

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.



Acknowledgement: We acknowledge the wording around open access used by Australian publisher, **re.press**, and thank them for giving us permission to adapt their wording to our policy <http://www.re-press.org>



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?¹ »

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 blanc². 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 ciel³, 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*⁴ 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 MAGAZINES⁵ »

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*⁶. 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 géométrie⁷ ». 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)⁸. 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*⁹, 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 littéraux 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.



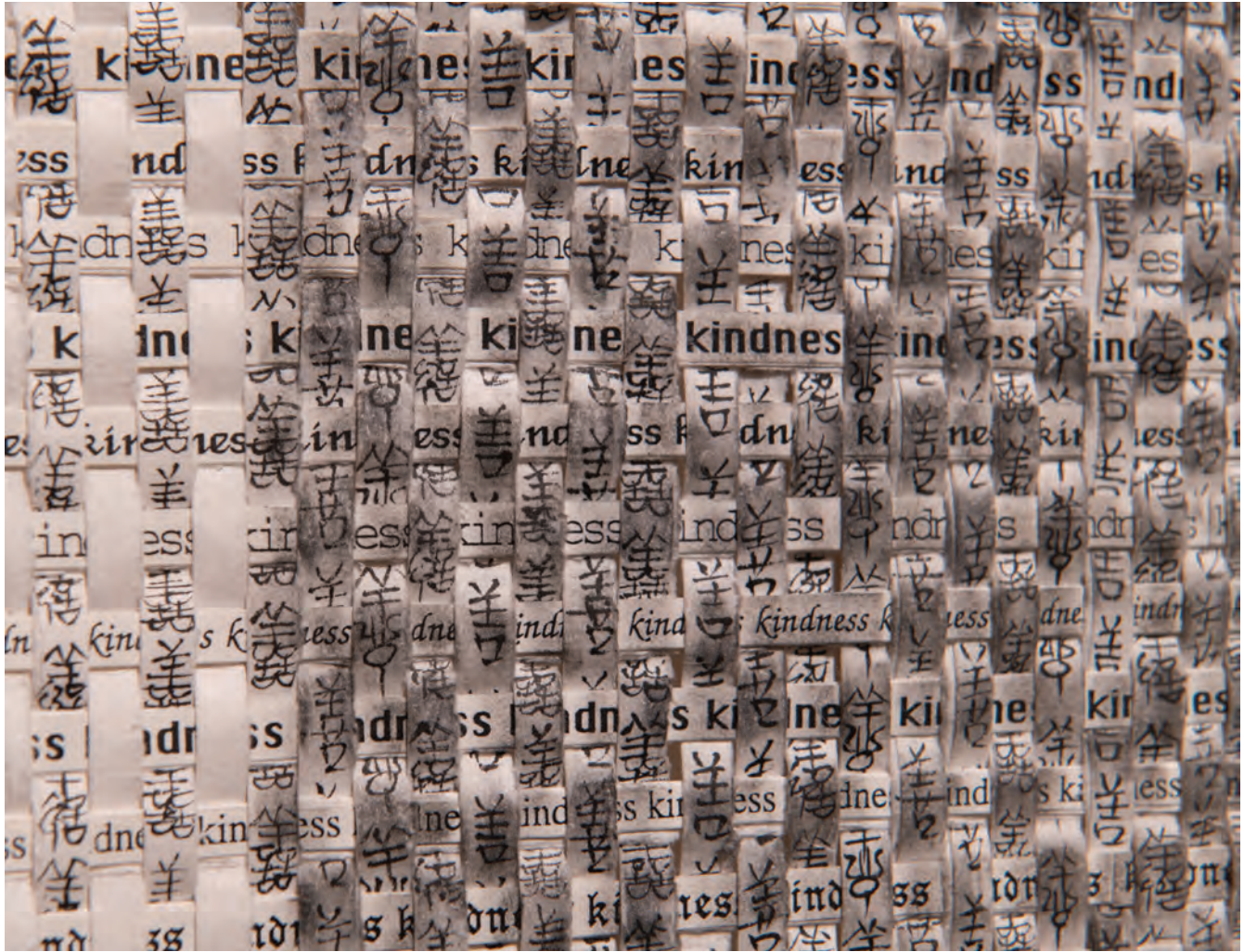
Margaret Sutherland, *The Seed*, vers 1984 (cat. 53).



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*¹⁰

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 acte¹¹ ». 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*¹² ». 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).

