E. P. Dutton, 1988.

Une excellente histoire de la courtepointe au 20^e siècle aux États-Unis.

Logiciels pour les couturières de courtepointe

The Electric Quilt 4.0 Quilt Design Software for Windows 95/98. Mise à jour disponible.

Contient le logiciel pour concevoir vos propres pavés de patchwork et de courtepointe, ainsi qu'une bibliothèque étendue de pavés. Des documents d'accompagnement pour Electric Quilt comprennent EQ Simplified et, tout récemment, EQ4 Magic: An Expert Shares her Secrets, écrit par Barb Vlack.

Un logiciel comportant des applications intéressantes pour la visualisation de symétries, pour fins de pavages et de tessellations :KaleidoMania! by Kevin D. Lee. Emeryville, CA: Key Curriculum Press [keypress.com], 1999.

Images

5.1

Courtesy of Mary Burnett / Courtoisie de Mary Burnett

5.2

Photo by / Photo par Ann-Louise Beaumont

5.3, 5.4, 5.5

Courtesy of the PEI Museum and Heritage Foundation Artifactory Collection HF.97.30.1 / Courtoisie de la collection de l'Artifactory du Musée et de la Fondation du patrimoine de l'Île-du-Prince-Édouard, HF.97.30.1

5.6

Photo by / Photo par Ann-Louise Beaumont

Courtesy the 50+ Club / Courtoisie le 50+ Club

5.7

Courtesy of Edie Zakem / Courtoisie d'Edie Zakem

5.8

Courtesy of Beverly Roach, Eastern Graphic / Courtoisie de Beverly Roach, Eastern Graphic

5.9, 5.10, 5.11, 5.12, 5.13, 5.14, 5.15, 5.16, 5.17, 5.18

Courtesy the Acadian Museum, Miscouche / Courtoisie du Musée Acadien, Miscouche

5.19

Courtesy of Louise Comeau / Courtoisie de Louise Comeau

5.20, 5.30

Photo by / photo par Ann-Louise Beaumont

5.21, 5.22

Courtesy of the Public Archives of Prince Edward Island, Mitchell Collection, ACC 3466 / Courtoisie du Bureau des archives et des documents publics de l'Île-du-Prince-Édouard, Collection Mitchell, ACC 3466

5.23, 5.24, 5.25, 5.26, 5.27, 5.28, 5.29

Photo by / photo par Ann-Louise Beaumont

Courtesy of Christine Bernard / Courtoisie de Christine Bernard

5.31

Patchwork Quilt Tsushin

5.32, 5.33

Courtesy of the PEI Museum and Heritage Foundation Artifactory Collection HF.74.149.1A / Courtoisie de la collection de l'Artifactory du Musée et de la Fondation du patrimoine de l'Île-du-Prince-Édouard, HF.74.149.1A

5.34, 5.35, 5.36

Photo par / Photo by Jane Crutchfield

Courtesy of Pat Paradis-McCool / Courtoisie de Pat Paradis-McCool

5.37

Photo by / Photo par Ann-Louise Beaumont

Courtesy of the PEI Women's Institute / Courtoisie de la Women's Institute de l'Î.-P.-É.

5.38, 3.39

Photo by / Photo par Ann-Louise Beaumont

Courtesy of Garden of the Gulf Museum / Courtoisie de la Garden of the Gulf Museum

5.40

Courtesy of the Public Archives of Prince Edward Island, Mitchell Collection, ACC 3466 / Courtoisie du Bureau des archives et des documents publics de l'Île-du-Prince-Édouard, Collection Mitchell, ACC 3466

5.41

Photograph by Millie Gamble / Photographie par Millie Gamble

From / An Island Past by /par Harry Holman
Charlottetown: Square Deal, 1978.

5.42, 5.43, 5.44, 5.45, 5.46, 5.47

Courtesy of the PEI Museum and Heritage Foundation Artifactory Collection HF.91.26.1, HF.91.26.2, HF.96.26.4 / Courtoisie de la collection de l'Artifactory du Musée et de la Fondation du patrimoine de l'Île-du-Prince-Édouard, HF.91.26.1, HF.91.26.2, HF.96.26.4

5.48

Courtesy of William Lewis Meggison / Courtoisie de William Lewis Meggison

5.49, 5.50

Courtesy of the PEI Museum and Heritage Foundation Artifactory Collection HF.78.108.1 / Courtoisie de la collection de l'Artifactory du Musée et de la Fondation du patrimoine de l'Île-du-Prince-Édouard, HF.78.108.1

5.51

Photo by / Photo par Ann-Louise Beaumont

Courtesy of Shirley Moase / Courtoisie de Shirley Moase

5.52

Reproduced from postcard / Reproduite d'une carte postale

Courtesy of Carol Boyles / Courtoisie de Carol Boyles

5.53, 5.54

Courtesy of Carol Boyles / Courtoisie de Carol Boyles

5.55

Photo by / Photo par Ann-Louise Beaumont

Reproduced by permission of Shirley Moase /

Reproduite avec la permission de Shirley Moase



de première main

C'est au foyer que l'art
se retrouve :
artistes visuelles du
20^e siècle sur l'Île-du-
Prince-Édouard

Chercheuse/Écrivaine :
Sandy Kowalik

Introduction

Elles étudièrent et elles mirent en pratique. Elles voyagèrent de par le monde, à la recherche d'âmes sœurs. Elles transmirent leur savoir. Certaines se marièrent et certaines divorcèrent. D'autres non. Certaines élevèrent des enfants et certaines s'occupèrent de leurs partenaires mourants et de leurs parents. Elles firent l'amour et de l'argent et des repas sans fin. Et, au travers de tout cela, elles créèrent de l'art.

L'histoire des arts visuels au 20^e siècle sur l'Île-du-Prince-Édouard est remplie de femmes qui créent des œuvres artistiques, qui enseignent les arts et qui bâtissent des organismes pour le soutien des arts, malgré de fermes restrictions fondées sur le sexe. Au cours de la majeure partie de ce siècle, le mariage et la maternité formaient les attentes de la société face aux femmes, et une pression énorme s'exerçait sur les femmes pour qu'elles remplissent ces rôles. Bien que l'art à titre de divertissement était considéré comme un passe-temps respectable pour une femme du début du 20^e siècle, une carrière artistique était hors de question. Si, en raison de circonstances extraordinaires, une jeune femme disposait du soutien financier et moral de son père quant à la poursuite d'une éducation artistique en bonne et due forme, les portes menant vers une participation pleine et entière lui étaient interdites. Les femmes n'avaient pas le droit de dessiner des modèles nus, un apprentissage essentiel de la formation artistique classique. Si leur estime de soi survivait au sexisme de leurs professeurs du collège ou de l'université et qu'elles exerçaient le métier d'artiste, elles se voyaient refuser le titre de membres à part entière des organismes professionnels. Par exemple, les règlements de l'Académie royale des arts du Canada stipulaient que « les femmes seront éligibles à devenir membre de l'Académie royale des arts du Canada, mais ne seront pas tenues d'assister aux séances de travail, et leur nom ne sera pas inscrit sur la liste des rotations pour le conseil » (voir Farr et Luckyj). Ainsi les femmes ne pouvaient être élues qu'au rang d'associée, avec les diminutions concomitantes de pouvoir, d'influence administrative et d'argent, puisque les commandes artistiques étaient le plus souvent accordées aux membres à part entière.

Cependant, les femmes de l'Île devinrent tout de même des artistes professionnelles. Centrée sur l'œuvre, la vie

et l'époque de onze femmes artistes nées au cours de la première moitié du 20^e siècle, cette histoire démontre, tant figurativement que culturellement, l'influence que le paysage de l'Île a eu sur elles, et comment, à leur tour, elles influencèrent l'évolution des arts sur l'Île.

