

**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

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.



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^e 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'enchanteresse 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 :



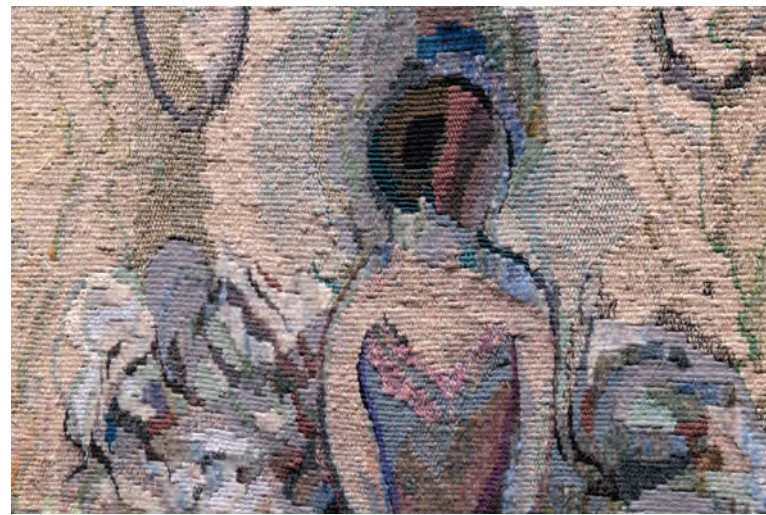
Margreet van Walsem, *Birth*, 1971 (cat. 56). Image de Michele Hardy.



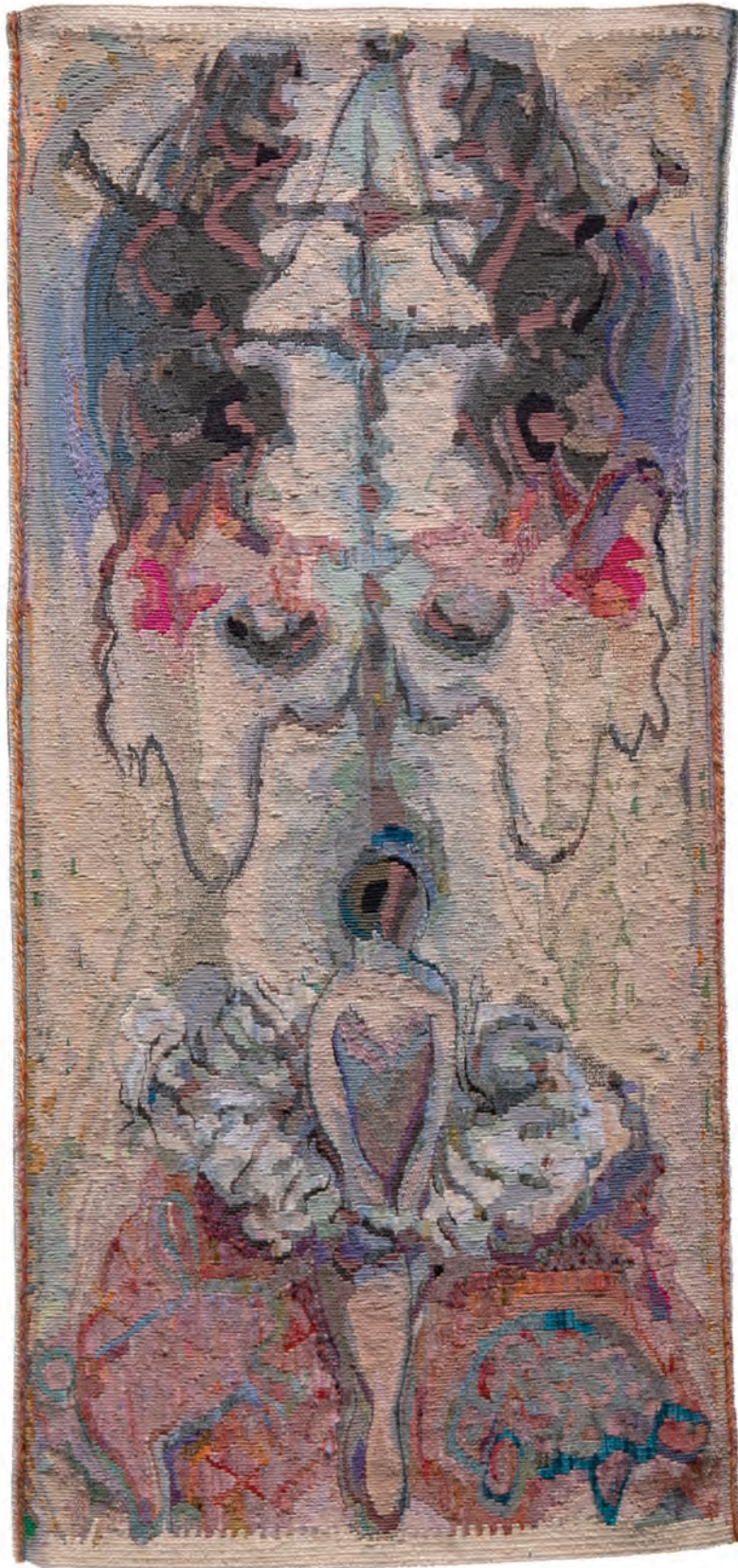
Ann Newdigate, *Then there was Mrs. Rorschach's dream*, 1988, crayons aquarellables, acrylique sur toile, 182 x 93 cm. Collection permanente de SK Arts, 2000-004. Photo de Don Hall.



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, 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.