

**PRAIRIES ENTRELACÉES :  
TISSAGE, MODERNISMES ET CADRE  
ÉLARGI (1960-2000)**

Sous la direction de Michele Hardy, Timothy Long et  
Julia Krueger

ISBN 978-1-77385-552-3

**THIS BOOK IS AN OPEN ACCESS E-BOOK.** It is an electronic version of a book that can be purchased in physical form through any bookseller or on-line retailer, or from our distributors. Please support this open access publication by requesting that your university purchase a print copy of this book, or by purchasing a copy yourself. If you have any questions, please contact us at [ucpress@ucalgary.ca](mailto:ucpress@ucalgary.ca)

**Cover Art:** The artwork on the cover of this book is not open access and falls under traditional copyright provisions; it cannot be reproduced in any way without written permission of the artists and their agents. The cover can be displayed as a complete cover image for the purposes of publicizing this work, but the artwork cannot be extracted from the context of the cover of this specific work without breaching the artist's copyright.

**COPYRIGHT NOTICE:** This open-access work is published under a Creative Commons licence. This means that you are free to copy, distribute, display or perform the work as long as you clearly attribute the work to its authors and publisher, that you do not use this work for any commercial gain in any form, and that you in no way alter, transform, or build on the work outside of its use in normal academic scholarship without our express permission. If you want to reuse or distribute the work, you must inform its new audience of the licence terms of this work. For more information, see details of the Creative Commons licence at: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

UNDER THE CREATIVE COMMONS LICENCE YOU **MAY:**

- read and store this document free of charge;
- distribute it for personal use free of charge;
- print sections of the work for personal use;
- read or perform parts of the work in a context where no financial transactions take place.

UNDER THE CREATIVE COMMONS LICENCE YOU **MAY NOT:**

- gain financially from the work in any way;
- sell the work or seek monies in relation to the distribution of the work;
- use the work in any commercial activity of any kind;
- profit a third party indirectly via use or distribution of the work;
- distribute in or through a commercial body (with the exception of academic usage within educational institutions such as schools and universities);
- reproduce, distribute, or store the cover image outside of its function as a cover of this work;
- alter or build on the work outside of normal academic scholarship.



# Prairies entrelacées

Tissage, modernismes et cadre  
élargi (1960-2000)

Sous la direction de **Michele Hardy, Timothy Long et Julia Krueger**

## Prairies entrelacées

## ART IN PROFILE

SERIES EDITOR:

Michele Hardy, Curator, Nickle Galleries, University of Calgary  
ISSN 1700-9995 (Print) ISSN 1927-4351 (Online)

The Art in Profile series showcases the meaningful contributions of Canadian artists and architects, both emerging and established. Each book provides insight into the life and work of an artist or architect who asserts creativity, individuality, and cultural identity.

- No. 1 · *Ancestral Portraits: The Colour of My People* | Frederick R. McDonald
- No. 2 · *Magic off Main: The Art of Esther Warkov* | Beverly J. Rasporich
- No. 3 · *The Garden of Art: Vic Cicansky, Sculptor* | Don Kerr
- No. 5 · *Reta Summers Cowley* | Terry Fenton
- No. 6 · *Spirit Matters: Ron (Gyo-Zo) Spickett, Artist, Poet, Lay-Priest* | Geoffrey Simmins
- No. 7 · *Full Spectrum: The Architecture of Jeremy Sturgess* | Edited by Geoffrey Simmins
- No. 8 · *Cultural Memories and Imagined Futures: The Art of Jane Ash Poitras* | Pamela McCallum
- No. 9 · *The Art of John Snow* | Elizabeth Herbert
- No. 10 · *Cover and Uncover: Eric Cameron* | Edited by Ann Davis
- No. 11 · *Marion Nicoll: Silence and Alchemy* | Ann Davis and Elizabeth Herbert
- No. 12 · *John C. Parkin, Archives, and Photography: Reflections on the Practice and Presentation of Modern Architecture* | Linda Fraser, Michael McMordie, and Geoffrey Simmins
- No. 13 · *From Realism to Abstraction: The Art of J. B. Taylor* | Adriana A. Davies
- No. 14 · *The Writing on the Wall: The Work of Joane Cardinal-Schubert* | Edited by Lindsey V. Sharman
- No. 15 · *Greatest Garden: The Paintings of David More* | Mary-Beth Laviolette
- No. 16 · *Prairie Interlace: Weaving, Modernisms, and the Expanded Frame, 1960–2000* | Edited by Michele Hardy, Timothy Long, and Julia Krueger  
*Prairies entrelacées - Tissage, modernismes et cadre élargi (1960-2000)* | Sous la direction de Michele Hardy, Timothy Long, et Julia Krueger



UNIVERSITY OF CALGARY  
Press

Sous la direction de  
Michele Hardy,  
Timothy Long  
et Julia Krueger

# Prairies entrelacées

Tissage, modernismes et cadre  
élargi (1960-2000)

Art in Profile Series  
ISSN 1700-9995 (Print) ISSN 1927-4351 (Online)

© 2024 Michele Hardy, Timothy Long et Julia Krueger

University of Calgary Press  
2500 University Drive NW  
Calgary, Alberta Canada  
T2N 1N4  
press.ucalgary.ca

Ce livre est disponible en version électronique protégée par une entente légale avec Creative Commons. L'éditeur doit être contacté pour tout usage commercial excédant le cadre de cette entente.

CATALOGAGE AVANT PUBLICATION DE BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA

Titre : Prairies entrelacées : tissage, modernisme et cadre élargi (1960-2000) / sous la direction de Michele Hardy, Timothy Long et Julia Krueger; traduction : Katherine Aerts, Michèle Allaire, Anne Laflèche et Gilles Mossière

Autres titres : Prairie interlace. Français

Noms : Hardy, Michele, 1960- éditeur intellectuel. | Long, Timothy, 1961- éditeur intellectuel. | Krueger, Julia, 1978- éditeur intellectuel.

Collections : Art in profile ; 16.

Description : Mention de collection : Art in profile; 16. | Traduction de : Prairie interlace : weaving, modernisms, and the expanded frame, 1960-2000. | Comprend des références bibliographiques.

Identifiants : Canadiana (livre imprimé) 20230620930 | Canadiana (livre numérique) 2023062099X | ISBN 9781773855493 (couverture rigide) | ISBN 9781773855509 (couverture souple) | ISBN 9781773855516 (PDF) | ISBN 9781773855523 (PDF en libre accès) | ISBN 9781773855530 (EPUB)

Vedettes-matière : RVM : Art textile—Provinces des Prairies—Histoire—20e siècle. | RVM : Artistes textiles—Provinces des Prairies—Histoire—20e siècle.

Classification : LCC NK8813.A3 P7314 2024 | CDD 746.09712/09045—dc23

The University of Calgary Press souligne ici la contribution financière du Gouvernement de l'Alberta et de son organisme Alberta Media Fund pour l'ensemble de nos publications. Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada. Nous remercions le Conseil des arts du Canada de son soutien.

Ce projet a été rendu possible en partie grâce au gouvernement du Canada.



Canada



Canada Council  
for the Arts

Conseil des Arts  
du Canada



UNIVERSITY OF CALGARY  
Nickle Galleries

Photo de couverture : Pat Adams, Remember That Sunset We Saw from Here One Time?, 1984 (cat. 2).

Crédits photographiques, sauf indication contraire, Dave Brown, LCR PhotoServices.

Traduction : Katherine Aerts, Michèle Allaire, Anne Laflèche et Gilles Mossière

Révision : Francine Michaud

Conception graphique de la couverture et mise en page : Melina Cusano

## CONTENTS

Message de la Ministre	vii
Remerciements	ix
Itinéraire de l'exposition	xiii
<b>1. Introduction à <i>Prairies entrelacées</i> : Retrouver les « modernismes perdus »</b>	<b>1</b>
<i>Julia Krueger, Michele Hardy et Timothy Long</i>	
<b>Section 1 : Recouvrer les histoires</b>	<b>15</b>
<b>2. Reculez – Il n'y a rien à voir – Circulez</b>	<b>17</b>
<i>Jennifer E. Salahub</i>	
<b>3. Modernistes marginalisés : Coopératives et arts textiles autochtones en Saskatchewan, 1960–1972</b>	<b>37</b>
<i>Sherry Farrell Racette</i>	
<b>4. Histoires métisses et travail artistique des femmes dans <i>Margaret's Rug</i> de Margaret Pelletier Harrison</b>	<b>55</b>
<i>Cheryl Troupe</i>	
<b>5. Le don du temps, le don de la liberté : Le tissage et les arts textiles au Banff Centre</b>	<b>65</b>
<i>Mary-Beth Laviolette</i>	
<b>6. Espaces vivants et habitables : Les textiles et l'architecture des Prairies</b>	<b>79</b>
<i>Susan Surette</i>	

<b>Section 2 : Rencontres contextuelles</b>	105
7. Exposition <i>Prairies entrelacées</i> : Rencontres, désirs et défis <i>Julia Krueger et Michele Hardy</i>	107
8. Le tissage à l'horizon : Rencontres avec l'art textile dans les Prairies canadiennes <i>Mackenzie Kelly-Frère</i>	123
9. Les corps contextuels : Du berceau à la barricade <i>Mireille Perron</i>	147
10. Six façons de découvrir <i>Prairies entrelacées</i> <i>Alison Calder</i>	165
<b>Section 3 : Élargir le cadre</b>	181
11. Élargir le cadre du tissage <i>Timothy Long</i>	183
Listes des œuvres	216
Liste des collaborateurs	226



## MESSAGE DE LA MINISTRE

Ministre  
du Patrimoine canadien



Minister  
of Canadian Heritage

Ottawa, Canada K1A 0M5



The arts have the power to transform us, expand our horizons, and help us to better understand the world around us.

The ambitious project *Prairie Interlace: Weaving, Modernisms, and the Expanded Frame, 1960 – 2000* highlights the ingenuity of Canadian artists and brings to life a period of importance in the history of art in our country.

Our government is proud to support this project that allows Canadians to explore our rich culture and heritage.

Congratulations and thank you to everyone involved.

Les arts ont le pouvoir de nous transformer, d'élargir nos horizons et de nous aider à mieux comprendre le monde qui nous entoure.

L'ambitieux projet *Prairies Entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi, 1960 - 2000* met en lumière l'ingéniosité des artistes canadiens et fait revivre une période importante de l'histoire de l'art dans notre pays.

Notre gouvernement est fier de soutenir ce projet qui permet aux Canadiens d'explorer la richesse de notre culture et de notre patrimoine.

Félicitations et merci à toutes les personnes impliquées.

L'honorable / The Honourable Pascale St-Onge

Canada



## REMERCIEMENTS

*Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi (1960-2000)* traite des relations entre les arts de la fibre dans les Prairies canadiennes (Alberta, Saskatchewan et Manitoba) tout en étudiant les conditions qui ont contribué à l'avènement et au déclin de ce mouvement textile de grande envergure. Cette collaboration entre les Nickle Galleries de l'Université de Calgary (Alberta) et la MacKenzie Art Gallery de Regina (Saskatchewan) est née de notre désir de mettre en rapport des générations d'artistes, de groupes d'artistes, des guildes, des universitaires et des collectionneurs en dévoilant leurs œuvres et leurs histoires, véritables sources d'inspiration. Nous avons particulièrement à cœur de faire découvrir aux jeunes générations le dynamisme dans les arts de la fibre dans les Prairies au cours de la deuxième moitié du XXe siècle, et d'inspirer de nouvelles recherches dans ce domaine. Pour atteindre ce double objectif, le projet *Prairies entrelacées* s'est transformé en une exposition itinérante, une série de symposiums, un site Internet ([www.prairieinterlace.ca](http://www.prairieinterlace.ca)) et un collectif. L'exposition comprend soixante œuvres de plus de quarante-huit artistes prêtées par des collections publiques et privées à travers tout le Canada, un grand nombre de celles-ci étant exposées pour la toute première fois, ou la première fois depuis des décennies. Poursuivant le succès remporté par l'exposition itinérante et son symposium, nous espérons que cette publication et le site Internet qui l'accompagne ouvriront une fenêtre encore plus large sur la beauté que ces artistes ont tissée dans les fibres de leurs œuvres et sur les valeurs qu'ils défendent sur l'art, l'artisanat, l'histoire, la culture, la politique et le territoire.

De toute évidence ce projet n'aurait pu voir le jour sans le soutien des nombreuses personnes qui ont contribué à son développement. Nous aimerions donc exprimer toute notre gratitude aux artistes, amis, membres de famille et collectionneurs qui nous ont généreusement ouvert leur maison et leur cœur. C'est en 2019 – alors que la pandémie de Covid-19 avait forcé la fermeture de nombreuses institutions – qu'avaient débuté la recherche et l'identification des œuvres exposées dans *Prairies entrelacées* ; pourtant, l'extraordinaire soutien des collectionneurs privés et publics – qui ont mobilisé leurs talents créatifs tout en travaillant à domicile – a permis à ces collaborateurs de surmonter tous les obstacles et de localiser plus de 350 œuvres des Prairies qu'ils nous ont soumises pour considération. Nous remercions tout particulièrement les organismes et individus ci-après qui nous ont aidés pendant la phase de recherche de ce projet et qui ont prêté ou organisé le prêt d'œuvres de leurs collections respectives : Wendy Bakgaard (Alberta Craft Council), Melanie Berndt (Red Deer Museum + Art Gallery), Jacqueline Bell (Walter Phillips Gallery), Yohance Campbell (Athabasca University), Jillian Cyca (Remai Modern), Neil Devitt, Caroline Dugré (Banque d'art du Conseil des arts du Canada), Rhys Edwards (Culture, Surrey Art Gallery), Nicole Fletcher (Winnipeg Art Gallery), Patricia Grattan, Gale Hagblom, Kim Hallis (Art public, Ville de Calgary), Belinda Harrow (Saskatchewan Arts), Amy Jenkins (Banque d'art du Conseil des arts du Canada), Mackenzie Kelly-Frère, Alex King (Collection d'art du Président, University of Regina), Robin Lambert (Collection d'art permanente, Red Deer College), Gail Lint (Alberta Foundation for the Arts), Janet Lipsett (The Glencoe Club), Kathleen MacKinnon (Centre des arts de la Confédération), Daniel Matthes (Archives, University of Winnipeg), Marcus

Miller (Mann Art Gallery), Gail Niinimaa, Marie Olinik (MacKenzie Art Gallery), Cassandra Paul (Illingworth Kerr Gallery), Nick Radujko; Andrea Reichert (Manitoba Crafts Museum and Library), Kevin Rice (Centre des arts de la Confédération), Laura Sanchini (Musée canadien de l'histoire, Saskatchewan Craft Council), Brendan Schick (Saskatchewan Arts), École Secondaire Beaumont Composite High School, Jack Severson, Danielle Siemens (Art Gallery of Alberta), Andrea Solaja (Imperial Oil), Cheryl Sonley (Levis Fine Art Auctions), Cydnee Sparrow (Mann Art Gallery), Kristin Stoesz (Alberta Foundation for the Arts), Mark Sylvestre (Ville de Regina), Jared Tiller (Heffel Gallery Limited), Nancy Townshend, Susan Sax Willock et Janice Yates.

Nous sommes également reconnaissants aux établissements suivants qui ont généreusement autorisé la reproduction d'images : Denver Art Museum, Institut Gabriel Dumont, Paul D. Fleck Library and Archives, Toms Pauli Foundation, Kaija Sanelma Harris Estate, Archives de La Guide, Manitoba Crafts Museum and Library, Minnesota Historical Society, Musée national des beaux-arts du Québec, Olds College, Daniel Paquet, Parker Gallery, Postmedia Network Canada Corp., Musée de Saint-Boniface Museum, Saskatchewan Arts, Bibliothèques et Ressources culturelles (University of Calgary), Archives et Collections spéciales (University of Regina) et Margreet van Walsem Estate.

Nous remercions aussi le personnel des Nickle Galleries (Christine Sowiak, Marina Fischer, Lisa Tillotson, John Hails, Doug McColl, Marla Halsted et Aaron Sidorenko, qui ont parfois littéralement déplacé des montagnes pour que se produise la magie de cette exposition) et de la MacKenzie Art Gallery (John G. Hampton, Larissa Berschley MacLellan, Corey Bryson, Leevon Delorme, Anastasia Ferguson, Nikki Little, Jackie Martin, Crystal Mowry, Kara Neuls, Nicolle Nugent, Marie Olinik, Christina Prokopchuk, John Reichert, Christy Ross, Brenda Smith, Mackenzy Vida et Allison Weed, parmi beaucoup d'autres) qui n'ont pas ménagé leurs efforts pour soutenir ce projet depuis sa conception jusqu'à sa réalisation. Nous tenons aussi à saluer le personnel de la Mann Art Gallery (Prince Albert, Saskatchewan) et de la Art Gallery of Southwestern Manitoba (Brandon, Manitoba) qui ont immédiatement accepté de présenter cette exposition et de nous faire connaître à leurs vibrantes communautés respectives. Pour leur expertise et leur enthousiasme, nous remercions la conservatrice textile Gail Niinimaa et ses étudiantes Emily Croft et Camille LaFrance, ainsi que les conservateurs d'art public de la ville de Calgary Elisa Contreras Cigales, Sophia Zweifel et Caitlin Young.

Nous tenons enfin à remercier tous les chercheurs qui ont contribué à ce projet, de même qu'à cette publication, en particulier Bailey Randell-Monsebroten – dont l'ouverture d'esprit, l'approche communautaire et l'œil averti ont joué un grand rôle dans la recherche d'artistes autochtones pour cette exposition – et Yolande Krueger – qui a numérisé les images de l'exposition pour cette publication et son site Internet, en sus de réunir toute la documentation pour cet ouvrage magnifiquement illustré, et cela, dans le respect d'un calendrier serré. Nous exprimons également notre reconnaissance à tous ceux et celles qui ont œuvré à cette publication, entre autres Brian Scrivener (Directeur, University of Calgary Press) et sa formidable équipe. Les reproductions photographiques ont été fournies par Dave Brown, Andy Nichols (LCR Photo Services) et Don Hall, et la mise en page assurée par Rhys Jolly &Then et Melina Cusano (University of Calgary).

*Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi (1960–2000)* a bénéficié de l'aide financière de diverses agences et divers partenariats, en particulier celle du Programme fédéral d'aide aux musées administré par Patrimoine canadien, essentiel soutien au succès de ce projet.

La MacKenzie Art Gallery tient également à reconnaître l'appui indéfectible de son conseil d'administration, de ses membres, ses bénévoles, ses mécènes privés et corporatifs, ainsi que la South Saskatchewan Community Foundation, le Conseil des arts du Canada, les Sask Lotteries administrées par SaskCulture, la ville de Régina, l'Université de Régina et l'organisme Saskatchewan Arts. Les Nickle Galleries reconnaissent la contribution des bibliothèques et ressources culturelles de l'Université de Calgary, et en particulier la collaboration de Mary-Jo Romaniuk, Vice-Provost (Libraries and Cultural Resources), Fola Okusami, Allison Olsen et Jacky Law (LCR Business Operation), ainsi que tous les partenaires communautaires, professeurs et étudiants qui ont appuyé ce projet.

En dernier lieu, nous tenons à remercier pour leur créativité, leur vision, leur enthousiasme et leur générosité tous les artistes vivants, ainsi que les familles de ceux et celles qui ne sont plus. Soyez assurés que nous sommes honorés d'avoir pu bénéficier de votre savoir. Nous remercions enfin nos familles et nos amis de leur amour et soutien, et nous demandons à tous ceux et celles que nous avons oubliés de bien vouloir nous le pardonner.

**Michele Hardy**

Conservatrice, Nickle Galleries

**Timothy Long**

Conservateur en chef, MacKenzie Art Gallery

**Julia Krueger**

Commissaire indépendante et historienne de l'artisanat



## ITINÉRAIRE DE L'EXPOSITION

**Nickle Galleries, Université de Calgary, Alb., Canada**

9 septembre – 17 décembre 2022

**Mann Art Gallery, Prince Albert, Sask., Canada**

14 avril – 27 mai 2023

**Art Gallery of Southwestern Manitoba, Brandon, Man., Canada**

6 juillet – 10 septembre 2023

**Le Musée d'art MacKenzie, Regina, Sask., Canada**

4 novembre 2023 – 18 février 2024

[www.prairieinterlace.ca](http://www.prairieinterlace.ca)



Vue de l'exposition de *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi, 1960-2000*, Nickle Galleries, 2022.





Vue de l'exposition de *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi*, 1960-2000, Nickle Galleries, 2022.

De gauche à droite: Carol Little, *Furrow*, 1976 (cat. 29), Whynona Yates, *Hanging*, 1974 (cat. 59), Susan Barton-Tait, *Nepenthe*, vers 1977 (cat. 5).



Vue de l'exposition de *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi*, 1960-2000, Nickle Galleries, 2022.



Vue de l'exposition de *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi*, 1960-2000, Nickle Galleries, 2022.

Kaija Sanelma Harris, *Sun Ascending* (12 de 24 panneaux), 1985 (cat. 21).



Vue de l'exposition de *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi*, 1960-2000, Nickle Galleries, 2022..

De gauche à droite: Mariette Rousseau-Vermette, *Anne-Marie*, 1976 (cat. 47), Katharine Dickerson, *West Coast Tree Stump*, 1972 (cat. 11), Ilse Anysas-Šalkauskas, *Rising from the Ashes*, 1988 (cat. 3).



Vue de l'exposition de *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi*, 1960-2000, Nickle Galleries, 2022.

Ann Newdigate, *Then there was Mrs. Rorschach's dream/ You are what you see*, 1988 (cat. 39), Phyllis Green, *Boob Tree*, 1975 (cat. 18), Mary Scott, *Imago, (viii) "translatable" « Is That Which Denies »*, 1988 (cat. 52), Margreet van Walsem, *Inside Out*, 1977 (cat. 57).



# Introduction à *Prairies entrelacées* : Retrouver les « modernismes perdus »

par Julia Krueger, Michele Hardy et Timothy Long

*Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi, 1960-2000* se penche sur l'explosion de l'art textile novateur dans les Prairies canadiennes au cours de la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle. Axé sur le tissage et d'autres pratiques d'entrelacement, comme la fabrication de tapis au crochet à clapet, le macramé, le tricot et le crochet, le projet examine comment des artistes de milieux variés ont tissé de nouvelles histoires de fibre pendant une période d'énergie intense et de créativité collective. *Prairies entrelacées* couvre la période de 1960 à 2000, moment marqué par une énergie, des possibilités et des expérimentations extraordinaires dans les Prairies et ailleurs. Au Canada, et en particulier au Québec, cette période est née d'un regain d'intérêt pour l'artisanat textile après la Seconde Guerre mondiale, de même que d'une sensibilisation et d'une reconnaissance accrues du tissage de tapisserie en tant que forme d'art majeure ancrée dans le modernisme. Dès 1960, le Musée des beaux-arts du Canada a présenté à la grandeur du pays les œuvres de deux des peintres-tisserandes les plus connues du Québec, Micheline Beauchemin et Mariette Rousseau-Vermette, afin de mieux faire connaître leur travail, de rehausser les normes du tissage et de faire tomber les barrières entre l'art et l'artisanat. Pour Moncrieff Williamson, organisateur de l'exposition *Les métiers d'art au Canada* à Expo 67, le meilleur artisanat canadien fait preuve « d'excellence, d'inventivité [et] de variété ». En 1979, la première biennale de la tapisserie contemporaine a été lancée à Montréal, un événement qui allait promouvoir l'expérimentation en matière de matériaux, d'échelle et de forme. Au-delà du Canada, les célèbres biennales internationales de la tapisserie de Lausanne (Lausanne, Suisse, 1962-1995), la triennale internationale de la tapisserie (Łódź, Pologne, 1975- ) et *Wall Hangings* (New-York, 1969) du Museum of Modern Arts (New-York, 1969), ainsi que des publications telles que *Beyond Craft : The Art Fabric* (1972) et *The Art Fabric : Mainstream* (1981) de Milfred Constantine et Jack Lenor Larsen, ont exercé une influence internationale. Les artistes des Prairies se sont fortement impliqués dans ces événements et ces expériences : nombre d'entre eux ont participé aux expositions internationales de Lausanne et de Łódź, aux biennales de la tapisserie de Montréal, ou se sont déplacés régulièrement pour en être les témoins. D'autres ont été initiés au mouvement international de l'art textile grâce à des expositions présentées au Canada, comme celles de la célèbre Magdalena Abakanowicz à la Walter

Phillips Gallery, au Musée Glenbow (Banff/Calgary, 1982), et au Musée d'art contemporain de Montréal (Montréal, 1983), ainsi qu'au flux constant de sommités internationales qui ont animé des ateliers au Banff Centre, l'un des principaux centres de l'art textile. Comme les artistes, les artisans et les architectes d'Europe et d'Amérique du Nord, les artistes des Prairies ont été séduits par la chaleur, la matérialité et le potentiel expérimental des nouveaux procédés de tissage.

Aujourd'hui, il ne reste que peu de traces de l'énergie et de l'activité de cette période. Les tissages qui étaient autrefois courants dans les bâtiments publics et les bureaux des sociétés ont pratiquement disparu. Les quelques vestiges que l'on peut encore trouver dans les collections et les archives sont, dans le meilleur des cas, très épars. Les métiers à tisser du Banff Centre reposent inactifs au sous-sol, résultat de l'évolution des priorités accordées aux programmes. Malgré le récent regain d'intérêt pour le bricolage et les pratiques axées sur le tissu – un regain qui fait passer le travail de cette période antérieure pour de la prescience – l'activité actuelle est bien en-deçà de l'ampleur et de l'ambition du courant moderniste.

*Prairies entrelacées* tente d'aborder cette disparition historique en faisant entendre des voix « réduites au silence » par le temps et l'évolution des circonstances, et en évaluant les incidences du modernisme sur les artistes des Prairies qui tissaient ou s'adonnaient à d'autres pratiques d'entrelacement. Les défis sous-jacents liés à l'organisation d'une exposition sur les textiles – autres facteurs de dévalorisation et de sous-représentation du travail de cette période – sont également examinés dans « Exposition *Prairies entrelacées* : Rencontres, désirs et défis » de Krueger et Hardy, qui est un complément au présent texte d'introduction. Grâce à de multiples points d'accès – exposition itinérante, symposium, site Web et la présente publication – *Prairies entrelacées* propose

de nouvelles recherches et perspectives sur l'histoire de l'artisanat dans les Prairies canadiennes (Alberta, Saskatchewan et Manitoba) et place ces récits régionaux dans des contextes nationaux et internationaux. Il s'agit du premier projet de ce genre au cours des dernières décennies à mettre en lumière ces artisans, à créer un espace pour leurs œuvres et, pour reprendre les termes de l'historienne de l'art Tanya Harrod, à retrouver et à documenter les « modernismes perdus ».

Un certain nombre de tensions créatives retiennent étroitement la chaîne et la trame de cette histoire. Les tisserands et tisserandes des Prairies ainsi que les autres artistes textiles, tout comme leurs homologues céramistes, ont remis en question les définitions traditionnelles de l'artisanat en s'intéressant à la peinture, à la sculpture et à l'architecture. Pourtant, l'histoire ne peut être réduite à un simple récit moderniste d'une rupture avec la tradition conduisant à de nouvelles possibilités libératrices déjà commencées au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, ou à des artistes régionaux répondant sans esprit critique aux idées avant-gardistes. Il s'agit plutôt d'un récit nuancé de l'engagement varié des artistes régionaux à l'égard du modernisme et du mouvement international de l'art textile, un récit qui nécessite un cadre élargi. K. L. H. Wells affirme dans *Weaving Modernism : Postwar Tapestry Between Paris and New York*, que « L'art moderne et la tapisserie ont atteint un succès critique, économique et institutionnel sans précédent pendant la même période historique correspondant aux vingt-cinq années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale »<sup>9</sup>. *Prairies entrelacées* cherche à comprendre la relation entre le tissage et cette phase particulière du modernisme dans les Prairies. La pérennité des techniques enseignées dans les écoles d'art et les guildes de tissage, les connaissances culturelles des immigrants européens et le regain d'intérêt pour les



pratiques traditionnelles autochtones se trouvent imbriqués dans l'intrigue moderniste. Le modernisme a provoqué un éloignement de la représentation pour se diriger vers l'abstraction; il a souligné les procédés physiques visibles et les matériaux utilisés dans l'art et l'architecture; il a rejeté les traditions académiques pour favoriser l'avant-gardisme; il s'est adapté à l'ère de la machine et a remis en question la distinction entre l'art et la vie quotidienne<sup>10</sup>. Avec l'évolution initiale du postmodernisme dans les années 1970, les artistes féministes ont trouvé dans le tissage, le crochet et d'autres arts textiles un moyen de critiquer les hiérarchies sociales et esthétiques, d'élargir le cadre domestique et d'intégrer une histoire dans leurs œuvres. L'éclectisme, le pastiche et la fragmentation du postmodernisme ont également atteint le tissage des Prairies, élicitant des références aux tapis volants comme à Léonard de Vinci. Les artistes autochtones ont trouvé dans la fabrication de tapis des débouchés économiques (aussi bien les tapis au crochet qu'au crochet à clapet<sup>11</sup>) tout en célébrant des traditions esthétiques et culturelles. L'intérêt était diffus et diversifié, portant aussi bien sur les institutions universitaires dans les grandes villes que les guildes de tissage dans de plus petits centres, les commandes monumentales pour des tours modernistes ou les œuvres de petite taille conçues sur des métiers à tisser de cuisine. Dans toute la région, des centres d'enseignement et d'échange ont vu le jour – le Collège des arts de l'Alberta (aujourd'hui AUArts) à Calgary, le Banff Centre, la Saskatchewan Summer School of the Arts (1967-1991) à Fort San près de Fort Qu'Appelle, et de nombreux clubs et guildes locaux – où les techniques ont été perfectionnées, et les idées modernistes mises à l'épreuve et transposées. *Prairies entrelacées* relate cette histoire particulière grâce aux récits entrelacés de l'art, de l'artisanat, du féminisme, de l'immigration, de



Evelyn Roth (deuxième à droite) avec les étudiants de son cours en 1973 sur l'art portable, à la Saskatchewan School of the Arts, près de Fort Qu'Appelle (Saskatchewan). Photo offerte gracieusement par SK Arts.



Depuis ses débuts en 1928, le Crafts Guild of Manitoba a encouragé l'intérêt pour l'artisanat ainsi que la connaissance et les compétences en la matière en offrant un vaste choix de cours. Dans la seule année de 1976, il y avait 828 étudiants. Sur cette photo de 1972, Shirley Tyderkie et Ruth Homer font une démonstration de tissage pour la guilde. Photo obtenue avec l'aimable autorisation du Manitoba Crafts Museum and Library.

l'indigénéité, du régionalisme et de la décoration intérieur architecturale.

### Pourquoi le tissage?

Dès le début de ce projet, il est apparu évident qu'il fallait définir des paramètres de recherche pour faire face à l'immensité du domaine des textiles. La décision a été prise de restreindre le champ de l'exposition au tissage et aux pratiques complémentaires d'entrelacement que sont le macramé, la fabrication de tapis au crochet à clapet, le crochet en général et le tricot. Outre le fait qu'elle correspond aux intérêts des curateurs et aux fonds institutionnels, cette décision a pris en compte les récits particuliers de ces pratiques dans les Prairies, récits dont les racines remontent à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle – comme le révèlent Jennifer Salahub, Sherry Farrell Racette et Cheryl Troupe dans leurs essais du présent collectif – et qui ont continué d'évoluer grâce à une combinaison unique d'activités artistiques artisanales et professionnelles au cours de la période en question. Le faible chevauchement entre ces méthodes textiles et les techniques d'aiguille, telles que le matelassage et la broderie, ainsi que les pratiques d'entrelacement comme la vannerie, a motivé notre décision de les exclure du cadre de ce projet. Leur exclusion ne doit pas être vue comme un jugement de valeur, mais comme une invitation à en poursuivre l'exploration.

Même avec ces paramètres, il est devenu évident que les vêtements, les tissus et les petits textiles pour la maison, tels que les serviettes, les napperons et les nappes, ne pouvaient pas être traités convenablement dans le cadre de *Prairies entrelacées*. Notre curiosité, en tant que curateurs, allait vers des artistes qui se situaient quelque part entre le tisserand-designer et l'artiste textile<sup>12</sup>. Par exemple, bien que nous n'ayons pas inclus les œuvres d'Expo 67

de F. Douglas Motter ou de Whynona Yates qui font toutes deux parties de la collection de la galerie d'art du Centre de la Confédération, nous avons retenu *Hanging*, 1974 (cat. 59) de Yates et *Furrow*, 1976 (cat. 29) de Carol Little qui, à proprement parler, est une pièce tissée avec une armature croisée et ikat chaîne, mais qui est aussi plus que cela en raison de son installation suspendue. *Hanging* et *Furrow* ont soulevé des questions qui ont exigé une analyse plus approfondie du fait de leur implication dans l'installation sculpturale.

Au cours des années 1960 et 1970, diverses étiquettes telles que *formes tissées*, *nouvelle tapisserie*, *pièce murale*, *art textile*, *constructions en fibres*, *sculpture en fibres* et *tissu artistique* ont été inventées pour décrire les pièces non utilitaires tissées sur et hors métier<sup>13</sup>. Ces étiquettes et les identités fluides de tisserand-designer/artiste textile qui leur sont associées témoignent du défi que représente la description de l'art textile de grande taille qui défie les conventions de l'époque. L'accroissement des œuvres de grande dimension tient en partie au boom économique des années 1970 – qui a suscité une immigration record vers l'Alberta, riche en pétrole – à la hausse du nombre de permis de construction, et en corollaire, aux nombreuses occasions pour les artistes des trois provinces des Prairies de créer de grandes œuvres textiles pour les sièges sociaux, les tours de bureaux, les banques, les salles de spectacles et divers édifices gouvernementaux. On peut également arguer que l'augmentation de la taille des œuvres a résulté des exigences minimales de la biennale de Lausanne : dix mètres carrés pour les œuvres exposées<sup>14</sup>. D'un point de vue conceptuel, il est important de noter comment les tisserands ont recouru à la grande dimension pour remettre en question les associations stéréotypées entre les fibres, l'artisanat utilitaire et la domesticité<sup>15</sup>, et pour déconstruire « le stéréotype encore répandu [à

l'époque] de la modestie et de la passivité féminines<sup>16</sup> », comme le soulignent Janet Koplos et Bruce Metcalf. Cela a également permis de révéler des récits invisibles de communautés marginalisées. À tel exemple, la pièce monumentale de Marge Yuzicappi, *Tapestry (Tahah-sheena)*, vers 1970 (cat. 60), est une œuvre audacieuse qui revendique un espace pour les femmes autochtones et leurs productions créatives.

### Élargir l'horizon

Le besoin d'en savoir plus, de mieux comprendre l'apport des artistes textiles des Prairies aux trames narratives plus larges, demeure. Comment ce phénomène est-il apparu? Comment évaluer les formes artistiques extraordinairement diverses et fascinantes qu'ils ont produites? Et pourquoi, en revanche, après des décennies d'attention et de nouvelles possibilités pour les artistes travaillant avec les textiles, l'intérêt a-t-il faibli à la fin des années 1990? C'est la raison pour laquelle la présente publication propose de décrire, d'évaluer et d'élargir l'horizon textile des Prairies. Comme Kelly-Frère le note dans son essai, l'horizon « est une métaphore utile lorsqu'on considère les héritages entrelacés des tisserands des Prairies canadiennes » (p. 124). Nous avons invité des érudits et des artistes à se pencher sur les textiles des Prairies et sur certains des thèmes les plus importants qui façonnent le domaine. Leurs contributions sont réparties en trois groupes thématiques. La première section, « Récupérer les récits », rassemble des études sur des événements particuliers. Les récits historiques, dont plusieurs ont été sauvés de l'obscurité, sont évalués pour démontrer comment le domaine des textiles artistiques a pris forme dans les Prairies, à la fois au sommet et au bas de l'échelle artistique : depuis les réalités locales des fermières des Prairies et des

communautés autochtones et métisses, jusqu'à l'entreprise artistique professionnelle de l'art international du textile et son intégration dans l'architecture moderniste. Dans la deuxième section, « Rencontres contextuelles », les auteurs abordent le phénomène du tissage dans les Prairies selon des perspectives théoriques plus amples, en examinant comment les artistes ont pris part aux récits plus vastes du modernisme, du postmodernisme, du féminisme, de la théorie de l'artisanat et du régionalisme dans les Prairies, élargissant ainsi notre compréhension des pratiques artistiques textiles. La troisième section, « Élargir le cadre », développe la discussion sur les œuvres présentées dans *Prairies entrelacées* dans le domaine de la théorie critique, explorant comment fonctionnent l'affect, l'art et les textiles.

Jennifer Salahub commence par un survol historique indispensable dans « Reculez – Il n'y a rien à voir – Circulez ». Professeure émérite à l'Université des arts de l'Alberta, Salahub est une historienne du textile qui a publié de nombreux ouvrages et qui excelle dans la reconstruction de récits grâce à des recherches approfondies dans les archives. Son essai porte « sur l'héritage qu'a laissé [la période moderne] – plutôt que sur ses sources – car le mouvement des arts textiles est né de l'art moderne et il joue un rôle actif dans la toile narrative du modernisme au sens large » (p. 18). La recherche des sources a mené Salahub à la période antérieure à 1960, une époque qui, à première vue, ne présente guère d'intérêt. Mais comme dans un épisode de *Seinfeld*, une comédie de situation qui soi-disant ne parle de rien, Salahub trouve dans les détails une histoire riche et nuancée. Elle examine, par exemple, les mentions de l'influence du modernisme sur les textiles dans les journaux albertains des années 1910 et 1920, la renaissance de l'artisanat dans les années 1930 et 1940, les débats sur le modernisme pendant

les années formatrices de l'enseignement du tissage à la Banff School of Fine Arts et au Provincial Institute of Technology and Art de Calgary, de même que les projets utopiques de tissage destinés aux familles d'agriculteurs, propagés par l'Église catholique romaine et la Searle Grain Company. Les récits mis au jour vont à l'encontre de la caractérisation simpliste de l'art moderniste de la fibre des années 1960 et 1970, qui viendrait de nulle part. Comme l'affirme Salahub, « les graines d'un mouvement textile régional, vigoureux et *moderne* avaient été semées dans les Prairies bien avant la naissance du mouvement de l'art de la fibre », une conclusion qui nous rappelle que l'histoire est écrite, que le savoir est construit et que l'amnésie n'est pas aussi innocente qu'il n'y paraît.

Un autre essai portant sur des histoires négligées est celui de Sherry Farrell Racette intitulé « Modernistes marginalisés : Coopératives et arts textiles autochtones en Saskatchewan, 1960-1972 ». Racette est d'ascendance métisse, membre de la Première Nation Timiskaming et professeure à l'Université de Regina. En tant qu'érudite, curatrice et artiste, elle s'intéresse particulièrement à l'histoire, au savoir et à la pédagogie des femmes autochtones. Son essai offre un récit parallèle à celui de Salahub, examinant non seulement une histoire oubliée ou non écrite, mais aussi une histoire qui a souvent été activement réprimée. Elle note comment l'expression culturelle, en particulier la création de costumes et d'objets cérémoniels, « l'âme même de l'expression artistique » (p. 38), a été interdite par les politiques gouvernementales. Ironiquement, ces mêmes gouvernements fédéral et provinciaux se sont pris d'un nouvel engouement pour la culture autochtone dans les années 1960, ce qui s'est traduit par diverses initiatives de création, notamment la production de petits tapis en fourrure de lapin crochetés au doigt dans le

nord de la Saskatchewan, comme en témoigne l'œuvre de l'artiste crie Ann Ratt (cat. 44 et 45) et la confection de tapis fabriqués au crochet à clapet, appelés « Ta-hah-sheena » par les artistes de la Sioux Handcraft Co-operative de la Première Nation Dakota de Standing Buffalo, dans le sud de la Saskatchewan (cat. 7, 15, 16, 17, 24, 33, 34, 54, 60 et 61).

Elle raconte en détail l'histoire de la coopérative, décrivant les défis auxquels les membres du groupe ont dû faire face en travaillant en marge de la société et dans le cadre d'une structure coopérative contraignante. Malgré des succès notables – un documentaire de l'Office national du film du Canada, une couverture internationale et des commandes importantes telles que celles réalisées pour la bibliothèque de l'Université de Regina – le projet a été de courte durée, en partie parce que les textiles ne correspondaient pas aux idées reçues sur l'art autochtone, qu'ils nécessitaient des matériaux coûteux et que leur production exigeait une main-d'œuvre abondante. D'un point de vue critique, Racette montre comment la coopérative a fonctionné comme conduit de connaissances au sein du *tióšpaye* dakota, « un réseau complexe de familles élargies centrées sur les femmes » (p. 45). En outre, des lectures trop littérales du symbolisme des tapis, elle extrait la « créativité illimitée » présente dans leur « langage géométrique audacieux » (p. 46). Son essai nous rappelle que l'abstraction est ancrée dans le vocabulaire visuel et l'expérience des Dakotas/Lakotas, et qu'elle n'est pas une forme importée par le modernisme.

L'essai de Cheryl Troupe, intitulé « Histoires métisses et travail artistique des femmes dans " Margaret's Rug " » offre une perspective métisse sur les liens entre le lieu, les femmes et les textiles. Troupe est citoyenne de la Nation métisse de la Saskatchewan et membre de la section locale n° 11 Gabriel Dumont à Saskatoon. Elle est également

professeure adjointe d'histoire à l'Université de la Saskatchewan, où ses recherches portent sur les communautés métisses de réserves routières et sur les rapports entre la terre, le genre et la parenté. Cheryl Troupe explique : « La colonie agricole et la politique du gouvernement canadien de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle ont progressivement déplacé et dépossédé les Métis des Prairies, en les forçant à déplacer leurs familles et à se réinstaller sur une terre qui ne leur appartenait pas. Ils ont formé ainsi des communautés sur des terres de la Couronne récemment recensées et inoccupées qui avaient été réservées pour les routes, près des réserves des Premières Nations, ou sur les Correction Lines représentant des ajustements à l'arpentage des terres fédérales visant à compenser la convergence des lignes de longitude. Ces espaces, uniques aux provinces des Prairies, sont connues sous le nom de communautés de réserve routière<sup>17</sup> ».

S'appuyant sur ses recherches communautaires de longue date, elle propose un récit intime de l'histoire textile de Margaret Harrison, une artiste qui a grandi dans la communauté de la réserve routière du lac Katepwa, dans la vallée de la Qu'Appelle, au sud de la Saskatchewan. Troupe démontre comment le modernisme, sous la forme du colonialisme de peuplement et de l'économie agraire, a marginalisé les communautés métisses – en particulier les hommes – et a créé les conditions pour que la production artistique des femmes devienne un moyen important « d'assurer la stabilité économique et la continuité culturelle au cours d'une période de transition économique, sociale et politique de plus en plus rapide » (p. 57). Il est bon de réfléchir aux choix limités des femmes métisses relativement à leur participation au modernisme et à la façon dont elles ont fait tout ce qui était nécessaire pour subvenir aux besoins de leurs familles. En outre, Troupe

montre comment les tapis fabriqués au crochet à clapot continuent à relier les membres d'une même famille les uns aux autres, à leurs communautés et à la terre. Pour Harrison, en particulier, la fabrication de tapis au crochet à clapot est un « moyen mnémotechnique » (p. 56) qui encourage le souvenir et le partage de détails sur le lieu et la parenté – un objectif magnifiquement réalisé dans *Margaret's Rug*, un portrait contemporain de la communauté de sa famille le long des rives du lac Katepwa (cat. 22).

Si Salahub, Racette et Troupe nous rappellent la complexité de l'histoire reçue, ses angles morts et ses legs durables, l'histoire plus récente de la Banff School of Fine Arts témoigne à la fois de la progression et de la marginalisation de l'art textile sur la scène artistique contemporaine. Bien que le tissage traditionnel ait été enseigné à l'école depuis des décennies, l'arrivée de Mariette Rousseau-Vermette en 1977 a marqué un tournant vers le tissage expérimental à grande échelle. « Le don du temps, le don de la liberté : Le tissage et les arts textiles au Banff Centre » explore l'histoire des textiles à l'école. Habitante non loin de Banff, Mary-Beth Laviolette a été une observatrice attentive de l'école, tout en travaillant comme curatrice d'art indépendante, mais aussi comme chercheuse et rédactrice munie d'une connaissance approfondie des métiers d'art au Canada. Elle décrit comment l'atelier des textiles de Banff, sous la direction de Rousseau-Vermette et d'Inese Birstins, a attiré des élèves, des formateurs et des visiteurs du monde entier, y compris de nombreuses sommités du monde des textiles : Mildred Constantine, Sheila Hicks, Magdalena Abakanowicz, Jack Lenor Larsen, Neda Al-Hilali et Joyce Weiland, parmi de nombreux autres. Comme le note Laviolette, l'atelier a fourni « l'espace, l'énergie et la liberté nécessaires » (p. 66) à la création d'un art parmi les plus avancés de son temps »,

un rare moment d'action progressiste pour le textile. Cependant, un peu plus d'une décennie après l'arrivée de Rousseau-Vermette, l'école de Banff s'est dirigée vers une nouvelle orientation. Elle a adopté une approche plus interdisciplinaire qui tendait à niveler, au nom de l'art contemporain, « tout ce qui était lié à la compétence ou à la pensée artisanale » (p. 74). Le récit de Laviolette souligne non seulement les vicissitudes de la politique institutionnelle, mais aussi la vulnérabilité persistante des textiles dans les hiérarchies du monde de l'art.

Le dernier essai de la section *Récupérer les récits*, « Espaces vivants et habitables : Les textiles et l'architecture des Prairies », de Susan Surette, examine les liens très étroits entre le modernisme, l'architecture et les textiles, relations qui ont donné naissance au phénomène international de l'art textile dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Surette est une artiste céramiste, historienne de l'artisanat et chargée de cours à l'Université Concordia de Montréal. Elle a beaucoup écrit sur l'artisanat, et en particulier sur les relations entre les objets, les créateurs et les consommateurs. Ancienne tisserande et vannière, elle continue de se passionner pour tout ce qui a trait aux textiles. Son essai examine comment les artistes des Prairies ont traduit les « perspectives mondiales en langages textiles sensibles aux préoccupations et aux intérêts régionaux » (p. 100), des perspectives englobant celles qui appartiennent à l'architecture moderniste. Elle note que les œuvres textiles étaient nécessaires pour combler une lacune dans les bâtiments modernistes, les rendant habitables, leur conférant un charme personnel, facilitant ainsi non seulement la communication entre les gens, mais aussi entre ces derniers et leurs espaces. L'accueil enthousiaste qu'a réservé à cet essai le collectif *Les Prairies* est redevable à l'attention portée à la confluence historique entre le boom pétrolier, l'augmentation spec-

taculaire de la construction et l'alignement des « bailleurs de fonds, des promoteurs et des architectes » (p. 84) qui ont créé de nouvelles occasions pour les artistes textiles et leurs œuvres. Elle note en outre que les artistes des Prairies ont relevé les défis logistiques et conceptuels que présentaient les commandes architecturales monumentales, faisant preuve d'une capacité d'adaptation que les créateurs de tissage utilitaire n'ont souvent pas eue. De nombreux tisserands des Prairies ont maintenu, par exemple, une double pratique, produisant à la fois des tissus fonctionnels et utilitaires et des textiles qui rivalisaient avec d'autres formes d'art moderne. Presque tous les artistes représentés dans *Prairies entrelacées* ont participé à une commande architecturale à un moment ou à un autre de leur carrière, et la liste des commandes nationales et internationales que Surette examine est vraiment stupéfiante : des tours de bureaux aux édifices gouvernementaux, en passant par les universités et les centres culturels, les ambassades et les consulats, jusqu'à un Burger King à Medicine Hat. Quel que soit l'endroit où elles se trouvaient, les œuvres de ces artistes « ont joué des rôles complexes dans de multiples contextes sociaux, culturels, politiques et architecturaux » et, ce faisant, « ont jeté les ponts entre les institutions, le public et les artistes » (p. 100). En conclusion, Surette attire l'attention sur la nécessité de sauvegarder ces trésors qui menacent de disparaître incessamment.

« Rencontres contextuelles », la deuxième section de *Prairies entrelacées*, est introduite par l'essai « Exposition *Prairies entrelacées* : Rencontres, désirs et défis » de Julia Krueger et Michele Hardy. Les autrices examinent ensemble le contexte de conservation du projet lui-même qu'a singulièrement mis en lumière la pandémie de COVID-19. Effectuer des recherches sur un moyen d'expression tactile pendant les fermetures et dans un contexte de

restrictions complexes s'est révélé frustrant, mais a permis de relever des enjeux critiques et récurrents eu égard à la sensibilisation aux textiles ainsi qu'aux problèmes liés à l'accès et à la préservation de ces derniers. Pour Krueger et Hardy, la rareté des documents d'archives relatifs aux textiles et aux artistes des Prairies a été particulièrement problématique.

Les curateurs, n'étant pas tisserands, ont reconnu l'importance d'inclure le point de vue d'un tisserand sur le projet et ses divers objectifs. « Le tissage à l'horizon : Rencontres avec l'art textile dans les Prairies canadiennes » de Mackenzie Kelly-Frère offre un récit profondément personnel de l'apprentissage du tissage et de la façon dont les « communautés de pratique » ont abordé le tissage en tant que forme d'art. Tisserand, professeur et érudit qui enseigne à l'Université des arts de l'Alberta, Kelly-Frère appuie son essai sur les recherches approfondies qu'il a menées sur l'histoire sociale des textiles, la théorie de l'artisanat et la pédagogie centrée sur l'artisanat. Reprenant l'idée de Glenn Adamson, selon laquelle l'artisanat constitue une « limite conceptuelle » pour l'art moderniste, Kelly-Frère montre comment les artistes de *Prairies entrelacées* « se sont interrogés sur cette limite conceptuelle tant sur leurs métiers qu'hors métiers, tissant à l'horizon où les traditions textiles sont remises en question par des innovations artistiques de forme, de matérialité et de contexte » (p. 124). Ses descriptions détaillées du travail de plusieurs artistes de l'exposition, Pirkko Karvonen, Katharine Dickerson, Ann Newdigate, Jane Kidd et Pat Adams, fournissent des détails précieux sur la manière dont leur maîtrise des connaissances et des pratiques textiles traditionnelles est associée à une attitude expérimentale tournée vers l'extérieur. Les portraits de ces tisserands déconstruisent efficacement ce que l'auteur décrit comme le récit typique d'artistes « libérés des

contraintes que leur imposaient les traditions du tissage et même leurs métiers à tisser » (p. 127), le remplaçant par une histoire nuancée de renouement, de recontextualisation et de renégociation de la tradition et de l'innovation. Kelly-Frère montre comment le travail de ces artistes, ancré dans le paysage, les traditions textiles et l'expérience vécue, nous a aidés à trouver notre place dans les horizons des Prairies et du monde.

La section se termine par la réflexion féministe de Mireille Perron sur la façon dont les artistes textiles des Prairies « reprennent des gestes clés du modernisme... et entrelacent des objectifs militants, affectifs, poétiques et esthétiques pour illustrer la manière dont le textile peut être utilisé pour faire progresser un programme politique et pour rendre la mobilisation matérielle synonyme de participation à la vie communautaire » (p. 161). Professeure émérite à l'Université des arts de l'Alberta, Perron est artiste et enseignante, mais aussi une spécialiste reconnue de l'artisanat. Son essai, intitulé « Les corps contextuels : Du berceau à la barricade », explore une collection d'objets étonnamment diversifiés couvrant trois décennies : déesses (Jane Sartorelli, cat. 50) et compagnons canins (Maija Peoples-Bright, cat. 41) crochetés, tapisseries représentant la naissance (Margreet van Walsem, cat. 56), arbres à nichons tricotés (Phyllis Green, cat. 18) et tapis fabriqués au crochet à clapet fait à partir de condoms (Nancy Crites, cat. 9) ou encore s'inspirant de messages manuscrits gribouillés (Cindy Baker, cat. 4). Comme le démontre Perron, ces provocations textiles remettent en question l'autorité et le patriarcat dans le monde de l'art, explorent les liens entre le fait-main et la politique du corps et réinventent les rapports entre les créateurs et les spectateurs. D'autres œuvres reprennent les impératifs théoriques afin de remettre en question les définitions imposées et les

frontières catégorielles en embrassant les états « intermédiaires », une approche exploitée avec une efficacité inouïe par Ann Newdigate et Mary Scott. L'essai de Perron parcourt les générations, les principes théoriques, les matériaux et les méthodologies afin de révéler les « nouveaux moyens d'interprétation » qui ont émergé de l'engagement des Prairies dans un champ élargi de pratiques féministes et artisanales.

L'essai d'Alison Calder présente une approche interdisciplinaire qui souligne les multiples perspectives que partagent les artistes textiles et les écrivains des Prairies. Poète renommée et spécialiste de la littérature des Prairies canadiennes, Calder est professeure à l'Université du Manitoba, et ses travaux portent sur la perception, le régionalisme et l'écocritique. Dans « Six façons de découvrir *Prairies entrelacées* », elle évoque les manières de comprendre les paysages et les corps des Prairies et explique comment les artistes des Prairies résistent à ces conventions ou les compliquent. Par exemple, elle note que les colons ont appréhendé les Prairies comme un site d'extraction de ressources prises pour acquises, une vision conventionnelle que les écrivains, tels que Tim Lilburn, et les tisserandes, comme Jane Kidd et Pirkko Karvonen, s'efforcent de démentir. En outre, elle observe que les Prairies, malgré leur abstraction géométrique fondamentale, ne sont ni vides ni à être remplies, mais qu'elles sont d'ores et déjà vivantes, regorgeantes et profondes. S'intéressant aux préoccupations liées à l'identité féminine, Calder établit de surcroît un lien entre les écrivaines féministes, telles que Lorna Crozier, et les objets ludiques et transformateurs de Phyllis Green, Aganetha Dyck et Nancy Crites, alimentant ainsi le débat de Perron. Enfin, suivant l'exemple de la poétesse oglala lakota Layli Long Soldier, Calder estime que les tapis fabriqués au crochet à clapet de la

Sioux Handcraft Cooperative sont des « actes » plutôt que de simples objets, des témoignages du savoir et de la confection traditionnels qui établissent un lien entre les corps et les espaces, le temps et l'identité. À travers son propre acte de lecture comparative, Calder explore la résistance et la complexité, soutenant que la puissance des textiles, comme celle de l'écriture, est liée à « la multiplicité, l'ambiguïté, le report et la mobilité » (p. 177).

Dans une troisième section intitulée « Élargir le cadre » Timothy Long, co-curateur de *Prairies entrelacées*, termine le collectif par une contribution théorique inédite. Il remarque que « *Prairies entrelacées* ne représente qu'une partie d'une histoire plus large, à l'issue de la Deuxième Guerre mondiale, celle des échanges qui se sont produits entre flexibilité du fil de tissage et le pouvoir conceptuel du cadre, échanges qui ont déclenché un phénomène global dont les effets se font encore sentir de nos jours » (p. 211). Long examine la relation entre le tissage et l'art, ainsi que l'acte d'encadrement, dans un rigoureux exercice de « réflexion à travers l'artisanat » (Glenn Adamson). Les textiles sont (évidemment) différents de la peinture, mais l'analyse de Long porte moins sur ce qu'ils sont que sur leur manière d'être. Étranger au monde du textile, mais jouissant d'une expérience de plusieurs décennies à titre de curateur en chef de la Mackenzie Art Gallery où il a exploré des dialogues interdisciplinaires mêlant l'art, le son, la céramique, le cinéma et la danse contemporaine, Long propose ici une remise en question critique du tissage en tant que forme d'art dotée de son propre cadre. En élargissant la théorie de Girard, il soutient que si le cadre de l'art est excisionnel, celui des textiles est ombilical : le premier se sépare du monde pour produire une présence esthétique; le second se détache des moyens de production (le fil, le métier à tisser) pour toucher le monde et ses structures fondamentales. Le cadre de



l'artisanat, affirme-t-il, « n'est jamais éloigné de la chair » (p. 193). De la sorte, il établit une importante distinction que les créateurs de textiles et les érudits ont rarement formulée avec autant de précision et d'ancrage dans la pratique régionale. Son essai nous rappelle que le tissage peut porter un regard critique sur les hiérarchies établies et favoriser le rapprochement entrelacé des créateurs et des communautés.

### L'entrelacement se poursuit

Le sentiment d'aventure créative, de découverte et de potentiel infini éprouvé par les artistes participant à l'exposition était presque palpable lors des entretiens que les curateurs et les auteurs des essais ont menés au cours de ce projet – certains de ces entretiens se trouvant publiés sur le site Web de l'exposition. Cet enthousiasme, fruit d'une époque plus optimiste, est souvent freiné par le sentiment de perte qui a accompagné le recul de l'intérêt et des perspectives pour les tisserands et autres artistes de l'entrelacement au cours des deux dernières décennies. Suite à cette transformation, de nombreux artistes se sont tournés vers d'autres moyens d'expression ou ont continué à produire des tissages dans le cadre d'horizons plus limités. Dans tous les cas, cependant, les artistes se sont réjouis de pouvoir partager leurs souvenirs et leurs réflexions sur ce qui a été généralement reconnu comme une période de production et d'activités extraordinaires au sein de leur domaine de création. L'objectif de ce projet n'était donc pas seulement de retrouver ces récits perdus, mais aussi de créer un lien entre des générations d'artistes, de groupes d'artistes, de guildes, d'érudits et de collectionneurs, et de leur offrir une tribune leur permettant de partager œuvres d'art et récits. Notre équipe de curateurs reste convaincue que les œuvres présentées dans cette

exposition ont un pouvoir générateur qui continuera d'inspirer d'éventuelles recherches et productions. Les essais réunis dans la présente publication contribuent à cet effort en proposant une évaluation, en attente depuis longtemps, des horizons théoriques et créatifs que les artistes ont ouverts au cours d'une période d'intense créativité qui fit appel à des formes à la fois nouvelles et historiques. En comblant cette lacune dans l'histoire de l'art des Prairies, nous espérons que, de manière plus générale, nous pourrions également jeter un nouvel éclairage sur les nombreux croisements productifs entre l'artisanat et l'art au Canada. Les œuvres d'art présentées dans *Prairies entrelacées*, n'étant elles-mêmes qu'un petit échantillon d'un vaste domaine d'activités créatives, nous permettent d'apprécier, une fois de plus, la façon dont les artistes de la période ont tissé dans chaque fibre de leurs extraordinaires créations ce qu'ils valorisaient dans l'art, l'artisanat, l'histoire, la culture, la politique et l'Ouest canadien.



## NOTES

- 1 Anne Newlands, « Mariette Rousseau-Vermette : Journey of a Painter-weaver from the 1940s through the 1960s », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, 2011, vol. 32, n° 2, 2011, p. 74-107.
- 2 Newlands, « Rousseau-Vermette », p. 87.
- 3 Williamson cité dans Sandra Alfody, « Excellence, Inventiveness, and Variety : Canadian Fine Crafts at Expo 67 », dans Alan Elder (dir.), *Made in Canada : Craft and Design in the Sixties*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2005, p. 55.
- 4 Les biennales de la tapisserie de Lausanne ont eu lieu à Lausanne, en Suisse, de 1962 à 1995. Fondées par les artistes Jean Lurçat, Pierre Pauli, Paul-Henri Jaccard, Georges-André Chevallaz et René Berger, elles avaient pour but « d'enregistrer, de documenter et surtout de montrer la vitalité et la créativité de l'art contemporain de la tapisserie » : Fondation Toms Pauli, <http://www.toms-pauli.ch/en/documentation/history/>, consulté le 2 avril 2023.
- 5 La triennale internationale de Łódź, en Pologne, a vu le jour en réponse au succès des biennales de Lausanne. Lancée en 1972, la triennale avait pour objectif de « promouvoir les textiles artistiques et de renforcer leur position dans le monde de l'art moderne ». La 17<sup>e</sup> triennale a eu lieu en 2022 : Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łódź, <https://cmwl.pl/public/wydarzenie/wybrane/1-ogolnopolskie-triennale-tkaniny-przemyslowej-i-unikatowej-lodz-1972,89>, consulté le 2 avril, 2023.
- 6 *Wall Hangings*, du 25 février au 4 mai 1969, est une exposition (et une publication) qui a eu lieu au Museum of Modern Art de New-York. Organisée par Mildred Constantine et Jack Lenor Larsen, elle avait pour but d'explorer les progrès réalisés dans le domaine du tissage et d'étudier ses liens avec l'art.  
« Les tisserands... ne sont en aucun cas préoccupés par les aspects picturaux du tissage, mais s'efforcent de multiplier les possibilités formelles de l'artisanat. Ils utilisent souvent des tissages conventionnels, mais ils travaillent de plus en plus souvent hors métier, selon des techniques complexes et inhabituelles... leur principale préoccupation [étant] d'élargir les qualités esthétiques inhérentes à la texture », communiqué de presse du 25 février 1969, du Museum of Modern Art [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_326605.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326605.pdf), consulté le 2 avril 2023.
- 7 Ce projet explore une constellation de pratiques, dont le tissage, la tapisserie, la sculpture tissée, la fabrication de tapis au crochet à clapet, le tricot et le macramé, dans lesquelles les constructions entrelacées de fils et d'autres matériaux font partie intégrante de la structure de l'objet.  
Bien que les curateurs reconnaissent les nombreux et merveilleux textiles produits selon d'autres procédés dans les Prairies (en particulier le matelassage et la broderie), ils estiment que les textiles entrelacés produits entre 1960 et 2000 ont été particulièrement expérimentaux, audacieux et ancrés dans le modernisme.
- 8 Tanya Harrod, « House-trained Objects : Notes Toward Writing and Alternative History of Modern Art », dans Colin Painter (dir.), *Contemporary Art and the Home*, Oxford, Berg, 2002, p. 64.
- 9 K. L. H. Wells, « Weaving Modernism : Postwar Tapestry Between Paris and New York », New Haven and London, Yale University Press, 2019, p. 9.
- 10 Marilyn Stokstad et Michael W. Cothren, *Art History : A Brief History*, 6<sup>e</sup> édition, Upper Saddle River, NJ, Pearson, 2016, p. 513.
- 11 Dans ce collectif, les tapis suspendus font référence à des tapis créés avec un crochet et dont la surface est recourbée, tandis que les tapis tissés au clapet sont réalisés à partir d'un clapet nouant la fibre à la base du canevas.
- 12 Glenn Adamson affirme que « Les questions qui ont préoccupé les artistes des années 1960 et 1970 tournaient autour de l'identité de l'artiste de la fibre « artisan ou sculpteur », dans « The Fiber Game », *The Journal of Cloth and Culture* 5, no 2, 2015, p. 171. Elissa Author discute de ces deux identités dans « From Design for Production to Off-Loom Sculpture », dans Jeannine Falino (dir.), *Crafting Modernism: Midcentury American Art and Design*, New-York, Abrams, 2012, p. 145.
- 13 Elissa Auther, *String, Felt, Thread : The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 7.
- 14 Janet Koplos and Bruce Metcalf, *Makers : A History of American Studio Craft*, Hendersonville, NC, The Center for Craft, Creativity and Design, 2010, p. 259.
- 15 Nous sommes redevables aux écrits d'Elissa Auther dans *String, Felt, Thread* sur l'importance du concept dimensionnel dans l'art et l'artisanat.
- 16 Koplos et Metcalf, *Makers : A History of American Studio Craft*, p. 259.
- 17 Cheryl Troupe, courriel adressé à Michele Hardy le 21 juin 2023.

Vue de l'exposition de *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi*, 1960-2000, Nickle Galleries, 2022.

De gauche à droite : Marge Yuzicappi, *Tapestry (Ta-hah-sheena)*, vers 1970 (cat. 60), Florence Maple, *Rug*, 1969 (cat. 33), Yvonne Yuzicappi, *Rug*, 1968 (cat. 61), Florence Maple, *Tipi Mat*, 1967 (cat. 34), Florence Ryder, *Untitled (lilac ground)*, s.d. (cat. 48).







SECTION 1

**Recouvrir les  
histoires**



Hazel Schwass, *Untitled*, 1974 (cat. 51).

## Reculez – Il n’y a rien à voir – Circulez

par Jennifer E. Salahub

*Et vous n’avez pas apporté votre rouet ou votre métier à tisser, Mme Mooney? C’est dommage, car dans quarante ans, ou même avant, ce serait des objets de collection. On vous demanderait de prêter ces trésors pour des expositions d’art, et beaucoup de jeunes femmes seraient intéressées à savoir comment vous produisiez du tissu et comment vous établissiez vos patrons de tissage.*

NELLIE McCLUNG, 1936<sup>1</sup>

*On a souvent décrit l’Ouest du Canada, c’est-à-dire la région située entre le Lac Ontario et les Rocheuses canadiennes, comme un vide culturel, et un auteur dans Canadian Art, revue qui devrait être mieux informée, déclarait encore il y a quelques mois que « de l’Ontario à la Colombie-Britannique, il existe une sorte de terrain vague artistique ».*

A. F. KEYS, 1961<sup>2</sup>

*Notre culture contemporaine fait partiellement preuve d’une sorte d’amnésie. Par exemple, le macramé est loin d’avoir été inventé dans les communautés hippies des années soixante... Nier, ou pire encore, oublier les racines traditionnelles des arts des tissus et des étoffes est quelque chose qui nous appauvrit tous.*

JOHN VOLLMER, 1998<sup>3</sup>

## Alors, quels trésors des arts textiles avons-nous perdus en chemin?

L'intention des commissaires de l'exposition *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi* était de retrouver et de cataloguer des modernismes perdus : pour cela, ils ont réuni (pour la toute première fois) une imposante collection d'œuvres textiles modernes et postmodernes créées au Manitoba, en Saskatchewan et en Alberta entre les années 1960 et 2000. Dans cet essai, nous examinerons les répercussions de la modernité et le succès critique des arts textiles sur la toile narrative de ce mouvement dans les Prairies, en particulier l'histoire de la période moderne (avant 1960). Nous mettrons l'accent sur l'héritage qu'a laissé cette période – plutôt que sur ses sources – car le mouvement des arts textiles est né de l'art moderne et il joue un rôle actif dans la toile narrative du modernisme au sens large. Lorsqu'on examine la critique universitaire – cette reconnaissance critique étant une condition très convoitée de l'art moderne et postmoderne –, on se rend compte que le mouvement des arts textiles né autour de 1960 ne doit rien au passé et que, comme Athéna naissant de la tête de Zeus, il apparaît entièrement formé dès le début. Les historiens de l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle décrivent la première génération des artisans textiles comme « modernes », non seulement parce qu'ils se sont appropriés les codes de l'art moderne, mais aussi pour avoir *transcendé* les « humbles origines » du travail des étoffes, les « libérant » ainsi des traditions et, par là même, accroissant la reconnaissance des critiques et du public à leur égard<sup>4</sup>. En tant que pionniers, ces artisans n'avaient nul besoin de rendre hommage au passé, car celui-ci ne leur était d'aucune aide dans les circonstances nouvelles qui faisaient d'eux des pionniers. En 2022,

Harriet Lloyd-Smith, rédactrice artistique de la revue *Wallpaper*, a bien décrit le succès de cette stratégie dans son article intitulé « *Textile artists : the pioneers of a new material world* » :

Coïncidant avec le mouvement de libération des femmes des années 1970 et avec l'émergence des mouvements d'art féministes, les activités textiles ont vécu leur propre révolution. L'art des étoffes était né et, catapulté hors de l'espace domestique, il s'est libéré des entraves imposées par le snobisme à peine voilé du monde de l'art. Dépassant son simple contexte utilitaire, ce médium a ainsi pris son autonomie : le textile en soi et pour soi<sup>5</sup>.

D'une certaine façon, ces historiens de l'art n'avaient pas tort : les arts des étoffes ont effectivement été acceptés dans le giron des beaux-arts au cours des années 1960 et 1970; cela ne veut pas dire pour autant que, dans les années antérieures, les textiles faits à la main dans les Prairies étaient considérés aussi archaïques ou indignes de reconnaissance que la littérature critique insinue. La « modernité » est un phénomène complexe qui, prenant de l'ampleur au début du XX<sup>e</sup> siècle, a engendré un nouveau mode d'existence, une nouvelle esthétique et, peut-être de manière plus significative, un important mouvement de transformation sociale et culturelle – évolution qui a entraîné la création de diverses initiatives de tissage à main dans les Prairies. C'est en suivant le développement de cette toile narrative dans les articles de critique d'art, et en dirigeant l'objectif sur les archives numériques contemporaines (journaux, revues, bulletins, articles sur les expositions d'art et d'artisanat, et calendriers de programmes éducatifs) qu'on peut saisir à quel point l'univers des beaux-arts était fermé aux activités de tissage à la main



dans les Prairies (peu importe leur degré de modernité), et ainsi comprendre tout ce qui nous échappe de leur histoire<sup>6</sup>. Cette attitude intransigeante, que je résume par «*Reculez – Il n’y rien à voir – Circulez*», a continué à restreindre les études de l’art dans les Prairies, puisqu’elle semblait dire : «*Pourquoi chercher quelque chose qui n’existe tout simplement pas?*»

C’est cette regrettable lacune que l’historien des textiles John Vollmer qualifiait en 1988 de «*sorte d’amnésie*» :

Malgré l’histoire relativement récente de l’art des étoffes [...] et l’explosion de cette forme artistique dans les années 1960 et 1970, notre culture contemporaine fait partiellement preuve d’une sorte d’amnésie. Par exemple, le macramé est loin d’avoir été inventé dans les communautés hippies des années soixante... Nier, ou pire encore, oublier les racines traditionnelles des arts des tissus et des étoffes est quelque chose qui nous appauvrit tous<sup>7</sup>.

Cependant, l’avènement du modernisme a été tel que, dans les années 1980 et 1990, lorsque les artistes des Prairies se sont intéressés à l’histoire de ces provinces, c’était pour en extraire les pépites des siècles passés, plutôt que des décennies précédentes.

Il est important de rappeler que les colons se sont installés relativement tardivement dans les Prairies, et que leur production artisanale à partir de matériaux locaux s’est poursuivie jusqu’au cœur du XX<sup>e</sup> siècle, accompagnée des notions d’épargne financière, de fierté et d’identité culturelle. Voici ce que déclarait en 1981 Dorothy Burnham, doyenne canadienne de l’histoire du textile et commissaire de l’exposition *L’art des étoffes : le filetage et le*

*tissage traditionnels au Canada*, du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) : «*Dans l’Est du Canada, à quelques exceptions près, la production locale de textiles a cessé autour de 1900. Par contre, dans l’Ouest, à la même époque, celle-ci ne faisait que commencer*<sup>8</sup>. C’est ainsi que nombre d’étoffes «*traditionnelles*» des Prairies créées entre 1900 et 1950 et incluses dans l’exposition du MBAC, reflétaient une esthétique *moderne*<sup>9</sup>.

Il suffit d’effectuer un rapide survol des journaux des Prairies publiés au début du XX<sup>e</sup> siècle pour se rendre compte qu’on ne doit pas confondre isolement géographique (ou régionalisme) avec isolement culturel (comme le suggère A. F. Keys, cité en tête de cet article), ni considérer tradition et modernisme comme diamétralement opposés<sup>10</sup>. En effet, un article intitulé «*Modern Art Influence in Fabrics*» parut dans de petits journaux du sud de l’Alberta en 1914, quelques mois avant le déclenchement de la Grande Guerre. Cet article présentait alors aux lecteurs «*la nouvelle tendance coloriste qui envahissait tous les domaines des arts appliqués*» et renforçait cette idée avec l’illustration d’un textile moderne créé par l’architecte et dessinateur autrichien Joseph Hoffman. L’auteur de cet article défendait non seulement l’avenir des textiles modernes, mais aussi leur ancrage dans la tradition : «*Même si, au premier abord, on peut ne pas apprécier cette nouveauté artistique, il ne fait aucun doute qu’elle va persister : c’est le prolongement logique des graines semées par William Morris*<sup>11</sup>».

C’est en 1927 que l’expression «*art des étoffes*» est apparue pour la première fois dans le *Calgary Herald* pour décrire les tissus imprimés créés par des artistes contemporains. Cet article indiquait de façon très précise aux lecteurs comment reconnaître la signature stylistique moderne de ces artistes – «*leur nouvel esprit, leurs nouvelles techniques et leurs*

nouveaux coloris» – empruntée à «l'école futuriste» du monde de l'art<sup>12</sup>. Cette année-là, *Maclean's Magazine*, dans un article intitulé «*Woven Fabrics in Decoration: Canada provides a veritable wealth of material for following current mode*», déclarait que le tissage à la main traditionnel s'était repositionné dans des termes modernes, qu'il était devenu une expression créative – admirée pour ses couleurs, sa structure géométrique et sa texture –, un mélange attrayant de fonctionnalité et d'art prêt à intégrer les intérieurs modernes des résidences *urbaines*.

De nos jours, il existe un si grand nombre de créateurs de textiles de toutes les nationalités expérimentant dans le domaine, et toute une génération de jeunes tisseuses traditionnelles répondant à la demande de couleurs et d'effets originaux, que le champ des possibilités décoratives a véritablement explosé... Il y a donc désormais un immense intérêt pour les recherches et les utilisations des productions du tissage. Riches en couleurs, fonctionnelles et originales, celles-ci jouent un rôle important dans les nouveaux schémas de la décoration – et le Canada, en particulier, semble pouvoir en fournir une énorme quantité<sup>13</sup>.

L'auteur de l'article rappelle aussi que les étoffes modernes, ayant leurs racines dans le passé, sont le produit d'un renouveau «des traditions du tissage des campagnes». Si ce renouveau des artisanats traditionnels a eu tant de succès dans l'Est du Canada au cours des années 1920 et 1930, c'est grâce aux initiatives de La Guilde (*Canadian Handicraft Guild*) et des gouvernements provinciaux qui cherchaient à promouvoir le tourisme<sup>14</sup>. Sous l'impulsion d'Oscar Bériau (Directeur général de l'Association

des tisserands du Québec), le tissage à la main est devenu une incarnation du patrimoine franco-canadien et un antidote aux artifices urbains, «à l'écran de fumée de la modernité et à son mode frénétique de consommation<sup>15</sup>». Cette campagne publicitaire a remporté un franc succès, mais il faut remarquer qu'elle reposait en grande partie sur les stéréotypes du «romantisme rural», du «bonheur d'être artisan», de la «cabane douillette» très en vogue dans la littérature à cette époque. En effet, les descriptions de Bériau tendaient à renforcer le caractère «vieux jeu» des artisans et de leur production, faisant d'eux une cible facile de dérision pour les adeptes de la modernité<sup>16</sup>. Les écrits de Bériau, mieux connus à l'extérieur du Québec que dans sa province natale, ont eu une influence déterminante dans les Prairies au cours des années 1940. Largement consulté, son manuel d'apprentissage *Le Tissage domestique (Home Weaving)* a été décrit par *Craft Horizons*, la revue du *American Craft Council*, comme «l'un des meilleurs ouvrages [...], dont la lecture donnera envie à toute la nation de se mettre au filage et au tissage à la maison!<sup>17</sup>».

Dans une présentation de 1931 intitulée «*The Value of Handicrafts*», Wilfrid Bovey, nouveau président de La Guilde, recommandait aux artisans de l'Ouest de prendre leurs distances par rapport au «type de production dont la popularité repose principalement sur une *valeur artistique* ou de simple curiosité». Bovey répondait ainsi aux effets économiques dévastateurs de la sécheresse de 1929, signe avant-coureur de la Grande Dépression dans les Prairies<sup>18</sup>. Il conseillait donc aux artisans de se concentrer sur des productions utilitaires viables, comme le tissage domestique.

Pourquoi les campagnes canadiennes ne pourraient-elles pas produire tous les tissus et toutes les étoffes nécessaires à l'habillement de la population canadienne? Il n'existe absolument

aucune raison qui empêche cette possibilité... Les colons des Hébrides et d'Ukraine installés en Alberta, ainsi que les Canadiens français du Québec, en connaissent toutes les techniques et ont un penchant héréditaire pour cela<sup>19</sup>.

En 1934, Bovey déclarait que les gouvernements provinciaux devaient soutenir impérativement leurs «populations rurales» et il appelait à un renouveau *moderne* du tissage à la main comme «l'un des meilleurs espoirs pour les fermiers canadiens de l'avenir», à la fois économiquement et comme «un moyen de retrouver une existence rurale, source de stabilité et de bonheur». Il poursuivait en encourageant le public, surtout «les gens des villes», à acheter «des tweeds fabriqués à la campagne<sup>20</sup>». Il expliquait également que «l'artisanat rural se différencie de l'artisanat urbain, non seulement parce qu'il est produit à la campagne, mais parce qu'on semble y trouver plus de fraîcheur, respirer un air plus pur<sup>21</sup>».

Cette caractérisation a été si populaire que lorsque l'activiste politique et sociale Nellie McClung (1873-1951) a publié *Clearing in the West : My Own Story* (1936), elle s'est décrite comme une femme *moderne* qui «ne savait pas tricoter, faire du crochet ni des courtepointes<sup>22</sup>». Dans son autobiographie, il est évident qu'elle considère les productions faites à la maison comme les traces d'un passé rural. Une enseignante en visite chez elle remarque d'ailleurs que celles-ci sont «un symbole d'une période de notre histoire qui est en train de disparaître. Le travail à la main est remplacé par des machines et les arts domestiques seront bientôt oubliés<sup>23</sup>». De manière détournée, McClung illustre ainsi l'évolution des mentalités par rapport au tissage à la main dans les Prairies : d'abord, comme un signifiant des travaux et talents domestiques ; ensuite comme une source de plaisir créatif ;



“Textiles faits à la main provenant des neuf guildes d'artisanat provinciaux au concours d'exposition et prix annuel du Canadian Handicrafts Guild, à l'Art Association de Montréal, 1933 C11 D3 209 1933

et enfin comme une sorte d'embarrasement. Mme Mooney (la mère de Nellie) confie à leur visiteuse que la nouvelle génération «a plutôt honte de posséder des choses faites à la maison<sup>24</sup>». Chez McClung, l'usage délibéré de l'expression «faites à la maison» (avec ses connotations d'amateurisme et d'utilitarisme) plutôt que «faites à la main» (connotations professionnelles et «sur mesure») illustre bien l'avènement du dédain *moderniste* pour la tradition, la nostalgie et les valeurs rurales et domestiques.