Au cours du 19^e siècle, des immigrants instruits, d'ascendance principalement britannique et issus des classes moyenne et supérieure, apportèrent sur l'Île-du-Prince-Édouard leur tradition occidentale concernant la peinture des paysages et des portraits (les traditions culturelles Mi'kmaq datant de plusieurs siècles n'eurent apparemment aucune influence sur l'art de ces nouveaux arrivants). La première école de beaux-arts de l'Î.-P.-É. fut établie à Charlottetown en 1829 par George Thresher. Le portraitiste Robert Harris (1849–1919), peut-être le mieux connu de tous les artistes de l'Île, fut l'objet d'une notoriété au plan national en 1884, en rapport avec sa toile *Fathers of Confederation*.

Fanny Bayfield (1814–1891), formée en Angleterre, son pays natal, s'est installée sur l'Île en 1841. Comme beaucoup de femmes de son époque, elle devint fort habile en illustration botanique. Un album de ses aquarelles, *Canadian Wild Flowers* est conservé aux Archives publiques nationales. Elle a également donné des cours sur l'art, initiant une pratique courante sur l'Île, soit celle de femmes enseignant les arts à d'autres femmes, qui s'est perpétuée tout au long du siècle. (Voir : 6.1 et 6.2.)

En 1907, Pablo Picasso, inspiré par l'art africain indigène, peignit « *Demoiselles d'Avignon* », marquant le début de l'*art moderne*. La tradition de l'*art illusionniste* fut changée à jamais.

Une véritable explosion de découvertes scientifiques et technologiques marqua le début du nouveau siècle. Le télégraphe fut inventé, les avions réussissaient leurs premiers vols, Albert Einstein formulait sa théorie de la relativité et Sigmund Freud venait de faire paraître *L'interprétation des rêves*. Une remise en cause de toutes les valeurs et croyances traditionnelles, dont le rôle et les droits des femmes. C'est dans ce climat que les premières artistes professionnelles de l'Î.-P.-É. émergèrent.

6.1



6.2



6.1 & 6.2 Vue à partir de Warblington (View from Warblington), Fanny Amelia Bayfield, huile sur toile / oil on canvas

Les voyageuses

Mary Allison Doull (1866–1953), **Alma Buote** (1894–1966), **Helen Marguerite Haszard** (1890–1970) et **Georgie Read Barton** (1902–1995) sont toutes issues de familles accordant de l'importance aux idées et à l'éducation, sans égard au sexe. Une exposition précoce à des cours sur les arts déboucha sur une formation plus structurée, et toutes devinrent des artistes et professeures compétentes et financièrement autonomes. Bien que le marché prescrivait pour une large mesure leur production artistique (aucune d'entre elles ne pourrait être considérée comme à l'avant-garde ou à la fine pointe), elles étaient au courant des nouveaux mouvements et tout au long de leurs carrières longues et productives, elles laissèrent émerger des styles individuels.

Les nouvelles idées dans le monde de l'art passèrent à travers maints professeurs avant d'atteindre les côtes de l'Île-du-Prince-Édouard. Mais sans nul doute elles arrivèrent, par le biais de l'enseignement de Doull, Buote, Haszard et Barton. Ces quatre voyageuses pérégrinèrent en de nombreux endroits, mais revinrent toujours à l'Île.

Mary Allison Doull

Mary Allison Doull ouvrit la voie pour les femmes artistes de l'Île au 20^e siècle. Son ambition la mena bien au delà du sentier du mariage, bien fréquenté à son époque, vers les cercles artistiques de New York et de Paris. Mary est née à Wilmot Valley, la treizième des quatorze enfants de l'ébéniste George Doull et de Hannah Butcher. L'oncle de Mary, Mark Butcher, fut l'ébéniste le plus renommé de l'Î.-P.-É. Les œuvres plus tardives de Mary prenaient leur source dans cette tradition familiale alliant une bonne conception et l'excellence dans son art.

Mary étudia au Mount Allison Wesleyan Ladies College and Conservatory of Music en 1888, et après avoir enseigné sur l'Île pendant trois ans, elle retourna étudier avec John Hammond, ARC. En 1894, elle se rendit à la National Academy of Design à New York, avec Sœur Maria Patience, pour étudier la peinture et la poterie.

C'est là qu'elle fut exposée à la *renaissance des miniatures*, et par après, qu'elle connut la renommée à New York en tant que miniaturiste accomplie. Les œuvres les plus subtiles et sensibles de Doull furent surtout ses portraits et ses natures mortes peints sur de petits morceaux d'ivoire (6.3 et 6.4).

En 1894, Doull ouvrit un atelier/école de peinture sur la cinquième avenue et se plongea dans le monde artistique de New York. À titre de membre de la Catharine Loriland Wolfe Art Students League et du New York Pen and Brush Club, elle était en contact avec la plupart des étoiles montantes de son époque. Mais Mary conserva toujours son attachement à l'Île, retournant au « bercail » presque tous les étés pour travailler et enseigner. Elle influença nombre de jeunes filles et de femmes, dont certaines d'entre elles, par exemple Georgie Read Barton, devinrent elles-mêmes plus tard des artistes professionnelles et des professeures.

Mary Allison Doull fut l'une du groupe d'environ 200 artistes canadiens, dont Emily Carr et James Wilson Morrice, qui se rendirent à Paris avant la Première Guerre mondiale. À l'âge de 44 ans, elle étudia à l'Académie Julien et voyagea en Italie. Ses toiles furent présentées aux Expositions Annuelles des Beaux-arts en 1910, 1911 et 1912.



6.3



6.4



6.5

6.3 *Portrait*, Mary Allison Doull, huile sur ivoire / oil on ivory

6.4 *Nature morte (Still Life)*, Mary Allison Doull, huile sur ivoire / oil on ivory

6.5 *Gargouille (Gargoyle)*, Mary Allison Doull, argile cuite / fired clay

Doull fut aussi active aux États-Unis, exposant au New York Watercolour Club en 1911 et au Pennsylvania Academy of Fine Art en 1912. Elle fut peut-être la seule Prince-Édouardienne à devenir membre de la Womens Art Association of Canada (WAAC), le plus ancien organisme du genre au monde.

La WAAC a été créée en 1897 pour « développer les arts et l'artisanat, d'abord dans le but bâtir la nation; ensuite pour le bénéfice de la corporation et de la communauté, qui tente à son tour, d'avantager les membres en tant que telles de l'association, par le biais de ses efforts pour aider les autres personnes » (voir Harper). Cette idée d'entraide envers les autres personnes est un thème partagé par la plupart des femmes artistes tout au long du siècle. Non seulement créaient-elles leurs propres œuvres d'art, mais grâce à l'enseignement et la création d'organisations, elles ont nourri la croissance des arts dans leurs communautés.

En 1920, Doull s'installa un domicile et un atelier à Cape Traverse, Î.-P.-É., où elle se retira de manière permanente en 1928. Elle commença à explorer le modelage à la main de poteries, les tuiles et la sculpture, à partir d'argiles locales (6.5). L'arthrite la força à abandonner la peinture entièrement vers la fin de sa vie, et l'argile devint son matériau principal. Il est intéressant de noter qu'au même moment, à l'autre bout du Canada, Emily Carr créait également de petits items en argile pour le marché touristique.

Mary Allison Doull, la première artiste professionnelle de l'Î.-P.-É., est décédée en 1953 à l'âge de 87 ans.

