

JOYCE WIELAND

Sa vie et son œuvre par Johanne Sloan

ART
CANADA
INSTITUTE
INSTITUT
DE L'ART
CANADIEN

Table des matières

03

Biographie

12

Œuvres phares

38

Importance et questions essentielles

49

Style et technique

55

Où voir

61

Notes

63

Glossaire

69

Sources et ressources

75

À propos de l'auteur

76

Sources photographiques



Biographie

SECTION 1

Joyce Wieland (1930-1998) commence sa carrière comme peintre à Toronto avant de s'installer à New York, en 1962, où elle se fait rapidement un nom en tant que cinéaste expérimentale. Les années 1960 et 1970 sont prolifiques pour l'artiste, à mesure qu'elle explore divers matériaux et procédés, et que ses œuvres se politisent ouvertement, traitant de nationalisme, de féminisme et d'écologie. Wieland retourne à Toronto en 1971. En 1987, le Musée des beaux-arts de l'Ontario présente une rétrospective de son travail. Dans les années 1990, Wieland apprend qu'elle est atteinte de la maladie d'Alzheimer; elle s'éteint en 1998.

Les premières années

Joyce Wieland est née le 30 juin 1930 à Toronto, la benjamine des immigrants britanniques Sydney Arthur Wieland et Rosetta Amelia Watson Wieland. La famille de son père compte plusieurs générations d'acrobates et d'artistes de music-hall. Puisque les parents de Wieland meurent tous les deux avant qu'elle n'atteigne l'adolescence, elle et ses aînés, Sid et Joan, éprouvent des difficultés à survivre dans la misère et un foyer instable. Démontrant une aptitude pour l'expression visuelle dès son jeune âge, Wieland fait des études à la Central Technical School de Toronto, où elle s'inscrit d'abord en création de mode. À cette école secondaire, elle acquiert les compétences nécessaires qui lui permettront plus tard de travailler dans le domaine de la conception graphique. C'est également à cette école qu'elle entre pour la première fois en contact avec des sculpteurs et des peintres, tels que Doris McCarthy (1910-2010) dont elle suit les cours. Dotée d'un esprit libre et d'une esthétique bien à elle, McCarthy, qui est engagée à fond dans sa pratique, s'avérera un modèle important pour Wieland.



Joyce Wieland, *Sans titre (Moi, petite fille)*, n.d., encre sur papier, 20 x 20,2 cm, collection particulière



Joyce Wieland en 1955, photographiée par Warren Collins

La naissance d'une artiste

Après avoir terminé ses études, en 1948, Wieland travaille comme graphiste au début des années 1950, tout en élaborant sa propre pratique artistique. Elle cohabite avec des amis avant de finalement s'installer dans son propre studio du centre-ville de Toronto, où elle habite seule, ce qui est peu commun pour une jeune femme à l'époque. Elle côtoie

A Joyce Wieland

Sa vie et son œuvre par Johanne Sloan

d'autres d'artistes et fraye avec la bohème de la ville. Au début de la vingtaine, elle voyage également en Europe à plusieurs reprises. Vive d'esprit et pleine d'entrain aux dires de tous, Wieland s'entoure de nombreux amis et admirateurs tout au long de sa vie. Elle rencontre l'artiste Michael Snow (né en 1928), alors qu'ils travaillent tous les deux chez Graphic Associates, une entreprise qui réalise des films commerciaux et d'animation. Le couple se marie en 1956 et demeure ensemble plus d'une vingtaine d'années.



Joyce Wieland et Michael Snow en 1964, photographiés par John Reeves



Carton d'invitation à l'exposition *Joyce Wieland: New Paintings* à l'Isaacs Gallery (Toronto), 1963

Wieland commence à remporter du succès comme artiste à la fin des années 1950, alors qu'elle participe à des expositions collectives, et obtient sa première exposition individuelle en 1960. Peu après, elle s'associe à l'Isaacs Gallery de Toronto, avec laquelle elle entretiendra des liens pendant de nombreuses années. Avrom Isaacs représente de nombreux artistes canadiens de premier plan, dont Graham Coughtry (1931-1999), Gordon Rayner (1935-2010), Jack Chambers (1931-1978), Greg Curnoe (1936-1992) et Snow.

Les années à New York

En 1962, Wieland et Snow s'installent à New York, où ils resteront jusqu'en 1971, et vivent dans des espaces industriels convertis de Lower Manhattan. Les années 1960 sont remarquablement prolifiques pour Wieland. Elle continue de peindre, du moins au début de la décennie, tout en étendant sa pratique artistique à d'autres procédés et matériaux.



Joyce Wieland à New York en 1964, photographiée par John Reeves

Ses œuvres de ces années-là montrent à quel point elle est sensible aux courants artistiques dominants de l'époque, comme le pop art et l'art conceptuel, bien que son interprétation de ceux-ci soit toujours originale et idiosyncrasique. Plusieurs de ses séries importantes voient le jour au cours de cette décennie : les tableaux presque abstraits recelant des messages, des symboles et des dessins érotiques; les collages et assemblages sculpturaux; les tableaux filmiques; les tableaux désastres; les assemblages de pellicule plastique; les courtépintes et autres objets faits de tissu; ainsi que les œuvres fondées sur le langage. C'est également durant cette période qu'elle réalise la plupart de ses films expérimentaux.

À ce stade de la vie artistique de Wieland, un clivage s'opère entre sa pratique en art visuel et sa carrière de cinéaste expérimentale. Les galeries new-yorkaises constituent un monde clos et exclusif qu'elle ne parvient pas à percer, de sorte que ses séries de tableaux, d'assemblages et d'œuvres aux techniques mixtes sont exposées à Toronto (et ailleurs au Canada), tandis qu'à New York, elle fait partie d'une communauté de cinéastes expérimentaux solidaire et stimulante. Aujourd'hui encore, ses films sont appréciés dans le monde entier; sa pratique en art visuel, en revanche, est peu connue en dehors du Canada.

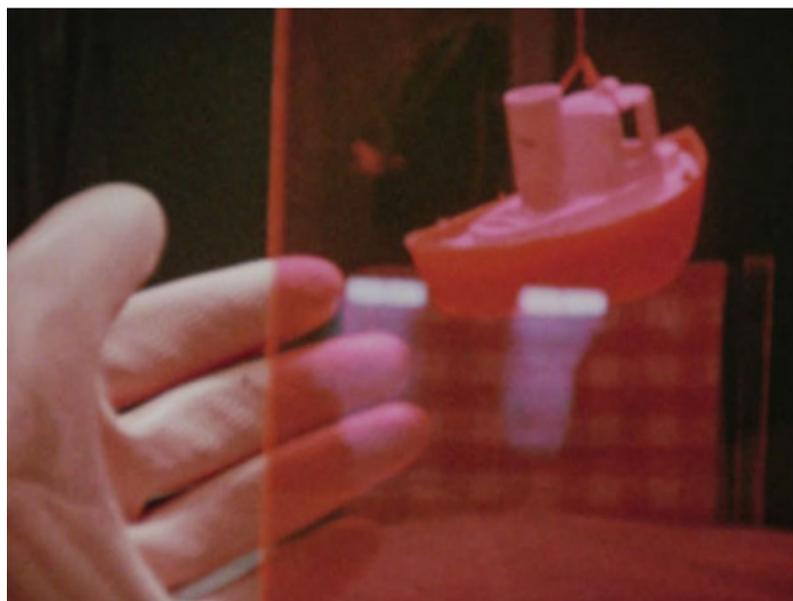
Wieland étudie le cinéma et l'animation alors qu'elle travaille dans le domaine de la conception graphique, ce qui l'encourage à s'engager dans cette voie avec confiance. En 1963, elle commence à présenter ses films aux côtés d'amis et de collaborateurs américains tels que Hollis Frampton (1936-1984), Shirley Clarke (1919-1997) et les frères Kuchar (Mike, né en 1942; George, 1942-2011), ainsi que Snow. D'abord diffusés lors de séances de projection informelles organisées à New York par le critique et cinéaste underground Jonas Mekas (né en 1922) ou par d'autres, ses films expérimentaux sont rapidement présentés dans des établissements prestigieux (en 1968, par exemple, le Museum of Modern Art de New York présente *Five Films by Joyce Wieland*) et des festivals de film internationaux en Allemagne, en Belgique, en France et ailleurs dans le monde. Ses films, tels que *Patriotism, Part II*, 1964; *Water Sark*, 1965; *Rat Life and Diet in North America*, 1968; et *Reason over Passion / La raison avant la passion*, 1969, font l'objet d'une grande attention et suscitent l'admiration pour leur combinaison de rigueur formelle, de tranchant politique et d'humour.