## Tissage à la main : domaine de contestation et de négociation

Dans les années 1940, l'évolution du tissage à la main se déroula de façon prudente. Une relation ambivalente, voire antagoniste, s'était développée entre le monde de l'art moderne et celui de l'artisanat, les critiques et les théoriciens de l'art en méprisant les aspects domestiques traditionnels. Dans un article intitulé « *How Envy Killed the Crafts* », Garth Clark soutient que cette relation devint « de plus en plus acrimonieuse au fur et à mesure que les tisseurs, s'éloignant des valeurs artisanales du début du siècle, se rapprochaient de la conceptualisation/dématérialisation de l'objet artistique qui se produisit après 1950<sup>25</sup> ». En 1939, le célèbre critique d'art new-yorkais Clement Greenberg défendit l'idée que les artistes modernes n'avaient que deux options : soit faire partie de l'avant-garde, c'est-à-dire *remettre en question la tradition*, soit produire des œuvres *kitsch*. Ainsi, dès la fin de cette décennie, « domestique » et « décoratif » étaient devenus des notions péjoratives pour les artistes qui se disaient modernes : « Quand un artiste se fatigue de l'abstraction, il devient un décorateur d'intérieur » et « la décoration est le spectre qui hante la peinture modernes<sup>26</sup> ». En termes sémantiques de valeur culturelle, « décoratif » et « domestique » avaient donc perdu leur neutralité originale<sup>27</sup>.

Les défenseurs de l'artisanat tentèrent de s'extraire de cette bataille culturelle qu'ils n'avaient pas cherchée, puisque les valeurs traditionnelles devaient demeurer un élément intégral de l'artisanat moderne. En 1942, dans un article sur l'exposition d'artisanat britannique moderne au musée d'art Metropolitan de New-York, le défenseur de l'artisanat américain Allen Eaton se senti obligé d'expliquer aux lecteurs de la nouvelle revue *Craft Horizons* qu'un terrain neutre pouvait exister. Selon

lui, il ne fallait pas craindre l'emploi du terme « moderne » en tant que descriptif de l'activité artisanale, « car celle-ci est *moderne* dans le meilleur sens du terme, puisqu'elle se passe *de nos jours* tout en gardant un rapport naturel et spécifique avec le passé. [Ce rapport] n'a pas la signification indéfinie, parfois confuse et bizarre, qu'on associe au terme "moderne"<sup>28</sup>. »

Dans son article « *Hand-Weaving as an Art Form* » publié en 1942, l'artiste textile américain Ed Rossbach (1914-2002) considérait lui aussi la tradition en tant que notion intégrale d'une pratique moderne réussie :

En étudiant ces tissages, on peut conclure que les artisans cherchant à garder une place vitale dans notre société doivent bien connaître leur médium, ses potentialités et ses limitations. Ils doivent avoir des idées et un objectif esthétique précis, puis faire preuve d'audace, de patience, d'ingénuité et de sensibilité dans l'exploration de leur art afin de réussir à donner la meilleure forme possible à leurs idées<sup>29</sup>.

Ayant étudié les époques antérieures à 1980, Rossbach suggérait que même si les tisseurs avaient pu suivre diverses voies (ce qui avait donné naissance au débat acrimonieux entre art moderne et artisanat), c'est leur compréhension tacite que les arts textiles encourageaient l'innovation et « stimulaient l'expérimentation de nouveaux matériaux » qui avait encouragé certains d'entre-eux à participer au mouvement des arts textiles des années 1960<sup>30</sup>. Dans divers articles d'*American Craft*, Rossbach décrit les voies séparées, et pourtant complémentaires, prises par plusieurs artistes reconnus des années 1940. Deux femmes, formées à l'école du Bauhaus, viennent à l'esprit : Anni Albers (1883-1977) – dont les tissages « intellectuellement géométriques » et les théories esthétiques

illustraient son allégeance aux arts modernes, dessins et processus de production – et Mary Meigs Atwater (1878-1956) – « la doyenne du tissage américain ». Toutes deux étaient déjà connues pour avoir fondé la guilde Shuttle-Craft en 1922 et publié *The Shuttle-Craft Book of American Hand-Weaving. Being an account of the rise, development, eclipse and modern revival of a national popular art* (1928).

Rossbach remarquait qu'« Atwater enseignait à ses élèves la valeur des œuvres traditionnelles en étudiant leur structure et en les copiant, et qu'elle encourageait ainsi une meilleure conscience du tissage traditionnel ». Il concluait que « selon Atwater, les tisseurs participaient à la fois du monde de l'art par leur créativité et de celui de l'artisanat par la satisfaction personnelle qu'ils tiraient de leur travail<sup>31</sup> ».

C'est parce qu'Atwater défendait ces valeurs que le département d'éducation permanente de l'Université de l'Alberta l'avait invitée à donner des ateliers de tissage à l'école *School of Community Life* d'Olds en Alberta au cours des étés 1939 et 1940<sup>32</sup>. Cette initiative eut tant de succès qu'Atwater est devenue la première enseignante du cours « Tissage et conception textile » dans le nouveau programme (1941) des arts appliqués de l'école des beaux-arts de Banff (p. 66). Cela fut possible grâce à une subvention de tissage par la Fondation Carnegie destinée à « mettre en place et à *maintenir un haut niveau d'expertise artisanale* dans la province » (les subventions Carnegie étaient administrées par La Guilde<sup>33</sup>). Atwater était en quelque sorte la personne idéale pour ce poste. Voici ce que dit d'elle la description de ce cours :

L'école des beaux-arts de Banff est honorée que Mme Mary Meigs Atwater ait accepté d'être la première enseignante de notre cours de tissage [...]. En plus d'avoir créé sa propre

**ANNOUNCING**

—THE—

**Alberta School of Community Life**

—AT—

**School of Agriculture, Olds**

**JULY 3rd to 16th**

**COURSES OPEN TO ALL IN . . .**

INTERNATIONAL AFFAIRS and CANADIAN PROBLEMS — RURAL SOCIOLOGY and COMMUNITY ORGANIZATION — PRINCIPLES of CO-OPERATION DRAMATICS — WEAVING — HOME-MAKING.

**GUEST LECTURERS:** Prof. Norman MacKenzie, University of Toronto; Prof. W. M. Drummond, Ontario Agricultural College; Mary M. Atwater, Basin, Montana.

**Apply: Director, School of Community Life, Olds, Alberta.**

Annonce publiée dans le *Calgary Herald*, une division de Postmedia Network Inc. Le 29 juin 1940, p. 15. Avec la permission du Olds College of Agriculture & Technology.

école de tissage à Basin au Montana, Mme Atwater enseigne régulièrement dans divers centres des États-Unis. Artiste, conceptrice et artisane renommée, c'est elle – plus que tout autre – qui a redonné à l'art du tissage la place qu'il mérite dans notre pays<sup>34</sup>.

Atwater a défini les principes fondamentaux des ateliers de Banff, aidée en cela par Ethel Henderson de Winnipeg, une diplômée de ses cours par correspondance. Les cours de niveau débutant et avancé de l'école de Banff avaient pour objectif d'améliorer les standards de tissage afin de susciter un intérêt populaire mais, plus encore, une reconnaissance critique<sup>35</sup>. Donald Cameron, directeur du programme d'éducation permanente de Banff, prit alors plaisir à remarquer que « parmi les étudiants se trouvait le millionnaire fondateur de la célèbre marque californienne de machines à coudre<sup>36</sup> ». Cet été-là, les participants aux cours de Banff n'ignoraient certainement pas les débats autour de la direction moderne que prenait le tissage à la main : en effet, le numéro de juillet/août de la revue *The Weaver* venait de publier la réponse indignée d'Atwater à l'article d'Anni Albers qui, en janvier-février,



Cours de tissage au Banff School of Fine Arts, 1950. Avec la permission de la Bibliothèque et Archives du Musée Glenbow, Libraries and Cultural Resources Digital Collections, University ».

avait déclaré dans *Handweaving Today: Textile Work at Black Mountain College* :

Malheureusement, de nos jours, les méthodes de production modernes, qui sont techniquement supérieures, ont provoqué une dégénérescence du tissage à la main. Au lieu d'un développement libre de nouvelles formes, on utilise trop souvent des formules traditionnelles, des « recettes » qui avaient autrefois du succès, au détriment de l'intelligence, de l'imagination et de la fraîcheur créatives<sup>37</sup>. [Atwater employait souvent le terme « recette ».]

Sur la fonction que pouvait jouer le tissage à la main, Albers poursuivait : « [Si ce travail] est conçu comme une étape préparatoire à la production mécanique, il pourra entraîner un

véritable renouveau de talents oubliés et tenir un rôle important dans ces nouveaux développements ». Elle ajoutait ensuite : « Pour que le tissage à la main regagne une influence dans notre société, il faut que l'aventure de l'exploration remplace la simple répétition de modèles [...]. [Pour] devenir un art véritable, il faut que le tissage continue d'améliorer son niveau d'expertise et qu'il ajuste toutes ses techniques dans ce sens<sup>38</sup> ».

Atwater avait déjà critiqué le langage moderne et formaliste d'Albers, appelant « notions étranges<sup>39</sup> » ce que d'autres décrivaient comme une approche intellectuelle du tissage à la main. Atwater débutait ainsi son article « *It's Pretty but is it Art?* » : « Je suis en désaccord, en désaccord total. Il est stimulant de ne pas être d'accord », avant de poursuivre : « Mme Albers suggère que le tissage à la main « peut être de l'Art, avec un grand A », grâce à ce qu'elle nomme le « développement libre de nouvelles formes » sans se préoccuper de « répondre à une quelconque demande » – tout en conservant, si je comprends bien, le tissage dans le contexte d'un usage utilitaire. L'argument d'Albers, qui me rappelle le principe depuis longtemps discrédité de l'« art pour l'art », ne me semble pas être une inspiration pertinente pour les artisans ». Atwater ajoutait ensuite : « un textile « de forme libre », fabriqué de façon si désinvolte qu'il n'aurait aucune cohérence, ne saurait porter le nom de textile ». Atwater proposait toutefois également ceci : « L'aventure de l'exploration » est un objectif intéressant, qui peut-être éminemment désirable, *pour autant qu'une personne maîtrise bien les connaissances techniques et les habiletés pour mener un tel projet à terme*<sup>40</sup> ».

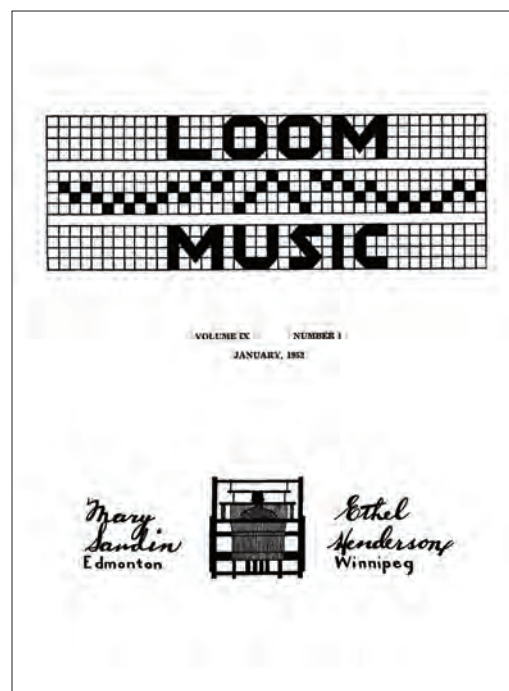
Les articles d'Albers et d'Atwater ont certainement donné lieu à de nombreuses discussions au sein de la cohorte de l'école de Banff – peut-être même à des antagonismes – étant donné que certains étudiants et professeurs

provenaient du département d'art du *Southern Alberta Institute of Technology and Art* (SAIT ou The Tech). En effet, cet institut avait créé des classes de tissage au début des années 1930 dans le cadre de son programme de trois ans en Art et artisanat appliqués – programme dont la popularité avait entraîné la création d'un poste d'enseignant de tissage en 1940<sup>41</sup>. Parmi les artistes inclus dans l'exposition *Prairies entrelacées*, un grand nombre d'entre eux avaient déjà été formés à SAIT, dont Doug Motter (cat. 36), qui avait étudié le tissage et l'enseignement de 1963 à 1976. D'autres artistes, tels que Hazel Schwass (voir plus bas), Inese Birstins (cat. 6) et Katherine Dickerson (cat. 11), étudiaient à l'école de Banff.

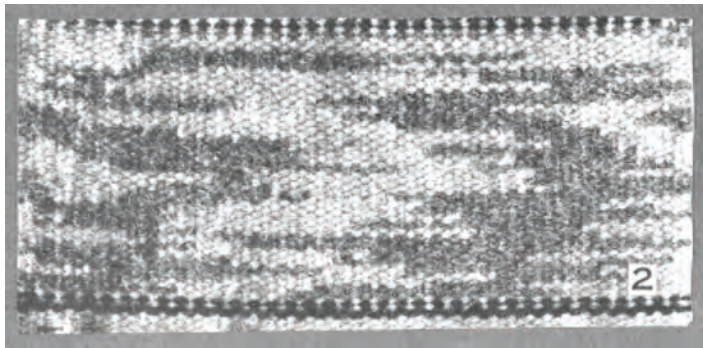
Atwater, qui pensait continuer à enseigner à Banff l'année suivante (du 28 juillet au 21 août 1942), dut cependant modifier ses plans au début du mois de juillet : « À cause des restrictions gouvernementales du Canada [...], les personnes visitant ce pays ne seront pas autorisées à acheter plus d'un total de vingt gallons d'essence [...]. Il me semble donc sage de ne pas envisager de voyage cette année<sup>42</sup>. » Dans son histoire de l'école de Banff, Cameron écrit que « Mmes Henderson et Mary Sandin de l'Université de l'Alberta, qui se joignirent à notre personnel enseignant en 1942, sont aujourd'hui toutes deux reconnues parmi les meilleures instructrices de tissage du continent<sup>43</sup> ». Diverses sources révèlent que les tissages produits à Banff avaient certains rapports avec les pratiques artistiques modernes des années 1940 et 1950 : d'un côté, les critiques des expositions d'art et d'artisanat dans les journaux locaux ; de l'autre, les pages de *Loom Music* (1945-1965), un bulletin de plusieurs pages à l'intention des tisseurs et des membres de la ligue canadienne, édité et produit par Sandin et Henderson. *Loom Music*, avec ses modèles, ses instructions et sa multitude de conseils, faisait écho au *Shuttle-Craft*



De gauche à droite : Winnifred Savauge, Ethel M. Henderson et Mary Sandin au Banff School of Fine Arts. "Calendrier du programme", *Applied Art* (vers 1947), p. 28. Avec la permission de Paul D. Fleck Bibliothèque et Archives, Banff, Alberta, Acc# 2003-10.



*Loom Music* IX, no. 1 (janvier 1952), couverture.



Détail de *Automatic*, technique de conception libre. *Loom Music* IX, no 2 (février 1952). p. 16.

*Bulletin* (1924-1954) d'Atwater et, comme celui-ci, fournit une bonne indication de la direction prise par le tissage à la main dans les Prairies à cette époque. Par exemple, pour stimuler leurs lecteurs, les éditeurs de *Loom Music* employèrent un extrait du livre de la tisseuse britannique Ethel Mairet, *Hand Weaving Today: Traditions and Changes*, dans lequel celle-ci s'intéressait à la nature *moderne* des « petits ateliers individuels [parce que] c'étaient des laboratoires de grande valeur qui encourageaient la pensée critique et l'expérimentation du tissage sous tous ses rapports<sup>44</sup> ». Cette revue invitait également ses lecteurs à faire cette réflexion : « En tant qu'association de tisserands, pouvons-nous prendre l'engagement suivant : que, pour chaque mètre de tissu utilisé dans notre chaîne de tissage, nous en mettions un de côté pour l'expérimentation? Ne nous limitons pas à suivre aveuglément des instructions, mais apprenons à devenir de vrais tisseurs<sup>45</sup> ».

Ceux-ci ne suivaient pourtant pas les modèles de façon aveugle. À Banff en 1945, Sandin et Henderson assistèrent à une présentation de l'artiste J. W. G. [Jock] Macdonald au cours de laquelle il présenta la technique du dessin automatique<sup>46</sup>. Inspirées par cette

approche, elles s'installèrent à leur métier à tisser et commencèrent à travailler le *tissage automatique*. « Nous n'avions qu'une compréhension imparfaite de ce principe par lequel il fallait se vider l'esprit de toutes pensées pour donner libre cours à notre subconscient. Mais comme cela correspondait un peu à ce que nous faisons déjà en tissant [...], cette technique devint une véritable aventure dans laquelle nous tentions de nous laisser entièrement guider par notre inspiration<sup>47</sup> ».

Un certain nombre d'initiatives introduisirent le tissage à la main dans les Prairies et, en 1939, Atwater fit une remarque anodine sur les divers aspects du renouveau de cet artisanat au Québec et la promotion du tissage à la main *moderne* dans les Prairies : « Une énorme quantité de tissage rudimentaire est produite au Québec depuis un grand nombre d'années, surtout comme source de revenus pour les fermiers. Cependant, dans l'Ouest, l'intérêt pour ce médium est plus récent et plus aligné sur des objectifs artistiques – et donc moins sur des buts lucratifs<sup>48</sup> ». L'année suivante, Atwater écrivit également ceci à l'issue de son expérience d'enseignement à Banff :

En Alberta et en Colombie-Britannique – et certainement dans d'autres provinces canadiennes – les universités de l'État [*sic*] ont fait de grands efforts de promotion de l'artisanat. [...] Elles envoient de jeunes artisanes dans les régions les plus distantes et inaccessibles du pays afin d'enseigner, entre autres, l'art du tissage aux nouvelles générations [...]. Je ne connais aucune initiative semblable dans les universités américaines. Et je me demande pourquoi!<sup>49</sup>

Il n'est pas surprenant qu'Anni Albers ait été moins enthousiaste pour ce genre d'initiatives, qu'elle qualifiait de rétrogrades : « Il existe

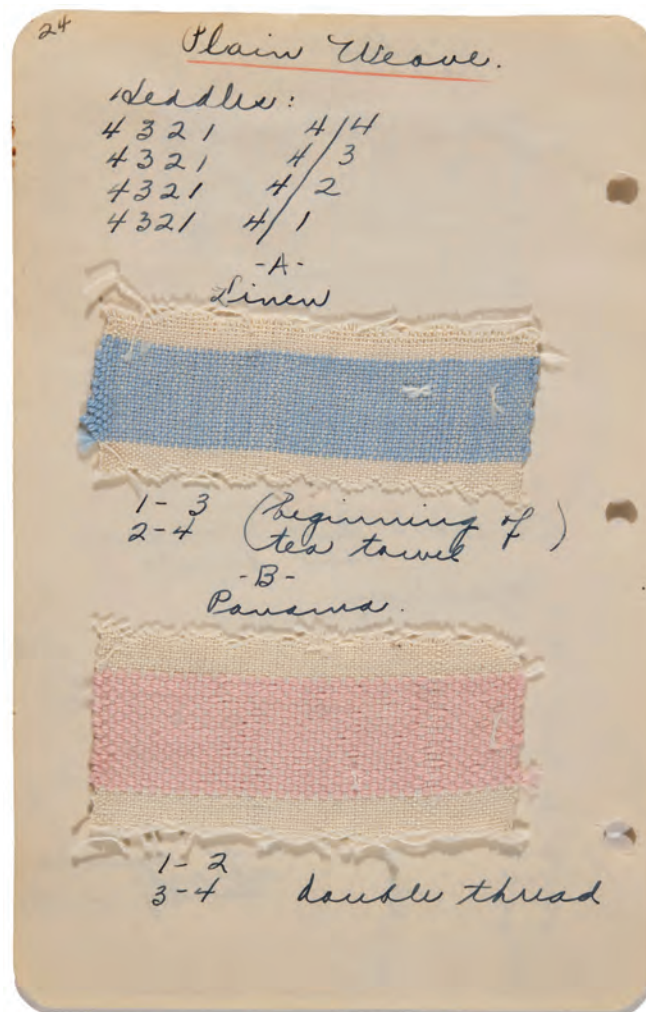


deux autres aspects au travail du tissage qui ne sont pas liés intrinsèquement à l'idée d'un développement futur : celui d'une occupation de loisirs et celui d'une source de revenus dans les communautés rurales, [ces aspects n'étant souvent] que des tentatives romantiques pour retrouver *le temps perdu* – résultats d'une attitude passéiste, plutôt que d'une intervention moderne ». Albers lançait aussi cet avertissement : « ne pas oublier que le tissage à la main n'est qu'un moyen d'atteindre un but, et qu'il n'est pas un intérêt en soi<sup>50</sup> ».

### Initiatives de tissage dans les Prairies au cours des années 1940

Les plus importantes recherches en éducation ne l'ont révélé que très récemment, mais la culture – du cerveau, de la vie et de l'âme – commence par celle des doigts. Négliger l'apprentissage manuel entraîne un durcissement du toucher et un émoussement des sensations fines<sup>51</sup>.

En s'écartant des débats critiques et en se tournant vers la documentation originale de la culture du tissage dans les Prairies (en grande partie disponible dans les archives numériques), on peut découvrir que des centaines de tisseuses (en effet, c'étaient majoritairement des femmes) ont été entraînées dans cette activité grâce à deux initiatives rurales mises en place dans les années 1940. On apprend ainsi qu'un grand nombre de femmes se sont mises à cette nouvelle pratique "traditionnelle" et ont développé leurs habiletés. Les récits de cette époque qualifient ces initiatives de « modernes » non seulement parce qu'elles présentaient des techniques et des matériaux nouveaux, mais aussi parce qu'elles reposaient sur la notion de force de transformation sociale



Une page du cahier d'échantillons de Grace Ethel (Stoner) Sundstrom. Elle a appris à tisser à Kennedy, en Saskatchewan, dans les années 1930 en s'inscrivant au programme de Searle. Photo de Dave Brown, LCR Photo Services et cahier d'échantillons avec la permission de Gail Niinimaa.

et culturelle. On peut donc dire que le tissage à la main était un moyen créatif de diffusion des idéologies modernistes.

Ces deux initiatives s'inspiraient du travail effectué au Québec et en suivaient le même format : six semaines de cours permettaient aux participants de compléter un livret de tissages. Décrivant certains de ces livrets, Janet Hoskins commente la solide méthodologie qui soutenait ces classes non



Mme Dorothy Rankine, consultante, « le service de tissage à domicile Searle », est présentée à domicile avec le tissage d'un manteau long en laine bleue de caniche. Les rideaux longs, 22 verges, ont été tissés par Mme Rankine à partir de coton de couleur turquoise et de bouclé rêche couleur blanc gardénia. Les rideaux contre la vitre ont été tissés par Mme Norman Lewis à partir de bouclé rêche et de fil métallique de couleur blanche Ice-Gold. Le célèbre G.E.T. à Québec, dans le grand tableau, est fait au crochet. La chaîne de laine sur le métier mesure 15 verges, une longueur suffisante pour la confection d'un manteau et d'un habit assorti. Leclerc Present the Hand Weaving Looms, no 128 (mai 1956) : page couverture. Image reproduite avec la permission du Manitoba Crafts Museum and Library, 130.00-08.

seulement la première année, mais aussi dans les années subséquentes<sup>52</sup>. Ces livrets avaient une double utilité : documenter les techniques et les progrès des apprenants d'une part, et servir d'aide-mémoire pour des cours et des projets à venir d'autre part. En 1941, le premier programme de tissage à la main dans les villages des Prairies fut organisé au Manitoba et, avec l'importante communauté francophone de cette province, il était naturel que la commission scolaire se tourne vers le Québec et vers Oscar Bériau pour chercher des conseils. C'est donc la *Société canadienne d'enseignement postsecondaire du Manitoba* et l'Église catholique romaine qui co-administrèrent ces cours. Bériau ayant envoyé deux enseignantes de tissage associées aux Sœurs des Saints Noms de Jésus et de Marie (SNJM) du Québec, la première classe fut organisée à l'académie Saint-Joseph de Saint-Boniface en juillet 1941<sup>53</sup>.

La presse suivit les progrès de cette initiative avec grand intérêt, surtout du côté franco-canadien qui défendait les valeurs familiales et catholiques. En 1942, le journal *Winnipeg Tribune* fit une critique détaillée de l'exposition organisée à la fin du programme du « cercle de tissage domestique » de la ferme de Ste-Agathe<sup>54</sup>. Bien que les œuvres reçurent des commentaires élogieux, ni l'enseignante ni les participants ne furent mentionnés, et seul le prêtre de la paroisse fut interviewé. Le père Clovis Paillé, dans le style paternel de l'époque victorienne, se laissa aller à un enthousiasme débordant :

Nous espérons que tout cela entraînera des initiatives d'élevage de moutons et de culture de lin. Car, dans le cadre de ce programme ayant remporté un grand succès, ces femmes n'ont pas seulement créé de jolies choses pratiques pour les maisons [...], elles ont aussi appris l'épargne financière,

la patience et la persévérance. Quant à nous qui avançons en âge, nous avons pu nous rendre compte que beaucoup de jeunes femmes avaient d'autres intérêts que les vains plaisirs<sup>55</sup>.

De même, dans « Le Tissage domestique en Saskatchewan » (1943), l'abbé Maurice Baudoux décrit le tissage à la main comme un moyen de faire face aux vicissitudes de l'isolement rural et de la guerre, insistant sur le rôle joué par les textiles domestiques dans l'effort de guerre. Selon lui, après avoir beaucoup influencé le goût pour les choses « faites à la maison », le tissage à la main allait faire preuve plus encore de créativité en temps de paix<sup>56</sup>.

La deuxième de ces initiatives, de type séculaire et bienveillant, a semble-t-il permis d'enseigner gratuitement le tissage à « plus de mille jeunes filles et femmes du monde rural, leur permettant ainsi de créer de belles étoffes d'usage pratique pour la maison à une fraction de ce qu'elles coûtaient dans le commerce<sup>57</sup> ». Augustus L. Searle, de l'entreprise Searle Grain, regrettait que tant de jeunes femmes aient quitté les campagnes pour rejoindre les hommes dans l'effort de guerre. Searle avait pour objectif d'encourager les familles à rester dans les fermes afin d'enrayer l'exode vers les villes. Searle se tourna aussi vers Bériau, que sa revue *Hand Loom Weaving* décrivait comme étant « sans conteste la plus grande autorité du continent américain, et l'une des plus grandes du monde, dans le domaine de l'artisanat et en particulier du tissage<sup>58</sup> ». En 1942, Searle créa un programme de tissage qui n'avait pas pour but, selon le *Winnipeg Tribune*, « d'établir une nouvelle industrie dans les fermes, mais simplement de montrer comment tisser à ces femmes pour qu'elles puissent améliorer leur environnement personnel<sup>59</sup> ».

La fille d'Oscar Bériau, Renée, elle-même tisserande professionnelle, se rendit au Manitoba afin de recruter et former des



Cours de tissage à Searle. Tissage sur métier à bras... L'histoire des efforts de la Searle Grain Company pour commanditer le tissage à main chez les agricultrices des provinces des Prairies (Winnipeg, 1944), s.p.

enseignantes potentielles pour Searle. Elle sélectionna quatre femmes, tisserandes expérimentées sachant l'anglais et au moins une autre langue : deux parlaient le français, une le suédois et l'autre l'ukrainien et le russe – ce qui en dit long sur les traditions de tissage qui existaient à l'époque dans les Prairies<sup>60</sup>. Ayant complété un programme intensif de trois mois, ces nouvelles enseignantes furent envoyées dans des communautés rurales de l'Alberta et de la Saskatchewan où, selon Frank Kennedy, éditeur de la section agricole du *Calgary Herald*, elles eurent « énormément de succès », en partie parce que la compagnie Searle payait tous les frais, y compris tous les matériaux employés par les participantes dans le cadre de cette formation<sup>61</sup> ».



Artisanat fait par les élèves des cours de tissage Searle. L'histoire des efforts de la Searle Grain Company pour commanditer le tissage à main chez les agricultrices des provinces des Prairies (Winnipeg, 1944), s.p.

Ces cours se donnaient dans des villes ayant un élévateur à grains Searle, afin que les métiers à tisser et tout l'équipement puissent être acheminés par le train, et ensuite facilement transportés dans un autre centre de formation Searle. Les participantes devaient également signer une décharge stipulant qu'elles s'engageaient « à suivre fidèlement toutes les enseignements de leur enseignante et à ne tisser durant les périodes d'enseignement qu'avec les matériaux et suivant les modèles approuvés par l'enseignante, parties intégrales de ce programme d'instruction<sup>62</sup> ». L'autre obligation requise des participantes était de « s'engager, au terme de ce programme, à former un cercle de tissage et à enseigner gratuitement les techniques du tissage à toutes les fermières qui en exprimeraient le désir<sup>63</sup> ». Les diplômées du programme Searle continuèrent donc à tisser, enseigner, créer des guildes, de même qu'à expérimenter et exposer leurs travaux<sup>64</sup>. Dans

la revue *The World of Wheat*, le directeur de recherche de la société Searle Grain mettait régulièrement à jour ces avancées. En 1943, il put ainsi rapporter que deux cents participantes à leur programme avaient soumis des exemples de leurs tissages pour une exposition au Québec – où, d'après Strange, ils furent admirés « non sans une certaine jalousie<sup>65</sup> ». La méthodologie Searle correspondait à celle d'Atwater : « c'est en tissant qu'on apprend à tisser – en commençant à tisser quelque chose<sup>66</sup> ». Mais une fois le programme terminé, la manière dont les participantes usaient de ces techniques s'avérait une toute autre histoire.

### Hazel Schwass, diplômée du programme de tissage Searle

Née en Saskatchewan, Hazel [Pollock] Schwass (1925-2011) avait 18 ans lorsqu'elle s'inscrit au programme Searle de six semaines; elle en avait 49 quand elle créa *Untitled* (1974) (cat. 51) et 60 lorsqu'elle définit la voie artistique décrite dans le fichier artistique personnel des arts visuels d'*Alberta Culture* (1984). Elle y reconnaît devoir une grande partie de son succès en tant qu'artiste textile à l'enseignement qui lui fut prodigué dans le cadre du programme Searle, en particulier sur un métier à tisser à quatre harnais, qui l'avait aidée à « devenir autonome sur cet appareil qui permettait quarante techniques de tissage différentes et de nombreuses applications pratiques ».

L'enthousiasme de Schwass pour les textiles ne diminua pas au fil des ans et elle continua à développer ses habiletés de tissage, non seulement en suivant des cours dans ce domaine, mais aussi dans ceux du filage et de la teinture des matériaux.

J'ai tissé de façon traditionnelle pendant vingt ans et me sers de cette expertise technique et esthétique dans tout mon travail. Qu'un tissage ait

une fonction pratique ou non, je crois qu'il doit avoir une structure solide et être effectué en respectant les plus hautes exigences de qualité<sup>67</sup>.

Même si Schwass défendait activement les aspects fonctionnels de son travail, on peut se demander si un article publié en 1972 dans le *Calgary Herald* n'aurait pas été le catalyseur du changement de direction qu'elle prendra par la suite. Le journaliste Ken Liddell la félicita de manière paternaliste en expliquant :

À partir d'une activité traditionnelle – occupation de loisirs ayant des aspects thérapeutiques qu'elle pratique dans le sous-sol de sa maison (qu'elle appelle sa « salle d'amusement ») –, Mme Schwass crée des produits chaleureux et confortables : couvertures de selles pour chevaux et de sièges automobiles pour les humains<sup>68</sup>.

Quoi qu'il en soit, deux ans plus tard, Schwass s'était trouvée une nouvelle passion, « le tissage en forme libre », et elle créait et exposait des œuvres textiles *conceptuelles* comme *Untitled* (1974), ainsi que des pièces de grande taille pour des commandes publiques. En 1979, Schwass reçut une bourse pour suivre les cours de Mary Snyder à l'École des beaux-arts de Banff, où elle travailla sur un métier à tisser à multiples harnais et sur des modèles tridimensionnels de tissage. Ainsi que l'avait espéré Augustus Searle quand il avait lancé ce programme, Schwass continua à enseigner et à inspirer plusieurs générations de tisserands, en particulier à Lethbridge en Alberta<sup>69</sup>. Comme de nombreux artistes de l'exposition *Prairies entrelacées*, Schwass combine habiletés traditionnelles et non-traditionnelles :

Je crois que mon travail de tissage a évolué des tentures murales en deux

dimensions vers des dessins et des concepts tridimensionnels adaptés à des bureaux et des espaces publics. J'expérimente constamment avec de nouveaux matériaux autres que les textiles, cherchant à les intégrer dans mes tissages<sup>70</sup>.

## Conclusion : Reculez – Il n'y a rien à voir – Circulez

Bien que les productions de culture matérielle que nous avons mentionnées aient souvent été rabaissées au rang d'initiatives de renouveau romantique ou de bienfaisance, il ne fait aucun doute que la riche histoire du tissage à la main dans les Prairies mérite des analyses plus approfondies afin d'en dégager toutes les influences. En effet, ces efforts de promotion de tissage *véritablement modernes* furent soutenus par des idéologies inspirées du mouvement socio-utopique. Puisque ces tisseurs étaient actifs dans les deux domaines de l'art et de l'artisanat, il semble évident que « les projets interactifs et communautaires qui s'adressaient aux artisans, aux consommateurs et aux commanditaires » – par l'entremise de l'École des beaux-arts de Banff, du Département d'art de SAIT/The Tech et des programmes de tissage Searle – signalaient aussi « l'émergence d'un mouvement d'indépendance, d'agentivité et de résistance chez les artisans<sup>71</sup> ».

Dans ce chapitre, nous avons tenté de dégager le rôle de la modernité dans le succès critique remporté par le mouvement des arts des étoffes, et d'identifier comment ce succès a alimenté la toile narrative de cette production au fil des générations. Pour cela, nous avons remis en lumière un certain nombre d'initiatives du milieu du siècle dernier dans les Prairies longtemps « oubliées ». Il ne fait aucun doute que la rhétorique moderniste du domaine de l'art qui était en vogue à cette époque a joué un

rôle important dans la reconnaissance critique des arts textiles au cours des années 1960 et 1970 – même si cette rhétorique a entretenu des préjugés existants (relatifs aux genres, aux médias, à la culture, aux régions) qui ont maintenu les pratiques textiles, même les plus modernes, en position marginale (voire inexistante) dans la littérature critique<sup>72</sup>.

Si John Vollmer appelait « une sorte d'amnésie » l'interruption qui s'était produite dans l'histoire de la production textile, il ne faudrait surtout pas oublier qu'aucune amnésie historique n'est innocente : en effet, l'histoire, comme toutes les connaissances humaines, est le résultat d'une construction intellectuelle. Les premières générations d'artisans textiles, intégrant les débuts de la tradition moderniste dans leur apprentissage et leur travail, mirent l'accent sur la transition vers le monde des beaux-arts. Rejetant les préjugés et les rapports traditionnels du tissage à la main, ces véritables artistes n'hésitèrent pas à expérimenter avec les nouveaux médias et les nouvelles techniques, devenant ainsi les *pionniers* d'un *nouveau domaine artistique* : l'art des étoffes<sup>73</sup>. On pourrait même dire que s'ils avaient continué à respecter les modèles traditionnels, cela n'aurait fait qu'aggraver la hiérarchie et les

préjugés de l'époque. À la fin des années 1980, les artistes textiles acquièrent donc un statut de rebelles postmodernes en utilisant les étoffes de manière créative à des fins subversives. Pourtant, la campagne moderniste eut tant de succès que, lorsque ces artistes s'intéressaient à l'histoire des textiles, c'était vers celle des siècles passés qu'ils se tournaient – plutôt que celle des décennies précédentes.

Comme nous le suggérons ici, ce chapitre n'est que le début de recherches dans un domaine qui semble inexploré et qui devrait permettre de découvrir beaucoup d'autres choses sur les pratiques textiles novatrices des Prairies. Par un simple changement de perspective entre art et artisanat, on voit émerger une riche toile narrative à partir des archives socio-historiques de ces provinces. Ce qu'on y trouve enrichit la signification des tissages créés jusqu'à présent et qui sont présentés dans cette exposition. Chaque œuvre propose un nouveau point de départ pour une histoire alternative qui attend d'être racontée, à partir de preuves incontestables que les graines d'un mouvement textile régional, vigoureux et *moderne* ont été semées dans les Prairies bien avant la naissance du mouvement de l'art des étoffes.



## NOTES

- 1 Nellie McClung, « Visit from the Teacher », *Clearing in the West : My Own Story*, Toronto, Thomas Allen, 1935, p. 178.
- 2 A. [Archibald] F. Keys, « Introduction », *Alberta Artists, 1961*, Calgary, Calgary Allied Arts Council, 1961, s.p.
- 3 John Vollmer, dans *Cinquième Biennale de Tapisserie Contemporaine de Montréal*, Montréal, Quebec Society of Contemporary Tapestry, 1988, p. 43. De 1984 à 1986, Vollmer a été conservateur en chef de la section *Fine and Decorative Arts* au *Glenbow-Alberta Institute* de Calgary.
- 4 Karen Patterson, dir., *Lenore Tawney: Mirror of the Universe*, Chicago, University of Chicago Press, 2019; Mildred Constantine et Jack Lenor Larson, *Beyond Craft : The Art Fabric*, New-York, Van Nostrand Reinhold, 1972, p. 7.
- 5 Harriet Lloyd-Smith, « Textile artists : the pioneers of a new material world », *Wallpaper*, 24 mars 2022, <https://www.wallpaper.com/art/contemporary-textile-artists>.
- 6 Bien que des chercheurs de diverses disciplines aient tenté de relever ce défi, la toile narrative des Prairies reste à faire.
- 7 Vollmer, *Cinquième Biennale*, p. 43.
- 8 Dorothy Burnham, « Multi-Cultural Traditions in Western Canada », *The Comfortable Arts : Traditional Spinning and Weaving in Canada*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1981, p. 202.
- 9 L'exposition de la Galerie nationale du Canada a identifié plusieurs traditions textiles : celles des autochtones, des pionniers et des immigrants.
- 10 Virginia Nixon, « The Concept of Regionalism in Canadian Art History », *Journal of Canadian Art History*, 10, no 1, 1987, p. 30-41.
- 11 « Modern Art Influence in Fabrics », *Carlstadt News*, 11 mars 1914, p. 11.
- 12 « Women to Wear Signed Works by Eminent Artists », *Calgary Daily Herald*, 25 mars 1927, p. 11.
- 13 Anne Elizabeth Wilson, « Woven Fabrics in Decoration : Canada provides a veritable wealth of material for following current mode », *Maclean's*, 15 août 1927, p. 65-66.
- 14 Oscar Bériaud, « Craft Revival in Quebec », *Craft Horizons* 2, no 1, novembre 1942, p. 25-26.
- 15 Louis Arthur Cunningham, « Among the Cottage Crafters », *Canadian Home Journal*, mars 1933, p. 8, p. 34 et p. 40.
- 16 T. J. Jackson Lear, *No Place of Grace : Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1860-1920*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- 17 Oscar Bériaud, *Le Tissage domestique*, Québec, Ministère de l'Agriculture, 1939; « Book Review », *Craft Horizons* 2, no 1, 1942, p. 27; « The Craft Revival in Quebec », *Craft Horizons* 2, no 1, 1942, p. 25-27.
- 18 Puisque les provinces des Prairies dépendaient en presque totalité des matériaux bruts et de la production agricole, cette sécheresse a marqué le début de la décennie désormais appelée « La Grande Dépression ».
- 19 Wilfrid Bovey, « The Value of Handicrafts », *Calgary Daily Herald*, 6 février 1931, p. 4. Voir également : « One Result of the Immense Tourist Traffic in Canada is a Revival of Home Industries », *Oyen News*, 8 février 1928, p. 5; « To Develop Home Art Industries : Canadian Handicraft Guild to Hold Exhibition in Regina », *Irma Times*, 1er mars 1929, p. 2.
- 20 Wilfrid Bovey, « Future of Handicrafts : Means of Regaining Contented and Permanent Rural Life », *Crossfield Chronicle*, 18 janvier 1934, p. 6; *Redcliff Review*, 1er février 1934, p. 3.
- 21 Wilfrid Bovey, « "Colonel Bovey's Address" Art Reference Round Table », Congrès de Montréal, *Bulletin of the American Library Association* 28, no 9, septembre 1934, p. 551-555.
- 22 McClung, « Visit », p. 242.
- 23 McClung, « Visit », p. 177.
- 24 McClung, « Visit », p. 178.
- 25 Garth Clark, « How Envy Killed the Crafts », dans Glenn Adamson (dir.), *The Craft Reader*, London, Berg, 2010, p. 446.
- 26 Clement Greenberg, « Review of Exhibitions of Joan Miró, Fernand Leger, and Wassily Kandinsky », [1941] dans John O'Brian (dir.), *The Collected Essays and Criticism : Vol 1, Perceptions and Judgments, 1933-1944*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 64, et « Milton Avery », [1957] dans *The Collected Essays Vol. 4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, p. 43.
- 27 John Bentley Mays, « Comment », *American Craft* 45, no 6, décembre 1985/janvier 1986, dans Adamson, *Craft Reader*, 430-440. Critique d'art canadien, Mays a expliqué pourquoi les critiques d'art n'accorderont jamais autant d'attention à l'artisanat comme les artisans (et même certains artistes) le souhaitent : « Ce n'est pas parce que l'artisanat ou l'artisanat-en-tant-qu'art (comme j'en ai fait l'expérience) soit inférieur aux productions artistiques, mais que ce n'est purement et simplement pas de l'art », p. 432.
- 28 Allen Eaton, « Exhibition of Modern British Crafts », *Craft Horizons* 2, no 1, mars 1942, p. 8-10. Après avoir été montrée au *Metropolitan Museum of Art* de New-York, cette exposition a été présentée à Ottawa, Montréal et Québec en 1943.
- 29 Ed Rossbach, « Hand-Weaving as an art form », *Craft Horizons* 8, no 23, novembre 1948, p. 20-21.
- 30 Ed Rossbach, « Fiber in the Forties », *Craft Horizons* 42, no 5, novembre 1982, p. 15-19.
- 31 Ed Rossbach, « Mary Atwater and the Revival of American Traditional Weaving », *American Craft* 43, no 5, avril-mai 1983, p. 22.
- 32 « Handicraft Expert Flies to Olds for School. Noted Weaver. Olds School Agriculture », *Calgary Daily Herald*, 4 juillet 1939, p. 8.

- 33 Ralph Clark, *A History of the Department of Extension at the University of Alberta, 1912-1956*, Toronto, University of Toronto Press, 1985. Alice B. Van Delinder a obtenu une bourse en 1943. Elle a enseigné dix ans à l'école de Banff et quinze ans à Tech : « Weaving Instructor Retires », *Calgary Herald*, 16 mai 1962.
- 34 *Banff School of Fine Arts*, calendrier, 1942, p. 17.
- 35 Les premières listes de classes incluent un nombre surprenant d'étudiants originaires des États-Unis.
- 36 Donald Cameron, *Campus in the Clouds*, Toronto, McClelland and Stewart, 1956, p. 36.
- 37 Anni Albers, « Handweaving Today : Textile Work at Black Mountain College », *Weaver* 6, no 1, janvier/février 1941, p. 1.
- 38 Albers, « Handweaving Today », p. 1 et p. 5.
- 39 « Quaint Notions », cité dans Rossbach, « Mary Atwater », 22. Rossbach remarque que « les tissages d'Anni Albers ne posaient pas de problèmes aux directeurs de musées. Ils avaient confiance en son approche intellectuelle des textiles, son absence de couleurs sensuelles, son contrôle et l'accent qu'elle mettait sur sa grille de tissage. Son travail leur évitait d'avoir à répondre à des critiques "d'amateurisme artistique" ». Ed Rossbach, « In the Bauhaus Mode : Anni Albers », *American Craft* 43, décembre 1983-janvier 1984, p. 7-11; Ed Rossbach, « Fiber in the Forties », p. 15-19.
- 40 Mary Meigs Atwater, « It's Pretty—But is it Art? », *The Weaver* 6, no 3, juillet-août 1941, p. 12 et p. 13.
- 41 Puisque qu'on préparait les étudiants au monde du travail, les classes de tissage à la main servaient surtout à soutenir les enseignants et les créateurs, puis, après la Première Guerre mondiale, les ergothérapeutes. Mme B. K. Benson (née en 1870 en Islande), qui enseigna le filage et le tissage à Tech en 1939 et en 1943, se vantait « de ne jamais avoir copié un modèle de [sa] vie » : « Makes Clothing From Rabbit Wool », *Calgary Herald*, 12 mai 1943, p. 8. Récemment engagé à Tech en 1940, J. B. McLellan, diplômé de la *Glasgow School of Art* (1937) avec une formation en artisanat (il serait le premier à avoir enseigné les « Arts appliqués » à l'École *Banff School of Fine Art* en 1941), fut catastrophé de découvrir que les métiers à tisser n'y avaient pas été livrés. « Pressé de faire travailler ses étudiants, M. McLellan fabriqua un petit métier à tisser chez lui, ainsi que divers cadres de tissage, sur lesquels il pouvait leur enseigner les principes de base de l'enfilage et de l'utilisation des couleurs ». Il est évident que ses intérêts dépassaient les simples notions utilitaires : « Bien que la préparation d'un métier à tisser soit un processus fastidieux, une fois terminé, il récompense amplement la personne qui l'a effectué, car celle-ci peut obtenir de ce filage des coloris d'un effet beaucoup plus riche, beaucoup plus précis que celui qu'on pourrait avoir en mélangeant des pigments sur une palette ». Margaret L. Steven, « Healing by Handicraft : Classes Reflect Post-War Problems » : *Calgary Herald*, 18 janvier 1941, p. 23.
- 42 Mary Meigs Atwater, *Shuttle-Craft Bulletin*, juillet 1942, p. 4.
- 43 Cameron, *Campus in the Clouds*, p. 36. Sandin, qui était également membre de la guilde *Shuttle-Craft Guild*, est mentionnée dans le numéro d'avril 1940 du *Bulletin*.
- 44 Ethel Mairet, *Hand Weaving Today—Traditions and Changes*, London, Faber & Faber, 1939, citée dans *Loom Music* 4, no 9, septembre 1947, p. 77. (Les tissages de Mairet furent inclus dans l'exposition d'artisanat britannique moderne.)
- 45 *Loom Music*, 4, no 9, septembre 1947, p. 77.
- 46 *The Banff School of the Fine Arts*, calendrier 1945, p. 17. Note biographique : « James W. G. Macdonald D.A. (Edin.) a obtenu un diplôme en design du Collège de l'art d'Edinburgh en 1922, combiné avec des cours de conception pratique, et a passé trois ans et demi à titre de dessinateur dans une grande usine textile d'Angleterre, à créer des modèles de cretonnes, tentures, damas, tapis et broderies ».
- 47 *Loom Music*, 9, no 2, février 1952, p. 15.
- 48 Mary Meigs Atwater, *Shuttle-Craft Bulletin*, septembre 1939, p. 4. « Pourtant, dans le domaine des matériaux de tissage, le Canada est mieux loti que nous. Bien que les cotons y soient plus chers, leurs magnifiques tissus, laines et fils peignés étaient à des prix tellement inférieurs aux nôtres que j'en étais verte de jalousie ».
- 49 *Shuttle-Craft Bulletin*, septembre 1940, p. 4.
- 50 Albers, « Handweaving Today », p. 7.
- 51 Dr Jas. Robertson, C.M.G., fondateur de l'association *Canadian Seed Growers Assoc.*, cité dans « Introduction », *Hand Loom Weaving. . . The story of the Searle Grain Company's Effort to Sponsor Hand-Loom Weaving Among the Farm Women of the Prairie Provinces*, Winnipeg, Searle Grain Co., 1944.
- 52 Janet A. Hoskins, « Weaving Education in Manitoba in the 1940s », mémoire de maîtrise, Université du Manitoba, 1982. En 2017, le Conseil de l'artisanat de la Saskatchewan a demandé à des artisans contemporains de répondre au texte et à l'inventaire de Bériau, ce qui a donné naissance à l'exposition *Prairie Woven : From Utilitarian Roots to Contemporary Art* à Saskatoon (Saskatchewan).
- 53 Les Sœurs des Saints Noms de Jésus et de Marie (SNJM) est un ordre de religieuses-enseignantes francophones fondé au Québec.
- 54 Les productions étaient généralement d'ordre domestique (écharpes, châles de bébés, rideaux, métrages de tweed, etc.), mais aussi religieux (tapis d'autels). *Winnipeg Free Press*, 9 mars 1943, p. 8.
- 55 Verena Garrioch, « Villagers of St. Agathe Present Display of Weaving », *Winnipeg Tribune*, 17 novembre 1942, p. 8.
- 56 Abbé Maurice Baudoux (Secrétaire de la société Canadienne d'enseignement postsecondaire, section française de la Saskatchewan), « Le tissage domestique en Saskatchewan », *La Liberté et le patriote*, 20 janvier 1943, p. 3.



- 57 « Grain Trade Answers C. F. A. Convention Charge », *Calgary Herald*, 25 février 1947, p. 3.
- 58 Searle Grain Company Ltd., *Hand-Loom Weaving*, Winnipeg, juillet 1944.
- 59 Alice McEachern, « Grain Firm Sponsors Weaving Instruction », *Winnipeg Tribune*, 18 avril 1942, p. 3.
- 60 McEachern, « Grain Firm », p. 3.
- 61 Fred Kennedy, « Weaving Classes Popular on Farms : Project inaugurated by Searle Grain Co. Ltd. Providing of Great Value to West Farm Women », *Calgary Herald*, 3 octobre 1944, p. 13.
- 62 « Farm Home Weaving Circles Rules and Regulations », Searle Grain (Bureau de la recherche), Winnipeg, 1er février 1943, cité dans Hoskins, « Weaving Education », p. 108.
- 63 Kennedy, « Weaving Classes », p. 13.
- 64 D. Geneva Lent, « Folk Arts Exhibit Here Next Week », *Calgary Herald*, 6 octobre 1945, p. 8. Au bout de deux ans de ce programme, la compagnie a confirmé que « 246 métiers à tisser de 45 pouces avaient été achetés et que plus de 10 000 verges de tissu de même largeur avaient été produites par les diplômés » : *Hand-Loom Weaving*.
- 65 H. G. L. Strange, « The World of Wheat Reviewed Weekly », *Chronicle*, 9 décembre 1943, p. 1.
- 66 Rossbach, « Mary Atwater », p. 28.
- 67 « Hazel Schwass, Fibre Artist », *Personal Artists File, Alberta Visual Arts*, septembre 1984; fichier d'artiste (30525) du Musée des beaux-arts du Canada, Textiles, 15 décembre 1987.
- 68 Ken Liddell, *Calgary Herald*, 9 février 1972, p. 5.
- 69 « Hazel Gladys Evelyn Schwass », rubrique nécrologique, 12 novembre 2011, Myalternatives, <https://www.myalternatives.ca/acme/obituaries/2011-schwass-hazel-gladys-evelyn>.
- 70 « Hazel Schwass, Fibre Artist », *Personal Artists File*, Musée des beaux-arts du Canada.
- 71 Janice Helland, « Benevolence, Revival and “Fair Trade” : An Historical Perspective », dans Janice Helland, Beverly Lemire et Alena Buis (dir.), *Craft, Community and the Material Culture of Place and Politics 19th–20th Century*, Farnham, UK, Ashgate, 2014, p. 137.
- 72 Les productions de la première moitié du siècle dans les Prairies ont généralement fait l'objet d'une classification négative – utilitaire, traditionnelle, domestique et genrée – et ont été placées dans la catégorie des pratiques en voie d'extinction intéressant uniquement les antiquaires et les historiens sociaux-culturels.
- 73 Je remercie Catherine Roy (retraîtée du Musée royal de l'Alberta) pour son aide précieuse et de m'avoir fait remarquer que ces tisseuses modernes intégraient depuis longtemps des herbes des bords de routes à leurs duites. Voir *Loom Music* 10, no 6, 1953, p. 45.



Evelyn Goodtrack, *Dakota Rug*, vers 1968 (cat. 16).

# Modernistes marginalisés : Coopératives et arts textiles autochtones en Saskatchewan, 1960-1972

par Sherry Farrell Racette

*C'était une Autochtone qui explorait le modernisme, cet autre aspect temporel et esthétique. Mais elle était aussi originaire du monde moderne lui-même<sup>1</sup>.*

PHILIP DELORIA

En octobre 1969, le magazine *Maclean's* a désigné Martha Tawiyaka, une aînée dakota, comme l'une des « Canadiennes à connaître », la déclarant : « la grand-mère indienne, le Moïse de la fabrication de tapis<sup>2</sup> ». Dans ce numéro, Martha Tawiyaka est présentée comme « chef spirituelle » d'une coopérative d'artistes de la Première Nation Standing Buffalo, et Lorna Ferguson comme la « femme blanche » qui en a conçu l'idée. À l'instar de la plupart des média qui ont évoqué les tapis de cette nation, l'auteur a souligné l'importance des récits oraux et des motifs traditionnels des Dakotas, tout en qualifiant la fabrication de tapis de novatrice.

Bien que la technique au crochet à clapet utilisée par la Sioux Handcraft Co-operative pour fabriquer ses tapis Ta-hah-sheena ait été introduite en 1967, les femmes autochtones de la vallée de la Qu'Appelle confectionnaient des tapis depuis des décennies, pour la plupart tressés ou crochétés. Précédée par les robes de bison, les peaux peintes, les couvertures de la Baie d'Hudson et celles en peau de lapin tissées au doigt, l'utilisation du tissu par les femmes autochtones s'est accrue au fur et à mesure qu'elles se sont installées dans les agglomérations et dans les réserves. Ce changement est en partie lié à l'effondrement des troupeaux de bisons et à la perte de pouvoir économique et politique qui a suivi la résistance de 1885 et la signature des traités. En ces temps difficiles, la commercialisation des tapis, courtepointes, paniers et mocassins représenta un apport important dans le cycle économique annuel des femmes métisses et des Premières Nations<sup>3</sup>. Les aiguilles des femmes maintenaient les gens en vie. Les produits de la couture, comme les poissons et les baies, étaient souvent vendus de porte en porte. La fabrication de tapis était une entreprise

familiale, et leur commercialisation pouvait être très compétitive.

La caractéristique déterminante de la longévité de la fabrication de tapis crochetés et tressés tient à leur frugalité essentielle, qui repose sur le recyclage de vêtements usagés et d'autres textiles pour en faire des morceaux de tissu. Dans l'« enseignement industriel » destiné aux filles, la frugalité était au cœur du tissage et de la couture. Le *Rapport annuel de 1892 du ministère des Affaires indiennes* décrit les programmes offerts dans les pensionnats et les externats. Un inspecteur, qui visitait l'école Okanese, a déclaré que les filles étaient « expertes en cardage de laine », tandis que d'autres élèves tricotaient avec de la laine qu'elles venaient de filer. Un « tapis de cheminée en tissu » figurait parmi les objets exposés<sup>4</sup>. L'école industrielle de Qu'Appelle disposait de salles de couture entièrement équipées, y compris de rouets et de machines à tricoter. Sous le couvert de leur éducation, les filles jouèrent un rôle fondamental dans l'économie de l'école. Elles cousaient et raccommodaient *tous* les vêtements des élèves et fabriquaient des « paillassons et des tapis de cheminée » à partir de vêtements trop usés pour être utilisés<sup>5</sup>. La vie entière de chaque vêtement passait par leurs mains.

En 1933, une panoplie de textiles artistiques provenant de quinze pensionnats et externats des Prairies furent exposés à la foire de Regina. À la question « Où trouvent-elles leurs idées? », un journaliste a répondu avec enthousiasme : « Les Indiennes des pensionnats sont des couturières talentueuses ... elles connaissent parfaitement les combinaisons de couleurs et maîtrisent très vite les nouveaux points dans les diverses catégories de couture ». L'exposition comprenait des « tapis tissés et crochetés ». Certaines de ces enfants douées sont devenues les femmes adultes de la coopérative de Standing Buffalo. Toutes ses

membres, à l'exception peut-être des aînées, avaient été envoyées dans des pensionnats. Dans le récit récurrent de la « disparition de la culture », se trouvait là la raison pour laquelle les filles, récemment rentrées des pensionnats, avaient besoin de soutien pour renouer avec leurs propres traditions esthétiques.

### Politique gouvernementale et art des femmes autochtones

Jusqu'en 1951, les peuples autochtones vivant sous la tutelle de la *Loi sur les Indiens* étaient fortement réglementés et contrôlés. Ils ne pouvaient pas se déplacer sans un laissez-passer octroyé par l'agent des Indiens, et les cérémonies religieuses importantes étaient interdites. Il était illégal de se rassembler, de porter des vêtements traditionnels, de danser, de chanter ou d'embaucher un avocat. Dans chaque réserve, les agents des Indiens avaient le pouvoir de juges de paix. Dans les Prairies, les « danseurs » étaient considérés comme une menace pour les assimilationnistes qui cherchaient à détruire les cultures des Premières Nations. La création de costumes et d'objets cérémoniels – l'âme même de l'expression artistique – était interdite.

En 1951, une nouvelle mouture de la *Loi sur les Indiens* a discrètement supprimé la plupart des articles qui interdisaient les cérémonies et les danses. Ironiquement, après avoir passé quatre-vingts ans à réprimer activement la créativité autochtone, dans les années 1960 le gouvernement fédéral a déploré la perte du savoir traditionnel et le déclin des arts culturels. En 1965, le ministère des Affaires indiennes créa une section des affaires culturelles<sup>6</sup>. Cette nouvelle section s'est surtout employée à monter des expositions spéciales et des projets liés aux arts et à la culture des Premières Nations, dans le cadre du centenaire de la Confédération qui approchait. Au même



Anne Ratt, *Mat*  
(*cross pattern*), vers  
1971 (cat. 44).



Anne Ratt, *Mat*  
(*radiating circle*  
*pattern*), vers 1971  
(cat. 45).



Martha Tawiyaka, *Tipi Mat*, 1967 (cat. 54).



Theresa Isnana Sr.,  
*Rug*, 1967 (cat. 24).



Jessie Goodwill,  
*Rug*, 1967 (cat. 17).

Nancy Goodpipe,  
*Rug*, 1968 (cat. 15).



Florence Maple, *Tipi*  
*Mat*, 1967 (cat. 34).





moment, le gouvernement de la Fédération du Commonwealth coopératif (FCC), en Saskatchewan, lança un programme de développement coopératif dans le nord de la province<sup>7</sup>. Sur le modèle de la FCC, le Northern Handicraft Co-operative Centre à La Ronge fut créé en 1960 pour remplacer le système des postes de traite<sup>8</sup>. Le Conseil des arts de la Saskatchewan collabora avec le ministère des Coopératives pour fournir conseil et soutien. En 1962, ces efforts favorisèrent l'inclusion d'artistes du Nord dans une exposition de la Guilde canadienne de l'artisanat en Italie<sup>9</sup>.

Les tapis en fourrure de lapin d'Anne Ratt (cat. 44 et 45) ont été créés dans ce contexte. Il s'agissait peut-être d'un « produit d'essai » commercialisé par le Northern Handicraft Centre à La Ronge. Le petit format du tapis a été conçu pour plaire aux touristes ou à un marché du Sud, mais la technique et le savoir-faire étaient ceux d'anciens Cris du Nord. Les couvertures et les parkas étaient tissés au doigt à partir de morceaux de fourrure de lapin découpés dans des peaux individuelles et séchés pour former une corde recouverte de fourrure. En frottant et en travaillant la corde, on décomposait les fibres de la peau, ce qui laissait une longueur de fourrure souple. Avec un index crochu servant de crochet, les femmes assemblaient la fourrure en boucles pour en faire des vêtements ou des couvertures, selon une technique similaire au crochet. Les vêtements étaient légers et chauds, le tissage ouvert permettant à la chaleur et à l'humidité de s'échapper. En utilisant la même technique, Anne Ratt a tissé des bandes de fourrure aux couleurs alternées pour créer des motifs. Le consommateur moyen n'a peut-être pas apprécié à sa juste valeur le processus de fabrication de ces petits tapis moelleux, ce qui peut expliquer le faible nombre de pièces produites.

La Sioux Handcraft Co-operative de Standing Buffalo fut érigée en Saskatchewan

au moment où le FCC cédait le pouvoir au parti libéral, et ce, pendant une période de restructuration importante au sein du ministère fédéral des Affaires indiennes. Chaque niveau de gouvernement considérait la créativité des Autochtones comme une ressource naturelle inexploitée qui avait le potentiel, si elle était correctement gérée, de remédier aux difficultés économiques. Après s'être prononcé en faveur des coopératives inuites, le gouvernement fédéral a soutenu l'« art esquimau » et en a fait la promotion auprès des collectionneurs. Les deux niveaux de gouvernement progressaient timidement vers l'idée que les hommes des Premières Nations étaient des artistes professionnels. Cependant, dans la vision bureaucratique des arts autochtones, les femmes restaient fermement liées à la production d'artisanat pour un marché touristique bas de gamme. Le projet de fabrication de tapis Ta-hah-sheena se situait entre différentes catégories.

### Ta-hah-Sheena : la Sioux Handicraft Co-Operative

L'histoire de la coopérative de Standing Buffalo est née de la rencontre de deux femmes. Martha Tawiyaka était sisseton dakota et descendante du chef Standing Buffalo. Sage-femme et femme-médecin, elle possédait une connaissance approfondie des plantes médicinales. Elle a abandonné ses pratiques médicinales à la suite de sa conversion à l'évangélisme chrétien, mais son savoir dakota était profond, qu'elle l'ait mis en pratique ou non<sup>10</sup>.

Lorna Bell Ferguson a vécu pendant une courte période à Standing Buffalo, aux côtés de son mari John Ferguson, un enseignant chargé des programmes d'éducation des adultes de 1965 à 1967. Le déplacement de la famille à Standing Buffalo en septembre 1965, depuis Fort Vermilion en Alberta, avait été motivé par l'admission de John Ferguson à l'Université de

la Saskatchewan (campus de Regina) et l'offre d'enseignement d'une classe d'éducation des adultes à Standing Buffalo, dans le cadre d'un projet pilote à l'échelle nationale. Le poste s'accompagnait d'une résidence pour enseignant, situation idéale pour un père de famille sans cesse croissante. En 1966, le programme d'éducation des adultes de Standing Buffalo s'avéra le seul projet pilote réussi au pays<sup>11</sup>. Ferguson forma ensuite un comité consultatif communautaire et commença à offrir divers types de formation, avant que son poste ne soit supprimé l'année suivante<sup>12</sup>. La famille déménagea à Regina en 1969, où Lorna créa et dirigea la première garderie de l'université<sup>13</sup>.

Dans les rapports des médias et la documentation promotionnelle, on attribue à « M<sup>me</sup> Ferguson » le mérite d'avoir « conçu et lancé » le projet de Standing Buffalo. On a suggéré qu'elle a voyagé pour mener des recherches artistiques approfondies, mais avec trois enfants en bas âge et des finances chroniquement précaires, cela paraît peu probable<sup>14</sup>. Elle a cependant noué une solide amitié avec Martha Tawiyaka et a étudié les traditions visuelles dakotas. Elle a été porte-parole de la coopérative et a exercé les fonctions de « conseillère et de consultante en marketing » de 1967 à 1968.

Le premier cours de fabrication de tapis au crochet à clapet, d'une durée de deux semaines, a coïncidé avec le programme de formation de John Ferguson. Comment Lorna Ferguson a-t-elle acquis les compétences nécessaires pour enseigner et comment a-t-elle découvert que la production de tapis et de tapisseries pouvait être un projet viable? Cela reste une énigme. Les cours étaient offerts à la maison des Ferguson au prix de cinq dollars par participant, avec la possibilité d'en déduire le coût des produits de la vente des tapis<sup>15</sup>. Divisant les vingt participantes en groupe du matin et de l'après-midi, Ferguson a enseigné à dix femmes à la fois en adoptant une stratégie

de « table de cuisine », qu'elle a ensuite reprise dans son travail d'alphabétisation<sup>16</sup>. Les membres adhéraient à la coopérative moyennant une cotisation de deux dollars, les matériaux étaient fournis et d'autres fournitures étaient distribuées sur présentation d'un tapis achevé. La technique de fabrication des tapis au crochet à clapet exigeait beaucoup de travail, le *Saskatoon Star-Phoenix* rapportant que « chaque pied carré contient 1 600 nœuds faits à la main qui nécessitent trois heures ou plus pour être exécutés<sup>17</sup> ». Le projet a toujours été qualifié d'« industrie de partage des profits », mais le mode de rémunération et de vente « au pied carré » contraignait les artistes à ne gagner qu'un dollar de l'heure, soit un peu moins que le salaire minimum de la Saskatchewan, et seulement si le tapis se vendait<sup>18</sup>.

Ferguson s'est montrée habile pour attirer l'attention des médias sur le nouveau groupe. Un communiqué de presse fut initialement diffusé dans tout le pays avec le titre « Les Sioux fabriquent des tapis », et plus correctement intitulé dans *The Indian Record* « La coopérative des Sioux est lancée ». Puisque quelques années seulement venaient de s'écouler depuis la levée des restrictions sur les déplacements des Premières Nations, le racisme et le malaise social demeuraient des réalités importantes. Le rôle de porte-parole de Ferguson et sa stratégie consistant à demander conseil à des aînées se sont révélés efficaces. Elle fit appel à des femmes influentes qui, à l'époque, étaient les défenseurs des arts les plus dynamiques dans l'Ouest canadien<sup>19</sup>. Grâce à un réseau de soutien et d'influence, Ferguson a organisé des présentations et des expositions dans des lieux publics, notamment des édifices gouvernementaux, des galeries d'art, à la Maison de la Saskatchewan, à Londres et au Musée de l'Homme, à Paris.

## Tióspaye, grammaire visuelle et abstraction féminine

Bien que la Sioux Handcraft Co-operative ait été fondée sur un modèle coopératif occidental, le rôle clé des aînées a été déterminant pour son succès. Les cinq « consultantes en design » apportaient un soutien esthétique et culturel aux jeunes artistes. Martha Tawiyaka (cat. 54) est le plus souvent citée, mais Jessie Goodwill (cat. 17), Mary Lasuisse (née en 1890), Lucy Yuzicapi (née en 1891) et Marina Goodfeather (née en 1901) ont toutes apporté une contribution importante. La subvention initiale prévoyait une rémunération modeste pour leur participation. Les conseillères ont collaboré activement au processus de création des motifs et ont même fabriqué des tapis.

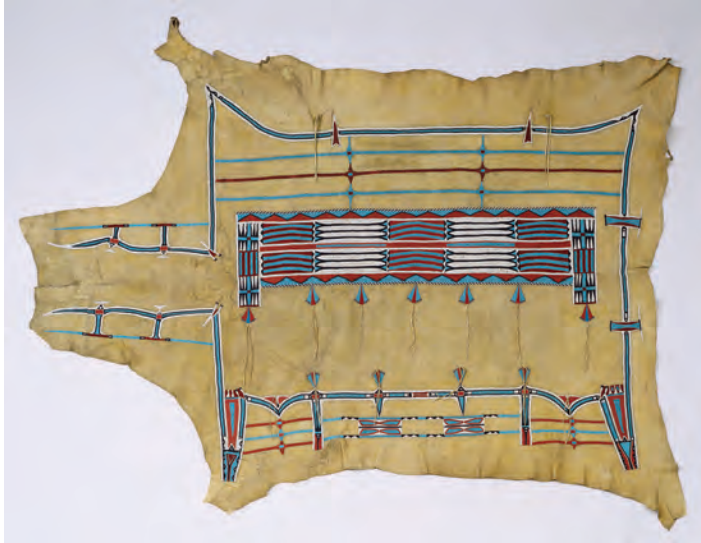
En parcourant la liste des membres de la coopérative, on constate que la parenté a été un facteur déterminant. L'importance de la kungsi ou grand-mère est évidente. Il s'agit peut-être d'une interprétation excessive, mais la coopérative semble avoir concordé avec le tióspaye dakota, un réseau complexe de familles élargies centrées sur les femmes. Les artistes étaient souvent des sœurs, des tantes, des cousines et des belles-sœurs. Ces relations renforçaient la capacité et l'aisance des aînées-conseillères à transmettre leur savoir aux plus jeunes.

Dès le départ, le récit dakota/lakota a été privilégié. Les tapis étaient évalués à « trois dollars par pied carré pour les motifs ordinaires et à cinq dollars par pied carré pour les motifs narratifs<sup>20</sup> ». Bien que Lorna Ferguson semble avoir été une élève enthousiaste et respectueuse, la représentation publique du « récit narratif » Ta-hah-sheena s'avéra plutôt romantique et simpliste.

Les membres de la Première Nation Standing Buffalo sont les descendants de plusieurs grandes bandes Sisseton Dakota et

Teton Lakota qui se sont déplacées vers le nord dans les années 1860<sup>21</sup>. L'imagerie dakota et lakota repose sur un système de motifs de base. Selon Sadie Red Wing, designer lakota, « toute la grammaire visuelle lakota tire son origine dans la ligne, le triangle et le carré<sup>22</sup> ». Chaque motif de base du vocabulaire est une unité reconnaissable, mais comme les lettres de l'alphabet, un sens n'est créé que lorsque les motifs sont combinés. Un motif unique peut avoir un sens littéral, mais des sens plus complexes peuvent aussi être créés par des regroupements, la composition et le contexte. Les sens étaient souvent transmis par les familles et pouvaient varier de manière significative. Les motifs de « plumes » (s'ils étaient regroupés) pouvaient représenter un tourbillon de vent, une coiffe de plumes ou un souffle de vie<sup>23</sup>. Le triangle, qui représente souvent un tipi, est bien plus qu'un abri. Un tipi peut symboliser une maison, un portail ou une section dans un cercle de campement (cat. 24). Différentes configurations de triangles peuvent évoquer des montagnes et des collines.

Un motif peut être un outil mnémorique pour un récit complet. L'un des récits de Martha Tawiyaka était représenté par un squelette de poisson stylisé. Le motif de tourbillon peut symboliser un phénomène naturel ou un personnage d'un récit fondateur qui organise le monde. Les étoiles, y compris les étoiles du matin et du soir qui sont au cœur de la cosmologie dakota et lakota, figurent fréquemment sur les tapis Ta-hah-sheena. Les étoiles étaient des êtres célestes, des guides pour les habitants de la terre et leurs mouvements reflétaient les cycles annuels<sup>24</sup>. Le motif souvent qualifié de « sablier », qui n'est manifestement pas un terme Dakota ou Lakota, est d'une grande importance. Le *kapemni* représente des cônes, des tipis cosmiques, les mondes du ciel et de la terre qui se touchent et s'alignent, le triangle du bas représentant la terre et celui du haut le ciel, l'énergie étant échangée au sommet<sup>25</sup>.



Artiste Sicangu Lakota, *Robe*, vers 1870, peau de bison et perles de verre, 240 cm x 182,9 cm. Musée d'art de Denver : fonds d'acquisition d'œuvres autochtones, 1948.144 Photographie @ Denver Art Museum.



Artiste Oceti Sakowin, *Dakota Parflesh Bag*, vers 1900, 21 cm x 33,7 cm x 2 cm. Collection et photographie : Minnesota Historical Society, 9859.16.

L'interprétation reposait sur l'intersection des connaissances du spectateur, de l'imagination du créateur et de la fonction de l'objet. Malgré des études approfondies, la plupart des historiens de l'art sont prudents quant à l'interprétation de l'art dakota/lakota, du fait de ses variations et du rôle de l'expression individuelle. Les artistes (en général) sont réticents à donner des explications en raison des protocoles ou du risque d'appropriation ou d'utilisation abusive. Au sein du collectif d'artistes lui-même, l'imagerie était ouverte et accessible. Des photographies de l'espace de travail de Standing Buffalo montrent des dessins de référence fixés au mur. La conversion chrétienne et l'éloignement de leur territoire d'origine, au sud, en ont peut-être modifié le sens, mais James Howard, qui a passé du temps en compagnie de Martha Tawiyaka et d'autres personnes pendant cette période, a remarqué que les « Sioux » du nord avaient conservé le savoir qu'avaient perdu leurs parents du sud. Cependant, malgré la profondeur potentielle du savoir contenu dans l'imagerie, l'accent placé sur la lecture littérale du sens symbolique semble indiquer une rigidité répétitive et ignore des facteurs clés de la pratique esthétique féminine : la créativité et l'abstraction.

Les femmes et les hommes avaient des rôles distincts, mais équilibrés, dans tous les aspects de la vie, y compris l'esthétique. Les hommes peignaient des récits séquentiels dans des arrangements d'images pictographiques. Les femmes travaillaient avec des couleurs et un langage géométrique audacieux. Le *tahah-sheena*, la robe ornée qui a donné son nom aux tapis de la coopérative, est un parfait exemple de cette dichotomie. Les robes créées par les hommes étaient couvertes de récits pictographiques relatant des événements importants de leur vie, alors que celles des femmes étaient géométriques. Elles pouvaient être peintes, piquées ou perlées. Les motifs

pouvaient être genrés, certains attribués aux hommes, d'autres aux femmes<sup>26</sup>. Les motifs naissaient dans le rêve et l'imagination, ils étaient inventés et modifiés en fonction de l'usage de l'objet. Dans le cadre d'un vocabulaire géométrique déterminé, les femmes ont fait preuve d'une créativité illimitée. Celle-ci n'était réduite que si une fonction particulière exigeait une imagerie ou des couleurs précises, et même en ce cas, on pouvait exprimer des variations subtiles.

Les descriptions des répertoires de Tahah-sheena font souvent mention de sacs en parflèche et d'autres récipients en cuir cru. La peinture sur cuir cru était une pratique féminine, un lieu d'excellence et d'innovation<sup>27</sup>. Parmi les centaines de récipients en parflèche peints qui subsistent, il n'y en a pas deux identiques. De la même manière, en 1969, la coopérative avait produit 182 motifs uniques, en travaillant avec la même grammaire universelle. Comme l'a si bien dit l'artiste kiowa Terri Greeves, les « femmes étaient occupées à abstraire le monde<sup>28</sup> ».

### Fabrication et commercialisation

Lorsque la coopérative a été invitée au prestigieux New York Gift Show en 1968, le *Leader Post* de Regina a relaté le départ de ses membres en publiant une photo de Joyce Ryder, souriante et portant des mocassins perlés alors qu'elle montait à bord d'un avion avec Lorna Ferguson<sup>29</sup>. L'article expliquait aux lecteurs que la coopérative était passée de douze à quarante-huit membres, dont l'âge variait entre 18 et 92 ans. *Standing Buffalo*, le documentaire prochainement lancé par l'Office national du film, y était également mentionné.

Au cours de sa première année d'activité, la coopérative produisit quatre-vingt-cinq tapis et tapisseries<sup>30</sup>. La deuxième année de



Joan Ryder et Lorna Ferguson partent pour New York pour montrer et exposer les tapis au New York Gift show. À l'extrême droite se trouve Mme W. Brass qui partait ce même jour pour assister à une réunion des Affaires indiennes à Toronto. Annonce publiée dans *The Leader-Post* (Regina, Saskatchewan), une division de Postmedia Network Inc. « Rugs shown in New York », 20 août 1968, p. 10.

son existence fut marquée par le New York Gift show, par la sortie du documentaire de l'ONF, ainsi que par sa participation à une exposition d'artisanat canadien qui a fait le tour de l'Europe, du Japon et de l'Australie.

Malgré cette promesse, les tapis Tahah-sheena n'ont jamais été pleinement intégrés au programme d'art et d'artisanat du ministère des Affaires indiennes. Les rapports annuels 1967-1970 du ministère des Affaires indiennes ne mentionnent pas la coopérative de Standing Buffalo, même si le gouvernement fédéral avait acheté les tapis qui furent exposés lors de la tournée de l'exposition sur l'artisanat canadien (actuellement conservés dans la collection du Centre d'art autochtone de Gatineau).

Florence Maple, *Rug*, 1969  
(cat. 33).



Rose Buffalo, *Ta-Hah  
'Sheena*, 1968 (cat. 7).

Yvonne Yuzicappi, *Rug*,  
1968 (cat. 61).





Florence Ryder, *Untitled (pink ground)*, s.d. (cat. 49).

Le *Indian News* a rapporté que « l'exposition la plus productive à ce jour a eu lieu à la galerie d'art Lippel à Montréal. Celle-ci a été montée par M<sup>lle</sup> Alanis Obomsawin de la tribu indienne des Abénaquis, près de Montréal<sup>31</sup> ».