Alma Buote

Alma Buote fit également le voyage de l'Î.-P.-É. à un atelier/école de peinture à New York. Née à Tignish en 1894, de François-Joseph Buote (fondateur de *L'Impartial*, le premier journal de langue française de l'Î.-P.-É.) et d'Anne Duguay (l'une des premières Acadiennes à obtenir un diplôme d'enseignante au Nouveau-Brunswick), Alma bénéficia dès ses débuts, d'un soutien familial et communautaire pour son art. Elle reçut sa première formation artistique et beaucoup d'encouragement, de Sœur Marie de Lorette, CND, et obtint à quatorze ans, le premier prix pour une peinture à l'huile à une exposition à Charlottetown. Le bureau de *L'Impartial*, qui vendait du matériel d'artiste et imprimait des cartes et des calendriers, fournit à l'artiste en herbe

un accès aisé aux matériaux et un lieu de présentation pour ses œuvres.

Buote a peint à l'huile des toiles figuratives de grand format pendant son adolescence et monta, avec le concours financier de sa famille, sa première exposition à Halifax à l'âge de vingt ans. Par la suite, elle étudia à la Art Association of Montreal en 1916, y présentant son travail au cours de la même année. Les premières œuvres d'Alma étaient constituées de portraits exécutés dans le style *romantique*, traditionnel à l'époque.

Pour des raisons financières, Alma Buote devint une graphiste publicitaire et une entrepreneuse avertie. Elle créa un bon nombre de cartes de souhaits, en français et en anglais, conservant les droits d'auteur sur tous les modèles. En 1920, lorsque la famille Buote déménagea à Trois-Rivières, au Québec, pour gérer une renardière, elle commença à peindre et à vendre des foulards de soie. À la suite du décès de son père, elle participa à la gestion de la ferme jusqu'à l'effondrement de l'industrie de l'élevage du renard causé par la Crise de 1929. Alma et sa mère déménagèrent à New York.

À New York, Alma suivit des cours à la Fashion Academy, fit la conception de prothèses orthopédiques et ouvrit son atelier. Elle offrait des cours « d'illustration de mode, de création de mode, de mode pour enfants, d'art publicitaire, d'introduction à la peinture et au dessin, de conception de carte de souhaits et d'autres types de conception commerciale, d'artisanat, de décoration intérieure, de peinture en extérieur et de français » (extrait de Buote).

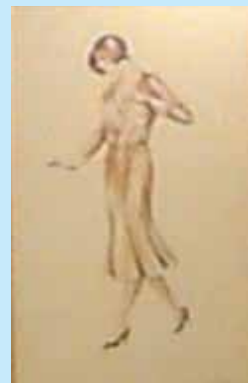
C'est dans ses illustrations de mode (6.6 et 6.7) qu'Alma révèle son amour de la forme humaine et de la décoration. Elle s'intéressait particulièrement à la mode pour enfants, et elle illustra et écrivit des livres pour les jeunes. Puisqu'elle n'en avait pas eu elle-même, c'était peut-être là une façon d'avoir un contact avec des enfants.

En 1958, Alma Buote se retira dans la maison de son enfance, à Tignish. Comme Doull, Buote ne cessa jamais de travailler à l'avancement de la cause des arts. Elle enseigna la peinture à Summerside, et plus tard à Tignish, sous l'égide de la Tignish Arts Foundation, dont elle fut l'une des membres fondatrices. Buote, une partisane indéfectible de la culture acadienne et de la langue française, croyait que l'expression culturelle était importante pour tous (6.8). L'art n'appartenait pas

exclusivement aux grands centres, et avec un soutien, il pouvait prospérer partout. Bien qu'elle ne semble pas avoir produit d'œuvres après avoir pris sa retraite, elle a écrit régulièrement pour *l'Évangeline* et le *Journal-Pioneer*. Alma Buote est décédée en 1966.



6.6



6.7



6.8

6.6 *Tête d'une femme (Head of a Woman)*, Alma Buote, aquarelle / watercolour /

6.7 *Illustration du mode (Fashion illustration)*, Alma Buote, aquarelle / watercolour

6.8 *L'Acadienne*, Alma Buote, huile sur toile / oil on canvas

Helen Marguerite Haszard

Helen Marguerite Haszard est originaire d'une famille d'éditeurs, comme Alma Buote; elle prit également ses premières leçons artistiques avec les sœurs catholiques et devint une artiste indépendante et autonome. Haszard est née à Charlottetown en 1890 de Edith Stowe Moore et de G. Herbert Haszard, qui était le fils du fondateur du Charlottetown *Patriot*. À l'âge de douze ans, alors qu'elle était en convalescence suite à une pneumonie, Haszard commença à étudier les beaux-arts au Notre Dame Convent. Sa passion pour la peinture et les croquis en extérieur devint l'élément moteur de sa vie.

Elle étudia les beaux-arts à Boston de 1912 à 1913 et plus tard, en Ontario, avec un professeur célèbre nommé J. W. Beatty. Beatty partageait un atelier avec Tom Thompson et les peintres du Groupe des Sept J. E. MacDonald, A. Y. Jackson et Lawren Harris. En tant que professeur au Ontario College of Art, il influença grandement la direction prise par les arts au Canada. Pendant les années 1920 et 1930, Haszard avait un atelier et enseignait la peinture à Toronto. Mais de juin à septembre, elle retournait à Cavendish pour peindre, vendre ses œuvres, et faire provision de commandes pour l'hiver. Ses aquarelles dépeignant des scènes de l'Île-du-Prince-Édouard étaient recherchées tant par les gens de l'Île que par les touristes. Helen Haszard est décédée en 1970 à l'âge de 80 ans.

L'influence du Groupe des Sept et de J. W. Beatty se retrouve dans son sens développé de la composition et de la conception, et de l'usage éclatant de la couleur. Cette utilisation de la couleur lui valu d'ailleurs de perdre le contrat de l'illustration des livres de son amie Lucy Maud Montgomery. L'éditeur jugea que ses couchers de soleil étaient par trop irréels et que la couleur du sol de l'Île était fausse (6.9 et 6.10).

L'œuvre d'Helen Haszard dénote un éloignement par rapport à la tradition européenne de la peinture des paysages et reflète la recherche d'une identité canadienne distincte. Tout comme Emily Carr et le Groupe des Sept, elle tenta d'exprimer, par la peinture, un sentiment de lieu qui fut spécifiquement canadien. Alors que Doull et Buote s'en tinrent aux influences de New York et de l'Europe, la vie de Haszard à Toronto l'exposa à la croissance du nationalisme et à son expression grâce aux arts.



6.9



6.10

6.9 *Pignons verts (Green Gables)*, Helen Haszard, aquarelle / watercolour

6.10 *Terrain de golf Green Gables (Green Gables Golf Course)*, Helen Haszard, aquarelle / watercolour

Georgie Read Barton

Georgie Read Barton, une étudiante de Mary Allison Doull, atteignit une renommée internationale au cours d'une carrière qui s'étendit sur plus de 75 ans. La liste de ses réalisations est impressionnante. Elle fut l'une des premières femmes à être admise au Salmagundi Club, le plus vieux cercle artistique au monde, qui soit encore actif. Son nom apparaît dans le *Who's Who in American Art*, le *World Who's Who of Women* et le *Dictionary of International Biographies*, et elle a gagné de nombreux prix, dont une mention de la American Artists Professional League pour « une action efficace et un dévouement soutenu envers la cause des beaux-arts » (voir Ogle).



6.11 *Dunes de sable (Sand Dunes)*
Georgie Read Barton, huile sur toile / oil
on canvas
59.5cm x 75cm / 59,5 cm x 75 cm
vers 1965 / circa 1965

Au cours du 20^e siècle, les mouvements artistiques se suivaient à la queue leu leu : le *cubisme*, le *fauvisme*, l'*expressionnisme*, le *dadaïsme*, le *surréalisme*, l'*expressionnisme abstrait*, le *minimalisme*, le *conceptualisme*, le *réalisme photographique* et le *post-modernisme*. Dans ce siècle en « ismes », Barton a peint à l'huile, assidûment, des paysages figuratifs.