Joyce Wieland, *Salle de réfrigération I*, 1964, bois, métal et plastique, 73,7 x 58,9 x 27,9 cm, Collection d'œuvres d'art de l'Université de Lethbridge



Joyce Wieland, *Water Sark*, 1965, film 16 mm, couleur, sonore, 13 min 30 s, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa



Dans *Water Sark*, 1965, Wieland se filme et filme des objets dans sa cuisine de façon à représenter un espace féminin

Une conscience politique

Durant les années 1960, Wieland s'intéresse davantage à la politique, au nationalisme et à l'activisme. Comme beaucoup d'autres de sa génération, elle participe à des actions collectives de lutte contre la guerre du Vietnam. Elle est en avance sur son temps de par l'importance qu'elle accorde aux questions écologiques. Elle est au fait des injustices raciales aux États-Unis, et son adhésion aux idéaux féministes s'inscrit également dans

le cadre d'une conscience politique élargie. Alors qu'elle vit toujours à New York, Wieland commence à suivre les débats politiques au Canada. À la fin des années 1960, elle est dans un premier temps emportée par la trudeumanie, la vague d'engouement occasionnée par l'arrivée au pouvoir de Pierre Elliott Trudeau, avant de se tourner, quelques années plus tard, vers la branche nationaliste radicale du Nouveau Parti démocratique, le Waffle, fondée en 1969.



Joyce Wieland, *Betsy Ross, voyez ce qu'ils ont fait du drapeau que vous avez confectionné avec tant de soin*, 1966, techniques mixtes, 56 x 34,3 cm, collection particulière



Le premier ministre Trudeau au congrès d'investiture du Parti libéral à Ottawa en 1968

La vie à New York dans les années 1960 stimule Wieland à de nombreux niveaux, mais l'orientation idéologique des États-Unis semble beaucoup lui peser. Elle explique son retour ultérieur au Canada comme suit : « Je sentais que ne je pouvais plus faire de déclarations esthétiques à New York. Je ne voulais pas faire partie de la structure corporatiste qui engendre le Vietnam¹. »

En 1971, le Musée des beaux-arts du Canada (à l'époque la Galerie nationale du Canada) lui dédie une exposition individuelle, intitulée *Véritable amour patriotique*, inaugurée le 1^{er} juillet, à l'occasion du Jour de la Confédération (aujourd'hui appelé la « Fête du Canada »). Il s'agit de la première exposition individuelle que le Musée consacre à une femme artiste canadienne de son vivant. Le responsable de l'exposition,

Pierre Théberge – conservateur de l’art canadien contemporain et, plus tard, directeur du Musée –, tient le travail de Wieland en haute estime, tout comme Jean Sutherland Boggs, alors directrice de l’établissement et première femme à occuper ce poste, de 1966 à 1976.

L’exposition est composée d’œuvres qui transforment des symboles et des icônes familiers de la nation canadienne : des drapeaux unifoliés tricotés; une petite sculpture représentant un personnage féminin avec un castor à chaque sein, intitulée *Spirit of Canada Suckles the French and English Beavers* (L’esprit du Canada allaite les castors français et anglais), 1970-1971; une image composée des lèvres chantant l’hymne national; des vues de paysages idiosyncrasiques; et des slogans bilingues. Elle renferme également divers éléments éphémères tels que l’énorme œuvre comestible *Arctic Passion Cake* (Gâteau de passion arctique), 1971, et les bouteilles de parfum *Sweet Beaver* (Castor doux), qui sont à vendre. De plus, Wieland réalise une œuvre-livre, intitulée *Véritable amour patriotique*, en accompagnement à l’exposition.

N’étant pas exactement une célébration de l’esprit national, *Véritable amour patriotique* met au défi les visiteurs de repenser leur engagement nationaliste en opposant délibérément les sensibilités canadiennes et américaines. Et bien que l’exposition n’aborde pas de front la question du nationalisme québécois, Wieland ne l’ignore pas pour autant. D’ailleurs, en 1972, elle réalise un film expérimental mettant en vedette l’auteur et séparatiste québécois bien connu Pierre Vallières. Par l’entremise de son œuvre, Wieland participe à un débat plus large sur l’identité nationale, même si elle refuse que sa pratique soit didactique dans sa prise de position politique.

Le retour au Canada et les années suivantes

Peu après l’exposition au Musée des beaux-arts du Canada, Wieland et Snow quittent New York et retournent vivre à Toronto. Wieland poursuit son activisme politique : elle participe à des protestations contre la construction d’un barrage hydroélectrique à la baie James, en solidarité avec les Cris de la région, et est également impliquée dans le groupe Canadian Artists’ Representation (CAR, qui deviendra plus tard CARFAC, avec l’ajout de son équivalent de langue française, Le Front des artistes canadiens), qui est à l’origine du système de paiement aux artistes par les institutions et les organismes pour l’exposition et la reproduction de leurs œuvres.



Vue de *Gâteau de passion arctique*, 1971, construction et techniques mixtes, dans l’exposition *Véritable amour patriotique*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

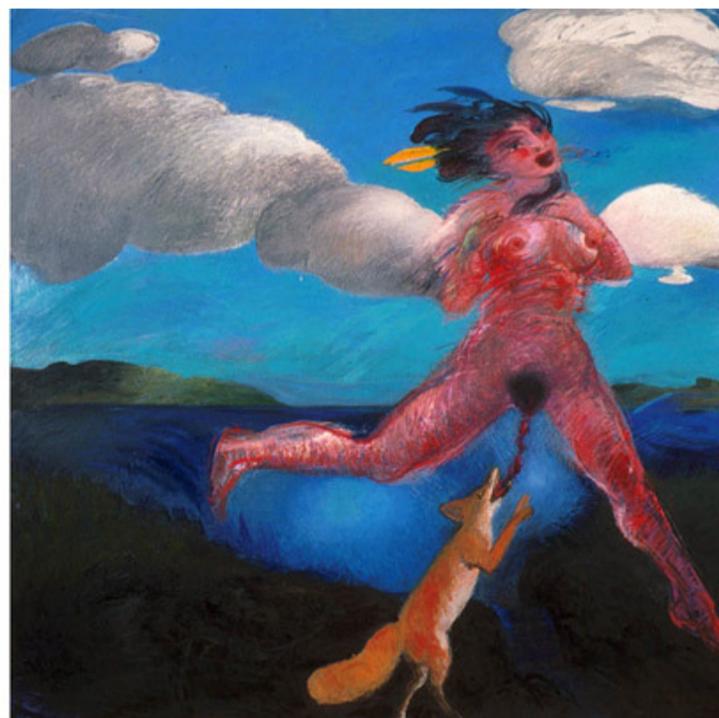
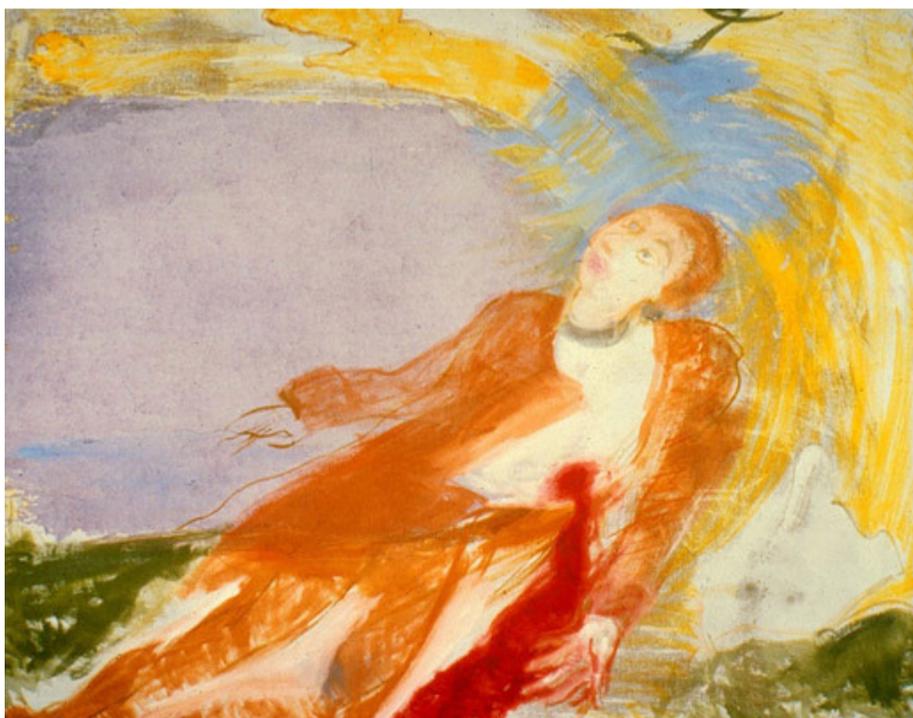


Joyce Wieland, *The Far Shore*, 1976, film 35 mm, couleur, sonore, 105 min, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa



Dans ce photogramme tiré de *The Far Shore*, 1976, le peintre Tom McLeod et son épouse, Eulalie de Chicoutimi, se baignent dans un lac dans le Nord

Au début des années 1970, Wieland consacre l'essentiel de son énergie créatrice à la réalisation d'un long métrage, *The Far Shore*; elle en écrit le scénario, le réalise, le coproduit et investit beaucoup de temps à la recherche de financement. À la sortie du film, en 1976, certains admirateurs du cinéma expérimental de l'artiste ne savent trop que penser de ce mélodrame d'époque, une sorte d'histoire parallèle basée sur l'emblématique peintre canadien Tom Thomson (1877-1917) et son épouse, un personnage féminin purement fictif. Ce film est aujourd'hui apprécié pour son approche novatrice du paysage et des rapports hommes-femmes, et en tant qu'authentique expérimentation sur le genre.