Les aspirations de la coopérative, qui visait à être acceptée sur le marché de l'art ou du moins par les décorateurs avisés, n'ont jamais été pleinement satisfaites. Malgré une subvention de la « Division de la formation professionnelle et spéciale » du ministère des Affaires indiennes, son financement sporadique provenait en grande partie du ministère provincial des Coopératives et du Conseil des arts de la Saskatchewan<sup>32</sup>. En 1968, lorsqu'un prêt promis par le ministère des Affaires indiennes lui a été refusé, Lorna Ferguson a révélé la fragilité financière de la coopérative : « Il s'agit vraiment d'une entreprise de fortune qui ne dispose pas d'un capital suffisant... Nous n'avons jamais pu maintenir une production continue<sup>33</sup> ». À la fin de 1969, le mariage de Ferguson a pris fin et elle est retournée à Fort Vermilion avec ses enfants. La coopérative poursuit ses activités, avec le soutien du Conseil des arts de la Saskatchewan pour la promotion et la commercialisation, mais le nombre d'artistes actifs diminue.

Malgré cela, les réalisations les plus importantes des artistes Ta-hah-sheena eurent lieu au cours de ces dernières années. En 1968, l'artiste et conservateur seneca Tom Hill fut nommé directeur de la Section des affaires culturelles du ministère des Affaires indiennes et du Nord. Les femmes n'avaient pas été incluses dans le pavillon des Indiens du Canada à l'Expo 67 de Montréal, mais Hill proposa les œuvres de deux femmes pour l'Expo 70 d'Osa-ka, au Japon : un service à thé de la potière mohawk Elda Smith et une tapisserie de Bernice Bear. Les œuvres étaient destinées à la salle de découverte du pavillon canadien.

Leur choix avait été fondé sur « le statut qu'elles ont atteint dans le monde de l'art canadien et sur leur capacité à représenter de manière optimale l'art autochtone canadien<sup>34</sup> ». La composition et la palette de couleurs de Bernice Bear ont été décrites comme « un exemple classique du sens de la symétrie et de la couleur propre aux Indiens du Canada ». Le tapis sans titre de Bear peut être repéré dans la collection du Centre d'art autochtone grâce à une photographie prise par les médias et à une description plutôt indifférente figurant dans un répertoire de Ta-hah-sheena : « des motifs sans signification (à l'exception des pointes de flèche en silex) purement décoratifs<sup>35</sup> ». Pour Hill, cependant, Bear – alors âgé de 22 ans – qui travaillait dans la couleur pure et l'abstraction, représentait la nouvelle génération d'artistes autochtones.

Deux grandes tapisseries au crochet à clappet avaient été commandées par l'Université de la Saskatchewan (campus de Regina), où elles ont été exposées dans des lieux publics. Trois motifs soumis par Marge (Marjorie) Yuzicappi (cat. 60), Martha Tawiyaka et Bernice Runns furent choisis, leur exécution étant le fruit d'un effort de collaboration avec des membres de la coopérative (souvent des membres de la famille) travaillant de concert. Les motifs géométriques sont à la fois subtils et dynamiques et servent l'objectif ancien d'embellir un espace commun partagé.

En 1972, Lorraine Yuzicappi, présidente de la coopérative, informa un client que Marge Yuzicappi avait un tapis presque terminé, mais que « Margaret Ryder et ses filles sont les seules à souhaiter fabriquer de grands tapis à l'heure actuelle<sup>36</sup> ». Or le processus requérant un travail intensif, sa faible rémunération et le coût des matériaux constituaient des défis chroniques qui, conjugués aux déplacements et aux changements de vie des principaux



membres, ont conduit à la lente disparition des tapis Ta-hah-sheena.

Mais leur influence se fait toujours sentir. Malgré sa petite taille, le peuple Standing Buffalo est l'une des Premières Nations les plus dynamiques sur le plan artistique dans l'Ouest canadien. Les femmes se sont tournées vers le perlage et les couvertures étoilées, des formes d'art qui ont une signification profonde et une pertinence immédiate pour leur famille et leur communauté. Plutôt que d'essayer de répondre aux intérêts changeants d'un marché extérieur, elles ont focalisé leur attention vers l'intérieur.

Une nouvelle artiste textile émergea dans les années 1970. Florence Ryder, enfant au temps de la coopérative, avait appris à confectionner des tapis auprès de sa mère, Élisabeth Ryder. Artiste très prolifique, Ryder est revenue au tapis crocheté abordable, un mode d'expression plus durable. Influencée par l'esthétique Ta-hah-sheena (cat. 48 et 49), Ryder a été très prisée des collectionneurs. Elle a présenté une exposition individuelle, *Florence Ryder : Hooked Rugs*, en 1989 à la Dunlop Art Gallery de Regina et a participé aux expositions collectives contemporaines de la galerie *Indian Summer* en 1990 et *Here and Now* en 1999.

Il est important de comprendre les structures qui ont limité les femmes artistes autochtones de cette époque afin d'apprécier véritablement l'importance de leur travail. La tentative d'inclusion dans le paysage politique canadien n'était amorcée que depuis six ans lorsque les femmes de Standing Buffalo entreprirent de s'organiser, et cela, des décennies avant l'inclusion des artistes autochtones dans les voies de financement des arts. La structure coopérative, seule source de financement disponible, avait cependant mis l'accent sur la répartition des profits et la création d'emplois. Elle reflétait ainsi l'attitude répandue des gouvernements qui considéraient l'art autochtone uniquement sous l'angle économique. Il s'agissait d'un véhicule tout à fait inapproprié pour un collectif d'artistes cherchant à s'intégrer dans le domaine de la création artistique. Les tapis Ta-hah-sheena, reposant sur un travail intensif au gré d'un processus créatif intergénérationnel, symbolisèrent le refus d'accepter le créneau offert aux fabricants ou fournisseurs d'un marché touristique bas de gamme. Il s'agissait d'une entreprise audacieuse et courageuse, comme en témoigne la puissance visuelle durable de leur travail.



## NOTES

- 1 Philip Deloria, *Becoming Mary Sully: Toward an American Indian Abstract*, Seattle, WA, University of Washington Press, 2019, p. 21. Note de l'auteur : Cet essai a débuté par une étude dirigée des tapis Ta-hah-sheena de la collection permanente de SK Arts avec Larissa Ketchimonia et Bailey Monsebroten, étudiantes diplômées en média, art et performance (MAP) de l'Université de Regina, étude qui nous a conduites à rechercher l'emplacement des tapis qui ont survécu.
- 2 « Canadians You Should Know », *MacLean's Magazine*, 1er octobre 1969, p. 97.
- 3 Voir l'entretien avec Samuel Buffalo, IH-115, 30 août 1977; entretien avec Joe Moran, IH-SD.104, 22 août 1983, Saskatchewan Archives Board. Transcriptions disponibles sur oUR Space, University of Regina Archives and Special Collection, <https://ourspace.uregina.ca/>.
- 4 *Annual Report of the Department of Indian Affairs for the Year 1892*, Ottawa, Services gouvernementaux, 1893, p. 244.
- 5 Ibid., p. 177 et p. 178.
- 6 Pour une discussion sur la Section culturelle, voir Barry Ace, « Reactive Intermediates : Aboriginal Art, Politics, and Resonance of the 1960s and 1970s », dans Michelle LaVallée (dir.), *7 : Professional Indian Artists, Inc.*, Regina, MacKenzie Art Gallery, 2014, 200-204.
- 7 Voir David M. Quiring, *CCF Colonialism in Northern Saskatchewan : Battling Parish Priests, Bootleggers, and Fur Sharks*, Vancouver, UBC Press, 2004.
- 8 « Indian Handicraft Sold at Cooperative Centre », *Leader Post* (Regina), 18 juin 1960, p. 15.
- 9 « European Markets for Indian Crafts », *Leader Post* (Regina), 2 février 1962, p. 7.
- 10 Martha Tawiyaka a raconté à James Howard qu'elle avait enterré ses médicaments et abandonné sa pratique dans James Howard, *The Canadian Sioux*, Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 1984, p. 48.
- 11 « 12 Indians Receive Diplomas as Education Course Finishes », *Leader Post* (Regina), 5 mars 1966, p. 1.
- 12 Ferguson a annoncé la perte de son emploi lors d'une conférence de l'Église unie à Regina : « Indian Worker Losing Position : Job being abolished », *Leader Post* (Regina), 1er juin 1967.
- 13 « Day Care Centre Seeks Quarters », *Leader Post* (Regina), 6 novembre 1969, p. 4.
- 14 Deux de leurs fils sont devenus auteurs, décrivant le courage de leur mère tout au long de leurs mésaventures familiales dans Ian Ferguson, *Village of the Small Houses : A Memoir of Sorts*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2003, et Will Ferguson, *Beauty Tips from Moose Jaw*, Toronto, Knopf Canada, 2010.
- 15 Dear – de Lorna Ferguson (non signé), Sioux Handicraft Industry, Fort Qu'Appelle, Saskatchewan, 26 juillet 1967, dossier de recherche Ta-Hah-Sheena, dossier 23, archives de la Dunlop Art Gallery.
- 16 Lorna Bell était surnommée la « grand-mère de l'alphabétisation » et on lui attribuait le lancement de l'alphabétisation en Alberta. Voir Deborah Morgan, *Opening Doors : Thoughts and Experiences of Community Literacy Workers in Alberta*, Camrose, Augustana University College and Alberta Association of Adult Literacy, 1992, p. 99.
- 17 « Tapestries Feature Sioux Designs », *Star-Phoenix* (Saskatoon), 28 mars 1968, p. 6.
- 18 Une demande de subvention décrivait le coût par pied carré comme étant de 6 \$, et le prix de vente comme étant 9 \$ le pied carré.
- 19 Voir Ann Whitelaw, « Professional/Volunteer : Women at the Edmonton Art Gallery, 1923-70 », dans Kristina Huneault et Janice Anderson (dir.), *Rethinking Professionalism : Women and Art in Canada*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2012, p. 357-390.
- 20 Lorna Ferguson, Soumission concernant les fabricants de tapis de tipi (Proposition de fabrication de tapis dans l'industrie artisanale), s.d., dossier de recherche Ta-Hah-Sheena, dossier 15, archives de la Dunlop Art Gallery.
- 21 Martha Tawiyaka a été l'une des principales sources d'information de James H. Howard lors de son travail sur le terrain dans les années 1970: James H. Howard, *The Canadian Sioux*, Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 1984.
- 22 Sadie Red Wing, « Learning the Traditional Lakota Visual Language Through Shape Play », mémoire de maîtrise, North Carolina State University, 2016, p. 31.
- 23 Carrie Lyford, *Quill and Beadwork of the Western Sioux*, réimpression de la version originale de 1940, Boulder, CO, Johnson Publishing Co., 1979, p. 74 et p. 77.
- 24 Sinte Gleska College, *Lakota Star Knowledge: Studies in Lakota Stellar Theology*, Rosebud, SK, Sinte Gleska College Publishing, 1990.
- 25 Julie A. Rice-Rollins, « The Cartographic Heritage of the Lakota Sioux », *Cartographic Perspectives* 48, printemps 2004, p. 43.
- 26 Ibid., p. 78.
- 27 American Meredith, « Parfleches : How Native Women Pushed the Envelope of Abstraction », *First American Art Magazine* 26, printemps 2020, p. 34-39.
- 28 Teri Greeves, « Women Were Busy Abstracting the World », dans Jill Ahlberg Yohe and Teri Greeves (dir.), *Hearts of Our People : Native Women Artists*, Minneapolis, MN, Minneapolis Institute of Art in association with the University of Washington Press, 2019, p. 101.
- 29 « Rugs shown in New York », *Leader Post* (Regina), 20 août 1968, p. 10.
- 30 « Handcraft group meets : Bylaws approved », *Leader Post* (Regina), 16 janvier 1968, p. 10.
- 31 « Tah-hah-sheena », *Indian News* 12, no 1, avril 1969, p. 6.

- 32 L'article fait état de ventes d'une valeur de deux millions de dollars, mais il doit s'agir d'une erreur.
- 33 « Native co-op's hopes dashed by refusal », *Leader Post* (Regina), 6 septembre 1968, p. 11.
- 34 « Canadian Indian Art Forms at Expo '70 », *The Indian News* 12, no 8, novembre 1969, p. 7.
- 35 Tapis no 68031C, Bernice Bear, Répertoires et listes de tapis, Dossier de recherche Dunlop Ta-hah-sheena, dossier 35.
- 36 Mme Lorraine Yuzicappi à Mme Collins, Fort Qu'Appelle, Saskatchewan, 16 mai 1972, Dossier de recherche Dunlop Ta-hah-sheena, dossier 30, Archives Dunlop Art Gallery.



Margaret Harrison, *Margaret's Rug*, vers 2005 (cat. 22).

# Histoires métisses et travail artistique des femmes dans *Margaret's Rug* de Margaret Pelletier Harrison

par Cheryl Troupe

Margaret Harrison est une couturière accomplie qui pratique l'art traditionnel. Elle fait de la broderie florale de style métis et compte parmi les quelques femmes métisses qui continuent de confectionner des tapis au crochet. Elle a grandi dans la communauté de la réserve routière du lac Katepwa, dans la vallée de la Qu'Appelle, au sud de la Saskatchewan, et est membre des familles élargies Racette, Pelletier et Cardinal. Ces familles descendent des chasseurs de bisons de la région de la vallée de la Qu'Appelle du milieu et de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, bon nombre de ces familles vivaient sur des terres qui ne leur appartenaient pas, ayant été déplacées par l'échec du système des certificats de Métis et de l'Acte des terres fédérales visant à garantir un titre foncier. Ces familles se sont installées ailleurs sur des terres appartenant à des colons fermiers chez qui ils travaillaient de manière saisonnière et sur des terres inoccupées de la Couronne, adjacentes aux réserves des Premières Nations ou sur des terres réservées pour la construction de routes dans le cadre de l'arpentage des terres fédérales. Ces espaces formés dans toutes les Prairies sont devenus ce qu'on appelle des communautés de réserves routières. La mère de Margaret, Adeline Pelletier dit Racette, et les sœurs de sa mère, Florence, Agnès et Louise, étaient bien connues dans la vallée de la Qu'Appelle pour leurs travaux de couture et leurs tapis au crochet. Elles lui ont transmis leurs enseignements culturels, leurs connaissances en couture et leur savoir-faire en matière de fabrication de tapis : ces enseignements et le legs du travail artistique des femmes métisses guident la pratique artistique contemporaine de Margaret.

Bien que la fabrication de tapis dans la vallée de la Qu'Appelle ne soit plus aussi répandue qu'autrefois, Margaret continue de pratiquer cet art et de transmettre ses enseignements, souvent dans le cadre d'ateliers artistiques communautaires. En 2013, elle m'a offert l'un de ses tapis au crochet que j'ai intitulé *Margaret's Rug* (cat. 22). Il ne reprend pas le motif floral typique que lui ont enseigné sa mère, sa grand-mère et ses tantes, mais il illustre leur maison familiale sur la réserve



Margaret Pelletier Harrison et *Margaret's Rug*, 2013. Avec la permission de Cheryl Troupe.

routière le long des rives du lac Katepwa. C'est un exemple exceptionnel de pratique artistique historique et contemporaine, une représentation de l'expérience de Margaret qui la relie à la vallée de la Qu'Appelle, et un moyen mnémotechnique qui lui permet de se souvenir et de partager. Pour chaque élément représenté sur le tapis, elle a évoqué son enfance dans la vallée, des lieux précis, le travail des femmes et les aliments qu'elles cultivaient, récoltaient et préparaient. La communauté de Margaret était très unie et toutes les familles se trouvaient étroitement liées. Elles partageaient leurs ressources et passaient du temps à travailler ensemble et à se rencontrer. Bien que sa maison soit la seule représentée sur le tapis, Margaret a raconté de nombreuses histoires sur ses grands-parents, Josué Pelletier et Vitaline Cardinal, qui vivaient près de chez elle, et ses propres parents, ainsi que ses tantes, ses oncles et ses cousins, qui habitaient également au bord du lac.

La scène figurant sur son tapis représente l'endroit où ils vivaient « serrés les uns contre les autres le long du rivage » au bout du lac Katepwa<sup>1</sup>. La maison d'enfance de Margaret se trouve au premier plan du tapis, agrémentée d'une corde à linge sur laquelle sont suspendus des couvertures et des vêtements à sécher. À côté de la maison se trouvent des fleurs, des arbres et des potagers plantés et récoltés par les femmes. Margaret a également ajouté les outils de jardinage que la famille utilisait pour travailler la terre. En arrière-plan se trouvent les routes et les coulées de la vallée, bordées de plantes et d'arbres, tels que les cerisiers et les amélanchiers dont ils récoltaient les fruits chaque année. Deux croix blanches bordent le tapis, symbolisant l'importance de l'Église catholique dans la vie de Margaret et dans celle de la communauté métisse de Qu'Appelle. On note également deux motifs floraux, comme ceux que sa mère, ses tantes et ses grands-mères utilisaient pour décorer leurs propres



Vitaline Cardinal et Josué Pelletier, vers 1950. Avec la permission de Margaret Harrison.

tapis. Enfin, si vous regardez bien, vous verrez un symbole de l'infini, marqueur important de l'identité des Métis et symbole de l'appartenance à une nation.

Les femmes métisses, comme celles de la vallée de la Qu'Appelle, ont une longue histoire qui remonte aux premières années de la traite des fourrures, de la confection de vêtements et de biens matériels destinés à la vente ou au troc avec les postes des compagnies de fourrures, les colons et les nouveaux arrivants<sup>2</sup>. Sherry Farrell Racette, érudite et artiste autochtone, soutient que les femmes autochtones ont adapté leur travail pendant la traite des fourrures aux économies rurales émergentes, en trouvant des moyens de continuer à confectionner et à vendre des objets faits à la main et souvent décoratifs<sup>3</sup>. Les femmes métisses et des Premières Nations vendaient couramment leurs produits aux postes de traite locaux, aux commerçants et, plus tard, aux colons. Norbert Welsh, chasseur de bisons et commerçant métis, se souvenait qu'à la fin des années 1800, il achetait régulièrement des produits, en particulier des mocassins, fabriqués par les femmes métisses et des Premières Nations de la région pour les vendre dans son magasin de File Hills, situé juste au nord de la vallée de la Qu'Appelle<sup>4</sup>.

La production artistique des femmes et leur savoir-faire traditionnel en matière de couture et de travaux manuels étaient essentiels pour subvenir aux besoins des familles métisses jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Cette pratique se poursuit aujourd'hui, souvent avec l'aide des média sociaux et de l'internet. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la colonisation des provinces des Prairies s'est intensifiée, tout comme la participation des Métis à l'économie agraire en développement. Déplacés par l'échec des politiques du gouvernement canadien visant à garantir la propriété foncière des Métis, nombre d'entre eux ont lutté pour conserver les parcelles de terre sur lesquelles ils vivaient.

Ils ont fait face au racisme dans leurs rapports quotidiens avec les colons, et ils se sont heurtés à des défis devant le nouvel ordre social en évolution qui privilégiait l'économie des colons, de même que les lois et institutions euro-canadiennes. Au sein des communautés de réserves routières, les débouchés économiques étaient limités. Pendant un certain temps, les hommes ont trouvé du travail comme ouvriers saisonniers ou journaliers chez les fermiers colons, ramassant des pierres, défrichant les champs, plantant et récoltant les cultures.

Pour ce qui est des femmes, elles travaillaient comme domestiques dans les maisons des colons ou parfois aux côtés de leurs maris, aidant aux travaux agricoles. Elles pêchaient au filet, récoltaient des baies et arrachaient des racines de sénéca qu'elles vendaient ou échangeaient afin de procurer un revenu à la famille. Dans de nombreux cas, les femmes métisses commercialisaient leur savoir-faire en matière d'art et de couture qui leur avait été transmis par leurs mères et leurs grands-mères, afin de générer des revenus supplémentaires et de rapporter à la maison la nourriture et les fournitures nécessaires. Ce travail artistique a assuré la stabilité et la continuité culturelle au cours d'une période de transition économique, sociale et politique de plus en plus rapide. Le travail artistique des femmes représentait un élément essentiel de l'économie familiale. La mère de Margaret, Adeline, évoque l'importance de l'activité artistique et économique des femmes en faisant remarquer qu'« on n'a plus à s'inquiéter de rien quand on a un tapis comme celui-là<sup>5</sup> ». De nombreuses femmes de la vallée, dont la mère et les tantes de Margaret, ont utilisé leur savoir-faire en matière de couture, de perlage, de broderie et autres arts décoratifs, que leur avait transmis leurs mères et leurs grands-mères, pour fabriquer et vendre des objets domestiques décoratifs dans les années 1930 et 1940. Céline Amyotte Poitras se souvient que pendant cette période, et de plus en



Adeline Pelletier dit Racette avec un de ses tapis, mai 2002. Avec la permission du Gabriel Dumont Institute, GDI.RS. 0990.

plus pendant la Dépression, « il n’y avait pas un brin de travail pour les hommes » dans la vallée de la Qu’Appelle. C’est donc souvent le travail des femmes qui permettait de subvenir aux besoins de la famille<sup>6</sup>. Elle se rappelle avoir fait beaucoup de couture pour les gens et que c’était « la seule chose sur laquelle [elle] pouvait compter ». La couture se faisait souvent à la lumière d’une lampe à huile, tard dans la soirée, une fois qu’elle avait terminé son travail et couché les enfants. Les travaux de couture étaient généralement effectués à la main, car peu de gens avaient accès à des machines à coudre avant la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Adeline travaillait et cousait pour plusieurs familles de fermiers. Ses frères travaillaient également pour des fermiers au nord de la vallée, près de la ville d’Abernethy. Au moment de la récolte, la famille et les grands-parents de Margaret se joignaient à ses oncles pour effectuer des travaux agricoles là où ils trouvaient du travail. Les femmes prêtaient parfois main forte dans les champs,

mais le plus souvent elles aidaient à dépecer les bœufs et les cochons. Margaret se souvient que sa mère et sa grand-mère ramenaient les restes de viande et les entrailles pour les nettoyer, les cuisiner et en faire du boudin. Elle se rappelle également que son oncle Raoul disait souvent aux fermiers et à leurs épouses combien sa sœur Adeline travaillait dur, de sorte que les talents de couturière et l’éthique de travail d’Adeline étaient connus de tous. En échange de ses travaux de couture, Adeline recevait souvent des boîtes de vieux vêtements et de tissus qu’elle découpait pour en faire de nouveaux vêtements et des couvertures pour la famille. Elle conservait également le tissu pour fabriquer des tapis au crochet.

Les sœurs d’Adeline, Florence, Agnès et Louise étaient également reconnues pour leurs talents de couturières. Agnès vivait à Indian Head et réparait des uniformes pour la Gendarmerie royale du Canada. Louise habitait à Qu’Appelle-Sud et travaillait à l’hôpital comme couturière et à la buanderie, tandis que Florence, à l’instar d’Adeline, effectuait des travaux de couture pour les familles agricoles voisines. Le fils de Florence, Bob Desjarlais, se souvient que sa mère était assise devant sa machine à coudre du matin jusqu’à tard dans la nuit pour confectionner tous les vêtements et les couvertures de la famille. Elle cousait régulièrement pour des familles de colons et a même confectionné des robes de mariée et des robes de demoiselle d’honneur<sup>7</sup>. Margaret et Bob se souviennent tous deux que leurs mères travaillaient en échange de nourriture, y compris de la viande que les fermiers avaient dépecée. Leur travail aidait à subvenir aux besoins de la famille et contribuait à réduire ce qu’ils étaient obligés de chasser, de pêcher ou d’acheter. Ceci importait beaucoup puisque leur travail pour les fermiers les éloignait souvent de leurs activités de cueillette. Bob Desjarlais pour sa part a rappelé l’importance du travail des femmes dans l’économie



familiale, en faisant remarquer que sa « mère faisait tout à l'aiguille<sup>8</sup> ».

Ces femmes recyclaient presque tous les vêtements qui s'y prêtaient. Elles récupéraient de vieux vêtements auprès des fermiers pour lesquels elles travaillaient, et les transformaient en nouvelles pièces. Elles raccommodaient, réparaient et rapiécèrent, et lorsque les vêtements n'étaient plus portables, elles les démontaient, les triaient, les récupéraient et les découpèrent en bandes pour en faire des tapis.

Les tapis fabriqués au crochet sont historiquement des objets utilitaires et domestiques dont les origines remontent au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle en Amérique du Nord<sup>9</sup>. Si la fabrication de tapis au crochet était une pratique artistique très répandue chez les femmes métisses au début du XX<sup>e</sup> siècle, on ne sait pas exactement par qui et comment cette forme d'art a été introduite dans la région de la vallée de la Qu'Appelle. Il est probable qu'elle le fut par les Métis qui se déplaçaient dans les Prairies. La fabrication de tapis au crochet était une pratique courante dans les paroisses de la rivière Rouge au milieu et à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle; elle était probablement enseignée aux jeunes femmes par les religieuses dans les écoles des couvents. Le Musée de Saint-Boniface, à Winnipeg, au Manitoba, abrite un tapis fabriqué par Marie Rose Breland pour l'un de ses fils dans les années 1880. Marie Rose était la fille de Cuthbert Grant et de Marie Desmarais, et en 1836, à l'âge de quinze ans, elle épousa Pascal Breland. En 1869-1870, les Breland ont hiverné au nord de la vallée de la Qu'Appelle pour chasser le bison et ouvrirent leur maison à la famille élargie et aux membres de la communauté tout au long de l'hiver<sup>10</sup>. Marie Rose avait un frère et une soeur, James et Julie, qui étaient déjà mariés et faisaient partie des nombreux réseaux de parenté des Desjarlais, des Blondeau et des Fisher dans la vallée. Mesurant 185 x 200 cm, *Le tapis Breland* a dû exiger un travail considérable, tant pour sa



Marie Breland (née Grant), *Le Tapis Breland*, vers 1890, tapis fait au crochet; laine, jute. Cotton 185 cm x 200 cm. Collection du Musée de Saint-Boniface, Manitoba, DA-330.

fabrication que pour son transport. Bien que le Musée indique que Breland est celle qui a confectionné le tapis, il s'agit probablement d'un travail de collaboration entre Marie-Rose et d'autres femmes de sa famille.

Les tapis fabriqués au crochet, comme celui de Breland, sont devenus populaires dans les maisons des Métis et des colons au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les tapis tressés, faits de bandes de tissu tressées puis cousues ensemble en forme de cercle ou d'ovale, étaient aussi très en vogue. À mesure que les tapis fabriqués au crochet gagnaient en popularité, des toiles de jute gaufrées avec des motifs de tapis ont commencé à être vendues dans des catalogues de commande par correspondance. Cependant, les Métis qui confectionnaient des tapis ont continué de créer leurs propres modèles, car les patrons préfabriqués étaient hors de prix.

Selon Margaret, sa mère et ses tantes – « les filles Racette », comme elle les appelait – étaient des artisanes du crochet à clapet



Margaret Harrison, *Margaret's Rug* (détail), vers 2005 (cat. 22).

qui, comme plusieurs femmes métisses, fabriquaient et vendaient des tapis au crochet dans toute la vallée<sup>11</sup>. Des bouts de vieux vêtements étaient récupérés, triés, puis teints en différentes couleurs, avant d'être découpés en bandes d'environ 2,5 cm. Un morceau de toile de jute recyclé à partir d'un sac de pommes de terre était tendu sur un cadre en bois, puis décoré avec le motif du tapis, dessiné à l'aide d'un morceau de charbon de bois. Un crochet était fabriqué à partir d'une tête de clou limée et insérée dans un manche rond en bois qui tenait bien dans la paume de la main. Le tissu était tiré par derrière, à travers les trous de la toile de jute, pour former de petites boucles régulières. Les tapis au crochet prenaient diverses dimensions et étaient le plus souvent carrés ou rectangulaires, car la fabrication d'un tapis rond ou ovale sur un cadre carré aurait gaspillé de la toile de jute.

Les motifs floraux du perlage et de la broderie sur soie des Métis ont influencé la façon dont étaient conçus les tapis. Margaret et son cousin Bob se souviennent que leur mère respective utilisait un motif de rose particulier. Adeline créait souvent un grand motif floral dans les tons de rose et de rouge agrémenté de grandes feuilles vertes et de vignes. Elle planifiait son modèle et essayait ensuite de trouver du tissu dans ces couleurs. Si elle ne disposait pas de la couleur désirée ou de celle dont elle avait besoin, elle teignait son tissu à l'aide de papier crêpé, utilisé dans les fêtes de la gamelle et à l'église, et qui était facilement accessible. Adeline trempait le papier crêpé dans de l'eau bouillante, le faisait macérer et ajoutait enfin du sel pour fixer la couleur, afin d'éviter que la couleur du tissu ne se déteigne au lavage des tapis. Margaret se souvient également que sa mère utilisait de la teinture pour colorer ses bandes de tissu, mais uniquement lorsque les clients commandaient des tapis dans des motifs et des couleurs bien précis et qu'ils lui

fournissaient les bouts de tissu et la teinture nécessaires à la réalisation du projet.

Les femmes métisses vendaient leurs tapis à leurs voisins et aux familles agricoles des environs, souvent pour trois ou quatre dollars l'unité, ou les échangeaient contre des aliments comme du beurre, des œufs ou de la viande que les familles métisses ne produisaient pas elles-mêmes<sup>12</sup>. Ces ventes leur permettaient de gagner de précieux revenus et de nourrir des familles affamées. Les trois ou quatre dollars que rapportait un tapis représentaient beaucoup d'argent; selon Desjarlais, « à l'époque, cinq dollars suffisaient pour nourrir une famille de quatre personnes pendant au moins une semaine<sup>13</sup> ». Joseph Moran, également originaire de la vallée de la Qu'Appelle, se souvient que les tapis faits main de sa mère lui permettaient de procurer un revenu à la famille, souvent son seul gagne-pain<sup>14</sup>. Il décrit son esprit d'entreprise et sa détermination à vendre ses tapis. Pendant de nombreuses années, elle prenait le train de Lebret à Regina (une distance d'environ 80 kilomètres / 50 miles), où elle vendait ses tapis en échange de vêtements ou d'argent. Son commerce était assez prospère et elle finit par attirer l'attention des forces de l'ordre locales. Cette attention était peut-être due au fait qu'elle vendait ses marchandises sans le permis requis ou sans établissement commercial officiel, ou encore parce qu'elle était autochtone. L'attention qu'elle attira, estime Moran, l'obligea à se faire discrète dans la conduite de ses affaires et à éviter l'œil vigilant des autorités. M<sup>me</sup> Moran était de toute évidence déterminée à subvenir aux besoins de sa famille en dépit des difficultés qu'elle a pu rencontrer, voire d'une éventuelle confrontation avec la loi. Elle agissait par nécessité, jouant un rôle économique que ne pouvait assumer son mari aveugle. À titre de seules ou principales soutien de famille, les femmes comme M<sup>me</sup> Moran illustrent bien les efforts

que déploierent les Métisses afin d'élaborer les stratégies nécessaires aux besoins essentiels de leur famille.

Dans la famille de Margaret, sa mère Adeline et sa tante Florence n'étaient pas les seules à fabriquer des tapis. Cet art était pratiqué dans les familles élargies et transmis aux femmes plus jeunes au sein de leurs réseaux de parenté. La grand-mère paternelle de Margaret, Vitaline Cardinal, fabriquait des tapis au crochet, tout comme les sœurs de Vitaline, La Rose et Octavie. Dans une entrevue d'histoire orale réalisée par l'Institut Gabriel Dumont, Joséphine Tarr se souvient qu'Emma Amyotte, la belle-fille d'Octavie Cardinal, travaillait fort pour subvenir aux besoins de sa famille en confectionnant et en vendant des tapis tressés ou au crochet, ainsi qu'en cueillant et en vendant des baies<sup>15</sup>. Elle a pu même gagner suffisamment d'argent, grâce à ses ventes, pour s'acheter une vache laitière. Les femmes provenant des deux côtés de la famille de Margaret fabriquaient des tapis, et faisaient partie d'un réseau interrelié de femmes métisses rompues à ce travail. Il est fort probable que de nombreuses autres femmes, même au sein de cette famille, fabriquaient et vendaient également des tapis au crochet.

Le système de famille élargie à l'intérieur duquel ces femmes confectionnaient leurs tapis s'est transposé en territoires de vente informels. Le grand-père paternel de Margaret, Josué Pelletier, vendait les tapis de sa femme Vitaline Cardinal. Josué, se souvient Margaret, était un colporteur de poisson qui vendait aussi des baies et des tapis dans toute la vallée. Il parlait peu l'anglais, utilisant surtout le cri ou le michif, mais il savait quelles familles de fermiers étaient susceptibles d'acheter ses marchandises. Il vendait les tapis de Vitaline depuis la communauté de la réserve routière du lac Katepwa jusqu'au sud de la vallée, puis hors de la vallée jusqu'à Indian Head, où lui et Vitaline faisaient des affaires. La famille

considérait ce territoire comme le sien, tandis que le côté nord de la vallée, vers Abernethy, était celui où les parents de Margaret, Alfred et Adeline, ainsi que son oncle Michel et sa tante Cora, faisaient leurs affaires, vendant pour l'essentiel les tapis d'Adeline. Le fait de se trouver de part et d'autre de la vallée permettait à la famille de couvrir un large territoire et d'éviter que ses ventes ne se chevauchent. De même, Florence, la sœur d'Adeline, vendait ses tapis en commençant par le sommet de la colline du côté nord, avant de descendre dans la vallée, veillant à ne pas couvrir le même territoire qu'Adeline. Cette stratégie de distribution des tapis métis fabriqués au crochet dans toute la région de la vallée de la Qu'Appelle « afin que leurs motifs ou leurs tapis ne se rencontrent jamais », comme le souligne Margaret, a permis de réduire la concurrence potentielle entre les artisans et maintenir la cohésion familiale<sup>16</sup>.

De la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, les Métis se sont de plus en plus intégrés à l'économie des colons dans les Prairies. Vivant souvent sur la réserve routière, ils se sont assimilés non pas en tant que propriétaires terriens, mais comme ouvriers agricoles temporaires ou saisonniers. Repérant les possibilités offertes par l'économie des colons, ils vendaient également des baies, du poisson et d'autres produits récoltés dans la nature. Ils vivaient dans une économie de troc complexe au sein de laquelle ils échangeaient leur travail contre des biens, des fournitures et de nombreux aliments dont ils avaient besoin.

Le travail domestique des femmes, ou la vente de produits générés par leur travail, aidait les familles à maintenir leur indépendance économique. Dans la vallée de la Qu'Appelle, de nombreuses femmes métisses, comme la mère, les tantes et les grands-mères de Margaret, commercialisaient ainsi leur savoir-faire traditionnel en matière d'art et de couture que leur avait enseigné leurs mères et leurs grands-mères, dans le but de gagner un

revenu d'appoint et de rapporter à la maison la nourriture et les fournitures essentielles. Elles ont tiré parti des possibilités économiques qui s'offraient à elles et, ce faisant, se sont adaptées à l'économie agraire croissante des colons

en tenant compte des systèmes familiaux et des formes d'art métis. C'est l'héritage de ces femmes que Margaret porte en elle alors qu'elle continue à pratiquer, préserver et promouvoir cette forme d'art typiquement métisse.



## NOTES

- 1 Margaret Harrison, entretien avec l'auteur, le 12 février 2010.
- 2 Sherry Farrell Racette, « 'Sewing Ourselves Together' : Clothing, Decorative Arts and the Expression of Métis and Halfbreed Identity », thèse de doctorat, Université du Manitoba, 2014.
- 3 Sherry Farrell Racette, « Nimble Fingers and Strong Backs : First Nations and Métis Women in Fur Trade and Rural Economies », dans Carol Williams (dir.), *Indigenous Women and Work. From Labor to Activism*, Chicago, University of Illinois Press, 2012, p. 148-162; Sherry Farrell Racette, « Sewing for a Living : The Commodification of Métis Women's Artistic production », dans Katie Pickles et Myra Rutherford (dir.), *Contact Zones : Aboriginal and Settler Women in Canada's Colonial Past*, Vancouver, UBC Press, 2005, p. 17-46.
- 4 Mary Weekes, *The Last Buffalo Hunter*, Saskatoon, Fifth House Publishers, 1994, 172-173.
- 5 Adeline Pelletier dit Racette, entretien mené par Leah Dorion-Paquin et Anna Flaminio avec Adeline Pelletier dit Racette et Margaret Harrison, 23 et 24 mai 2002, transcription, Virtual Museum of Métis History and Culture, Gabriel Dumont Institute, <https://www.metismuseum.ca/media/document.php/05849.Adeline%20Racette.pdf>.
- 6 Céline Amyotte Poitras, entretien mené par Sharon Gaddie et Margaret Jefferson avec Agnès Amyotte Fisher and Céline Amyotte Poitras, 3 août 1982, transcription, Virtual Museum of Métis History and Culture, Gabriel Dumont Institute, [https://www.metismuseum.ca/media/document.php/01010.Fisher,%20Agnès%20\(S.%20Gladie%20\)10.05.2021.pdf](https://www.metismuseum.ca/media/document.php/01010.Fisher,%20Agnès%20(S.%20Gladie%20)10.05.2021.pdf).
- 7 Bob Desjarlais, entretien mené par Leah Dorion-Paquin et Cheryl Troupe, 3 juillet 2002, transcription, Virtual Museum of Métis History and Culture, Gabriel Dumont Institute, <https://www.metismuseum.ca/media/document.php/05848.Bob%20Desjarlais%20two.pdf>.
- 8 Desjarlais, entretien.
- 9 Pour un article complet sur les origines de la fabrication de tapis au crochet, voir Sharon M. H. MacDonald, « 'As the Locusts in Egypt Gathered Crops' : Hooked Mat Mania and Cross-Border Shopping in the Early Twentieth Century », *Material History Review* 54, no 3, 2001, p. 58-70.
- 10 Isaac Cowie, *The Company of Adventurers : A Narrative of Seven Years in the Service of the Hudson's Bay Company During 1867-1874*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993, p. 381.
- 11 Joseph Moran, entretien mené par Sharon Gaddie, 22 août 1983, transcription, Virtual Museum of Métis History and Culture, Gabriel Dumont Institute, [https://www.metismuseum.ca/media/document.php/00992.Moran,%20Joe%20\(Sharon%20Gaddie\).pdf](https://www.metismuseum.ca/media/document.php/00992.Moran,%20Joe%20(Sharon%20Gaddie).pdf); Bob Desjarlais, entretien, 6 et 7 décembre 2003; Bob Desjarlais, entretien mené par Cheryl Troupe et Calvin Racette, 15 mai 2002, transcription, Virtual Museum of Métis History and Culture, Gabriel Dumont Institute, <https://www.metismuseum.ca/media/document.php/05847.Bob%20Desjarlais.pdf>; Bob Desjarlais, entretien, 3 juillet 2002; Margaret Harrison et Adeline Pelletier dit Racette, entretien, les 23 et 24 mai 2002; Margaret Harrison, entretien, 24 février 2014; Margaret Harrison, entretien, 9 juillet 2014.
- 12 Entretien avec Margaret Harrison et Adeline Pelletier dit Racette, les 23 et 24 mai 2002; Margaret Harrison, entretien, 24 février 2014.
- 13 Desjarlais, entretien, 15 mai 2002.
- 14 Moran, entretien, 22 août 1983.
- 15 Josephine Tarr, entretien mené par Victoria Racette, 27 février 1984, transcription, Virtual Museum of Métis History and Culture, Gabriel Dumont Institute, [https://www.metismuseum.ca/media/document.php/01025.Tarr,%20Josephine%20M.%20\(V.%20Racette\).pdf](https://www.metismuseum.ca/media/document.php/01025.Tarr,%20Josephine%20M.%20(V.%20Racette).pdf).
- 16 Margaret Harrison, entretien, 9 juillet 2014; entretien avec Margaret Harrison et Adeline Pelletier dit Racette, les 23 et 24 mai 2002.



Ann Hamilton, *Untitled*, 1979 (cat. 19).

# Le don du temps, le don de la liberté : Le tissage et les arts textiles au Banff Centre

par Mary-Beth Laviolette

## Introduction

« C'était l'endroit le plus passionnant que l'on puisse imaginer », se souvient Inese Birstins (cat. 6), une artiste textile originaire de Calgary<sup>1</sup>. Le lieu en question était le Banff Centre et son célèbre programme de tissage et d'arts textiles. C'était à la fin des années 1970 et au début des années 1980, lorsque le textile était un domaine de création florissant et exubérant – en particulier pour les femmes artistes – et que les meilleures dans ce domaine se rendaient sur le pittoresque « campus dans les nuages<sup>2</sup> ». Elles sont venues soit à titre de participantes, de membres du corps professoral, ou d'artistes invitées au *Fiber Interchange* (1979-1988), soit encore pour assister à des ateliers dans les domaines du tissage ou des arts textiles. Le programme de tissage et d'arts textiles du Banff Centre est un sujet qui mérite depuis longtemps d'être évalué, puisqu'il sert de pont entre les avancées internationales dans ce milieu et le paysage des Prairies, tel qu'il est représenté dans *Prairies entrelacées*.

L'une des membres du corps professoral était Milfred Constantine (1913-2008). « Connie », comme on l'appelait familièrement, était devenue un visage familier, puisqu'elle avait assisté à neuf des dix sessions organisées à Banff. C'était une grande penseuse et écrivaine qui, au titre de conservatrice au Museum of Modern Art (MoMA) à New-York (1948-1971), avait organisé ou collaboré à plus de vingt-six expositions. Parmi ces dernières, la plus « importante<sup>3</sup> » a été *Wall Hangings*<sup>4</sup> en 1969, au sein de laquelle trente-neuf pièces de tisserands contemporains de neuf pays différents ont été présentées au rez-de-chaussée à titre d'œuvres d'art originales. Il s'agissait d'une première pour l'auguste institution, plus connue pour son soutien à la peinture et à la sculpture moderniste<sup>5</sup>. Jack Lenor Larsen (1927-2000), un designer textile novateur, a travaillé de concert avec elle à cette réévaluation du tissage au milieu du siècle<sup>6</sup>.

Comme l'a rappelé plus tard le *New York Times*, Larsen était reconnu pour combiner des « techniques anciennes et des technologies modernes dans la fabrication de tissus qui font aujourd'hui partie de la collection du MoMA et du Louvre<sup>7</sup> ». Il a de même significativement jeté



Page couverture du calendrier du programme du Banff School of Fine Arts, vers 1941. Paul D. Fleck Library and Archives, Banff, Alberta, Acc# 2003-10.

un pont entre les mondes du design, de l'industrie et de l'art, tout en se faisant défenseur de l'artisanat. En 1980, ce designer originaire de Seattle fut invité à donner des conférences au *Fiber Interchange* du Banff Centre aux côtés de Constantine, elle-même originaire de Brooklyn. Malgré son association avec l'industrie du tissu, Larsen attribuait au tissage un rôle différent, plus expressif, y compris dans le travail hors métier.

Le travail des fibres hors métier comprend une myriade de techniques qui invitent l'artiste à nouer et tresser, crocheter et tricoter, faire de boucles et des filets, enrouler et

torsader, ou encore utiliser le crochet à clapet et l'aiguille à tronçonner. Dans un entretien avec la critique d'art Nancy Tousley du *Calgary Herald*, Constantine remarquait que le « tissu artistique », comme elle préférait décrire ce type d'œuvre, avait émergé dans les années 1970, décennie pluraliste, « comme l'une des formes les plus puissantes de l'art contemporain<sup>8</sup> ». Comme l'observe le conservateur et historien Glenn Adamson, cette pratique élargie laissait plus de place à l'improvisation et à l'action spontanée, le tout sans la planification préalable nécessaire au tissage d'une tapisserie picturale<sup>9</sup>. Plus précisément, les possibilités d'installations sculpturales à grande échelle et propres à un site, souvent réalisées avec des fibres plus rugueuses comme le jute et le sisal, étaient infinies. Tout ce qu'il fallait pour engendrer l'un des arts les plus créatifs du temps, étaient l'espace, l'énergie et la liberté nécessaires à son expression. Le « campus dans les nuages » de Banff en Alberta, avec son rassemblement international annuel *Fibre Interchange*, a fourni le lieu, nourri l'ambition et procuré le luxe de la liberté et du temps.

### Un cadre pour le tissage au Banff Centre

Conçue au début des années 1930<sup>10</sup> comme une école d'été, le Banff Centre a proposé pour la première fois en 1941 un programme de tissage (au sein d'une nouvelle division des arts appliqués et de l'artisanat<sup>11</sup>). Dans le contexte d'une nouvelle politique ambitieuse consistant à inviter les « plus grands artistes du monde à développer une culture canadienne plus riche dans l'atmosphère amicale de l'Ouest canadien<sup>12</sup>, l'année 1941 positionne ainsi le Banff Centre une bonne décennie en avance sur le Collège des arts de l'Ontario (aujourd'hui l'Université de l'EADO) à Toronto, dont le département des textiles fut mis sur pied au



milieu des années 1950<sup>13</sup>. Lancée avec l'aide de l'Américaine Mary Meigs Atwater (1878-1956), et soutenue par les efforts de ses assistantes, Ethel M. Henderson de Winnipeg (décédée en 1966) et Mary I. Sandin d'Edmonton (1901-1991)<sup>14</sup>, l'école d'été alpine a contribué à nourrir « l'idée d'enseigner les textiles en tant qu'art<sup>15</sup> » dans le Canada de l'après-guerre.

En 1960, le tissage à l'école de Banff devient un programme respecté, bien que conservateur, avec la maître-tisserande Mary Garnham Andrews (1916-2018), célébrée pour son enseignement haut de gamme et son mentorat. Née à Montréal, Andrews avait débuté sa propre aventure comme étudiante au Banff Centre en 1948, avec une navette en forme de fuseau à la main. Au cours des décennies suivantes, Andrews favorisa l'histoire et la continuité par l'enseignement d'une myriade de techniques de tissage reposant sur le primitif, le tabis uni ou le taffetas, le panier, l'étoffe cordée, les motifs à deux blocs ou à deux lames, la tapisserie, etc. Au décès d'Andrews à 102 ans, à Banff, la participante Jane Stafford, elle-même devenue tisserande accomplie, a alors écrit sur son blogue : « Je ne serais pas l'enseignante que je suis aujourd'hui si elle n'avait pas été ma maître-tisserande<sup>16</sup> ».

Si Mary Andrews a misé sur le respect de la tradition, en revanche Mary E. Snyder (dates inconnues), créatrice des populaires *Lace and Lacey Weaves*<sup>17</sup>, proposa de nouveaux cours et redynamisa le département de tissage et d'arts textiles<sup>18</sup>. Suivant le plan d'installation conçu par cette professeure de tissage formée au Kansas<sup>19</sup>, les métiers à tisser, le matériel et les fournitures furent transférés du Lloyd Hall au Glyde Studio, un bâtiment plus lumineux qui venait d'ouvrir. Nous étions en 1976 et, en tant que directrice du département, Snyder a mis en place le premier « cours de diplôme d'hiver en tissage<sup>20</sup> » avec l'ambition (de courte durée) d'offrir un programme de diplôme de deux ans<sup>21</sup>.

L'objectif était d'offrir une formation en textile complète dans un *cadre non universitaire*, ce qui avait toujours été l'un des attraits du Banff Centre. Les cours étaient à la fois techniques et artistiques, et intégraient l'étude de la couleur et du dessin, de la lecture dirigée et de l'histoire de l'art. Le programme abordait également des questions pratiques, telles que la mise sur pied et le fonctionnement d'un atelier, la préparation d'un dossier et le montage d'une exposition<sup>22</sup>. Deux ateliers étaient mis au service des participants, un grand atelier de tissage au troisième étage et un atelier d'impression au sous-sol où il était possible de travailler avec une variété de teintures et de supports textiles et, dans une certaine mesure, de fabriquer du papier. D'après les informations disponibles, le programme de diplôme a vraisemblablement été offert de 1976 à 1980.

Au cours de sa carrière professionnelle de trente-cinq ans dans le domaine du tissage à la main, Mary E. Snyder a exposé ses œuvres à de nombreuses reprises, écrit plusieurs livres pratiques et, depuis 1973, donné des ateliers d'été à Banff. Elle a également figuré dans le répertoire des femmes œuvrant dans le secteur de l'éducation<sup>23</sup>. Remarquable tisserande, l'Américaine rencontra cependant son égale lors de l'arrivée de Mariette Rousseau-Vermette du Québec, que précédait une réputation internationale (cat. 47).

## Arrivée d'une superstar du textile canadien

Tout aussi expérimentée et respectée que Snyder, Mariette Rousseau-Vermette était communément qualifiée de « visionnaire<sup>24</sup> ». L'artiste textile Patricia (Pat) Askren qui travaillait à l'époque comme formatrice et coordonnatrice d'atelier, relate : « [Rousseau-Vermette] a vu la tendance que prenait l'artisanat dans le monde. Comme Les Manning à l'atelier de céramique de Banff, elle a porté



Les arts textiles avec Magdalena Abakanowicz. Photographies d'arts visuels. Fonds des Services de photographies (services techniques), Paul D. Fleck Library and Archives, Banff, Alberta, VS 1982.4\_18.

l'artisanat vers de nouveaux sommets passionnants<sup>25</sup> ». D'un point de vue plus personnel, Jane Stafford s'est estimée chanceuse d'avoir rencontré l'artiste québécoise, car elle a offert à la jeune passionnée de tissage un poste à temps plein dans le cycle d'hiver, assorti d'une bourse d'études. « Si ce n'avait été de [Rousseau-Vermette], je n'aurais pas été là [de 1981 à 1988]<sup>26</sup> ».

C'est en 1977 que le Banff Centre a invité Rousseau-Vermette pour la première fois à donner un cours de trois semaines sur l'« art dans l'architecture<sup>27</sup> ». Plus tard, la *Centre Letter* de l'école, un bulletin hebdomadaire, rapportait que « les étudiants étaient électrisés par le travail de [Rousseau-Vermette] et par sa générosité à l'égard des participants. Elle est revenue l'année suivante pour redonner le cours et a commencé à planifier le premier *Fiber Interchange* prévu l'année suivante [1979]<sup>28</sup> ». Pour ce cours intensif spécial de six semaines, qui s'est poursuivi jusqu'en 1988, de nombreux métiers à tisser ont été déplacés hors des ateliers.

Rousseau-Vermette était un produit de la Révolution tranquille<sup>29</sup> et un témoin de l'émergence de la peinture abstraite au Québec; en tant que « peintre-tisserande<sup>30</sup> », elle a été membre du mouvement de la Nouvelle Tapisserie qui « a vu la tapisserie émerger comme une forme d'art autonome, au même titre que la peinture<sup>31</sup> ». Son idée pour Banff était de réunir des artistes émergents et professionnels dans un atelier ouvert à Glyde Hall : en d'autres mots, il s'agissait de créer un environnement propice à l'apprentissage autodidacte, sans cours obligatoires, et de simplement offrir des ateliers facultatifs, des conférences et des discussions avec des critiques, des conservateurs et des artistes. Choisi sur présentation d'un dossier, l'artiste émergent, devant proposer un projet ou un ensemble d'œuvres, aurait l'occasion de s'entretenir avec un corps professoral international et un personnel de soutien compétent dans le cadre de critiques individuelles, de démonstrations et d'ateliers facultatifs. Dans la documentation de l'école, *Fibre Interchange* était décrit comme un programme unique en Amérique du Nord<sup>32</sup>.

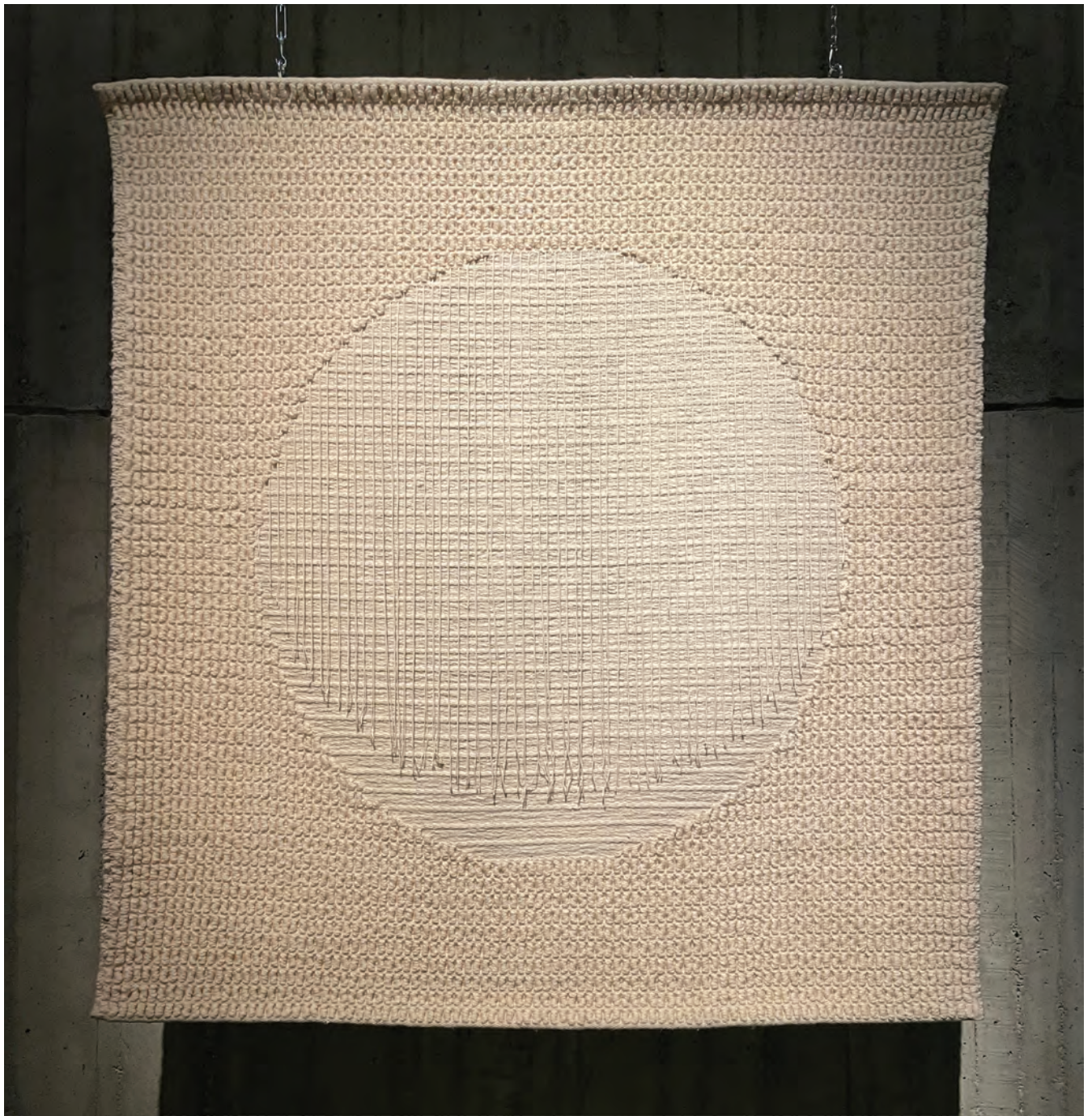
Elsa Sreenivasam (-2017), professeure à l'Université d'État de l'Iowa et présidente de l'association internationale Surface Design, donna le premier exposé de l'édition 1980 du *Fibre Interchange*. Le titre de sa présentation « Dyeing to Know, Knowing to Dye<sup>33</sup> » (« Teindre pour connaître, connaître pour teindre ») reposait sur un jeu de mot à partir de « dye », qui prononcé oralement, pouvait signifier mourir (« die »), et dans ce contexte précis, mourir d'envie. Certaines des autres artistes invitées passaient pour des rebelles de la fibre/du textile, dont la passionnée de tissage expérimental Sheila Hicks (Américaine née en 1934, participante au *Fibre Interchange* en 1981), la sculptrice figurative Magdalena Abakanowicz (Polonaise, 1930-2017, participante au *Fibre Interchange* en 1982), l'artiste d'installation



Inese Birstins,  
*Mindscape*, 1978  
(cat. 6).



Inese Birstins,  
*Mindscape* (détail),  
1978 (cat. 6).



Mariette Rousseau-Vermette, *Anne-Marie*, 1976 (cat. 47).

Neda Al-Hilali (Tchécoslovaque, née en 1938, participante au *Fibre Interchange* date de 1980), la maîtresse du nouage et du tressage Claire Zeisler (Américaine, 1903-1991, participante au *Fibre Interchange* en 1981<sup>34</sup>) et la féministe et créatrice de courtepoinette de *Reason Over Passion* Joyce Wieland (Canadienne, 1930-1998, participante au *Fibre Interchange* en 1982). La liste complète est beaucoup plus longue et tout aussi impressionnante. Il convient de dire que les installations du Banff Centre, mis à part les problèmes de ventilation dans le Glyde Hall, se prêtaient parfaitement aux explorations de la création, avec son personnel de soutien, son choix de métiers à lames et à tapisserie, son atelier d'impression pour les textiles, sa chambre noire et son atelier rudimentaire de fabrication de papier.

Outre *Fibre Interchange*, d'autres activités ont également attiré l'attention des participants. Dans le *programme d'été de 1980*, on relève de l'information sur un cours de sept semaines intitulé *Woven Fibres, Multiharness, Sculptured, Manipulated* (Fibres tissées, multi-lames, sculptures et manipulations) donné par Mary Snyder et ses compatriotes américains, Warren Seelig et Rai Senior<sup>35</sup>. Dans ce programme, on annonçait Snyder expérimentant avec plusieurs métiers à tisser, dont une pièce nécessitant huit métiers<sup>36</sup>. Pour accroître l'offre, on proposa également, de 1976 à 1987, des cours de « tissage folklorique ukrainien » dans le cadre d'un partenariat entre le Banff Centre et le Musée ukrainien du Canada à Saskatoon<sup>37</sup>.

Grâce au succès que remporta le *Fibre Interchange* pendant deux années consécutives, Rousseau-Vermette apparut dans le *programme d'hiver de 1980-1981*<sup>38</sup> à titre de directrice intérimaire de l'atelier des textiles, avec la coordonnatrice du programme Pat Askren. Mary Snyder, en revanche, n'est plus mentionnée dans les publications du Banff

Centre<sup>39</sup>; Inese Birstins, d'origine lettone, se souvient d'un départ malheureux<sup>40</sup>, sort que partagea Rousseau-Vermette lorsqu'en 1985 elle quitta son poste<sup>41</sup>.

Dans l'intervalle, l'âge d'or des arts textiles régnait au Banff Centre. Dirigeant un groupe de participants enthousiastes, des invités professionnels participèrent également aux cycles d'été et d'hiver, ainsi qu'au programme estival *Fibre Interchange* d'une durée de six semaines, dont il a été question plus haut. John Bentley Mays, un critique d'art canadien très en vue pour le *Globe and Mail*, séjourna au Banff Centre à l'été de 1984<sup>42</sup> en tant qu'observateur de passage – et non à titre d'invité de la section des arts textiles; il constata alors que le travail le plus innovant et le plus intéressant était réalisé dans la section des arts textiles de l'école<sup>43</sup>. Il ne fait aucun doute qu'il s'agissait d'une nouvelle troublante pour certains membres du corps professoral des arts visuels qui, demeurés en marge du monde contemporain des textiles, n'étaient pas encore habitués à ce que cette discipline, en grande partie centrée sur les femmes et dirigée par des féministes, vienne perturber ce qui était alors une chasse gardée artistique largement masculine.

Tout indique que Rousseau-Vermette, lorsqu'elle prit la direction de l'atelier en 1982, se trouvait à la tête d'un département de tissage/textile dynamique, Mary Andrews étant toujours présente avec son expertise dans le domaine du « tissage à plusieurs lames ». De son côté, Kaija Sanelma Harris continuait à repousser les limites avec des « tissages architecturaux à lames multiples ». Travaillant avec des échantillons tels que le tissage double, le tissage finlandais, le flotté de trame, l'armure satin et l'armure combinée, Harris avait initié les participants à l'utilisation créative des tissages traditionnels pour réaliser des œuvres de grande taille et structurellement solides, destinées à être exposées dans des bâtiments



Inese Birstins, s'afférant à teindre de la laine à Banff, vers 1978.  
Avec la permission d'Inese Birstins.

(cat. 20). Au cours du même été, Inese Birstins présenta la « fabrication du feutre », tandis que Joan Livingstone, dans le cadre d'un atelier intitulé « Image dans les structures non tissées », explorait avec les participants la fabrication de marques, le langage et la création d'images dans les structures non tissées. L'atelier de Livingstone fut l'objet du bilan critique effectué par la célèbre sculptrice de fibres, la Polonaise Magdalena Abakanowicz.

De toute évidence, la réputation internationale et la direction de Rousseau-Vermette ne faisaient que renforcer l'attrait de l'école des montagnes comme lieu propice à l'encadrement et au développement de jeunes femmes artistes. S'exprimant d'une manière plus générale, le planificateur artistique Michael Bawtree a écrit dans le *programme du cycle d'hiver 1980-1981* : « Banff peut et doit offrir aux artistes ce que personne d'autre ne peut leur offrir, que ce soit dans le cadre des contraintes de l'éducation formelle ou dans le monde plus hostile de l'extérieur : *le don du temps et le don de la liberté*<sup>44</sup> ». Plus précisément : « Tout était pris en charge et vous pouviez travailler *toute la nuit* (Birstins)<sup>45</sup> ». Ou, en référence à Patricia Oleszko (née en 1947,

États-Unis), on pouvait rencontrer l'artiste en pleine nuit pour mettre en scène une performance, soit le corps peint, soit habillé de vêtements rituels créés par les participants dans le cadre de son atelier « Costume, fantaisie et performance<sup>46</sup> ». Le lieu : les populaires lacs Grassi, semblables à des bijoux, situés au-dessus de Canmore, à l'est de Banff.

En 1986, Rousseau-Vermette et Birstins n'étaient plus là, Birstins n'étant revenue qu'à titre de directrice intérimaire des programmes d'été de 1986 et 1987. Bien que le tissage et d'autres pratiques d'art textile aient été reconnus comme de l'art contemporain sur une période de plus de dix ans, un examen des programmes du Banff Centre à partir de 1989 indique que les arts textiles en tant que discipline particulière ont été relégués à l'arrière-plan. Que s'est-il passé? Contrairement à l'atelier de céramique et à l'atelier de photographie, l'atelier des textiles a été intégré au programme d'arts visuels – soi-disant pour son propre bien et parce que le corps professoral des arts visuels dans son ensemble craignait que la sororité des tisserandes, sur et hors métier, ne soit trop repliée sur elle-même<sup>47</sup>. L'atelier parut trop pris par ses propres préoccupations, pire, trop engagé sur sa propre trajectoire pour intégrer pleinement le *nouveau* mode de pensée du Banff Centre, qui s'était alors tourné vers l'*interdisciplinarité*. C'était une curieuse perception, compte tenu du bilan des années Rousseau-Vermette en matière de sculpture/d'installation/de performance.

Pour certains, comme l'artiste mont-réalaise Ruth Scheuing qui a travaillé comme directrice de l'atelier des textiles (1989-1991), ce nouvel arrangement était tout à fait justifié. « Banff espérait vraiment décloisonner les disciplines et faire travailler les gens de manière interdisciplinaire<sup>48</sup> ». Du point de vue d'Ingrid Bachman, qui a succédé à Scheuing<sup>49</sup>, mais seulement comme assistante résidente, le



Kaija Sanelma  
Harris, *Stubble Field*,  
1984 (cat. 20).



Kaija Sanelma Harris,  
*Stubble Field* (détail),  
1984 (cat. 20).

« textile était de plus en plus accepté comme une pratique artistique. Je pense que le féminisme et le post-colonialisme y sont pour quelque chose<sup>50</sup> ».

Sous la nouvelle direction de Paul Fleck, Ph.D. (1982-1992), et suivant l'embauche de Lorne Falk à titre de directeur du programme de l'atelier d'art, trois résidences de dix semaines par année ont été créées, chacune d'elles comportant une approche *thématique*. Les thèmes des résidences évoquaient la rigueur conceptuelle et l'attention portée aux questions socio-politiques, ainsi qu'aux aspects culturels et artistiques : à l'été 1990, le thème était « Culture frontalière », suivi par « Fluxus » à l'automne 1990, puis par « Néomythisme » à l'hiver 1991, et, toujours un favori de la critique en toute circonstance, « Culture de masse et art » à l'été 1991. C'était le nouveau contexte auquel les artistes du tissage, sur et hors métier, étaient censés se conformer. Aujourd'hui, plus de trente ans plus tard, les résidences thématiques sont toujours *de rigueur* au Banff Centre, l'objectif étant que chacun ait accès aux installations de création artistique, y compris les vestiges de l'époque glorieuse des arts textiles au Centre.

Jane Stafford est beaucoup plus réservée sur ce qui est advenu de l'héritage de cinquante ans de tissage et d'arts textiles au Centre. Elle qualifie de « désastreuse<sup>51</sup> » et de « tragique » son intégration aux Arts visuels. Malgré le nombre d'artistes qui ont souhaité diriger le programme, Birstins souligne qu'après

le départ de Rousseau-Vermette et du sien, aucune tentative sérieuse n'a été faite pour pourvoir ce poste<sup>52</sup>.

Dans la publication de Sandra Alföldy intitulée « Canada's Textile Arts : A Brief History » (Les arts textiles au Canada : une brève histoire), elle observe que « l'histoire du textile au Canada est analogue à l'illusion d'unité que donne un drapé – la surface peut être lisse, mais, en-dessous, des parties *détachées* coexistent<sup>53</sup> ». La situation qu'elle décrit est similaire à la division et à la rupture qui prévalent au Banff Centre entre arts visuels et artisanat. Ce qui s'est passé à l'unique campus canadien « dans les nuages » est clair : au nom de ce qui était considéré comme « contemporain » à ce *moment précis*, l'histoire et les pratiques passées ont été rapidement écartées et la trajectoire théorique de l'art contemporain a permis de niveler et de raser tout ce qui était lié à la compétence ou à la pensée artisanale. Quelques années plus tard, la céramique, l'autre activité de fabrication d'objets artisanaux du Banff Centre, qui avait prospéré sous la direction énergique de Les Manning (1944-2020), a connu le même sort. Ici aujourd'hui, parti demain. Trente ans plus tard, la question qui se pose est la suivante : qu'a-t-on perdu dans cette transformation?

Grâce à son répertoire d'œuvres d'art de 1960 à la fin des années 1990, *Prairies entrelacées* pourrait bien apporter quelques éléments de réponses à cette question persistante.





## NOTES

- 1 Inese Birstins, entretien avec l'autrice, 7 janvier 2022, Calgary, Alberta. De 1980 à 1989, elle a occupé plusieurs postes au Banff Centre, notamment comme assistante de programme, assistante de la directrice de l'atelier, directrice associée de l'atelier, directrice intérimaire de l'atelier/directrice artistique, directrice de l'atelier/directrice artistique et, enfin, consultante pour le programme des textiles. L'autrice souhaite remercier les personnes et les organisations suivantes pour leur contribution à la préparation du présent essai : Jessica Zimmerman et Lois Quail, Bibliothèque et archives Paul D. Fleck, Banff Centre, Michele Hardy et Julia Krueger, Nickle Galleries, Université de Calgary, ainsi que les artistes Pat Askren, Ingrid Bachmann, Inese Birstins, Katharine Dickerson, Ruth Scheuing, Jane Stafford et Barbara Todd pour leurs commentaires et leur assistance.
- 2 Donald Cameron, *Campus in the Clouds*, Toronto, McClelland and Stewart, 1956.
- 3 Jenni Sorkin, « Way Beyond Craft : Thinking through the Work of Mildred Constantine », *Textile: The Journal of Cloth and Culture* 1, no 1, janvier 2003, p. 30. DOI : 10.1080/017518350.2003.11428630.
- 4 *Wall Hangings* a été exposée du 25 février au 4 mai 1969.
- 5 Sorkin observe que « le [Musée] d'[art] moderne se distingue par son éloignement des arts et de l'artisanat » : « Way Beyond Craft », p. 32.
- 6 On sait que Larsen a été artiste invité en 1980 et en 1985. Aucune information n'a pu être trouvée sur les détails de sa visite.
- 7 « Larsen, 93, Textile Designer With an Architect's Touch Dies », *New York Times*, 24 décembre 2020, B11.
- 8 Nancy Tousley, « Battle for art fabric being slowly won », *Calgary Herald*, 2 août 1980, D8.
- 9 Glenn Adamson, « The Fiber Game », *Textile: The Journal of Cloth and Culture* 5, no 2, 2007, p. 154-177. DOI : 10.2752/175183507X219434.
- 10 Brièvement, le Banff Centre for Arts and Creativity a formé des artistes dans les Rocheuses canadiennes depuis 1933. Il a été fondé par le département d'extension de l'Université de l'Alberta avec des fonds provenant de la fondation Carnegie. Le Centre a poursuivi ses activités jusqu'en 1966, date à laquelle l'Université de Calgary a pris la responsabilité de ce qui s'appelait alors la Banff School of Fine Arts. En 1978, le Banff Centre s'est vu accorder l'autonomie en tant qu'institution non universitaire.
- 11 David et Peggy Leighton, « From Craft to Art », dans *Artists, Builders and Dreamers : 50 Years at the Banff School*, Toronto, McClelland and Stewart, 1982, p. 93-98.
- 12 Ken Liddell, *Calgary Herald*, cité dans Pearllann Reichman et Karen Wall, *Uplift : Visual Culture at the Banff School of Fine Arts*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2020, p. 174.
- 13 Sandra Alfoldy, « Canada's Textile Arts : A Brief History », *Art Textiles of the World : Canada*, Brighton, UK, Telos Art Publishing, 2009, p. 11.
- 14 M. Sandin a quitté l'école en 1961; E. Henderson a pris sa retraite en 1963.
- 15 Alfoldy, « Canada's Textile Arts », p. 11. Mise en relief par l'autrice.
- 16 « Remembering Mary Andrews », janestaffordtextiles.com/blog/bulletin de juillet 2018.
- 17 Parue à l'origine en 1960, une édition de poche a été publiée en 1986. Aucune information sur l'éditeur n'a été trouvée.
- 18 Le département était également désigné dans les programmes du Centre comme « Tissage et arts du tissu »; en 1979, le terme utilisé est « Arts textiles », puis simplement « Textiles » ou « Atelier des textiles » au début des années 1980.
- 19 Mary Snyder a obtenu à l'Université du Kansas un B.B.A. en design textile (tissage) en 1970 et une maîtrise en design en 1971.
- 20 *1978 Weaving/Textile Arts Program*, 78, Dossiers du programme des arts textiles, Fonds des média et des arts visuels, Bibliothèque et archives Paul D. Fleck, Banff Centre for Arts and Creativity, Banff, Alberta.
- 21 Bien que Barbara Kreutter, ancienne participante et enseignante, ait suivi le programme de deux ans menant à un diplôme à partir de 1976, elle ignore combien de temps le programme a continué après son départ en 1978. Entretien par courriel avec l'autrice, 1er mars 2022. Le programme de diplôme est mentionné dans les calendriers des programmes de 1978 et 1979, mais dans le calendrier de 1980, il est indiqué : « Le programme d'atelier n'est pas un programme de diplôme, et aucun crédit ou note ne sera attribué ». Aucune autre information n'a pu être trouvée par l'auteur.
- 22 *1978 Summer Program*, 78, Dossiers du programme des arts textiles, Fonds des média et des arts visuels, Bibliothèque et archives Paul D. Fleck, Banff Centre for Arts and Creativity, Banff, Alberta.
- 23 *1979 Winter Program*, 67, Dossiers du programme des arts textiles, Fonds des média et des arts visuels, Bibliothèque et archives Paul D. Fleck, Banff Centre for Arts and Creativity, Banff, Alberta.
- 24 Pat Askren, entretien par courriel avec l'autrice, 9 mars 2022.
- 25 Askren, entretien.
- 26 Jane Stafford, entretien par courriel avec l'autrice, 21 mars 2022.
- 27 À titre d'exemple du travail de Rousseau-Vermette dans ce domaine, à l'automne 1982, le plafond tubulaire tissé de l'artiste pour le nouveau Roy Thompson Hall a été accueilli sous des applaudissements enthousiastes lors de la soirée d'ouverture. Réalisé en collaboration avec l'architecte Arthur Erickson, ce plafond inhabituel a été conçu

- dans un souci d'acoustique. La structure de Rousseau-Vermette (fabriquée par une entreprise montréalaise) est un autre triomphe pour l'artiste qui, spécialisée dans l'art tissé pour les espaces publics, était déjà connue pour ses rideaux de théâtre au Centre national des arts d'Ottawa (1966) et au Kennedy Center de Washington, D.C. (1971).
- 28 « She Led Development of Exciting Fibre Program; A Tribute to Mariette Rousseau-Vermette », *Centre Letter* (bulletin) 5, no 16 (août 1984), Newsletters-Centre Letter, Marketing et communications, Bibliothèque et archives Paul D. Fleck, Banff Centre for Arts and Creativity, Banff, Alberta.
- 29 La Révolution tranquille des années 1960 a marqué la fin du régime d'enseignement confessionnel au Québec et l'avènement d'une société laïque sans interférence du clergé. L'État a remplacé l'Église catholique dans cette société largement francophone. Le slogan populaire était « Maîtres chez nous ».
- 30 Anne Newlands, « Mariette Rousseau-Vermette : Journey of a Painter-weaver from the 1940s through the 1960s », *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien* 32, no 2, 2011, p. 74- 107.
- 31 « Mariette Rousseau-Vermette : 1926-2006 », [artpublic-montreal.ca/en/artiste/66589](http://artpublic-montreal.ca/en/artiste/66589).
- 32 *The Banff Centre School of Fine Arts Summer 1982*, 40, Dossier du programme des arts textiles, Fonds des média et des arts visuels, Bibliothèque et archives Paul D. Fleck, Banff Centre for Arts and Creativity, Banff, Alberta.
- 33 *Centre Lettre* 1, no 28 (11 juillet 1980), Fonds des média et des arts visuels, Bibliothèque et archives Paul D. Fleck, Banff, Alberta. Elsa Sreenivasum a participé au programme de tissage et de textile et au *Fibre Interchange*. Elle fut enseignante et artiste invitée de 1978 à 1984.
- 34 Zeisler, connue pour ses grandes œuvres totémiques, a donné un cours de deux semaines sur les « formes sculpturales » : 35 *Summer Program 1980*, 50, Dossiers du programme des arts textiles, Fonds des média et des arts visuels, Bibliothèque et archives Paul D. Fleck, Banff Centre for Arts and Creativity, Banff, Alberta.
- 36 *Summer Program 1980*, 52.
- 37 Les formatrices étaient Patricia Olsen, Rose Dragan, Nell Pawlik, Marie Kischuk, Alice Nicholaichuk, Olga Semchuk, Patricia Pelech, Jean Meketiak et Nadia Kreptul. Jane Stafford a fourni une assistance technique. L'existence même de cette pratique séculaire témoigne d'une tradition artistique profondément ancrée dans le sol des Prairies.
- 38 *Winter 1980-81 Program*, 9, Dossiers du programme des arts textiles, Fonds des média et des arts visuels, Bibliothèque et archives Paul D. Fleck, Banff Centre for Arts and Creativity, Banff, Alberta.
- 39 En raison de la fermeture de la bibliothèque et des archives Paul D. Fleck de 2020 à 2022, l'autrice n'a pu consulter les documents qu'à la mi-mars 2022, puis en juillet de la même année.
- 40 Inese Birstins, entretien avec l'artiste, 1er novembre 2021, Calgary, Alberta.
- 41 Birstins, entretien, 1er novembre 2021.
- 42 John Bentley Mays figurait parmi le corps professoral du programme de l'atelier d'art des arts visuels. Le commentaire de Mays au sujet du *Fibre Interchange* reste un fort souvenir d'Inese Birstins, ainsi que de l'autrice qui, en tant que membre du public, a assisté à l'une des conférences du critique cet été-là.
- 43 Birstins, entretien, 7 janvier 2022.
- 44 *1980-81 Program*, 7, Dossiers du programme des arts textiles, Fonds des média et des arts visuels, Bibliothèque et archives Paul D. Fleck, Banff Centre for Arts and Creativity, Banff, Alberta.
- 45 Birstins, entretien, 7 janvier 2022.
- 46 *Summer/Winter Program 1986-87*, Dossiers du programme des arts textiles, Fonds des média et des arts visuels, Bibliothèque et archives Paul D. Fleck, Banff Centre for Arts and Creativity, Banff, Alberta.
- 47 Birstins, entretien, 7 janvier 2022.
- 48 Ruth Scheuing, entretien par courriel avec l'autrice, 1er mars 2022; entretien téléphonique avec l'autrice, 23 octobre 2021.
- 49 Bachman a travaillé au Banff Centre de 1991 à 1993.
- 50 Ingrid Bachman, entretien par courriel avec l'autrice, 11 mars 2022.
- 51 Jane Stafford, entretien par courriel avec l'autrice, 21 mars 2022.
- 52 Birstins, entretien, 7 janvier 2022.
- 53 Alföldy, « Canada's Textile Arts », 9. Mise en relief par l'autrice.





Vue de l'exposition Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi, 1960-2000, Nickle Galleries, 2022.

Katharine Dickerson, *West Coast Tree Stump*, vers 1972 (cat. 11).