Les attitudes des avant-gardistes ont presque causé l'abandon pur et simple de la peinture par Georgie Read. On notait un dédain de la part de l'élite artistique envers ceux qui « peignaient comme un appareil photo » (voir Canady). On retrouvait une perception à l'effet que copier la nature démontrait un manque d'imagination artistique. Et pourtant Barton trouva une source inépuisable d'inspiration dans le fait de rendre des scènes telles qu'elle les voyait, et elle possédait l'assurance nécessaire à suivre ses propres intuitions. Elle donna le crédit à son père, le capitaine au long cours John Read, qui l'aida à modeler son désir et sa détermination. Et comme Doull, Buote et Haszard, Barton avait un père qui soutint financièrement l'éducation de sa fille.

Georgie Read étudia à la Mount Allison University, située à Sackville au Nouveau-Brunswick, de 1924 à 1927, et elle retourna sur l'Île pour enseigner à la Edgemoor School. En 1930, « morte de peur » (voir Ogle), elle se rendit à New York, où elle étudia à la Art Students League. Elle fut directrice des beaux-arts au Ottawa Ladies College de 1932 à 1940, et enseigna plus

tard à la St. Agnes School à Albany dans l'état de New York. En 1942, à l'âge de 40 ans, elle épousa le peintre George Barton et eut un fils. Durant tout ce temps, Barton continua à peindre.

Georgie Read Barton a éprouvé tout au long de sa vie une fascination pour le fait de saisir les variations atmosphériques grâce à la couleur et aux tons, par la lumière et les ombres. Elle passa plusieurs années à Westchester County, près de la rivière Hudson et participa activement au développement de la Hudson Valley Art Association. Sur l'Î.-P.-É., le Barton Art Club a initié bien des gens aux techniques de la peinture en extérieur (6.11). Perpétuant cette tradition, les élèves de Barton enseignent maintenant à une nouvelle génération d'artistes.

Barton peignait encore alors qu'elle avait plus de quatre-vingt-dix ans, retournant souvent sur les mêmes lieux. Ses toiles sont devenues une chronique historique des changements ayant eu lieu sur l'Île au cours du 20^e siècle : les meules de foin d'autrefois sont les balles rondes d'aujourd'hui. Des fermes en opération dans les années 1940 se sont transformées en ruines abandonnées. Georgie Read Barton est décédée en 1995.

Les transplantées

Frieda Creighton Creelman (1900–1967), **Elaine Russell Harrison** (1915–), **Gwen Johnston Fichaud** (1915–1988) et **Daphne Butler Irving**, ARC (1931–) représentent des arrivées sur l'Île plutôt que des départs. Transplantées sur l'Î.-P.-É., après la mutation de leur époux, elles s'enracinèrent et s'épanouirent.

Originaires de la Nouvelle-Écosse, Frieda Creelman venant d'Halifax et Elaine Harrison de Pierre River, toutes deux arrivèrent sur l'Île au cours des années 1930. Les deux jeunes filles ont grandi dans des familles où l'éducation revêtait une importance cruciale. Et ces deux femmes se rendirent compte au fil du temps que la créativité est essentielle à une véritable éducation et que l'expression personnelle conduit à la connaissance de soi.

Gwen Johnston Fichaud et Daphne Butler Irving, ARC sont arrivées sur l'Île avec leur époux et reprirent possession de leur côté artistique après avoir élevé leur famille. Toutes deux ressentirent la forte pression sociale, particulièrement répandue après la Deuxième

Guerre mondiale, les incitant à privilégier la famille aux dépens d'elles-mêmes. Ce ne fut que lorsque leurs enfants devinrent plus autonomes qu'elles purent se consacrer à leurs propres activités artistiques.

Frieda Creighton Creelman

La mère de **Frieda Creighton** était enseignante, son père était un inspecteur scolaire à Halifax. Sa mère lui fit l'école à la maison pour une grande part, étant selon ses propres mots une « peekid child » (selon Elizabeth Epperly) (autrement dit, une enfant pâle et chétive, parce que malade). Les cours d'art du samedi matin à la Victoria School of Art (maintenant appelée Nova Scotia School of Art and Design) firent partie de son instruction et elle eut la chance d'avoir comme professeur le peintre du Groupe des Sept, Arthur Lismer. Elle gagna de nombreux prix pour ses premiers efforts artistiques, dont une montre en argent accordée par le journal *Star* de Montréal, dans le cadre du concours de dessin pour enfants.

Les premières toiles de Charlottetown de Creelman laissent voir la forte influence de Lismer, son professeur. Alors qu'elle tentait de créer un centre d'art pour enfants en 1940, Creelman correspondait avec lui. Étant un grand partisan de l'importance d'une éducation artistique en bas âge, il vint la visiter sur l'île pour la soutenir dans ses efforts.

Elle reçut son diplôme de Dalhousie en 1921 et en 1922, elle obtenait son diplôme d'enseignante des beaux-arts de la Victoria School of Art and Design. Elle épousa le Dr Prescott Creelman et, en 1926, ils se rendirent à un petit port de pêche de Terre-Neuve. Alors que Prescott pratiquait la médecine, Frieda enseignait la lecture et l'écriture aux adolescents de la région. Ils vécurent aux États-Unis et au Nouveau-Brunswick avant de s'installer définitivement à Charlottetown, où Prescott fut engagé à titre de spécialiste de la santé publique. Frieda éleva ses trois enfants, fit de la peinture et participa à la création de la Art Society of PEI, assumant la présidence dans les années 1930 et à nouveau au cours des années 1950.

La PEI Art Society, dont les membres étaient principalement des femmes, encouragea le développement des arts sur l'Î.-P.-É. par le biais d'expositions, de cours, de groupes de peinture paysagiste et de conférenciers invités. Au cours des



Frieda Creighton Creelman, huile sur toile / oil on canvas :

6.13 *Sans titre (toits de Charlottetown)* / *Untitled (Charlottetown rooftops)*, vers 1930 / c. 1930

6.14 *Sans titre (paysage de l'Î.-P.-É.)* / *Untitled (PEI landscape)*

6.15 *Sans titre (Espagne)* / *Untitled (Spain)*



6.12 Groupe de paysagistes, 1954 /
Art Society of PEI, Landscape group

années 1950, ils firent venir à Charlottetown les œuvres de peintres de renommée internationale (6.12). Une exposition d'aquarelles britanniques en mars 1955, par exemple, mettait en vedette des artistes tels que Sir Jacob Epstein, Barbara Hepworth, Vanessa Bell, Wyndham Lewis, William Holgate et John Nash. Les membres de la Art Society offrirent d'innombrables heures de bénévolat au service de la communauté, utilisant leurs talents pour peindre des toiles de fond pour l'orphelinat et pour des pièces de théâtre, ainsi que pour des campagnes de financement pour faire venir des œuvres d'art sur l'île. Les membres contribuèrent à l'établissement du Centre des arts de la Confédération et à la formation du programme de guides pour les visiteurs à la galerie d'art. De même, tous ensemble ils pallièrent l'isolation vécue par de nombreux artistes, du fait qu'ils étaient dans de petites communautés, et s'encouragèrent mutuellement dans leur développement.