GAUCHE : Joyce Wieland, *La mort de Wolfe*, 1987, huile sur toile, collection particulière **DROITE** : Joyce Wieland, *Sans titre (Femme et renard)*, 1986-1988, huile sur toile, 235 x 245 cm, succession Joyce Wieland

Wieland et Snow mettent fin à leur mariage à la fin des années 1970. Wieland retourne à la peinture dans les années 1980, et conçoit dans la plupart des cas une

imagerie hallucinatoire portant sur la sexualité et la spiritualité plutôt que sur des questions ouvertement politiques. En 1987, le Musée des beaux-arts de l'Ontario lui consacre une rétrospective. L'exposition propose un examen critique de son œuvre ainsi qu'une synthèse des deux volets de sa production artistique : ses œuvres d'art visuel et ses films expérimentaux y sont présentés côte à côte.

Dans les années 1990, l'état de santé de Wieland se détériore et elle apprend qu'elle est atteinte de la maladie d'Alzheimer. Un groupe d'amies l'accompagne et prend soin d'elle durant les dernières années de sa vie. Elle s'éteint à Toronto le 27 juin 1998.



Joyce Wieland en 1988, photographiée par Michael Torosian

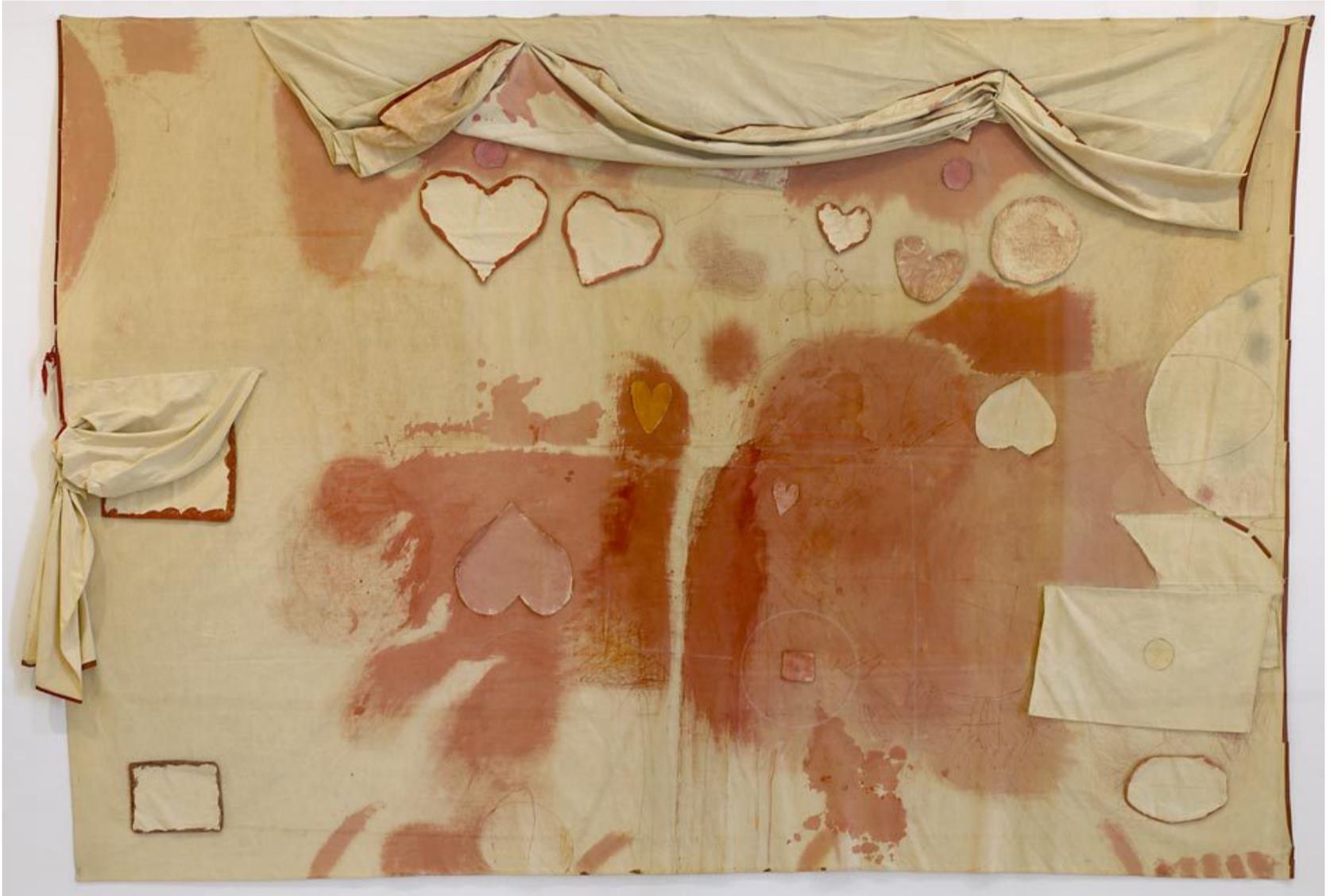


Œuvres phares

SECTION 2

Au cours des années 1960 et 1970, Joyce Wieland crée un ensemble d'œuvres d'une diversité remarquable. Les œuvres sélectionnées pour cette section sont issues de ces deux décennies. Elles témoignent de l'innovation esthétique de Wieland, de son expérimentation avec des matériaux et des procédés non traditionnels, ainsi que de son engagement à créer des œuvres d'art socialement et politiquement pertinentes.

Érection des cœurs ! 1961



Joyce Wieland, *Heart On (Érection des cœurs !)*, 1962

Ruban isolant rouge, craie, crayon, encre, laine et lin sur toile de lin non tendue

177,8 x 251,5 cm

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

À première vue, les tonalités rose rougeâtre et le regroupement de cœurs dans cette œuvre évoquent un valentin, mais les formes apparentées à des taches éveillent par ailleurs des associations plus troublantes avec le corps et le sang. Le jeu de mots du titre (qui, en anglais, joue sur le rapprochement sonore entre « heart » et « hard », l'expression « hard on » signifiant érection) révèle en outre le sens de l'humour de Wieland, qui mêle audacieusement des références sentimentales et sexuelles.

Au début des années 1960, Wieland commence à explorer les limites de la peinture comme médium et aborde ses tableaux comme des objets matériels. *Érection des cœurs !* figure parmi les multiples œuvres dans lesquelles elle ajoute à la toile peinte des morceaux de tissu drapés, déchirés, roulés ou appliqués, comme dans la série *Les blues de l'été*, 1961. Cette impulsion est à l'origine d'un corpus composé de collages, d'assemblages et d'œuvres sculpturales aux techniques mixtes, comportant parfois des objets trouvés.

La toile *Érection des cœurs !* n'est pas tendue sur un cadre en bois ou transformée en une surface rigide, elle est librement accrochée au mur. L'effet de taches caractéristique est obtenu grâce à une technique exploitée par certains peintres abstraits des années 1950 et 1960, tels que les Américains Helen Frankenthaler (1928-2011) et Morris Louis (1912-1962), qui consiste à verser la peinture sur une toile brute absorbante. L'œuvre de Wieland dépasse cependant l'abstraction : la toile librement suspendue ressemble à un drap froissé, susceptible d'évoquer à l'esprit du public féminin des taches de sang menstruel. Les « nuages » de peinture rouge semblent provenir directement d'un corps humain.

Si la tentative d'intégrer l'art et la vie quotidienne est une tendance récurrente de l'avant-garde au vingtième siècle, l'introduction d'une certaine incarnation féminine dans le champ sacré de la peinture abstraite par Wieland peut néanmoins être considérée comme un acte de subversion féministe. Dans cette œuvre, comme dans de nombreuses autres au cours de sa carrière, Wieland situe la création artistique au cœur du quotidien – la sphère domestique, la chambre à coucher et les relations humaines intimes.



Joyce Wieland, *Les blues de l'été – fornication*, 1961, collage et techniques mixtes, 91,5 x 83 cm, Agnes Etherington Art Centre, Kingston

Un étranger dans la ville 1963



Stranger in Town (Un étranger dans la ville), 1963

Collage et huile sur toile, 117 x 82 cm

Emplacement inconnu

Dans cette œuvre réalisée un an après *Érection des cœurs !*, Wieland allie à nouveau tissu et pigment pour créer un assemblage hybride. La palette y est plus sombre et plus morose, mais l'attention du spectateur est vite captivée par un grand phylactère blanc dans lequel on peut lire, écrit à la main : « Howdy Stranger! » (Salut, l'étranger !).