## Espaces vivants et habitables : Les textiles et l'architecture des Prairies

par Susan Surette

Au fil des siècles, des architectes de renom, tels que Vitruvius, Gottfried Semper, Alfred Loos et Le Corbusier ont insisté sur l'alliance durable et incontestable entre les textiles et l'architecture. Semper a observé que les textiles et leurs procédés s'avéraient les premières manifestations de l'architecture : ils peuvent *être* des murs extérieurs, mais ils peuvent aussi *recouvrir* les murs en tant qu'habillage intérieur<sup>1</sup>. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Alfred Loos a réfléchi à la manière dont les tapis posés sur le sol ou accrochés au mur pouvaient aider un architecte à remplir son rôle, à savoir « créer un espace chaleureux et habitable », tout en notant que la deuxième tâche de l'architecte consistait à créer « un cadre structurel pour les installer à l'endroit approprié<sup>2</sup> ». Qu'ils servent *d'architecture* ou qu'ils soient utilisés *pour l'architecture*, les textiles créent de la chaleur et un sens de sécurité<sup>3</sup>, et les œuvres présentées dans cette exposition démontrent cette relation intime. Le *West Coast Tree Stump* de Katharine Dickerson (cat. 11) est suffisamment grand pour que deux personnes puissent s'asseoir confortablement dans son espace clos, comme Dickerson l'a découvert lors de sa présentation à l'exposition *By Hand* organisée en 1974 par le World Crafts Council à Toronto<sup>4</sup>. Les tapis fabriqués au crochet à clapet *Ta-hah-sheena* (cat. 7, 15, 16, 17, 24, 33, 34, 54, 60 et 61) posés sur le sol ou suspendus au mur, œuvres produites par le collectif de la Sioux Handcraft Co-operative de la Première Nation de Standing Buffalo, sont parfaits pour conserver la chaleur en hiver. Comme l'indique le catalogue de leur exposition de 1988, « *Ta-Hah-Sheena* [est] un mot sioux désignant des peaux d'animaux décorées, portées comme capes cérémonielles lors de rassemblements religieux et sociaux. Lorsqu'elles n'étaient pas utilisées, les capes servaient de tapisseries pour embellir les murs intérieurs du tipi et procurer une isolation supplémentaire contre le froid de l'hiver saskatchewanais... [Le mot] *Ta-Hah-Sheena* a permis de faire le lien entre les tapisseries modernes de la coopérative et une forme traditionnelle de tapisserie sioux<sup>5</sup> ». Avec leurs motifs géométriques, ces tapis fabriqués au crochet à clapet ont su égayer des espaces architecturaux modernistes tels que la bibliothèque Dr. John Archer de Regina (p. 85)<sup>6</sup>. La féerie d'un tapis volant planant dans le ciel nocturne au-dessus du paysage albertain a été introduite dans le centre de recherche Esso de l'Université de Calgary grâce à *Prairie Carpet*, la tapisserie tissée que Murray Gibson créa en 1990 (cat. 14). Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, les architectes, designers

et artistes textiles, y compris ceux des Prairies, se sont beaucoup intéressés aux textiles en tant qu'éléments essentiels des espaces vivants et habitables.

Les textiles architecturaux modifient la manière dont nous interagissons physiquement et émotionnellement avec nos espaces et, ultimement, les uns avec les autres<sup>7</sup>; ils nous touchent et nous accompagnent à des moments et dans des lieux particuliers. Comme l'a affirmé l'historienne canadienne de l'artisanat Sandra Alfoldy, l'architecture et les arts connexes, qui incluent les arts textiles, sont liés par les matériaux, l'échelle et la forme, l'ornement et l'identité<sup>8</sup>. Favorisant notre prise de conscience des espaces physiques et sociaux et la manière de les appréhender, les tapis et les pièces murales nous guident à travers les entrées et les passages, le long des murs, sur les sols et dans les escaliers. Les textiles sur les murs, devant les fenêtres et sous nos pieds décorent les espaces d'un bâtiment, mais ils servent tout autant de marqueurs pour nos déplacements dans ces intérieurs, alors que nous nous rendons compte, consciemment ou non, de certains détails tels que des variations de textures, des éléments de décoration petits et grands, des jeux de couleurs, et des fibres mates et réfléchissantes<sup>9</sup>. Mettant l'accent à la fois sur les surfaces et les vides, ces structures entrelacées nous lient culturellement et socialement par le biais de langages visuels et matériels communs, nous offrant confort, sécurité et plaisir.

Au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, il parut évident que les formes de béton monumentales et austères de l'architecture moderne ne permettaient pas d'offrir une expérience chaleureuse axée sur les personnes, alors que les architectes modernistes étaient parfaitement conscients que la solution résidait dans l'intégration des arts décoratifs, y compris les textiles. À l'époque, Henry H. Reed Jr. avait remarqué que le

concept de monumentalité en architecture était une « invention récente » pour souligner « la grandeur, la majesté [et] la magnificence d'un bâtiment ». De plus, selon lui, « ce n'est qu'avec l'ornement que nous pouvons obtenir un sens de l'échelle, ce n'est que sur l'ornement que l'œil peut se reposer, ce n'est que par l'ornement que l'œil peut mesurer<sup>10</sup> ». La réinsertion de l'échelle humaine dans ces structures monumentales nécessitait des ornements, mais des ornements suffisamment imposants, d'une part, pour qu'ils ne disparaissent pas dans les vastes espaces, et significatifs, d'autre part, pour les personnes qui s'y trouvent. Des questions surgirent alors : comment atteindre cet objectif, comment réaliser de telles commandes et comment et quand faire appel aux artistes? Peter Hemingway, éminent architecte d'Edmonton, a défendu l'intégration de l'art dans les bâtiments, fondamentale à son sens pour la création réussie d'espaces architecturaux dynamiques et chaleureux, estimant que cela nécessitait l'implication de l'artiste dans le projet dès le départ. Il a précisé que « l'œuvre d'art et l'espace doivent être développés ensemble<sup>11</sup> ». Dans les provinces des Prairies, les tissages se sont révélés essentiels pour agrémente la monumentalité architecturale en la célébrant *et* en y ménageant une place pour les gens. Le présent essai examine comment les tisserands et tisserandes des Prairies ont relevé les nombreux défis liés à la création d'œuvres destinées à des espaces architecturaux modernes, tout en collaborant avec une communauté internationale d'improvisateurs et d'innovateurs en matière de technique et d'esthétique.

De nombreux facteurs convergents ont contribué à la popularité des œuvres textiles de grande taille au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. L'inauguration en 1962 de la biennale internationale de la tapisserie de Lausanne, sous l'impulsion de Jean Lurçat, à qui l'on doit le

renouveau de la tapisserie européenne au XX<sup>e</sup> siècle, s'est avéré un événement majeur. Ses propres créations regorgeant d'éclat, telles que *Comme par miracle* (1945), ont été tissées dans des ateliers de tapisserie qui, auparavant, produisaient essentiellement des reproductions de peintures romantiques et classiques. Les biennales ont mis l'accent sur la monumentalité et l'originalité des motifs des tapisseries contemporaines<sup>12</sup>, que l'on a qualifié de pièces murales ou de murs, ou même de « murales nomades », comme l'a caractérisé Le Corbusier, en raison de leur portabilité<sup>13</sup>. Tout au long de leur existence, les biennales ont présenté des pièces murales tissées aux textures et aux couleurs somptueuses, ainsi que des structures entrelacées, sur et hors métier, qui se détachaient des surfaces des murs, glissaient sur les sols ou étaient suspendues au plafond. Certaines étaient clairement architecturales, car les gens pouvaient y entrer et y circuler. Ces expositions, ainsi que d'autres entreprises similaires organisées dans le monde entier, notamment la triennale internationale polonaise de la tapisserie tenue au Musée central des textiles de Łódź, ont lancé le mouvement artistique des arts textiles qui allait séduire les artistes textiles des Prairies. Avant d'émigrer au Canada, Eva Heller avait étudié le tissage à l'Académie des beaux-arts de Łódź, où elle rencontra des participantes assidues de Lausanne, telles que la « grande vedette » expérimentale Magdalena Abakanowicz et la célèbre Jolanta Owidzka<sup>14</sup>. Heller a souligné l'importance du Musée central des textiles de Łódź comme le « Louvre » du tisserand, un lieu d'étude et d'inspiration<sup>15</sup>. En 1973, une autre tisserande des Prairies, Margreet van Walsem, s'est rendue à la sixième biennale de Lausanne où les tissages exposés l'ont « amenée à considérer le moyen d'expression comme une forme sculpturale<sup>16</sup> ». Avant même la visite de van Walsem, les premières biennales inclurent

des tapisseries de la tisserande québécoise Mariette Rousseau-Vermette, qui enseigna par la suite les arts textiles au Banff Centre for Arts and Creativity dans les années 1970, pour en diriger l'atelier en 1982<sup>17</sup>.

Rousseau-Vermette savait ce qu'impliquait la tapisserie monumentale grâce à sa participation à Lausanne et à son travail avec des architectes, avec lesquels elle a appris à négocier « le processus plus formel et hiérarchique de la réalisation de commandes architecturales<sup>18</sup> », un savoir qu'elle a partagé avec ses élèves<sup>19</sup>. Passionnée par le fait que ses « tapisseries contribuent à l'architecture d'aujourd'hui », Rousseau-Vermette a travaillé en étroite collaboration avec des architectes tels qu'Arthur Erickson, pour lequel elle a créé la tapisserie à deux panneaux *Sous-bois au printemps* (vers 1968) pour son édifice brutaliste MacMillan Bloedel de 1968 à Vancouver<sup>20</sup>. L'historienne Anne Newlands décrit comment ces tapisseries abstraites ont permis d'intégrer l'extérieur à l'intérieur : « installées sur les murs en béton d'un couloir du rez-de-chaussée, elles évoquaient la lumière changeante de la forêt au printemps et, avec leur verticalité frappante d'une hauteur de quatre mètres environ, faisaient aussi écho à la grille élancée en béton de l'extérieur de l'édifice<sup>21</sup> ». Le sujet de la tapisserie, les sous-bois printaniers, qui n'est clairement exprimé que par le titre, était une véritable ode aux forêts anciennes dont dépendait cette importante société forestière de la côte ouest<sup>22</sup>. Suivant les exemples régionaux et internationaux, d'autres tisserands expérimentaux ont inséré l'extérieur à l'intérieur, comme Carol Little, qui a tissé la vibrante tapisserie rouge tridimensionnelle *Furrow* (cat. 29) alors qu'elle travaillait au seul studio de tissage commercial de Calgary, Douglas Motter and Associates, et Gayle Platz, qui a accroché à une branche sa très texturée *Large Tapestry Weave* de 1974 (cat. 43). Katharine



Katharine Dickerson, assise au centre de son œuvre *West Coast Forest*, installée dans le Douglas Building à Victoria, en Colombie-Britannique. Photographie de Rob D'Estrube, *Artswest Magazine* 2, n° 5 (septembre 1977) : 24. Avec la permission de Katharine Dickerson.



Kaija Sanelma Harris, *Sun Ascending*, vers 1985. Œuvre installée dans le foyer de la tour de la Banque TD à Toronto, en Ontario. Photo de Robert Stainforth / image de photothèque Alamy.

Dickerson, professeure à l'Alberta College of Art and Design de 1977 à 2007, a réalisé une première commande d'art public, *West Coast Forest*, 1974-1975, qui s'inspirait de la « notion de « croissance » de « la flore luxuriante » » entourant sa ferme de la côte ouest. Ce projet monumental hautement texturé, invitant au toucher et immersif, encadrait l'escalier de l'édifice Douglas du gouvernement de la Colombie-Britannique à Victoria, avant que le gouvernement le retire, le jugeant encombrant<sup>23</sup>. À l'inverse, projeter l'intérieur à l'extérieur était l'un des objectifs de l'œuvre de Kaija Sanelma Harris, *Sun Ascending* (cat. 21), aux couleurs vives, à l'origine installée près d'une grande fenêtre dans le foyer de la tour de la Banque TD construite par Mies van der Rohe en 1984. Elle était parfaitement consciente que sa tapisserie serait très visible depuis la place – en particulier la nuit lorsqu'elle serait illuminée – mais aussi que « selon le temps, la saison et l'heure de la journée, ces murs peuvent être partiellement obscurcis de l'extérieur par des reflets, des ombres ou des réverbérations sur le verre<sup>24</sup> ». Harris a également pris soin d'intégrer la perspective extérieure de la tour de la banque en réduisant les dimensions verticales des panneaux et en modulant leurs couleurs pour mettre en valeur la hauteur vertigineuse du bâtiment<sup>25</sup>. Comme les tapisseries médiévales, ces nouveaux arts textiles étaient évalués d'un point de vue architectural en fonction de leur « cohérence avec l'ordre des espaces dans lesquels ils étaient suspendus » – des espaces qui, à l'instar de leurs prédécesseurs médiévaux, étaient spacieux et invitants<sup>26</sup>.

Harris, comme d'autres artistes textiles des Prairies, a été inspirée par l'exposition phare du Museum of Modern Art de New-York en 1969, *Wall Hangings*, qui « présentait au public américain des musées la première étude internationale d'œuvres abstraites en



fibres de grande taille, tissées sur et hors métier<sup>27</sup> ». Cette exposition, qui a fait l'objet d'une vaste tournée en Amérique du Nord, a encouragé les créateurs à se lancer dans l'utilisation créative des fibres à grande échelle et à expérimenter des techniques et une variété de matériaux. Deux publications américaines majeures de la curatrice Milfred Constantine et du designer textile Jack Lenor Larsen, un catalogue de l'exposition et une publication s'y rapportant parue dix ans plus tard, ont présenté des illustrations pleine page d'œuvres contemporaines monumentales en textile et des analyses fines, accroissant ainsi l'intérêt pour ces pièces murales et leur acceptation comme un nouveau type d'art<sup>28</sup>. Le magazine américain *Fiberarts Magazine*, publié pour la première fois en 1976, devint une ressource esthétique, technique et commerciale pour de nombreux tisserands, car il diffusait les approches novatrices émergentes en matière de textiles. Les techniques et les matériaux montrés dans ces expositions et publications trouvent leur expression dans deux œuvres texturées et évocatrices des Prairies réalisées en 1974 sur des métiers à tisser, *Untitled Wall Hanging* de Hazel Schwass (cat. 51) et *Large Tapestry Weave* de Gayle Platz (cat. 43). Celles-ci illustrent la manière dont les tisserands ont incorporé avec enthousiasme dans leurs structures tissées des objets trouvés, tels que des branches, des os et des perles, ainsi que de la laine non filée. L'œuvre de Susan Barton-Tait, *Northern Lights*, 1978, réalisée pour les bureaux de Manuvie à Winnipeg, renvoie à la désignation de la tapisserie murale nomade de Le Corbusier, car elle intégrait les techniques d'entrelacement du tissage et du tricot, de sorte qu'elle jaillissait du mur, tout en suscitant astucieusement un sentiment d'enfermement total grâce à ses reflets sur les surfaces des murs et du plafond du hall d'ascenseur, recouverts de carreaux de miroir. De même, avec



Susan Barton-Tait, *Northern Lights*, 1978, crocheté /feutré; laine.  
Œuvre installée dans l'édifice Manuvie à Winnipeg, au Manitoba.  
Avec la permission de Susan Barton-Tait.

leurs murs en forme d'enceinte, *West Coast Tree Stump*, 1972 (cat. 11) et la vaste *Westcoast Forest* (1974) enveloppent la personne qui les traverse. L'un ou l'une des élèves de Dickerson a remarqué qu'« elle nous a téléportés dans ces étonnantes installations architecturales, transformant les pièces en lieux magiques entourés de laine<sup>29</sup> », rappelant ainsi le fait que la monumentalité décrit non seulement la taille physique, mais aussi l'effet émotionnel d'une

œuvre architecturale et de l'ornement qui la complète<sup>30</sup>. Ce type d'art textile a donné lieu à des rencontres énergisantes et passionnantes.

La production à une si grande échelle pouvait être intimidante pour les tisserands du *Studio Craft Movement* (mouvement américain de l'artisanat en atelier), car ils se heurtaient à plusieurs contraintes liées à l'espace de leurs ateliers, à la taille des métiers à tisser, aux outils, aux matériaux, à la main-d'œuvre, et même au savoir-faire pour interpréter les dessins architecturaux et les spécifications des bâtiments. Certains architectes et clients mettaient en doute « le professionnalisme des artisans, affirmant qu'ils ne savaient pas calculer les coûts de manière efficace, qu'ils ne savaient pas travailler sur la base d'un cahier des charges, qu'ils ne savaient pas réaliser des dessins clairs et détaillés, qu'ils ne savaient pas gérer des contrats compliqués et importants, qu'ils ne savaient pas bien collaborer avec les différents groupes de personnes inévitablement impliqués dans les projets publics et qu'ils n'arrivaient pas à respecter les délais<sup>31</sup> ». L'architecte canadien Hazen Sise était convaincu que l'architecte « doit avoir le dernier mot... [car] le processus de conception architecturale exige ce contrôle<sup>32</sup> ». On s'est plaint que de nombreux artistes ayant reçu des commandes d'art public monumental étaient « étonnamment ignorants des déterminants esthétiques de l'architecture et de la base théorique des formes architecturales » qui devraient guider leurs contributions<sup>33</sup>. Les artistes textiles ont souvent dû acquérir de nouvelles compétences, telles que lire les plans architecturaux et les spécifications des bâtiments, connaître les variations de luminosité, se renseigner sur les teintures résistant à la lumière et sur la longévité des fibres, et apprendre à utiliser des produits ignifuges. Quelques-uns connaissaient déjà ces enjeux par le biais de leurs établissements d'enseignement ou de connaissances personnelles,

comme Dickerson qui avait l'avantage d'avoir une mère ayant étudié l'architecture<sup>34</sup>. Anita Aarons, défenseuse des arts connexes, reconnaissait les défis auxquels étaient confrontés les artistes et les relations potentiellement tendues se développant au cours du processus de commande. Elle travailla sans relâche tout au long des années 1960, offrant une formation dans ses chroniques du journal *RAIC Architecture Canada* et dans son *Allied Arts Catalogue, vol. 1 et 2*. Aarons s'est déplacée partout au Canada, connaissait l'expertise des artistes textiles des Prairies et de leurs projets, et proposa aux clients, architectes et artisans des lignes directrices en matière d'esthétique, d'opération et de production.

Les projets textiles qui alliaient avec virtuosité l'inspiration, les compétences techniques et l'innovation esthétique ne furent réalisables qu'avec l'engagement des bailleurs de fonds, des promoteurs et des architectes à en fournir les moyens. Dans les établissements d'enseignement postsecondaire, de nombreux programmes d'art textile ont instauré des cours obligatoires qui permettaient aux étudiants d'acquérir des compétences en matière de conception et de fabrication, et de se familiariser avec les procédures de commande<sup>35</sup>, et les programmes gouvernementaux ont joué un rôle déterminant dans la commande d'œuvres, souvent auprès de ces étudiants. Entre 1964 et 1978, le programme du gouvernement fédéral visant à consacrer un pour cent du coût d'un projet de construction d'un bâtiment fédéral à l'achat d'œuvres d'art pour ce même bâtiment<sup>36</sup> a facilité l'intégration des tapisseries dans les espaces architecturaux, et de nombreuses provinces et sociétés ont adopté, officiellement ou non, des programmes similaires. C'est dans cet esprit qu'ont été acquis *Northern Lights (1977)* de Dickerson, pour le Cottage Hospital de Watson Lake, au Yukon<sup>37</sup>, et *Ta-hah-sheena* pour la bibliothèque Dr. John Archer de

l'Université de Regina (cat. 60). La popularité de telles commandes, deux décennies après la plaidoirie d'Aarons en leur faveur, a incité Culture Alberta à faire appel à Dickerson, professeure au Collège des arts de l'Alberta, pour produire une plaquette concise et informative destinée à aider les artistes à franchir les étapes complexes du processus de commande, intitulée *Commissioning Visual Art : A Guide for Artists and Patrons* (La commande d'art visuel : un guide pour les artistes et les clients)<sup>38</sup>.

Les commandes pour de tels espaces pouvaient être passées de manière variée : par les contacts directs entre les tisserands et les architectes, les décorateurs d'intérieur, les consultants artistiques agissant à titre d'intermédiaires experts, les institutions culturelles qui servaient de médiateurs entre le client, l'architecte et l'artiste, ou simplement par contacts personnels. Parfois, en marge d'une sélection par comité, une invitation était envoyée directement à un artiste spécialement choisi; en d'autres occasions, un groupe restreint d'artistes étaient contactés pour être ensuite évalués par un comité; une troisième approche consistait à lancer un appel public, souvent diffusé par les conseils d'artisanat ou les conseils des arts provinciaux et fédéraux. Dans tous les cas, les artistes participants devaient fournir des dessins initiaux, des maquettes, des échantillons de matériaux, des justifications de conception et un calendrier<sup>39</sup>. Pour *Sun Ascending* (cat. 21), Harris avait d'abord été contactée par la consultante en design Eve Baxter, qui avait déjà réduit le nombre potentiel d'artistes, mais elle fut ensuite soumise au processus de sélection d'un comité composé de représentants de sociétés et de cabinets d'architectes. Baxter a remarqué que les consultants devaient être familiers avec « ce qui se passait sur le terrain et qui faisait quoi<sup>40</sup> ». Pour sa part, Barton-Tait obtint son contrat pour *Northern Lights* par le biais d'un appel



*Tapestry (Ta-hah-sheena)* (cat. 60) de Marge Yuzicappi (à gauche), vers 1970 et *Tapestry (Ta-hah-sheena)* de Bernice Runns (à droite), vers 1971. Œuvres installées à la bibliothèque D' John Archer Library, conception de Minoru Yamaski. Avec la permission de Archives and Special Collections de l'Université de Regina, 90-70, diapositive 109.



Margreet van Walsem, *Palaver*, 1973, tapisserie; laine, teintures naturelles, 250 X 260. SK Arts Permanent Collection, C72.11. Photo offerte gracieusement par la succession de Margreet van Walsem.



Murray Gibson, *Passages*, 1985, laine, soie et rayonne, 90 cm x 183 cm. Œuvre installée dans la chambre principale. Photo de Larry MacDougal, avec la permission de Murray Gibson.



Elaine Rounds, *Prairie Vistas*, 1992, incrustation suédoise sur six panneaux de lin, 1,6 m x 9,1 m. Œuvre faite sur commande et installée dans la salle d'attente circulaire du cabinet d'optométrie du D<sup>r</sup> Jay Winburn à Brandon, au Manitoba. Avec la permission d'Elaine Rounds.

public général<sup>41</sup>. Pour sa première commande de tapisserie, *Passages* (1985), Murray Gibson a été directement mis en relation avec son client par un consultant; Brenda Campbell a bénéficié du soutien de la consultante en art Carolyn Tavender, qui la gardait régulièrement en contact à la fin des années 1960 et au cours des années 1970 pour des pièces murales destinées à des bureaux de sociétés<sup>42</sup>. Tavender devint par la suite conseillère artistique pour la décoration de la Maison de l'Alberta à Londres, en Angleterre<sup>43</sup>, espace où plusieurs tisserands de l'Alberta, dont Campbell, ont pu exposer<sup>44</sup>. Pirkko Karvonen se souvient que son tissage aux tons de terre *Westward*, produit vers 1980 pour la salle de conférence de Westcan Bulk Transport à Edmonton, a été la première de ses nombreuses commandes par le biais d'un intermédiaire artistique. Agissant comme consultant pour l'ameublement des bureaux du gouvernement provincial et pour les commandes et achats d'art public, le Conseil des arts de la Saskatchewan a facilité l'acquisition de plusieurs tapisseries monumentales, dont les trois tapis muraux *Ta-hah-sheena* de la bibliothèque Dr. John Archer<sup>45</sup>, les *Whites* tissés de Margreet van Walsem (1975), ainsi que son immense tapisserie à six panneaux *Palaver* (1972) installée initialement dans le Centre des arts modernistes de la Saskatchewan (1970) – le motif étant né de la préoccupation de l'artiste pour la « justice/injustice » politique et morale qui caractérisait les pratiques du gouvernement de la Saskatchewan<sup>46</sup>. Plutôt que de passer par un intermédiaire, pratique qu'elle avait jugé coûteuse, Elaine Rounds a préféré, elle, recevoir ses commandes pour des espaces professionnels par contact personnel, soit directement du client, comme l'œuvre tissée à cinq panneaux *Prairie Scene* (1992) réalisée pour le bureau du D<sup>r</sup> Jay Winburn à Brandon, au Manitoba<sup>47</sup>. Comme l'indique une publication britannique de 1984 consacrée

à la promotion de l'art public : « La première tâche de l'institution n'est pas de choisir l'art, mais la personne ou les personnes qui vont faire le choix... celui ou celle qui fait le choix doit en savoir beaucoup sur l'[art] actuel et doit éviter non seulement les modes, mais aussi les intérêts particuliers du monde de l'art<sup>48</sup> ».

Les tisserands des Prairies étaient certainement soucieux de relever les défis liés à la conception, aux matériaux et à la fabrication de commandes afin d'encourager la création d'espaces vivants et habitables. À une époque où les immenses peintures étaient un signe d'excellence professionnelle, les tissages architecturaux ont permis aux artistes textiles d'être pris au sérieux par le monde de l'art, et de se démarquer ainsi de la production domestique fonctionnelle qui les reléguait souvent au rang d'amateurs. Dans l'entre-deux-guerres, les femmes de l'atelier de tissage Bauhaus et des Américaines comme Dorothy Liebes et Gertrude Stregell ont, comme tisserandes professionnelles, ouvert la voie; elles se sont associées à des fabricants de textiles pour produire industriellement leurs créations tissées à la main – texturées et matériellement novatrices – et qui ont souvent été intégrées, comme apports fonctionnels, dans les grands espaces professionnels modernistes<sup>49</sup>. Cependant, pour Liebes comme pour Stregell, le rôle du tissage dans les espaces architecturaux demeurait résolument utilitaire, une « expression dépendante<sup>50</sup> », « fonctionnant de manière architecturale – pour diviser les pièces, contrôler la lumière, assurer l'isolation<sup>51</sup> ». En effet, les pièces murales et les enceintes imaginatives ne faisaient pas partie de la vision de Liebes ou de Stregell sur l'alliance entre les textures et l'architecture. Fidèle à cette philosophie, Liebes s'est qualifiée d'« artiste-designer<sup>52</sup> ».

Les artistes textiles des Prairies se sont révélés plus souples que Liebes et Stregell dans leurs relations avec l'architecture. Douglas

Motter, tisserand à Calgary et fondateur de F. Douglas Motter and Associates (1961), en collaboration avec d'autres tisserands tels que Gerd Poulsen et Brenda Campbell, a tissé des objets fonctionnels, y compris des draperies, des costumes pour hommes, des napperons et des abat-jours, mais il a également saisi l'occasion de créer des pièces murales pour égayer les espaces publics (cat. 36) et professionnels dans toutes les provinces des Prairies<sup>53</sup>. Harris et Karvonen, toutes deux immigrées finlandaises au milieu du siècle dernier, ont étudié le textile après avoir appris à tisser des articles domestiques auprès des membres de leurs familles. Elles ont ensuite travaillé dans l'industrie avec des designers d'Europe du Nord avant de se consacrer aux pièces murales après leur arrivée au Canada<sup>54</sup>. Karvonen, comme Motter, a continué à pratiquer le tissage fonctionnel à la main, qui suscitait l'admiration, tout en créant des tissages architecturaux<sup>55</sup>. Heller, connue au Canada pour ses tapisseries de grande taille telles que *Heat*, 1983 (cat. 23), avait débuté sa carrière dans une usine du gouvernement polonais comme designer de tapis industriels, dont la majeure partie de la production était exportée vers l'« Ouest<sup>56</sup> ». N'étant pas liés par des idéologies qui confinaient les textiles à un rôle limité dans les espaces architecturaux, ces tisserands des Prairies ont largement collaboré avec des architectes et des designers pour créer des tapisseries monumentales uniques en leur genre – des murales nomades typiquement canadiennes.

Rousseau-Vermette, qui avait travaillé pour Liebes en 1948-1949, se qualifiait elle-même de « peintre-tisserande<sup>57</sup> », plutôt que d'adopter le qualificatif d'artiste-designer que se donnait Liebes. Cette nouvelle étiquette mettait en évidence le fait que les tisserands contemporains créaient de l'art en concevant *et* en réalisant la pièce murale, par opposition à la fabrication des tapisseries historiques, qui

reposait sur un processus en deux étapes impliquant un peintre qui fournissait le dessin et un tisserand qui l'exécutait. Dans les Prairies, la plupart des artistes textiles ont travaillé sous le titre de « peintres-tisserands », une déclaration de professionnalisme artistique reconnaissant que le tisserand maîtrisait tous les aspects du processus comme artiste et artisan, une approche qui était conforme à celle des biennales de Lausanne. Une exception à cette tendance fut le projet lancé en 1974 par Fay Loeb de Toronto, qui avait demandé à des peintres canadiens de fournir des designs pour une édition numérotée de pièces murales composées de tapis fabriqués au crochet à clapet, la fabrication des tapis au poinçon devant être confiée à des artisans anonymes au Mexique<sup>58</sup>. Cette initiative pancanadienne a associé plusieurs peintres des Prairies, dont William Perehudoff (cat. 42) qui a fourni des designs pour une production limitée<sup>59</sup>. Loeb a fait valoir que c'était la première fois que des peintres canadiens se voyaient accorder le prestigieux honneur de voir leurs designs transformés en tapisseries, comme cela avait été le cas auparavant en France avec des œuvres de peintres européens et américains<sup>60</sup>. Cependant, la comparaison n'est pas tout à fait exacte : dans le projet de Loeb, le fil était croché sur un support de toile existant, une technique très différente de la pratique européenne du tissage de tapisseries sur des métiers à haute ou basse lisse. Loeb a également ignoré la pratique des entreprises américaines de fabrication de tapis au crochet à clapet du XX<sup>e</sup> siècle, faisant souvent appel à des peintres pour leur fournir des designs modernes, en particulier dans l'entre-deux-guerres<sup>61</sup>. Les populaires tapisseries de Loeb à édition limitée ont été installées dans des immeubles de bureaux dans tout le Canada.

Comme les tisserands des Prairies l'ont compris, la monumentalité n'est pas une réalisation simple, que ce soit sur le plan de

l'esthétique ou du matériel; l'« infiltration de la monumentalité » s'est immiscée dans tous les aspects de leurs projets. Les considérations d'ordre esthétique comprenaient la composition, la couleur, l'échelle physique et le sujet. Il ne suffisait pas d'agrandir un dessin ou une maquette de petite taille; comme le conseillait le sculpteur moderniste Anthony Caro, « une dynamique appropriée, une logique d'agrandissement doivent prévaloir<sup>62</sup> ». Les projets textiles réussis tenaient compte des points de référence visuels du public pour garantir la lisibilité de leurs textures et de leurs motifs à partir de distances d'observation requises; ils prenaient en compte la taille, la forme et la configuration des murs de manière à ne pas être éclipsés par l'espace ou à ne pas le submerger, à s'adapter à des murs de forme non conventionnelle et à mettre l'accent sur la directionnalité appropriée. Les couleurs qui convenaient à un petit espace ne se prêtaient pas nécessairement à un grand espace, et pour les espaces monumentaux, des couleurs vives et audacieuses étaient souvent nécessaires pour compenser les vastes plans vides. En ce qui concerne les considérations d'ordre matériel, les tisserands devaient s'assurer d'avoir accès à un approvisionnement suffisant et régulier de teintures synthétiques ou locales, ainsi que de fibres naturelles et synthétiques, en plus de disposer des outils et de l'équipement appropriés et, surtout, d'un atelier de travail adéquat. La plupart des motifs de ces immenses commandes ont dû être adaptés à la taille des métiers existants, de sorte qu'ils étaient tissés en sections par la suite assemblées sur le mur sous forme de panneaux. Karvonen, par exemple, a tissé la tapisserie à trois panneaux *Ekokanee* (1977) pour un Burger King de Medicine Hat, tandis que Harris a inclus onze panneaux dans sa tapisserie monumentale de 1989 commandée par Moriyama & Teshima pour l'hôtel de ville d'Ottawa<sup>63</sup>. L'impressionnante *Palaver* de van



Kaija Sanelma Harris, *Ottawa-Carleton Mural Commission Drawing*, 1989. Avec la permission de Kaija Sanelma Harris.



Jane Kidd, *Ribbonways*, 1982, tapisserie tissée épousant une forme; laine, coton et rayonne, 2,1 m x 15 m. Œuvre installée à Eau Claire Place II, Jecco Development, Calgary, en Alberta. Avec la permission de Jane Kidd.



Le studio de Kaija Sanelma Harris à Saskatoon pendant qu'elle tissait *Ascending Sun*, 1983. Avec la permission de la succession de Kaija Sanelma Harris.

Walsem comprenait six panneaux répartis en deux rangées de trois. Alors que les tisserands travaillaient souvent isolés dans des ateliers domestiques, avec un espace restreint, sur le plan social, ils entretenaient des relations multidimensionnelles avec les designers, les clients et les architectes. La correspondance conservée dans leurs archives témoigne du

soin apporté à ces relations d'affaires et à ces opérations financières. Par exemple, en parlant de sa commande *Ribbonways* (1982) pour Eau Claire Place II à Calgary, Jane Kidd observe succinctement qu'elle s'est engagée dès le départ à avoir une idée globale limpide « pour que mon client soit sûr du résultat final<sup>64</sup> ». Au-delà des préoccupations d'ordre esthétique, matérielle et spatiale, l'infiltration de la monumentalité dans les relations humaines supposait de communiquer clairement et de négocier de manière efficace les relations sociales entre tous les acteurs clés.

La création d'œuvres aussi monumentales a nécessité l'organisation et la réorganisation de la vie et des espaces de ceux et celles qui les ont réalisées. Les immenses tapis fabriqués au crochet à clapet Ta-hah-sheena qui ornent les murs de la bibliothèque D<sup>r</sup> John Archer ont été créés dans un atelier aménagé dans une ancienne école, car il aurait été impossible de monter de tels projets dans un environnement domestique actif<sup>65</sup>. Lors de la production de *West Coast Forest*, haute de douze pieds, Dickerson s'est rendu compte que la hauteur de son atelier était bien inférieure à la dimension de son projet et a donc dû modifier son métier à tisser vertical pour que les extrémités puissent être abaissées à mesure que le tissage progressait. La perméabilité de son atelier, moins préoccupante lorsque des projets de tissage à court terme et de moindre envergure étaient entrepris, fut également source d'inquiétude pour cette entreprise devant durer toute une année<sup>66</sup>. Lorsque le contrat de Harris fut signé pour *Sun Ascending*, elle disposait déjà de l'espace et des métiers à tisser nécessaires, ainsi que « d'une quantité de fils suffisante pour commencer et organiser son atelier ». Cependant, l'ampleur du travail l'a contrainte à vider son espace de tout ce qui n'était pas lié à ce contrat et à l'entreposer ailleurs, ainsi qu'à redresser ses deux métiers à tisser de manière à ce que



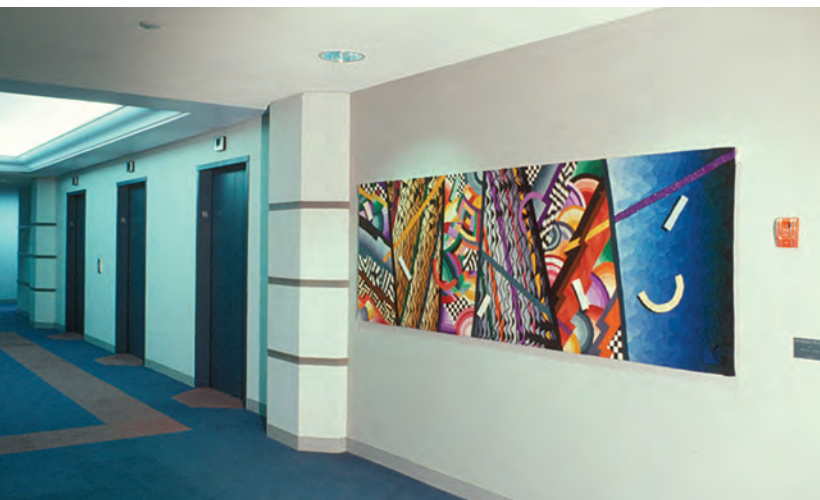
les tisserands puissent travailler dos à dos et effectuer des journées de travail régulières de neuf à dix-sept heures<sup>67</sup>. Il importait de solliciter des tisserands compétents pour répondre à des commandes architecturales de nature variée, qu'il s'agisse de tapisseries uniques ou de produits fonctionnels tels que des draperies et des tissus d'ameublement. Motter faisait régulièrement appel à des diplômés du Collège des arts de l'Alberta formés au tissage, comme Paulsen, Campbell et, plus tard, Carol Little. Campbell a travaillé avec Douglas Motter and Associates pendant quatre ans (1966-1970), où elle a reçu ses premières commandes de pièces murales Rya pour des immeubles de bureaux par l'intermédiaire de Tavender, qui appréciait particulièrement sa formation artistique<sup>68</sup>. Ces exemples montrent que, qu'il s'agisse de la taille monumentale d'une œuvre ou de sa production, l'expertise humaine et les relations professionnelles sont déterminantes pour la réussite d'un projet.

Au cours des dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, l'essor de l'industrie pétrolière à Calgary eut une incidence considérable sur les commandes de tissage. *Prairie Carpet*, de Gibson, 1990 (cat. 14) en laine et soie, commandé par Esso Ressources pour son centre de recherche de l'Université de Calgary, associe astucieusement les champs de pétrole de l'Alberta à la production pétrolière du Moyen-Orient. Gibson s'est inspiré du tissage en kilim, une technique associée au tissage tribal au Moyen-Orient qu'il étudiait, et au concept romantique d'un tapis magique volant dans le ciel nocturne au-dessus de l'Alberta<sup>69</sup>. La conception fantaisiste et abstraite de la tapisserie, quoique portant sur un sujet précis, a peut-être contribué à ce qu'elle soit conservée dans la collection d'Esso après avoir été retirée de son emplacement d'origine<sup>70</sup>. Une autre commande particulière liée au pétrole, *Remembering the Future* (1988) de Gibson, a été tissée pour un



Brenda Campbell à l'œuvre, à Douglas Motter and Associates, à Calgary, en Alberta, vers 1968. Avec la permission de Brenda Campbell.

hall d'ascenseur dans les bureaux d'Amoco Corporation à Calgary<sup>71</sup>. Connaissant à l'avance l'endroit où sa tapisserie devait être accrochée, Gibson a conçu un format horizontal qui répondait à l'espace du couloir, mais qui tenait également compte des proportions des portes de l'ascenseur. Répondant à l'exigence exprimée dans le cahier des charges de la commande de faire référence à l'industrie pétrolière, Gibson a représenté les ondes sismiques produites lors de l'exploration



Murray Gibson, *Remembering the Future*, 1988, tapisserie, laine, soie et fibres métalliques, 91 cm x 266 cm. Œuvre faite sur commande et installée dans l'édifice Amoco Canada à Calgary, en Alberta. Photo de Ken Woo utilisée avec la permission de Murray Gibson.

pétrolière et leur mouvement abstrait partant des strates géologiques de la terre, passant ensuite à travers la couche habitable de la planète, en s'élevant jusqu'au ciel. Dans le hall d'entrée de l'ascenseur, la tapisserie célèbre l'industrie pétrolière tout en lui rappelant de manière critique « l'équilibre entre les besoins économiques contemporains et la gestion responsable de l'avenir de la planète<sup>72</sup> ». Réalisée à une époque où l'industrie pétrolière était, et continue d'être sous pression en raison des changements climatiques et de la dégradation de l'environnement, la tapisserie de Gibson noue habilement le cadre architectural, le message de la société et le contenu du concept avec un commentaire social pertinent.

De toute évidence, l'intégration de cette forme d'art dans les espaces architecturaux est une tâche complexe, exigeant une sensibilité d'ordre métaphorique et symbolique. Selon l'historienne de l'art Miwon Kwon, le terme « in situ » englobe non seulement l'état physique

de l'art, mais aussi les conditions sociales, politiques et culturelles<sup>73</sup>, car l'emplacement physique de l'œuvre d'art, conjugué à sa matérialité et à ses motifs, crée un espace d'interaction sociale qui favorise les conversations. La fusion de ces conditions transparaît dans de nombreuses tapisseries que réalisa Gibson sur les Prairies, notamment *Chinook Medley*, une commande financée par des fonds privés pour la collection d'art civique de Calgary dans le cadre des célébrations du 125<sup>e</sup> anniversaire du Canada en 1992, et qui était à l'origine suspendue à l'extérieur du bureau du maire dans l'ancienne partie de l'hôtel de ville de Calgary. Les motifs soigneusement choisis font référence à l'importance historique de l'élevage et du pétrole pour le développement économique de Calgary en retraçant l'histoire du sud de l'Alberta : l'œuvre intègre des troupeaux de bisons associés à des motifs judicieusement choisis, tels que des marques de bétail, des clôtures de fils barbelés et des symboles pétroliers et gaziers qui forment des « notes » sur les portées musicales<sup>74</sup>. Les tapisseries narratives telles que celles de Gibson, ou les paysages familiers à plusieurs panneaux comme *Prairie Scene* (1999) d'Elaine Rounds, œuvre tissée pour la salle de conférence de Meyers Norris Penny, Accountants, sont souvent mieux appréciées au fil du temps, que ce soit dans le cadre de courtes rencontres ou de visites de plus longue durée. Rounds se souvient avec fierté que cette tapisserie suscitait invariablement des conversations amicales parmi les personnes présentes<sup>75</sup>. Cependant, lorsque les conditions sociales, politiques et culturelles évoluent, les conversations que ces tapisseries provoquent peuvent devenir obsolètes, voire dépourvues d'intérêt, ce qui peut pousser certaines œuvres à une vie nomade.

L'abstraction paysagère, un sujet facilement compris par un vaste public, et peut-être plus susceptible de s'adapter à des contextes

qui évoluent, était particulièrement appropriée lorsqu'une intégration harmonieuse et idéologiquement neutre avec un intérieur était souhaitée. Rounds a réalisé plusieurs commandes pour des bureaux dans lesquels la palette de couleurs de chaque pièce était soigneusement coordonnée avec la tapisserie, notamment *Prairie Vistas* (1992) créée en plusieurs panneaux pour la salle d'attente d'un cabinet d'optométrie. La répartition des panneaux sur un mur incurvé permet à tous ceux et celles qui s'assoient sur les chaises placées contre le mur d'avoir une vue sur plusieurs sections du paysage, une perspective que Rounds a conçue en fonction d'un point de vue depuis une véranda avec des piliers blancs interrompant le flux horizontal continu du paysage<sup>76</sup>. De même, son œuvre *Prairie*, exécutée en cinq panneaux pour Meyers Norris Penny, intègre habilement les couleurs du revêtement des chaises et de la surface de la table<sup>77</sup>. D'autres grandes tapisseries sont tout aussi harmonieuses sur le plan architectural, comme *Fields* (1981) de Harris, une œuvre à plusieurs panneaux située dans l'ambassade du Canada à Varsovie, en Pologne, et *Ekokanee* et *Westward* de Karvonen<sup>78</sup>.

Jane Kidd, une tisserande qui a réalisé de nombreuses commandes de tapisseries publiques, en a expliqué l'importance : « Les commandes ont pour but de placer dans les lieux publics des œuvres d'art passionnantes et éclatantes qui stimulent les gens, qui font quelque chose pour ces espaces et qui font quelque chose pour les personnes qui les voient tous les jours<sup>79</sup> ». Les formes géométriques répondaient à cet objectif efficacement et s'avéraient, comme les paysages, accessibles à un vaste public. Dans *Ribbonways* de Kidd, des panneaux tissés, tendus sur un cadre curviligne et accrochés sur trois murs du hall d'entrée d'Eau Claire Place II à Calgary, ont égayé l'espace par leurs formes ondulatoires et leurs motifs

géométriques animés et colorés. Ils ont permis de contrebalancer efficacement la structure en forme de treillis du bâtiment et d'attirer l'attention sur les portes principales, revigorant ainsi « l'entrée épurée de cette tour de bureaux<sup>80</sup> ». De même, *This Bright Land*, 1976 (cat. 36) de Carol Little et F. Douglas Motter, aux couleurs vives, crée une séquence rythmée de polygones qui font référence à la régularité géométrique de l'architecture moderniste caractéristique de Calgary à l'époque, tout en la contredisant. L'installation Ta-hah-sheena de la Sioux Handcraft Co-operative dans la bibliothèque Archer constitue une interface importante entre les géométries abstraites et les motifs culturels particuliers. Pour de nombreuses personnes, les formes géométriques de ces tapis fabriqués au crochet à clapot étaient assimilables à la fois à de l'art moderniste et à des symboles artistiquement ancrés dans la culture des Premières Nations. Mais pour les artisanes sioux, ces réalisations avaient des significations bien particulières, faisant souvent référence à des motifs précis transmis d'une génération à l'autre par les femmes, et incarnant souvent le récit personnel de l'artisane<sup>81</sup>. Dans ce dernier exemple, les formes géométriques n'étaient pas seulement visuellement dynamiques, elles codifiaient les histoires de la communauté et des familles.

Dans certains cas, le fait de tisser l'histoire d'un lieu dans une œuvre suspendue a permis de renforcer sa spécificité. Ann Newdigate a réalisé une tapisserie d'une grande richesse conceptuelle pour l'apport postmoderne de Moshe Safdie à l'hôtel de ville d'Ottawa. *Many Voices/Mitunkasik* (1994), tissée en soie et montée sur toile, intègre dans sa proposition de conception des instructions à l'intention des architectes afin de respecter la diversité de la population d'Ottawa; pour renforcer ce point, Newdigate a traduit ces instructions dans cinq langues des Premières Nations<sup>82</sup>. La



F. Douglas Motter, *This Bright Light*, 1976 (cat. 36).



F. Douglas Motter, *This Bright Light* (détail), 1976 (cat.36).



Gayle Platz, *Large Tapestry Weave*, vers 1974 (cat. 43).



Vue de l'exposition de *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi*, 1960-2000, Nickle Galleries, 2022.

Eva Heller, Heat (cat. 23).



Vue de l'exposition de *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi*, 1960-2000, Nickle Galleries, 2022.

William Pehudoff, *Untitled Tapestry (Loeb Commission)*, 1976 (cat. 42).



Vue de l'exposition de *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi*, 1960-2000, Nickle Galleries, 2022.

Murray Gibson, *Prairie Carpet*, 1990 (cat. 14).



Vue de l'exposition de *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi*, 1960-2000, Nickle Galleries, 2022.

Kaija Sanelma Harris, *Sun Ascending* (12 de 24 panneaux), 1985 (cat. 21).

Kaija Sanelma Harris, *Sun Ascending* (détail) (12 de 24 panneaux), 1985 (cat. 21)





tapisserie de Harris créée en 1989 pour l'hôtel de ville d'Ottawa par le biais d'une commande de Moriyama & Teshima Architects pour leur bâtiment moderniste, a été conçue pour rappeler aux administrateurs municipaux d'Ottawa les entités politiques plus petites qui venaient d'être fusionnées à la grande région de la Capitale nationale. En entrelaçant les formes géométriques de chaque municipalité avec l'abstraction des rivières Rideau et des Outaouais à travers une grille de routes et de rues, son tissage de onze panneaux évoquait les onze plus petites municipalités<sup>83</sup>. Malgré son contenu symbolique bien précis, la tapisserie, bien que réceptionnée par les architectes, n'a jamais été installée dans l'hôtel de ville et son emplacement demeure inconnu<sup>84</sup>. Il est clair que de nombreuses œuvres propres à un site ont fait l'objet d'une réflexion conceptuelle poussée, ce qui rend d'autant plus regrettable que l'on ne connaisse pas l'emplacement actuel, parmi les plus impressionnantes qui ont été créées, de plusieurs murales nomades des Prairies.

L'investissement financier et l'apport en main-d'œuvre nécessaires à la réalisation de tissages architecturaux attirent notre attention sur « l'échelle de temps étendu de leur fabrication... [et] la multiplication des considérations relatives au placement, à la signification et à la pertinence, et, en fin de compte, à la durée de vie prolongée de l'œuvre<sup>85</sup> ». Ces œuvres resteront-elles indéfiniment *in situ*? Qu'advient-il d'elles lorsque la décoration d'intérieur est renouvelée ou que des travaux de rénovation sont entrepris? En tant que murales nomades, sont-elles facilement transportables? Lorsque la ville de Winnipeg a acheté le bâtiment où était exposée *Northern Lights* de Barton-Tait, la tapisserie a été démontée et offerte à sa créatrice en guise de rachat, ce que Barton-Tait a refusé. *Northern Lights* est peut-être aujourd'hui entreposée quelque part à

Winnipeg, mais son emplacement précis n'est pas connu<sup>86</sup>. Consciente que ses tapisseries étaient susceptibles d'être déplacées, Rounds les a accrochées avec du Velcro afin qu'elles puissent être détachées facilement sans être abimées. *Prairie Vistas*, grande tapisserie de Rounds, est aujourd'hui enroulée dans l'entrepôt d'un collectionneur. Bien que ces œuvres soient malheureusement hors de vue, de nombreuses institutions publiques ont assumé la tâche de veiller à ce que les œuvres textiles architecturales restent accessibles au public et aux érudits. La Mackenzie Art Gallery abrite désormais l'immense *Sun Ascending* de Harris (cat. 21) – démantelée par la Banque TD pour raison de modification de l'art du bâtiment – alors que l'Alberta Foundation for the Arts protège plusieurs tapisseries destinées originellement à être exposées dans les bureaux diplomatiques internationaux de l'Alberta. Malgré les nombreux mois consacrés à la réalisation de *Palaver*, cette murale nomade n'est restée que peu de temps exposée en raison des inquiétudes suscitées par la décoloration des couleurs, mais elle fait toujours partie de la collection de SK Arts<sup>87</sup>. La valeur des œuvres textiles monumentales est intrinsèquement liée au temps et à la main-d'œuvre nécessaires à leur réalisation. En respectant et en prolongeant leur durée de vie, on rend honneur à la valeur culturelle non seulement des tapisseries, mais aussi à leurs créateurs. Elaine Rounds a récemment observé que les artistes textiles des Prairies travaillaient souvent seuls dans leur atelier, et la certitude de savoir que leur temps et énergie revêtaient une valeur culturelle collective leur importait<sup>88</sup>.

Les artistes textiles des Prairies ont créé des tapisseries monumentales qui ont joué des rôles complexes dans de multiples contextes sociaux, culturels, politiques et architecturaux. En concevant ces projets, les artistes et leurs clients ont cherché à établir un équilibre

entre l'intérêt du grand public pour les commandes d'art et, d'autre part, la recherche de l'esthétique dans l'art textile lui permettant de prendre sa place dans les vocabulaires de l'art contemporain. Ces créateurs faisaient partie de réseaux internationaux d'art textile et d'architecture, assimilant des techniques et des approches novatrices pratiquées à travers le monde par les voyages, la participation aux expositions internationales, la formation, les publications internationales et l'action des organisations d'art et d'artisanat. Ils ont traduit ces perspectives mondiales en langages textiles sensibles aux préoccupations et aux intérêts régionaux, non sans égard aux desseins des grandes corporations, dans des espaces architecturaux uniques, espaces qui, souvent, étaient aussi reliés à des systèmes mondiaux par le biais du modernisme international. Usant de langages visuels et de matériaux sensuels, ils ont jeté les ponts entre les institutions, le public et les artistes. Chargées de créer des espaces vivants et habitables, souvent au sein de vastes

structures de béton brutalistes ou, plus tard, de structures dominées par le verre et l'acier, les tapisseries ont apporté une chaleur physique et émotionnelle grâce à leurs associations métaphoriques, leurs variations de couleurs et de textures, leurs expérimentations de formes monumentales et leurs rôles d'agents sociaux suscitant réflexions et échanges. Or puisque les tapisseries sont transportables, le retrait de ces murales nomades – comme les qualifiait Le Corbusier – de leur emplacement d'origine a entraîné la disparition de certaines d'entre elles, en menaçant même leur survie dans plusieurs cas. *Prairies entrelacées* rappelle la nécessité de sauvegarder ces tapisseries. Alors que l'architecture monumentale nécessite la présence d'humains, les textiles architecturaux permettent à ces derniers de naviguer les trajectoires physiques et psychiques dans les couloirs, grands et petits. Véritables cartes culturelles stimulant les échanges d'idées et piquant la curiosité intellectuelle, ces murales nomades génèrent ainsi des espaces de vie.



#### NOTES

- 1 Janis Jefferies et Diana Wood Conroy, « Shaping Space : Textiles and Architecture—An Introduction », *Textile* 4, n° 3, 2006, p. 235.
- 2 Adolph Loos, « Principles of Cladding », Design Manifestos.Org, publié à l'origine dans *Neue Freie Press*, 4 septembre 1898, <https://designmanifestos.org/adolf-loos-the-principle-of-cladding/>.
- 3 Gottfried Semper, « The Elements », dans Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, trad., Harry Francis Mallgrave et Wolfgang Herrmann, Cambridge, Cambridge University Press, 1851, p. 102-103.
- 4 Katherine Dickerson, entretien Zoom avec l'autrice, 7 juillet 2022.
- 5 Suzanne Probe, *Ta-Hah-Sheena : Sioux Rugs From Standing Buffalo Reserve*, Regina, Dunlop Art Gallery, 1988, p. 6-7.
- 6 John Tewksbury, « Dr. John Archer Library to celebrate 50 years with Town Hall and Open House event », 4 octobre 2018, Université de Regina, <https://www.uregina.ca/external/communications/feature-stories/current/2018/10-04.html>.
- 7 Brent C. Brolin, *Architectural Ornament : Banishment and Return*, New-York, Norton, 2000; James Trilling, *Ornament : A Modern Perspective*, Seattle, University of Washington Press, 2003; Brett, *Architectural Ornament*; Sandra Alföldy and Janice Helland, « Introduction », dans *Craft Space and Interior Design, 1855-2005*, Aldershot, UK, Ashgate, 2008.
- 8 Sandra Alföldy, *The Allied Arts: Architecture and Craft in Postwar Canada*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2012.
- 9 Jane Kidd reconnaît ce processus lorsqu'elle parle de ses motifs dans Black Rhino Creative, « Jane Kidd, textile artist and 2016 Canada Council laureate », Conseil des arts du Canada, 7 mars 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=hfPwv6MkzYc>.

- 10 Henry H. Reed, Jr., « Monumental Architecture : Or the Art of Pleasing in Civic Design », *Perspecta* 1, été 1952, p. 52.
- 11 Peter Hemingway, « Interview : with Edmonton architect Peter Hemingway », dans Katharine Dickerson and Don Maybe (dir.), *Commissioning Visual Art : A Guide for Artists and Patrons*, Edmonton, Alberta Culture, 1984, p. 14.
- 12 « Centre International de la tapisserie ancienne et moderne, Règlement : Bestimmung : Regulations : 1<sup>re</sup> Biennale internationale de la tapisserie Lausanne 1962 », règles d'admission, Lausanne, 1961, s.p., cité dans Dianne Taylor, « The First Through the Tenth Biennales Internationales de la Tapisserie, Lausanne, Switzerland », thèse de doctorat, North Texas University, 1983, p. 84-85.
- 13 Le Corbusier, « Muralnomads », dans *Biennale internationale de la tapisserie & Centre International de la tapisserie ancienne et moderne*, Lausanne, Centre international de la tapisserie ancienne et moderne 1962, p. 9.
- 14 Eva Heller, entretien avec Julia Krueger, 4 novembre 2021.
- 15 Heller, entretien.
- 16 Nancy Russell, « Accent on Art with Nancy Russell : Weavings Show Growth », *Star-Phoenix* (Saskatoon), 11 juin 1976, p. 29.
- 17 Anne Newlands, « Mariette Rousseau-Vermette : Journey of a Painter-weaver from the 1940s through the 1960s », *Journal of Canadian Art History* 32, n° 2, 2011, p. 94. En 1980, Rousseau-Vermette a pris la tête de la division des arts textiles du Banff Centre : « A Brief History of Visual Arts », Banff Centre for Arts and Creativity, <https://www.banffcentre.ca/brief-history-visual-arts>.
- 18 Newlands, « Rousseau-Vermette », p. 75; Regina Lee Blaszczyk, « Designing Synthetics, Promoting Brands : Dorothy Liebes, DuPont Fibres and Post-war American Interiors », *Journal of Design History* 21, n° 1, 2010, p. 255.
- 19 Biographie de Kaija Sanelma Harris, résumé, Commande de Sun Ascending – TD; ksh 83-84, Commande de Sun Ascending – TD; rencontre avec la TD en 1984, dossiers de commande – Toronto Dominion, ksh 83-84 commande de Sun Ascending – TD. Documents de Kaija Sanelma, Conseil des arts de la Saskatchewan, Saskatoon, SK.
- 20 Newlands, « Rousseau-Vermette », p.100.
- 21 Newlands, « Rousseau-Vermette », p.100.
- 22 En 1978, MacMillan Bloedel était « la plus grande société publique de Colombie-Britannique pour ce qui est du revenu brut » et elle exerçait ses activités selon un modèle d'intégration verticale, c'est-à-dire « qu'elle contrôlait la fibre de bois de la forêt jusqu'au produit » : Donald MacKay, *Empire of Wood : The MacMillan Bloedel Story*, Vancouver/Toronto, Douglas and McIntyre and Seattle, University of Washington Press, 1982, p. 325.
- 23 Mary Fox, « The Woven Arts of Katharine Dickerson », *Western Living*, juin 1977, p. 55-56; Dickerson, entretien Zoom.
- 24 Kaija Sanelma Harris, « Aesthetics », ksh83-84\_sunascending\_tdcommission, ksh, worksdocumentation; ksh – notes personnelles – Sun Ascending. Documents de Kaija Sanelma Harris, Conseil des arts de la Saskatchewan, Saskatoon, Saskatchewan.
- 25 Harris, « Aesthetics ».
- 26 Mildred Constantine et Jack Lenor Larsen, « Art Fabric in Architecture », dans Mildred Constantine and Jack Lenor Larsen (dir.), *The Art Fabric Mainstream*, New-York, Van Nostrand Reinhold Company, 1981, p. 203.
- 27 Elissa Auther, « Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960-1980 », *Journal of Modern Craft* 1, n° 1, mars 2008, p. 19. Harris rapporte que cette exposition a été « fabuleuse ». Sheila Robertson, « Kaija Harris – Working With The Grid », *Craft Factor* (Saskatoon) 28, n° 1, automne 2003, p. 7.
- 28 Mildred Constantine et Jack Lenor Larsen, *Beyond Craft : The Art Fabric*, New-York, Van Nostrand Reinhold, 1973 : et Constantine et Larsen, *Art Fabric Mainstream*.
- 29 Yolande Krueger, courriel à l'autrice, 10 mars 2022.
- 30 Susan Surette, « Canadian Ceramic Relief Murals : Studio Craft and Architecture – A Case Study of the Sturdy-Stone Centre Murals, 1975-1983 », thèse de doctorat, Université Concordia, Montréal, 2014, p. 141-142.
- 31 Martina Margetts, « Rediscovering the Craftworker : the role of craft in architecture », dans Peter Townsend (dir.), *Art Within Reach : Artists and Craftworkers, architects and patrons in the making of public art*, London, Thames and Hudson, publié par « Art Monthly » en collaboration avec l'Arts Council of Great Britain et le Crafts Council, 1984, p. 66.
- 32 Hazen Sise, « Letter from Montreal », *Canadian Art* 22, n° 3, mai/juin 1965, p. 51.
- 33 James Murray, « On Architecture : The Role of the Architect », *Canadian Art* 19, n° 3, mai/juin 1962, p. 197.
- 34 Gibson, entretien; « People of the Arts: Katharine Dickerson », 2, n° 5 *Arts West*, 1977, p. 25, <https://katharinedickerson.com/articles/arts-west/>.
- 35 Murray Gibson, entretien avec Julia Krueger et Michele Hardy, 3 octobre 2021. Gibson mentionne un cours qu'il a suivi lorsqu'il étudiait à l'ACAD.
- 36 Catherine Anderson-Dolcini, « One-Percent for Whom? Canada's Public Works Fine Art Program 1964-1978 : Its Rise and Demise », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 2000, p. 1.
- 37 Dianne Burns, « Fibre Focus Profile: Katharine Dickerson : Textile Artist », *Fibre Focus*, printemps 2003, <https://katharinedickerson.com/articles/fiber-focus-profile/>
- 38 Katharine Dickerson et Don Maybe, *Commissioning Visual Art : A Guide for Artists and Patrons*, Edmonton, Culture Alberta, 1984.
- 39 Katharine Dickerson présente le processus de commande de manière très systématique dans son livre de 1984, *Commissioning Visual Art : A Guide for Artists and Patrons*. Elle inclut des diagrammes, des instructions claires et des entretiens éclairants avec des personnes qui ont participé à ce processus à plusieurs titres.

- 40 Eve Baxter citée dans Susan Warner Keene, « New faces at the TD Centre », *Ontario Craft*, printemps 1986, p. 16.
- 41 Susan Barton-Tait, courriel à l'autrice, 27 mars 2022.
- 42 Brenda Campbell, entretien avec l'autrice, 15 juillet 2022.
- 43 Carolyn Tavender, « Obituary », *Calgary Herald*, 22-23 juin, 2015, <https://www.legacy.com/obituaries/calgaryherald/obituary.aspx?n=carolyn-tavender&pid=175131362&fhid=6135>.
- 44 Brenda Campbell, entretien.
- 45 Alex King, courriel à l'autrice, bibliothèque Dr. John Archer, Université de Regina, 23 mars 2022.
- 46 Archives Margreet van Walsem, « W04 Palaver Note 2 The design », documents de Margreet van Walsem, SK Arts, Regina, Saskatchewan.
- 47 Elaine Rounds, entretien avec l'autrice, 12 juillet 2022. Une recommandation importante d'un collègue, le photographe Barry Cullen, qui n'a pas accepté de commission, a abouti en 1993 à la réalisation d'une tapisserie pour le Centre de recherche agricole de Brandon, au Manitoba.
- 48 Peter Dormer, « Embellishment with the Public Purse : the responsibilities of the public servant », dans Townsend (dir.), *Art Within Reach*, p. 42.
- 49 Ulrike Müller, « Women – A Class of Their Own : The Artist Weavers », dans *Bauhaus Women : Art, Handicraft, Design*, Paris, Flammarion, 2009, p. 36-67; Ed Rossbach, « Fiber in the Forties », *American Craft* 42, n° 5, octobre 1982, p. 15-19.
- 50 Dorothy Liebes, « Modern Textiles », *Decorative Arts*, catalogue d'exposition, San Francisco, Department of Fine Arts, Division of Decorative Arts, Golden Gate International Exposition, 1939, p. 92, citée dans Ed Rossbach, « Fiber in the Forties », p. 18.
- 51 Rossbach, « Fiber in the Forties », p. 17.
- 52 Newlands, « Rousseau-Vermette », p. 82.
- 53 Des tissages de F. Douglas Motter ont été accrochés dans les édifices législatifs et la Petroleum Plaza d'Edmonton, à l'American Hotel de Winnipeg et au Southern Alberta Institute of Technology de Calgary. « Francis Douglas Motter, » notice nécrologique, *Calgary Herald*, 21 novembre 1993, <https://www.newspapers.com/clip/49089183/obituary-for-francis-motter-douglas/>; Gerd Poulsen citée dans Tori Thomas, « World of Women », *Calgary Herald*, 12 octobre 1968, p. 9; Campbell, entretien. Campbell se souvient d'avoir tissé un tartan qu'elle avait dessiné. Le tissage fonctionnel était vendu dans une boutique attenante à l'atelier de tissage.
- 54 Hannah Lawson, « The Thread in Everything », *Town and Country Today.com*, 23 janvier 2018, <https://www.townandcountrytoday.com/athabasca-news/the-thread-in-everything-1870394>; ébauche de la biographie de Kaija Sanelma Harris, août 2016. KSH – biographie, documents de Kaija Sanelma Harris, Conseil des arts de la Saskatchewan, Saskatoon, Saskatchewan.
- 55 Le Musée canadien de l'histoire possède un tapis (numéro d'artefact 83-586) et une nappe (numéro d'artefact 83-587) de Pirkko Karvonen.
- 56 Heller, entretien.
- 57 Newlands, « Rousseau-Vermette », p. 76, p. 81-82.
- 58 Marie Fleming, « Introduction » *Canadian Tapestries : an exhibition of 23 tapestries designed by Canadian painters and sculptors*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1977, p. 6.
- 59 Fleming, « Introduction », p. 8-9. D'autres peintres des Prairies ont participé au projet, notamment William Kurelek, Ronald L. Bloore, Don Proch, Maxwell Bates, Otto Rogers et Dorothy Knowles.
- 60 Fleming, « Introduction », p. 5. Les peintres qui ont fourni des dessins aux maisons de tapisserie européennes sont Joan Miró, Pablo Picasso, Kenneth Noland et Frank Stella.
- 61 Cynthia Fowler, *Hooked Rugs : Encounters in American Modern Art, Craft and Design*, Burlington, VT and Surrey, UK, Ashgate, 2013.
- 62 Anthony Caro, cité dans Deanna Petherbridge, « Exaggerations of the Public Order : complexities and practicalities of carrying out commissions », dans Townsend (dir.), *Art Within Reach*, p. 49.
- 63 Accusé de réception de l'œuvre transmis à Kaija Sanelma Harris par Moriyama and Teshima, 7 décembre 1989. L'emplacement du tissage est actuellement inconnu. Documents de Kaija Sanelma Harris, Conseil des arts de la Saskatchewan, Saskatoon, Saskatchewan.
- 64 Nancy Tousley, « Unusual Work Embraces Foyer with Flowing Colour », *Calgary Herald*, 24 novembre 1985, A11.
- 65 Joan Hensen, *Standing Buffalo*, Office national du film du Canada, 1968, [https://www.nfb.ca/film/standing\\_buffalo/](https://www.nfb.ca/film/standing_buffalo/).
- 66 « People of the Arts », p. 25.
- 67 Harris, notes personnelles, Sun Ascending, dossiers de commande – Toronto Dominion, documents de Kaija Sanelma Harris, Conseil des arts de la Saskatchewan, Saskatoon, Saskatchewan.
- 68 Campbell, entretien. Avant de monter son propre atelier, Campbell tissait également des articles utilitaires comme Poulsen, mais elle a ensuite abandonné cet aspect de son activité. Campbell raconte que Motter n'a commencé à tisser des pièces murales qu'après avoir quitté son emploi.
- 69 Murray Gibson, *Prairie Carpet*, tapisserie de Murray Gibson, site Web de l'artiste. <https://www.murraygibson-tapestry.com/tapestries#/all-commissions>.
- 70 Courriel de Michele Hardy concernant son emplacement actuel, 15 juillet 2022.
- 71 Cette tapisserie n'a pas été retenue par le client et à été vendue à un collectionneur privé par l'intermédiaire de la Heffel Fine Art Auction House en 2016.
- 72 Murray Gibson, *Remembering the Future*, tapisserie de Murray Gibson, site Web de l'artiste, <https://www.murraygibson-tapestry.com/tapestries#/all-commissions>; Gibson, entretien.
- 73 Miwon Kwon, *One Place After Another : site-specific art and locational identity*, Cambridge, MA, MIT Press, 2002.
- 74 Murray Gibson, courriel à l'autrice, 20 mars 2022.

- 75 Rounds, entretien.
- 76 Rounds, entretien.
- 77 Cette tapisserie a été tissée pour Myers Norris Penny, Accountants, en 1999.
- 78 Julia Krueger, entretien téléphonique avec l'autrice, 9 mars 2022.
- 79 Jane Kidd, citée dans Tousley, « Unusual Work », A11.
- 80 Tousley, « Unusual Work », A11.
- 81 Hensen, « Standing Buffalo »; Probe, *Ta-Hah-Sheena*, p. 7.
- 82 Ann Newdigate, *Many Voices/Miltunkasik*, site Web de l'artiste, [http://www.annnewdigate.ca/archives/pages/BACKGROUND\\_details/ottawa.html](http://www.annnewdigate.ca/archives/pages/BACKGROUND_details/ottawa.html). Cette tapisserie fait toujours partie de la collection d'art de la ville d'Ottawa.
- 83 Archives Kaija Sanelma Harris, Ottawa Carleton Mural, proposition – Ottawa Carleton. Documents de Kaija Sanelma Harris, Conseil des arts de la Saskatchewan, Saskatoon, Saskatchewan.
- 84 Lettre transmise à Harris par Moriyama and Teshima Architects, 7 décembre 1989, documentation sur les œuvres de Kaija Sanelma, Kaija Sanelma Harris 89 Ottawa Carleton Mural, preuve d'achat, documents de Kaija Sanelma Harris, Conseil des arts de la Saskatchewan, Saskatoon, Saskatchewan; Julia Krueger, 9 mars 2022.
- 85 Petherbridge, « Exaggerations », p. 49.
- 86 Susan Barton-Tait, courriel à l'autrice, 27 mars 2022. Julia Krueger, 9 mars 2022.
- 87 Julia Krueger, courriel à l'autrice, 14 juillet 2022.
- 88 Rounds, entretien.





SECTION 2

# Rencontres contextuelles



Pat Adams, *Prairie Sunset*, 1983 (cat. 1).  
Photo de Don Hall.



# Exposition *Prairies entrelacées* : Rencontres, désirs et défis

par Julia Krueger et Michele Hardy

*Prairies entrelacées* nous offre l'occasion de réfléchir non seulement à l'explosion des pratiques novatrices d'entrelacement dans les Prairies canadiennes, mais aussi aux joies et aux difficultés liées à l'organisation d'une exposition sur les textiles. Le fait de travailler virtuellement sur ce projet à multiples facettes pendant la pandémie de COVID-19 a soulevé plusieurs préoccupations et contraintes, souvent impossibles à surmonter, liées à la conservation d'un moyen d'expression essentiellement tactile. La pandémie a également rendu plus précieux les moments de rencontre avec les œuvres tissées, qui ont nourri nos délibérations, tant dans le passé qu'au cours de nos recherches. Des premières rencontres éblouissantes avec des œuvres remarquables sur les plans technique et esthétique, à la difficulté de retracer les artistes et de trouver de l'information les concernant, en passant par les stratégies inédites requises pour installer les textiles, le présent essai expose certaines des embûches auxquelles nous nous sommes heurtées en tant que curatrices lors du montage de l'exposition *Prairies entrelacées*.

## Rencontres merveilleuses et désirs vibrants

Au cœur de *Prairies entrelacées* se trouvent soixante objets tissés et entrelacés qui illustrent la richesse des travaux textiles réalisés dans les Prairies au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Parmi ces objets, certains depuis longtemps font vibrer une corde sensible dans les esprits de notre équipe de curateurs composée de Michele Hardy (curatrice, Nickle Galleries, Université de Calgary), Timothy Long (curateur en chef, Mackenzie Art Gallery) et Julia Krueger (curatrice indépendante et chercheuse)<sup>1</sup>. L'historien de la littérature Stephen Greenblatt explique qu'un objet « qui suscite un désir vibrant » est un objet qui a le pouvoir d'éloigner « le spectateur de la contemplation d'objets isolés et de l'orienter vers une série de liens et de questions implicites, qui ne sont qu'à moitié visibles... [et] d'évoquer chez le spectateur les forces culturelles complexes et dynamiques dont [cet objet] est issu<sup>2</sup> ». Ces « liens qui vibrent<sup>3</sup> », comme les décrit Krueger, commencent souvent par une rencontre fabuleuse avec un objet. Greenblatt définit l'émerveillement « comme le pouvoir de l'objet exposé d'arrêter le spectateur dans son élan, de lui transmettre un sentiment saisissant d'unicité, d'évoquer une attention exaltée<sup>4</sup> ». Le dialogue qui s'instaure entre

l'objet, l'histoire, la communauté et le chercheur a la capacité d'élargir nos horizons.

Lorsque l'émerveillement frappe, un conservateur ou un chercheur ne peut pas toujours y donner suite en raison de contraintes de temps, de capacité ou d'autres engagements. Il s'ensuit souvent un désir vibrant qui se loge dans les recoins de la mémoire, où il continue d'exercer une pression sur l'inconscient. Krueger, par exemple, se souvient nettement du moment où elle a vu son premier tissage de Pat Adams. Alors qu'elle participait à l'installation d'une exposition au Moose Jaw Museum & Art Gallery en 2011, elle fut chargée de dérouler le textile en vue de sa suspension. Le lent déroulement du tissage ressemblait au spectacle de la lumière matinale se répandant sur une bande de terre de couleur miel sous un ciel mauve brillant : une rencontre fabuleuse avec la terre et le fil. Elle se souvient d'avoir remarqué des couleurs qui faisaient parfaitement écho aux teintes apparemment irréelles d'un ciel de prairie, comme la vue d'une fenêtre qui a arrêté le temps et ancré en elle les particularités d'un lieu. Elle ne se souvient guère d'autre chose de cette exposition, car elle était totalement captivée. Elle aurait voulu en savoir plus sur Adams et son utilisation habile du fil, mais elle n'a pas pu faire suite, se concentrant à l'époque sur les céramiques des Prairies. C'est tout-à-fait par hasard, quelques années plus tard, en montant les escaliers de la Mackenzie Art Gallery à Regina, que Krueger s'est retrouvée nez à nez avec *Prairie Sunset*, 1983 (cat. 1) d'Adams.

En regardant son ciel d'un rose et d'un violet éclatants, elle s'est émerveillée à nouveau devant les Prairies, devant l'habileté d'Adams, devant le calme et la tranquillité de l'œuvre, et devant l'effet de lumière tissé comme elle n'en avait jamais vu auparavant. Son désir a continué de croître lorsqu'elle a travaillé avec Timothy Long à des expositions qui visaient à élargir l'histoire de l'argile en lien avec le

modernisme tardif et le postmodernisme naissant à Regina. Après avoir participé au montage de l'exposition *Victor Cicansky : The Gardener's Universe* en 2019, une fenêtre s'est ouverte lorsqu'ils se sont interrogés sur la suite des choses. C'est à ce moment-là qu'a émergé, des recoins de leur mémoire, le désir vibrant de créer une histoire de l'art textile qui engloberait l'artisanat, le modernisme et le postmodernisme dans les Prairies. Pour Krueger, son désir était de comprendre le travail des tisserands et des tisserandes des Prairies tels qu'Adams; pour Long, son souhait était d'explorer et d'élargir le contexte du tissage architectural monumental *Sun Ascending*, 1985 (cat. 21) de Kaija Sanelma Harris, ce qu'il lui avait été impossible de faire au moment de l'acquisition de l'œuvre par la Mackenzie Art Gallery en 2014. Long et Krueger ont ensuite sollicité la participation de la curatrice de textiles Michele Hardy, qui s'est joint au projet avec enthousiasme, y apportant une connaissance et une passion qui se sont révélées fondamentales.

### Difficultés liées aux textiles

La recherche liée à la réalisation de cette exposition a connu plus que sa part de difficulté. Au début de l'étape de la recherche, la pandémie de COVID-19 a frappé, perturbant nos projets de visites d'archives et de collections privées et minant nos efforts pour voir en présentiel les collections textiles privées. Aussi gênantes qu'elles soient, les restrictions imposées par la pandémie ont fait ressortir les défis liés à l'entreposage, à la documentation et à l'exposition des textiles, défis qui ont eu tendance à entraver et à nuire à la recherche sur les textiles, même en l'absence de pandémie. Hors de nos propres établissements, nous avons constaté que l'accès aux collections des musées était pratiquement impossible en raison des fermetures. Les effectifs réduits dans de nombreuses institutions ont également eu des conséquences sur les

œuvres pouvant être vues et à quel moment. Dans certaines institutions, le personnel des collections ne pouvait avoir accès en personne que sporadiquement à des installations par ailleurs fermées. Par conséquent, la majorité des recherches visant à sélectionner les œuvres d'art pour *Prairies entrelacées* ont été effectuées à l'aide de bases de données en ligne ou par le personnel des collections qui pouvait accéder aux dossiers à distance. Dans les cas où les dossiers étaient limités ou les photographies absentes, nous n'avons pas pu prendre les œuvres en considération. Dans de nombreux cas, des photographies étaient accessibles, mais d'une résolution si faible qu'elle en rendait l'étude difficile. Pour ce qui est de certaines œuvres, nous n'avons compris leur structure qu'au moment où nous les avons déballées aux Nickle Galleries au cours de l'été 2022. Si les choix de textiles que nous avons faits sont représentatifs de l'immense créativité et de l'expérimentation qui ont caractérisé les œuvres textiles des Prairies entre 1960 et 2000, la question de savoir *dans quelle mesure* ces choix sont vraiment représentatifs reviendra aux futurs érudits.

Les dossiers physiques des artistes, aujourd'hui de plus en plus rares, se sont révélés difficiles, voire impossibles à consulter; les fonds d'archives relatifs à l'art textile sont plutôt sporadiques. Ironiquement, à l'ère du numérique, les dossiers papier des artistes des Nickle Galleries (des dossiers qui n'ont pas été mis à jour depuis plus de dix ans et qui traînent dans des entrepôts) se sont révélés être une précieuse ressource. Il fut un temps où les bibliothécaires découpaient les articles de journaux et classaient les catalogues d'exposition, et heureusement pour nous, leurs efforts ont coïncidé avec la période étudiée. Krueger a reconnu l'importance des publications des conseils provinciaux de l'artisanat, peu connues et difficiles à consulter, et a coordonné la numérisation des anciens bulletins

d'information des conseils de l'artisanat de l'Alberta et de la Saskatchewan<sup>5</sup>.

Tout au long de l'étape de la recherche, nous avons commencé à postuler que ces défis, révélés par la COVID-19, sont les principaux facteurs qui expliquent pourquoi l'histoire du tissage dans les Prairies canadiennes n'a pas fait l'objet de recherches plus approfondies, ou d'expositions et de publications plus nombreuses. Notre liste de défis, collectivement appelée « Difficultés liées aux textiles », permet de décrire les complications inhérentes à l'étude des textiles, complications qui pèsent sur la manière, le moment et le lieu où les textiles sont consultés, vus, étudiés et finalement compris. Voici une brève synthèse de ces difficultés.