La présence humaine n'est jamais loin des œuvres de Creelman, que ce soit lorsqu'elle peignait des jardins, des champs labourés ou, le plus souvent, des bâtiments sans prétention (6.13). « De manière générale, les femmes peintres ont eu tendance à choisir des thèmes psychologiques et narratifs, plutôt que des sujets présentant beaucoup d'action, ou encore à s'orienter vers la 'tradition du paysage désert' », remarquait-on lors d'une exposition en 1975 de femmes peintres canadiennes. « Un nombre étonnant de leurs toiles dépeignent des environnements contenant des gens, des maisons, des jardins, des décors intérieurs, etc., ou

des relations interpersonnelles et des émotions » (voir Farr et Luckyj). L'œuvre de Creelman était certainement de cette lignée. Creelman a peint d'après nature des aquarelles ou des huiles, tout au long de sa vie. Elle a fait des expériences avec l'intensité et l'impact émotionnel de la couleur, maximisant l'effet des couleurs complémentaires naturelles de l'île.

À l'âge de 62 ans, Creelman et deux de ses amis artistes voyagèrent en Europe pour étudier et peindre. Elle revint dotée d'une plus grande maturité artistique, avec un coup de pinceau plus libre et une palette plus subtile (6.14 et 6.15).

Le fait d'être mariée à un médecin a fourni à Creelman la stabilité financière qui lui a permis de se développer sans les contraintes du marché. Contrairement à Buote et Doull, il ne lui fut pas nécessaire de gagner sa vie grâce à son art; elle a pu peindre pour son propre plaisir.

Frieda Creighton Creelman est morte d'un cancer en 1967. Peu après, la section de Charlottetown de la Fédération canadienne des femmes diplômées des universités créa une bourse d'études en son honneur, reconnaissant ainsi sa contribution au domaine des arts.

Elaine Russell Harrison

Elaine Harrison a également étudié à la Dalhousie University, obtenant en 1937 son baccalauréat ès lettres avec distinction, en latin et en anglais. Elle déménagea sur l'île avec sa famille au cours de la même année, lorsque son père, feu l'archidiacre G. R. Harrison, devint le recteur de l'église anglicane St. Mary à Summerside et de l'église St. John à St. Eleanor's. Elle débuta ses 30 ans de carrière d'enseignement à Summerside en 1939. Elle enseigna l'anglais et le latin pendant de nombreuses années à Summerside High School et, durant quelques années, elle donna des cours de géométrie, d'allemand et de beaux-arts.

Poursuivant une tradition observée chez les femmes artistes tout au long du siècle, Harrison fut une enseignante inspirée, persuadée que l'éducation n'était pas un moyen d'atteindre un but, mais un mode de vie. L'éducation ne s'attache pas qu'aux faits et aux quantités, mais inclut également la culture de l'esprit créateur. Elle était une artiste autodidacte « lisant tout type de livres touchant les arts et étudiant les œuvres d'artistes de tous les genres » (voir Harrison). Elle était attirée par les œuvres des maîtres modernes : Van



6.16 *Fernwood en hiver (Fernwood in Winter)*
Elaine Harrison
acrylique sur toile / acrylic on canvas
75.7cm x 104cm / 75,7 cm x 104 cm
1984

Gogh, Picasso, Kandinsky, Rouault, Tom Thomson et Emily Carr, pour ne nommer que ceux-là. Les artistes expressionnistes qui cherchent une vérité émotionnelle ou spirituelle, parfois au delà du simple réalisme, touchent son âme de poète.

Harrison peint les merveilles de son monde : la mer et le firmament, les arbres et les fleurs, les jeux des enfants, les gens et les chats (6.16). Son travail est abondamment texturé et, souvent, une image est superposée à une autre, en utilisant en souplesse un couteau bien chargé de peinture.

Tout au long de sa carrière d'enseignante, Harrison a créé des toiles et a été une membre active de la PEI Art Society et de la Great George Street Gallery. Depuis sa retraite de l'enseignement en 1968, Harrison a consacré son extraordinaire énergie à la peinture, à l'écriture et au militantisme environnemental.

L'influence de l'enseignement de Harrison a été soulignée publiquement par une bourse d'études créée en son honneur en 1981 par George Rankin Schurman, l'un de ses étudiants, et par une médaille pour Service méritoire envers l'éducation des jeunes de la province, octroyée par la University of Prince Edward Island (UPEI). En 1997, elle a reçu un grade honoris causa de la UPEI. Elle demeure à Fernwood, Î.-P.-É., où elle continue à créer.

Gwen Johnston Fichaud

Gwen Johnston est née à Montréal et bien qu'elle ait eu un grand désir d'étudier les beaux-arts, son père opticien croyait que « les beaux-arts représentaient trop d'instruction pour une jeune fille et que l'art était l'ultime manque de réalisme » (voir McAndrew). Pendant un an alors qu'elle habitait chez son père, elle réussit tout de même à étudier les arts de façon privée avec Wilfred Baren, ARC, avant de commencer sa formation d'infirmière au Royal Victoria Hospital à Montréal. Son désir de dessiner se concrétisa à la morgue de l'hôpital, par le biais du dessin anatomique. Son talent fut encouragé grâce à une occasion d'étudier pour un an à la University of Rochester, à New York. Elle retourna travailler au Royal Victoria pendant deux ans en tant qu'artiste anatomique, avant de partir à l'étranger à titre de sœur infirmière.

Elle consacra 20 ans à créer un foyer pour son mari et son fils. Suite à la mutation de son mari sur l'Île en 1964, elle commença à peindre à plein temps, à chaque jour, développant de larges toiles en utilisant des encres à base d'huile et des crayons-feutres. Même lors de son hospitalisation en raison de son diabète, elle continua son travail, conservant son matériel sous son lit. Elle peignit des scènes s'apparentant à Brueghel, remplies de gens, immortalisant des détails de l'histoire de l'Île. Des images représentant la journée d'ouverture au Charlottetown Driving Park (sa première commande), des patineurs sur un étang au clair de lune, des encans agricoles et une manufacture de tabac, furent toutes étudiées et minutieusement rendues.

Comme pour les œuvres de Harrison et de Creelman, on retrouve dans les tableaux de Fichaud une impression de la présence humaine dans les paysages, les maisons, les jardins et les champs travaillés : un mode de vie typique à l'Île (6.17 et 6.18). Le foyer familial est un thème important dans l'œuvre de plusieurs femmes artistes. L'art trouve sa source dans ce qui nous est le plus cher.

Gwen Johnston Fichaud s'impliqua activement au sein de la communauté artistique, en tant qu'organisatrice et bénévole infatigable, jusqu'à son décès en 1988.



6.17



6.18

6.17 *Vente aux enchères à Dundas (Auction at Dundas)*, Gwen Fichaud

6.18 *Avril (April)*, Gwen Fichaud, encre à base d'huile sur toile / oil based ink on canvas

Daphne Butler Irving, ARC

Après de nombreuses années où elle s'acquitta des attentes sociales de l'après-guerre du point de vue maternité, **Daphne Butler Irving** retrouva sa peinture en 1972. Elle est née au New Jersey de parents canadiens. Son père, qui était chimiste de recherche, déménagea bientôt sa famille à Boston, où Daphne étudia le dessin à la Boston Museum School. Elle termina en 1954 un baccalauréat en beaux-arts à la Mount Allison University à Sackville, au Nouveau-Brunswick. Alex Colville, peut-être l'artiste originaire du Canada atlantique le mieux connu, fut son professeur et son mentor, lui fournissant une solide base technique dans son domaine artistique. Alors qu'elle fréquentait Mount Allison, elle fit la rencontre de son mari, Ron, et après sa graduation et leur mariage, ils dirigèrent une école privée enseignant

les beaux-arts, la *Moncton School of Fine Arts*, pendant trois ans. Elle eut bientôt des enfants et leur consacra ses énergies.