L'œuvre se compose de couches multiples : une toile tendue sur laquelle figurent des formes abstraites constitue la base, tandis que des bandes de tissu peint (une peinture déchirée) retombent nonchalamment sur la surface. Le phylactère ressort sur ce fond moderniste à moitié délabré.

Le titre, *Un étranger dans la ville*, évoque la possibilité qu'il s'agisse d'une scène urbaine nocturne. Le format vertical suggère un passage urbain, et les paroles qui émergent de l'obscurité supposent la rencontre d'étrangers, ce qui est monnaie courante dans toute métropole moderne. Avant comme après son arrivée à New York, Wieland réalise plusieurs tableaux et tableaux-assemblages connotant des sensations et des signes urbains, tels que *Cityscape* (Paysage urbain), 1960, et *Le Battery et West 4th* (4^e Ouest), toutes deux de 1963. Si Wieland réagit à la rue dans des œuvres comme celles-ci, l'année 1963 marque néanmoins son plein engagement dans la culture pop.

Il serait réducteur de définir Wieland en relation au pop art seulement, bien qu'elle intègre à ses œuvres certains aspects de la culture pop comme la publicité, la signalétique, la coloration excessive et la bande dessinée.

Tandis qu'un artiste comme Roy Lichtenstein (1923-1997) agrandit des panneaux entiers tirés de bandes dessinées romantiques ou d'aventure, Wieland n'emprunte qu'un élément caractéristique au genre pour *Un étranger dans la ville* : le phylactère blanc dont elle se sert pour intégrer la parole dans l'art visuel provient sans contredit de la culture pop. L'expression anglaise « Howdy, stranger! » est une formule de salutation commune dans la langue vernaculaire. La question à savoir qui parle ici se pose toutefois. Cette voix émane-t-elle de l'œuvre même ? S'adresse-t-elle à nous, les spectateurs ?



Joyce Wieland, *Paysage urbain*, 1960, huile sur toile, 127,5 x 152 cm, Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa

Le Battery 1963



Joyce Wieland, *Le Battery*, 1963

Huile sur toile, dimensions inconnues

Collection particulière

Le quartier Battery est situé à l'extrémité sud-ouest de Manhattan, et même si cette œuvre offre une représentation ni conventionnelle ni réaliste de la ville, il s'agit franchement d'un tableau figuratif. Wieland a déjà peint des personnages et des objets durant les années 1950, mais selon une approche plus expressionniste et picturale. Sur le plan stylistique, l'artiste recourt ici à la planéité, aux lignes de contour et aux caractéristiques de la bande dessinée pour représenter une femme de profil, une voiture blanche, un voilier, un tableau noir, de grands chiffres et ce qui pourrait être un drapeau.

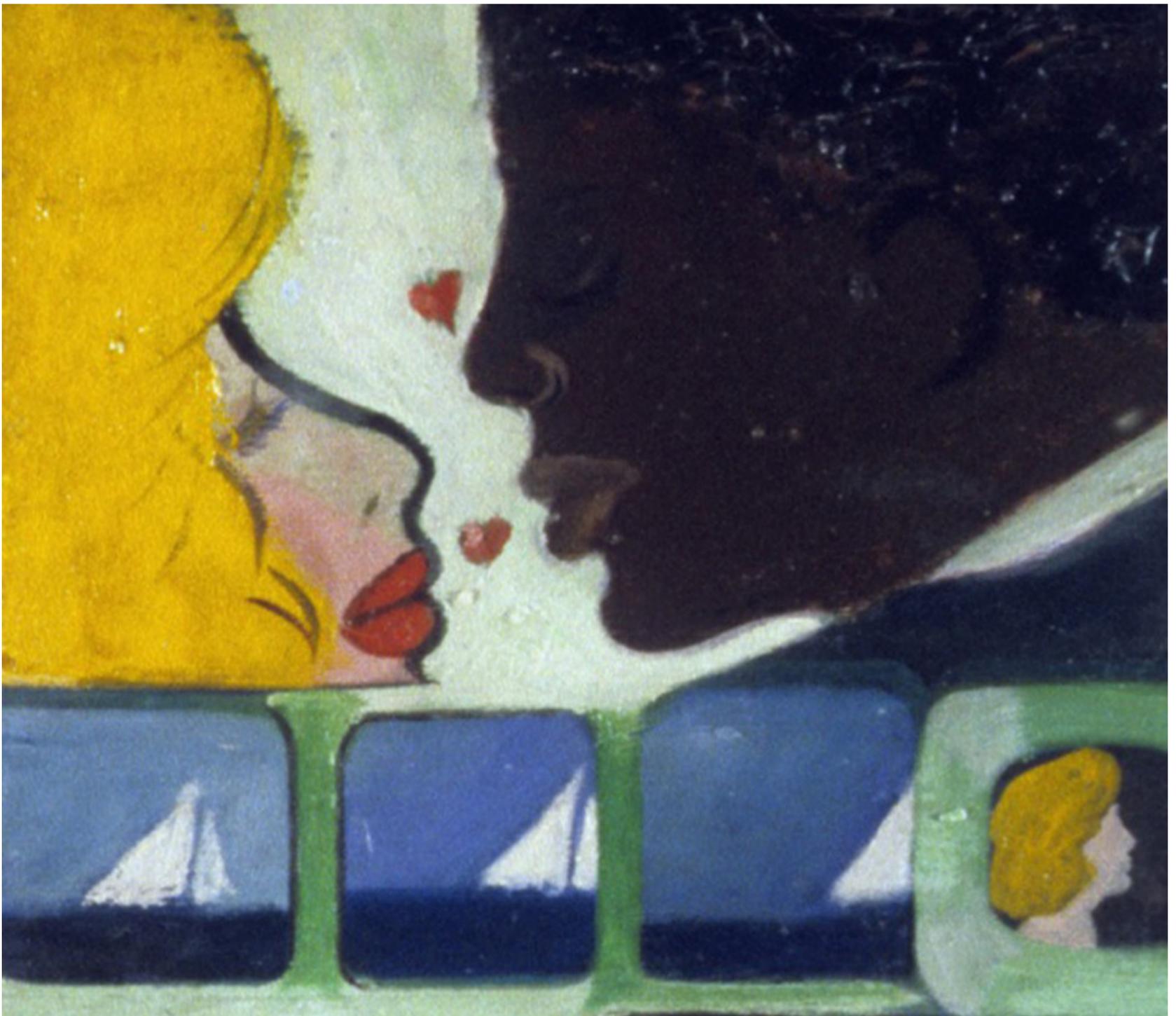
Cette œuvre annonce un développement important dans l'art de Wieland : la division de la surface peinte en une série de cases ou panneaux, créant ainsi une structure en forme de grille. La grille est en quelque sorte un dispositif caractéristique du modernisme qui permet d'organiser et de classer soigneusement les objets, comme dans *Notice Board* (Tableau d'affichage), 1961, et *Brad's Bridge*, 1963. Ici cependant, Wieland l'exploite autrement, et laisse entrevoir la possibilité d'un récit. Le sens de l'œuvre prend forme à mesure que le spectateur « lit » la séquence d'images du coin supérieur gauche jusqu'au coin inférieur droit. Le tableau ne présente pas une histoire claire, mais le montage de plans rapprochés et éloignés crée une impression d'événements qui se déroulent dans l'espace et le temps. Le profil féminin se répète, et les images tout autour alternent entre un environnement urbain immédiat et le rêve d'un voyage en mer.

Là encore, comme dans *Un étranger dans la ville*, 1963, Wieland emprunte volontairement l'aspect et la logique des formes de la culture pop – telles qu'on les retrouve dans les bandes dessinées, l'animation et les scénarimages – afin de créer un nouveau genre de peinture narrative.



Joyce Wieland, *Tableau d'affichage*, 1961, huile sur toile, 122,5 x 122 cm, Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa

Premier film interracial et court métrage sur la voile 1963



Joyce Wieland, *First Integrated Film with a Short on Sailing* (Premier film interracial et court métrage sur la voile) (détail), 1963

Huile sur toile, 66 x 22,7 cm

Collection particulière

Wieland qualifie paradoxalement ce tableau de « film », ou plutôt de deux films. Le long métrage consiste en trois carrés superposés verticalement montrant une Blanche et un Noir qui se fondent dans un baiser, tandis qu'à la base de ces derniers figure le court métrage – une séquence horizontale de petites images illustrant un voilier, des têtes de profil et des phylactères. Les amants rappellent des personnages de bandes dessinées, yeux fermés et lèvres pulpeuses rehaussés de légers coups de pinceau, tandis que de petits cœurs rouges surgissent entre les deux visages. La simplicité et le charme loufoque de cette scène sont néanmoins trompeurs, car il s'agit d'une œuvre complexe

sur le plan de l'organisation picturale, qui traite d'un enjeu social majeur.