#### Carence au plan lexical

M. Anna Fariello a soutenu que l'artisanat devait disposer d'un langage propre à sa discipline<sup>6</sup>. Il en va de même pour les domaines de l'artisanat tels que les textiles. Bien qu'il existe de nombreux mots pour les décrire, ceux-ci sont souvent mal compris, utilisés de manière incohérente ou s'avèrent un jargon obscur pour ceux et celles qui n'ont pas de connaissances approfondies des textiles. Par exemple, pour les puristes, la « tapisserie » est un textile pictural à trame discontinue comme *Prairie Carpet*, 1990 (cat. 14) de Murray Gibson. Curieusement, lorsque nous avons mené nos recherches pour *Prairies entrelacées*, nous avons constaté que le tapis fabriqué au crochet à clapet de Marge Yuzicappi, *Tapestry (Ta-hah-sheena)*, vers 1970 (cat. 60) et la tapisserie sans titre fabriquée au poinçon de William Perhudoff, *Untitled Tapestry (Loeb Commission)*, 1976 (cat. 42), comportaient non seulement le mot « tapisserie » dans leur titre, mais ils étaient également classés comme tels dans leurs bases de données respectives. Il ne s'agit pas nécessairement d'erreurs, car le terme « tapisserie » est souvent utilisé pour décrire

des œuvres picturales à base de fibres qui sont accrochées au mur. Pour compliquer les choses, les œuvres de macramé aux formes libres de Jane Sartorelli et les pièces de cuir nouées et assemblées d'Ilse Anysas-Šalkauskas comportaient la mention « tapisserie » dans les champs « matériaux » de leurs banques de données respectives. Il va sans dire que cette incohérence lexicale favorise la confusion et rend difficile la définition des paramètres d'une recherche. Dans certains cas, le terme fourre-tout « techniques mixtes » a complètement occulté l'identité des textiles. La confusion lexicale constitue donc un obstacle à la recherche dans les bases de données et brouille les questions posées au personnel, qui n'a peut-être qu'une connaissance limitée des textiles. Une tâche simple, telle qu'une recherche d'œuvres particulières, peut facilement devenir « trop difficile ».

#### **Bagage intransigeant**

Historiquement, et de manière stéréotypée, les textiles ont été associés à la vie domestique, à l'artisanat de loisir et au travail des femmes. Frances Borzello note dans *At Home : The Domestic Interior in Art* que l'intérieur domestique en tant que sujet a été invisible dans l'histoire de l'art et n'a « aucune existence officielle<sup>7</sup> ». Par conséquent, on peut dire sans risque de se tromper que les objets se trouvant dans ces intérieurs, tels que le tapis *Ten Shades of Sheep*, 1983 (cat. 55) d'Annabel Taylor, sont largement invisibles aux yeux des conservateurs parce qu'ils ne sont pas considérés comme des œuvres d'art. Sauf dans le cas d'une critique des hiérarchies du monde de l'art (par exemple les œuvres de Nancy Crites, cat. 9 et 10, et de Cindy Baker, cat. 4), les textiles sont rarement « chez eux » dans le cube blanc des galeries d'art et des publications sur l'art.

Julia Bryan-Wilson note dans *Fray : Art and Textile Politics* que la production textile à travers les cultures, bien qu'elle ne soit pas « uniformément considérée comme un travail

féminisé », conserve une association féminisée qui colle aux « textiles dans les domaines des arts appliqués, de la conception de vêtements de tous les jours et de l'industrie<sup>8</sup> ». Au cours des années 1970, soit une partie de la période couverte par *Prairies entrelacées*, les artistes féministes se sont appropriées les textiles et le travail associé aux arts à base de fibres afin de repositionner le « travail des femmes » effectué dans le cadre de la vie domestique et d'en faire un art noble<sup>9</sup>. Depuis les années 1970, ce recadrage est devenu *la* référence en matière de textiles et a eu tendance à renforcer les associations féminisées intransigeantes (pour reprendre les termes de Bryan-Wilson) qui collent aux textiles, ce qui signifie que si l'on ne souhaite pas s'engager dans des politiques féministes de genre et de sexualité, l'objet n'a pas d'intérêt. En d'autres termes, les projets textiles comportent un bagage d'attentes que les chercheurs pourraient ne pas vouloir prendre en compte ou qui pourraient ne pas fournir un cadre approprié pour les objets concernés.

#### **Servitude architecturale**

Elissa Auther explique que le ou la tisserande-designer des années 1950 adhérait « à la notion de textiles tissés en tant que produits utilitaires subordonnés à la décoration intérieure ou à l'architecture<sup>10</sup> ». Dans les années 1960 et 1970, les architectes et les décorateurs d'intérieur ont commencé à commander des œuvres textiles plus grandes et plus expressives, et qui n'avaient rien à voir avec les draperies telles qu'on se l'imaginait. L'idée que les textiles sont au service de l'architecture a toutefois perduré, ce qui a nui à leur appréciation en tant qu'objets d'art. Comme Surette l'indique dans son essai faisant référence aux tapisseries monumentales présentées aux biennales de Lausanne, Le Corbusier les a qualifiées de « murales nomades », reconnaissant la possibilité qu'elles puissent être retirées des murs, un geste qui a affaibli, mais pas

complètement effacé, l'association persistante avec l'architecture. Outre les défis physiques, logistiques et esthétiques liés à la création de textiles adaptés aux contextes architecturaux (et jamais l'inverse), leur servitude ne s'arrête pas à leur retrait des espaces architecturaux. Contrairement à un meuble ou à un tableau, les textiles ne peuvent pas être simplement déplacés, surtout s'ils ont été créés pour s'intégrer dans un espace dimensionnel complexe. Par exemple, Sun Ascending, 1985 de Kaija Sanelma Harris a été spécialement conçue pour réchauffer l'intérieur moderniste austère du TD Centre de Mies van der Rohe à Toronto (p. 82). Chacun de ses vingt-quatre panneaux mesure près de quatre mètres de haut, ce qui rend pratiquement impossible leur installation ailleurs que dans le hall d'entrée du TD Centre; seule la moitié des panneaux a pu être exposée aux Nickle Galleries et leur hauteur n'a pas permis leur inclusion dans deux salles d'exposition de *Prairies entrelacées*! Les textiles architecturaux sont généralement créés pour agrémenter un espace intérieur particulier et ils tendent à suivre les tendances du moment en matière de décoration intérieure. Les goûts et les styles évoluent, les intérieurs des bâtiments sont renouvelés et rénovés; ce qui paraissait moderne autrefois peut sembler terriblement démodé des années plus tard.

Lorsque la décision est prise de retirer des textiles architecturaux, la question de leur devenir se pose. De nombreuses œuvres dont l'existence est parvenue à la connaissance des curateurs ont disparu dans des entrepôts éloignés ou des collections privées, voire même des sites d'enfouissement. Les personnes chargées de se débarrasser des textiles de grande taille ne pensent pas toujours à communiquer avec une institution qui collectionne les œuvres d'art pour sonder leur intérêt. Cette difficulté est d'autant plus grande que toutes les institutions ne collectionnent pas les textiles ou n'ont pas la possibilité d'accueillir des œuvres

de grande taille. Le transfert de propriété peut s'avérer si long et fastidieux, qu'il représente souvent un poids pour les parties en présence, à l'exception des plus dévoués. Un autre facteur critique est la durée de l'installation : plus un textile est installé sur une longue période, plus il est susceptible d'avoir été endommagé par la lumière, la poussière, les parasites et l'usure. Alors que les musées recommandent d'exposer les textiles pendant quelques mois seulement<sup>11</sup>, les textiles architecturaux restent généralement exposés pendant des années. En d'autres termes, les conditions relatives à ces textiles architecturaux sont si complexes qu'il devient extrêmement difficile de leur trouver un autre domicile.

### Évitement motivé par la peur

Les dix « agents de détérioration » de l'Institut canadien de conservation, suivant une liste établie dans les années 1980, suscitent l'effroi chez tous les professionnels des musées qui travaillent avec les textiles. Cette liste répertorie les dix principales menaces pesant sur la préservation des objets historiques et propose des moyens d'atténuer ces risques<sup>12</sup>. Les textiles étant vulnérables à ces dix agents, leur conservation est particulièrement délicate. Les soins particuliers qu'ils exigent et leur manutention peuvent représenter un défi important pour les institutions et entraîner un évitement motivé par la peur. Les legs de textiles, y compris les legs architecturaux, peuvent être refusés pour de nombreuses raisons : absence de rangement approprié, coûts de conservation jugés trop élevés, manque d'expertise du personnel. Dans de nombreux cas, il est plus facile d'éviter ces objets que de relever le défi de les intégrer dans une collection. En conséquence, cela signifie que les textiles ne sont pas collectionnés sur une aussi grande échelle que d'autres formes de métiers d'art.



Gail Niinimaa, conservatrice de textiles et Doug McColl, préparateur à Nickle Galleries, examinent le support en bois contre-plaqué de *Prairie Barnacles* (cat. 32) fait par Crafts Guilds of Manitoba. Avec la permission de Nickle Galleries.

### Dissimulés à la vue de tous

Comme ils sont particulièrement sensibles aux dommages causés par la lumière, la température, l'humidité et les parasites, les textiles sont en général entreposés dans des pièces sécurisées, sombres et aux conditions ambiantes contrôlées. Les réserves visitables dans les musées, une tendance depuis les années 1970, ont exclu les textiles<sup>13</sup>. Les textiles plats sont souvent rangés dans des tiroirs à cartes; les textiles plats de plus grande taille sont roulés, suspendus et recouverts d'un drap de coton; les textiles tridimensionnels sont suspendus ou rangés sur des étagères, généralement enveloppés ou emballés pour les protéger de la poussière ou de la lumière. Cela signifie qu'ils ont tendance à être dissimulés et inaccessibles, sauf pour quelques privilégiés<sup>14</sup>. Cela revient

aussi à dire que les textiles ont tendance à être « loin des yeux, loin du cœur ». Le curateur et spécialiste des textiles John Vollmer a déjà remarqué que « contrairement à une peinture, il est facile d'enrouler une tapisserie et de l'oublier<sup>15</sup> ».

Si l'on demande au personnel des collections : « avez-vous des tapis avec des rayures vertes »? il peut se révéler difficile de savoir ce que contiennent ces rouleaux enveloppés, surtout si les œuvres n'ont pas été photographiées. Alors que les bibliothèques étaient autrefois principalement constituées de livres que l'on pouvait feuilleter sur des étagères, les bibliothèques numériques et les systèmes de gestion des collections des musées rationalisent et orientent les demandes de renseignements, freinant les recherches empiriques et la sérendipité. Cela s'est révélé un enjeu important pour *Prairies entrelacées*, car nous ne savions pas toujours ce que nous recherchions avec précision.

### Demandes imposées aux ressources humaines

Les musées et les galeries d'art sont souvent débordés et manquent de personnel. Les restrictions imposées par la pandémie, eu égard au nombre d'individus pouvant occuper un espace fermé, ont mis en évidence le nombre de personnes nécessaires pour prendre soin des artefacts textiles et en permettre l'accès. Dans le cas de *Prairies entrelacées*, s'il fallait plus d'une personne pour inspecter une œuvre, ou trouver un substitut aux chercheurs qui ne pouvaient se rendre sur place pour la repérer, ou encore prendre une photographie, la demande était souvent refusée. Au-delà des restrictions liées à la pandémie, il est important de noter le travail supplémentaire imposé par la taille et le poids de nombreuses œuvres, en particulier les textiles architecturaux. À la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada, il a fallu plusieurs préparateurs pour

soulever *West Coast Tree Stump*, 1972 (cat. 11) de Katharine Dickerson, qui reposait aplati dans une caisse. Tant pour les collections publiques que pour les collections privées, de grandes tables ou des espaces dégagés au sol étaient nécessaires pour voir les textiles. Par exemple, *Prairie Carpet*, 1990 (cat. 14) de Murray Gibson, spécialement conçue pour le centre de recherche Esso installé sur le campus de l'Université de Calgary et qui a depuis été retiré (p. 114), a dû être déroulée dans une salle de conférence des bureaux de Quarry Park de l'Imperial Oil dans le sud-est de Calgary, alors que *Untitled Tapestry (Loeb Commission)*, 1976 (cat. 42) de William Pehudoff fut posée sur un sol recouvert de plastique dans le hall principal de la galerie d'art du Centre de la confédération à Charlottetown. Le fait qu'un chercheur doive faire appel à plusieurs personnes pour accéder à un textile roulé ou le photographe représente un coût pour l'institution. Comme on peut s'y attendre, lorsque les budgets sont serrés ou les capacités limitées, l'accès peut en être conséquemment restreint.

### Récupérer ou conserver

Le fait que la plupart des œuvres d'art présentées dans *Prairies entrelacées* aient été prêtées par des collections gouvernementales n'est pas accidentel, ni entièrement causé par la COVID-19. Ces collections constituent le principal dépôt d'archivage de ces types de textiles, une réalité qui soulève des questions quant à leur rôle dans la composition du patrimoine historique. Comme nous l'avons mentionné plus haut, les textiles des années 1960, 1970 et 1980 ont été utilisés pour embellir les bureaux des gouvernements et des sociétés. Lorsque ces établissements ont fermé leurs portes, leur contenu a souvent été sauvegardé pour la postérité. C'est le cas de la Maison de l'Alberta à Londres, en Angleterre, qui a été décorée par la décoratrice d'intérieur Carolyn Tavender<sup>16</sup> avec des œuvres de commande, dont *Hanging*,



Le mur de textiles du SK Arts Permanent Collection à Regina, en Saskatchewan. Avec la permission de SK Arts.

1974 (cat. 59) de Whynona Yates et *Lava*, 1974 (p. 115) de Brenda Campbell. Lors de la fermeture définitive de l'établissement en 1995, ces œuvres ont été transférées à la collection de l'Alberta Foundation for the Arts<sup>17</sup>. Si toute tentative de préservation des textiles est saluée, le corpus d'œuvres d'art qui en résulte s'apparente plutôt à une collection historique ou ethnographique; il reflète un paradigme de récupération plutôt qu'une volonté de



Le personnel de la préparation de Nickle Galleries et de Public Art Collection de la Ville de Calgary commence l'installation de *This Bright Land* (cat. 36) de F. Douglas Motter. Avec la permission de Nickle Galleries.



*Prairie Carpet*, 1990 (cat. 14) de Murray Gibson. Œuvre commandée par Esso Resources pour son centre de recherche à l'Université de Calgary, en Alberta. Photo de John Dean. Avec la permission de Murray Gibson.

conservation qui tient compte du domaine de la production contemporaine ou de la carrière d'un artiste. Ce manque de volonté de conservation est observable parmi les collections textiles de nombreux gouvernements – et même celles de certaines galeries d'art – et témoigne d'une dévalorisation persistante des textiles. À quelques exceptions près (par exemple Aganetha Dyck et Ann Newdigate), les textiles sont acquis à la pièce et de manière opportuniste. Toute notion de progression de l'œuvre d'un artiste du textile se perd dans les vestiges épars se trouvant dans les collections publiques. À cela il faut ajouter les renseignements souvent insuffisants sur les artistes et leurs commandes. Le cas de *This Bright Land*, 1976 (cat. 36), de Motter and Associates, en est un bon exemple. Cette œuvre a été commandée pour le hall d'entrée du Centre des congrès de Calgary, mais, en 1983, elle a été intégrée dans la collection de la Ville de Calgary, où elle est entreposée depuis lors. On ne peut trouver de photographies ou d'instructions d'installation, et ce n'est que récemment que l'on a découvert que l'œuvre, bien que conçue par F. Douglas Motter, a été tissée par Carol Little. Il est à peu près impossible de parvenir à une compréhension globale de l'œuvre d'artistes tels que Little, Campbell et Yates à partir de leurs pièces récupérées par les collections publiques.



Les textiles sont éphémères. Souvent fabriqués pour un usage domestique, ils sont fréquemment jetés ou recyclés lorsqu'ils ne sont plus utiles; c'est pourquoi les vieux textiles sont rares. Les exemples de textiles anciens sont encore plus rares; leur existence dépend de leur préservation accidentelle dans des tourbières, le pergélisol ou à la faveur de conditions extrêmement sèches. Cependant, l'absence chronique de textiles modernes n'est pas le



résultat d'une mise au rebut après usage ou d'une insuffisance de conditions d'entreposage adéquates, mais plutôt de l'effet cumulatif et continu des sept points susmentionnés. Ce que nous savons des textiles récents des Prairies est lié à ce qui a pu être collectionné, enregistré et accessible à un certain moment. L'absence chronique des textiles n'est pas seulement le résultat d'une série de « difficultés » gênantes ou fâcheuses, mais aussi de modèles et de priorités incompatibles avec les textiles, qui ont réduit, voire carrément omis leur présence dans l'histoire et le discours sur l'art et l'artisanat dans les Prairies.

Le but de la présente réflexion sur les vicissitudes de la conservation des textiles n'est pas de récriminer contre les institutions qui collectionnent les textiles, les curateurs leur étant d'ailleurs redevables, mais de souligner les difficultés de leur conservation, en tentant d'expliquer pourquoi ces œuvres font rarement l'objet d'études et d'expositions. Une exposition de peintures à l'huile, de céramiques ou de pièces de monnaie anciennes possède ses propres défis, mais jamais de manière aussi contraignante ou occultée que dans le cas des textiles. Nous espérons qu'en révélant ces difficultés, d'autres curateurs, chercheurs, artistes et professionnels des collections seront incités à répondre aux besoins particuliers que présentent les œuvres textiles et à ne plus les considérer uniquement comme source d'ennuis.

### Stratégies d'installation centrées sur les textiles

Michele Hardy a pris la direction de l'installation *Prairies entrelacées* aux Nickle Galleries, la toute première galerie et institution chargée d'administrer la subvention de ce grand projet itinérant octroyée par le Programme d'aide aux musées du ministère du Patrimoine canadien. Son approche centrée sur le textile a



*Lava*, 1974, de Brenda Campbell, tapisserie en laine de 365 cm x 145 cm x 13 cm. Œuvre autrefois installée sur le palier de l'escalier supérieur de Alberta House à Londres, en Angleterre; elle fait maintenant partie de la collection de Alberta Foundation for the Arts, 1997.013.001. Photo d'Andrea Lang « Artistic Interiors : Fine Arts and Interior Design », *Artswest* 6, n° 6, juin 1981, p. 20.

porté sur la sélection de méta-textiles et le déploiement de stratégies d'installation propres aux textiles. Un méta-textile est un objet doté de qualités auto-référentielles qui mettent en évidence les caractéristiques uniques du support. Par exemple, le choix d'une œuvre comme *Close Knit*, 1976 (cat. 13) d'Aganetha Dyck illustre les qualités manipulables du tissu, car l'emplacement et le pliage des bras de chaque chandail rétréci varient selon l'installation. D'autres œuvres incarnent la riche histoire et la portée mondiale des textiles : *Prairie Carpet*, 1990 (cat. 14) de Murray Gibson intègre consciemment des références transculturelles au tissage, tant dans son procédé que dans ses motifs. D'autres artistes évoquent les fondations matérielles du tissage dans leur travail. Le tapis *Ten Shades of Sheep*



Annabel Taylor, *Ten Shades of Sheep* (détail), 1983 (cat. 55).



Annabel Taylor, *Ten Shades of Sheep*, 1983 (cat. 55).



Whytona Yates, *Hanging*  
1974 (cat. 59).



Vue de l'installation de *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi*, 1960-2000, Nickle Galleries, 2022.

À gauche : Charlotte Lindgreen, *Winter Tree*, 1965 (cat. 28)

À droite : Whytona Yates, *Hanging*, 1974 (cat. 59).



Aganetha Dyck, *Close Knit*, 1976 (cat. 13).



Charlotte Lindgreen, *Winter Tree*, 1965 (cat. 28).

(cat. 55) d'Annabel Taylor tire à la fois son motif et sa palette de couleurs des variations de la laine prélevée sur certains moutons. De même, les archives d'échantillons de peinture de Kate Waterhouse, fruit d'années d'expérimentation avec différentes plantes des Prairies (cat. 58), constituent une clé maîtresse pour la connaissance fondamentale des textiles. Des stratégies d'installation précises ont également contribué à la conception de conservation de Hardy centrée sur le textile. Son plan d'installation était fondé sur des œuvres suspendues qui rappelaient le mouvement décisif, au cours des années 1960 et 1970, de l'art textile vers l'espace tridimensionnel. Charlotte Lindgren a joué un rôle de premier plan historiquement : le matériau et la structure même de *Winter Tree*, 1965 (cat. 28), un tube suspendu en forme de dentelle de fils sombres tissés, se prolonge dans l'espace à travers la danse des ombres sur les murs. Dans un clin d'œil à l'effet de la gravité sur les textiles, Caroll Little transforme dans *Furrow*, 1976 (cat. 29) un morceau de tissu plutôt banal en un ballet aérien, en le drapant sur des goujons suspendus au plafond. L'une des décisions les plus importantes prises par Hardy a été de suspendre à une certaine distance du mur les œuvres normalement accrochées sur la surface même de celui-ci. Cette stratégie a permis de mettre en évidence les qualités essentielles des textiles, telles que l'indépendance des pièces murales tissées par rapport au cadre d'une peinture, un sujet abordé par Long dans son essai. Contrairement à une peinture, l'envers d'un textile renferme les secrets de sa fabrication; la construction complexe d'œuvres telles que *Hanging*, 1974 (cat. 59) de Whyona Yates ne peut être comprise qu'à travers l'inspection de son envers. Le fait qu'elles soient détachées du mur attire également l'attention sur la vie antérieure de certaines œuvres réalisées dans le contexte de commandes architecturales. Ainsi, les murs en béton brut de la salle d'exposition des Nickle

Galleries, autrefois l'extérieur brutaliste du théâtre de l'Université, ont fourni une toile de fond impressionnante et appropriée aux œuvres conçues pour des espaces architecturaux, tels que *Sun Ascending* (cat. 21) de Harris. Dans un autre cas, les dimensions de l'espace des Nickle Galleries ont permis d'élever les petits tapis domestiques de la Sioux Handcraft Cooperative à un niveau monumental, puisqu'ils ont été installés dans un salon d'accrochage à côté de la colossale *Tapestry (Ta-hah-sheena)*, vers 1970 (cat. 60) de Marge Yuzicappi. Ces relations entre l'espace et l'échelle ont constitué un contrepoint aux qualités texturales intimes qui invitaient à une longue observation de plus près.

### Au-delà de l'exposition

La nature vibrante, fabuleuse et gênante de l'art textile explique son attrait généralisé et son invisibilité générale. L'exposition, le site Web et le présent essai tentent d'aborder les deux côtés de l'équation, en amplifiant l'attrait viscéral et conceptuel pour les textiles, tout en atténuant les facteurs qui conduisent souvent à leur omission dans les expositions et les écrits. La réflexion sur la conservation des textiles est partie prenante de notre stratégie et nous souhaitons qu'elle soit à l'origine de projets à venir. Nous espérons que les collectionneurs, les professionnels des musées, les archivistes, les gestionnaires de bâtiments et autres seront attentifs aux besoins particuliers de l'art textile et qu'ils collectionneront, conserveront et documenteront ces œuvres remarquables intentionnellement et avec soin. Enfin, nous espérons que le présent essai arrive à traduire les rencontres fabuleuses que nous avons faites au cours de nos recherches et de la réalisation de *Prairies entrelacées*, et qu'il stimulera les désirs portant à la création, à l'étude, à l'appréciation et à la compréhension des œuvres textiles à venir.



## NOTES

- 1 Pour Julia Krueger, outre l'œuvre de Pat Adams, c'est *West Coast Tree Stump*, 1972, de Katharine Dickerson et l'œuvre de Margreet van Walsem qui ont suscité son intérêt depuis près de vingt ans. Pour Timothy Long, l'acquisition par la Mackenzie Art Gallery de *Sun Ascending*, 1985, de Kaija Sanelma Harris a été à l'origine d'un désir vibrant.
- 2 Stephen Greenblatt, « Resonance and Wonder », *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 43, no 4, janvier 1990, p. 19-20 et p. 23.
- 3 Julia Krueger, « Indisciplined Ceramic Outhouses and Blob-like Glass Bunnies : Four Case Studies on Canadian Prairie Ceramics and Glass », thèse de doctorat, Université Western Ontario, 2020, p. 2-3.
- 4 Greenblatt, « Resonance and Wonder », p. 19-20.
- 5 Pour le conseil de l'artisanat de la Saskatchewan *The Craft Factor*, consulter : <https://saskcraftcouncil.org/the-craft-factorarchive/>; pour le conseil de l'artisanat de l'Alberta, consulter : <https://issuu.com/albertacraft>.
- 6 M. Anna Fariello, « Making and Naming : The Lexicon of Studio Craft », dans Maria Elena Buszek (dir.), *Extra/Ordinary : Craft and Contemporary Art*, Durham Duke University Press, 2011, p. 23.
- 7 Frances Borzello, *At Home : The Domestic Interior in Art*, London, Thames & Hudson, 2006, p. 26.
- 8 Julia Bryan-Wilson, *Fray : Art and Textile Politics*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017, p. 10 et p. 12.
- 9 Glenn Adamson, « The Fiber Game », *The Journal of Cloth and Culture* 5, no 2, 2015, p. 169.
- 10 Elissa Auther, « From Design for Production to Off-Loom Sculpture », dans Jeannine Falino (dir.), *Crafting Modernism : Midcentury American Art and Design*, New-York, Abrams, 2012, p. 145.
- 11 Renée Dancause, Janet Wagner et Jan Vuori, « Caring for textiles and costumes », *Preventive Conservation Guidelines for Collections* (Institut canadien de conservation), <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/textiles-costumes.html#a34>, consulté le 27 décembre 2022.
- 12 Institut canadien de conservation, « Agents of deterioration » <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration.html>, consulté le 13 décembre 2022.
- 13 Les collections textiles de l'Université de la Colombie-Britannique n'ont pas été régulièrement présentées dans des réserves visitables avant l'achèvement d'un important projet de rénovation en 2010, [https://www.wikiwand.com/en/Museum\\_of\\_Anthropology\\_at\\_UBC](https://www.wikiwand.com/en/Museum_of_Anthropology_at_UBC), consulté le 18 décembre 2022.
- 14 Michele Hardy et Joanne Schmidt, « Radical Access : Textiles and Museums », 2018, Actes du symposium de la Textile Society of America, <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/1089/>, consulté le 17 mars 2023; Fiona Candlin, « Don't Touch! Hands Off! Art, Blindness and the Conservation of Expertise », *Body and Society* Sage Publications 10, no 1, 2004, p. 71-90.
- 15 John Vollmer, « Tamara Jaworska : Tapestry weaver was a Canadian cultural treasure », *The Globe and Mail*, 22 novembre 2015, <https://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/tamara-jaworska-tapestry-weaver-was-a-canadian-cultural-treasure/article27434364/> consulté le 18 mars 2023.
- 16 Andrea Lang, « Artistic Interiors : Fine Art and Interior Design », *Artswest* 6, no 6, juin 1981, p. 18-27.
- 17 Les textiles transférés de l'Alberta House à la collection de AFA après sa fermeture comprennent 1997.013.00 et 1997.051.001 de Brenda Campbell; 1997.116.001 et 1997.116.002 de Lavoine McCullagh; 1997.085.001 et 1997.118.001 de Whynoma Yates et 1997.117.001 de Elisabeth Vander He. Gail Lint à Julia Krueger, courriel « Textiles de Alberta House London », du 14 octobre 2021.



Vue de l'exposition de *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi*, 1960-2000, Nickle Galleries, 2022.

Premier plan : Carol Little, *Furrow*, 1976 (cat. 29).

Arrière-plan : Pat Adams, *Prairie Sunset*, 1983 (cat. 1).



# Le tissage à l'horizon : Rencontres avec l'art textile dans les Prairies canadiennes

par Mackenzie Kelly-Frère

*... les textiles sont le réceptacle de tant d'idées préconçues, d'émotions, de traditions et d'investissements contradictoires que les gens ne savent souvent pas quelle étiquette leur attribuer. Pourtant, il semble que ce caractère indéfinissable soit de plus en plus considéré comme un espace positif situé entre les étiquettes, autour et au-delà de celles-ci qui normalisent des hiérarchies telles que l'art noble et l'art populaire.*

ANN NEWDIGATE<sup>1</sup>

*En ce qui me concerne, les Prairies ont façonné mon tissage et j'ai délibérément ignoré toute autre influence.*

PAT ADAMS<sup>2</sup>

J'ai appris à tisser au Collège des arts de l'Alberta<sup>3</sup> en 1994, un an avant la dernière édition des biennales de la tapisserie à Lausanne. À l'époque, je n'étais que vaguement conscient de l'influence des biennales sur le mouvement de l'art textile et de son rôle dans la « transformation de la tapisserie classique en une nouvelle forme d'expression artistique<sup>4</sup> ». Mes professeurs de tissage, Katharine Dickerson et Jane Kidd, nous ont présenté des artistes qui exposaient à Lausanne, nous encourageant à dépasser notre contexte local. Les œuvres de Lenore Tawney, Sheila Hicks et Magdalena Abakanowicz nous ont incités à expérimenter sur le métier et hors métier, à rechercher des matériaux inhabituels et à considérer le tissage comme une forme d'expression personnelle. Nous avons incorporé des techniques de teinture et des approches à forte intensité de processus rendues populaires par des artistes textiles japonais contemporains comme Hiroyuki Shindo, qui a visité le Collège des arts de l'Alberta au milieu des années 1990. En tant qu'étudiant enthousiaste des textiles, j'ai commencé à comprendre que l'art textile avait une portée internationale. Au

même moment, j'ai aussi constaté que le réseau d'artistes travaillant sur des supports à base de fibres était petit. Revendiquant un espace sur la ligne du temps de l'art textile comme éternel étudiant du tissage et descendant des colons signataires du Traité n° 7, je reconnais l'influence de mes professeurs et, à leur tour, les influences cumulatives de leurs propres mentors et professeurs.

Ces artistes et leur tissage sont au centre de l'exposition *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi*. Avec eux, je partage un sentiment d'appartenance, ici entre les contreforts des Rocheuses et l'est de l'Alberta, où j'ai grandi. J'éprouve un profond sentiment de déjà-vu en regardant *Rapeseed Fields* (cat. 25) de Pirkko Karvonen. Ses fils filés à la main sont teints dans des tons d'or et de vert, évoquant les champs cultivés et parfumés que l'on découvre par la fenêtre ouverte d'une voiture en conduisant de Trochu à Drumheller, en Alberta. Comme Pat Adams (cat. 1 et 2) de la Saskatchewan ou Elaine Rounds (cat. 46) du Manitoba, je comprends que la vaste étendue de terrain plat de ce paysage agraire invite à l'abstraction textile, avec une ligne d'horizon aussi plate que la *façure*<sup>5</sup> du tissu tissé à la main qui s'accumule sur le métier. L'horizon est aussi une destination à laquelle on n'arrivera peut-être jamais – une sorte de non-lieu et un site insaisissable pour devenir<sup>6</sup>. Il s'agit en soi d'une métaphore utile pour examiner les legs entrelacés des tisserands des Prairies canadiennes pendant une période de changements radicaux dans la pratique du tissage. Glenn Adamson affirme que l'artisanat est un horizon qui constitue une « limite conceptuelle active dans la pratique artistique moderne<sup>7</sup> ». Les artistes de *Prairies entrelacées* se sont interrogés sur cette limite conceptuelle tant sur leurs métiers qu'hors métier, tissant à l'horizon où les traditions textiles sont remises

en question par des innovations artistiques de forme, de matérialité et de contexte.

Le travail qui a résulté de ce processus offre un témoignage parallèle unique du combat pour la légitimité du monde de l'art mené par les tisserands et les conservateurs qui ont lancé et soutenu le mouvement de l'art textile en Europe et aux États-Unis. Dans son livre *String, Felt, Thread : The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Elissa Auther replace dans son contexte ce combat qui s'est déroulé dans « trois sphères de pratique... l'art textile, l'art processuel ou postminimaliste et l'art féministe »<sup>8</sup>. Tout au long de son texte, Auther complexifie le récit du mouvement de l'art textile en mettant en évidence les subjectivités superposées de ses participants. De la même manière, le présent essai se penchera sur le travail de plusieurs artistes de *Prairies entrelacées* et explorera comment des communautés de pratique du tissage ont abordé la notion de tissage en tant que forme d'art. Cette contribution tentera également d'analyser les contextes communs qui ont influencé les œuvres, notamment les efforts du début du XX<sup>e</sup> siècle en faveur de la renaissance du tissage à la main, la pression pour la professionnalisation de l'artisanat et le paysage des Prairies lui-même. Bien que de nombreux artistes de cette exposition aient exposé leurs œuvres dans le monde entier, certains de leurs tissages évoquent une sorte de sensibilité issue des Prairies dans laquelle le paysage et l'horizon des Prairies sont liés à diverses subjectivités associées au lieu et à l'identité.

La transformation de la pratique du tissage qui a eu lieu entre 1960 et 2000 est remarquable si l'on considère le chemin parcouru par la revitalisation du tissage à la main en Amérique du Nord, qui privilégiait la préservation des traditions du tissage. Généralement attribuée à Mary Atwater, la renaissance du tissage à la main américain a favorisé les croquis de

tissage de l'ère coloniale<sup>9</sup> et les textiles utilitaires. Mary les a présentés dans le *Shuttlecraft Guild Bulletin*, un périodique de tissage auto-édité largement diffusé en Amérique du Nord<sup>10</sup>. Des décennies plus tard, ces croquis étaient encore utilisés à la Banff School of Fine Arts, où Ethel Henderson de Winnipeg et Mary Sandin d'Edmonton ont enseigné le tissage de 1942 jusqu'au début des années 1960<sup>11</sup>. Tout en enseignant à Banff, les deux tisserandes ont également collaboré à la création de leur propre périodique, *Loom Music*. Ce périodique a été publié pendant plus de vingt ans et présentait régulièrement ce qui était enseigné à Banff à cette époque. La publication comprenait également des anecdotes sur les activités estivales dans les montagnes ainsi que des motifs qui s'inspiraient des couleurs des lacs glaciaires<sup>12</sup>. Des conseils et même des croquis des publications antérieures d'Atwater y étaient aussi régulièrement inclus. Le contenu éditorial de *Loom Music* était sommaire, la plupart des pages étant consacrées à l'éducation du tisserand amateur et comportant des instructions claires et conviviales pour la fabrication d'articles domestiques utiles. Lorsque les autrices de *Loom Music* ont découvert le tissage d'Anni Albers lors d'une exposition itinérante organisée en 1952 à l'Université de l'Alberta<sup>13</sup>, elles ont souligné la modernité du tissage comme preuve que le tissage à la main occupe une « place importante dans le monde du textile d'aujourd'hui ». En revanche, il est révélateur que ces professeures aient axé leur rapport sur les aspects techniques des matériaux d'ameublement et de draperie d'Albers, ce qui révèle un parti pris pour l'utilité traditionnelle du tissu<sup>14</sup>. En effet, il faut examiner de près les écrits et les dossiers d'enseignement de ces tisserandes pour discerner les germes du tissage expérimental qui devait s'affirmer à Banff. Dans les décennies qui ont suivi le passage d'Henderson et de Sandin, l'atelier de



Reproduction d'article en lin, Peyto Lake Towel, tissé par Mackenzie Kelly-Frère à partir d'une ébauche et d'instructions parues dans le numéro de novembre 1951 de *Loom Music*.

tissage de Banff est devenu un lieu générateur de programmes d'artistes textiles en résidence sous la direction de Mariette Rousseau-Vermette, une artiste québécoise qui a lancé le « Fibre Interchange » en 1979, attirant des artistes du monde entier<sup>15</sup>.

L'élaboration de programmes d'enseignement du tissage dans les Prairies canadiennes a eu lieu dans les décennies qui ont suivi la Première Guerre mondiale. Dès les années 1930, le Provincial Institute of Technology and Art de Calgary (qui deviendra plus tard le Collège des arts de l'Alberta<sup>16</sup>) offrait des cours de tissage dans le cadre de son programme



F. Douglas Motter, tisserand de Calgary. Photo de Jack De Lorme. Avec la permission de Libraries and Cultural Resources Digital Collections, Université de Calgary, 1954-02 (CU1140342).

d'art, « à condition que la demande soit suffisante<sup>17</sup> ». Le cours de tissage de la Banff School of Fine Arts a été lancé en 1941 par le Département d'extension de l'Université de l'Alberta<sup>18</sup>. Bien qu'au départ aucun diplôme n'ait été offert pour le programme d'été, il s'agissait sans doute du premier cours de tissage complet offert au Canada – et un cours influent. Alice VanDelinder, une étudiante du programme d'été à Banff, enseigna le tissage au Provincial Institute of Technology and Art de 1948 jusqu'à sa retraite en 1962<sup>19</sup>. L'année suivante, F. Douglas Motter, l'un des artistes de *Prairies entrelacées*, fut embauché

pour enseigner au sein du programme du tout nouveau Collège des arts de l'Alberta<sup>20</sup>. À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, des guildes, des associations et des ateliers communautaires de tissage ont vu le jour dans les provinces des Prairies<sup>21</sup>. En 1947, Mary Black, Ethel Henderson et Mary Sandin fondaient la Guild of Canadian Weavers dans le but de rehausser les normes du tissage à la main grâce au nouveau programme d'examen par la poste<sup>22</sup>. Toutes ces activités visaient au départ des objectifs communs : renforcer les normes techniques du tissage ainsi que la théorie et la réception critique. Ces initiatives ont été encouragées par un mouvement plus large de professionnalisation de l'artisanat d'un bout à l'autre du pays. Dans son livre, *Crafting Identity : The Development of Fine Craft in Canada*, Sandra Alföldy note que les « Canadiens ont été fortement influencés par les perspectives modernistes présentées lors de la première Conférence mondiale des artisans [en 1964] et reprises par la revue *Craft Horizons* de l'American Craft Council<sup>23</sup> ». Alors que certains choisissaient de s'aligner sur le monde de l'art, les valeurs clés qui avaient auparavant uni les tisserands, comme la fonction, la finition et l'adaptation aux besoins, étaient directement remises en question par de nouvelles priorités comme l'innovation avec des matériaux inhabituels, l'originalité et, surtout, l'expression artistique. Alföldy note que de nombreuses personnes ont été exclues de ce nouvel avenir pour l'artisanat. « Souvent, les artisans marginalisés reflétaient des approches de l'artisanat considérées comme dépassées, par exemple, ceux qui pratiquaient et préservaient les savoir-faire traditionnels ou ceux qui évitaient toute classification précise comme les artisans des Premières Nations<sup>24</sup> ». La division entre les tisserands ayant une orientation plus traditionnelle et ceux désireux de s'aligner sur l'art textile a fini par donner naissance à deux

communautés de pratique distinctes mais semblables : les tisserands dans les guildes et les tisserands dans les écoles d'art. Il s'agit, bien sûr, d'une vaste généralisation. Étant donné la taille de la communauté des tisserands dans les Prairies, les recoupements étaient inévitables. Il n'est pas surprenant, étant donné ce contexte plus restreint, que de nombreux artistes de *Prairies entrelacées* aient enseigné ou aient été formés par d'autres artistes de l'exposition<sup>25</sup>. Au-delà des écoles d'art, les ateliers étaient le moyen par lequel la plupart des tisserands apprenaient à tisser. Ils se formaient aussi les uns les autres et assistaient à des conférences organisées par la Handweaver's Guild of America ou le Conseil mondial de l'artisanat pour suivre les ateliers de tisserands internationaux tels que Lily Bohlin<sup>26</sup>, Jagoda Buić ou Ritzi Jacobi<sup>27</sup>.

Pendant cette période, le discours typique tenu par les conservateurs et les critiques (mais non par les tisserands, notons-le bien) fait état d'une rupture où les artistes ont été libérés des contraintes que leur imposaient les traditions du tissage et même leurs propres métiers à tisser. Dans le texte d'accompagnement de l'exposition *Wall Hangings* au Museum of Modern Art de New-York en 1969, les conservateurs Mildred Constantine et Jack Lenor Larsen évoquent cette nouvelle ère qui offrait aux tisserands la possibilité d'expérimenter « indépendamment le métier à tisser<sup>28</sup> ». La vérité est cependant plus complexe. Dans de nombreux cas, les tisserands se sont inspirés d'anciens tissages et de structures traditionnelles. Dans un récent article sur *Wall Hangings*, Glenn Adamson note que les tisserands « ont adopté des techniques hors métier telles que le nouage, l'enroulement et le tressage, ainsi que des “transformations” ingénieuses du métier à tisser lui-même. Leur but était de trouver de nouveaux termes pour la discipline, ce qui, ironiquement, les a menés vers des

techniques délibérément anachroniques. Ils se sont inspirés, par exemple, d'anciens textiles péruviens : le choc de l'ancien<sup>29</sup> ». L'œuvre de Katharine Dickerson, *West Coast Tree Stump* (cat. 11), réalisée en 1972, montre comment les tisserands ont réinterprété les structures de tissage traditionnelles tout en adoptant les stratégies sculpturales de l'art textile. Dickerson a étudié à l'Art Institute of Chicago avec Else Regensteiner, qui avait elle-même été élève de Marli Ehrman et d'Anni Albers<sup>30</sup>. Elle reconnaît que des artistes, telles que Magdalena Abakanowicz et Claire Zeisler, aient eu une influence initiale sur sa pratique et elle a travaillé pendant un certain temps comme assistante dans l'atelier de Zeisler<sup>31</sup>. Dickerson a immigré au Canada au début des années 1970 afin de se consacrer au tissage dans un contexte totalement différent. Installée sur l'île de Vancouver, elle a rencontré des tisserands de la nation Salish qui lui ont enseigné les techniques de tressage à brins cordés<sup>32</sup>. Dans *West Coast Tree Stump*, Dickerson a utilisé une technique de tressage à brins cordés adaptée de concert avec une structure en flotté couramment utilisée dans les dessus-de-lit tissés au métier par les colons. Les brins cordés font partie intégrante de la structure et maintiennent l'ensemble de la forme, tandis que le flotté ondule à la surface de la forme, produisant un effet texturé de bois carbonisé. L'œuvre a été tissée sans métier, du haut vers le bas, à l'aide d'un support fabriqué sur mesure. Dickerson a instrumentalisé le vocabulaire structurel du tissu, en imbriquant intentionnellement les référents culturels de chacun. Pour l'artiste, *West Coast Tree Stump* est à la fois un hommage au peuple Salish et un commentaire social sur la destruction de la culture et de la nature par les bûcherons colonisateurs<sup>33</sup>. Sculptrice de textiles avec une affinité pour les structures tissées, Dickerson est délibérément anachronique dans son approche et utilise ces structures avec une



Pirkko Karvonen, *Rapeseed Fields*, 1974 (cat. 25).



Vue de l'exposition de *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi*, 1960-2000, Nickle Galleries, 2022.

De gauche à droite: Eva Heller, *Heat*, 1983 (cat. 23), Katharine Dickerson, *West Coast Tree Stump*, 1972 (cat. 11), Ann Newdigate, *Then there was Mrs. Rorschach's dream/ You are what you see*, 1988 (cat. 39), Ilse Anysas-Šalkauskas, *Rising from the Ashes*, 1988 (cat. 3), Crafts Guild of Manitoba, *Prairie Barnacles*, 1979 (cat. 32).

Margreet van Walsem,  
*Inside Out*, 1977 (cat. 57).







Jane Kidd, *Landslice #1*, 1988 (cat. 26).



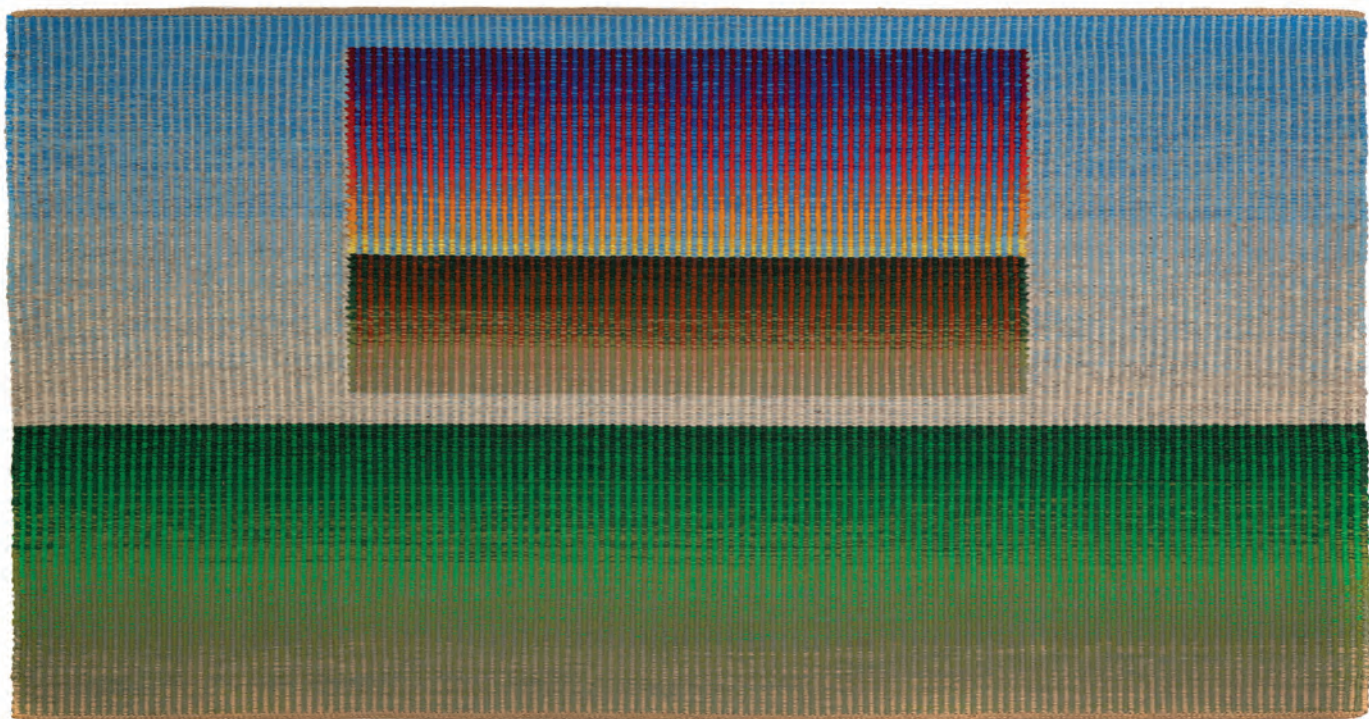
Jane Kidd, *Landslice #1* (détail), 1988  
(cat. 26).



Ann Newdigate, *Collage Preparatory Sketch For Wee Mannie*,  
1980 (cat. 37).



Ann Newdigate, *National Identity, Borders and the Time Factor, or, Wee Mannie*, 1982 (cat. 38).



Pat Adams, *Remember That Sunset We Saw from Here One Time?*,  
1984 (cat. 2).



Elaine Rounds, *Prairie Twill Seasons (Ode to Spring, Summer, Fall and Winter)*, 1985 (cat. 46).

fluidité étonnante – le chemin de chaque fil étant un geste lexical à interpréter.

En 1977, Dickerson a entrepris son propre projet de relance du tissage à la main au Collège des arts de l'Alberta, où elle avait pris la relève de F. Douglas Motter. À l'époque, on lui avait conseillé de renouveler le programme, faute de quoi il serait abandonné<sup>34</sup>. Elle a enseigné le tissage au sein de l'institution pendant trente ans à de nombreux étudiants, dont je suis. Tout au long de sa carrière, les recherches de Dickerson ont porté sur les structures des tissus et leur relation avec la quête de sens dans diverses cultures. Lors d'un congé sabbatique au milieu des années 1990, elle s'est rendue à Te Ika-a-Māui, île du nord de la Nouvelle-Zélande, où elle s'est familiarisée avec le *harakeke* (lin néo-zélandais) et les techniques de tressage à brins cordés maoris avec Eddie Maxwell<sup>35</sup>. Plus récemment, Dickerson a étudié les particularités de la structure du tissage Flesberg<sup>36</sup>, un type de tissage *Bound Weave* propre à la patrie de ses ancêtres maternels. Elle a largement partagé ses recherches en publiant des articles et des monographies à l'intention de ses étudiants et de ses collègues.

Même dans une école d'art comme le Collège des arts de l'Alberta, les programmes de tissage s'inspiraient de documents techniques de base également utilisés par les guildes de tisserands ou les ateliers communautaires. Des croquis de tissage et des montages de métiers à tisser à l'ancienne circulaient parmi les étudiants comme des fiches de recettes. *Craft Horizons*, qui mettait l'accent sur la redéfinition de l'artisanat en tant qu'art, était tout aussi susceptible de figurer dans la bibliothèque d'un tisserand qu'un exemplaire du *Shuttlecraft Book of American Handweaving* de Mary Atwater<sup>37</sup>. Les contextes critiques, dans lesquels le tissage avait été conçu et montré, s'avéraient néanmoins différents. En outre, il existait un parti pris implicite en faveur de

la création artistique, par opposition au tissage pratique, qui persistait même au milieu des années 1990. Alors que j'étais un jeune tisserand dans la vingtaine, j'ai exclusivement conçu – ou presque – des œuvres pour une galerie. Privilégiant les processus de tissage et leur matérialité, je m'alignais sur le postminimalisme. Influencé par Jane Kidd, je me suis aussi profondément investi dans l'histoire du textile et l'histoire sociale du tissage dans diverses cultures. J'avoue que, me considérant d'abord comme un artiste, je n'ai pas tissé de linge à vaisselle avant l'âge de quarante-six ans, bien que j'ai toujours admiré les tisserands qui l'ont fait.

Les immigrants du Canada ont emporté avec eux des traditions textiles d'Ukraine, de Pologne, de Lettonie, de Lituanie et de Finlande, et ont exercé une influence déterminante sur le tissage dans les Prairies. Dans *Prairies entrelacées*, des artistes comme Eva Heller (cat. 23), Inese, Birstins (cat. 6) et Pirkko Karvonen (cat. 25) partagent leurs perspectives uniques sous forme de tissage. Leurs œuvres témoignent de la double influence des traditions textiles et du mouvement révolutionnaire de l'art textile célébré lors des biennales de Lausanne. Pirkko Karvonen a appris à tisser en Finlande lorsqu'elle était adolescente. Au début des années 1970, elle y est retournée pour suivre un cours d'été afin d'apprendre à tisser « de la bonne manière<sup>38</sup> », en vue d'enseigner un cours de tissage pour les Services d'extension du Conseil des écoles publiques d'Edmonton et, plus tard, de diriger des ateliers de tissage dans toute la province pour Culture Alberta. Karvonen a participé à plusieurs conférences du Conseil mondial de l'artisanat et considère F. Douglas Motter comme un collègue qui l'a soutenue et influencée dans son travail de tissage<sup>39</sup>. Elle est également membre fondatrice de l'association Hand Weaver, Spinners and Dyers de l'Alberta

et ancienne présidente de la Guild of Canadian Weavers<sup>40</sup>. Lorsque j'ai rencontré l'artiste en 2021, nous avons discuté de son association avec les guildes de tisserands. Karvonen a expliqué que cette association n'était pas toujours parfaite, car elle remettait en question les règles concernant les matériaux appropriés et les conventions relatives à la finition et à la présentation des textiles<sup>41</sup>. Il est cependant très clair qu'elle a un profond respect pour les tisserands du passé, en particulier pour ceux de son pays d'origine, la Finlande. L'artiste textile finlandaise Eva Anttila a été pour elle une source d'inspiration particulière<sup>42</sup>. Grâce à sa connaissance approfondie des structures textiles, Karvonen a pu développer une technique de trame horizontale avec du lin afin de produire une série de tapisseries représentant des silos à grains. Pour Karvonen, les silos à grains étaient comme les « cathédrales des Prairies » ainsi qu'un symbole de l'industrie et de la ténacité de l'industrie. Au moment où elle créa cette série, les éleveurs à grains des Prairies étaient remplacés par des dépôts centralisés. En un sens, Karvonen avait l'impression d'agir pour préserver les silos<sup>43</sup>. La sensibilité avec laquelle l'artiste rend la lumière de fin d'été sur la peinture délavée par le soleil des silos est remarquable. La méthode qu'elle a développée elle-même en utilisant des fils de lin de poids variables (certains teints avec des plantes) lui a permis de mélanger les couleurs de manière impressionniste, en enfilant plusieurs de ces couleurs pour obtenir un résultat particulier. En discutant avec Karvonen, on a le sentiment d'une artiste qui reste intensément curieuse du monde qui l'entoure. Elle s'occupe présentement à l'achèvement d'un livre sur les tapis finlandais à partir de ses entretiens avec des tisserands finlandais sur leurs catalogues<sup>44</sup>. Comme ses contemporains de *Prairies entrelacées*, Karvonen a voyagé et enseigné tout au long de sa vie en Suède, au Danemark, en



Pirkko Karvonen, *Grain Elevators*, vers 1985, lin, 142 cm x 175 cm. Collection du Glencoe Club, Calgary, en Alberta. Photo de Andy Nichols LCR PhotoServices.

Australie et aux États-Unis<sup>45</sup>, métabolisant les influences des arts textiles qu'elle a découverts en chemin.

Ann Newdigate a immigré d'Afrique du Sud en Saskatchewan en 1966 et a obtenu un baccalauréat en beaux-arts de l'Université de la Saskatchewan en 1975. Elle attribue à Margreet van Walsem le mérite de l'avoir initiée à la tapisserie. Sa fascination pour la tapisserie des Gobelins<sup>46</sup> a persisté et, en 1981, elle a obtenu un financement du Conseil des arts de la Saskatchewan (aujourd'hui appelé SK Arts) pour suivre un cours d'un an en tapisserie à l'Edinburgh College of Art, où elle a étudié avec Maureen Hodge et Fiona Mathison. C'est là qu'elle a tissé *National Identity, Borders and the time factor, or, Wee Mannie* (cat. 38). À cette époque, l'artiste s'efforçait d'interpréter les gestes rapides et libres des dessins avec la « qualité systématique du processus de tapisserie »<sup>47</sup>. Le département de tapisserie de l'Edinburgh College of Art a été fondé par Archie Brennan, qui était également le directeur du Dovecot Studio, qui produisait des tapisseries



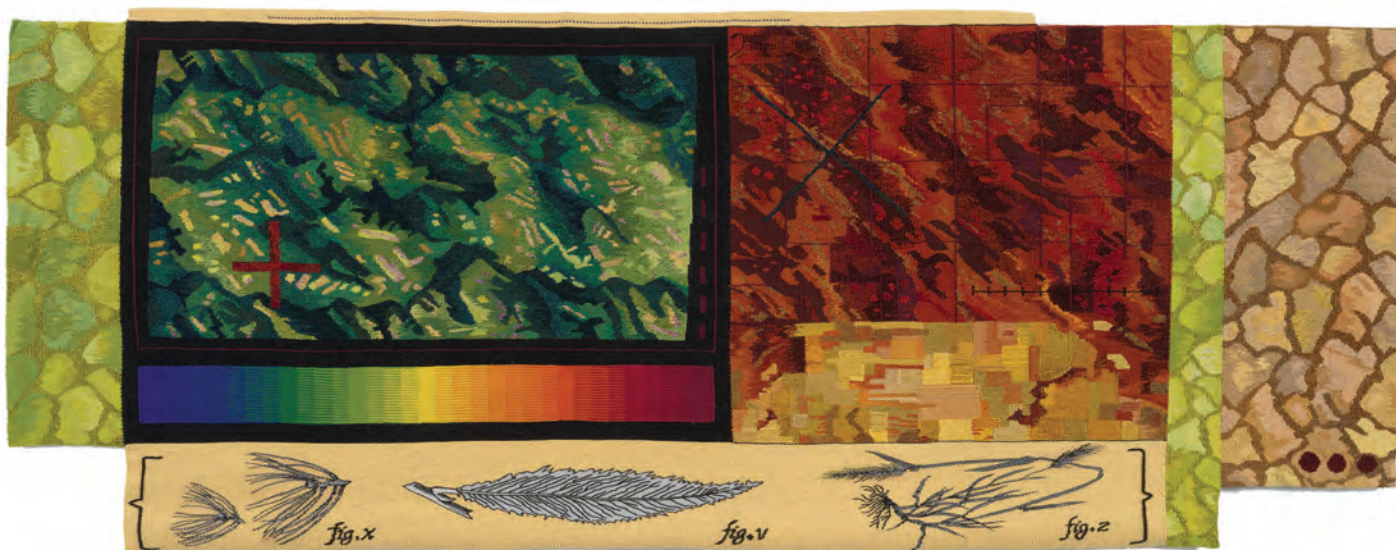
Margreet van Walsem cardant la laine, Saskatchewan Summer School of the Arts, Fort Qu'Appelle, Saskatchewan, 1973. Photos offertes gracieusement par la succession de Margreet van Walsem.



en collaboration avec des artistes tels que Louise Nevelson et David Hockney<sup>48</sup>. Dans ce contexte, Newdigate a pris conscience de l'interdépendance de l'artisanat et de l'art, et de la subordination des artistes de la tapisserie – en particulier des femmes qui œuvrent dans ce domaine – à ceux qui travaillent avec d'autres moyens d'expression. Dans sa thèse de maîtrise en beaux-arts de 1986 intitulée « Love, Labour and Tapestry : Unravelling a Victorian Legacy<sup>49</sup> », Newdigate examine les frontières genrées de l'art noble et de l'art populaire dans la manière méthodique dont on peut imaginer que l'artiste tisse ses tapisseries. Si nous revenons à la notion d'artisanat comme limite conceptuelle de Glenn Adamson<sup>50</sup>, nous pouvons supposer que le travail de Newdigate en tapisserie traverse cette limite fil par fil, car l'artiste redéfinit continuellement sa position en tant que tisserande de tapisserie par rapport aux formes d'art visuel dominantes. Dans *Then there was Mrs. Rorschach's dream/ You are what you see* (cat. 39), l'artiste adopte délibérément une approche picturale de la tapisserie avec un mélange magistral de couleurs. Le titre de l'œuvre fait référence aux taches d'encre de Rorschach, où ce que l'on perçoit reflète en quelque sorte notre état d'esprit. Cependant, dans ce cas, c'est avec M<sup>me</sup> Rorschach que Newdigate argumente. Dans son texte de l'exposition *Look At It This Way*, Lynne Bell note la référence de Newdigate à M<sup>me</sup> Rorschach et écrit : « avec la figure de M<sup>me</sup> Rorschach, l'artiste souligne la négligence de l'historien à l'égard des femmes et de la tapisserie<sup>51</sup> ». Dans cette tapisserie qui imite la peinture (p. 158) tout en faisant référence à la psychanalyse, Newdigate attire l'attention sur les propres préjugés du spectateur par rapport à ce qu'il perçoit. S'agit-il d'une peinture ou d'une tapisserie? Newdigate écrit elle-même au sujet de la tapisserie: « le moyen, qui appartient à tout et à rien, est tout et rien. Il est ce que vous

pensez, et il évoque ce que vous ne savez pas et ce dont vous ne pouvez pas vous rappeler – il n'a aucune certitude<sup>52</sup> ». Il semblerait que pour l'artiste, la tapisserie ne soit pas seulement un métier, mais une forme non fixée à laquelle elle peut associer d'innombrables positions théoriques.

À l'instar d'Ann Newdigate, le parcours de Jane Kidd est parallèle aux changements et à l'évolution de l'art textile, conjugués à l'émergence des théories de l'artisanat et du fait-main. Dans ses propres écrits, Jane Kidd a exprimé son engagement envers la tapisserie et sa foi en son potentiel en tant que forme contemporaine. Elle écrit : « J'en suis venue à apprécier le fait-main en considérant qu'il s'agit d'une activité centrée sur l'être humain et d'un lieu de connaissance tacite, que le processus est un moyen de rétablir le lien entre la fabrication habile et la pensée habile, et que l'investissement en temps est une manifestation de générosité et de volonté de prendre soin et d'accorder de l'attention<sup>53</sup> ». Jane Kidd a enseigné au Collège des arts de l'Alberta de 1980 à 2011. Prendre soin et prêter attention sont les caractéristiques de l'approche de Jane Kidd dans son travail de tapisserie et en tant que professeur. À titre de tisserande de tapisserie, Jane Kidd a toujours été à la recherche d'un contexte international. Elle décrit sa série *Landslice* de la fin des années 1980 comme un travail de transition dans lequel elle a tenté de créer des œuvres tissées à la manière de Peter et Ritzi Jacobi ou de Sheila Hicks, qu'elle admirait<sup>54</sup>. *Landslice I* et *III* (cat. 26 et 27) dans *Prairies entrelacées* sont des artefacts issus d'une série d'expériences menées sur la forme de la tapisserie. En utilisant la technique de la chaîne tirée, Kidd a ajouté de la tension à ce qui était initialement tissé comme une pièce plate. Les bandes tissées avec une trame discontinue sont séparées par des fentes dans le lé. En tirant et en attachant lentement et délibérément



Jane Kidd, *Land Sentence : Arbour*, 2009, tapisserie tissée : laine, coton, rayonne et soie, 81 cm x 203 cm. Collection de Alberta Foundation for the Arts, 2009.057.001) Photo de John Dean. Avec la permission de Jane Kidd.

différents fils de chaîne, l'artiste a créé des crêtes et de la texture sur la surface. Le textile transformé ressemble beaucoup à un paysage, avec des sillons de terre raclée ou labourée mis en relief par la manipulation intentionnelle des fils de chaîne. Grâce à un support intrinsèquement lié à l'historicisme et à l'allégorie, Kidd évoque le temps géologique et le déplacement des plaques tectoniques, le tout à une très petite échelle. Ces œuvres font référence à la terre et au paysage sans vraiment les représenter<sup>55</sup>. Au cours de sa longue carrière, qui a suivi ces pièces expérimentales, Kidd a produit des séries entières d'œuvres qui s'interrogent sur ce que c'est que de collectionner et fabriquer des objets à la main – en somme, d'être humain. Avec sa série *Land Sentence* commencée en 2009, Kidd s'est intéressée à l'impact de l'être humain sur la terre elle-même. Se reportant à des photographies aériennes et satellitaires de la dévastation écologique, Kidd tisse méticuleusement des motifs de sécheresse et de déforestation qui sont à la fois

beaux et terribles. Selon ses propres termes, Kidd utilise « le processus lent et intime et le langage imparfait du tissage de tapisseries... pour se recentrer sur notre complicité dans la condamnation du monde dans lequel nous vivons ». Avec *Inheritance*, une nouvelle série de tapisseries sculpturales tissées entre 2020 et 2022, Kidd continue de s'intéresser à notre impact sur la nature. Faisant référence au corps avec des formes vestimentaires à l'échelle des vêtements pour enfants, Kidd personnalise le sort de la terre, rendant sa dévastation intime alors que nous nous préparons à la destruction écologique qui se profile à l'horizon.

Dans le travail de Pat Adams, la ligne d'horizon est un point de mire littéral pour ses abstractions tissées du paysage de la Saskatchewan. Pat Adams a découvert le tissage à Halifax, en suivant des cours d'appoint au Nova Scotia College of Art and Design en 1974. À cette époque, Adams travaillait dans le domaine du développement communautaire. Il a été attiré par le tissage, considérant que cela

lui donnerait le sentiment de terminer quelque chose d'une manière plus tangible que ce qu'il avait connu dans sa vie professionnelle<sup>56</sup>. Il a commencé à tisser des tapis dans une dimension déterminée, en élaborant ses motifs à l'aide de bandes de laine grise naturelle et non teinte. Il est important de noter qu'Adams a déployé une stratégie de composition dans ces pièces où chaque nuance de gris devait être utilisée une fois avant d'être répétée. Il préparait une séquence à l'avance et la tissait ensuite. En utilisant une approche algorithmique de la composition, Adams a été en mesure de « faire abstraction de sa perception<sup>57</sup> ». Bien qu'Adams affirme avoir volontairement ignoré le monde de l'art<sup>58</sup>, il est intéressant de voir comment le tissage se prête facilement aux systèmes de composition utilisés par les artistes contemporains. L'approche d'Adams n'est pas sans rappeler celle de Sol LeWitt, dont les « structures, fondées sur des carrés et des cubes, fabriquées à l'aide de matériaux et de processus industriels, éliminent la main de l'artiste grâce à une approche conceptuelle axée sur des règles et des systèmes<sup>59</sup> ». Dans sa propre communauté, Adams a défendu l'artisanat en travaillant pour le Saskatchewan Craft Council et diverses organisations, dont la Saskatoon Weavers and Spinners Guild. Commentant la manière dont ses œuvres ont été accueillies, Adams a noté que les personnes qui les collectionnaient étaient le plus souvent d'autres artisans qui participaient aux mêmes expositions d'artisanat et qui achetaient les tapis avec l'argent qu'ils avaient gagné lors de ces expositions<sup>60</sup>.

Ses tissages dans *Prairies entrelacées* font partie d'une série de pièces de format tapis qui reproduisent la lumière changeante à l'horizon (cat. 1 et 2). Adams utilise une technique de piquage (*pick and pick*) suivant laquelle des fils de laine alternés de différentes nuances sont passés sur la chaîne, produisant des

bandes verticales de couleurs changeantes. À l'instar des sillons d'un champ cultivé, les bandes de cette œuvre se déplacent et changent en fonction de l'angle de vue. Dépourvu de figuration ou de repères, le tissage d'Adams représente autant la lumière, saisie à un certain moment, que la terre elle-même. Il y a quelque chose de sublime ici, car en présence du vaste paysage des Prairies on découvre ainsi la nature éphémère et transitoire de l'existence. C'est un thème que partage Elaine Rounds, dont l'œuvre à plusieurs panneaux *Prairie Twill Seasons (Ode to Spring, Summer, Fall and Winter*, cat. 46) tire également parti de la surface plane de la ligne de trame pour créer une réponse textile mimétique à la terre et au ciel. Dans les travaux ultérieurs d'Adams, le lien avec la terre s'est poursuivi lorsqu'il est passé à une pratique de tissage qui le rapprochait de sa culture métisse. Il a appris à tisser au doigt dans les années 1990 et a découvert plus tard qu'il pouvait reproduire une ceinture métisse sur le métier à tisser<sup>61</sup>. La ceinture métisse s'est inspirée de la ceinture traditionnelle des chasseurs et des trappeurs canadiens-français et autochtones. D'une longueur de trois mètres, la ceinture avait de nombreuses utilisations pratiques. « Elle était nouée autour de la taille de la capote<sup>62</sup> pour se préserver du froid et pouvait également servir de courroie pour transporter les sacs ou pour tirer les canots lors d'un portage long et difficile. La ceinture servait aussi de bride d'urgence lorsque les Métis partaient à la chasse<sup>63</sup> ». Aujourd'hui, la ceinture est devenue un symbole de l'identité, de la culture et du lien avec la terre des Métis. Une ceinture métisse tissée par Adams, conçue sur demande, figure désormais parmi les tenues cérémonielles officielles de l'Assemblée législative de la Saskatchewan à Regina<sup>64</sup>. Adams déclare travailler avec la notion d'identité tant dans ses tissages de l'horizon des Prairies que ceux des ceintures métisses<sup>65</sup>.



Pat Adams dans son studio. Avec la permission de Sask Valley News.

Pour le tisserand, les deux applications de son tissage, dans le domaine de l'art ou dans celui des vêtements culturels, allient les traditions à l'expression personnelle et conceptuelle.

J'ai commencé à rédiger le présent essai en appréhendant l'horizon comme une métaphore de la négociation perpétuelle entre la tradition et l'innovation menée par les artistes de *Prairies entrelacées*. Les tissages de Pat Adams et de Pirkko Karvonen sont profondément ancrés dans les paysages qui les ont inspirés et qui se nourrissent des traditions textiles. Katharine Dickerson utilise un lexique complexe de structures et de motifs textiles pour parler de son expérience personnelle. Les artistes de la tapisserie Jane Kidd et Ann Newdigate ont travaillé avec un regard sur le monde de l'art en général et sur la place qu'elles y occupent, abordant des idées complexes avec discipline et rigueur intellectuelle. Comme les fils sinueux d'une tapisserie tissée à la main, chaque artiste a ainsi suivi sa propre voie et s'est investi dans un métier qui lui permet d'explorer la narration, d'incarner l'attention portée au monde et de transmettre des connaissances tacitement héritées. Que l'horizon soit atteint ou non, il reste important. En effet, comme l'écrit Glenn Adamson, un horizon « est néanmoins intrinsèque à tout sens de la position<sup>66</sup> ». Ou comme mon père, un homme né et élevé dans les Prairies, me l'a plus d'une fois rappelé: « Si tu vas par là, tu y arriveras<sup>67</sup> ».



## NOTES

- 1 Ann Newdigate, « An Essay », dans *Annabel Taylor : New Works in Fibre*, dépliant de l'exposition, Prince Albert, Sask., Little Gallery, 1993.
- 2 Pat Adams, entretien avec Timothy Long, 25 et 26 juin 2020.
- 3 En 1995, l'institution a été renommée Alberta College of Art & Design et, en 2019, Alberta University of the Arts. <https://www.auarts.ca/whyauarts/history-and-mission-consulté le 17 mars 2022>.
- 4 Giselle Eberhard Cotton et Magali Junet, *From Tapestry to Fiber Art : The Lausanne Biennials 1962-1995*, Milan, Skira/Fondation Toms Pauli, 2017, p. 133.
- 5 La *façure* est le début de l'étoffe tissée à la main au moment de son tissage sur le métier.
- 6 Je reconnais ici l'influence du théoricien queer José Esteban Muñoz, qui a conceptualisé la spécificité queer comme un horizon inatteignable dans *Cruising Utopia : The Then and There of Queer Futurity*, New-York, New-York University Press, 2009, p. 2.
- 7 Glenn Adamson s'appuie ici sur l'argument de Johanna Drucker selon lequel l'art moderne est « un domaine infiniment varié défini par une série d'horizons contingents », *Thinking Through Craft*, London, Berg/Victoria & Albert Museums, 2007, p. 2.
- 8 Elissa Auther, *String, Felt, Thread : The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. xxi.
- 9 Un croquis de tissage est une sorte de schéma préparatoire utilisé pour planifier une pièce de tissage. Atwater et d'autres professeurs de tissage ont popularisé ces croquis en les reproduisant et en les partageant avec les étudiants. Les croquis de tissage traditionnels continuent d'être reproduits de différentes manières dans les périodiques contemporains et les bulletins d'information des guildes. Ainsi, ces reliques d'un passé colonial persistent dans la pratique contemporaine du tissage.
- 10 Le *Shuttlecraft Guild Bulletin* a été créé en 1924 et publié jusqu'au début des années 1950. Bien qu'Atwater ait pris sa retraite en 1947, elle a continué de publier des articles dans le bulletin. <http://www.mmawg.org/Bulletin.htm>, consulté le 18 mars 2022.
- 11 David et Peggy Leighton, *Artists, Builders and Dreamers : 50 Years at the Banff School*, Toronto, McLelland & Stewart, 1983, p. 93.
- 12 Un « rapport de Banff » était généralement inclus dans les numéros de septembre de *Loom Music*. Dans le numéro de novembre 1951, un modèle de serviette « Lac Peyto » utilisant la structure « M » et « O » présentait des bandes de motif turquoise, rouge, vert et gris : Ethel Henderson et Mary Sandin, *Loom Music*, novembre 1951, p. 68-70.
- 13 *Anni Albers : Textiles* a été exposée pour la première fois au Museum of Modern Art à New-York en 1949, puis à travers vingt-six musées aux États-Unis et au Canada. <https://albersfoundation.org/sources/exhibition-history/anni-albers-solo/-tab2>, consulté le 15 mars 2022.
- 14 Henderson et Sandin, *Loom Music*, avril 1952, p.24-28.
- 15 Dans son introduction à *From Tapestry to Fiber Art*, Janis Jefferies évoque les observations de Ruth Scheuing concernant le *Fibre Interchange* à Banff et son incidence sur l'art textile au Canada et à l'étranger. Janis Jefferies, « Introduction », *From Tapestry to Fiber Art*, p. 11.
- 16 Aujourd'hui l'Alberta University of the Arts.
- 17 La bijouterie, la poterie, la sculpture sur bois et le tissage figurent sous la rubrique « Artisanat (spécial) » comme sujets pour lesquels un cours peut être demandé dans l'annonce annuelle de 1932-1933 du Provincial Institute of Technology and Art de Calgary. Il est également indiqué que les « étudiants recevront tous les encouragements possibles et, dans la mesure du possible, un marché sera trouvé pour leur production », p. 61.
- 18 Mary Atwater a été embauchée pour lancer le programme de tissage à la Banff School of Fine Art en 1941 et a enseigné avec Ethel Henderson en tant qu'assistante. L'année suivante, Atwater a décidé de ne pas revenir en raison, expliqua-t-elle, du rationnement de l'essence par le gouvernement canadien en temps de guerre et au fait que les autres moyens de transport étaient « inconfortables et bondés ». *Shuttlecraft Guild Bulletin*, juillet 1942, <http://www.mmawg.org/Bulletin.htm>. Un autre récit des motifs ayant suscité la démission d'Atwater figure dans *Artists, Builders and Dreamers : 50 Years at the Banff School*. David et Peggy Leighton notent qu'Atwater était « très soucieuse de sa sécurité personnelle, et le bruit courait qu'elle portait un revolver partout où elle allait ». Cela aurait causé des problèmes à la frontière lorsqu'Atwater la franchissait depuis le Montana, l'état dont elle originait. « Confrontée à la nécessité de renoncer à son arme ou à son poste de professeur à Banff, elle choisit de renoncer à ce dernier », p. 93 et p. 95.
- 19 *Calgary Herald*, « Weaving Instructor Retires », 16 mai 1962, p. 43.
- 20 Motter a également enseigné à la Banff School of Fine Arts dans les années 1970. Brian Brennan, « Weaver's Life was a Rich Tapestry of Experience », *Calgary Herald*, 9 décembre 1993, B2.
- 21 Deux des premières guildes de tisserands des Prairies ont été fondées par Ethel Henderson, qui créa la branche manitobaine de la Guild of Canadian Weavers en 1947, et Mary Sandin, qui elle créa la Edmonton Weaver's Guild en 1953. Joanne Tabachek, 1997, <http://www.mbweavers.ca/about-us/our-history/>, consulté le 15 mars 2022; <https://albertaonrecord.ca/edmonton-weavers-guild-fonds>, consulté le 15 mars 2022.
- 22 <https://www.thegcw.ca/about>, consulté le 15 mars 2022.
- 23 Sandra Alfoldy, *Crafting Identity : The Development of Fine Craft in Canada*, Montréal et Kingston, McGill Queen's University Press, 2005, p. 6.
- 24 Alfoldy, *Crafting Identity*, p. 7.
- 25 Plusieurs étudiants de F. Douglas Motter et de Margreet van Walsem participent à l'exposition *Prairies entrelacées*.

- 26 Jane Kidd, entretien avec l'auteur, le 1er mars 2022.
- 27 Margreet van Walsem a suivi des ateliers avec Jagoda Buic et Ritzi Jacobi en 1974, sans doute lors du Congrès mondial des artisans à Toronto.
- 28 Constantine et Larsen, *Wall Hangings*, p. 2.
- 29 Adamson, « Experiencing The Shock of the Old, Fiber Artists Rediscover Shows Like MoMA's Pivotal 1969 "Wall Hangings" », *Art in America*, 23 juin 2020, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/wall-hangings-moma-rediscovered-fiber-art-1202692079/>.
- 30 Christa C. Mayer Thurman, « Else Regensteiner et Julia McVicker », *Art Institute of Chicago Museum Studies* 23, no 1, 1997, 18-95, <https://doi.org/10.2307/4104389>.
- 31 Katharine Dickerson, entretien avec l'auteur, 11 mars 2022.
- 32 Katherine Dickerson, entretien.
- 33 Katharine Dickerson, courriel à l'auteur, 16 mars 2022.
- 34 Katherine Dickerson, entretien.
- 35 Katharine Dickerson, « Aho Tapu : The Sacred Weft », dans Paula Gustafson (dir.), *Craft Perception and Practice : A Canadian Discourse*, vol. 1, Vancouver, Ronsdale Press, 2001, p. 162.
- 36 Katharine Dickerson, « Flesberg Bound Weave System », *Norwegian Textile Letter* 12, no 2, février 2006, p. 1-8, <https://norwegiantextileletter.com/wp-content/uploads/2014/05/ntl12-2-1.pdf>.
- 37 Publié initialement en 1928, le livre a été réimprimé plusieurs fois et encore tout récemment, en 2008, avec une biographie spéciale de son auteur. Une autre publication influente d'Atwater est « Byways in Handweaving », qui a fait découvrir à de nombreux artistes les techniques de tissage en bandes d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud. Des croquis tirés de ce livre ont été photocopiés dans le cadre du cours de tissage de Katharine Dickerson en 1994, lors duquel l'auteur a appris à tisser.
- 38 Pirkko Karvonen, entretien avec Julia Krueger, 7 septembre 2021.
- 39 Pirkko Karvonen, entretien.
- 40 Pirkko Karvonen, courriel à l'auteur, 3 mars 2022.
- 41 Pirkko Karvonen, entretien avec l'auteur, 4 décembre 2021.
- 42 Pirkko Karvonen, entretien.
- 43 Pirkko Karvonen, entretien avec l'auteur, 15 mars 2022.
- 44 Pirkko Karvonen, courriel.
- 45 Pirkko Karvonen, courriel.
- 46 La tapisserie des gobelins désigne un style de tapisserie tissée aux Gobelins, à Paris, et popularisée par des artistes comme Archie Brennan. On parle souvent de tapisserie verticale ou de « haute lisse ».
- 47 Ann Newdigate, « Tapestry, Drawing and a Sense of Place », dans *Ann Newdigate : Tapestry, Drawing and a Sense of Place*, catalogue d'exposition, Regina, Norman Mackenzie Art Gallery, 1982, p. 5.
- 48 Newdigate, « Tapestry, Drawing and a Sense of Place », p. 5.
- 49 Ann Newdigate, « Love, Labour and Tapestry : Unravelling a Victorian Legacy », mémoire de maîtrise, Université de la Saskatchewan, 1986.
- 50 Adamson, *Thinking Through Craft*, p. 2.
- 51 Lynne Bell, « Look At It This Way », dans *Ann Newdigate Mills : Look At It This Way*, catalogue d'exposition, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1988, p. 4.
- 52 Ann Newdigate, « Kinda art, sorta tapestry : tapestry as shorthand access to the definitions, languages, institutions, attitudes, hierarchies, ideologies, constructions, classifications, histories, prejudices and other bad habits of the West », dans Katy Deepwell (dir.), *New Feminist Art Criticism : Critical Strategies*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p. 174.
- 53 Jane Kidd, « To Practice in the Middle », 2008, <http://www.janekidd.net/?pageid=07>, consulté le 18 mars 2022.
- 54 Jane Kidd, entretien avec l'auteur, 1er mars 2022.
- 55 Un parallèle peut-être dressé avec l'œuvre d'Eva Hesse, dont le type d'abstraction est qualifié par Elissa Auther de « hautement allusif sans être symbolique » : Auther, *String, Felt, Thread*, p. 73.
- 56 Adams, entretien.
- 57 Adams, entretien.
- 58 Adams, entretien.
- 59 Kirsten Swenson, *Irrational Judgments : Eva Hesse, Sol LeWitt, and 1960s*, New-York et New Haven, CT, Yale University Press, 2015, p. 4.
- 60 Adams, entretien.
- 61 Adams, entretien.
- 62 Une capote est un long manteau d'hiver porté par les hommes métis.
- 63 Louise Vien et Lawrence Barkwell, « History of the Metis Sash », 2012, p. 6, <https://www.metismuseum.ca/media/document.php/14789.History%20of%20the%20Metis%20Sash.pdf>, consulté le 31 juillet 2022.
- 64 John Lagimodiere, « Metis Sash at Home in the House », *Eagle Feather News*, décembre 2010, p. 1.
- 65 Adams, entretien.
- 66 Adamson, *Thinking Through Craft*, p. 2.
- 67 Ed Frère.