La famille déménagea à Boston, où Ron fit sa maîtrise. En 1972, il fut engagé par le ministère de l'Éducation de l'Î.-P.-É., et l'Île devint leur nouvelle patrie. Graduellement, à mesure que ses enfants devenaient plus autonomes, Daphne se remit à la peinture.

Les premières aquarelles paysagistes de Daphne Irving, réalistes et d'une excellente facture, laissèrent la place à une approche plus intuitive dans sa cinquième décennie. Influencée par les *impressionnistes abstraits* tels que Jackson Pollock et Helen Frankenthaler, elle commença à réagir avec intérêt au mouvement des badigeons de couleur, pour identifier et faire ressortir les formes, pour permettre l'expression subconsciente.

Le travail d'Irving est graduellement revenu d'un pas vers le réalisme, pourtant elle conserve la spontanéité qui permet aux toiles de trouver leur propre direction. Depuis le milieu des années 1980, l'œuvre d'Irving est fortement figurative et inspirée de la Bible, se concentrant sur les prophéties et l'Apocalypse de Saint-Jean (6.19 et 6.20).

Irving a présenté ses œuvres dans de nombreuses expositions, en solo et en groupe, et est devenue membre de l'Académie royale des arts du Canada.

Les adeptes du retour à la terre

On trouve des artistes vivant de manière extraordinaire, mais dont les œuvres d'art n'atteignent qu'à un niveau ordinaire. D'autres artistes mènent une petite vie tranquille, sans façon, et pourtant créent des œuvres extraordinaires. Et enfin, il y a celles dont la vie est à la hauteur de leur art, qui le vivent pleinement et qui créent des œuvres qui vivent et respirent. **Erica Rutherford**, ARC (1923–), **Hilda Woolnough**, ARC (1934–) et Terry Dunton Stevenson (1949–) font partie de ce type d'artistes. Elles ont toutes contribué substantiellement au professionnalisme des arts sur l'Île, tant par un engagement personnel face à leur art que par une solide implication communautaire.

Toutes trois sont originaires « d'ailleurs », venues sur l'Î.-P.-É. avec la vague des nouveaux arrivants des années 1970. Attirés par la beauté de l'Île, le



6.19



6.20

6.19 *Jeu d'enfant (Child's Play)*, Daphne Irving, huile sur toile / oil on canvas, 4'x5'

6.20 *Moïse et Aaron se rencontrent (Moses and Aaron Meet)*, Daphne Irving, aquarelle / watercolour, 1990

rythme de vie moins trépidant et le prix peu élevé des terres, des gens créateurs de tous les domaines choisirent l'Île comme nouvelle patrie. Ce phénomène de « retour à la terre » amena sur l'Île de nouvelles idées et une expérience du monde extérieur. Les artistes enseignèrent selon leurs diverses formations artistiques, créèrent des organismes à vocation artistique, et encouragèrent le développement professionnel.

Woolnough et Rutherford éloignèrent les arts de l'Île des paysages figuratifs qui étaient courants sur l'Île. Les rêves, les visions et les formes originales ont droit de cité. Au cours du siècle, à mesure que plus de femmes artistes devinrent plus confiantes de leur art et osèrent se révéler elles-mêmes, la société accepta

graduellement leur vision propre. Malgré tout, pour bien des gens de l'Île, ces œuvres sont dérangeantes et difficiles à apprécier.

Erica Rutherford, ARC

« D'abord et avant tout, nous étions touchées par l'Île-du-Prince-Édouard elle-même », écrivait **Erica Rutherford** dans son autobiographie, *Nine Lives*, à propos d'un voyage qui incluait sa première visite à l'Île en 1970. « Ce fut l'endroit où je me suis sentie chez moi pour la première fois, depuis mon arrivée en Amérique du Nord » (voir Rutherford). Erica Rutherford passa ses étés sur l'Île pendant de nombreuses années, déménageant « chez elle » de façon permanente en 1985. Son œuvre changea à ce moment, devenant « plus décorative et plus riche de détails » (voir Rutherford).

Les voyages de Rutherford l'amènèrent d'Édimbourg, en Écosse, où elle est née en 1923, jusqu'en Angleterre, en France, en Afrique du Sud, en Espagne, en Italie et en de nombreuses localités de l'Amérique du Nord. Au cours de sa remarquable carrière multidisciplinaire, elle fut actrice, réalisatrice, agricultrice, enseignante, auteure et, à travers tout cela, artiste.

Malgré que Rutherford soit d'abord une artiste autodidacte, elle a tout de même étudié le dessin, la sculpture et la scénographie à la Slade School of Fine Art; le design historique à la Central School of Arts and Crafts, deux écoles à Londres; de même que le dessin et la peinture à L'Académie Julien, à Paris. Elle a enseigné dans plusieurs universités et collèges, dont le West Surrey College of Art en Angleterre, la University of Missouri, aux États-Unis, et à la University of Guelph, au Canada.

Au fil de sa carrière de plus d'un demi-siècle, elle a présenté ses œuvres dans le cadre de plusieurs centaines d'expositions, en solo et en groupe, et son travail se retrouve dans d'importantes collections publiques et d'entreprise incluant le Museum of Modern Art à New York, le Arts Council of Great Britain, et la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada.

Née de sexe masculin, Erica Rutherford s'est débattue tout au long de sa vie dans des conflits d'identité sexuelle, optant ultimement pour un réassignement sexuel chirurgical. Son expérience de la vie en société

en tant qu'homme et en tant que femme, offre un regard peu commun sur la façon dont le sexe affecte l'évaluation de l'art. Elle écrit :

Je peux témoigner que le fait de passer d'un rôle d'homme à celui d'une femme est sans l'ombre d'un doute une perte de privilège. Le mouvement féministe nous a tous rendu plus conscient du traitement préférentiel accordé aux hommes, mais nous sommes bien loin d'avoir modifié les attitudes. L'expérience d'avoir été transformée d'un homme en une femme me confronte avec les humiliations d'être traitée quotidiennement comme un être inférieur. Ces attitudes sont souvent enracinées, même chez les hommes qui tentent consciemment de les éviter. Les attentes des hommes concernant la réussite d'une femme sont plus grandes que celles pour un autre homme et j'ai subi une critique plus sévère de mon travail. (extrait de Rutherford)

Rutherford a utilisé et excellé avec nombre de *médias* variés. Ses premières toiles abstraites, à motifs géométriques avec des arêtes accentuées, conçues dans les années 1950 furent remplacées par des collages de papiers déchirés et superposés au cours des années 1960. Ses tableaux devinrent plus figuratifs pendant les années 1970 et elle fit migrer ces formes simples et colorées dans ses sérigraphies représentant des natures mortes et des paysages durant les années 1980 (6.21). En 1998, son exposition au Centre des arts de la Confédération intitulée *The Human Comedy*, démontre une évolution supplémentaire du point de vue style et contenu (6.22).

Eric[a] Rutherford, qui n'est pas originaire de l'Île, et qui a su capter immédiatement l'ambiance du pays. Il est possible que Rutherford ait été la plus couronnée de succès en raison de son interprétation contrôlée et abstraite qui révèle la véritable intensité de la couleur que l'on retrouve dans l'espace de l'Île (voir Williamson).

Rutherford a fait une large contribution au développement des arts sur l'Î.-P.-É. Elle a participé activement à la création de la galerie alternative Great George Street Gallery à Charlottetown, fournissant ainsi aux artistes locaux un espace pour exposer leurs œuvres et pour voir le travail d'autres artistes canadiens hors tendance. Tout au long des années 1990, elle a organisé

des ateliers d'estampe donnés par des artistes de renommée nationale, ce qui déboucha sur la formation du PEI Printmakers Council.