L'observation de cette œuvre rappelle facilement au spectateur des scènes hollywoodiennes de baisers enflammés où la musique s'emballe, la caméra se rapproche et les lèvres des amants se joignent. Le baiser symbolise la réconciliation après un conflit et un désaccord. En 1963, cependant, aucun film ou émission de télévision grand public ne montrait des couples interracialisés dans des élans amoureux, écartant ainsi toute possibilité de dénouement narratif menant à une union interracial. Le « premier film interracial » de Wieland est une fiction qui n'existe que sous forme picturale, constituant également un rappel du racisme profondément ancré dans la culture pop nord-américaine. Les mots « Oh! Walt! » qui apparaissent dans un phylactère flottant librement dans le panneau horizontal pourraient être une allusion à l'empire du divertissement dirigé par Walt Disney.

Le tableau de Wieland est radical sur le plan formel du fait que l'artiste y intègre une forme de séquence et de progression narrative qui se déploie simultanément dans deux directions. L'histoire se lit de haut en bas même si le regard zigzague de gauche à droite. Il s'agit d'images fixes, mais celles-ci sont présentées comme si elles faisaient partie d'un défilement cinématographique multidirectionnel.



Joyce Wieland, *Premier film interracial et court métrage sur la voile*, 1963

Naufrage 1964



Joyce Wieland, *Boat Tragedy (Naufrage)*, 1964

Huile sur toile, 50 x 122 cm

Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Ce tableau composé de multiples cadres représentant le naufrage d'un voilier fait partie d'un corpus d'œuvres datant de 1963 à 1966, appelées les « tableaux désastres ». Les variations sur ce thème séquentiel illustrent des bateaux et des paquebots qui coulent, de même que quelques écrasements d'avion, comme le saisissant *Double Crash*, 1966. Dans l'ensemble des tableaux représentant des bateaux, la séquence narrative est simple : un navire apparaît en position horizontale à l'horizon, puis de cadre en cadre il s'incline et s'enfonce, pour finalement être englouti par les vagues dans la dernière scène.

Wieland limite l'information visuelle requise pour construire ces scénarios. Dans certains cadres, le bateau se résume à un simple triangle blanc suggérant une voile, et la mer est évoquée par une étendue de peinture bleue marquée de stries. Malgré cette approche épurée, les formes géométriques sont compréhensibles en tant qu'objets et espaces, et il est facile de s'identifier à ces bateaux qui tiennent le premier rôle dans ces séquences presque cinématographiques. Dans certains cas, Wieland fait explicitement référence à des films dans ses titres, comme dans *Boat (Homage to D.W. Griffith)*, 1963, où elle cite le nom du réalisateur de films



Andy Warhol, *Orange Car Crash Fourteen Times*, 1963, encre à sérigraphie et peinture polymère synthétique sur deux toiles, 268,9 x 416,9 cm, © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, inc./SODRAC (2014). Image numérique : © The Museum of Modern Art. Autorisée par SCALAVArt Resource, NY

muets. Dans d'autres œuvres, le passage abrupt du plan rapproché au plan général représente clairement une stratégie cinématographique de construction visuelle d'un récit.

On peut comparer les tableaux désastres de Wieland aux œuvres d'Andy Warhol (1928-1987) représentant des accidents de voiture, réalisées vers la même époque. Les deux artistes sont préoccupés par la normalisation d'un monde qui présente quotidiennement des catastrophes dans le cadre d'un spectacle continu de médias et de divertissements. Les dessins de Wieland sont cependant plus fantaisistes que les œuvres réalisées à partir de photographies de Warhol. Elle parvient par ailleurs à manipuler de façon astucieuse la réaction émotionnelle du spectateur. Le petit bateau à la dérive dans *Nauffrage* est certes absurde, mais on peut difficilement rester insensible au drame qui se déroule et à son issue tragique.

Film rembourré 1966



Joyce Wieland, *Stuffed Movie* (Film rembourré), 1966

Techniques mixtes, 142,2 x 36,8 cm

Vancouver Art Gallery

Film rembourré fait partie d'une série d'œuvres de 1966-1967 créées à partir de plastique brillant et d'autres matières synthétiques aux couleurs vives. Avec ces assemblages cousus destinés à être suspendus au mur, Wieland délaisse totalement la peinture, mais poursuit sa réflexion sur la séquentialité, la temporalité et la narration en lien avec l'expérience cinématographique.

Film rembourré rappelle une pellicule filmique : Wieland superpose des enveloppes en plastique de différentes couleurs contenant des images et de petits objets variés allant de clichés photographiques à des souvenirs en passant par des découpures de journaux sur la guerre du Vietnam. Les enveloppes de plastique rectangulaires rattachées les unes aux autres à la verticale évoquent les photogrammes d'une pellicule filmique. Cette œuvre est manifestement cousue à la main, mais la sensibilité de Wieland pour le travail manuel ne mène pas nécessairement à la réalisation d'objets qui s'apparentent à l'artisanat traditionnel.

Film rembourré peut être associée au mouvement pop art du milieu du siècle; pas tant à cause de son sujet, mais parce qu'elle évoque l'attrait pour les biens de consommation. Elle reproduit l'emballage brillant et translucide qui, dans les années 1960, commence à être utilisé pour envelopper pratiquement tout objet à vendre dans le monde occidental. *Film rembourré* et les autres œuvres en matière plastique de cette série se situent entre l'objet de consommation et l'objet artisanal. En recourant à ce matériau, Wieland attire l'attention sur les promesses miroitantes et exaltantes de la culture de la consommation en Amérique du Nord, même si les objets méticuleusement assemblés et scellés dans ces bulles de plastique sont de nature personnelle et politique.

Parmi les œuvres de cette série réalisées à l'aide des techniques mixtes, mentionnons également : *N.U.C.*; *Home Art Totem*, *War & Peace*, *8mm Home Movie*; et *Betsy Ross*, *Look What They've Done to the Flag You Made with Such Care* – toutes de 1966 – ainsi que *Home Work* et *Don't Mess with Bill*, toutes deux de 1967.

La raison avant la passion 1968



Joyce Wieland, *Reason over Passion* (La raison avant la passion), 1968

Coton piqué, 256,5 x 302,3 x 8 cm

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Cette œuvre à l'aspect d'une courtepoinette affiche son titre en grandes lettres multicolores, avec de petits cœurs dispersés sur le fond. *La raison avant la passion* a beaucoup retenu l'attention compte tenu de son allusion directe au premier ministre nouvellement élu, Pierre Elliott Trudeau. En effet, Wieland s'est inspirée de la déclaration de Trudeau : « La raison avant la passion; c'est le thème de tous mes écrits. »

Dans cette œuvre, Wieland aborde non seulement des événements récents, mais elle réinterprète et transforme le langage politique en utilisant les traditions de l'art populaire et de l'artisanat exercées par les femmes pendant des siècles. Joyce Wieland est une véritable artiste féministe, une pionnière en la matière. De nombreux artistes de

sa génération critiquent ce monde artistique qui exclut systématiquement les femmes, mais Wieland reconnaît que des formes d'expressions artistiques remarquables exercées par ces dernières sont dévalorisées depuis toujours parce que considérées comme de l'artisanat ou des « travaux féminins ».



Joyce Wieland, *La raison avant la passion*, 1968, coton piqué, 244,7 x 305,5 x 8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa



Joyce Wieland, *Mandala cinématographique*, 1966, tissu piqué, 138 x 160 cm, collection particulière

Wieland fait elle-même les frais de ces préjugés profondément enracinés. Lorsqu'elle présente *La raison avant la passion* parmi d'autres pièces composées de tissu cousu dans son exposition *Véritable amour patriotique* au Musée des beaux-arts du Canada en 1971, un critique écrit avec mépris à propos de « Joyce, la femme au foyer », qu'elle meuble le musée d'oreillers et de courtepointes¹. Et pourtant, le génie de l'œuvre de Wieland tient au fait qu'elle crée des formes artistiques novatrices et hybrides en rendant hommage à certains aspects des techniques traditionnelles de la courtepointe, de la broderie et de la couture, tout en se réclamant du pop art, de l'art conceptuel et d'autres approches néo-avant-gardistes.

La raison avant la passion est souvent décrite comme une courtepointe, ce qui est juste en ce que Wieland s'inspire du savoir-faire de confectionneuses de courtepointes pour la réaliser, tout comme les œuvres apparentées *Film Mandala* (Mandala cinématographique), 1966, et *The Camera's Eyes* (Les yeux de la caméra), 1967. Ces dernières renvoient à des éléments cinématographiques, tandis que *La raison avant la passion* met en valeur le langage d'une manière qui n'est pas sans rappeler l'importance particulière accordée à la linguistique dans l'art conceptuel.