Phyllis Green, *Boob Tree*, 1975 (cat. 18).

Image offerte gracieusement par le Musée des beaux-arts de Winnipeg. Photo de Ernest Mayer.



## Les corps contextuels : Du berceau à la barricade

par Mireille Perron

Un arbre à nichons au crochet, une « bestiole » issue d'un croisement inter-espèces, deux tapis au crochet fabriqués par des militantes, une conjuration en macramé créée par une enchantresse galloise, un tissage moderniste d'un accouchement et trois tapisseries intertextuelles, toutes des œuvres qui témoignent de la prédominance du corps et de l'importance du féminisme dans les pratiques textiles des Prairies. La seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle a été le témoin d'une vaste expansion de la pratique, de la théorie, de la critique et des méthodes de conservation féministes et artisanales. Bien que de nombreuses artistes participant à *Prairies entrelacées : Tissage, modernismes et cadre élargi* s'identifient ou se sont identifiées comme des artistes du textile ou des fibres, et comme des féministes, ce n'est pas le cas de toutes. Ces divergences reflètent une identité textile ou féministe qui évolue dans un espace artistique et social où la notion même d'identité est remise en question. Phyllis Green porte avec assurance plusieurs chapeaux. Féministe de la première heure, Green est une célèbre sculptrice de matériaux mixtes qui possède une connaissance approfondie des fibres et de la céramique. *Boob Tree*, 1975 (cat. 18) fut une véritable percée pour cette étudiante en art de 24 ans. Green raconte :

D'aussi loin que je me souviens, j'ai toujours aimé fabriquer des objets, mais j'ai été stupéfaite lorsque ma sculpture *Boob Tree* a été acceptée pour figurer dans l'exposition *Woman as Viewer* à la Winnipeg Art Gallery en 1975. C'était la première exposition avec jury à laquelle je participais. Quelques mois plus tôt, j'avais transporté mon œuvre d'art dans la cour de l'appartement que je louais à Vancouver, chargée mon appareil photo 35 mm avec une pellicule Kodachrome, où j'ai réalisé mes premières diapositives. Je m'identifiais comme une féministe, mais non comme une artiste. J'étais trop timide pour me rendre au vernissage, mais j'ai apprécié de loin l'engouement suscité par l'exposition, et par mon œuvre en particulier.

*Boob Tree* est un palmier fabriqué au crochet avec des seins roses et des mamelons rouges cra-moisés. Il a été choisi comme image d'affiche pour l'enquête exclusivement féminine organisée par le *Comité des femmes artistes* de la Winnipeg Art Gallery. L'exposition était une riposte féminine à l'exposition interne *Images of Women*, qui célébrait ostensiblement l'Année internationale de la femme, mais qui était principalement constituée d'images de femmes créées par des hommes.



Phyllis Green, *Lion/Lamb*, 2020, acier, résine, fibre, 177,8 cm x 271,8 cm x 91,4 cm. Photo de Ave Pildas avec la permission de Phyllis Green.

Boob Tree incarne de nombreuses stratégies féministes de l'époque. Il invalide les canons modernistes de l'abstraction en étant figuratif. Grâce à la technique du crochet, il élargit ironiquement le principe moderniste de l'expérimentation avec des matériaux et des formes, et se réapproprie de manière ludique l'anatomie féminine, tout en parodiant les clichés masculins. Il exagère de manière absurde

la vision occidentale de la nature comme étant féminine. *Boob Tree* est le précurseur du moi multiforme de Green, où elle exécute des constructions de fibres hybrides pour produire des subjectivités contextuelles. Elle établit une comparaison avec *Lion/Lamb* (2020) :

Bien que plus de 40 ans séparent la création de *Boob Tree* de celle de *Lion/Lamb*, années au cours desquelles mes compétences techniques se sont accrues et où ma carrière d'artiste et d'enseignante s'est considérablement développée, je trouve des similitudes entre les deux sculptures. Elles s'inspirent toutes deux d'objets du monde naturel et sont des constructions en fibres, ce qui permet d'établir leur relation avec l'artisanat.

Maija Peeples-Bright a crocheté *Sunny Snail Woofish*, 1970 (cat. 41), un croisement entre un poisson, un escargot et un chien, qui figure parmi ses nombreuses « bestioles ». Ses autres « bestioles » fabriquées au crochet, robes, chandails et cardigans ont en commun des titres non hiérarchiques et sont simplement identifiées par le terme *Knits*, suivi d'un numéro. Lorsque Peeples-Bright porte ses créations, elle intègre pleinement ses Zootopies exubérantes : sa réalité est affaire de *worlding* (*création d'un monde*), c'est-à-dire habiter les mondes qu'elle crée. Selon la définition de Kathleen Stewart, le *worlding* fait référence à la « nature affective » du monde dans lequel des « agentivités non-humaines », capacités d'agir composées de « formes, de rythmes et de refrains », atteignent un point d'« expressivité » pour certains individus et permettent de développer un sentiment de « lisibilité ». Donna Haraway décrit les « espèces compagnes » comme des espèces engagées dans des processus implacables de « rapprochement avec » un monde dans lequel

« les natures, les cultures, les sujets et les objets ne préexistent pas à leurs *worldings* entrelacés ».

Peeples-Bright précise : « Les bestioles sont les ambassadeurs universels des choix inter-espèces et stellaires, qui créent un monde sans jugement ». Elle déclare également que « la piété est proche du culte du chien ». Woof W. Woof, un épagneul-teckel noir aux longs poils hirsutes, figurait régulièrement, à partir de 1968, dans une fresque de la Rainbow House, la maison que Peeples-Bright partageait avec son mari, David Zack, à San Francisco. Woof a notamment fourni un nom de famille à l'artiste, entre le changement de son nom pour celui de ses maris (à trois reprises). Membre fondatrice du mouvement Nut Art, Peeples-Bright incarne entièrement cette croyance du mouvement en la création de mondes fantasmagoriques et humoristiques qui reflètent les idiosyncrasies des artistes. Même si elle était la seule femme membre fondatrice d'un groupe d'artistes masculins blancs, elle se considère « totalement apolitique ». Les adeptes du mouvement Nut Art réfutent les politiques identitaires (notamment de genre, de race et de classe) en revendiquant une position qui va au-delà des hiérarchies.

Quoi qu'il en soit, la célébration persistante par l'artiste de la décoration, de l'ornement et de la domesticité s'écarte du modernisme et de son association négative avec le féminin. Le concept de *femmage* développé par Miriam Schapiro permettrait de mieux définir les peintures de Peeples-Bright comme des collages textiles ou des peintures d'objets cousus. Le « femmage », ou collage féministe/féminin, a été défini comme une activité « pratiquée par des femmes au moyen de techniques féminines traditionnelles en vue de créer leur art – couture, assemblage, crochet, découpage, travail d'appliqué ». Les *femmagés* ébranlent les hiérarchies artistiques au moyen de stratégies domestiques qu'utilise très souvent



Maiija (Peeples-Bright) Woof lors de l'ouverture de son exposition au Candy Store Gallery, Folsom, en Californie, 1971. Photo de Tom Rippon avec la permission de Parker Gallery.

Peeples-Bright. Les questions de Haraway, « Qui touchons-nous lorsque nous touchons un chien? Comment ce toucher façonne-t-il notre monde multi-espèces? », semblent être abordées par le *Sunny Snail Woofish* (cat. 41) de Peeples-Bright, réalisé au crochet.

*Sunny Snail Woofish* partage avec *Lion/Lamb* (2000) de Green une préoccupation sur la manière dont l'humanité peut comprendre différemment ses relations avec les animaux non-humains. Dans le premier cas, il s'agit d'un croisement entre des considérations non



Nancy Crites, *Threshold No Laughing Matter* (état actuel), 1991 (cat. 9). Photo de Don Hall.

humaines avec des espèces, tandis que dans le second cas, il s'agit d'un métissage plus profond. Green devient le *lion/l'agneau* lorsqu'elle revêt la sculpture portable.

Nancy Crites est une artiste textile reconnue qui a vécu dans plusieurs villes des Prairies, notamment à Edmonton, Saskatoon, Regina, Prince Albert et maintenant Calgary. Elle a hérité sa passion pour le textile de sa mère, qui lui a enseigné le tricot, la couture et la broderie dès son plus jeune âge. C'est dans le cadre d'un cours d'appoint avec Pirkko Karvonen qu'elle a appris à tisser pour la première fois alors qu'elle étudiait à l'Université de l'Alberta. Pendant plusieurs années, Crites a participé aux ateliers d'été du campus Kenderdine de l'Université de la Saskatchewan, situé au lac Emma, et elle a également fréquenté l'École d'été des arts de la Saskatchewan dans la vallée de la Qu'Appelle. Crites a vécu à Prince Albert dans les années 1980, où elle a été membre active de la Prince Albert Weavers and Spinners Guild, une société vivante et solidaire dotée d'installations et de matériel exceptionnels. La culture du retour à la terre de l'époque encourageait

l'autonomie et l'autosuffisance, ce qui impliquait l'apprentissage de tous les procédés liés au tissage, soit la tonte, le cardage, le filage et la teinture de la laine. Elle attribue son évolution artistique aux bourses individuelles accordées par le Conseil des arts de la Saskatchewan (aujourd'hui SK Arts). La défunte Jane Turnbull Evans du Conseil des arts de la Saskatchewan a eu une grande influence sur l'évolution de Crites en tant qu'artiste, qui a progressé, dans ses tissages, des méthodes traditionnelles à base de fibres à l'utilisation d'objets trouvés, de même que de mylar, de ruban, de bois, de métal et de papier.

*Threshold : No Laughing Matter*, 1991 (cat. 9) est un tapis réalisé au crochet à clapet, constitué de préservatifs en latex, en réaction à l'épidémie de sida. Crites, une autodidacte de la fabrication de tapis au crochet à clapet, l'a créé comme un « tapis d'accueil » conceptuel; il a été exposé la même année à la Mendel Art Gallery de Saskatoon dans le cadre d'une exposition exclusivement féminine intitulée *Laughing Matters*. Figurant désormais dans la collection permanente de SK Arts, il est assorti d'un second tapis d'accueil intitulé *Threshold : No Laughing Matter II* (cat. 10), commandé par SK Arts pour accompagner la version en latex, plus éphémère. Les deux tapis ont un motif similaire, mais les matériaux diffèrent et dictent un changement de contenu. Fabriqué pendant la pandémie de COVID-19, le second tapis d'accueil est crocheté à l'aide de matériaux naturels et traditionnels : la laine, la soie et le mohair. Si les deux tapis abordent l'accueil comme un concept qui implique le respect de l'espace personnel, ils se distinguent par leur manière de transmettre l'effet des temps incertains. Pendant l'épidémie de sida des années 1990, Crites était mère de préadolescents. Elle les a recrutés en leur demandant de déballer et d'essayer les préservatifs bleus et roses. Cet enseignement maternel pratique a fait en sorte

que ses enfants se sentent plus à l'aise avec les préservatifs dans un contexte de sécurité sexuelle et de respect de soi en matière de sexualité. Au cours de la pandémie de COVID-19, Crites est arrivée à la conclusion que pour assurer une mise à jour pertinente, sa version complémentaire du tapis de préservatifs devait résister à l'épreuve du temps et être plus accessible au public. L'accueil est semé d'embûches en cette période d'incertitude pandémique; Crites estime que nous avons besoin de stabilité et d'attention. À l'instar de ses tapis d'accueil, les récents tapis de Crites privilégient « l'imagerie schématique, symbolique et simplifiée pour raconter une histoire ».

Cindy Baker est une artiste de la scène et de l'interdisciplinarité, une militante LGBTQ2+ et de l'embonpoint, une professeure d'art à l'université et une travailleuse culturelle qui, depuis son enfance, aime tout ce qui est artisanal. Dans toutes ses œuvres, elle excelle dans les contextes biaisés ou queer qui permettent de s'écarter des normes sociales et d'élargir les politiques identitaires. Tous les matériaux et techniques de Baker sont performatifs. *I know people are stealing my things*, 1998 (cat. 4) fait partie d'une série plus vaste de *tapis d'accueil* fabriqués au crochet à clapet destinés à ceux et à celles qui ne sont pas nécessairement les bienvenus. L'artiste explique :

Alors que la technique traditionnelle du tapis au crochet occupe une place d'honneur parmi les formes d'artisanat traditionnelles, la pratique du crochet à clapet en tant qu'activité (ainsi que le produit fini) est principalement considérée par les communautés artisanales et le grand public comme une forme pour amateur évocatrice des années 1970. C'est en fait pour ces raisons que je suis attirée par le crochet au clapet; le potentiel de bagage émotionnel et esthétique



Cindy Baker, *Don't Open the Knife Drawer*, 2017. Avec la permission de Cindy Baker.

que comporte le support lui-même est la plate-forme parfaite pour mon travail. Il s'agit d'une forme d'artisanat qui s'inscrit dans le domaine décrit par l'artiste et théoricienne culturelle Allyson Mitchell comme un « artisanat abandonné » et, par conséquent, la plupart des matériaux utilisés pour ces œuvres ont été trouvés dans des magasins d'occasions ou des ventes-débaras.

La voix pseudo-paranoïaque de *I know people are stealing my things* est un précurseur de *Don't open the knife drawer*, la série permanente de Baker de couteaux gravés avertissant le spectateur de ne pas ouvrir le tiroir à couteaux après l'avoir fait. Les deux séries créent ce que Claire Bishop décrit comme un « antagonisme relationnel » dans lequel l'impulsion de la transformation est provoquée par un malaise et une tension soutenue menant à la négociation, et définissant ainsi des espaces démocratiques. Baker utilise des matériaux, des processus et des contextes queer pour modifier le sens par le biais du malaise et révéler une autre



Maija Peeples-Bright, *Sunny Snail Woolfish*, vers 1970 (cat. 41).



Jane Sartorelli, *Cerridwen*, vers 1975  
(cat. 50).



Jane Sartorelli, *Cerridwen* (détail), vers 1975  
(cat. 50).



Cindy Baker, *I know people are stealing my things*, 1998 (cat. 4).





Nancy Crites, *Threshold: No Laughing Matter II*, 2022 (cat. 10).



Nancy Crites,  
*Threshold: No  
Laughing Matter*,  
1991 (cat. 9). Image  
offerte gracieusement  
par SK Arts.

possibilité d'être. En se servant de la grille du crochet à clapet, mieux adaptée à la symétrie, elle impose un texte écrit à la main avec une insouciance perspective; cette intervention sur la grille moderniste provoque un changement incontournable. L'artiste accumule les écarts face aux canons modernistes, non seulement par son recours à l'artisanat de loisir, mais aussi par l'adjonction de texte. L'utilisation de texte est contraire à l'art pour l'art, la devise moderniste invalidant, entre autres, les politiques corporelles et identitaires.

De nombreux artistes pratiquant l'artisanat expriment un engagement social omniprésent. En fabriquant des tapis dans un but militant, Crites et Baker exploitent de manière critique le potentiel des textiles domestiques afin d'explorer les liens entre le fait-main et les politiques corporelles.

*Cerridwen*, 1975 (cat. 50) de Jane Sartorelli tire son titre de l'enchanteuse galloise du même nom. Sartorelli a étudié l'anthropologie, un domaine d'étude qui pourrait expliquer son attrait pour la compréhension des systèmes de croyance dans différentes cultures. *Cerridwen* est la déesse de la renaissance et de la transformation, et son chaudron représente la connaissance et l'inspiration. Je considère Sartorelli comme l'une des descendantes de *Cerridwen*; les attributs de l'invention et de la transformation ont caractérisé sa pratique textile. Sartorelli a créé sa propre technique matérielle. En 1971, elle a commencé à expérimenter avec des cartes et des fils en tissu pour produire de grandes pièces murales en haut-relief. Variante du macramé, son nouveau langage a transformé les manières d'attacher, d'envelopper, de nouer, de tisser, de lier et de tresser : les vieilles histoires ont été réinventées grâce à sa nouvelle façon de manipuler les fibres. Sartorelli a récupéré la mythologie et la création artistique, les considérant comme des processus de « devenir » au moyen d'états de

transformation. Dans le même ordre d'idées, la sorcellerie féministe a revendiqué la figure de la sorcière comme un symbole positif du savoir, du pouvoir et de l'indépendance féminins réprimés. *Cerridwen* est une impressionnante pièce murale qui se lit comme un être mythologique plus grand que nature dans un utérus. Ou s'agit-il d'un masque? Ou d'un enchevêtrement abstrait de lignes et de formes tubulaires en fibre? En revanche, toutes les possibilités rappellent les mythes de la déesse : ingérer un être pour en créer un autre, se métamorphoser en divers animaux ou préparer des potions qui modifient le cours de la vie.

Margreet van Walsem a eu une courte mais prolifique carrière comme artiste textile, défenseuse de la culture et de l'artisanat et enseignante. Ann Newdigate se souvient : « Ce que Margaret a enseigné, c'est un professionnalisme absolu... Elle a démontré que dans le plaisir et la sensualité du support réside une quête ancestrale très sérieuse ». Originaire des Pays-Bas, van Walsem est arrivée au Canada en 1956 avec son mari Jan van Walsem et un jeune fils. C'est en Saskatchewan que sa carrière d'artiste a commencé, à l'âge de quarante-six ans. Sa première incursion dans le domaine des textiles a été le batik et le tissage. Van Walsem a adopté et enseigné tous les aspects de la technique, allant du cardage, du filage et de la teinture à partir de sources naturelles, à la construction de métiers à tisser « primitifs », avant d'aboutir au tissage.

L'un des principes du modernisme est la « fidélité aux matériaux ». Le retour aux matériaux naturels était l'équivalent moderniste des textiles, tandis que la maîtrise des moyens de production permettait à l'artiste d'élargir son champ d'action. En 1996, la Prince Albert Spinners and Weavers Guild a créé une tapisserie collective en hommage à la vie et aux œuvres de Margreet van Walsem et de Kate Waterhouse (cat. 40). La tapisserie

commémorative a été réalisée avec du tissu molletonné teint à la main, résultant des nombreuses expériences laissées par chacune des tisserandes. Waterhouse et van Walsem étaient très connues en Saskatchewan pour leurs procédés de teinture naturelle. Elles ont toutes deux enseigné le filage, la teinture et le tissage. Van Walsem a contribué à la rédaction du livre de Waterhouse décrivant ses expériences (cat. 58). Le fait de se soucier des matériaux et des procédés liés à la nature a généré une nouvelle forme de conscience. « Le tissage implique un sens de l'harmonie et du rythme – la compréhension et la gestion du temps évoluent lorsque l'on essaie de trouver le lien essentiel entre la croissance et la décroissance, la lumière et l'obscurité, le soleil et la pluie, la chaleur et le froid ». Les tapisseries de van Walsem illustrent le lien étroit qui existe entre le travail de la terre et le chemin vers l'autosuffisance.

La pratique de van Walsem exemplifie également ce que le théoricien de l'artisanat Peter Dormer décrit comme « un travail du risque » : un processus qui célèbre les variations à chaque étape de la création. En 1973, lorsque van Walsem a effectué un voyage d'études à la biennale internationale de la tapisserie de Lausanne, les arts textiles avaient généré en grand nombre de nouvelles orientations. Comme le note Dormer, les nouvelles possibilités de tissage « remontent à des techniques très anciennes utilisées par les tisserands péruviens et puebls, égyptiens et est-européens, et offrent des possibilités illimitées et des qualités exceptionnelles aux œuvres modernes ».

*Birth*, 1971 (cat. 56) est une œuvre représentative des thèmes et des motifs modernistes de l'artiste. Van Walsem explique : « Les légendes sont importantes, tout comme les vieux adages; ils incarnent de vieilles vérités. Il s'agit aussi de se laisser surprendre par des choses familières et de s'interroger à leur sujet :



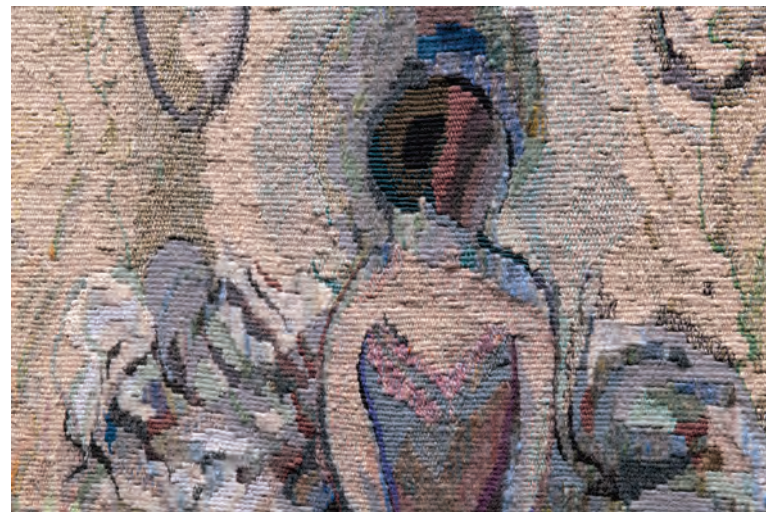
Margreet van Walsem, *Birth*, 1971 (cat. 56). Image de Michele Hardy.



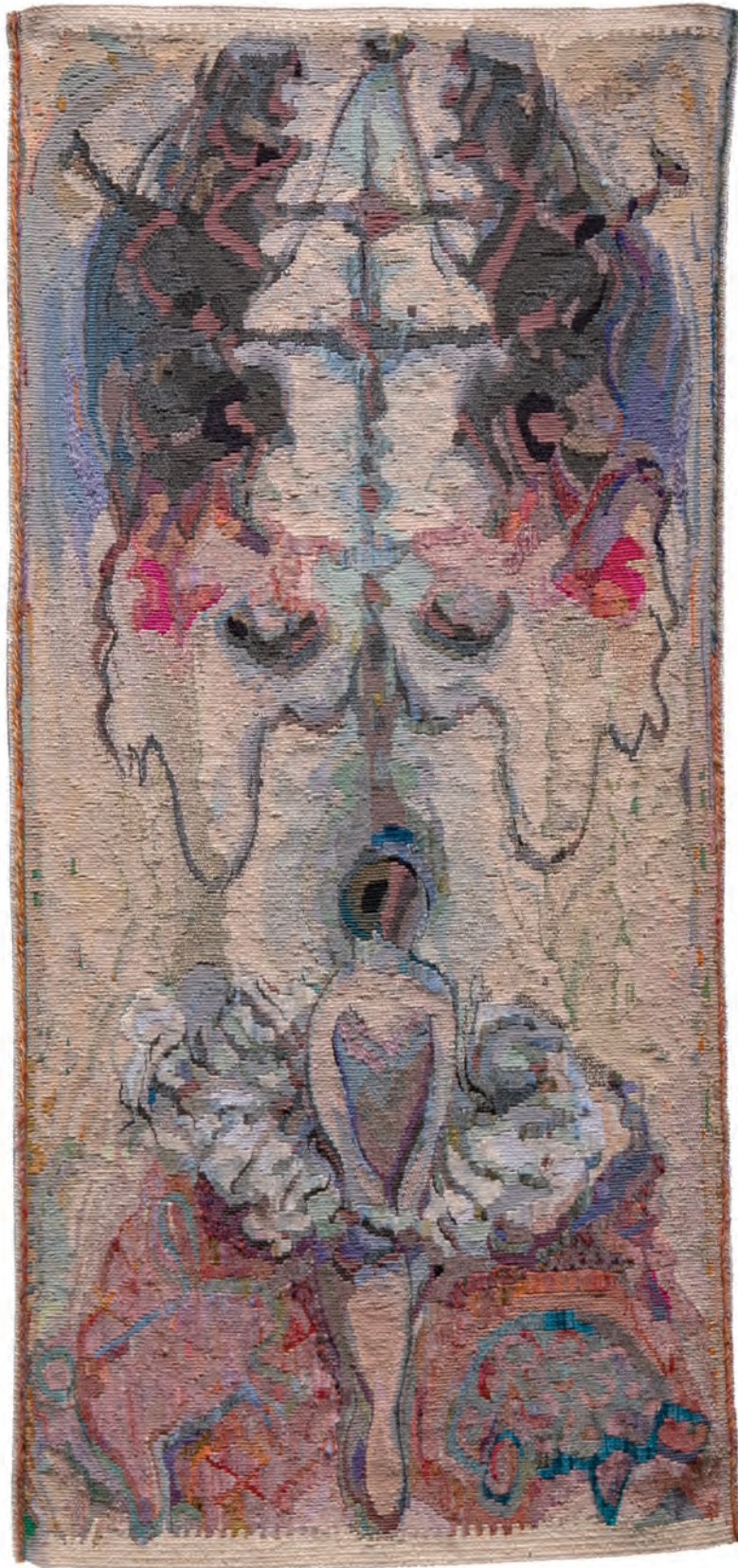
Ann Newdigate, *Then there was Mrs. Rorschach's dream*, 1988, crayons aquarellables, acrylique sur toile, 182 x 93 cm. Collection permanente de SK Arts, 2000-004. Photo de Don Hall.



Ann Newdigate, *Then there was Mrs. Rorschach's dream/ You are what you see* (détail), 1988 (cat. 39).



Ann Newdigate, *Then there was Mrs. Rorschach's dream/ You are what you see* (détail), 1988 (cat. 39).



Ann Newdigate, *Then there was Mrs. Rorschach's dream/ You are what you see*, 1988 (cat. 39).

la naissance, la mort, la danse, le fait de donner ou de prendre, la justice et l'injustice ». *Birth* est typiquement moderniste dans son rejet d'une représentation réaliste et sa tendance à l'abstraction, avec ses formes réductrices et plates, ses lignes expressives, épurées et simplifiées, et ses couleurs naturelles qui mettent l'accent sur la surface. Inversement, *Birth* est une vision féministe de l'accouchement dans son exploration de l'imagerie vaginale, de la figure de la déesse nue et du défi matériel. *Birth* est une représentation publique de l'accouchement en tant que construction féminine imaginaire qui fait de la mère et de l'enfant des partenaires équivalents dans l'action. Les deux figures se détachent de la surface plane de l'image moderniste en criant, la bouche grande ouverte.

Sartorelli and van Walsem ont choisi le tissage et un « travail du risque » afin de démontrer que l'accouchement est métaphoriquement équivalent au processus créatif des femmes. Toutes deux précèdent le célèbre *Birth Project*, 1980-1985 de Judy Chicago, dans lequel le processus d'accouchement est également considéré comme une métaphore de la création. Chicago a fait appel à la pratique textile domestique de la tapisserie sur canevas, avec plus de cent cinquante ouvrières qui ont cousu ses images très variées de la naissance.

Joan Borsa pose la question suivante : « Comment crée-t-on de l'espace pour les histoires et les vies pour lesquelles les principaux dispositifs d'interprétation de la culture ne fonctionnent pas tout à fait »? La pratique d'Ann Newdigate permet de créer cet espace principalement par le tissage de tapisseries. Elle explique : « Je pratique la tapisserie principalement pour sa matérialité et sa capacité à évoluer au sein des traditions, à naviguer entre les positions théoriques, à osciller autour des frontières, à remettre en question les hiérarchies et à établir des liens avec de multiples impératifs qui touchent à une corde sensible ».

En particulier, la tapisserie et l'esquisse préparatoire de Newdigate intitulées *National Identity, Borders and the Time Factor, or, Wee Mannie*, 1982 (cat. 38 et 37) mettent en lumière les recherches de l'artiste.

Avec l'aide du Conseil des arts de la Saskatchewan, j'ai pu passer une année intensive à l'Edinburgh College of Art, où j'ai travaillé avec Maureen Hodge et Fiona Mathison. Grâce à mes études personnelles et à de nombreux catalogues, j'ai compris que c'était, à l'époque, le seul endroit où l'on pouvait étudier la tapisserie dans le cadre des règles rigoureuses d'une école d'art contemporain. Je devais apprendre à convertir mes dessins sur papier en tapisseries avec suffisamment de précision pour me satisfaire.

La tapisserie et le dessin comportent de nombreuses couches. La technique de superposition de Newdigate met en lumière la façon dont l'histoire officielle se superpose à d'autres récits et à leurs voix. Le personnage obsédant de Louis Riel habite la scène. Le chef métis a été pendu pour trahison, avant d'être vénéré. Cet intérêt pour la superposition de voix multiples favorise une position féministe en dehors des configurations binaires, une position qui privilégie les voix conflictuelles ou non résolues et qui fait appel au corps par sa matérialité. La série *Imago* de Mary Scott a en commun l'exploration de corps et de lieux éphémères en perpétuel devenir (cat. 52). Les soies dénouées de Scott présentent des surfaces effilochées et déchiquetées qui évoquent l'impossibilité de localiser des constructions psychologiques idéalisées et inconscientes.

Newdigate a toujours été consciente de venir d'ailleurs (Afrique du Sud) et de vivre ici (Canada). Le besoin de changer, de faire la navette et de planer autour des frontières et des

marges sont des états d'âme qu'elle exprime au moyen d'un support qui comporte des paradoxes et des ambiguïtés similaires. Newdigate, comme Scott, tisse les possibilités d'être en transit ou d'exister entre deux états.

*Then there was Mrs. Rorschach's dream/ You are what you see* (cat. 39) est le troisième de sept panneaux de tapisserie intitulés *Look At It This Way*. Cette œuvre établit un parallèle entre l'invisibilité de Mme Rorschach et celle de la tapisserie dans l'histoire officielle. Fondée sur le test de la tache d'encre de Rorschach, elle montre que « la tapisserie, en tant que moyen d'expression, fait office de test projectif produisant des réactions différentes chez différentes personnes en fonction de leurs présuppositions ». Ann Newdigate explique :

Ayant pris conscience de la façon dont un support ou un procédé influe sur la lecture de l'art visuel, j'ai décidé de réaliser une série qui constituerait une intervention dans la prédominance des conventions de la peinture. Chaque œuvre avait deux titres. Le premier titre évoquait la réaction initiale des spectateurs lorsqu'ils voyaient l'œuvre installée dans une galerie, et le second faisait écho à la réception ajustée qui survenait lorsqu'ils se rendaient compte que les images étaient tissées.

Pour conclure, un arbre à nichons croché conçu par une féministe, une « bestiole » Nut Art issue d'un croisement inter-espèces, deux tapis au crochet fabriqués par des militantes, une conjuration en macramé créée par une enchanteresse galloise, un tissage moderniste d'un accouchement et trois tapisseries intertextuelles entrelacent le textile des Prairies avec des politiques corporelles. Ces œuvres sont ou ont été une manifestation matérielle d'un désir de relations, harmonieuses ou non. Elles reprennent des gestes clés du modernisme tels que la fidélité aux matériaux et à l'abstraction, et entrelacent des objectifs militants, affectifs, poétiques et esthétiques pour illustrer la manière dont le textile peut être utilisé pour faire progresser un programme politique et pour rendre la mobilisation matérielle synonyme de participation à la vie communautaire. Dans tout acte de création, il y a une espérance de sens, mais il s'agit rarement d'une explication ou d'une proposition. Au mieux, il s'agit d'une insinuation qui ouvre un espace de complicité, de contraste, d'équivalence, de confirmation ou de conflit. Ces œuvres textiles ont inventé de nouveaux dispositifs d'interprétation annonçant d'autres façons de raconter, du berceau à la barricade, des histoires, des vies, des subjectivités et des corps.



## NOTES

- 1 Pour ne citer qu'un seul collectif féministe dans les Prairies, voir MAWA (Mentoring Artists for Women's Art) <https://mawa.ca>, et, pour les textiles, les nombreuses guildes de tisserandes et de fileuses dans les Prairies; la Prince Albert Weavers and Spinners Guild est citée par Nancy Crites, Margreet van Walsem et Ann Newdigate.
- 2 *Textiles sismographes : Symposium fibres et textiles 1995* (Montréal, CATQ/Conseil des arts textiles du Québec, 1995). Il convient de noter que le féminisme intersectionnel, terme créé en 1989 par Kimberlé Crenshaw, ne faisait pas encore partie du discours de la plupart des artistes sélectionnées.
- 3 Phyllis Green, courriel à l'autrice, 22 mars 2022.
- 4 Doug Harvey, « The Contrarian's Engagement : Current Figuration in the Art of Phyllis Green », *Border Crossings*, décembre 2018, p. 54-59.
- 5 Green, courriel.
- 6 *Maija Peeples-Bright/Sam Spano: Dinner for Two*, Guerrero Gallery, Los Angeles, 20 janvier-17 février 2018, <https://www.guerrerogallery.com/maija-peeplesbright-sam-spano>.
- 7 Kathleen Stewart, « Worlding Refrains », dans M. Gregg and G. Seigworth (dir.), *The Affect Theory Reader*, London, Duke University Press, 2010, p. 339-353.
- 8 Donna Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- 9 Maija Peeples-Bright, *Maija Peeples-Bright: beautiFOAL*, catalogue d'exposition, Los Angeles, Parker Gallery, 2020.
- 10 Peeples-Bright, *beautiFOAL*.
- 11 Julia Krueger, « A Feminist Lens on Six Female Ceramists in Regina », dans Timothy Long (dir.), *Regina Clay : Worlds in the Making*, Regina, MacKenzie Art Gallery, 2005.
- 12 Miriam Schapiro et Melissa Meyer, « Waste Not Want Not : An Inquiry into What Women Saved and Assembled—FEMMAGE », *Heresies* 1, no , hiver 1977-1978, p. 66-69.
- 13 Haraway, *When Species Meet*.
- 14 Nancy Crites, conversation téléphonique avec l'autrice, avril 2022; et courriel à l'autrice, 12 mai 2022. C'est au cours de ces sessions qu'elle a bénéficié du mentorat d'artistes tels que Judith Mackenzie et Jane Kidd (également présentes dans cette exposition), Deborah Forbes, George Glenn, Martha Townsend, Joan Borsa et Richard Gorenko.
- 15 Crites, conversation téléphonique et courriel.
- 16 Crites, conversation téléphonique et courriel.
- 17 Crites, conversation téléphonique et courriel.
- 18 Crites, conversation téléphonique et courriel.
- 19 Crites, conversation téléphonique et courriel.
- 20 Nancy Crites, site Web de l'artiste, <https://nancycrites-fibreartist.com>. Remarque : elle conçoit elle-même ces tapis narratifs, parfois en collaboration avec son mari, l'artiste Richard Gorenko.
- 21 Cindy Baker, site Web de l'artiste, <http://www.populust.ca/cinde/wp/2009/05/bait/>.
- 22 Cindy Baker, site Web de l'artiste.
- 23 Cindy Baker, site Web de l'artiste, <http://www.populust.ca/cinde/wp/2009/05/bait/>.
- 24 Claire Bishop, « Art of the Encounter : Antagonism and Relational Aesthetics », *Circa*, no 114, 2005, p. 32-35, <https://doi.org/10.2307/25564369>. Consulté le 3 mai 2022. Ted Hiebert doit être remercié pour cette lecture du travail de Baker. Ted Hiebert, « Introduction », dans Ted Hiebert (dir.), *Casual Encounters : Catalyst : Cindy Baker*, Victoria, Noxious Sector Press, 2021. Cette publication est également recommandée à titre de biographie informelle de l'artiste et de ses œuvres.
- 25 Baker, site Web de l'artiste. Remarque : dans son célèbre essai « Grids », Rosalind Krauss explique : « Pourtant, on peut dire sans risque de se tromper qu'aucune forme dans l'ensemble de la production esthétique moderne ne se sera maintenue aussi implacablement tout en étant aussi imperméable au changement », Rosalind Krauss, « Grids », 9 octobre, 1979, p. 51-64, <https://doi.org/10.2307/778321>.
- 26 « Art for art's sake », *Encyclopedia Britannica*, 23 janvier 2015, <https://www.britannica.com/topic/art-for-arts-sake>.
- 27 Anthea Black et Nicole Burisch, *The New Politics of the Handmade : Craft, Art and Design*, London, Bloomsbury Publishing, 2020.
- 28 « Ceridwen », Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Ceridwen>.
- 29 Candace Jane Dorsey, « Textures of Her World : The work of fibre artist Jane Sartorelli », catalogue d'exposition, Edmonton, Lefebvre Galleries, 1983.
- 30 Wendy Griffin, « The Embodied Goddess : Feminist Witchcraft and Female Divinity », *Sociology of Religion*, 56, no 1, 1995, p. 35-48, <https://doi.org/10.2307/3712037>. Consulté le 3 mai 2022.
- 31 Margreet van Walsem a participé à cinq expositions (dont deux individuelles) entre 1969 et 1979; elle a effectué un voyage d'étude à Lausanne en 1973 à l'occasion de la 6e biennale de la tapisserie; elle a été l'une des trois déléguées de la Saskatchewan à la Conférence mondiale de l'artisanat qui s'est tenue à Toronto en 1974; elle a donné de nombreux ateliers et cours dans toute la Saskatchewan. Extrait de la compilation sur CD de Jan van Walsem, « Margreet van Walsem Artist SK Canada 1969-79, 2006, Mann Art Gallery archives, Prince Albert, SK ».
- 32 Ann Newdigate, « Weavings by Margreet van Walsem », *The Craft Factor*, Saskatoon, 4, no 2, juin 1979; réimpression dans *n.paradoxa*, numéro 4 en ligne, août 1997.
- 33 Jan van Walsem, compilation sur CD.
- 34 Ann Newdigate, « Kinda art, sorta tapestry : tapestry as shorthand access to the definitions, languages, institutions, attitudes, hierarchies, ideologies, constructions, classifications, histories, prejudices and other bad habits of the West », dans Katy Deepwell (dir.), *New*



- Feminist Art Criticism : Critical Strategies*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 174-181.
- 35 Jan van Walsem, compilation sur CD. Voir également Kate Waterhouse, *Saskatchewan Dyes : A Personal Adventure with Plants and Colours*, Prince Albert, Sask., Write Way Printing, 1977, et la collection d'échantillons de teintures de Waterhouse dans cette exposition.
- 36 Marg Jasper, « Tapestries, Batiks reflect Nature », *Daily Herald*, Prince Albert, Sask., 2 décembre 1974.
- 37 David Pye, *The Nature and Art of Workmanship*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968.
- 38 Pye, *Nature and Art*.
- 39 Cette œuvre a été exposée en 1979 à la Norman Mackenzie Art Gallery de Regina dans le cadre de l'exposition individuelle *Margreet van Walsem : Fabric Artist*. Jan van Walsem, compilation sur CD.
- 40 Jasper, « Tapestries ».
- 41 « The Birth Project », Judy Chicago Research Portal : Learning, Making, Culture, <https://judychicagoportal.org/projects/birth-project>; et « Birth Project », Through the Flower, <https://throughtheflower.org/project/birth-project/>.
- 42 Joan Borsa, *Making Space*, catalogue d'exposition, Vancouver, Presentation House, 1988.
- 43 Newdigate, « Kinda art, sorta tapestry ».
- 44 Ces œuvres ont été exposées en 1982-1983 dans le cadre de l'exposition individuelle *Ann Newdigate Mills : Tapestry, Drawings and a Sense of Place* à la Norman Mackenzie Art Gallery de Regina, et ont ensuite fait l'objet d'une tournée dans l'Ouest canadien.
- 45 Ann Newdigate, « Edinburgh Work », site Web de l'artiste, [http://www.annnewdigate.ca/archives/pages/JOURNEY\\_details/Journey\\_2detail.html](http://www.annnewdigate.ca/archives/pages/JOURNEY_details/Journey_2detail.html), consulté en avril 2022.
- 46 Newdigate, « CV/Bio », site Web de l'artiste, <http://annnewdigate.ca/cvbio/>
- 47 Mme Rorschach était psychologue, tout comme son mari, plus célèbre, le Suisse Hermann Rorschach, qui a donné son nom au test de la tache d'encre.
- 48 Lynne Bell, *Ann Newdigate Mills : Look At It This Way*, catalogue d'exposition, Saskatoon, Mendel Art Gallery, 1988.
- 49 Ann Newdigate, « The Look At It This Way series », site Web de l'artiste, [http://annnewdigate.ca/archives/pages/JOURNEY\\_details/journey.html](http://annnewdigate.ca/archives/pages/JOURNEY_details/journey.html).



Jane Kidd, *Landslice #3*, 1989 (cat. 27).

## Six façons de découvrir *Prairies entrelacées*

par Alison Calder

### La vue

*En contemplant le saule de Wolf fleurir,  
ruisselant de jaune à travers une opulence de parfums, je craque,  
en flamme dans la stratosphère.  
Le regard nous ébranle.  
Le monde et sa brillance ne peuvent pas soutenir le poids de notre  
évaporation.*

TIM LILBURN, 2007, « HOW TO BE HERE? »

Il serait trompeur de penser qu'il est facile de transformer le paysage des Prairies en œuvre d'art. Les écrivains qui ont d'abord essayé de les décrire avec leur anglais importé ont ignoré les langues et le savoir autochtones qui auraient pu les assister dans leur démarche. Cette aliénation est présente dans les romans réalistes les plus connus des Prairies, qui étaient lus, à l'instar du paysage, de manière transparente ou évidente. Depuis une cinquantaine d'années, une grande partie des écrits issus des provinces des Prairies s'inscrivent dans une démarche de *réécriture*. Comme le souligne Karina Vernon dans *The Black Prairie Archives*, ce n'est pas un hasard si l'histoire littéraire des Prairies présente une perspective de colonisateur blanc<sup>2</sup>. J'ajouterais que ce n'est pas non plus un hasard si l'histoire littéraire des Prairies reflète largement leur raison d'être, à savoir l'extraction des ressources, qu'elles proviennent de l'agriculture, de mines, de pétrole ou même de l'art. Dans cette optique, la valeur des Prairies est centrée sur leur utilité dans la création de richesse : une terre qui ne peut être pas exploitée est un gaspillage d'espace.

Les œuvres présentées dans *Prairies entrelacées* bouleversent ce récit de la valeur utilitaire régionale, eu égard au lieu comme à l'art. Alors que les récents écrits sur les Prairies s'ouvrent à la sensibilisation envers l'environnement, l'histoire de longue durée et le savoir autochtone, les lecteurs sont invités à porter un nouveau regard sur un paysage tenu pour acquis. Déstabilisant les

idées de propriété et de domination, ce regard, comme l'écrit Tim Lilburn, nous ébranle. De même, les personnes qui découvrent *Prairies entrelacées* sont interpellées par des œuvres telles que *Rapeseed Fields* de Pirkko Karvonen (cat. 25). Dans cette œuvre, la perspective est étonnamment aérienne : au lieu de contempler l'horizon habituel, nous survolons une culture qui déborde de ses champs, submergeant les routes de section ou creusant des tunnels en contrebas. Le titre de l'œuvre invite à la spéculation : en quoi est-ce un champ? C'est devenu un cliché que de parler des Prairies en termes de terre et de ciel, mais ici, le spectateur est en fait *dans* le ciel, regardant de haut des champs qui peuvent être perçus uniquement comme des formes et des couleurs. La relation horizontale/verticale, mise en relief dans la vision souvent citée d'Henry Kreisel d'un « géant dans le paysage » se profilant sur fond de ciel<sup>3</sup>, est interrompue. Une révision similaire surgit dans *Landslice #1* de Jane Kidd (cat. 26), se présentant comme une coupe transversale du sol, construite ici en tirant les fils de chaîne après le tissage pour créer un tissu enchevêtré. Si *Rapeseed Field* emmène le spectateur au-dessus de la terre, *Landslice # 1* nous invite à la regarder par-dessous. Le tissu coloré, apparaissant comme des morceaux de tissu ou des rejets – bien qu'il s'agisse d'une seule pièce –, remplit une fonction presque archéologique en rappelant aux spectateurs l'histoire profonde de la terre à mesure que les couches de l'occupation humaine sont révélées. Cette œuvre évoque également un paysage fabriqué, non seulement en exhibant une tranche de terre qui a été elle-même réalisée, mais aussi en présentant le spectacle du labeur de l'artiste. Bien que le labeur agricole, par exemple, soit amplement représenté dans les romans canoniques des Prairies, comme *Wild Geese*<sup>4</sup> de Martha Ostenso, 1925, le labeur associé à la rédaction de ces romans est en grande partie masqué par le produit fini. Il en va de même

pour l'artisanat textile domestique, largement réalisé par des femmes, où le temps et le savoir-faire de l'artisane sont éclipsés par la valeur utilitaire inhérente à un produit tel qu'un linge à vaisselle ou une paire de chaussettes tricotées à la main. À force d'être utilisés, ces produits deviennent éphémères et le labeur lié à la fabrication de tapis, de vêtements, de couvertures, de serviettes et même de chiffons se dissout et disparaît. Dans *Landslice # 3* (cat. 27), le spectateur est particulièrement confronté au « gaspillage » de la productivité, car l'action laborieuse de Kidd, qui consiste à tirer les fils de chaîne, transforme le textile tissé à plat en un objet d'art sculptural. Les pièces de *Landslice* soulèvent de multiples questions sur les liens entre la culture des colons et le lieu, le coût de la colonisation pour la planète, l'effacement du labeur des femmes dans les tâches ménagères et la nécessité de procéder à des fouilles littérales et figuratives de l'histoire enfouie.

### Le corps

*Défendons les seins de toutes  
tailles et de toutes couleurs,  
des seins en forme de kiwi,  
de mandolines, de pigeons  
boulants, des seins espiègles et  
impudiques comme des chiots.  
Des seins qui font sauter les  
boutons,  
des seins avec des tatouages de  
roses. Donnons-leur le droit de  
vote.  
Faisons-les maires d'un jour.*

LORNA CROZIER, 2009, « NEWS FLASH  
FROM THE FASHION MAGAZINES<sup>5</sup> »

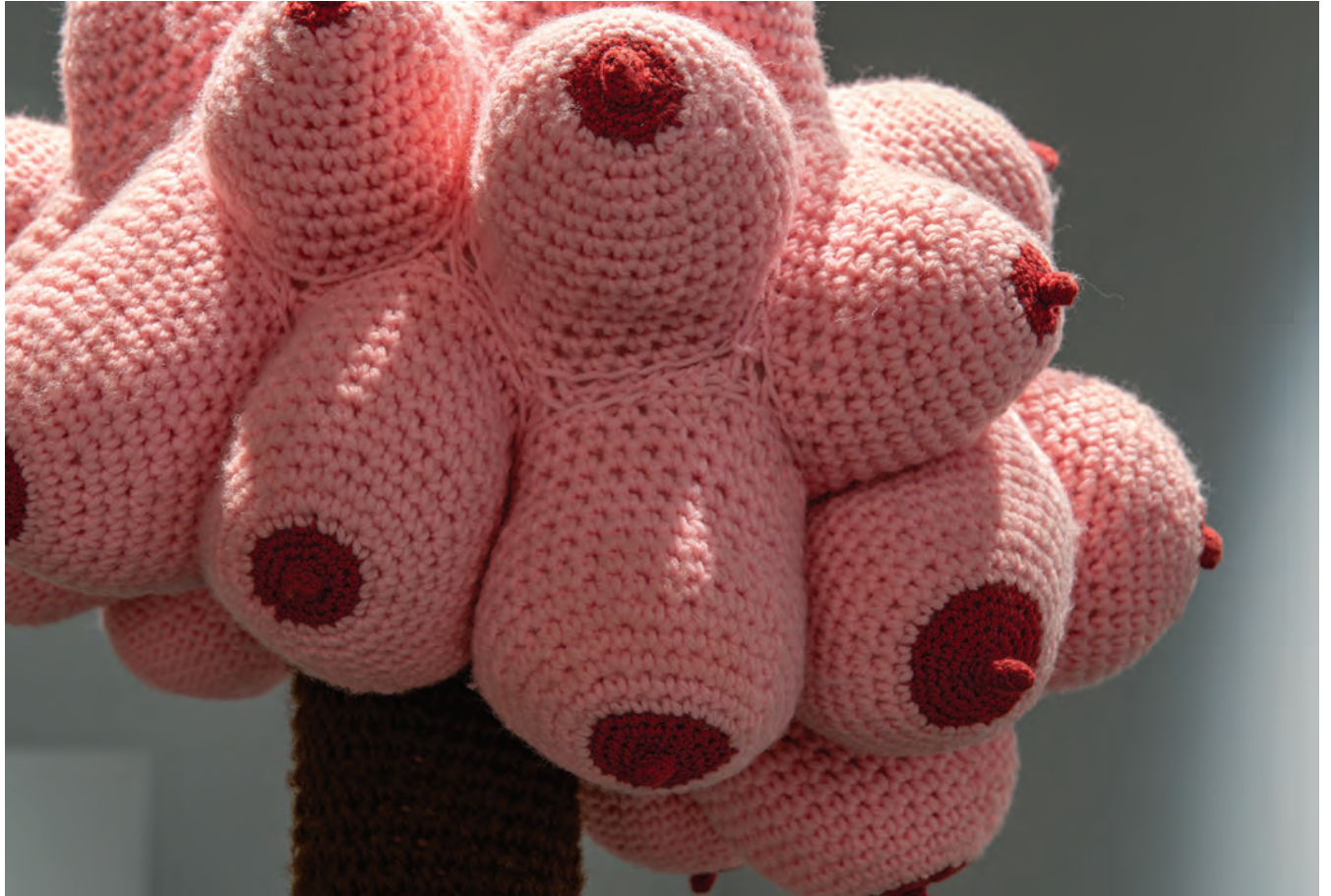
Ainsi s'exprime la poétesse Lorna Crozier dans un extrait de « News Flash from the Fashion Magazines ». Le poème de Crozier – ludique, féministe, politique, un peu ridicule – utilise l'imagerie et le langage pour briser le silence qui entoure le corps des femmes, et pour mettre en évidence les moyens par lesquels l'industrie de la mode et le capitalisme en général cherchent à les contrôler. Réponse ostensible à un article affirmant que les seins sont démodés, le poème est doté d'une expression jumelle dans *Boob Tree* de Phillis Green (cat. 18), où la description de Crozier des seins « en forme de kiwi » est traduite de façon littérale dans la sculpture de Green. Comme Crozier, Green fait des seins le centre d'attention, les transformant en fruits ou en feuilles, les animant et les laissant étrangement sans attaches. Désincarnés, les seins crochetés de Green sont choquants, mais seulement parce que la fixation culturelle sur le corps des femmes est démasquée. La culture occidentale traite-t-elle les femmes comme des arbres à nichons? Alors que Crozier présente les seins comme des entités indépendantes, leur conférant un pouvoir parodique – « Donnons-leur le droit de vote » –, le traitement au crochet de Green les rend curieusement passifs. Par ailleurs, son utilisation du crochet nourrit un scandale potentiel en associant un artisanat généralement attribué aux grands-mères à une sexualité ouverte. La qualité caricaturale du travail de Green, accentuée par ses couleurs vives, évoque et commente la nature juvénile du regard masculin, un regard que, comme le souligne le poème de Crozier, les femmes braquent également sur elles-mêmes.

Le souci de l'identité féminine relie le corps fructifié de Green à la sculpture vertébrale *Close Knit* d'Aganetha Dyck (cat. 13). Ces chandails feutrés sont à la fois identiques et différents, leurs attitudes anthropomorphiques semblant indiquer qu'ils regardent curieusement autour d'eux, et qu'ils sont

peut-être entassés les uns sur les autres par souci de confort, ou parce qu'ils sont incapables de partir. Il est tentant de lire dans cette œuvre le genre d'exploration et de description des communautés mennonites des Prairies que la poétesse di Brandt a entrepris en 1987 dans *questions i asked my mother* ou que la romancière Miriam Toews a présenté en 2004 dans *A Complicated Kindness*<sup>6</sup>. L'utilisation par Dick de chandails feutrés, avec le jeu de mots anglais sur les vêtements et la proximité (*clothes/close*), adoucit littéralement sa critique, car le support permet une interprétation ambiguë. Quel est le coût de l'uniformité que l'artiste illustre? L'art sans paroles de Dyck, permettant à des situations contradictoires d'être vraies simultanément, réussit à montrer des identités sociales complexes sans en attribuer de responsabilité. Le support offre également à Dyck une sorte de déni plausible que ne peut sans doute revendiquer Nancy Crites, car son utilisation de préservatifs dans le tapis d'accueil *Threshold – No laughing matters* (cat. 9) ne permet pas de considérer son œuvre de manière apolitique. À l'instar de l'esthétique du rebut figurant dans les œuvres *Landslice* de Kidd, le recours aux chandails feutrés dans *Close Knit*, de Dyck, soulève également des questions sur la durabilité, le gaspillage et le labeur. Ces vêtements sont-ils abîmés par leur transformation en œuvres d'art, ou s'agit-il de rebuts réutilisés à bon escient? Quels coûts examine-t-on ici – et qui paie la facture?

### Les profondeurs

« Sur cette surface monotone, avec ses fermes occasionnelles en forme de navire, ses atolls d'arbres brise-vent, son ruban d'horizon plat, il n'y a pas grand-chose pour interrompre le regard. Les routes filent tout droit entre les clôtures parallèles jusqu'à ce qu'elles croisent la courbe de l'horizon. C'est un paysage de cercles, de rayons, d'exercices de perspective



Phyllis Green, *Boob Tree* (détail), 1975 (cat. 18).

– un pays de géométrie<sup>7</sup> ». Voilà ce qu’écrit Wallace Stegner en 1962 dans *Wolf Willow*, les mémoires emblématiques de son enfance dans le sud de la Saskatchewan. Une telle géométrie peut sembler définir le lien entre les gens et le lieu, comme dans le titre de l’étude de 1973 de Laurence Ricou sur la littérature des Prairies, *Vertical Man/Horizontal World* (L’homme vertical/le monde horizontal)<sup>8</sup>. Mais comme le suggère le sous-titre du livre de Stegner – « A History, a Story, and a Memory of the Last Plains Frontier » (Une histoire, un récit et un souvenir de la dernière frontière des plaines) – les lignes qui semblent définies dissimulent une intersection complexe entre le temps, le lieu et la réaction de l’être humain. La transparence de la terre est un masque, cachant différentes réalités qui sont peut-être mieux mises en relation grâce à la métaphore ou à l’art.

La notion de l’importance du lieu est présente même dans le titre *Prairies entrelacées*, et de nombreuses œuvres présentées ici évoquent directement l’imaginaire géométrique des colons. Les œuvres d’Amy Lowean, *A Mandala : The Circle and the Square* (cat. 30) et *A Peace Project* (cat. 31) en sont des exemples évidents, tout comme *The Seed* (cat. 53) de Margaret Sutherland et *Rapeseed Fields* (cat. 25) de Pirkko Karvonen. Mais, comme pour les Prairies elles-mêmes, tout n’est pas comme il semble. *Prairie Sunset* (cat. 1), de Pat Adams, avec sa représentation minimaliste de l’horizon et de la lumière, semble correspondre parfaitement au modèle de Stegner. Mais que dire alors de *Remember That Sunset We Saw From Here One Time*, d’Adams (cat. 2)? Si, d’une part, le spectateur voit désormais deux paysages, il est également confronté, grâce à la duplication et à la superposition postmodernes des images, au fait qu’aucun de ces rectangles n’est en réalité un paysage. La géographie naturelle de Stegner est ici reconfigurée en une représentation hautement stylisée qui semble de moins en moins naturelle étant donné que

l’œuvre d’Adams soulève des questions de couleur et d’échelle. La prairie est-elle vraiment aussi plate? Le fait que les deux images superposées semblent plausibles laisse penser que ce n’est peut-être pas le cas, puisque l’œuvre d’Adams attire l’attention sur l’art plutôt que sur le sujet. Cette problématisation persistante de la représentation, également illustrée dans des écrits brouillant les genres tels que *The Prowler* de Kristjana Gunnars, 1989, ou *Places Far from Ellesmere*<sup>9</sup>, d’Aritha van Herk, 1990, témoigne à nouveau d’un désir de réécrire les clichés relatifs aux Prairies. En juxtaposant le paysage de l’île d’Ellesmere au décor du roman de Tolstoy *Anna Karénine*, van Herk propose une double vision qui crée un espace permettant d’examiner les « règles » de la représentation de l’environnement et du genre. L’œuvre d’Adams fonctionne de la même manière, puisque le spectateur est invité à se poser des questions sur la construction de la tapisserie et à s’interroger sur celui du paysage lui-même.

D’autres complications liées au lieu sont présentes dans *Woodlands Undercover* (cat. 8) de Brenda Campbell. Son imagerie topographique, qui rappelle *Rapeseed Fields* (cat. 25), semble extraite d’un cadre plus grand, la bordure plus claire contre le noir évoquant à la fois une carte déchiquetée et la rive d’un lac vue du ciel. Des champs et des sillons défilent et oscillent pour former une texture qui évoque les forêts dont il est question dans le titre de l’œuvre. Être infiltré, c’est être subversif, dissimulé : qu’est-ce que cela signifie de déconstruire un paysage, surtout un paysage qui a été construit aussi consciemment? Les deux bords droits de l’œuvre accentuent l’absence de cadrage ailleurs. Non seulement le tissu semble s’échapper du bord déchiqueté de l’œuvre, mais grâce aux espaces entre les cordes tissées, l’œuvre permet également au regard de l’observateur de se porter au-delà de la surface (infiltration?) jusqu’au mur derrière.

Ce qui frappe également ici, c'est l'utilisation de la couleur. Alors que *Rapeseed Fields* (cat. 25) fait appel au vert et à l'or habituels pour évoquer son sujet, Campbell recourt au gris, ce qui signifie que le spectateur doit trouver un autre moyen pour comprendre comment ce qu'il voit représente une forêt. Pour sa part, dans *Ten Shades of Sheep* (cat. 55), Annabel Taylor utilise la couleur pour promouvoir un autre type d'engagement. Paradoxalement, en présentant son œuvre comme une étude de couleurs, elle établit une relation directe avec des matériaux habituellement tenus pour acquis.

La culture de consommation donne l'impression que les textiles et les vêtements sont accessibles en permanence, semblant être le produit de mains inconnues et provenir de sources invisibles. *Ten Shades of Sheep* (cat. 55) rend ces sources littéralement visibles, les différentes teintes de laine étant combinées pour créer une texture cohérente. À la fois échantillon et vitrine, cette œuvre renvoie à des créations hautement conceptuelles et à la beauté ocrée des archives de teintures de Kate Waterhouse (cat. 58). Présentant des plantes locales telles que la vergerette et l'ortie sous un jour peut-être inattendu, les archives de Waterhouse invitent à redéfinir ce qui nous entoure, car les plantes que le spectateur croyait connaître apparaissent sous des dimensions insoupçonnées. Ainsi, le spectateur est appelé à sortir des sentiers battus pour s'interroger sur les fondements de ce qui l'entoure.

### Le plat?

Tout le monde sait que les Prairies sont des lieux qui se prêtent à l'agriculture. Vraiment? À force de considérer les Prairies principalement sous l'angle de l'extraction des ressources, elles sont devenues l'un des paysages les plus altérés au monde. Pour suivre d'autres

voies imaginatives, il faut se recentrer, être capable de recadrer et de voir un lieu sans horizons littéraires ou symboliques. Le présent essai a commencé par l'examen de la vue aérienne qui désoriente, présentée dans *Rapeseed Fields* (cat. 25) de Karvonen. *Furrow* (cat. 29), de Carol Little, ajoute une autre dimension à cette perspective qui va du haut vers le bas. *Furrow* fait pivoter la ligne sur son axe, évoquant simultanément un sillon vu dans le sens de la longueur, la longue bande de tissu reproduisant la ligne droite de la charrue, et dans le sens transversal, le zig-zag du tissu rappelant la coupe d'un champ labouré. Si l'on considère que les Prairies ont deux dimensions – le paysage de Stegner composé de cercles, de rayons et d'exercices de perspective – alors *Furrow* passe au 3D avec le dynamisme d'un tapis volant. La couleur vive rend le paysage agricole encore moins familier, redéfinissant le sillon en termes de possibilité esthétique plutôt qu'en termes de sous-produit agricole. Quel est le but de ce sillon aérien, pris en plein envol? Nous pourrions aussi examiner cette œuvre à côté de *Winter Sun* (cat. 35) de Cathryn Miller, dont les angles aigus reflètent la lumière froide et les cristaux de glace. *Winter Sun* évoque l'immobilité, tandis que *Furrow*, comme *Close Knit* (cat. 13) de Dyck, invite à l'animation. Tandis que certaines œuvres incitent à la contemplation attentive, *Furrow* donne l'impression que le spectateur pourrait être contraint de la pourchasser à travers la galerie. Pour bien des gens, les Prairies sont immuables, un paysage agricole intemporel et immobile qui appartient toujours au passé. Little utilise le titre de son œuvre comme une charnière pour faire basculer la représentation d'un mode à l'autre, soulevant des questions à la fois sur l'art et sur son sujet hypothétique, et donnant à la géométrie des colons un second souffle.





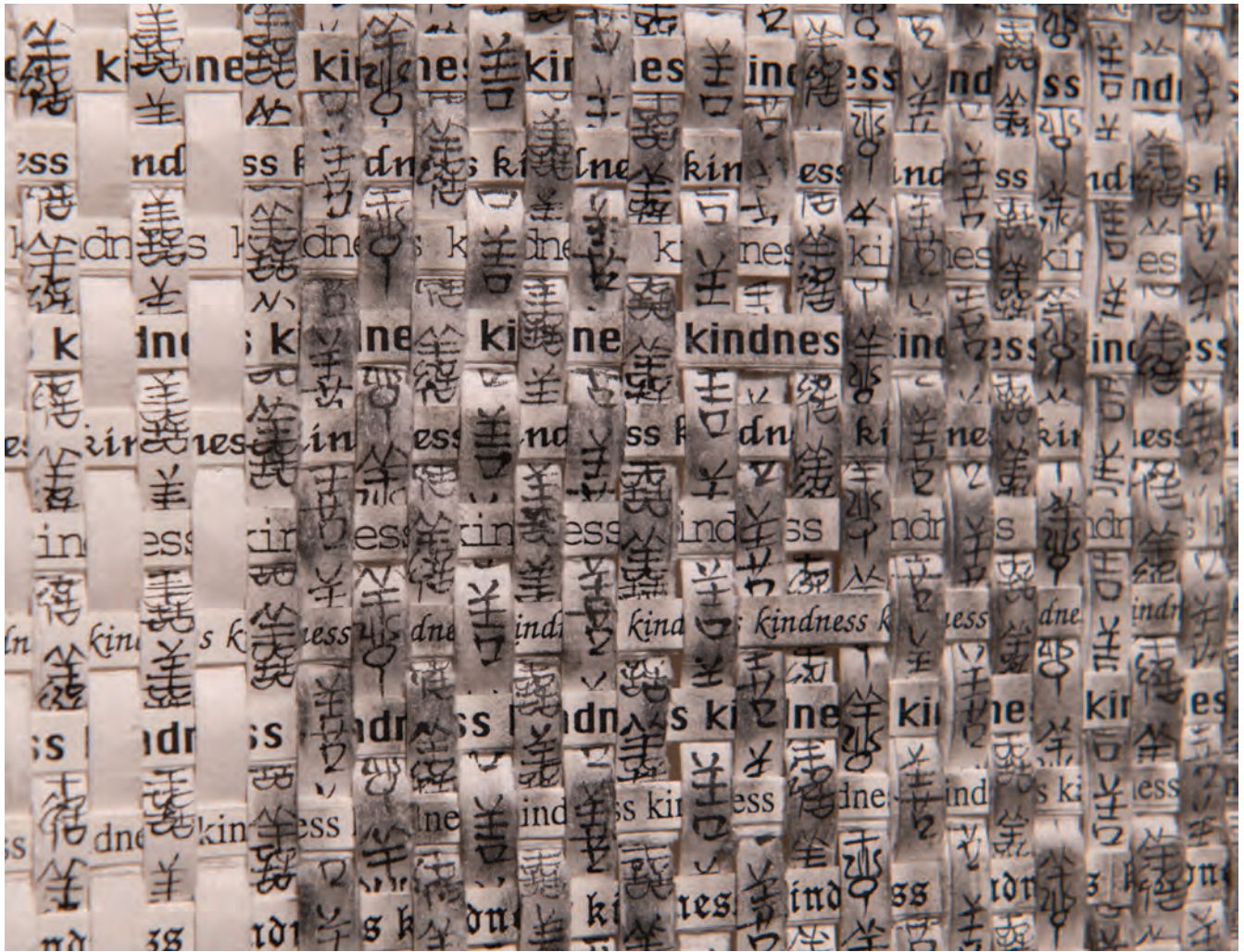
Margaret Sutherland, *The Seed*, vers 1984 (cat. 53).

Margaret Sutherland, *The Seed* (détail), vers 1984 (cat. 53).





Amy Loewan, *A Peace Project*, 2000 (cat. 31).



Amy Loewan, *A Peace Project* (détail), 2000 (cat. 31).



Cathryn Miller, *Winter Sun*, vers 1977 (cat. 35).



Kate Waterhouse, *Kate Waterhouse Archives—Tableau d'échantillons de teintures*, 1977 (cat. 58).



Florence Ryder, *Untitled (lilac ground)*, s.d. (cat. 48).

## La voix

*Maintenant  
gardez de l'appétit pour de  
l'herbeherbeherbe...*

LAYLI LONG SOLDIER, 2017, *WHEREAS*<sup>10</sup>

Dans « 38 », son poème sur les trente-huit hommes dakotas pendus en 1862 pour avoir résisté au génocide provoqué par la famine et le non-respect par le gouvernement américain des traités conclus avec la Nation Dakota, la poétesse oglala lakota Layli Long Soldier rassemble l'art, l'histoire, la mémoire, l'esthétique, la résistance et la renaissance des peuples autochtones. La chevauchée annuelle commémorant les trente-huit hommes pendus pour leur rôle dans le soulèvement des Sioux, écrit-elle, « n'est pas un objet gravé avec des mots, mais un acte<sup>11</sup> ». Lorsque je contemple les œuvres de Florence Ryder (cat. 48 et 49) et des artistes de la Sioux Handicraft Cooperative (cat. 7, 15, 16, 17, 24, 33, 54, 60 et 61), je veux penser à la création artistique comme à un acte de commémoration, un acte qui ne relègue pas la culture autochtone dans le passé, mais qui insiste au contraire sur le fait qu'elle constitue une force constante dans le présent. Cette création artistique est un acte de résistance qui adapte les pratiques coloniales artisanales en y intégrant le savoir traditionnel. En confectionnant son tapis, l'artiste donne vie à ce savoir, comme un conteur donne vie aux mots par la parole. Cela revient à dire que ces pièces ne sont pas des artefacts. Décrivant le soulèvement des Sioux, Long Soldier écrit que « *les "vrais" poèmes n'ont pas "vraiment" besoin de mots*<sup>12</sup> ». Si je considère ces tapis comme des actes plutôt que comme des objets, je peux alors les appréhender non seulement comme des témoignages de l'art décoratif sioux et du savoir traditionnel qui

lui est associé, mais je peux aussi concevoir le travail qu'ils ont exigé comme une pratique en pleine renaissance. Dans la mesure où le tapis témoigne de sa propre fabrication, il devient, comme le souligne Long Soldier, « un acte ». Il s'agit d'une géométrie différente qui parle de plénitude, et non de vide, et dont les lignes sont des chemins écrits par la terre elle-même.

## Le fil

Même un tissu tissé serré comporte de l'espace. La rédaction conventionnelle d'un essai exige une introduction, un développement et une conclusion. Mais, à l'instar de l'entrelacement évoqué dans le titre de l'exposition, les œuvres de *Prairies entrelacées* refusent la ligne droite, insistant plutôt sur la multiplicité, l'ambiguïté, le report et la mobilité. S'il existe un point commun ici, c'est peut-être l'invitation qui est lancée au spectateur de reconsidérer non seulement l'œuvre d'art et ses paramètres, mais aussi la manière dont les modes de représentation permettent de créer des récits particuliers de lieux et d'identités. Ces récits incluent les formes créées par les êtres humains dans le paysage des Prairies lui-même, alors que les artistes travaillent contre la grille coloniale et à travers elle pour évoquer la profondeur et la dimension. La matérialité d'un textile peut susciter une reconnaissance de la manière dont les corps s'impriment sur le lieu et sont eux-mêmes marqués par des forces sociales et historiques. Le refus de ces œuvres de se laisser facilement réduire à un simple et unique résumé témoigne à la fois de leur complexité et de leur puissance.



## NOTES

- 1 Tim Lilburn, « How to Be Here? », dans Alison Calder (dir.), *Desire Never Leaves*, Waterloo, Ont., Wilfrid Laurier University Press, 2007, p. 20.
- 2 Karina Vernon, dir., *The Black Prairie Archives*, Waterloo, Ont., Wilfrid Laurier University Press, 2020.
- 3 Henry Kreisel, « The Prairie : A State of Mind », dans Eli Mandel (dir.), *Contexts of Canadian Criticism*, Toronto, University of Toronto Press, 1971, p. 254-266.
- 4 Martha Ostenso, *Wild Geese*, Toronto, McClelland & Stewart, 2008, 1ère publication en 1925.
- 5 Lorna Crozier, « News Flash From the Fashion Magazines », dans *The Blue Hour of the Day : Selected Poems*, Toronto, McClelland & Stewart, 2009, p. 66.
- 6 di brandt, *questions i asked my mother*, Winnipeg, Turnstone, 2015; Miriam Toews, *A Complicated Kindness*, Toronto, Knopf, 2004.
- 7 Wallace Stegner, *Wolf Willow : A History, a Story, and a Memory of the Last Prairie Frontier*, Toronto, Penguin, 2000, p. 7, 1ère publication en 1962.
- 8 Laurence Ricou, *Vertical Man/Horizontal World*, Vancouver, University British Columbia Press, 1973.
- 9 Kristjana Gunnars, *The Prowler*, Red Deer, Alb., Red Deer Press, 1992; Aritha van Herk, *Places Far From Ellesmere*, Red Deer, Alb., Red Deer Press, 2003.
- 10 Layli Long Soldier, *Whereas*, Minneapolis, Graywolf Press, 2017, p. 5.
- 11 Long Soldier, *Whereas*, 53 (les italiques sont dans l'original).
- 12 Long Soldier, *Whereas*, 53 (les italiques sont dans l'original).









SECTION 3

**Élargir le  
cadre**



Brenda Campbell, *Woodlands Undercover*, 1975 (cat. 8).

## Élargir le cadre du tissage

par Timothy Long

Quel est le type d'encadrement qui convient le mieux au tissage et aux autres pratiques d'entrelacement? Réponse : le plus souvent, aucun. En effet, le cadre en tant que dispositif physique est un ajout superflu. L'entrelacement de fibres tissées – pratique dans laquelle j'inclus ici tapis au crochet, macramé et tricot, parmi d'autres – est à la fois solide et souple. Ces entrelacements tiennent en place sans aucun besoin de support externe. Plus encore, un cadre revêt une énergie que je considère étrangère aux tissages, un contour trop rigide pour la délicatesse de leurs boucles ou de leurs nœuds. Considérons *Woodlands Undercover* (1975) de Brenda Campbell, l'une des imposantes tapisseries architecturales de *Prairies entrelacées* (cat. 35). Son dialogue avec le pourtour est un exemple magistral de complexité et de nuances : les bordures se reflètent sur son périmètre comme des lignes de crête dans un rétroviseur, s'enroulent en cordes suspendues qui divisent des volutes de charbon et de crème, et s'effilochent en nœuds Rya qui empêchent l'ascension nette de ses frontières terrestres. Des crêtes ponctuent sa surface et ondulent dans un paysage de laine naturelle, de coton et de molleton. En comparaison, les toiles sculptées des années 1960 et 1970 paraissent plutôt artificielles.

Pourtant, chaque fois qu'un tissage est présenté dans une galerie ou un musée, c'est dans un cadre artistique, architectural, institutionnel, suivant des conventions d'exposition et des modes d'appropriation des images qui remontent aux origines de la modernité. Un encadrement est inévitable si l'on veut qualifier un tissage d'œuvre d'art. La question du cadre et de son rôle dans la production d'une présence esthétique a été au cœur de ma carrière de conservateur et de mes écrits au cours des vingt dernières années. Dans mon travail sur diverses pratiques qui vont de la peinture à la céramique, en passant par la danse et les installations d'art photographique et cinématographique, l'anthropologie culturelle de René Girard m'a convié à réexaminer l'origine du pouvoir du cadre ainsi que son rôle dans la médiation des interactions entre les spectateurs et l'objet d'art. *Prairies entrelacées* – et sa richesse de pratiques qui réclament leur indépendance par rapport au cadre des beaux-arts, tout en se l'appropriant – offre l'occasion de reconsidérer les spécificités du cadre du tissage, moyen d'expression qui est généralement négligé ou sous-estimé.

Cette exploration s'inscrit dans un corpus croissant de théories textiles qui, depuis les années 1990, permettent d'envisager un élargissement du cadre du tissage qui laisserait ce médium « respirer » et se réaliser selon ses propres termes, sans le bord confinant d'un encadrement ou d'un socle. Des études récentes, telles que *The Handbook of Textile Culture* (2017), démontrent l'extraordinaire

polyvalence du tissage dans le domaine plus vaste des textiles, polyvalence qui permet de répondre à une multitude de préoccupations culturelles, sociales, politiques, historiques et esthétiques, ainsi qu'à leurs intersections. Évoquant le regain d'intérêt des conservateurs et commissaires internationaux pour l'art textile contemporain, Christine Checinska et Grant Watson énumèrent quelques-unes des orientations actuelles : préoccupations formelles de la sculpture abstraite ou souple, processus séquentiel de la construction textile, féminisme, travail des femmes et travail artisanal, hiérarchies entre art et artisanat, arts appliqués et beaux-arts, ainsi qu'architecture et design, commerce, industrie et mondialisation. Comme nous le verrons, cette liste pourrait avoir été conçue pour les œuvres de *Prairies entrelacées*. Si le langage des débats a évolué, les liens matériels établis par les artistes travaillant dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle sont toujours d'actualité. Cet essai relève donc le défi d'articuler le cadre de leur production, à la fois comme une évaluation historique nécessaire et comme une incursion théorique ayant des applications contemporaines.