En 1999, Erica Rutherford fut admise à l'Académie royale des arts du Canada.



6.21



6.22

6.21 *Earnscliff*, Erica Rutherford, sérigraphie / screenprint, 23"x30", vers 1970 / c. 1970

6.22 *Quelle direction (Which Way)*, Erica Rutherford, huile sur toile / oil on canvas, 44"x54"

Hilda Woolnough

Hilda Woolnough a laissé sa marque sur le monde artistique de l'Île comme aucune autre. Au cours de ses trente ans de séjour sur l'Île, Woolnough a été une enseignante et une championne inlassable des droits et des perspectives des artistes, siégeant au conseil de plusieurs organisations professionnelles du domaine des arts, aux niveaux provincial et fédéral. Elle fut un élément moteur des galeries The Phoenix Gallery, The Gallery-On-Demand, Great George Street Gallery, The Arts Guild, de même que du Printmakers Council.

Woolnough a poursuivi son propre travail avec autant d'énergie, explorant constamment de nouveaux médias. Elle se passionne pour un trait expressif dans le dessin et dans la gravure, mais elle a également créé des bijoux, des tapisseries et des courtépointes. Lors de la renaissance nord-américaine de l'artisanat au cours des années 1970, elle s'impliqua avec des couturières de courtépointe de l'Île qui travaillaient traditionnellement, les aidant à développer des motifs originaux et plus contemporains.

Cet intérêt renouvelé pour l'artisanat, occasionné par le rejet par la génération du baby-boom de la production de masse de l'après-guerre, trouva un terrain fertile sur l'Î.-P.-É. Des artisans de partout faisaient partie de ceux qui souhaitaient retourner à la terre, et leur production trouva des débouchés accessibles grâce à la clientèle touristique en croissance sur l'Île. Une école d'artisanat fut créée, pour éventuellement devenir la School of Visual Art du Holland College.

Hilda Woolnough est née en 1934, dans une famille de créateurs de Northampton, en Angleterre. Sa mère, son oncle et son frère furent tous des peintres; son père bâtit et rénove des maisons. En 1952, elle débuta une formation traditionnelle à la Chelsea School of Art à Londres, dessinant d'après des modèles en plâtre et des natures mortes, et développant une discipline et une technique solides. C'est à cet endroit qu'elle expérimenta pour la première fois les techniques de l'estampe, un médium qu'elle a utilisé avec passion tout au long de sa carrière. Mais c'est avec une spécialisation en peinture qu'elle gradua en 1955.

Woolnough a immigré au Canada en 1957, s'installant à Hamilton en Ontario. En 1965, elle est allée au San Miguel de Allende Instituto à Mexico, où elle étudia



6.23 *Rock Series*, Hilda Woolnough, encre / ink



6.24 *Femme en train de disparaître (Disappearing Woman)*, Hilda Woolnough, graphite poli et techniques mixtes / polished graphite and mixed media, 1994

l'eau-forte expérimentale pendant deux ans, obtenant une maîtrise ès arts en graphisme. De retour à Londres, elle fit des études de deuxième cycle à la Central School of Art and Design touchant les arts du métal. Après avoir élaboré les départements d'eau-forte et de lithographie à la Jamaica School of Art située à Kingston en Jamaïque, Woolnough se retrouva sur l'Î.-P.-É. De concert avec son mari Reshard Gool, un professeur à UPEI, de même qu'un auteur et un éditeur, elle devint partie intégrante d'un noyau d'une vive communauté artistique.

En 1999, Hilda Woolnough a reçu le Adrien Arsenault Senior Arts Award pour sa « contribution aux arts sur l'Île-du-Prince-Édouard » et fut admise à l'Académie royale des arts du Canada. Ses œuvres se retrouvent dans nombre de collections privées et publiques, dont

celles du Musée des beaux-arts de Montréal, du Musée des beaux-arts de l'Ontario et de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada.

Woolnough travaille habituellement sur des séries, explorant complètement une idée, guidée tant par l'intellect que par l'intuition. La nature et la forme humaine lui servent de point de départ, mais elle s'écarte du figuratif pour aller vers une expression plus profonde et plus universelle (6.23).

« Je m'intéresse à l'évolution des plantes, de la terre, du monde », disait Woolnough lors d'une entrevue en 1989. « Il y a des étapes dans la croissance du cerveau qui sont reptiliennes ou qui s'apparentent aux fleurs. Elles sont la preuve que nous sommes tous la somme de nos parties, comme la terre ou la mer » (voir Rowat).

Cet intérêt pour l'évolution englobe le développement du mythe et de la culture humaine, et le processus de transformation, des thèmes qu'elle a explorés tout au long de sa carrière (6.24).

Terry Dunton Stevenson

Au début du 20^e siècle, Alma Buote et Mary Allison Doull se sentirent forcées de quitter leurs petites demeures isolées de l'Île, pour aller créer leurs œuvres à New York. **Terry Dunton Stevenson** quitta New York pour venir créer ses œuvres sur l'Île. Les temps avaient changé. Stevenson ressentit pour la première fois « le fort impact visuel des paysages de l'Île » à l'âge de 13 ans, lors d'une visite à des membres de sa parenté vivant à Springfield West. Attirée « vers la terre », elle trouva sa patrie sur l'Î.-P.-É. en 1975 et s'y installa, bouclant la boucle de la présente histoire.

Née à Manhattan en 1949, Dunton Stevenson fut tôt en contact avec les œuvres artistiques des maîtres, anciens et modernes. Elle songea quelques temps à une carrière de travailleuse sociale, mais réalisa rapidement que le plus grand potentiel humain réside dans l'aptitude à penser de façon créatrice, et elle savait qu'elle pourrait atteindre cet objectif à titre d'artiste et d'enseignante. Elle obtint en 1972 son baccalauréat ès sciences de l'éducation de la State University of New York, située à New Platz, et elle enseigna pendant trois ans à New York.

Tout au long du siècle, des générations de femmes artistes ont non seulement créé leur propre art, mais

ont donné généreusement de leur temps et de leur talent pour construire le domaine des arts sur l'Île. Dunton Stevenson déménagea sur l'Île et consacra son énergie à développer l'éducation artistique pour les enfants, d'abord en tant qu'enseignante au Callaghan Merritt Junior High School et plus tard en tant que conseillère pour le ministère de l'Éducation. Son intérêt constant face à l'importance d'une éducation artistique précoce s'est exprimé de diverses manières au fil des ans—à titre d'artiste résidente dans les écoles, de membre sur de nombreux comités et de conservatrice pour des expositions d'œuvres d'art créées par des enfants.

Terry quitta l'enseignement à plein temps en 1977 pour se concentrer à son propre travail. Elle commença l'une de ses nombreuses commandes publiques, créant des toiles pour le Albertain Museum, le Fox Museum à O'Leary et le Eptek Centre de Summerside. Les méthodes de peinture qu'elle développa menèrent à la création d'une série de vastes murales présentant des paysages et à une exposition de grande envergure au Centre des arts de la Confédération en 1987.

Les tableaux de Dunton Stevenson dépeignent souvent des perspectives impressionnistes du littoral et des horizons de l'Î.-P.-É. (6.25). Travaillant au pastel ou avec des lavis à l'acrylique, elle construit graduellement la couleur, créant une image subtile et quelque peu ambiguë. L'observateur est physiquement mis à contribution : à mesure que l'œil perçoit les couches individuelles de couleur, l'esprit participe au traitement visuel et à la compréhension.