Les « courtepointes » de Wieland se distinguent radicalement des courtepointes traditionnelles de nombreuses manières, bien que leur impact découle en partie de cette association. On trouve normalement *La raison avant la passion* accrochée au mur d'un musée, mais on s'imagine bien ce que ces mots évoqueraient si la courtepointe était étendue sur un lit. Avec cette pièce, Wieland crée un lieu de rencontre entre le politique et le personnel, la masculinité de la vie publique et la féminité domestique; un lieu où la raison et la passion font bon ménage.

Cette œuvre se compose d'ailleurs de deux objets, un dans chacune des langues officielles – comme si l'art devait adhérer au programme de bilinguisme parrainé par le gouvernement fédéral. La version française de l'œuvre a été offerte en cadeau au premier ministre et installée dans sa résidence officielle. Sa femme, Margaret Trudeau, raconte avoir arraché les lettres dans un moment de colère et les avoir lancées à son mari, celui-là même qui avait formulé ces mots².

En 1969, un an après avoir réalisé ces deux œuvres en tissu, Wieland termine un long métrage expérimental, aussi intitulé *Reason over Passion / La raison avant la passion*. Le film se compose essentiellement d'images dégradées montrant des paysages tournés depuis des véhicules qui sillonnent le pays; pendant ce temps, apparaissent, tels des sous-titres, 537 permutations du titre générées par ordinateur – les lettres se mêlent sans cesse, compromettant ainsi le sens de cette citation célèbre.



Joyce Wieland, *Reason over Passion / La raison avant la passion*, 1969, film 16 mm, couleur et noir et blanc, sonore, 83 min 40 s, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Rat Life and Diet in North America 1968



Joyce Wieland, *Rat Life and Diet in North America*, 1968

Film 16 mm, couleur, sonore, 14 min 30 s

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Rat Life and Diet in North America est un court métrage qui raconte l'histoire de rats (en fait des gerbilles domestiques) détenus comme prisonniers politiques aux États-Unis (leur geôlier est un chat), qui réussissent à s'évader héroïquement au Canada. Bien que l'histoire soit narrée au moyen d'intertitres ironiques, le film de Wieland traduit néanmoins un sentiment de menace et d'urgence. Pour ses protagonistes, le « Canada » représente une destination utopique, une promesse d'abondance, de plaisir et de paix. Le film est réalisé en 1968, à une époque de protestations étudiantes contre l'ordre établi capitaliste et militaire, de la montée d'une nouvelle gauche et de manifestations mondiales contre la guerre du Vietnam; une époque où de nombreux jeunes hommes américains se réfugient au Canada pour échapper au service militaire.

Rat Life and Diet in North America

compte parmi les films les plus admirés de Wieland. Jonas Mekas (né en 1922), figure dominante du cinéma expérimental américain, écrit : « C'est peut-être le meilleur (ou le plus puissant) film politique qui soit¹. » Bien que Mekas utilise le terme « film », il s'agit clairement d'un projet expérimental qui joue avec les conventions cinématographiques tout en exploitant le désir d'identification du cinéphile moyen aux personnages en cavale et en quête de liberté.

Avec cette œuvre, Wieland actualise la fable animale que l'on trouve dans de nombreuses cultures, où les mésaventures d'animaux sont considérées comme des allégories morales ou politiques. Dans *Rat Life and Diet in North America*, le franchissement de la frontière canado-américaine devient un geste politique. D'une certaine manière, la vue de rongeurs réfugiés en terre canadienne, grignotant tranquillement fruits et fleurs, exprime les désirs d'une génération ancrée dans la contre-culture, le pacifisme et la recherche de solutions de rechange à l'idéologie américaine dominante.



Joyce Wieland, *Rat Life and Diet in North America*, 1968, film 16 mm, couleur, sonore, 14 min 30 s, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa



Dans *Rat Life and Diet in North America*, 1968, des rats en quête de liberté sont détenus par un chat aux États-Unis

Ô Canada 1970



Joyce Wieland, *Ô Canada*, 1970

Lithographie en rouge sur papier vélin, 57,4 x 76,4 cm

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Pour réaliser *Ô Canada*, Wieland, portant un rouge à lèvres rouge vif, chante l'hymne national en pressant ses lèvres contre une pierre lithographique à chaque syllabe. L'estampe qui en résulte présente des rangées de lèvres à différents stades d'ouverture et de fermeture. Incités par le titre de l'œuvre, les spectateurs risquent bien de sentir leur bouche se contracter dans un geste de reconnaissance. Autrement dit, *Ô Canada* est une sorte d'œuvre interactive.

Avec cette pièce, Wieland réagit vivement à l'un des nouveaux artefacts symboliques adoptés par le gouvernement canadien dans les années 1960 : l'unifolié officiellement déployé en 1965 (en remplacement du Red Ensign canadien) et le « Ô Canada », qui devient l'hymne national officiel en 1967. Wieland réalise plusieurs œuvres qui adoptent ou réinterprètent le nouveau drapeau, de même que celle-ci, qui s'inspire du nouvel hymne. En outre, son geste d'allégeance patriotique est délibérément sexué : l'œuvre présente des lèvres de femme, et possiblement des lèvres sensuelles.



Selon l'historien de l'art John O'Brian : « la lithographie associe ironiquement l'amour patriotique masculin et l'érotisme féminin, tout en évitant d'alléger la tension entre les deux¹. »

Ô *Canada* figure dans l'exposition *Véritable amour patriotique* au Musée des beaux-arts du Canada, en 1971, parmi un étalage spectaculaire d'objets et d'images réalisés par l'artiste. Dans chacune de ces œuvres, Wieland déforme ou transforme de manière stratégique des symboles nationaux canadiens, traditionnels ou récents, afin de créer une nouvelle forme d'art politique. Plutôt que de tenir l'identité nationale pour acquise, Wieland invite les visiteurs à réinventer et à se réappropriier le concept de nation.

Elle emploie également à d'autres occasions l'image caractéristique des lèvres imitant le mouvement, comme si elles parlaient ou chantaient, notamment dans *The Maple Leaf Forever*, 1972; *The Arctic Belongs to Itself*, 1973; et *Squid Jiggin' Grounds*, 1974. Par ailleurs, l'hymne national figure dans *Ô Canada Animation*, 1970, où une série de lèvres rouges sont brodées sur une pièce d'étoffe blanche.



EN HAUT ET CI-DESSUS : Wieland réalisant *Ô Canada* en 1970, photographiée par Robert Rogers

La courtepointe d'eau 1971



Joyce Wieland, *The Water Quilt* (La courtepointe d'eau), 1971
Assemblage de coton brodé et tissu imprimé, 134,6 x 131,1 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

La courtepointe d'eau est présentée pour la première fois lors de l'exposition *Véritable amour patriotique*, au Musée des beaux-arts du Canada en 1971. Wieland la qualifie de courtepointe, mais bien qu'il s'agisse manifestement du fruit d'un travail minutieux, l'œuvre, dans laquelle les pages d'un livre sont dissimulées, se distingue nettement du

couvre-lit traditionnel. La surface de cet assemblage de tissu est délicate et décorative en raison de sa couleur blanc cassé et des petites fleurs brodées qui ornent ses soixante-quatre carrés de coton. Chacune de ces fleurs représente fidèlement une espèce de fleur arctique – et l'exactitude scientifique est importante. Lorsqu'on soulève un des carrés de tissu par le bas, on découvre une page de texte imprimé. Ces pages sont extraites du livre de James Laxer, *The Energy Poker Game: The Politics of the Continental Resources Deal*, publié en 1970.