### **Le cadre ombilical**

*Imaginez un atelier au bord  
d'une rivière où une artiste, assise  
sur une caisse, travaille sur son  
métier à tisser. Par la fenêtre, elle  
aperçoit des fragments épars du  
monde qui flottent dans l'eau.  
Un jour, une prothèse de jambe  
en bois passe devant elle. Elle se  
remémore son passé, sa maison  
en Afrique du Sud, la bataille  
coloniale qui a coûté la vie à son  
grand-père. Un autre jour, elle*

*reçoit des fleurs séchées d'amis  
lointains. Elle pense à sa nouvelle  
maison au bord d'une rivière des  
Prairies en Saskatchewan, au chef  
métis Louis Riel et à une autre vie  
perdue lors d'une guerre coloniale.  
Elle enregistre rapidement ses  
impressions sous forme de dessins,  
de collages. Elle prend sa navette  
et commence à tisser. Elle redéfinit  
la nature de la tapisserie. Elle  
fabrique une nouvelle prothèse,  
un membre fantôme de souvenirs  
dont la douleur est intégrée à la  
tapisserie qu'elle tisse.*

Cette réflexion appartient à Ann Newdigate, l'une des critiques les plus lucides et éloquents dans le domaine du tissage depuis de nombreuses années. Avec des tapisseries telles que *National Identity, Borders and the Time Factor, or Wee Mannie*, créée au studio Dovecot by the Water du quartier Leith pendant ses études au collège d'art d'Édimbourg en 1982, Newdigate a entrepris une réflexion de plusieurs décennies sur le potentiel du tissage en tant qu'outil de recherche critique (cat. 26). En 1995, dans un essai succinct et pertinent qui a été inclus dans la collection *New Feminist Art Criticism* dirigée par Katy Deepwell, elle a abordé les incertitudes théoriques auxquelles sont confrontées les tisserandes des Prairies. Le titre de cet essai résume leur situation avec une candeur ironique : « Une sorte d'art, de tapisserie : la tapisserie en tant qu'accès simplifié aux définitions, langages, institutions, attitudes, hiérarchies, idéologies, constructions, classifications, histoires, préjugés et autres mauvaises habitudes de l'Occident ». Newdigate situe la tapisserie dans un territoire indéfini entre l'art



Ann Newdigate, *National Identity, Borders and the Time Factor, or, Wee Mannie* (détail), 1982 (cat. 38). Au centre de ce détail se trouve la silhouette de Louis Riel, en référence à la photographie historique du chef Métis après sa capture à Batoche en 1885.

et l'artisanat, entre le centre et la marge, entre l'hégémonie de l'homme blanc privilégié et les communautés marginalisées selon la classe sociale, le sexe et la race. Reconnaisant le statut subalterne de la tapisserie dans le monde de l'art, elle ne désespère pas de cet état de fait. Au contraire, elle apprécie cette situation marginale comme une position productive unique à partir de laquelle on peut éroder les oppositions culturelles :

*Je travaille la tapisserie  
principalement pour sa  
matérialité et sa capacité à  
évoluer au sein des traditions,  
à faire la navette entre diverses  
positions théoriques, à osciller  
autour des frontières, à défier les  
hiérarchies et à établir des liens  
avec de nombreux impératifs de  
résonance différents. Ce médium,  
originaire de partout et de nulle  
part, est à la fois de l'ordre du  
tout et du rien. Il est ce que vous  
pensez, il évoque ce que vous  
ne savez pas et ne pouvez pas  
vous rappeler – il n'offre aucune  
certitude.*

Cette citation de Newdigate évoque non seulement l'énigme créative et critique à laquelle sont confrontés de nombreux artistes œuvrant dans le domaine du tissage, mais aussi la liberté, au même titre que les défis, de travailler en dehors et à l'encontre des cadres théoriques et des systèmes de valeur établis. Bien que ce texte ait été écrit il y a plus de vingt-cinq ans, il décrit une situation qui perdure de nos jours. Après avoir vu *Prairies entrelacées*,

l'artiste de Calgary Mary Scott – représentée dans l'exposition par une œuvre traversant elle aussi les frontières matérielles et conceptuelles (cat. 30) – a insisté sur le défi que représente, pour un conservateur de musée, de plonger dans « une discipline dont les contours et les limites sont difficiles à cerner, une discipline qui révèle un niveau et une qualité d'invention tout à fait stupéfiants ». La réaction de Scott semble confirmer l'affirmation de Newdigate suivant laquelle la tapisserie, et par extension le tissage, ne propose « aucune certitude ». Cherchant à articuler, comme conservateurs, les horizons théoriques qui se sont ouverts aux tisserands des Prairies après les années 1960, ainsi que les limites auxquelles ils ont été confrontés, notre tâche demeure exaltante, même si elle est parfois excessivement délicate.

L'incertitude sur les contours des tissages renvoie toutefois aussi à la question de leur encadrement. L'évaluation de cette situation par Newdigate repose sur sa propre expérience, durement acquise, qui lui a permis d'aborder le cadre de la peinture moderniste par le biais de la tapisserie. Sa première tentative d'acceptation critique rejetée, elle a entamé un long processus de familiarisation avec un moyen d'expression qui ne correspondait pas à ce cadre esthétique. La tapisserie, a-t-elle alors conclu, fournit « un accès rapide aux attitudes européennes institutionnalisées ». Ainsi, la pratique en atelier de Newdigate s'appuie sur cette compréhension théorique pour rejeter catégoriquement les cadres d'autorité qui sous-tendent l'art moderniste : son œuvre est postmoderne par sa dissolution des hiérarchies des genres, du centre et des marges, post-coloniale par sa compréhension de son propre privilège en tant que Canadienne blanche de classe moyenne originaire d'Afrique du Sud, et féministe par son adoption d'une forme d'art pratiquée principalement par des femmes qui ne correspond aucunement aux définitions



de l'art noble (la peinture) ni à celles de l'art populaire (l'artisanat).

La question reste toutefois posée : quel est le cadre approprié pour le tissage si ce n'est pas celui de la peinture ni de la sculpture? Que peut-on proposer alors, si ce n'est une incertitude sans cadre? Si l'on en croit Newdigate, tenter d'élaborer une théorie du tissage reviendrait à assembler ses contours fragmentaires en un tout illusoire et nécessairement coercitif. Il est intéressant de noter que sa position rejoint la proposition émise quelques années auparavant par le théoricien du textile et émigré sud-africain Sarat Maharaj : la catégorie plus vaste de l'art textile est, pour reprendre l'expression de Derrida, de l'ordre de l'« indécidable » : « quelque chose qui semble appartenir à un genre, mais qui dépasse sa frontière et semble tout aussi à l'aise dans un autre genre. Il appartient aux deux, pourrions-nous dire, en n'appartenant à aucun des deux ». Cependant, plutôt que de nous contenter de cette description du tissage comme nomade perpétuel, nous désirons approfondir cette question pour comprendre comment les frontières de l'art et du tissage ont été établies, ce qu'elles signifient sur le plan socio-anthropologique et, finalement, comment elles s'entrecroisent dans les œuvres exposées dans *Prairies entrelacées*. Ce que nous proposerons, c'est que le tissage, en tant que forme d'art, est à la fois relié au monde par un fil et par un cadre, idée simple mais profonde qui explique l'étonnante capacité de ce médium à changer de forme et d'intention. Dans cet essai, j'espère par conséquent élargir le cadre du tissage et trouver une clé permettant de déchiffrer l'extraordinaire prolifération de ce moyen d'expression à un moment critique de l'histoire de l'art, tant dans les Prairies qu'ailleurs.



Dans son excellente étude intitulée *Thinking Through Craft*, Glen Adamson propose un point de départ constructif pour étudier le cadre du tissage, un point d'entrée intégré dans sa réflexion plus générale sur le cadre de l'artisanat. Dans son argumentation, il commence par aborder une tension fondamentale qui existe au sein des œuvres d'art modernistes : entre leurs prétentions à l'autonomie, telles que décrites par Theodor Adorno, et leurs dépendances contextuelles, telles que formulées par Jacques Derrida. Se référant au concept de *parergon* ou de cadre (littéralement « ce qui est attendant à l'œuvre ») de Derrida, Adamson remarque que l'autonomie de l'œuvre d'art est toujours tributaire d'un cadre. « Le *parergon*, lorsqu'il fonctionne correctement, semble séparer l'œuvre du monde. Comme une fleur fraîchement coupée, écrit Derrida, lorsque l'art est coupé de son environnement, il ne saigne pas ». Cependant, cette séparation est effectuée par un objet, un cadre, qui est lui-même issu d'un travail artisanal. L'artisanat, poursuit Adamson, est un supplément nécessaire à la revendication d'autonomie de l'objet d'art. Si cette conceptualisation de l'artisanat semble renforcer son statut subalterne, Adamson, comme Newdigate, l'envisage pourtant différemment. Il affirme qu'art et artisanat sont liés par une relation de dépendance mutuelle et que la soi-disant infériorité de l'artisanat constitue sa force. En effet, si l'autonomie de l'objet d'art dépend de la contingence du cadre, ce n'est qu'à travers l'artisanat que la relation non reconnue de l'art à son contexte peut être comprise et critiquée. En s'appuyant sur le concept de supplément, Adamson fournit une multitude d'exemples de ce que peut signifier « penser par le biais de l'artisanat » dans un grand nombre de pratiques, allant de la céramique à la bijouterie, en passant par le mobilier, le verre, le tissage et l'art textile.



Ann Hamilton, *Untitled* (détail), 1979 (cat. 19).

Élucidant la multitude de relations contextuelles dans lesquelles l'art est engagé, Adamson démonte habilement les hiérarchies qui ont désavantagé le tissage et d'autres pratiques artisanales. Ces relations contextuelles comprennent la matérialité, l'intelligence haptique (compétence), les rapports au temps et à la terre (pastoralité) et les liens avec les pôles défavorisés des hiérarchies sociales (amateurisme, féminisme et PANDC). Cependant, bien qu'Adamson définisse une relation supplémentaire entre artisanat et art, son explication de l'existence même de cette dynamique reste incomplète. À l'appui de son argumentation, Adamson cite la phrase mémorable de Derrida dans *La Vérité en peinture* : « le *parergon* est une forme qui a pour détermination traditionnelle non pas de se détacher mais de disparaître, de s'enfoncer, de s'effacer, de se fondre au moment où il déploie sa plus grande énergie ». Adamson utilise cette réflexion pour souligner le fait que l'artisanat doit disparaître pour que l'œuvre d'art puisse apparaître. En d'autres termes, le cadre doit mourir pour que l'art puisse vivre. Bien que cela soit sans aucun doute vrai, ce qui n'est pas pris en compte par Adamson ni par Derrida, c'est la place socio-anthropologique du pouvoir par lequel le cadre opère.

Comme je l'ai mentionné ailleurs, si nous voulons expliquer pleinement l'énergie du cadre, nous devons nous tourner vers ses origines sacrificielles. Selon la théorie du bouc émissaire élaborée par l'anthropologue culturel René Girard, le supplément (cadre/artisanat) et la victime de la violence (bouc émissaire) ne font qu'un. Vu sous l'angle girardien, le cadre fonctionne d'une manière qui reproduit le schéma de la violence comme bouc émissaire. Tout comme la foule violente encercle sa victime et l'expulse du groupe social, le cadre excise une petite parcelle de la réalité et l'exclut de notre existence ordinaire. Les motivations de ces expulsions sont liées. Tant

le bouc émissaire que l'œuvre d'art sont des objets de désir collectifs antagonistes – désirs qui ne sont pas originels mais plutôt enracinés dans la contagion mimétique du « je veux ce qu'ils veulent ». Lorsque l'expulsion est réalisée, ces désirs contradictoires sont soudainement unifiés. Pour la foule qui désigne un bouc émissaire, le résultat est la reconnaissance collective d'une paix miraculeuse. La victime, qui était autrefois source de tous les maux, revient maintenant comme présence divine du dieu, origine de tous les bienfaits pour le groupe social nouvellement réconcilié. De même, l'œuvre d'art, tenue à distance par son encadrement, rend à sa partie excisée du monde l'aura quasi divine d'une présence esthétique. Comme l'affirme Andrew McKenna dans son étude comparative de Girard et Derrida, toute forme culturelle, y compris la langue et l'art, est un substitut de la victime originelle et, en tant que telle, dépend à son tour d'une autre forme de substitution, l'écriture ou l'artisanat, selon le cas. D'après cette logique substitutive, le cadre est le supplément d'un supplément du bouc émissaire. Dans cette perspective, la coupure qui sépare l'objet d'art du monde est une autre expression de la violence sacrée qui maintient l'ordre social – on ne peut donc pas dire qu'il s'agisse d'un bouquet de fleurs fraîchement coupées dans un vase !

La manière dont la présence sacrée – qui autrefois appartenait au dieu, puis à l'idole ou à l'icône – réussit à habiter l'œuvre d'art en tant qu'aura esthétique est le résultat d'une transformation historique qui a été décrite en détail par l'historien de l'art Hans Belting dans son étude magistrale intitulée *Likeness and Presence*. En appliquant l'anthropologie de la violence de Girard au récit de Belting, nous pouvons comprendre que l'encadrement, au-delà de son rôle de générateur de présence esthétique, sert de médiateur entre l'objet d'art et le monde, et qu'il réconcilie les désirs

Aganetha Dyck,  
*Rope Dance*, vers 1974  
(cat. 12).





Susan Barton-Tait, *Nepenthe*,  
vers 1977 (cat. 5).



Susan Barton-Tait, *Nepenthe* (détail), vers 1977 (cat. 5).



Crafts Guild of Manitoba, *Prairie  
Barnacles*, 1979 (cat. 32).

Crafts Guild of  
Manitoba, *Prairie  
Barnacles (détail)*, 1979  
(cat. 32).



concurrents et mimétiques des regards intersubjectifs des spectateurs. Le cadre représente également la main de l'artiste, dont le génie sacerdotal est responsable de la transformation inspirée de l'artisanat en œuvre d'art. Ainsi, par l'entremise de l'encadrement, artiste, œuvre et spectateur sont réunis dans une recréation de la scène sacrificielle. Certes, l'histoire de l'art occidental, du début des temps modernes jusqu'à nos jours, a été marquée par une remise en question progressive du cadre ayant mis en évidence le contrat sacrificiel liant l'artiste, l'œuvre d'art et le spectateur. Comme je l'ai soutenu ailleurs, l'effet de cette remise en question n'a pas produit d'iconoclasme, mais plutôt un « théâtreclasse », ou une rupture de la place du spectateur. De Giotto à Rembrandt, de Manet à Warhol, le spectateur est devenu de plus en plus conscient de sa position privilégiée, et de son implication dans les exclusions que l'œuvre d'art maintient tacitement ou ouvertement. Parallèlement, l'œuvre d'art, par sa remise en question du cadre, a suscité une identification avec la victime de violence, sujet occulte de celle-ci.

Si les relations entre la peinture et la sculpture d'une part, et le sacré d'autre part, sont absentes du récit d'Adamson, il en va de même pour l'artisanat. Alors que l'art évoque la victime originelle à travers une chaîne de substitutions, l'artisanat assiste à cette scène en tenant les manteaux des bourreaux, métaphoriquement parlant, comme Paul lors de la lapidation d'Étienne. Le tissu recouvre le corps ; la céramique et le verre contiennent la libation ; le mobilier abrite l'offrande. Plutôt que de servir d'objet de culte, l'artisanat embellit les rituels religieux par le biais de la nourriture, de la boisson et du vêtement, assurant ainsi une contiguïté contextuelle qui se prolonge dans le domaine de l'art. Ainsi, art et artisanat entretiennent tous deux une relation avec la victime de la violence. Cependant, alors que le cadre

qui excise l'art du monde est « exsangue », pour reprendre l'expression de Derrida, le cadre de l'artisanat n'est jamais éloigné de la chair. Du point de vue de la théorie du bouc émissaire de Girard, la question du contact est importante. Pour que le transfert des maux sociaux soit réussi, le collectif ne doit pas toucher le bouc émissaire car, si le contact a lieu, le groupe social pourrait être contaminé par la violence, et la paix souhaitée jamais atteinte. Voilà pourquoi l'objet d'art, et son cadre qu'on a tendance à ne pas voir, possède une efficacité particulière dans la production de la présence, et pourquoi l'objet artisanal reste de l'ordre du supplément. Ce qui distingue l'artisanat de l'art, c'est la possibilité de toucher ou non la victime.

La désacralisation, ce long processus amorcé par la reconnaissance de l'innocence de la victime, rend ces relations visibles. Lorsque l'artisanat rencontre les énergies théâtreclasse de l'avant-garde moderniste et le souci d'identification de celle-ci à la victime de la violence, il accueille le spectateur de façon bien différente que le fait l'art visuel et ses stratégies en miroir : il crée un point de contact entre spectateur et victime, non pas par le biais d'un cadre médiateur, mais plutôt en tant que « qu'objet serviteur ». Qui plus est, cette distinction souligne aussi l'importance des traits essentiels de l'artisanat : son caractère d'objet inextricablement lié aux conditions de sa production – matérielles, corporelles, temporelles, géographiques et sociales. C'est là où l'artisanat rencontre la chair en souffrance. De même, le cadre critique de l'art aide l'artisanat à percevoir sa propre relation au sacré, ainsi que sa participation à la production d'une unanimité violente. Le rôle de l'artisanat n'est donc pas tant de critiquer l'art noble par le biais d'une rivalité ombrageuse, mais plutôt d'unir ses forces avec lui dans une critique multidimensionnelle du mécanisme

de la victime émissaire, à travers et contre une gamme variée de formes culturelles.

Quel est donc le rapport particulier du tissage au sacré? Contrairement à la peinture, le tissage atteint son autonomie lorsqu'il sort du cadre, au moment où il est retiré du métier à tisser. La première séparation du tissage n'est donc pas celle d'une réalité qu'il représente, mais celle du matériau qui est son moyen de production. Cette coupe est donc ombilicale, plutôt qu'excisionnelle. Touchez le bord d'un tissage et vous sentez des nœuds, pas des têtes de clous. Retournez un tissage et vous voyez sa technique de production, pas la façon dont il a été tendu sur un cadre de bois à croisillons. Dans la mythologie, les Moires ou Parques de la Grèce antique illustrent la violence inhérente à la coupure ombilicale. En accomplissant leur tâche de filage et de tissage, elles déterminent ensemble le destin de l'humanité : Klotho filant la quenouille de la vie terrestre, Lachesis en mesurant la longueur et Atropos dont la coupe finale marque le moment de la mort. Ainsi, la coupure ombilicale est ambivalente : elle signifie à la fois le début et la fin de la vie. Même les dieux de l'Olympe sont soumis aux Parques qui représentent les forces sous-jacentes de l'ordre et de la hiérarchie, ordre qui est établi à un certain prix. L'étymologie du terme « Moire » est « répartition », définition qui situe les actions des déesses dans le domaine sacrificiel : leur coupe détermine l'inclusion et l'exclusion, et décide qui reçoit la vie et qui ne la reçoit pas. Ce message est tissé dans chaque pièce d'étoffe et transposé sur le corps des individus, du berceau jusqu'à la tombe.

Comme nous le verrons, c'est par leur matérialité, leur temporalité, leur corporéité et leur altérité que les œuvres de *Prairies entrelacées* rejoignent les spectateurs dans le cadre élargi du tissage moderniste. Au contact de l'énergie désacralisante de l'avant-garde moderniste, le tissage, qui n'avait pas vraiment

évolué depuis son apogée avec la tapisserie de la Renaissance, a libéré une énergie ombilicale qui s'est déployée dans une multitude de directions déstabilisantes, et qui a dévoilé les nombreux fils déterministes sur lesquels repose notre civilisation. Cette énergie étant ambivalente, elle vise à la fois l'ordre établi et son démantèlement. Cette compréhension est utile non seulement pour définir l'engagement du tissage à l'égard du cadre de l'art, mais aussi à l'égard de cadres extérieurs à la culture occidentale. C'est peut-être ainsi que nous pourrions trouver les « contours et les limites » difficilement saisissables de cette discipline.

### Contextes : matérialité et temporalité

*Imaginez une salle remplie de tapisseries. L'espace est vaste, impressionnant. Ici, les inventions picturales du cubisme s'animent peu à peu sur les grands métiers à tisser des Gobelins et d'Aubusson. Les oiseaux découpés d'Henri Matisse s'envolent dans une tapisserie, et dans l'autre les tracés architecturaux de Le Corbusier se bousculent. Puis, vous découvrez une œuvre sans image, sans aucun dessinateur-peintre transmettant une illustration à un traducteur tisserand. D'une taille supérieure à celle d'un être humain et d'une largeur de près de quatre bras, c'est un panorama de sensations colorées, froides, mais vibrantes de vie. Ce panorama se déplace*



*en cordons verticaux, allant  
des bruns profonds de l'humus  
forestier aux bandes glacées de  
bleu marine, en passant par des  
étendues intermédiaires de glace  
et de ciel, jusqu'aux confins gelés  
de l'espace intersidéral. C'est une  
coupe transversale de l'hiver.  
Seules les sauvages inventions  
texturées produites sur des métiers  
à tisser polonais s'approchent de  
ces intentions tissées.*

Animés par une coupure ombilicale plutôt qu'excisionnelle, les tisserands des années 1960 ont ouvert de nouvelles possibilités matérielles et formelles le long des limites contingentes de leur médium. Partant de la logique structurelle du tissage, ils ont exploré diverses techniques d'incarnation des couleurs, de bords noués, de suspension et de mesure du temps. Déjà, lors de la première biennale internationale de tapisserie de 1962 à Lausanne, des artistes-tisserands comme la Canadienne Mariette Rousseau-Vermette se distinguaient de noms français plus connus comme Le Corbusier, Henri Matisse et Henry Lurçat, qui, en tant que peintres-illustrateurs, étaient restés à l'écart du processus de tissage proprement dit. Dans *Hiver canadien* (1962), Rousseau-Vermette utilise la structure sous-jacente de la chaîne et de la trame, ainsi que les intensités naturellement variables de la laine teinte, pour ordonner et animer des champs de couleur, plutôt que de traduire des dessins d'abord réalisés sur papier (fig. Mariette Rousseau-Vermette, *Hiver canadien*, 1962). Son énergie picturale, sa présence même, est inscrite dans les fibres constituant ses tapisseries. Contrairement à la peinture, la couleur dans le tissage n'est pas un ajout : elle découle des liaisons chimiques avec le fil et la



Mariette Rousseau-Vermette, *Hiver canadien*, 1961, tapisserie de basse lisse, 213.3 x 540.7 cm. Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Achat (1963.70). Succession Mariette Rousseau-Vermette et Claude Vermette. Photo de MNBAQ, Jean-Guy Kérouac.

laine. Les teintures elles-mêmes sont souvent fabriquées à partir d'extraits de plantes et d'animaux ; comme de véritables tissus vivants, les fibres intègrent ainsi dans leur matrice la substance liquide de la terre. En explorant ses propres possibilités structurelles et ses lignées matérielles, la tapisserie de Rousseau-Vermette démontre le potentiel qu'a le tissage d'élargir son cadre au-delà de l'optique de la peinture.

Pour Charlotte Lindgren, autre exposante canadienne de la première heure à Lausanne, mais qui a fait ses débuts de tisserande à Winnipeg, c'est la structure qui prime sur la couleur : « J'utilise la couleur et la texture uniquement pour renforcer l'image et clarifier la structure ». La suspension sans encadrement est inhérente à la tapisserie murale, car elle entraîne une attraction gravitationnelle répartie dans tous les fils des textiles. Placées dans un espace tridimensionnel, ces suspensions contrastent avec la poussée des œuvres sur socle, qui cherchent à nier la pesanteur. Dans *Winter Tree* (1967), créée pour l'exposition d'artisanat d'Expo 67, Lindgren exploite le dialogue du textile avec la pesanteur en créant un tissage plat, d'une seule pièce, qui ne prend une forme spatiale que lorsqu'il est suspendu (cat. 49). La même année, à la biennale de Lausanne,



Charlotte Lindgren, *Aedicule*, 1967, 245 x 245 x 180 cm. Photo de Gilles Alonso, offerte gracieusement par la Fondation Toms Pauli, Lausanne.

*Aedicule* (1967) de Lindgren est l'une des premières tapisseries à se déployer au-delà du mur (fig. Charlotte Lindgren, *Aedicule*, 1967). Présentée dans une section distincte réservée aux œuvres tridimensionnelles, cette tapisserie, comme le suggère son titre, a recours au langage des canopées et des toiles de fond drapées pour obtenir une structure architecturale. Lindgren s'appuie sur la logique des fentes et des ouvertures internes, apparues pour la première fois à la biennale de 1965, pour créer un portail et un trône parfaitement réalisés. En outre, les franges, élément décoratif qui marque ses bords noués, forment de longues colonnes souples dans lesquelles il

est possible de pénétrer. En 1969, de telles approches tridimensionnelles, sous l'impulsion de Magdalena Abakanowicz, se multiplient à Lausanne, parallèlement à l'orientation gravitationnelle de la sculpture minimaliste représentée par Robert Morris et Eva Hesse, qui expérimentent aussi à cette époque avec des suspensions en feutre, en fil et en latex.

Ces bouleversements sismiques dans les expressions matérielles du tissage se sont poursuivis dans les années 1970 et 1980. Auparavant dans les Prairies, les motifs s'inspiraient souvent du paysage. Délaissant la tapisserie picturale, les tisserands se sont alors appuyés sur le matérialisme ombilical de Rousseau-Vermette qui, à la tête des arts textiles au Banff Centre, leur a transmis sa connaissance des nouveautés internationales. En réponse à l'un des écosystèmes les plus perturbés de la planète, les artistes ont pu s'inspirer de toute une gamme de techniques pour conceptualiser la terre comme réalité ressentie plutôt que comme construction picturale coloniale. Alors que les résonances harmoniques entre la grille cadastrale des Prairies, la grille moderniste de l'art du XX<sup>e</sup> siècle et la grille ordonnée du métier à tisser semblaient destinées à renforcer le travail des « Parques » coloniales dans la subdivision des Prairies, le tissage a répliqué par une résistance tactile. Rousseau-Vermette, ainsi qu'Inese Birstins, Kaija Sanelma Harris, Eva Heller, Pirkko Karvonen, Jane Kidd, Gayle Platz, Ilse Ansyas-Šalkauskas, Margreet van Walsem, Whynona Yates, parmi d'autres artistes, ont répondu à la grille cadastrale des Prairies par une exploration en profondeur de leurs ondulations et de leur végétation. De leur côté, Susan Barton-Tait, Katherine Dickerson, Aganetha Dyck et Douglas Motter/Carol Little ont opté pour la suspension libre, alors que d'autres tisserands des Prairies expérimentaient des interventions dans l'espace tridimensionnel. Conscients des

limites imposées par les bords du tissage, certains d'entre eux ont complètement délaissé ce médium à la fin de la décennie, trouvant dans le feutre (Birstins, Dyck) et le papier (Barton-Tait, Miller) de plus riches possibilités de création.

La coupure ombilicale des fibres filées signale la création d'une autre forme de tissage, mais aussi le début de sa disparition éventuelle, par décoloration ou dégradation naturelle, puisque la naissance et la mort sont contenues dans ce processus. Le temps demeure au centre des préoccupations. L'importance de cette rupture découle, en grande partie, des longues heures consacrées à la récolte, au nettoyage, au filage et à la teinture des fibres, tout cela en préparation pour le tissage qui requiert lui aussi beaucoup de temps. Au cours des années 1960 et 1970, de nombreux tisserands se sont investis dans des processus tels que l'achat de laines et de fibres végétales locales, la création de teintures à partir de plantes indigènes et l'étude des techniques de tissage traditionnelles et autochtones. Si ces pratiques artisanales peuvent être associées au mouvement de retour à la terre, ou plus généralement à la catégorie « pastorale » définie par Adamson, leur engagement ultime est par rapport au temps. Cet investissement temporel s'oppose à l'idéal du progrès qui annihile le temps par l'application de « technologies permettant de gagner du temps », ainsi qu'à la recherche esthétique du sublime, présence quasi éternelle qui est l'héritage du sacré dans l'art occidental. Si l'on compare, par exemple, les grandes abstractions du modernisme tardif à celles produites par Mariette Rousseau-Vermette (cat. 58) et Ann Hamilton (cat. 48) au Banff Centre à la fin des années 1970, l'absorption de leurs champs de couleurs est continuellement interrompue par l'intrusion de nœuds et d'éléments liés. La modernité, qui repose sur une conception du « nouveau » entraînée par

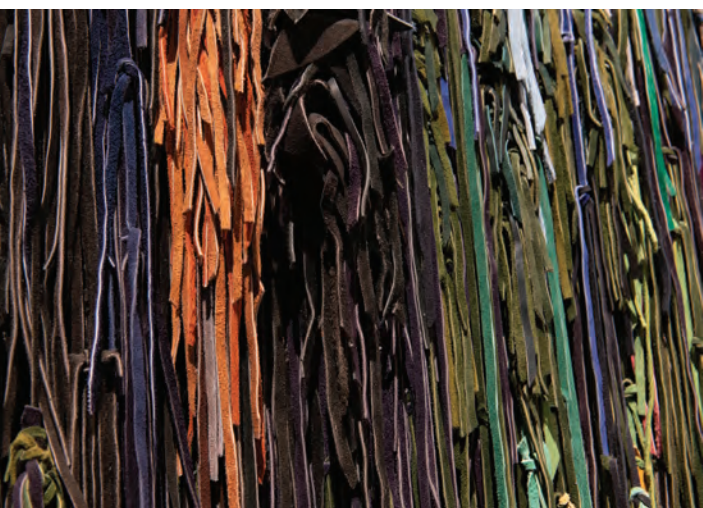
l'expulsion continuelle du passé, est cependant détournée de son rejet du passé par le rythme des gestes manuels qui sont à la fois anciens et continuellement renouvelés.

Les rappels temporels sont également présents dans les tapisseries de style Gobelin d'Ann Newdigate, par lesquelles celle-ci cherche à reproduire la spontanéité de ses petits dessins et collages sous forme tissée. Ces exercices quelque peu artificiels, bien que magnifiquement rendus, ont pour effet d'amplifier, plutôt que de diminuer, le temps nécessaire à leur réalisation et de figer le flux des événements quotidiens. La vitesse qui caractérise la modernité est freinée dans son élan, non pas par sentiment nostalgique mais par souci d'un réapprentissage thérapeutique, une façon plus consciente de se mouvoir dans le présent. Pat Adams résume cette impression avec un humour pince-sans-rire dans *Remember That Sunset We Saw from Here One Time?* 1984 (cat. 45). Dans cette œuvre, la mise en abyme d'un paysage à l'intérieur d'un autre paysage reproduit la beauté d'un éphémère coucher de soleil dans la prairie – sujet d'innombrables peintures – comme un instantané encore plus éphémère et omniprésent. Mais cet « instantané » est lui-même une représentation d'un autre tissage, une œuvre antérieure intitulée *Prairie Sunset*, 1983 (cat. 44) qui est désormais intégrée dans un tissage du même paysage mais sous la lumière du jour. En fin de compte, le tissage, un processus lent, prend ainsi une petite revanche en intégrant à la fois la peinture et la photographie dans son cadre littéral et temporel.

## Contextes : corporéité et société

*Imaginez le corps d'une danseuse dans une galerie d'art. Elle se déplace lentement, pressée*

Ilse Anysas-Šalkauskas,  
*Rising from the Ashes*, 1988  
(cat. 3).



Ilse Anysas-Šalkauskas, *Rising from the Ashes*  
(détail), 1988 (cat. 3).

*contre le mur, comme si elle cherchait à épouser les propriétés d'un tableau. Elle arrive enfin à un grand tondo en toile sommairement agrafé au mur. Son corps se glisse derrière celui-ci et disparaît, enfoui sous ce patchwork circulaire d'où se détachent à la fois la toile et la peinture. Quelques instants plus tard, dans un élan soudain, sa tête apparaît à travers une fente au centre de la toile. Son corps se projette dans l'espace, arrachant la toile du mur. La danseuse commence à tourner, la toile flottant sur elle comme une cape, tandis qu'elle récite d'une voix puissante un poème sur les forces incontrôlables de la nature.*

Ce qui est relaté ci-dessus s'est déroulé en 1993 au Musée national des beaux-arts du Québec lors de la première de *Je parle*, chorégraphie de l'artiste multidisciplinaire Françoise Sullivan interprétée par Ginette Boutin (fig. Françoise Sullivan, *Je parle*, 1993). Même si cette performance extraordinaire s'éloignait sans doute du sens recherché, le public a pu voir en celle-ci la transformation du tableau en vêtement, son existence sous la forme de tissu soudainement restaurée par l'action d'un fuseau humain. Ce geste violent a aussi révélé tout l'effort qui a été nécessaire pour qu'un tableau renaisse en qualité de textile – et ce, même lorsque son cadre était réduit à sa plus simple expression, à savoir une toile non tendue, grossièrement découpée et uniquement accrochée au mur par quelques agrafes. Si son cadre avait été



Performance de Ginette Boutin sur la chorégraphie de Françoise Sullivan « Je parle », présentée au Musée d'art MacKenzie avec New Dance Horizons, le 28 janvier 2016. Photo offerte gracieusement par Daniel Paquet.

plus robuste, cette transformation n'aurait pu se produire. La chorégraphie de Sullivan n'a donc pas seulement révélé la nature textile du tableau, elle a montré, de manière spectaculaire, la présence corporelle intrinsèquement dissimulée sous l'objet d'art. Au moment où la tête de la danseuse sort de la toile, son corps est coupé visuellement du monde, dans ce que l'on pourrait appeler une amputation virtuelle : la tête est encadrée comme une sorte de membre fantôme, une partie démembrée du corps social dont l'absence est ressentie comme une douleur, et que nous pouvons nommer présence esthétique. Dans le même temps, nous sommes conscients que la tête demeure en réalité en contact avec le bord rugueux de la toile, que celle-ci la maintient dans son étreinte.

La performance de Sullivan révèle trois pistes utiles pour réfléchir sur la relation entre le tissage et le corps. D'abord, deux corps apparaissent lorsque la réalité du tissage rencontre

la virtualité du cadre : le membre fantôme et le corps ombilical de la fibre tissée. Ensuite, si l'œuvre d'art représente un membre fantôme, le tissage offre la possibilité de toucher et de soutenir ce membre de manière thérapeutique, de lui offrir un refuge et de le réintégrer dans le réseau social. Dans le cas du tissage, corporéité et contexte social sont associés par un lien ombilical. Enfin, le contact du tissage avec le membre fantôme érode la relation binaire qui existe entre l'artisanat et l'art, ce qui permet au corps dissimulé du bouc émissaire non seulement de réapparaître mais aussi de rompre le silence. Chez Sullivan, ce sont les forces de la nature et de la terre qui sont évoquées : « Je parle du pin, du sapin, du peuplier... Je parle du chemin de l'aube... Je parle de la main du vent... Je parle de la nuit passée avec le corbeau ». De même, c'est la voix de l'altérité que le tissage, dans son lien avec l'ordre social, exprime lorsqu'il épouse la position de la victime.

Comme le montre la performance de Sullivan, la distance avec le mur, même minime, renforce la capacité des textiles à servir de refuge au membre fantôme et à le réintégrer dans le corps social. Lors de l'inauguration de *Prairies entrelacées*, les enfants d'Ansyas-Šalkauskas se sont souvenus avoir utilisé les longues bandes de cuir de *Rising from the Ashes* (1988) pour jouer à cache-cache (cat. 33). Leurs jeux masquaient des événements graves de leur histoire familiale, en particulier leur fuite de la Lituanie occupée par les nazis pendant la Seconde Guerre mondiale, événement auquel le titre de l'œuvre fait allusion. Le même soir, Katharine Dickerson a raconté qu'un couple australien qu'elle avait vu la veille à l'Assemblée générale du Conseil mondial de l'artisanat s'était assis à l'intérieur de son *West Coast Tree Stump* (1972) lors de l'exposition *Textiles into 3-D* de 1974 à la Galerie d'art de l'Ontario (cat. 1). En fait, dès la création de

cette œuvre, l'idée d'abri était présente dans l'esprit de Dickerson : en effet, elle l'avait tissée en plein air en utilisant des techniques propres aux Salish de la côte ouest. Fixant la chaîne à la partie supérieure de la structure, elle relevait ensuite la pièce graduellement, au fur et à mesure qu'elle la tissait ; ainsi, en cas de pluie, elle pouvait se réfugier à l'intérieur et continuer à tisser autour d'elle. La relation ombilicale que Dickerson entretient avec *Tree Stump* fut par ailleurs renforcée du fait qu'elle était enceinte à l'époque.

Une fois converti en vêtement, le tissage conserve la trace du corps dans sa forme, caractéristique qui rehausse sa capacité à interagir avec le membre fantôme de l'art. Aganetha Dyck utilise ces traces pour préserver les souvenirs familiaux dans sa série de vêtements en laine rétrécis, *From Sizes 8-46*. Dans *Close Knit* (1976), Dyck illustre une histoire que lui a racontée sa grand-mère mennonite : les membres de sa communauté avaient fui la guerre en Europe en portant tous les vêtements qu'ils pouvaient mettre sur eux afin de se tenir chaud. Ainsi les bras entrelacés des chandails recyclés et rétrécis de Dyck rappellent la trame serrée du soutien mutuel qui a permis à sa communauté d'échapper à la violence et à l'oppression (cat. 22). Des traces du corps sont également présentes dans plusieurs tapis au crochet figurant dans l'exposition. *Margaret's Rug* (~ 2005) de Margaret Harrison est composé de bandes de tissu provenant de vêtements d'occasion (cat. 24). Chaque nœud de cette œuvre, reliant les corps et les lieux, compose ainsi la carte mémorielle de la communauté métisse où Harrison a grandi et rappelle la relation intime des Métis avec leur territoire d'origine. On trouve une référence vestimentaire semblable dans les tapis crochetés avec une aiguille à clapet de la coopérative Sioux Handcraft. On appelle ces tapis Ta-hah-sheena, en référence aux peaux ornementées

que portaient traditionnellement les peuples Dakota, Lakota et Nakota. Chaque fois que ces tapis sont exposés, que ce soit au mur ou sur le sol, c'est le lieu protecteur d'une peau qui est invoqué. Dans l'exposition, l'une des rares œuvres faisant écho à un corps masculin est un tapis au crochet composé de condoms bleus et roses (aujourd'hui dégradés en fragiles coquilles de couleur caramel) qui épellent le mot « welcome » (bienvenue) (cat. 19). Pour sa part, Nancy Crites a créé *Threshold : No Laughing Matter* (1991) au plus fort de l'épidémie du sida. Elle a aligné le seuil du cadre – et son insaisissable proposition de *bienvenue* – avec une trame crochétée de condoms signalant la nécessité d'une protection intime.

De nombreuses artistes féministes de la deuxième vague ont été attirées par la convergence du membre fantôme de l'art et du corps ombilical du tissage pour exprimer l'expérience du corps féminin. Le tissage gynocentrique *Birth* (1971) de Margreet van Walsem représentant la forme nue et prostrée d'une mère en train d'accoucher, avec la tête du bébé émergeant comme celle de la danseuse dans la performance de Sullivan (cat. 32), est emblématique de ce désir. Par le biais de l'image et de la fibre, cette image frappante revendique l'ombilic du pouvoir des femmes et toute leur capacité d'action. L'utérus même prend une allure densément stratifiée dans *Cerridwen* (~ 1975) de Jane Sartorelli (cat. 29), pièce murale en macramé de forme libre au titre évoquant la déesse celtique de la Renaissance, tandis que *Boob Tree* (1975) de Phyllis Green (cat. 23) revendique la présence féminine dans une célébration à seins multiples du corps des femmes. À l'époque où celles-ci brûlaient leurs soutiens-gorge, la sculpture en tricot de Green est un acte revendicatif contre le patriarcat.

Passant de la deuxième à la troisième vague du féminisme, les questions liées à l'incarnation corporelle sont également explorées

dans *Imago*, (viii) «*translatable*» «*Is That Which Denies*» (1988) de Mary Scott (cat. 30). Comme les tapisseries de Newdigate, l'œuvre de Scott est une méditation sur la relation entre la peinture et le tissage, même si, dans son cas, elle aborde ce sujet du point de vue d'une artiste-peintre. Dans son installation qui va du sol au plafond, Scott a brodé sur une bande de tissu en soie bleue un dessin en coupe de Léonard de Vinci représentant un couple hétérosexuel en train de faire l'amour. Pour Scott, le recours au langage des arts textiles constitue une sorte de « réflexion à travers l'artisanat ». Comme dans ses premiers tableaux où elle usait de la peinture acrylique à la manière de fils qu'elle appliquait sur la toile en fins écheveaux munie d'une aiguille hypodermique, ici, le dessin est réalisé sur une bande de soie à l'aide d'une aiguille à broder, technique qui fait écho à l'activité sexuelle dessinée par Léonard de Vinci. Du point de vue de la représentation, Scott transpose la suppression effectuée par de Vinci de la moitié d'un des deux corps, suppression qui révèle leurs organes sexuels accouplés : Scott dissocie, fil par fil, la trame horizontale qui se trouve sous l'image et la chaîne verticale qui est au-dessus, recadrant ainsi l'image au sein du tissu reconstruit. Chez Scott, de façon ironique, les boucles tombantes du haut et les nœuds enchevêtrés du bas évoquent plus le mélange perturbateur des plaisirs sexuels que les observations anatomiques traitées de manière détachée par Léonard de Vinci.

En intervenant directement dans la toile du tableau, Scott illustre bien que la violence excisionnelle de son encadrement, la violence scopique de sa coupe transversale et la construction de la binarité des genres font partie intégrante de la préexistence historique du tissage. Que l'on interprète cette déconstruction picturale comme une représentation du sémiotique (Kristeva) ou comme une

Mary Scott, *Imago, (viii)*  
"translatable" «*Is That*  
*Which Denies*», 1988  
(cat. 52).

Image offerte gracieusement  
par Art Gallery of Alberta,  
Photo de Charles Cousins.



Mary Scott, *Imago, (viii)*  
"translatable" «*Is That*  
*Which Denies*», 1988  
(cat. 52).





indifférentiation précipitant la crise sacrificielle (Girard), le fil du tissage devient un moyen de réfléchir à plusieurs questions fondamentales. Alors que Sullivan ramène le tableau à sa condition de textile en l'enlevant physiquement de son encadrement, Scott va plus loin en remettant en question la signification de cette condition textile pour notre compréhension des relations entre représentation et ordre social. La réponse à ce questionnement oscille entre lignages matériels et ordre de l'image, entre corps ombilical du tissage et membre fantôme de l'art. Dans cette ambivalence, peut-être arriverons-nous à mieux comprendre la déclaration énigmatique de Newdigate selon laquelle la tapisserie « originaire de partout et de nulle part est à la fois de l'ordre du tout et du rien ».

Tandis que Scott remet en cause la construction binaire entre art et tissage, Julia Bryan-Wilson déconstruit entièrement celle-ci à l'aide de la métaphore de l'« éraillure ». En effet, Bryan-Wilson soutient que les artistes non-professionnels, les femmes de couleur en particulier, ont démonté ces fausses binarités et effectué « des interventions vitales sur la manière dont les textiles réunissent corporéité, matérialité, constructions communautaires historiques, races, classes et genres ». Dans le contexte de cet essai, l'éraillure des bords représente la multitude des connexions ombilicales que chaque nouvelle intervention met en jeu. Ces points ombilicaux de référence aident à déconstruire les hiérarchies qui ont structuré les esthétiques occidentales, tout en favorisant l'exploration de l'altérité, de même que la création de nouvelles architectures – plus flexibles – d'appartenance.

*Another Year, Another Party* est un exemple de tissage domestique des Prairies qui met en jeu ces connexions ombilicales (fig. *Another Year, Another Party*, 1996). Ce projet a été inspiré à Ann Newdigate par un lot de laines que lui avait offert en 1992 son amie

Kate Waterhouse, une pionnière dans le développement des teintures à partir des plantes des Prairies. Cherchant comment faire honneur à ce cadeau, Newdigate a consulté Annabel Taylor, coordinatrice du programme de tissage au campus Woodlands de l'Institut de technologie et sciences appliquées de Saskatchewan, situé à Prince Albert. À cette époque, Taylor possédait des laines léguées par Margreet van Walsem après son décès en 1979 – artiste qui avait mentoré Dyck, Newdigate, Taylor et Waterhouse. Newdigate et Taylor ont alors invité les membres de la Guilde des fileurs-tisseurs de Prince Albert à créer une tapisserie avec cette quantité de laines, et ainsi honorer les nombreuses contributions de Waterhouse et de van Walsem. Créé dans un cadre collectif et local, ce projet a pris de multiples dimensions ombilicales en réunissant divers aspects matériels, sociaux et temporels. Il a été produit avec des teintures à base de plantes régionales et des laines filées pendant trois décennies, à savoir depuis l'atelier de 1971 au cours duquel van Walsem et Newdigate avaient d'abord encouragé Waterhouse à consigner dans un livre toutes ses connaissances sur les plantes de la Saskatchewan susceptibles d'être utilisées comme teintures. Voici comment Newdigate interprète cette création :

*Another Year, Another Party* ne remonte pas seulement au jour où Kate Waterhouse m'a donné son lot de laines, ni à celui où Margreet van Walsem a invité Annabel Taylor à participer à ses recherches hebdomadaires sur le potentiel des arts textiles, ni au repas communautaire chez Thérèse Gaudet, ni même à l'atelier de Prince Albert où cette image a été dessinée : cette œuvre remonte probablement à l'aube des temps, au moment où l'art du tissage est devenu partie intégrante du tissu social.



Ann Newdigate avec des membres de la Prince Albert Spinners and Weavers Guild et du programme de tissage du Saskatchewan Institute of Applied Science and Technology. *Another Year, Another Party*, 1994-1996 (cat. 40). Image offerte gracieusement par Mann Art Gallery.

Image offerte gracieusement par Mann Art Gallery.

Ainsi, de façon tout à fait appropriée, une sorte de cordon ombilical réunit les initiales de tous les participants le long des bords de cette tapisserie (achevée en 1996). Cette œuvre est emblématique des préoccupations de Newdigate envers la marginalisation des pratiques de tapisserie associées au travail des femmes et à une imagerie féminine – « le bas de gamme du bas de gamme des beaux-arts », comme elle l'avait écrit dans *Kinda Art, Sorta Tapestry*, essai publié un an plus tôt. Et ainsi concluait-elle cet essai : « Rien n'est venu troubler notre processus de création : aucune institution, destinataire, ni mécène ou source de financement. L'imagerie et la fabrication se sont développées de manière compatible, spontanée et pragmatique tout au long des discussions collaboratives de notre groupe ». C'est un processus collaboratif semblable qu'ont choisi les membres de la Guilde d'artisanat du Manitoba pour célébrer leurs cinquante années d'existence en créant *Prairie Barnacles* (fig. *Prairie Barnacles*, 1979) – bien que cette œuvre ne soit pas vraiment une tapisserie. Tout ce que nous venons de mentionner correspond bien au « supplément » apporté par les amateurs dont parlait Adamson, et à la création d'une architecture de l'appartenance.

On peut trouver une articulation plus contemporaine de ces connexions ombilicales dans les tapis crochetés avec une aiguille à clapet créés par Cindy Baker, dont *I know people are stealing my things* (1998) qui fait partie de l'exposition (cat. 18). Baker, une activiste obèse et défenseuse des droits queer, emploie fréquemment ses œuvres artisanales pour détourner les idéaux de beauté, genre et sexualité, et ceux de l'art et de ses valeurs. Dans sa série *Welcome Mats* (1997-2007), la technique de crochet avec une aiguille à clapet – médium surtout employé par des artistes amateurs – prend un potentiel subversif. Baker déclare : « mes tapis de bienvenue n'en sont pas

vraiment. Tout comme les vrais tapis d'entrée de maison ne signifient pas que tout le monde soit bienvenu à l'intérieur, mes tapis ne doivent pas être pris au pied de la lettre ». Dans son exploration et expression de l'altérité, Baker exploite l'ambiguïté que l'artiste et théoriste culturelle Allyson Mitchell a décrite en terme d'« art abandonné ». Pour Baker, les messages sommairement écrits à la main qu'elle traduit sous forme de laine dans son tissage sont une sorte de « langage corporel », une forme affective de communication intégrée de façon ombilicale à la grille de ses tapis. Pour elle et pour d'autres artistes du nouveau millénaire, une architecture de l'appartenance se fonde sur un discours de défense des personnes queer et handicapées qui reprend, dans leurs propres mots, les voix de l'altérité

### Au-delà du cadre ombilical

*Imaginez une maison dans une large vallée des Prairies. Un tapis dépasse d'une table trop petite. Une femme jeune travaille à la lumière d'une lampe, crochetant des fils de couleur rose, orange et vert. Elle a discuté de son dessin avec les aînés. Ils appellent ce genre de tapis ta-hah-sheena en référence aux vêtements décorés que portent les Tatanka Oyate, le peuple du bison. Elle travaille avec les membres de sa famille et de sa communauté afin de créer des tapisseries pour le hall de la bibliothèque de la nouvelle université. Leurs dessins accueilleront toute*

*une communauté du savoir  
sous le signe de la beauté et de  
l'intelligence Dakota.*

En 1970, l'Université de Regina a commandité trois tapis au crochet de grande taille pour sa nouvelle bibliothèque, un élégant bâtiment de style moderniste dessiné par Minoru Yamasaki, l'architecte du World Trade Center. Ce fut un moment marquant dans l'histoire de la coopérative Sioux Handcraft, collectif regroupant des femmes de la Première Nation Standing Buffalo Dakota de la vallée Qu'Appelle dans le sud de la Saskatchewan. Ainsi, dans le cadre d'un projet gouvernemental de développement économique entre 1967 et 1972, ces femmes ont créé des centaines de tapis au crochet inspirés à la fois des motifs Dakota traditionnels et de dessins modernes. Les grands tapis verticaux de Marjorie Yuzicappi – deux triangles roses entrecroisés sur un fond vert et orange (cat. 16) –, ainsi que ceux produits par Martha Tawiyaka et Bernice Runns, sont d'excellents exemples de la vitalité artistique des nations Dakota, Lakota et Nakota, les peuples Sioux de la Saskatchewan.

Les tapis *ta-hah-sheena* figurent aussi parmi les œuvres qui remettent en question les nettes catégorisations d'art et d'artisanat que nous avons traitées jusqu'à présent. Le mot Dakota *ta-hah-sheena*, qui désigne les tapis au crochet, est intéressant. En fait, ce terme s'applique aussi à un type de vêtement cérémoniel pouvant également être suspendu, comme objet décoratif ou matériau d'isolation, à l'intérieur des tipis et d'autres structures, ce qui place clairement ces tapis dans le cadre référentiel symbolique des Sioux. Ce rapprochement entre tapis et vêtements est tout à fait significatif. En effet, l'historienne de l'art Janet C. Berlo remarque que, chez les Sioux, « un vêtement fait à la main n'est jamais seulement utilitaire. Sa fonctionnalité s'étend au domaine de la

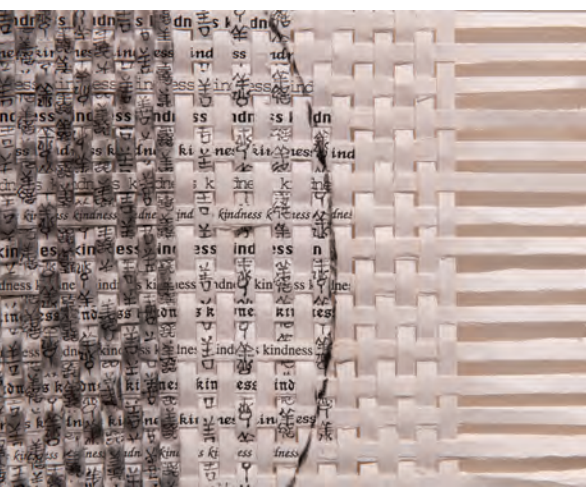
métaphysique [...] Dans la langue Lakota, le terme *saiciye* désigne l'action de s'habiller de façon traditionnelle pour plaire à la fois au monde des humains et à celui des esprits ». Bien que ces tapis n'aient pas été créés pour un usage cérémoniel, et que leurs motifs ne soient pas nécessairement traditionnels, ils montrent que les cultures Sioux ne distinguaient pas de catégorie spécifique pour les « objets d'art ». C'est ce que Bea Medicine souligne dans son essai fondateur « *Lakota Views of 'Art' and Artistic Expression* », remarquant que « d'une perspective autochtone, l'aspect intégrateur de ces cultures semble réfuter la segmentation de la pensée entre art et artisanat ».

Dans ce contexte, si on impose artificiellement le cadre distinctif art/artisanat à ces tapis, quelle sorte d'encadrement faut-il leur donner? Une approche possible serait d'étudier comment les *ta-hah-sheena* originaux étaient fabriqués. Pourrait-on alors considérer la coupure qui détachait la peau de l'animal comme cadre esthétique? En effet, l'acte de dépeçage, qui définissait la surface et les contours de la peau, préservait la présence de l'animal dans sa forme et sa substance, que celle-ci soit portée comme vêtement ou accrochée. Si cette coupure faisait partie intégrante de la signification des *ta-hah-sheena* – dont on retrouve des échos dans la forme réhabilitée des tapis au crochet –, on pourrait alors concevoir ceux de la coopérative Sioux Handcraft à l'intérieur de trois cadres distincts : en tant qu'abstractions modernistes de tapisseries créées dans la tradition des beaux-arts pour orner des espaces architecturaux, en tant qu'objets d'artisanat autochtone produits pour un modèle gouvernemental de développement économique, et en tant qu'exemples de *ta-hah-sheena*, forme d'art traditionnel chez les Dakota. Chacun de ces cadres représenterait alors une coupure distinctive : excisionnelle, ombilicale et, la troisième, qu'on pourrait



Marge Yuzicappi,  
*Tapestry (Ta-hah-sheena)*,  
vers 1970 (cat. 60).

Amy Loewan, *A Mandala "The Circle and the Square,"* 1996  
(cat. 30).



Amy Loewan, *A Mandala "The Circle and the Square" (détail),* 1996  
(cat. 30)

appeler tégumentaire, terme incluant plus généralement la peau, la fourrure, les sabots ou les plumes des animaux. Si cette approche est valide, aucun de ces trois cadres ne pourrait être considéré à l'exclusion des autres – le rôle de la théorie étant plutôt de mettre à jour des cadres occultés, de comprendre leur interaction avec les formes culturelles soi-disant dominantes et, enfin, de déterminer comment les créateurs ont œuvré soit à l'intérieur de ces cadres soit en opposition à ceux-ci. Dans le cas des tapis ta-hah-sheena, leur fondement tégumentaire – leur identité en qualité d'enveloppes portant la trace physique et la mémoire des bisons des Plaines – renforce les rapports aux corps, à la culture, au langage (oral et visuel) et au territoire des Tatanka Oyate. Comme nous l'avons vu, ces rapports sont en harmonie avec le cadre ombilical de ces tapis qui intègrent, dans leurs fibres mêmes, les liens aux animaux, aux territoires et aux corps. Qui plus est, par le trajet même qu'elles parcourent, depuis une table de cuisine de leur communauté dans la vallée Qu'Appelle jusqu'à un campus universitaire urbain, ces œuvres proposent une critique discrète, mais efficace, du cadre élitiste de la création et de la transmission des beaux-arts.

Les tissages en papier d'Amy Loewan offrent une autre piste intéressante pour saisir les contours de la métaphore ombilicale et soulever la question des cadres de référence non occidentaux. Née à Hong Kong, Loewan apporte à ses œuvres canadiennes une perspective ancrée dans les traditions chinoises d'encre sur papier plutôt que dans celles de peinture sur toile. En 1994, au cours de ses études supérieures à l'Université de l'Alberta, Loewan a expérimenté avec la calligraphie chinoise dans un cadre d'abstraction moderniste en employant d'énormes pinceaux – dont l'utilisation exigeait son corps entier – pour inscrire des caractères sur de grandes feuilles de

papier étalées sur le sol. Par la suite, elle a appliqué ces signes calligraphiques à des surfaces sur lesquelles elle avait fait dégouliner de la peinture afin de produire une grille semblable à celle d'un tissage. En 1996, elle a commencé à intégrer la calligraphie à sa propre méthode de tissage en papier, créant des œuvres comme *A Mandala "The Circle and the Square"*, 1996 (cat. 51), qu'elle décrit ainsi :

C'est une œuvre importante dans ma carrière artistique. L'un de mes premiers tissages en papier de riz, ce travail séminal, avec ce matériau, a donné naissance à mes principales grandes installations ayant porté le titre collectif de « *Peace Projects* » (Projets pour la paix). J'ai commencé ce processus tactile en découpant de larges feuilles de papier de riz en longues bandelettes, que j'ai ensuite délicatement entrelacées pour obtenir un tissage complet. Pour cette exploration sur le thème de la bonté, j'ai alterné des calligraphies de ce terme en caractères chinois anciens et modernes avec des exemples de ce mot tirés sur une imprimante d'ordinateur dans toute une gamme de polices de caractères. Ces mots imprimés et ces calligraphies – de gauche à droite en anglais, et de bas en haut en chinois, s'entrecroisant naturellement avec la grille du papier – symbolisent toutes les langues du monde. Le cercle et le carré sont des symboles universels, que l'on trouve dans nombre de cultures et de systèmes de croyances. Selon la tradition chinoise (dont je descends personnellement), le cercle représente le ciel et le carré la terre, et ensemble ils signifient l'univers. Mon travail artistique cherche à évoquer la

contemplation et à servir de moyen de transformation personnelle.

Si, dans les limites de cet essai, il n'est pas possible de présenter une théorie complète des relations entre les pratiques artistiques orientales et occidentales, il convient de rappeler les conditions qui ont donné naissance à la peinture chinoise. En Chine, les arts visuels sont issus de leurs rapports à l'inscription calligraphique plutôt qu'à la représentation iconique. En fait, c'est uniquement lorsque la peinture s'est alliée à la calligraphie au cours de la dynastie Song qu'elle a quitté le domaine de l'artisanat pour accéder au statut d'art à part entière. Dans la culture chinoise, la relation entre l'écriture et le sacré est fondamentale. On trouve les plus anciens pictogrammes et idéogrammes sur des objets associés aux rituels, à la divination et aux contrats. Dans les rites taoïstes, on sacrifiait des écrits sacrés au lieu de victimes vivantes. En ce qui concerne l'art, le rapport au sacré se situe dans le caractère écrit même plutôt que dans le cadre excisionnel occidental. Comment devrait-on alors décrire le cadre de la peinture et de la calligraphie chinoises? Une approche possible serait de considérer que l'unité de base de la calligraphie se trouve dans la coupure/la séparation effectuée par chaque coup de pinceau. Ces « os », lorsqu'ils sont combinés dans un caractère pour former un « corps », accèdent à la présence expressive d'idées et de concepts. Dans ce contexte, la logique sous-jacente de la coupure dans l'art chinois est donc d'ordre segmentaire, plutôt qu'excisionnel, ombilical ou tégumentaire. Ce qui est essentiel dans cette conceptualisation du cadre, c'est la relation entre les parties et le tout, entre les individus et la société.

Loewan déploie ce pouvoir encadrant du caractère écrit dans *A Mandala "The Circle and the Square"*. En inscrivant le mot « bonté » de multiples fois, sous diverses formes d'écritures, de polices de caractères et de langues

sur chaque bandelette de papier, elle insiste sur la nécessité de déployer de larges expressions de bonté plutôt que de centrer l'attention sur des affirmations de dominance, dans le but de créer des rapports harmonieux entre individus et sociétés. De même que pour les tapis au crochet ta-hah-sheena, un troisième cadre vient exprimer des énergies qui sont amplifiées par les cadres de l'artisanat et de l'art. Le tissage, et ses connexions métaphoriques avec l'ordre social, illustre la tension entre les individus – symbolisés par les franges qui pendent le long des bords – et le tout – représenté par l'entrelacement. Dans les installations subséquentes de ses « Projets pour la paix », Loewan engage le spectateur au sein de trois espaces, celui du visionnement, de l'écriture et du tissage – bel exemple du potentiel qu'offre l'utilisation de multiples cadres esthétiques.



L'objectif premier de cet essai était d'élargir le cadre du tissage, de façon à lui permettre de « respirer », de fonctionner suivant ses propres repères, sans la bordure restrictive d'un encadrement ou d'un socle. Comme nous l'avons vu, la coupure ombilicale du tissage crée une relation au sacré qui est tout à fait différente de la coupure excisionnelle de la peinture ou de la sculpture. Alors que l'art invoque la notion de bouc émissaire à travers le membre fantôme de la présence esthétique, le tissage a le potentiel d'entrer en contact avec ce membre, et même de le vêtir. Lorsque le tissage atteint ainsi le statut d'œuvre artistique, l'encadrement sans contact tactile rencontre le cadre du toucher. Pour nous, c'est cette connexion qui est le fondement d'un cadre élargi du tissage, un cadre permettant à diverses formes de contact de se produire le long des nombreux fils déterministes qui sous-tendent notre société, et que Newdigate nomme sans équivoque les



« mauvaises habitudes de l'Occident ». Les rapports qu'entretient le tissage avec ses propres conditions de production (matérielles, corporelles, temporelles, géographiques et sociales), et qui ont été longtemps considérées comme un obstacle à sa recherche d'un statut artistique plus élevé, permettent dès lors de forger de véritables liens. En effet, dans d'innombrables œuvres – dont l'exposition *Prairies entrelacées* ne donne qu'un bref aperçu –, le tissage épouse ce qui est marginalisé, dépossédé et dévalué, en le réinsérant dans le corps social.

*Prairies entrelacées* ne représente qu'une partie d'une histoire plus large, à l'issue de la deuxième Guerre mondiale, celle des échanges entre la flexibilité du fil de tissage et le pouvoir conceptuel du cadre, échanges qui ont déclenché un phénomène global dont les effets se font encore sentir de nos jours. Dans les *Prairies canadiennes*, cette évolution a certes fait écho aux mouvements qui se produisaient alors en Europe et aux États-Unis, mais toujours avec une inflexion locale, comme un rapport ombilical lié aux géographies, aux histoires, aux identités et aux cultures régionales. Au cours de la deuxième moitié du siècle dernier, époque de transition et de désintégration du modernisme, les tisserands et autres pratiquants des arts d'entrelacement ont ainsi fait preuve d'une remarquable résilience tout en réussissant à s'adapter à la profonde mutation d'impératifs qui transformait ce domaine.

Les dialogues postcoloniaux s'orientent de plus en plus vers des pratiques esthétiques globales tirant leurs origines des cultures non occidentales et autochtones. Les analyses de la coupure ombilicale du tissage et de son interaction avec le cadre excisionnel de l'art ouvrent la voie à une compréhension des relations de ce médium avec les cadres alternatifs discutés. Kirsty Bell, dans le magazine *Tate etc.*, remarque que les textiles, « grâce à leurs perspectives visant de larges hégémonies culturelles et socio-historiques, semblent détenir une position unique dans la création d'une subtile interface entre culture et civilisation ». Ces « entremêlements interculturels » (Checinska et Watson) illustrent bien l'urgence du besoin de mettre en place un appareil critique permettant de créer une rencontre de perspectives culturelles qui résisteraient à l'absorption d'un cadre à l'intérieur d'un autre. Ce besoin paraît d'autant plus pressant avec le glissement du tissage vers les cadres numériques. L'exposition *Prairies entrelacées* offre une riche gamme en exemples d'élargissements possibles du cadre du tissage, de son potentiel de réflexions critiques, de sa capacité à intégrer des matériaux divers et des terrains culturels différents, ainsi que de son engagement envers une pluralité de communautés. On peut donc percevoir dans ces œuvres exposées, et dans les histoires ombilicales qu'elles révèlent, les nombreux fils des possibilités d'avenir.



## NOTES

- 1 Tout au long de cet article, j'emploie le terme « tissage » pour décrire une constellation d'activités d'entrelacements comprenant les tapisseries, les sculptures tissées, les tapis au crochet, le tricot et le macramé, au sein desquelles fils tissés et noués font partie intégrante de la structure des objets produits. Bien qu'il existe une certaine similitude avec des pratiques à l'aiguille – couture, broderie, courtpointe et autres formes d'arts textiles –, l'approche que j'ai choisie permet une analyse plus précise de l'évolution des techniques et des matériaux spécifiques aux pratiques d'entrelacements. Cette approche interdit également toute assimilation prématurée de ces pratiques au domaine des beaux-arts.
- 2 Janis Jefferies, Diana Wood Conroy et Hazel Clark (dir.), *The Handbook of Textile Culture*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2016.
- 3 Christine Checinska et Grant Watson, « Textiles, Art, Society and Politics », dans *Handbook of Textile Culture*, p. 280.
- 4 Ce portrait de l'artiste dans son studio est basé sur « A Conversation with Ann Newdigate — Prairie Interlace », entrevue avec Mireille Perron du 9 septembre 2022, *Nickle Galleries*, <https://youtube/WTdrG0xKds4>, et sur le questionnaire du Musée d'art MacKenzie « National Identity, Borders and the Time Factor, or, Wee Mannie », 1982-015, s.d.
- 5 Ann Newdigate, « Kinda art, sorta tapestry : tapestry as shorthand access to the definitions, languages, institutions, attitudes, hierarchies, ideologies, constructions, classifications, histories, prejudices and other bad habits of the West », dans Katy Deepwell (dir.), *New Feminist Art Criticism : Critical Strategies*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 174-181.
- 6 Newdigate, « Kinda art », p. 174.
- 7 Mary Scott, correspondance électronique avec les commissaires de l'exposition, le 7 octobre 2022.
- 8 Newdigate, « Kinda art », p. 174.
- 9 Sarat Maharaj, « Textile Art—Who Are You? », dans Sharon Marcus et al. (dir.), *Distant Lives/Shared Voices*, trad. Marysia Lewandowska, Lodz, Pologne, 1992; reproduit dans Dorothee Albrecht (dir.), *World Wide Weaving — Atlas : Weaving Globally, Metaphorically and Locally*, Oslo, *Oslo National Academy of the Arts*, 2017, p. 7. Le concept d'« indécidabilité » est tiré de l'article de Jacques Derrida, « Living on/borderlines » publié dans *Deconstruction and Criticism*, New-York, Seabury Press, 1979, p. 75-176.
- 10 Glenn Adamson, *Thinking Through Craft*, Oxford, Berg, 2007, en particulier le chapitre 5 intitulé « Amateur », p. 139-163, qui comprend une discussion du travail d'Ann Newdigate.
- 11 Adamson, *Thinking Through Craft*, p. 12.
- 12 Dans *Thinking Through Craft*, les références d'Adamson aux arts de la fibre traitent des collages textiles de Miriam Shapiro et de Faith Ringgold, des tissages de Magdalena Abakanowicz, d'Ann Newdigate et de Faith Wilding, ainsi que des productions plus récentes de Mike Kelley et de Tracey Emin. On peut trouver un traitement plus complet du potentiel critique des arts de la fibre dans l'article « The Fiber Game » qu'Adamson a publié la même année dans *Textile : The Journal of Cloth and Culture* 5, no 2, 2007, p. 154-177.
- 13 Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 73, cité dans Adamson, p. 13.
- 14 L'argument que je développe ci-après est un condensé de mon essai dans Timothy Long (dir.), *Theatroclasm : Mirrors, Mimesis and the Place of the Viewer*, Regina, MacKenzie Art Gallery, 2009. Pour complément d'information sur la théorie du bouc émissaire de René Girard, voir *Violence and the Sacred*, trad. Patrick Gregory, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977, et *The Scapegoat*, trad., Yvonne Freccero, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1986.
- 15 Andrew J. McKenna discute explicitement de cette équivalence dans son analyse comparative entre le cadre théorique de Girard et celui de Derrida : « Dans la perspective des origines de la culture proposée par Girard, la victime occupe la place – à la fois au sein et à l'extérieur de sa communauté – que Derrida donne à l'écriture dans sa critique de la notion de présence originale, dont le langage n'est que la représentation et l'écriture sa représentation secondaire, c'est-à-dire la trace oubliée, occultée de cette présence. La victime, tout comme l'écriture, n'est que le supplément d'un supplément (le langage), un remplacement, un substitut arbitraire de n'importe quel membre de la communauté, qui ne doit son existence qu'à l'expulsion de la victime » : Andrew J. McKenna, *Violence and Difference : Girard, Derrida, and Deconstruction*, Urbana, IL, University of Illinois Press, 1992, p. 16.
- 16 McKenna, *Violence and Difference*, p. 16.
- 17 Hans Belting, *Likeness and Presence : A History of the Image before the Era of Art*, trad. Edmund Jephcott, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- 18 Voir Long, *Theatroclasm*.
- 19 Voir Timothy Long, *The Limits of Life : Arnulf Rainer and Georges Rouault*, Regina, MacKenzie Art Gallery, 2004.
- 20 Girard, *Scapegoat*, p. 176-177.
- 21 Ce terme a été inventé par l'artiste canadienne Liz Magor pour décrire les œuvres qui intègrent divers objets du quotidien (tables, couvertures, cendriers, etc.), générant ainsi des effets qui oscillent entre statut objectal et représentation artistique : voir Timothy Long, *Double or Nothing : Problems of Presence in Contemporary Art*, Regina, MacKenzie Art Gallery, 2013, p. 40.
- 22 En plus des divinités grecques, on pourrait mentionner celles des cosmologies romaines (Parcae), scandinaves (Norns), égyptiennes (Isis), japonaises (Ameratsu), indiennes (Draupadi), anasazi-hopi et navajo (Femme-araignée). La conception grecque du tissage en tant que fondement de l'ordre social est une notion dont on trouve des échos dans nombre de ces cultures. Pour complément

- d'information sur les relations entre tissage et mythes, voir Elizabeth Wayland Barber, *Women's Work : The First 20,000 Years : Women Cloth and Society in Early Times*, New-York, W. W. Norton & Company, 1994, 232 sq. Pour des interprétations féministes et postcoloniales du tissage dans les mythes, voir également Ruth Scheuing, « *Penelope and the Unravelling of History* », dans Ingrid Bachmann et Ruth Scheuing (dir.), *New Feminist Art Criticism*, p. 188-196 ; « *The Unravelling of History : Penelope and Other Stories* », dans *Material Matters : The Art and Culture of Contemporary Textiles*, Toronto, YYZ Books, 1998, p. 201-213 ; Sarat Maharaj, « *Arachne's Genre : Towards Intercultural Studies in Textiles* », *Journal of Design History*, vol. 4, no 2, 1991, p. 75-96 ; et Kiku Hawkes, « *Skanda* », dans *Material Matters*, p. 233-238.
- 23 « Certains auteurs considèrent Zeus comme un dieu suprême au pouvoir illimité, alors que d'autres décrivent un univers où même le puissant Zeus doit se plier aux décrets inéluctables des Moires (les trois divinités du destin). Il ne faut donc en aucun cas sous-estimer l'importance qu'accordaient les Grecs aux Moires ». Mark P. O. Morford et Robert J. Lenardon, *Classical Mythology*, 2e éd., New-York, Longman, 1971, p. 162. Par exemple, le dernier dialogue de *La République* de Platon décrit comment les Moires déroulent la quenouille de la Destinée qui unit la terre et le ciel. Voir Morford et Lenardon, 247-248.
- 24 M. L. West, *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 382.
- 25 La nature sacrificielle du travail des Moires est présente de manière à peine voilée dans des récits impliquant la notion de bouc émissaire, tels que celui d'Admetus, roi de Thessalie, et de sa femme Alcestis. En effet, lorsqu'Apollon demande aux Moires de prolonger la vie d'Admetus, leur requête est accordée à la condition que quelqu'un d'autre meure à sa place, et la seule personne jugée adéquate n'est autre que sa femme Alcestis.
- 26 Dans le domaine de la céramique, les artistes ont fait de même en utilisant les modèles historiques de ce médium pour remettre en question les cadres artistiques, par exemple, en retournant constamment les objets de céramique aux déterminants physiques et historiques du contenant et du mur : voir Timothy Long, « *Which Way is Up? Jack Sures and the Art/Craft Debate* », dans Virginia Eichhorn (dir.), *Tactile Desires : The Work of Jack Sures*, Regina, SK, MacKenzie Art Gallery, 2012, p. 61-69.
- 27 Le corps des animaux est parfois aussi invoqué dans les tissages par l'utilisation de laine de mouton (Annabel Taylor), de poil de chien (Susan Barton-Tait) ou de peau de lapin (Anne Ratt). Quant à Ethel Schwass, ses tissages abstraits s'inspirent de la forme des couvertures pour chevaux. En fin de compte, on peut dire que le tissage inclut le corps terrestre, que ce soit par l'entremise d'un animal, de fibres végétales, de teintures à base de plantes ou directement à partir de pigments minéraux.
- 28 *Charlotte Lindgren : Fibre Structures*, catalogue de l'exposition, Halifax, Art Gallery of Nova Scotia, 1980, s.p.
- 29 « *Mural and Spatial : How the Lausanne Biennials 1962-1969 Transformed the World of Tapestry* », Centre culturel et artistique Jean Lurcat, Aubusson, France, 2019, [https://www.cite-tapisserie.fr/sites/default/files/DP-ENGL-Mural-and\\_Spatial-v3\\_0.pdf](https://www.cite-tapisserie.fr/sites/default/files/DP-ENGL-Mural-and_Spatial-v3_0.pdf).
- 30 Voir Adamson, *Thinking Through Craft*, p. 58-65.
- 31 Voir Adamson, *Thinking Through Craft*, p. 103-137.
- 32 Dans le contexte de la production artistique moderniste, l'emploi du terme « temps » pose problème. L'une des formulations les plus controversées de ce débat est l'essai de Michael Fried dans lequel il oppose le manque de grâce du statut d'objet (la « chositude ») à la présence ou absorption transcendante des « beaux-arts ». Selon lui, un « objet » ne requiert aucun encadrement, il doit demeurer dans le domaine ordinaire (et donc ennuyeux) du temps et de l'espace, alors qu'une œuvre d'art doit être exposée dans un cadre, ce qui lui assure un statut quasi-divin de « présence » temporelle. Le tissage peut être envisagé comme un des antidotes à ce dilemme puisque le temps y est manifesté, enregistré dans la trace du travail qui lui a donné naissance.
- 33 Voir Anne Gérin, « Importance et question essentielles », dans *Françoise Sullivan : sa vie et son œuvre*, Art Canada Institute/Institut de l'art canadien, <https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/francoise-sullivan/importance-et-questions-essentielles/>. En 2016, j'ai eu l'occasion d'assister à cette performance extraordinaire au Musée d'art MacKenzie, en présence de Françoise Sullivan, dans le cadre de *MAGDANCE: Art + Dance*, un spectacle de la troupe en résidence *New Dance Horizons*.
- 34 L'artiste brésilien Helio Oiticica effectue une transformation du même genre dans son œuvre, qui était une des pierres d'angle de l'exposition *Social Fabric* organisée en 2012 par l'Institut international d'art visuel de Londres. Voir Checinska et Watson, « *Textiles, Art, Society and Politics* », p. 279.
- 35 Réflexion inspirée par l'installation vidéo de Kader Attia, *Reflecting Memory* (2016), présentée en 2019 au Musée d'art MacKenzie dans le cadre de l'exposition *Re : Celebrating the Body*.
- 36 Gérin, « Importance et question ».
- 37 Précisions apportées par Dickerson au cours d'une entrevue téléphonique le 30 novembre 2022.
- 38 Pour en savoir davantage sur l'intérêt de Dickerson pour le tissage des Premières Nations Salish de la côte ouest, voir Katharine Dickerson, « *Classic Salish Twined Robes* », *BC Studies*, no 189, printemps 2016, p. 101-127, et Sandra Alfoldy, « *Homage to Salish Weavers* », dans *The Allied Arts : Architecture and Craft in Postwar Canada*, Montréal, McGill-Queens University Press, 2012, p. 155-157.
- 39 Voir « *A Conversation with Aganetha Dyck—Prairie Interlace* », entrevue avec Alison Calder du 9 septembre 2022, Nickle Galleries, <https://www.youtube.com/watch?v=etwp7l8e2gc>.