L'enseignement et son travail muséologique ont apporté à Dunton Stevenson une base solide dans de



6.25 *Dune au clair de lune (Moonlight Dune)*, Terry Dunton Stevenson, acrylique sur masonite / acrylic on masonite, 4'x8', 1986



6.26 & 6.27
*Lucy Maud
 Montgomery,*
 Terry Dunton
 Stevenson,
 résine moulée,
 grandeur
 nature / cast
 resin, life
 size,
 1997

nombreux médias. L'idée de créer des installations environnementales a émergé de ses premiers contacts avec les artistes conceptuels des années 1960 et d'un sentiment croissant que l'art peut servir à guérir l'esprit et l'âme, tant celle de l'artiste que celle du spectateur.

En 1990, elle a élargi le cadre habituel du musée, habituellement un groupe d'objets étiquetés placés dans des vitrines, en créant l'installation environnementale sous-marine intitulée *Somethin' Fishy*, à Morell, Î.-P.-É.

Pour son projet le plus ambitieux à ce jour, *Our Island Home*, installé à Gateway Village à Borden-Carleton, elle a rassemblé artistes et artisans pour créer une histoire visuelle de l'Île-du-Prince-Édouard. Non seulement fut-elle impliquée dans tous les aspects de la conception de ce centre d'interprétation créé en 1997, mais elle créa également une sculpture grandeur nature de Lucy Maud Montgomery (6.26 et 6.27).

De fréquents voyages à New York et en Italie renouvellent et stimulent son esprit créateur. Elle poursuit son exploration du pouvoir de guérison des arts par le biais du dessin, de la peinture et de l'estampe.

Conclusion

Le 20^e siècle a mis en cause le qui, le quoi, le où et le pourquoi de la création artistique. La génération de femmes artistes nées sur l'Île au cours de l'après-guerre fut élevée dans le climat en pleine mutation du féminisme; ces femmes s'attendent à une éducation et à des perspectives de carrière égales, et chérissent leur vérité propre.

Les arts provenant de l'Î.-P.-É. à la fin du 20^e siècle constituent un microcosme du vaste monde artistique. Bien que la plupart des artistes utilisent un style traditionnel et figuratif, et dépendent du marché touristique pour leurs revenus, plusieurs autres expérimentent avec de nouveaux matériaux et de nouvelles technologies. Au cours de la dernière décennie, des artistes chevronnées ont développé une forte présence dans le domaine de l'estampe, grâce à des ateliers et des programmes d'échange. Plusieurs travaillent en sculpture. Les femmes artistes de tout âge explorent les liens personnels, psychologiques et spirituels en rapport avec la féminité et cet endroit nommé foyer familial.

Remerciements

Ouvrages cités

Buote, Alma. "A New Idea In Art Classes! ". [The Acadian Museum Collection, Miscouche, Î.-P.-É.]

Canady, John. *Metropolitan Seminars in Art, Portfolio 4, Abstraction*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1958.

Epperly, Elizabeth. À partir des notes d'une allocution pour l'ouverture d'une exposition de Freida Creighton Creelman, à la Arts Guild Gallery, le 19 septembre 1996.

Farr, Dorothy, et Natalie Luckyj. *From Women's Eyes: Women Painters in Canada*. Kingston: Agnes Etherington Art Centre, Queens University, 1975.

Harper, J. R. *Painting in Canada*. Toronto, 1966.

MacAndrew, Barbara, "PEI's Mona Lisa Pig." *The Atlantic Advocate* (mai 1974).

Ogle, Sandra. "Georgie Read Barton: The Artist at Eighty." *The Atlantic Advocate* (janvier 1983).

Rowat, Theresa. "Portrait of an Artist: Hilda Woolnough," *ArtsAtlantic* 3.1 (automne 1980).

Rutherford, Erica. *Nine Lives: The Autobiography of Erica Rutherford*. Charlottetown: Ragweed Press, 1993.

Stevenson, Terry Dunton. Entrevue privée. Charlottetown, PEI. June 2000.

Williamson, Moncrieff. "Island Art." *The Abegweit Review* 1.1 (mars 1974).

Références additionnelles

Beck, Boyd, et Edward MacDonald. *Everyday and Extraordinary: Almanac of Prince Edward Island*. Charlottetown: Le Musée et la Fondation du patrimoine de l'Île-du-Prince-Édouard, 1999.

Blanchard, J. Wilmer. *Islanders Away*. Vol.1. autopublication, 1992.

Changes. Art Department of New Brunswick Museum. mai 1977.

Dewar, Katherine. "Profile of Elaine Harrison—Poet, Painter and Inspirational Teacher." *Common Ground Magazine* 9.2 (avril 1990).

Gool, Reshard. "Three PEI Women Painters." *Artmagazine* (mars/avril 1975).

Heller, Nancy G. *Women Artists: A Visual History*. New York: Abbeville Press, 1987.

Honour, Hugh, et John Fleming. *The Visual Arts: A History*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1982.

Island Visual Artists, '82, '87, '88. Charlottetown: Holland College of Visual Arts Gallery.

Lowrey, Carol. *Visions of Light and Air: Canadian Impressionism, 1885–1920*. New York: Americas Society Art Gallery, 1995.

MacAndrew, Barbara. "Maritime-Yankee Artist." *The Atlantic Advocate* (octobre 1974).

Murray, Joan. *Canadian Art in the Twentieth Century*. Toronto: Dundurn Press, 1999.

—. Hilda Woolnough: *Fish Tales*. Catalogue d'exposition. 1989.

O'Brien, Mary, Lionel Stevenson, et Terry Dunton Stevenson. *Elders of the Island*. Charlottetown: UPEI et Ragweed Press, 1985.

Outstanding Women of Prince Edward Island. Charlottetown: Zonta Club of Charlottetown, 1981.

Parker, Rozsika, and Griselda Pollack. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Koutlege and Kegan, 1981.

Rosenburg, Avis Lang. *Mirrorings: Women Artists of the Atlantic Provinces*. Halifax: Mount Saint Vincent University Art Gallery, 1982.

Rowat, Theresa. "Portrait of an Artist: Hilda Woolnough." *ArtsAtlantic* 3.1 (automne 1980).

Rutherford, Erica, and Edward Lear. *The Owl and the Pussy Cat*. Montreal: Tundra Books, 1986.

Spiral: A Women's Art and Culture Quarterly 1.2 (automne 1981). [London, ON: Women's Spirit Art and Research Centre.]

Images

6.1, 6.2, 6.3, 6.9, 6.10, 6.11, 6.12, 6.16, 6.17, 6.23
Permanent collection of / Collection permanente du
Confederation Centre Art Gallery and Museum

6.4, 6.5
Collection of the Prince Edward Island Museum
and Heritage Foundation Artifactory / Collection de
l'Artifactory du Musée et de la Fondation du patrimoine
de l'Île-du-Prince-Édouard

6.6, 6.7
Collection of / Collection J.-Henri Gaudet

6.8

Collection of the Acadian Museum, Miscouche /
Collection du Musée Acadien, Miscouche
Donor / Bienfaiteur: J.-Henri Gaudet

6.13, 6.14, 6.15

Collection of / Collection Sylvia Creelman

6.18

Collection of / Collection du Prince Edward Island Farm
Centre

6.19

University of New Brunswick Collection / Collection de
l'Université du Nouveau-Brunswick

6.20

Collection of the artist (Daphne Irving) / Collection de
l'artiste (Daphne Irving)

6.21. 6.22

Collection of the artist (Erica Rutherford) / Collection
de l'artiste (Erica Rutherford)

6.24

Collection of the artist (Hilda Woolnough) / Collection
de l'artiste (Hilda Woolnough)

6.25

Collection of / Collection Northern Telecom

6.26, 6.27

Gateway Village Interpretive Centre

de première main



collage de première main créé par Sandy Kowalik