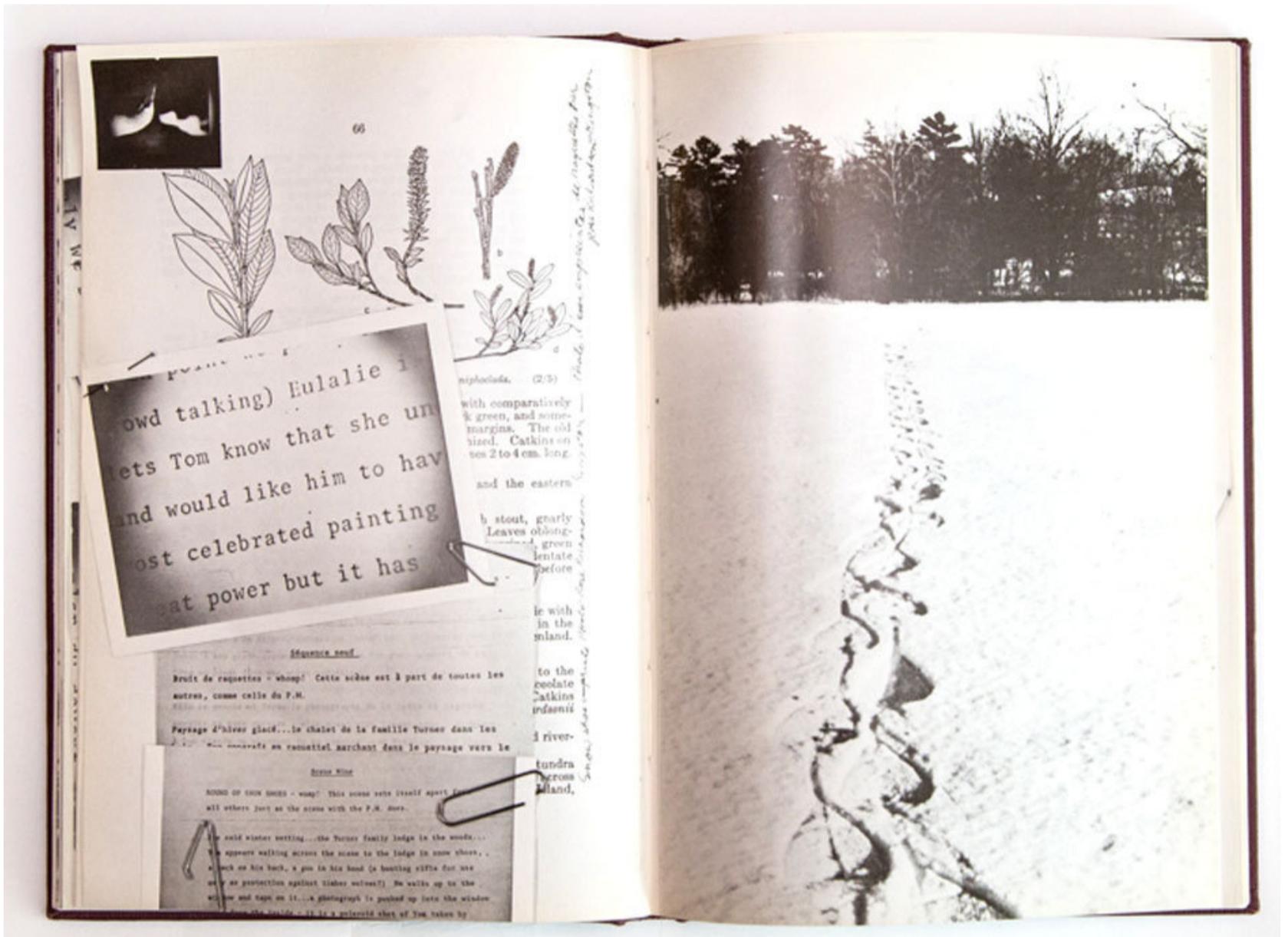
L'ouvrage de Laxer porte sur l'avenir des ressources naturelles canadiennes. L'auteur y critique le projet d'entreprises américaines (d'aussi loin qu'en Californie) qui veulent mettre la main sur l'eau douce de l'extrême nord du Canada pour la détourner vers le sud de la frontière. Wieland est apparemment si alarmée par cette possibilité de vente d'« eau en vrac », comme le veut l'euphémisme, qu'elle demande à Laxer la permission d'intégrer le livre dans son œuvre¹. À cette époque, elle sympathise avec le Waffle, le groupe nationaliste le plus à gauche du Nouveau Parti démocratique. Laxer est cofondateur du Waffle, ainsi qu'un des auteurs du *Manifesto for an Independent Socialist Canada*, publié par le groupe.

Wieland illustre ici des fleurs fragiles pour évoquer la menace écologique qui pèse sur le Nord, tout en établissant un lien avec la question de la souveraineté nationale. Cette façon de comprendre et de représenter le paysage est unique parmi les artistes de l'époque. *La courtepointe d'eau* est aussi considérée comme un objet profondément interdisciplinaire du fait que s'y recoupent la connaissance scientifique (les spécimens botaniques représentés), l'économie (l'analyse de Laxer) et l'esthétique.



Joyce Wieland, *La courtepointe d'eau* (détail), 1970-1971, tissu brodé et assemblage de tissu imprimé, 134,6 x 131,1 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Véritable amour patriotique 1971



Joyce Wieland, *True Patriot Love* (Véritable amour patriotique), 1971

Œuvre-livre, 25 x 17 cm

Publiée par le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

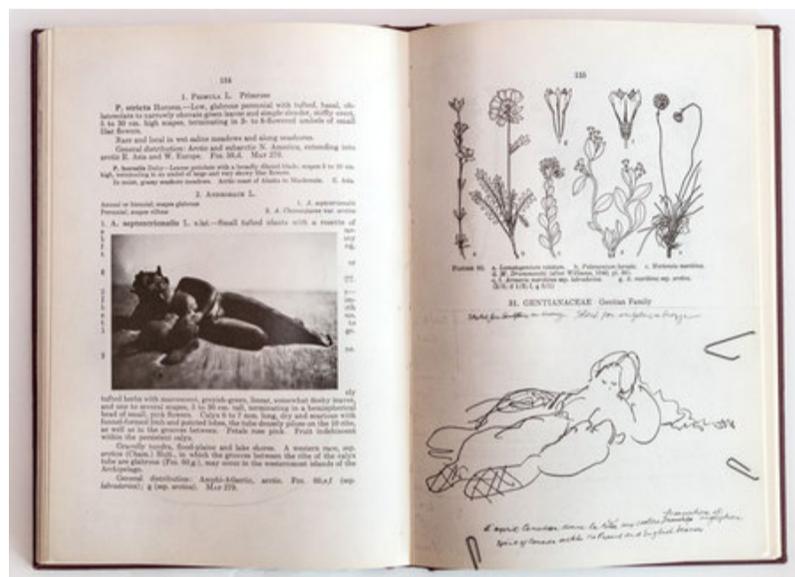
Avec cette manifestation de *Véritable amour patriotique* – créée en accompagnement de l'exposition du même titre présentée au Musée des beaux-arts du Canada –, Wieland rejoint d'autres artistes des années 1960 et 1970 qui réalisent des livres uniques ou encore des œuvres-livres publiées à plusieurs exemplaires, jouant sur la forme, l'aspect et la fonction du livre conventionnel.

Ici, Wieland utilise une publication du gouvernement canadien sur les fleurs arctiques – un ouvrage d'apparence officielle avec sa reliure bourgogne foncé et son lettrage doré imprimé en relief. Au contenu original de l'ouvrage, qui consiste en de la prose scientifique, des dessins au trait de spécimens botaniques et quelques cartes géographiques, Wieland ajoute des photographies et du texte, créant ainsi une sorte de collage. Elle fixe également des images aux pages du livre par des points de couture qui demeurent visibles.

Une fois le travail accompli, le livre en entier a été rephotographié, puis imprimé et vendu sous la forme d'un catalogue d'exposition. Une pochette à la fin de l'œuvre-livre contient de l'information utile sur l'exposition, mais du reste, il ne s'agit clairement pas d'un catalogue. Certaines photographies renvoient à des pièces de l'exposition, mais celles-ci sont souvent des vues partielles, floues ou encore, entremêlées.



Photo de Tom Thomson dans Joyce Wieland, *Véritable amour patriotique*, 1971, œuvre-livre, 25 x 17 cm, publiée par le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa



La sculpture *L'esprit du Canada allaite les castors français et anglais* (à gauche), son étude (au bas à droite) et des fleurs sauvages canadiennes (en haut à droite), dans Joyce Wieland, *Véritable amour patriotique*, 1971, œuvre-livre, 25 x 17 cm, publiée par le Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Les images en noir et blanc de l'œuvre-livre laissent une impression très différente de l'exposition *Véritable amour patriotique*, qui elle est colorée et humoristique. Cet objet peut d'ailleurs être considéré comme une importante contribution à l'art conceptuel, tel qu'en témoigne l'interaction de page en page entre image, texte et autres formes d'inscriptions¹. Des fragments de texte, imprimés ou manuscrits, apparaissent et s'estompent. Ces textes en différentes langues (français, anglais, inuktitut et gaélique) se composent de coupures de journaux, de chansons, d'informations historiques, ainsi que d'extraits d'un scénario de Wieland sur Tom Thomson (1877-1917). (Ces fragments de scénario sont à l'origine de son long métrage *The Far Shore*, 1976.)

Les photographies agrafées ou cousues dans le livre reproduisent notamment des paysages, des traces de raquettes dans la neige, de multiples reproductions du tableau de Thomson *Le vent d'ouest*, 1916-1917, ainsi que la reconstitution par Wieland de la marche héroïque de Laura Secord durant la guerre de 1812. Par ces éléments ajoutés, l'ouvrage original portant sur les fleurs arctiques se transforme en une sorte de représentation plus complexe du paysage. Le lecteur qui le feuillète n'y trouve aucune image dominante du territoire canadien. Le pays est plutôt abordé comme une sorte de palimpseste où s'entrecroisent une variété de voix, d'images et de textes.