- 40 Voir l'essai de Sherry Farrell Racette publié dans ce volume.
- 41 Scott fait ici référence à la théorie psychanalytique de Kristeva qui oppose le dynamisme perturbateur du Sémiotique (*imago*) aux contraintes sociales du Symbolique. Voir la présentation de Bruce Grenville sur la série *Imagos* dans le catalogue de l'exposition *Mary Scott*, Lethbridge, Alb., Southern Alberta Art Gallery, 1989, p. 8.
- 42 Voir Julia Bryan-Wilson, *Fray : Art and Textile Politics*, Chicago, University of Chicago Press, 2017, p. 14.
- 43 On pourrait également citer d'autres œuvres de l'exposition *Prairies entrelacées*, comme *Prairie Barnacles*, production collaborative de seize membres de la *Crafts Guild of Manitoba* à l'occasion du 50e anniversaire de cette association, ainsi que les tapis au crochet de la coopérative *Sioux Handcraft Co-operative*.
- 44 Kate Waterhouse, *Saskatchewan Dyes : A Personal Adventure with Plants and Colours*, Prince Albert, SK, Write Way Printing, 1977.
- 45 Ann Newdigate, « *The Particular History of a Saskatchewan Community Tapestry* », *The Craft Factor*, Saskatoon, Sask., printemps/été 1997, p. 8.
- 46 Newdigate, « *Particular History* », p. 8.
- 47 Cindy Baker, « *Welcome Mats* », site Internet de l'artiste, <https://www.cindy-baker.ca/work-2013/welcome-mats-2f93t>.
- 48 Baker, « *Welcome Mats* »; voir également « *Interview : Susanne Luhmann talks with Allyson Mitchell* », *Atlantis*, Université Mount Saint Vincent, Halifax, 31, no 2, 2007, p. 103-104.
- 49 Les métaphores du tissage ont beaucoup évolué au cours des dernières années, comme l'indique le nom de l'organisation de Toronto *Tangled Art + Disability*. Voici ce qu'en dit sa première directrice artistique en situation de handicap, Eliza Chandler : « Un enchevêtrement n'est pas un nœud : il peut être défait ou demeurer tel quel sans problème. Les enchevêtrements peuvent sembler signe d'imperfection ou de travail bâclé, mais ils sont également intéressants, complexes, organiques, parfois même délibérés. Ils représentent le travail qu'effectue notre organisation : rassembler toutes sortes de personnes et de pratiques », <https://tangledarts.org/about-us/our-history/>.
- 50 Voir Susan Probe, brochure de l'exposition *Ta-Ha-Sheena : Sioux Rugs from Standing Buffalo Reserve*, Regina Dunlop Art Gallery, 1988, p. 8.
- 51 Janet Catherine Berlo, « *Beauty, Abundance, Generosity, and Performance : Sioux Aesthetics in Historical Context* », dans Dana Claxton (dir.), *The Sioux Project — Tatanka Oyate*, Regina, Sask., MacKenzie Art Gallery and Information Office, 2020, p. 43.
- 52 Bea Medicine, « *Lakota Views of 'Art' and Artistic Expression* », dans *Sioux Project*, p. 55.
- 53 Cette réflexion me fut inspirée au cours de l'année que j'ai consacrée à l'étude de la peau de bison décorée de *Sitting Bull*, que la société historique de l'État du Dakota du Nord avait prêtée au Musée d'art MacKenzie pour l'exposition *Walking with Saskatchewan*, de 2019-2020. Je tiens à remercier les artistes Wayne Goodwill de la Première Nation Standing Buffalo Dakota et Dana Claxton, membre de la Première Nation Wood Mountain Lakota : nos conversations m'ont permis de mieux comprendre la signification de ce vêtement.
- 54 Bien que la peinture sur papier tissé soit pratiquée dans diverses régions de Chine, la méthode de Loewan est une innovation personnelle qui ne s'inspire ni d'un genre, ni d'une tradition artistique particulière à ce pays : courriel d'Amy Loewan à l'auteur du 12 décembre 2022.
- 55 Amy Loewan, fiche de renseignement de l'artiste pour *Prairies entrelacées*, 2021.
- 56 Voir l'article de Dawn Delbanco, « *Chinese Calligraphy* », dans *Heilbrunn Timeline of Art History, Metropolitan Museum of Art*, avril 2008, [https://www.metmuseum.org/toah/hd/chcl/hd\\_chcl.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/chcl/hd_chcl.htm), et Maxwell K. Hearn, *How to Read Chinese Paintings*, New-York, Metropolitan Museum of Art, 2008.
- 57 Kristofer Schipper, *The Taoist Body*, trad. Karen C. Duval, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 90. Dans un courriel qu'Amy Loewan m'a adressé le 14 décembre 2022, elle remarque ceci : « La pratique de la calligraphie chinoise peut être considérée comme un art sacré. Chaque coup de pinceau, chaque trait d'encre que l'on applique délibérément sur le papier absorbant Shuen a de la puissance. Un calligraphe expérimenté peut déterminer si ces signes (aussi appelés « os ») ont été effectués avec une intention claire. On m'a dit qu'il existait un instrument pouvant mesurer l'énergie et le pouvoir de chaque coup de pinceau. C'est pour cela que cette écriture calligraphique peut être employée comme pratique de guérison, comme talisman dans la tradition taoïste ».
- 58 Voir Robert Freeman et Linda Jansma, dir., *Amy Loewan : Illuminating Peace*, Mississauga, Art Gallery of Mississauga, 2009. Dans son courriel du 14 décembre 2022, Amy Loewan m'a également indiqué ceci : « *House Project* s'inspire de l'ancien sage chinois Lao Tzu qui donnait ce judicieux conseil pour améliorer la société : "Pour que règne la paix dans le monde, il faut que celle-ci règne d'abord dans notre maison et dans notre cœur". C'est en cultivant l'esprit et la personnalité des individus que l'on pose les fondations d'un monde meilleur. J'ai écrit cette citation en anglais sur des feuilles que j'ai affichées partout à l'intérieur de mon *House Project*. Les huit valeurs – compassion, générosité, respect, acceptation, patience, tolérance, humilité et pardon – sont inscrites dans tous mes projets de tissage en papier. La participation du public est une autre composante essentielle de mes installations. Dans *House Project*, par exemple, j'ai mis des autocollants de diverses couleurs à la disposition des gens, les invitant à y inscrire ce qu'ils feraient pour rendre notre monde meilleur ».
- 59 Cité dans l'introduction de Janis Jefferies à *From Tapestry to Fiber Art*, p. 19.
- 60 Checinska et Watson, « *Textiles, Art, Society and Politics* », p. 279.
- 61 Voir, par exemple, l'article de Sara Diamond, « *The Fabric of Memory : Towards the Ontology of Contemporary Textiles* », dans *Handbook of Textile Culture*, p. 367-385.



## LISTES DES ŒUVRES

### Catalogue 1

Pat Adams

n. 1943, Tisdale, Saskatchewan, Canada

*Prairie Sunset*, 1983

77,5 x 148 cm

tissage, « pick on pick »; laine, lin

Le Musée d'art MacKenzie, collection de l'Université de Regina, 1983-9

« C'est la prairie qui façonne mon tissage ». Cette déclaration toute simple de l'artiste et tisserand saskatchewanais Pat Adams explique clairement la motivation qui sous-tend des œuvres telles que *Prairie Sunset*. De subtils dégradés de couleurs, rendus vivants grâce à de multiples navettes sur son grand métier à tisser Glimakra, définissent un espace vibrant et ininterrompu. À l'instar des ceintures fléchées qu'il produira plus tard, ces tissages paysagers témoignent d'une identité étroitement liée à la terre.

Page reproduite, p. 122.

### Catalogue 2

Pat Adams

n. 1943, Tisdale, Saskatchewan, Canada

*Remember That Sunset We Saw from Here One Time?* 1984

79 x 147 cm

tissage, « pick on pick »; laine, lin

Collection de Julia et Yolande Krueger

Pat Adams dit qu'il commence son processus de tissage par une image mentale. Chaque étape est planifiée, de la séquence des nuances à la teinture de son propre fil. Le produit final est comme un souvenir, un artefact de l'image originale qu'il avait en tête, une réalité illustrée avec humour dans ce paysage au cœur d'un paysage.

Page reproduite, couverture, p. 134.

### Catalogue 3

Ilse Anysas-Šalkauskas

n. 1942, Berlin, Allemagne de parents Lithuaniens réfugiés

*Rising from the Ashes*, 1988

203 x 120 cm

assemblage et nouage; cuir

Collection de l'artiste

Étudiante du Collège des Arts de l'Alberta (1976-1980), Ilse Anysas-Šalkauskas attribue à Katharine Dickerson le mérite de lui avoir appris à tisser et de lui avoir inculqué une approche expérimentale. Après l'obtention de son diplôme, elle commence à expérimenter l'utilisation de chutes de cuir d'origine locale, le surcyclage et l'économie de bout de chandelle, pratiques éthiques héritées de sa famille. *Rising from the Ashes* est la deuxième tapisserie en cuir qu'elle crée. Cette œuvre représente la guérison et la survie, envers et contre tout – comme réfugiés lituaniens en Allemagne, puis comme immigrants aux États-Unis et au Canada. *Rising* renvoie également à l'attachement profond de l'artiste pour le paysage vallonné des contreforts de l'Ouest de l'Alberta, avec ses cycles de croissance et de décomposition. Anysas-Šalkauskas continue de travailler avec des textiles, utilisant le plus souvent les techniques de la courtpointe et de l'appliqué, et enseigne le tissage à sa petite-fille.

Pages reproduites, p. xviii, p. 129, p. 198.

### Catalogue 4

Cindy Baker

n. Leduc, Alberta, Canada

*I know People are Stealing my Things*, 1998

42 x 108 x 4 cm

tapis crocheté; acrylique, laine, coton

Collection de l'Alberta Foundation for the Arts

Cindy Baker, basée dans l'Ouest canadien, est une activiste qui défend les droits des personnes obèses et des personnes queer et qui utilise fréquemment l'artisanat pour déformer les idéaux concernant la beauté, le genre et la sexualité, l'art et la valeur. Sa série *Welcome Mats* (1997-2007) utilise une houque – un instrument artistique usité principalement par les amateurs – pour son potentiel subversif. Selon ses propres termes, elle crée des « tapis de bienvenue pour les personnes qui ne sont pas nécessairement les bienvenues. Tout comme les tapis de bienvenue actuels ne signifient pas nécessairement qu'une personne se tenant sur le pas de la porte est la bienvenue à l'intérieur, mes tapis de bienvenue ne signifient pas littéralement ce qu'ils disent ». Baker exploite l'ambiguïté de ce que l'artiste et théoricienne de la culture Allyson Mitchell appelle « l'artisanat abandonné » pour exprimer et explorer l'altérité.

Page reproduite, p. 154.

### Catalogue 5

Susan Barton-Tait

n. 1948, Campbellton, Nouveau-Brunswick, Canada

*Nepenthe*, c. 1977

110 x 209 cm

tissage; poil de chien, laine, fibres assorties

Collection de l'artiste

Ayant quitté les États-Unis pour s'installer à Winnipeg en 1974, Susan Barton-Tait y a trouvé peu d'encouragement pour ses explorations hors métier à tisser, jusqu'à l'arrivée d'Aganetha Dyck en 1976. Les deux femmes se sont rapidement liées d'amitié, Barton-Tait aidant Dyck à réaliser des expériences de feutrage dans son studio. L'approche non conventionnelle des matières adoptée par Barton-Tait est évidente dans ce travail sur métier à tisser. Utilisant des fils filés à partir de poils de chien qu'elle et ses amis ont amassés, Barton-Tait a réalisé un tissage qui évoque le pelage à longues torsades de *Nepenthe*, son puli – ou berger hongrois – qui a donné son nom à cette œuvre.

Pages reproduites, p. xv, p. 191.

### Catalogue 6

Inese Birstins

n. 1942, Madona, Lettonie

*Mindscape*, 1978

177,8 x 96,5 x 17,8 cm

tissage, nouage, teint à la main; jute, fibre de sisal et fibres mélangées

Collection de la Surrey Art Gallery, don de Bruce Ambrose

En 1978, avec seulement quelques années d'enseignement de tissage à son actif, Inese Birstins participe à deux programmes de résidence au Centre des arts de Banff : *Sculptural Weaving* et *Fibre in Architectural Space*. *Mindscape*, qui date de cette période, témoigne de la maîtrise de Birstins de son médium et de son engagement à repousser les limites du tissage par une exploration de matériaux et de textures naturels, une expansion en trois dimensions et des références aux pensées intérieures comme aux paysages. Birstins est l'une des rares Canadiennes à figurer dans le livre révolutionnaire de Constantine et Larsen, *The Art Fabric Mainstream* (1981), avec son œuvre de feutrage *Interchange II* (1979), probablement créée pendant le programme de résidence de Banff, *Fibre Interchange*, en 1979.

Pages reproduites, p. 69, p. 77.

### Catalogue 7

Rose Buffalo  
d. 1988, Standing Buffalo First Nation, Saskatchewan, Canada  
*Ta-Hah 'Sheena*, 1968  
110 x 36,5 cm  
Sioux Handcraft Co-operative  
110 x 36,5 cm  
tapis crocheté avec une aiguille à clapet; laine, coton  
Collection permanente de SK Arts  
Page reproduite, p. 48.

### Catalogue 8

Brenda Campbell  
n. 1942, Moose Jaw, Saskatchewan, Canada  
*Woodlands Undercover*, 1975  
298 x 360,5 x 8 cm  
tissage, cordons enroulés, nœuds rya; laine naturelle, coton, toison brute  
Collection de l'Alberta Foundation for the Arts, 1977.042.001  
Étant donné les tissages d'inspiration pop de Brenda Campbell à la même époque, l'absence de couleurs dans *Woodlands Undercover* est surprenante. Plutôt que de submerger les sens avec des éclats de verts, de roses et de violets, Campbell invite les spectateurs à être présents et à examiner attentivement et réagir à ce qui se trouve devant eux. Possédant une technique sophistiquée pour avoir étudié au Collège des arts de l'Alberta et travaillé avec Douglas Motter and Associates, Campbell exploite dans une pièce unique, *Woodlands Undercover*, de nombreuses méthodes : tapisserie, enroulage et nœud rya (nouage utilisé dans les tapis à longs poils). Cependant, le titre fait également allusion à quelque chose d'autre : des parcelles de régions boisées parsemées de ravins cachés et d'animaux dissimulés, des secrets qui ne sont révélés qu'à ceux qui ralentissent.  
Page reproduite, p. 182.

### Catalogue 9

Nancy Crites  
n. 1951, Toronto, Ontario, Canada  
*Threshold : No Laughing Matter*, 1991  
41 x 65 x 4 cm  
tapis crocheté; condoms en latex, tissu de renfort en coton  
Collection permanente de SK Arts, C92-93.01a  
Des condoms roses et bleus, durcis par le temps et devenus d'une couleur brun caramel, forment le mot « WELCOME » sur ce tapis crocheté original de l'artiste calgarienne Nancy Crites, une œuvre créée pendant ses premières années à Prince Albert, en Saskatchewan. « Ce tapis témoigne de ma préoccupation pour l'épidémie de sida et de mon intérêt pour la démythification du condom afin de garantir la sécurité et la protection. [C]est une déclaration sur le franchissement de la limite de l'espace privé, que ce soit physiquement, sexuellement ou autrement : le respect, la permission et la sécurité de toutes les personnes concernées doivent être pris en compte », a déclaré l'artiste.  
Pages reproduites, p. 150, p. 155.

### Catalogue 10

Nancy Crites  
n. 1951, Toronto, Ontario, Canada  
*Threshold : No Laughing Matter II*, 2002  
53 x 71 cm  
tapis crocheté; laine feutrée teinte à la main, soie de sari  
Collection permanente de SK Arts, C92-93.01b

Les fibres roses et bleues de ce tapis crocheté rappellent les condoms colorés utilisés dans la création de la première version de *Threshold : No Laughing Matter* trente ans plus tôt. Alors que le tapis original évoquait le rôle des condoms pour garantir « sécurité et protection » pendant l'épidémie de sida, sa version actualisée « exprime des préoccupations quant au rôle et aux implications du tapis de bienvenue pendant une pandémie. Qui franchit le seuil de votre espace privé, de votre maison, de votre studio, etc.? ».

Page reproduite, p. 155.

### Catalogue 11

Katharine Dickerson  
n. 1947, Duluth, Minnesota, États-Unis  
*West Coast Tree Stump*, 1972  
226 x 297 x 267 cm  
tressage, trame supplémentaire; jute, laine filée au fuseau, toile de jute  
Collection de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada / Collection of the Canada Council Art Bank 74/5-0968  
Katharine Dickerson est déjà une artiste et une tisserande célèbre lorsqu'elle arrive à Calgary pour enseigner le tissage au Collège des Arts de l'Alberta en 1977. Elle avait étudié à la célèbre Haystack Mountain School of Crafts avec Jean Stampsta et à l'École de l'Institut d'art de Chicago avec Claire Zeisler, avant de s'installer dans une ferme sur l'île de Vancouver. C'est là qu'elle laisse de côté le tissage technique précis pour adopter une approche plus expérimentale, inspirée par son étude des techniques d'artisanat textile autochtone. Son travail prend de l'ampleur et de la complexité et donne naissance à une œuvre monumentale, *West Coast Tree Stump*. Cette œuvre est créée sans métier à tisser dans son studio extérieur, entouré d'arbres vivants. Dickerson réalise plusieurs autres grosses commandes, dont l'immersive *West Coast Forest* pour le ministère des Travaux publics (édifice Douglas) à Victoria, en 1975–1976. Elle prend la relève de Douglas Motter, parti à la retraite, au Collège des Arts de l'Alberta; son approche du tissage a été comparée au rock explosif de Jimi Hendrix.  
Pages reproduites, p. xviii, p. 129.

### Catalogue 12

Aganetha Dyck  
n. 1937, Winnipeg, Manitoba, Canada  
*Rope Dance*, c. 1974  
293 x 37,5 x 30 cm  
crochet; jute  
Collection permanente de SK Arts, 1976-305  
Ayant grandi dans une région rurale du Manitoba, Aganetha Dyck fut fascinée, enfant, par les petits napperons et les paniers crochetés par sa grand-mère mennonite. Une fois établie à Prince Albert en 1972, Dyck commence à créer des formes imaginatives à l'aide de cette technique, notamment un cochon et des porcelets crochetés en fil de cuivre. Ces œuvres ont attiré l'attention de George Glenn, directeur du Centre des arts de Prince Albert, ce qui valut à l'artiste une invitation à s'installer dans le studio du centre. C'est à cet endroit que Dyck a rencontré la dynamique communauté des tisserands de la Saskatchewan, notamment Margreet van Walsem, Annabel Taylor, Kaija Sanelma Harris et Ann Newdigate, parmi d'autres.  
Page reproduite, p. 190.

### Catalogue 13

Aganetha Dyck  
n. 1937, Winnipeg, Manitoba, Canada  
*Close Knit*, 1976  
35 x 89 x 391 cm  
feutrage par machine à laver à essoreuse; laine

Collection permanente de SK Arts, 2022-074

Élève de la maîtresse Margreet van Walsem au milieu des années 1970, Aganetha Dyck s'impatiente rapidement devant les exigences du travail sur métier à tisser. C'est en découvrant par hasard la beauté de la laine rétrécie, que Dyck a adopté comme appareil de création artistique la machine à laver, plutôt que le métier à tisser, et les articles en laine rejetés, plutôt que le fil, qui sont devenus son support préféré. *Close Knit*, créé après son départ de Prince Albert pour Winnipeg en 1976, appartient à sa série signature *Sizes 8 to 46*. Les chandails de laine rétrécis dans cette œuvre forment un tout compact et cohésif, affirmant une perspective féministe sur la valeur de la vie et du travail domestiques.

Page reproduite, p. 118.

#### Catalogue 14

Murray Gibson

n. 1960, Victoria, Colombie-Britannique, Canada

*Prairie Carpet*, 1990

227 x 378 cm

tapisserie; laine, soie, coton

Collection de la Compagnie Pétrolière Impériale Limitée

Au cours de son éminente carrière, Murray Gibson rend souvent hommage à la longue histoire et à la portée mondiale du tissage en modelant des motifs textiles inspirés de cultures du monde entier. *Prairie Carpet* est une commande de Esso Ressources Canada pour le Centre de recherche Esso sur le campus de l'Université de Calgary. La tapisserie est censée évoquer un « vol de tapis magique » au-dessus des prairies et des montagnes à travers les aurores boréales, et faire écho aux voyages de découverte des chercheurs qui explorent l'univers. Fait inhabituel, la section supérieure du tapis est tissée de l'arrière vers l'avant de sorte qu'elle ne peut être lue correctement que lorsqu'elle est repliée, une particularité qui renvoie à la façon dont le savoir peut bouleverser notre compréhension de la réalité. Gibson, diplômé du Collège des Arts de l'Alberta (maintenant AUArts), habite à Antigonish, en Nouvelle-Écosse.

Pages reproduites, p. 97, p. 114.

#### Catalogue 15

Nancy Goodpive

1928–2006, Standing Buffalo First Nation, Saskatchewan, Canada

*Rug*, 1968

Sioux Handcraft Co-operative

76,2 x 68,6 cm

tapis crocheté avec une aiguille à clapet; laine, coton

Collection permanente de SK Arts

Page reproduite, p. 42.

#### Catalogue 16

Evelyn Goodtrack

n. 1950, Fort Qu'Appelle, Saskatchewan, Canada

*Dakota Rug*, v. 1968

Sioux Handcraft Co-operative

174,5 x 113,5 cm

tapis crocheté avec une aiguille à clapet; laine, coton

Collection permanente de SK Arts, N70.3

À l'adolescence, Evelyn Dale Goodtrack (née Yuzicappi) fait partie des jeunes membres de la coopérative artisanale sioux. Elle attribue le design de *Dakota Rug*, le seul de ce groupe qui comporte des motifs floraux, à une « grand-mère de Prince Albert ». Goodtrack aime l'aspect communautaire du projet, la façon dont tout le monde participe et s'entraide, et le rapprochement créé avec les aînés. Ce tapis fut crocheté principalement le soir, à la lumière de la lampe, car

autrefois la maison de Goodtrack n'avait pas l'électricité. Aujourd'hui, Goodtrack vit avec son mari, Hartland Goodtrack, au sein de la Première Nation Standing Buffalo. Tous deux comptent parmi les aînés du centre culturel autochtone de la Saskatchewan et se consacrent à l'éducation des jeunes Dakotas et Lakotas.

Page reproduite, p. 36.

#### Catalogue 17

Jessie Goodwill

*Rug*, 1967

Sioux Handcraft Co-operative

65 x 76 cm

tapis crocheté avec une aiguille à clapet; laine, coton

Collection permanente de SK Arts

Page reproduite, p. 41.

#### Catalogue 18

Phyllis Green

n. 1950, Minneapolis, Minnesota, États-Unis

*Boob Tree*, 1975

109,2 x 55,9 x 50,8 cm

crochet; laine, bois

Collection du Musée des beaux-arts de Winnipeg; œuvre acquise avec les fonds de la succession de M. et Mme Bernard Naylor; fonds gérés par la Winnipeg Foundation, 2014-128

En tant qu'affiche de l'exposition *Woman as Viewer* de 1975, le *Boob Tree* (littéralement arbre à nichons) de Phyllis Green a connu un succès immédiat. L'exposition organisée par la Winnipeg Art Gallery à l'occasion de l'Année internationale de la femme célébrait « une vision par une femme d'elle-même et de son monde » (Zenith Corne, 1978), mais elle remettait aussi en question une exposition parallèle qui présentait principalement des images de femmes réalisées par des hommes. Que ce soit à cause de la touche humoristique du *Boob Tree*, de sa couleur percutante, de l'usage du crochet (stéréotype de l'artisanat féminin) ou de sa résonance archétypique, l'effet a été irrésistible. Comme l'a admis plus tard l'écrivain Doug Harvey, « [l]es affiches étaient populaires et controversées, et il semblait y en avoir partout dans la ville – jusqu'à ce qu'il devienne *de bon ton* de les voler – une tendance criminelle à laquelle j'avoue avoir moi-même cédé » (Harvey, 2018).

Pages reproduites, p. xix, p. 146, p. 168.

#### Catalogue 19

Ann Hamilton,

n. 1956, Lima, Ohio, États-Unis

*Untitled*, 1979

262 x 250 cm

tissage; coton, fibre de sisal, laine

Collection de la Galerie Walter Phillips, Centre des arts et de la créativité de Banff

Ann Hamilton est une importante artiste américaine, surtout connue pour ses installations multimédias immersives qui répondent à des contextes architecturaux et à l'histoire sociale. Ses racines du côté textile sont moins connues. Après avoir appris à tisser avec Cynthia Schira à l'Université du Kansas (BFA 1979), Hamilton passe l'année qui suit à tisser à l'École des Beaux-arts de Banff. « Lorsque je suis arrivée à Banff, je faisais un travail qui ressemblait beaucoup à [celui de Schira]. J'ai toujours l'impression qu'une grande partie de mon travail découle d'une sensibilité textile ». Après Banff, elle s'installe à Montréal avant de poursuivre des études supérieures en sculpture à Yale (MFA 1985). Ses travaux ultérieurs témoignent d'une préoccupation pour les « relations entre le tissu, le son, le toucher, le mouvement et le geste humain » et d'une « dense matérialité ».

Pages reproduites, p. 64, p. 188.



### Catalogue 20

Kaija Sanelma Harris  
n. 1939, Turku, Finlande

*Stubble Field*, 1984

161 x 142 cm

double tissage; laine

Collection de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada /  
Collection of the Canada Council Art Bank 87/8-0276

Pour l'artiste et tisserande de formation finlandaise Kaija Sanelma Harris, l'expérimentation des techniques de tissage est liée à son désir de transmettre des expériences sensorielles des prairies au moyen de compositions tissées. Entre 1981 et 1987, elle crée une série de paysages en tapisserie à double tissage « mettant l'accent sur la couleur et le relief » (Harris en Moppett, 1993). Dans *Stubble Field*, la campagne vallonnée entourant Saskatoon, émaillée de paille après la récolte, est représentée de manière créative par des formes bouclées et une riche palette de teintes couleur de terre.

Page reproduite, p. 73.

### Catalogue 21

Kaija Sanelma Harris  
n. 1939, Turku, Finlande

*Sun Ascending*, 1985

396,2 x 86,2 cm (chacun des 24 éléments)

tapisserie; laine, lin

Le Musée d'art MacKenzie; don de Cadillac Fairview Corporation Ltd., 2014-12

En 1984, l'artiste et tisserande de Saskatoon Kaija Sanelma Harris fit partie d'un groupe restreint d'artistes canadiens invités par la société Cadillac Fairview à produire des œuvres textiles pour apporter un peu de chaleur aux intérieurs modernistes austères du Centre TD, un complexe d'immeubles conçu par l'architecte Mies van der Rohe. *Sun Ascending*, sa plus grande œuvre et sa plus importante commande architecturale, représente un paysage modulaire géométrique qui rappelle, sous une forme abstraite, le soleil qui se lève au-dessus d'un bosquet de trembles, paysage caractéristique de sa Finlande natale et de son pays d'adoption. Les deux ensembles de panneaux donnent l'impression d'une clairière dans un fourré – un lieu de culte ancien dans la culture finlandaise.

Pages reproduites, p. xvii, p. xx, p. 82, p. 98.

### Catalogue 22

Margaret Harrison

n. 1941, Katepwa Lake, Saskatchewan, Canada

*Margaret's Rug*, c. 2005

55,8 x 99,1 cm

technique du tapis croché; chandails en laine recyclés, t-shirts, soie avec renfort en toile de jute

Collection privée

Dans *Margaret's Rug*, Margaret Harrison s'éloigne des motifs floraux traditionnels des Métis pour représenter un lieu précis, celui de sa maison dans la communauté de réserves routières de Katepwa Lake, dans la vallée de la rivière Qu'Appelle, dans le sud de la Saskatchewan. Chaque élément fait référence à un lieu, à une histoire ou à une tâche féminine particulière de sa jeunesse. Selon Cheryl Troupe, universitaire métisse, le tapis est « un moyen mnémotechnique contemporain qui lui permet [à Harrison] de se souvenir et de partager ». Avec sa mère, Adeline Pelletier dite Racette, Harrison travaille sans relâche pour préserver et dynamiser les formes d'art métisses traditionnelles que sont le tapis croché et la broderie sur soie. Leurs efforts sont soulignés dans les films du Gabriel Dumont

Institute (GDI) *Aen Kroshay aen tapee avec mi gineey : Métis Hooked Rugs et Mashnikwawchikun avec la sway di fil : Métis Silk Embroidery* (voir la page YouTube du GDI).

Pages reproduites, p. 14, p. 15, p. 54, p. 60.

### Catalogue 23

Eva Heller

n. 1946, Lodz, Pologne

*Heat*, 1983

Paneau A : 227,5 x 95 x 3 cm

Paneau B : 231 x 92 x 3 cm

Paneau C : 228 x 95 x 4 cm

Paneau D : 231 x 97 x 3 cm

tapisserie; laine, coton

Collection de l'Alberta Foundation for the Arts, 1985.001.001.A-D

« Le soleil, l'herbe des prairies, la chaleur de l'été... Chaque hiver, j'attendais un chinook et les premiers signes du printemps ». La description de l'inspiration d'Eva Heller pour *Heat* montre son intérêt pour la transposition d'impressions de la nature en magnifiques tapisseries abstraites des Gobelins. Eva Heller a reçu sa formation à l'École supérieure des beaux-arts de Łódź, en Pologne, où elle a pu bénéficier des enseignements de conférencières invitées telles que Janina Tworek-Pierzgalska, Anna Sledziwska et l'influente Magdalena Abakanowicz. Réalisée deux ans après son arrivée au Canada, l'œuvre *Heat* s'est révélée un défi pour Heller qui ne disposait pas d'un grand studio dans sa maison de Lethbridge. Elle l'a donc tissée sur un simple cadre dans une petite chambre après avoir teint la laine dans une grande casserole dans sa cuisine.

Pages reproduites, p. 96, p. 129.

### Catalogue 24

Theresa Isnana sr.

d. 1977, Standing Buffalo First Nation, Saskatchewan, Canada

*Rug*, 1967

Sioux Handcraft Co-operative

86,3 x 55,9 cm

tapis croché avec une aiguille à clapet; laine, coton

Collection permanente de SK Arts

Page reproduite, p. 41.

### Catalogue 25

Pirkko Karvonen

n. 1935, Forssa, Finlande

*Rapeseed Fields*, 1974

230 x 97 x 6 cm

tissage; rya, teinture à base de plantes, laine

Collection de l'Alberta Foundation for the Arts, 1974.100.001

Pirkko Karvonen apprend à tisser avec sa belle-mère en Finlande, en raison de la pénurie d'objets utilitaires, comme les tapis, les serviettes et les nappes, après la guerre. Arrivée au Canada en 1951, elle ouvre un studio à Edmonton où elle enseigne le tissage à des dizaines d'élèves de la province par l'entremise des services de vulgarisation du Conseil scolaire d'Edmonton et d'Alberta Culture. *Rapeseed Fields*, 1974, offre un rendu abstrait d'un champ de canola, illustrant ainsi une combinaison magistrale du design, de la technique et des compétences tinctoriales de l'artiste. L'œuvre rappelle également les efforts considérables déployés par les chercheurs agricoles des prairies dans les années 1970 pour créer le canola (auparavant connu sous le nom de colza), une plante oléagineuse aux vives fleurs jaunes qui illuminent le paysage des prairies en juillet et en août.

Page reproduite, p. 128.

### Catalogue 26

Jane Kidd

n. 1952, Victoria, Colombie-Britannique, Canada

*Landslice #1*, 1988

54 x 53 cm

tapisserie avec fente et chaîne tirée; laine, coton, rayonne, lin, soie

Collection de l'artiste

*Landslice #1* et *#3* font partie d'une série d'œuvres que Jane Kidd tisse après s'être jointe au corps professoral du Collège des arts de l'Alberta, où elle enseigne de 1980 à 2011. Plus petites et plus intimes que ses grandes commandes architecturales, ces œuvres explorent la structure et la forme tissées. Pour créer cette riche texture, Kidd tire sur les fils de chaîne et les rassemble en bandes en une sculpture comprimée en bas-relief qui rappelle la stratification géologique. Ses tapisseries ultérieures sont de nature plus figurative et exploitent une imposante iconographie personnelle qui s'inspire de ses recherches sur l'histoire des textiles, le monde naturel et le phénomène de collection. Kidd reçut le prestigieux Prix Saidye Bronfman pour l'excellence dans les métiers d'art en 2016.

Pages reproduites, p. 104, p. 105, p. 131.

### Catalogue 27

Jane Kidd

n. 1952, Victoria, Colombie-Britannique, Canada

*Landslice #3*, 1989

54 x 53 cm

tapisserie avec fente et chaîne tirée; laine, coton, rayonne, lin, soie

Collection de l'artiste

Pages reproduites, p. 164, p. 179.

### Catalogue 28

Charlotte Lindgren

n. 1931, Toronto, Ontario, Canada

*Winter Tree*, c. 1965

148,3 x 73 cm

tissage; laine, fil

Collection du Musée d'art du Centre de la Confédération, CM 67.1.36, CM 67.1.36

L'œuvre *Winter Tree* de Charlotte Lindgren, présentée dans le cadre de la célèbre exposition *Artisanat canadien* à Expo 67, reflète l'intérêt continu de l'artiste pour l'architecture. Ce n'est qu'une fois l'œuvre suspendue qu'on a pu créer la forme tridimensionnelle se dégageant du tissage à plat sur le métier à tisser de la laine de couleur noire, choisie pour sa clarté, sa légèreté et son intemporalité. Bien que Lindgren soit alors installée à Halifax, les années qu'elle passe à Winnipeg (1956–1963) jouent un rôle essentiel dans son développement. Alors qu'elle travaille comme conférencière en design au département d'économie domestique de l'Université du Manitoba, elle suit des cours de tissage auprès de sa collègue Lillian Allen. Une série de tentures murales créées avant son déménagement à Halifax en 1964 attire l'attention du doyen américain des textiles, Jack Lenor Larsen, qui l'invite à la Haystack Mountain School of Crafts à Deer Isle, dans le Maine. Lindgren représente ensuite le Canada à deux biennales internationales de la tapisserie de Lausanne (1967, 1969) et enseigne au Centre des arts de Banff dans les années 1970.

Pages reproduites, p. 117, p. 119.

### Catalogue 29

Carole Little

n. 1949, Calgary, Alberta, Canada–2015, Calgary, Alberta, Canada

*Furrow*, 1976

364 x 91.8 cm

tissage croisé, ikat; laine

Collection de l'Alberta Foundation for the Arts, 1977.027.001

Carol Little fait partie du grand nombre d'anciennes étudiantes du Collège des Arts de l'Alberta qui se sont jointes à l'entreprise de tissage sur mesure de Douglas Motter and Associates à Calgary; c'est là où Little perfectionnera ses compétences de 1973 à 1978, avant de fonder son propre studio. Elle continue à tisser tout au long des années 1980, se concentrant principalement sur des œuvres pour des expositions ou des commandes. Elle fonde ensuite Handspirits, une galerie coopérative en 1987, et modifie sa pratique pour se concentrer davantage sur le batik et les soies peintes. *Furrow* est tissé pendant que Little travaille pour Motter and Associates et porte l'étiquette de l'entreprise au verso. Les subtiles bandes d'ikat et la présentation sculpturale rappellent les paysages agricoles des prairies. Cet endroit est une source d'inspiration inépuisable pour Little.

Pages reproduites, p. xv, p. 122.

### Catalogue 30

Amy Loewan

n. 1945, Hong Kong

*A Mandala "The Circle and the Square"*, 1996

66,5 x 45,8 cm

tissage; calligraphie, papier (de riz) Shuen, encre de Chine, fusain et impression sur ordinateur

Collection de l'Alberta Foundation for the Arts, 1997.168.001

Étudiante adulte à la Faculté des arts de l'Université de l'Alberta, Amy Loewan commence à incorporer les sensibilités et les matériaux de son héritage chinois dans des peintures calligraphiques au goutte-à-goutte. Les motifs tissés en forme de grille de cette calligraphie l'amènent à explorer le processus de tissage physique de bandes de papier de riz. Les traits horizontaux et verticaux du caractère de la « bienveillance » sont particulièrement évocateurs pour elle et motivent sa série *Project Kindness*. Dans *A Mandala «The Circle and the Square»*, le mot anglais *kindness* (bienveillance) est imprimé dans différentes polices de caractères de gauche à droite et calligraphié de haut en bas. Associée aux symboles de la terre (carré) et du ciel (cercle), l'œuvre tisse une déclaration interculturelle optimiste sur le pouvoir de la bienveillance pour créer un monde meilleur.

Page reproduite, p. 208.

### Catalogue 31

Amy Loewan

n. 1945, Hong Kong

*A Peace Project*, 2000

95 x 68 cm

tissage; calligraphie, papier (de riz) Shuen, encre de Chine, fusain et impression sur ordinateur

Collection de l'Alberta Foundation for the Arts, 2000.068.001

*A Peace Project* est un exemple précoce des œuvres de Loewan en papier de riz tissé, qui ont aujourd'hui évolué en une série de grandes installations connues collectivement sous le nom de *The Peace Projects*. D'apparence géométrique et abstraite de loin, l'œuvre observée de plus près révèle une série de mots qui ont été intégrés dans le tissage du papier de riz : *compassion, kindness, respect, understanding, patience, tolerance, gentleness, forgiveness* (compassion, bienveillance, respect, compréhension, patience, tolérance, douceur, pardon). En 1998, l'historien de l'art David Silcox écrit à propos de cette série : « Ses matériaux nous rappellent à quel point les droits de l'homme sont fragiles. Cette œuvre simple, puissante, mais émouvante de douceur est faite de papier de riz blanc souple et d'encre... et ces mots qui résonnent invoquent des idées qui sont les armes les plus puissantes dans la lutte mondiale pour la dignité humaine ».

Pages reproduites, p. 172, p. 173.

### Catalogue 32

Guilde des métiers d'art du Manitoba

*Prairie Barnacles*, 1979

approx. 175 cm de largeur

tissage reps; laine

Collection de Manitoba Crafts Museum and Library, 581.00

*Prairie Barnacles* est un projet collaboratif qui met en évidence les fortes communautés associées au tissage dans les prairies. Créée pour célébrer le cinquantième anniversaire de la Guilde des métiers d'art du Manitoba, l'œuvre s'inspire d'un atelier animé par Ken Weaver (un apprenti du célèbre auteur américain et promoteur du textile Jack Lenor Larsen), et est dirigée par Anne Ayre et installée par Gordon Ayre. Lee Anderson, Shirley Anderson, George Baldwin, Janet Baldwin, Wynn Buchanan, Andrea Burchard, B. Renton Goodwyn, Chris Grossman, Ruth Johnston, Catherine MacLean, Jean McMurray, Ruby Monds, Henrietta Mullin, Ivy Rollo, Carol Romanyk et Roberta York comptent parmi les artistes participants. Les anatifes sont tissés sur le plancher de la Guilde à Winnipeg à l'aide d'une technique d'armure cannelée dans laquelle les fils de chaîne sont serrés les uns contre les autres et où alternent des fils de trame épais et fins pour créer une texture côtelée. Comme dans la série *Landslice* de Jane Kidd, on a tiré un fil de chaîne puissant d'un côté de chaque anatif pour créer la forme tridimensionnelle.

Pages reproduites, p. 112, p. 129, p. 192.

### Catalogue 33

Florence Maple

1922–2000

*Rug*, 1969

Sioux Handcraft Co-operative

113,5 x 93 cm

tapis croché avec une aiguille à clapet; laine, coton

Collection permanente de SK Arts

Marie Florence Maple (née Perreault) est une Métisse qui confectionne d'abord des tapis crochés dans le style métis traditionnel. Après son déménagement avec sa famille au sein de la Première Nation Standing Buffalo, l'une des rares Premières Nations à accepter des citoyens non visés par un traité, Maple aide à gérer la coopérative artisanale sioux et enseigne les techniques de confection de tapis aux jeunes femmes de la communauté. Elle s'installera par la suite à Winnipeg, au Manitoba.

Pages reproduites, p. 13, p. 48.

### Catalogue 34

Florence Maple

1922–2000

*Tipi Mat*, 1967

Sioux Handcraft Co-operative

68,6 x 68,6 cm

tapis croché avec une aiguille à clapet; laine, coton

Collection permanente de SK Arts, N68.3

Pages reproduites, p. 13, p. 42.

### Catalogue 35

Cathryn Miller

n. 1950, Toronto, Ontario, Canada

*Winter Sun*, c. 1977

88 x 120 cm

tapisserie tissée; laine, coton

Collection permanente de SK Arts, C77.5

Originaire de Toronto, l'artiste Cathryn Miller commence à tisser en 1974 après avoir aménagé un studio à Grasswood, petite collectivité des environs de Saskatoon. Les œuvres textiles de Miller, une autodidacte, ont fait régulièrement partie de la sélection en vue de l'exposition avec jury du Saskatchewan Handcraft Festival, où cette œuvre a été acquise par le Saskatchewan Arts Board (maintenant SK-Arts). Tout au long de sa carrière, Miller s'est intéressée au jeu complexe des formes géométriques, que ce soit en tissage ou sur papier.

Page reproduite, p. 174.

### Catalogue 36

F. Douglas Motter

1913, Chicago, Illinois, États-Unis–1993, Calgary, Alberta, Canada

*This Bright Land*, 1976

617,9 x 232,41 x 24,1 cm

tissage; laine, cuivre, acier

Collection d'art de la Ville de Calgary, don de la Calgary Allied Arts Foundation, 1983

990072 A-F

C'est tout à fait par hasard que Douglas Motter se lance dans le tissage. Peintre de formation, il fait l'acquisition en 1945 d'un métier à tisser pour sa femme Jeanette. « Au début, tisser était un passe-temps, mais, nous ne savons pas exactement quand, l'activité a pris des proportions incontrôlables ». Motter accapara le métier à tisser familial et finit par fonder Motter and Associates en 1961, une entreprise de tissage produisant des articles tissés à la main, du mètreage personnalisé et des tentures sur commande. Très appréciés, ses tissages sont sélectionnés pour l'exposition universelle de Bruxelles de 1958 et Expo 67. Parmi ses principales commandes, citons les tapisseries conçues pour l'édifice de l'Assemblée législative à Edmonton ainsi que *This Bright Land*, commandée pour l'entrée du Palais des congrès de Calgary. Motter est le premier instructeur de tissage du Collège des Arts de l'Alberta (1967–1977) et le mentor de Carol Little, qui a probablement tissé cette œuvre.

Pages reproduites, p. 94, p. 114.

### Catalogue 37

Ann Newdigate

n. 1934, Makhanda (aussi appelée Grahamstown), Afrique du Sud

*Collage Preparatory Sketch For Wee Mannie*, 1980

41 x 39,5 cm

collage; pastel, crayon de couleur, aquarelle, crayon à mine, encre sur papier

Le Musée d'art MacKenzie, collection de l'Université de Regina, œuvre achetée avec l'aide de la Banque d'art du Conseil des Arts du Canada, 1982-16

Les dessins forment souvent la base des tapisseries d'Ann Newdigate. Mettant en rapport deux paradigmes, son travail incorpore « la tension entre la qualité systématique du processus de tapisserie et l'apparente liberté des marques faites au crayon à mine de plomb ou à la peinture dans les dessins » (Newdigate, 1982).

Page reproduite, p. 132.

### Catalogue 38

Ann Newdigate

n. 1934, Makhanda (aussi appelée Grahamstown), Afrique du Sud

*National Identity, Borders and the Time Factor*, ou *Wee Mannie*, 1982

99 x 109,2 cm

tapisserie; coton, soie, laine, fibres synthétiques

Le Musée d'art MacKenzie, collection de l'Université de Regina, œuvre achetée avec l'aide de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, 1982-15

Immigrée depuis peu d'Afrique du Sud à Saskatoon, Ann Newdigate est attirée par le tissage dans les années 1970, sous l'influence de Margreet van Walsem, tisserande de Prince Albert. Poursuivant ses études au Edinburgh College of Art, Newdigate crée cette tapisserie dans le style des Gobelins à partir d'une célèbre photographie du chef métis Louis Riel, prise après sa capture à Batoche, en 1885. Selon Newdigate, « la tapisserie comporte un élément autobiographique, car la date à laquelle la photo a été prise correspond presque exactement à celle de l'une des guerres des Boers en Afrique du Sud, au cours de laquelle mon grand-père a été tué à Faber's Put ». Comme le laisse entendre le titre, l'entrelacement qu'elle fait de récits coloniaux traverse les frontières et soulève des questions complexes sur les gestes d'effacement et d'appropriation par lesquels se construisent les identités nationales.

Pages reproduites, p. 133, p. 185.

### Catalogue 39

Ann Newdigate

n. 1934, Makhanda (auss appelée Grahamstown), Afrique du Sud  
*Then there was Mrs. Rorschach's dream/ You are what you see*, 1988  
181 x 87 cm

tapisserie; lin, soie, fibres synthétiques, laine, coton

Collection de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada /  
Collection of the Canada Council Art Bank 90/1-0261

« Avec le personnage de Mme Rorschach, l'artiste souligne la négligence dont font preuve les historiens à l'égard des femmes aussi bien que de la tapisserie. Bien que Mme Rorschach ait été une psychologue praticienne, sa présence est occultée dans l'histoire, éclipsée par celle de son mari plus célèbre, tout comme la tapisserie a été négligée dans l'histoire de l'art, éclipsée par les beaux-arts plus prestigieux » (Bell, 1988).

Pages reproduites, p. xix, p. 129, p. 158, p. 159, p. 180, p. 181.

### Catalogue 40

Ann Newdigate avec des membres de la Prince Albert Spinners and Weavers Guild et du programme de tissage du Saskatchewan Institute of Applied Science and Technology

*Another Year, Another Party*, 1994-1996

114 x 162 cm

tapisserie; laine

Collection permanente, Mann Art Gallery

Cette magnifique tapisserie a été créée avec des fils tissés au cours de trois décennies. Elle s'inspire des travaux d'Ann Newdigate et d'Annabel Taylor, qui ont toutes deux reçu des dons de fils de la part de leurs amies et mentors, Kate Waterhouse et Margreet van Walsem. *Another Year, Another Party* commémore la communauté dynamique des tisserandes, fileuses et teinturières de Prince Albert, en Saskatchewan, ainsi que leurs liens et leurs histoires communes. Les artistes sont les suivantes : Ann Newdigate, Alice Bergquist, Jill Couch, Sheila Devine, Lorraine Farish, Terese Gaudet, Elaine Greve, Mary Hunt, Gail Sheard, Shirley Spidla, Madelaine Walker, Melanie Wiens, Annabel Taylor and Noella Thompson. La laine a été colorée avec des teintures provenant de plantes locales par Kate Waterhouse.

Page reproduite, p. 204.

### Catalogue 41

Maija Peeples-Bright

n. 1942, Riga, Lettonie

*Sunny Snail Woofish*, c. 1970

35 x 81 x 0,5 cm

crochet; laine, tissu, peinture, boutons

Collection du Musée d'art MacKenzie; don de Veronica et David Thauberger, 1999-167

L'œuvre de l'artiste californienne Maija Peeples-Bright offre l'un des rares recoupements dans les prairies entre le textile et la céramique, un autre médium qui a l'ambition de renverser les présomptions modernistes sur l'art et l'artisanat. Le séjour de Peeples-Bright à Regina a coïncidé avec celui de son ancien professeur David Gilhooly, célèbre céramiste du courant funk. Entre 1970 et 1971, elle crée un large éventail d'œuvres d'inspiration funk en céramique et en textile, notamment des « Woofishes » crochetés, un jeu de mots obtenu à partir du mot anglais *fetish* (fétiche) et du nom de son teckel, Woof W. Woof. Au cours de cette période, elle produit également des rideaux « animaliers » crochetés, tissés et cousus pour le centre d'art de l'Université de Californie à Davis.

Page reproduite, p. 152.

### Catalogue 42

William Pehudoff

1918-2013, Saskatoon, Saskatchewan, Canada

*Tapisserie sans titre (Loeb Commission)*, 1976

120.7 x 160 cm

aiguille de poinçon; fibre acrylique, coton, latex

Collection du Musée d'art du Centre de la Confédération; don de M. et Mme Jules Loeb, 1980, CM 80.6.5

En 1975, la collectionneuse et philanthrope torontoise Fay Loeb lance un projet dans le cadre duquel vingt-trois artistes de premier plan du Canada devaient produire des dessins pour une collection de tapisseries à tirage limité. Les tapisseries ont été conçues comme un moyen d'apporter un peu de chaleur aux espaces communs souvent peu engageants des bâtiments publics et commerciaux. William Pehudoff, de Saskatoon, est alors l'un des cinq artistes des Prairies sélectionnés. Sa tapisserie, reposant sur un petit collage, tire parti des teintes vibrantes du fil acrylique utilisé dans l'atelier de tapisserie au Mexique. Les artisans ont accentué les bords colorés de son dessin en gravant à la main un profond « V » dans les boucles crochetées, reproduisant ainsi les éléments découpés du collage original.

Page reproduite, p. 96.

### Catalogue 43

Gayle Platz

n. Toronto, Ontario, Canada

*Large Tapestry Weave*, v. 1974

190 x 66 cm

tapisserie avec fente et chaîne tirée; bouclé, chenille, bois

Collection du Musée des beaux-arts de Winnipeg; œuvre acquise avec les fonds de la Winnipeg Foundation, G-74-12

Au début des années 1970, Gayle Platz et Marilyn Foubert, deux jeunes tisserandes expérimentales, créent à Winnipeg un atelier-boutique portant le nom fantaisiste de « Frolicking Fantasy ». Elles s'étaient rencontrées au Sheridan College de Toronto et, en 1974, on leur consacre une exposition du même nom à la Winnipeg Art Gallery. Cette exposition met en évidence leur intérêt pour la structure, le matériau, la nature tactile et une compréhension élargie de ce que peut être l'art textile. Dans *Large Tapestry Weave*, Platz associe bois, bouclé et chenille pour créer une forme organique incluant un vide proéminent – une œuvre qui met en valeur toute une myriade de possibilités tactiles et formelles.

Page reproduite, p. 95.

### Catalogue 44

Anne Ratt

d. années 1970, Saskatchewan, Canada

*Mat (cross pattern)*, c. 1971

53 x 47 cm

bouclage; fourrure de lapin

Collection permanente de SK Arts, N73.5

Anne Ratt est originaire de la bande indienne de Lac La Ronge et citoyenne de la Première Nation de Sucker River, dans le nord de la Saskatchewan. Pour ses tapis en fourrure de lapin, Ratt a recours aux techniques traditionnelles des Cris du Nord servant à fabriquer des couvertures et des vêtements légers, chauds et respirants. Des bandes de fourrure de lapin ont été coupées et séchées, puis frottées et travaillées pour les assouplir, et enfin utilisées pour former des boucles, un peu comme au crochet, se servant de l'index comme crochet. Selon Sherry Farrell Racette, une universitaire algonquine et métisse, la petite échelle de ces tapis en fourrure de lapin et leur vente par l'intermédiaire de la Coopérative artisanale du Nord de La Ronge (une solution différente du système des postes de traite) indiquent qu'il s'agissait peut-être d'un « produit d'essai » destiné aux touristes ou à un marché du sud.

Page reproduite, p. 39.

#### Catalogue 45

Anne Ratt

d. années 1970, Saskatchewan, Canada

*Mat (radiating circle pattern)*, c. 1971

51 x 44 cm

bouclage; fourrure de lapin

Collection permanente de SK Arts, N73.6

Page reproduite, p. 39.

#### Catalogue 46

Elaine Rounds

n. 1943, Harvard, Illinois, United States

*Prairie Twill Seasons (Ode to Spring, Summer, Fall and Winter)*, 1985

104 x 104 cm (chacun)

sergé tissé; laine, acrylique, coton, lin

Collection de l'artiste

Cet ensemble de quatre tissages est une ode au changement spectaculaire des saisons dans les prairies. Lorsque Rounds quitte le Colorado en 1970 pour s'installer à Brandon, au Manitoba, le paysage ne l'inspire pas. Cependant, elle finit par tomber amoureuse de sa beauté subtile et sublime et commence à tisser son appréciation dans des tentures murales aux solides lignes horizontales. Outre le tissage en sergé de cette œuvre, Rounds est également connue pour son utilisation de la technique de l'incrustation suédoise. Après avoir été suspendue dans l'édifice du bureau des titres de biens-fonds de Brandon, puis dans le bureau du directeur du Rural Development Institute de l'Université de Brandon, *Prairie Twill Seasons* fit partie de l'exposition de 1989 *Urban/Rural Landscape* à la Galerie d'art du sud-ouest du Manitoba.

Page reproduite, p. 135.

#### Catalogue 47

Mariette Rousseau-Vermette

n. 1926, Trois-Pistoles, Québec, Canada–2006, Montréal, Québec, Canada

*Anne-Marie*, 1976

183 x 183 cm

tissage, technique boutonnière; laine, coton

Collection de la Galerie Walter Phillips, Centre des arts et de la créativité de Banff

Lorsque Mariette Rousseau-Vermette arrive en Alberta pour diriger le programme Fibre du Centre des arts de Banff (1979–1985), elle jouit déjà d'une réputation d'artiste de premier plan en tapisserie à l'échelle internationale, ayant participé à quatre reprises aux influentes biennales de la tapisserie de Lausanne, en Suisse (1962, 1965, 1967,

1971). Avec ses contemporains canadiens, elle est à l'origine d'une nouvelle prise de conscience et d'une nouvelle appréciation de la tapisserie – un mouvement « Nouvelle tapisserie » qui verra les artistes textiles expérimenter avec de nouveaux matériaux et repousser les limites du tissage traditionnel. *Anne-Marie*, qui fait partie d'une série d'œuvres presque monochromatiques, incarne la retenue moderniste et la contemplation tranquille. Des œuvres similaires ont été présentées dans le cadre d'une grande exposition organisée en 1976 à la Winnipeg Art Gallery, dont les exemples se trouvent aujourd'hui dans la collection du Metropolitan Museum of Art de New York.

Pages reproduites, p. xviii, p. 70.

#### Catalogue 48

Florence Ryder

v. 1935–2005 Première Nation Standing Buffalo, Saskatchewan, Canada

*Untitled*, sans date

45, x 95,3 cm

technique du tapis crocheté; laine, tissu avec renfort en toile de jute

Collection privée

Florence Ryder appartient à la Première Nation Dakota Standing Buffalo qui se trouve dans la vallée de la rivière Qu'Appelle dans le sud de la Saskatchewan. Elle apprend à fabriquer des tapis à l'âge de dix ans auprès de sa mère Elizabeth Ryder. Ses motifs sont plutôt floraux jusqu'à ce qu'un bref passage à la Coopérative artisanale sioux l'amène à adopter des motifs géométriques dakota. Contrairement aux tapis de laine crochetés Ta-hah-sheena de la coopérative, les tapis crochetés de Ryder sont confectionnés avec des vêtements usagés (principalement des pantalons en polyester) achetés auprès du Friendship Centre de la ville voisine de Fort Qu'Appelle, ce qui donne des couleurs correspondant aux tendances de la mode d'un passé récent. Ryder tire son inspiration de diverses sources : livres, magazines, émissions télévisées et des pow-wow.

Pages reproduites, p. 13, p. 176.

#### Catalogue 49

Florence Ryder

v. 1935–2005 Première Nation Standing Buffalo, Saskatchewan, Canada

*Untitled*, sans date

48 x 91 cm

technique du tapis crocheté; laine, tissu avec renfort en toile de jute

Collection de Jack Severson

Page reproduite, p. 49.

#### Catalogue 50

Jane Sartorelli

n. 1924, Toronto, Ontario, Canada–2006, Edmonton, Alberta, Canada

*Cerridwen*, c. 1975

231 x 139,7 x 12,7 cm

macramé; laine, acrylique, fibres mélangées

Collection de Nick et Annette Radujko

Les années 1970 voient la prolifération de pratiques artistiques féministes qui produisent des œuvres cherchant à récupérer des techniques, des sujets et des corps « féminins » afin de défier le patriarcat. Il est peu probable que Jane Sartorelli se soit déplacée pour voir *The Dinner Party* de Judy Chicago lors de son lancement à Brooklyn en 1974, mais *Cerridwen* partage une grande partie de son audace, de sa force et de ses formes féminines abstraites. Sartorelli commence à travailler avec des textiles au milieu des années 1960, combinant des techniques pour créer son propre style de tapisserie en bas-relief. Ses œuvres sont amplement exposées et collectionnées

à Edmonton, ce qui lui permet de subvenir aux besoins de ses cinq enfants, étant mère monoparentale. Ses sujets sont le plus souvent figuratifs, bien qu'elle tente quelques incursions du côté de l'abstraction. Cerridwen est le nom d'une ancienne déesse galloise associée à la renaissance et à l'inspiration.

Page reproduite, p. 153.

### Catalogue 51

Hazel Schwass

1925, Wadena, Saskatchewan, Canada–2011, Calgary, Alberta, Canada

*Sans titre*, 1974

160 x 80 x 8 cm

Tapiserie; laine, tapiserie en toison de mouton, os, perles de bois

Collection de l'Alberta Foundation for the Arts, 1974.022.001

En 1943, l'artiste et tisserande Hazel Schwass, âgée de 18 ans et originaire de la Saskatchewan, consacre 210 heures au programme d'études sur le tissage de la Searle Grain Company. Après cette formation, elle poursuit ses études avec Margreet van Walsem et Kate Waterhouse à la Saskatchewan Summer School for the Arts de Fort Qu'Appelle, en Saskatchewan, et avec Mary Snyder à Banff. Connue à Lethbridge comme « la dame qui confectionnait des tapis de selle », Schwass a également produit des œuvres plus expérimentales qui incorporent des éléments de ses couvertures – foulardage moelleux, forme rectangulaire et frange unique – dans des formes nouvelles et expressives.

Page reproduite, p. 16.

### Catalogue 52

Mary Scott

n. 1948, Calgary, Alberta, Canada

*Imago, (viii) translatable <<is That Which Denies>>*, 1988

739 x 99,1 cm

broderie, déconstruction; soie

Collection de l'Art Gallery of Alberta, don de M. Joseph Pierzchalski, 95.36

En tant que peintre, Mary Scott repousse constamment les limites de ce qu'est la peinture. Au milieu des années 1980, après avoir travaillé comme directrice adjointe des arts visuels au Centre des arts de Banff (1982–1984), Scott commence à explorer la relation entre la surface et le sol, l'image et le texte, la perturbation et l'ordre dans ses œuvres. Sa série *Imago*, mot signifiant « image » en latin, explore l'idée de Lacan de l'image idéalisée ou de l'archétype – et le phallocentrisme que les féministes françaises cherchent à subvertir. *Imago, (viii) translatable <<is That Which Denies>>* est une bande de tissu de soie déconstruite, non tissée, mais détissée. Le panneau central est brodé avec l'image abstraite d'un dessin de Léonard de Vinci montrant la coupe transversale d'un homme et d'une femme en plein coït.

Pages reproduites, p. xix, p. 202.

### Catalogue 53

Margaret Sutherland

1922, Calgary, Alberta, Canada–2017, Rocky Mountain House, Alberta, Canada

*The Seed*, c. 1984

162,6 x 58,4 cm

technique d'incrustation Theo Moorman; laine

Collection du Musée et de la Galerie d'art de Red Deer, don de la D<sup>re</sup> Kathleen A. Swallow

Margaret Sutherland apprend à tisser à l'École des beaux-arts de Banff, où elle suit des cours avec Mary Snyder (1973) et Douglas Motter

(1974). En 1980–1981, Sutherland participe à *Fibrations*, la première exposition contemporaine d'arts textiles de la province, avec un jury formé par Glen Allison, Ann Lambert et Mariette Rousseau-Vermette pour l'Université de l'Alberta (cette exposition a ensuite été présentée au Nickle Arts Museum). Tout au long des années 1980, Sutherland réalise de nombreuses commandes de tissage architectural d'envergure en Alberta, notamment des tapisseries pour Sun Life Place à Edmonton et Sun Life Plaza à Calgary. Sutherland, qui a vécu pendant un certain temps dans les bois près de Rocky Mountain House, nourrit un lien profond avec la nature, une sensibilité qu'illustre bien *The Seed*.

Page reproduite, p. 171.

### Catalogue 54

Martha Tawiyaka

v. 1877–1979, Première Nation Standing Buffalo, Saskatchewan, Canada

*Tipi Mat*, 1967

Sioux Handcraft Co-operative

76,2 x 61 cm

tapis crocheté avec une aiguille à clapet; laine, coton

Collection permanente de SK Arts, N68.8

Martha Tawiyaka, descendante du chef Standing Buffalo, est une Dakota Sisseton, sage-femme et guérisseuse. En tant que membre fondateur et « responsable spirituelle » de la coopérative artisanale sioux, Tawiyaka travaille avec d'autres aînés de la communauté pour fournir des dessins traditionnels dakota aux jeunes femmes de la coopérative. Ses œuvres sont présentées à des dignitaires et collectionnées par plusieurs institutions et sa plus importante, une grande tapisserie réalisée pour l'Université de Regina, est toujours exposée à la Bibliothèque Dr. John Archer. En 1969, le magazine *Maclean's* classe Martha Tawiyaka parmi les « Canadiens à connaître ». Page reproduite, p. 40.

### Catalogue 55

Annabel Taylor

1937, Lucky Lake, Saskatchewan, Canada–2006, Deep River, Ontario, Canada

*Ten Shades of Sheep*, 1983

133 x 86 cm

technique de tissage de tapis; chaîne de lin, trame de laine filée à la main

Collection permanente de SK Arts, don du Saskatchewan Craft Council, 2020-059

Annabel Taylor est une des membres fondateurs de la Prince Albert Spinners and Weavers Guild et une ancienne élève de Margreet van Walsem et d'Ann Newdigate. *Ten Shades of Sheep* est un exemple primé de son intérêt pour la teinture naturelle et le filage, techniques qu'elle a souvent enseignées. « Le défi que représente l'utilisation d'une structure simple, d'une palette de couleurs limitée, de matériaux purs et d'éléments classiques de la conception de tapis, écrit Taylor, m'a amenée à m'engager dans un processus simple et direct, qui s'est révélé très satisfaisant ».

Page reproduite, p. 116.

### Catalogue 56

Margreet van Walsem

n. 1923, Zutphen, Pays-Bas–1979, Prince Albert, Saskatchewan, Canada

*Birth*, 1971

86,4 x 35,6 cm

tapiserie; laine

Collection de la Mann Art Gallery, 2005.07.010

L'artiste d'origine néerlandaise Margreet van Walsem est initiée au tissage et à la laine teinte avec des couleurs naturelles par Anton Skerbinc, à la Saskatchewan Summer School for the Arts à Fort Qu'Appelle en 1969. Son travail exprime l'harmonie entre un sentiment profond pour la nature et l'utilisation de matériaux naturels, un intérêt pour les techniques de tissage anciennes et autochtones et un choix de sujets qui « permet de se laisser surprendre par des éléments familiers et de s'interroger à leur sujet : la naissance, la mort, la danse, l'acte de donner ou de prendre, la justice et l'injustice » (Jasper, 1974). Ces intérêts convergent dans *Birth*, une représentation qui fusionne le moment de la naissance avec la création d'une tapisserie.

Page reproduite, p. 157.

### Catalogue 57

Margreet van Walsem

n. 1923, Zutphen, Pays-Bas–1979, Prince Albert, Saskatchewan, Canada

*Inside Out*, 1977

254 x 127 x 10 cm

tapisserie avec fentes et ajouts; laine

Collection de la Mann Art Gallery, 2017.08.016

Les dernières œuvres de l'influente tisseuse de Prince Albert Margreet van Walsem associent un profond engagement envers le cardage, le filage et les teintures naturelles, et un intérêt en constante évolution pour les techniques de tissage novatrices. Van Walsem s'intéresse davantage « aux possibilités de la structure » (Robertson, 1976) après la découverte des approches sculpturales du tissage à la sixième biennale internationale de la tapisserie de Lausanne en 1973, et lors d'ateliers avec Jagoda Buic (Yougoslavie) et Ritzl Jacobi (Allemagne) en 1974. *Inside Out* offre un exemple de virtuosité où le changement de tension du métier à tisser permet de créer un paysage multiforme constitué de fentes et de rainures, de torsades et de plis.

Pages reproduites, p. xix, p. 130.

### Catalogue 58

Kate Waterhouse

1899–1995, Kerrobert, Saskatchewan, Canada

*Archives de Kate Waterhouse*, v. 1977

Fiche modèle : 25 x 38,5 cm

Livre ouvert : 22 x 30 cm

papier, laine

Collection permanente de SK Arts, don d'Ann Newdigate, 1998-028

La publication en 1977 de *Saskatchewan Dyes : A Personal Adventure with Plants and Colours* résume une décennie de recherche et d'expérimentation intensives menées par Kate Waterhouse, teinturière et tisserande de la Saskatchewan. Grâce à l'aide du Saskatchewan Arts Board et à une formation à la Saskatchewan Summer School of the Arts, elle a acquis un bagage impressionnant de connaissances sur les teintures obtenues à partir de plantes des prairies – un savoir qui a enrichi le travail de nombreux tisserands de cette exposition (Margreet van Walsem, Ann Newdigate, Annabel Taylor *et al.*).

Pages reproduites, p. 175, p. 228.

### Catalogue 59

Whynona Yates

1926 Leicester, Angleterre–1998, Canada

*Hanging*, 1974

237 x 132 x 20 cm

tissage, tressage à brins cordés, rya; laine

Collection de l'Alberta Foundation for the Arts, 1997.085.001

Née en Angleterre, Whynona Yates est une tisserande prolifique dont les sculptures textiles à grande échelle et les tentures murales ont été présentées partout au Canada et à l'étranger, notamment au Pavillon canadien d'Expo 67 et au Musée des beaux-arts du Canada en 1973. Établie à Edmonton, Yates file, teint et crée ses œuvres en faisant appel à diverses techniques de tissage et de travail hors métier, illustrant son intérêt pour les traditions de tissage du monde entier. *Hanging* présente des rangs denses imitant le chaume, constitués de franges de toison brute et de fins fils de chaîne ainsi que d'une étroite bande de tissage au sommet. Tout en rappelant un paysage, les franges peuvent également faire penser à un *mino*, sorte de vêtement de dessus japonais fait de paille hydrofuge.

Pages reproduites, p. xv, p. 117.

### Catalogue 60

Marge Yuzicappi

n. 1948, Fort Qu'Appelle, Saskatchewan, Canada

*Tapestry (Ta-hah-sheena)*, v. 1970

Sioux Handcraft Co-operative

365 x 183 cm

tapis crocheté avec une aiguille à clapet; laine, coton

Collection d'art du président de l'Université de Regina, pc.1971.3

Marge (Marjorie) Yuzicappi est l'une des plus jeunes membres de la coopérative artisanale sioux et a crocheté certains de ses plus grands tapis, une activité qu'elle poursuit encore aujourd'hui. Une de ses œuvres les plus importantes, *Tapestry (Ta-hah-sheena)*, réalisée pour l'Université de Regina, est toujours exposée dans la Bibliothèque Dr. John Archer. Parce que le tapis était trop grand pour être étalé chez elle, Yuzicappi a dû le rouler et le travailler par sections. Comme le fait remarquer l'universitaire algonquine/métisse Sherry Farrell Racette à propos de cette pièce, ses « motifs géométriques sont à la fois subtils et dynamiques, servant l'objectif ancien d'embellir un espace commun partagé ».

Pages reproduites, p. 13, p. 207.

### Catalogue 61

Yvonne Yuzicappi

1942 Wolseley, Saskatchewan–2009 Standing Buffalo First Nation, Saskatchewan, Canada

*Rug*, 1968

Sioux Handcraft Co-operative

111 x 36,5 cm

crocheté avec une aiguille à clapet; laine, coton

Collection permanente de SK Arts

Pages reproduites, p. 13, p. 48.

## CONTRIBUTEURS

### Alison Calder

La poète Alison Calder fut lauréate de nombreux prix au cours des deux dernières décennies pour ses œuvres qui font écho à la culture et à la littérature des Prairies canadiennes. Elle enseigne la littérature canadienne et la création littéraire à l'Université du Manitoba.

### Michele Hardy

Michele Hardy a étudié l'artisanat et les arts du textile au Sheridan College School of Crafts and Design (diplômée en 1984), au Nova Scotia College of Art and Design (BFA 1985) et à l'Université de l'Alberta (MA 1995), avant de s'intéresser à l'anthropologie culturelle à l'Université de la Colombie-Britannique (PhD 2003). À l'emploi des Nickle Galleries de l'Université de Calgary depuis 2005, elle a organisé plus de trois douzaines d'expositions – dont l'emphase porte précisément sur l'artisanat et les textiles de Alberta – telles que : *Sandra Sawatzky : The Age of Uncertainty* en 2022; *Shona Rae : Re-Imagined Narratives* en 2018; *Laura Vickerson : The Between* en 2016; et *John Chalke : Surface Tension* en 2015. Michele Hardy est professeure adjointe au Département d'art et d'histoire de l'art de l'Université de Calgary où elle enseigne en art et en études muséales. Elle présente régulièrement des conférences et a écrit de nombreux articles scientifiques, chapitres de livres et catalogues d'expositions. Parmi ses plus récentes publications figurent « Richard Boulet : Stitching Between the Lines and Against the Grain » (2022), « Embroidering Development : The Mutwa and Rann Utsav in Kutch, India » (2020) et « Radical Access : Textiles and Museums » (en collaboration avec Joanne Schmidt), paru dans *Proceedings of the 16th TSA Symposium* (2018).

### Mackenzie Kelly-Frère

Mackenzie Kelly-Frère est un artiste, enseignant et universitaire. Ses recherches portent sur les structures textiles, le tissage assisté par ordinateur, l'histoire sociale des textiles, la théorie de l'artisanat et la pédagogie fondée sur l'artisanat. Il est actuellement professeur associé au programme des arts de la fibre (BFA) et des médias de l'artisanat (MFA) à l'Alberta University of the Arts. Au cours des deux dernières décennies, les œuvres de Mackenzie ont été exposées au Canada, au Japon, en Chine, en Corée et aux États-Unis. Il a écrit des articles

pour diverses publications, dont *Craft Perception and Practice : A Canadian Resource (Volume III)* et *Textile : The Journal of Cloth and Culture*. Mackenzie vit à Calgary (Alberta) avec son mari Kristofer et sa fille Elizabeth.

### Julia Krueger

Julia Krueger a étudié l'histoire de l'art (BA 2002) et l'histoire de l'art canadien (MA 2006) à l'Université Carleton d'Ottawa (Ontario), ainsi que la céramique (BFA 2010) à l'Alberta College of Art + Design (ACAD, désormais AUArts) de Calgary (Alberta). Elle a obtenu son doctorat (PhD) en 2020 dans le domaine de la culture visuelle à l'Université Western Ontario de London (Ontario) et est actuellement registraire de la collection permanente de Saskatchewan Arts. En marge de ses études, Julia a poursuivi une carrière d'enseignante, d'autrice, de chercheuse et de commissaire d'expositions dans les domaines de la culture matérielle et de la théorie de l'artisanat, mettant particulièrement l'accent sur l'artisanat des Prairies canadiennes. Elle a enseigné des cours d'histoire de l'art à l'Université Western Ontario, au Luther College de l'Université de Regina et à ACAD. Ses articles ont paru dans *Cahiers métiers d'art*, *Craft Journal*, *Crafting New Traditions : Canadian Innovators and Influence*, *The Encyclopedia of Saskatchewan* et *Studio Magazine*. Elle a effectué des recherches et organisé diverses expositions sur des thèmes variés, dont *Hansen-Ross Pottery : Pioneering Fine Craft on the Canadian Prairies*, *Keepsakes of Conflict : Trench Art and Other Canadian War-Related Craft*, *Tactile Desires : The Work of Jack Sures* et *Victor Cicansky : The Gardener's Universe*.

### Mary-Beth Laviolette

Commissaire d'art indépendante, autrice et conférencière, Mary-Beth Laviolette s'intéresse tout particulièrement à l'artisanat canadien de haute qualité. Récemment, elle a travaillé avec quatorze artistes autochtones dans les domaines de la fibre et de la broderie perlée afin de créer des commandites pour YW Hub à Calgary. En 2017, elle a organisé une grande exposition pour le musée Glenbow de Calgary (Alberta) : *Eye of the Needle-Beading, Embroidery and Needlework*. Elle siège au conseil d'administration de l'Alberta Craft Council depuis 2009.



## Timothy Long

Timothy Long a étudié l'histoire de l'art à l'Université de Regina (BA Hons 1986) et à l'Université de l'État de New-York à Stony Brook (MA 1990). Il a plus de trente années d'expérience au MacKenzie Art Gallery à Regina où il est conservateur en chef, et il est aussi professeur adjoint à l'Université de Regina. Les récits historiques sur les arts régionaux et l'évaluation de leurs impacts ont inspiré plusieurs de ses recherches collaboratives, dont *Regina Clay: Worlds in the Making*, *Superscreen: The Making of an Artist-Run Counterculture and the Grand Western Canadian Screen Shop* (avec Alex King) et des rétrospectives dans tout le Canada de David Thauberger (en collaboration avec Sandra Fraser) et de Victor Cicansky (avec Julia Krueger). D'autres projets, dont *Atom Egoan: Steenbeckett* (en collaboration avec Christine Ramsay et Elizabeth Matheson) et la série d'expositions/danse des résidences MAGDANCE avec la troupe New Dance Horizons, résultent de son intérêt pour les dialogues interdisciplinaires entre art, son, film et danse contemporaine. Ses applications de l'anthropologie culturelle de René Girard ont donné lieu à plusieurs publications de la MacKenzie Art Gallery, dont *The Limits of Life: Arnulf Rainer and Georges Rouault et Theatroclasm: Mirrors, Mimesis and the Place of the Viewer*.

## Sherry Farrell Racette

Sherry Farrell Racette, universitaire interdisciplinaire, a également une riche carrière d'artiste et de commissaire d'expositions. Son travail, fondé sur les recherches approfondies qu'elle effectue dans les archives et les collections des musées, traite particulièrement des femmes autochtones et de la redécouverte de leur savoir esthétique. Les diverses formes de broderie perlée et de tricot sont des éléments importants de sa pratique artistique, de ses recherches créatives et de sa pédagogie. En 2016, Farrell Racette a été nommée professeure en résidence (Distinguished Visiting Indigenous Faculty Fellow) au Jackman Humanities Institute de l'Université de Toronto. En 2021, elle s'est méritée le Prix d'excellence (Lifetime Achievement Award) de l'Association d'art des universités du Canada (UAAC-AAUC). Née au Manitoba, elle est membre de la Première Nation Timiskaming du Québec.

## Mireille Perron

Mireille Perron est une artiste, éducatrice et autrice. Depuis 1989, elle vit et travaille à Moh-kins-tsis/Calgary (Alberta). Perron est la fondatrice du Laboratoire de pataphysique féministe (2000–), une expérimentation sociale parodique d'œuvres et d'événements collaboratifs artisanaux/artistiques. Elle a enseigné à l'Alberta University of the Arts jusqu'en 2018, date à laquelle elle a reçu le titre de professeure émérite.

## Jennifer E. Salahub

Jennifer E. Salahub (PhD) est professeure émérite d'histoire de l'art, de l'artisanat et du design à l'Alberta University of the Arts (AUArts) et siège au conseil d'administration de l'Alberta Craft Council. Son intérêt pour l'artisanat et les textiles insuffle depuis très longtemps sa vie personnelle et professionnelle. Jennifer continue à être fascinée par les débuts inexplorés (négligés ou oubliés) de l'histoire de l'artisanat et de son enseignement en Alberta. En d'autres termes, elle perçoit le monde à travers « les lunettes colorées de l'artisanat ». Son article le plus récent, « A Lot of Heifer-Dust » : Alberta Maverick Marion Nicoll and Abstract Art », est paru dans *Bucking Conservatism: Alternative Stories of Alberta from the 1960s and 1970s* (2022).

## Susan Surette

Susan Surette a obtenu un doctorat (PhD) de l'Université Concordia de Montréal, où elle enseigne dans le domaine de l'histoire et des théories de l'artisanat, du textile et de la céramique. Elle est coéditrice de *Sloppy Craft: Postdisciplinarity and the Crafts* (Bloomsbury, 2015), du numéro « Special Edition on Craft », *Annales d'histoire de l'art canadien* (2018/19) et de *Craft and Heritage: Intersections in Critical Studies and Practice* (Bloomsbury, 2021). Elle a publié des essais sur l'artisanat canadien dans plusieurs catalogues d'expositions et contribué des chapitres dans des ouvrages collectifs et des revues; elle a également été consultante pour de nombreux projets d'artisanat au Canada. Ancienne tisserande et vannière, elle continue à se passionner pour tous les aspects de l'art des textiles.

## Cheryl Troupe

Cheryl Troupe (PhD) est professeure assistante en histoire à l'Université de la Saskatchewan. Chercheuse engagée dans sa communauté, elle s'intéresse particulièrement aux voix et perspectives des Métis, et étudie les communautés Métis des réserves routières dans l'Ouest du Canada. Son travail imbrique histoires orales, cartographies et généalogies familiales; dans le même esprit, elle s'intéresse aux rapports entre territoire, genres et relations familiales, et à la façon dont les récits évoquent des lieux spécifiques. Elle est citoyenne de la nation Métis de Saskatchewan.

CALIOPSIS  
(COREOPSIS)

ALUM + TIN

ALUM + AMMONIA

ALUM + VINEGAR

ALUM

ALUM + BAKING SODA

NO MORDANT

CHROME

ALUM + ALUMINUM  
KETTLE

FLABANE

NO MORDANT

CHROME ADDED

UMBILICARIA (NORTHERN)  
LICHEN

3RD BATH

3RD BATH + VINEGAR

> DIFFERENT STAGE

BIRCH (OUTER BARK  
FROM LOGS)  
TIN

Au cours de la deuxième moitié du vingtième siècle, un foisonnement remarquable d'œuvres textiles novatrices s'est produit dans les Prairies canadiennes. Mêlant traditions artisanales, mouvements de l'art moderne et moderniste et approches théoriques, un groupe de créateurs d'origines diverses ouvrent alors un magnifique chapitre de l'art du textile.

*Prairies entrelacées*, qui réunit certains des chercheurs les plus importants dans le domaine de l'artisanat au Canada, étudie les œuvres créées par quarante-huit artistes entre les années 1960 et 2000. Ayant retrouvé et catalogué cette histoire oubliée, cet ouvrage s'intéresse tant aux artistes de la fibre qu'aux divers centres d'études et de production textile, s'attardant en particulier aux contextes de création de ces œuvres. Chercheurs autochtones, experts des techniques textiles et des Prairies canadiennes proposent une plongée fascinante dans un mouvement artistique insuffisamment documenté jusqu'à présent.

Avec plus de cent cinquante magnifiques illustrations couleurs d'œuvres textiles, dont un grand nombre d'entre elles n'ayant jamais été photographié, *Prairies entrelacées* ouvre une fenêtre sur un mouvement fascinant qui, n'ayant jamais reçu l'attention qu'il mérite, encourage la recherche dans cette niche période de l'histoire de l'art au Canada.

Poursuivant le succès de l'exposition itinérante du même nom, l'ouvrage *Prairies entrelacées* est une collaboration entre les Nickle Galleries de l'Université de Calgary (Alberta) et la MacKenzie Art Gallery de Regina (Saskatchewan).

**MICHELE HARDY** est conservatrice des Nickle Galleries et professeure associée au Département d'art et d'histoire de l'art de l'Université de Calgary. Elle a écrit de nombreux articles, chapitres d'ouvrages et catalogues d'exposition, et a été commissaire de plus de trois douzaines d'expositions mettant particulièrement l'accent sur l'artisanat et les textiles de l'Alberta.

**TIMOTHY LONG** a trente ans d'expérience à la MacKenzie Art Gallery où il est conservateur en chef. Retraçant les développements de l'art en Saskatchewan depuis les années 1960, ses projets explorent les dialogues interdisciplinaires entre art, son, céramique, film et danse contemporaine.

**JULIA KRUEGER** est commissaire d'art indépendante, historienne de l'artisanat et registraire de la collection permanente de Saskatchewan Arts. Elle poursuit une carrière active en tant qu'enseignante, autrice, chercheuse et commissaire d'expositions dans les domaines de la culture matérielle et de la théorie de l'artisanat mettant particulièrement l'accent sur l'artisanat des Prairies canadiennes.



**UNIVERSITY OF CALGARY**  
Press

[press.ucalgary.ca](http://press.ucalgary.ca)