The Far Shore 1976



Joyce Wieland, *The Far Shore*, 1976

Film 35 mm, couleur, sonore, 105 min

Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa

À la sortie du film *The Far Shore*, les admirateurs des films expérimentaux de Wieland sont surpris par ce mélodrame en costumes d'époque. L'histoire, qui se déroule en 1919 à Toronto et près d'un lac en Ontario, porte sur un peintre inspiré de Tom Thomson (1877-1917) et comprend un ensemble de personnages inventés. Au moment où Wieland entreprend de réaliser ce long métrage, les représentations de la nature sauvage de Thomson et du Groupe des Sept sont déjà mythifiées et institutionnalisées. Dans son film, Wieland propose un récit différent de l'histoire de l'art canadien, non pas en déboulonnant Thomson, mais en le réinventant comme libre penseur et personnage héroïque – en transformant son mythe d'une certaine façon.

Et pourtant, le protagoniste principal de *The Far Shore* n'est pas le personnage inspiré de Thomson, Tom McLeod, mais un personnage féminin totalement fictif, Eulalie de Chicoutimi, qui, déçue par un mari capitaliste cupide, quitte Québec pour s'installer à Toronto, où elle tombe amoureuse de Tom. L'histoire de Wieland en est une d'amour et de tragédie. Il faut toutefois attendre les années 1980 afin que les spécialistes reconnaissent que son utilisation du mélodrame peut être appréciée d'un point de vue féministe¹.

The Far Shore présente le paysage à la fois comme toile de fond, nœud de l'intrigue et d'objet de désir. Les personnages principaux cherchent tous à obtenir quelque chose de la terre, et le film raconte la convergence et l'affrontement de leurs désirs. À la sortie du film, certains spectateurs s'étonnent que Wieland ait pu réaliser un film narratif aussi conventionnel après s'être fait un nom comme cinéaste expérimentale. Pour Wieland, cependant, *Rat Life and Diet in North America*, 1968, *Reason over Passion / La raison avant la passion*, 1969, et *The Far Shore* constituent une trilogie². Ce qui unit ces films est l'importance accordée au paysage. Dans la lignée d'une longue tradition de peintres de paysage, Wieland exprime le pathos authentique qui imprègne notre rencontre avec le monde naturel.



Joyce Wieland, *The Far Shore*, 1976, film 35 mm, couleur, sonore, 105 min, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa



Dans *The Far Shore*, 1976, Tom McLeod peint un paysage qui évoque le travail de Tom Thomson



Importance et questions essentielles

SECTION 3

Joyce Wieland est une figure centrale de l'art canadien des années 1960 et 1970 dont le travail continue d'influencer l'art d'aujourd'hui. Elle commence sa carrière comme peintre, mais sa pratique artistique s'étend à divers procédés et matériaux, dont le cinéma, et se fait un nom comme cinéaste expérimentale. Souvent politiquement engagé, son travail aborde les thèmes de la guerre, des rapports hommes-femmes, de l'écologie et du nationalisme, tout en demeurant singulièrement puissant et plein d'humour.



Joyce Wieland, *Le roi et la reine*, 1960, huile sur toile, 122,3 x 122,3 cm, collection particulière

Importance

Joyce Wieland fait partie de cette génération d'artistes des années 1960 parfois appelée la néo-avant-garde. Au Canada et à l'échelle mondiale, des peintres modernistes d'expérience rompent avec une approche de l'art axée sur la spécificité du médium, au profit de pratiques faisant appel à une grande variété de matériaux, de procédés et de thématiques. Le critique d'art américain Clement Greenberg a écrit que les grands artistes modernes « tirent en grande partie leur inspiration du médium qu'ils utilisent¹ ».

Il s'agit d'une notion fondamentale de l'expressionnisme abstrait et de la peinture colour-field, tendances qui se propagent de New York à toute l'Amérique du Nord à l'époque de l'après-guerre, y compris à la scène artistique torontoise des années 1950. Wieland est

issue d'un contexte où Painters Eleven, un groupe canadien de peintres expressionnistes abstraits, se consacrait à l'exploration de la forme, de la couleur, de la ligne, du mouvement et de la composition au moyen du médium pictural appliqué sur la toile.

Wieland, cependant, repousse les limites de la peinture moderniste et montre qu'elle n'a pas peur de contaminer cet héritage avec des éléments puisés dans l'art populaire, la culture pop ou la politique. Certaines de ses œuvres sont par conséquent de véritables amalgames. Dans les années 1960 et 1970, sa pratique devient hybride et omnivore; elle y incorpore le cinéma, la photographie, des objets usuels trouvés et des matériaux industriels comme le plastique, tout en faisant largement usage de tissus et de techniques de couture traditionnelles, considérées comme des « travaux féminins ».

De par l'exploration de cet arsenal de matériaux et de procédés, Wieland remet en question la notion voulant que l'art doit occuper un espace culturel protégé, en marge de la politique et de la vie quotidienne. Après son déménagement à New York en 1962, sa démarche artistique se maille avec l'activisme contre-culturel des années 1960. Les causes qui inspirent alors Wieland : le pacifisme, le féminisme, l'écologie et les droits civiques, demeureront tout aussi importantes lorsqu'elle se penchera sur le Canada pour en explorer la question de l'identité nationale.

L'activisme et le nationalisme

Lorsque Wieland réalise des films et des assemblages qui font allusion à la guerre du Vietnam, elle se joint à une génération d'activistes, d'intellectuels, d'étudiants et d'artistes scandalisés par le terrible carnage de cette guerre. Toutefois, sa façon d'aborder des questions politiques graves sera généralement allusive, ironique, voire comique. Dans *Stuffed Movie* (Film rembourré), 1966, par exemple, les références à la guerre du Vietnam prennent la forme de découpures de journaux à moitié dissimulées dans des assemblages de plastique aux couleurs de bonbons, suggérant ainsi que la couverture médiatique de la guerre et le consumérisme quotidien entrent inévitablement en conflit. Son film expérimental *Rat Life and Diet in North America*, 1968, fait référence aux nombreux jeunes Américains qui, refusant d'être envoyés au Vietnam, ont fui au



Vue de *Agencement de drapeaux*, 1970-1971, laine tricotée, dans l'exposition *Véritable amour patriotique*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa



Joyce Wieland, *Rat Life and Diet in North America*, 1968, film 16 mm, couleur, sonore, 14 min 30 s, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa



Les rats dévorent le drapeau américain dans *Rat Life and Diet in North America*, 1968

A Joyce Wieland

Sa vie et son œuvre par Johanne Sloan

Canada – sauf que les protagonistes dans la fable de Wieland sont de mignons rongeurs campés dans une suite de tableaux habilement agencés.



Joyce Wieland, *Marche sur Washington*, 1963, huile sur toile, 50,8 x 45,7 cm, Art Gallery of Hamilton

Divers enjeux politiques ressortent dans la plupart des œuvres de Wieland des années 1960. L'artiste y traite notamment de pollution et d'écologie, ou évoque le racisme et le mouvement des droits civiques dans des tableaux comme *March on Washington* (Marche sur Washington), 1963, et *First Integrated Film with a Short on Sailing* (Premier film interracial et court-métrage sur la voile), 1963. Elle devient également plus consciente de la place qu'occupent les peuples autochtones dans l'imaginaire national, comme en témoigne plus particulièrement son œuvre-livre *Véritable amour patriotique*, 1971, émaillée d'éléments de la culture et de la langue inuit.



Joyce Wieland, *Confedspread*, 1967, plastique et tissu, 146,2 x 200,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa



Joyce Wieland, *Reason over Passion / La raison avant la passion*, 1969, film 16 mm, couleur et noir et blanc, sonore, 83 min 40 s, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Alors qu'elle vit toujours à New York, Wieland développe un intérêt pour la question de l'identité nationale et commence à réaliser des œuvres en relation avec le Canada. En 1967, le pays célèbre le centenaire de la Confédération par des événements et des expositions spectaculaires. L'année suivante, Pierre Elliott Trudeau, considéré par un grand nombre comme le chef idéal pour un pays tourné vers l'avenir, est élu premier ministre. Wieland, partageant temporairement cet engouement pour Trudeau, incorpore ses paroles et son image dans certaines de ses œuvres, telles que ses pièces en tissu *Reason over Passion* et *La raison avant la passion*, 1968, et son film du même titre de 1969. Finalement, sa vision de la nation canadienne se révélera plus utopique, radicale et de gauche que celle épousée par le gouvernement libéral de Trudeau.

Au moment de son exposition *Véritable amour patriotique* au Musée des beaux-arts du Canada, en 1971, Wieland, qui adhère aux principes défendus par le groupe Waffle, la branche socialiste radicale du Nouveau Parti démocratique, convie son cofondateur, Mel Watkins, à assister au vernissage en tant qu'invité d'honneur. Elle intègre également les pages d'un livre rédigé par l'autre cofondateur du groupe, James Laxer, dans *The Water Quilt* (La courtepointe d'eau), 1971. Comme ces activistes politiques, Wieland défend l'idée d'un Canada souverain, indépendant des intérêts commerciaux américains.



Joyce Wieland, *L'esprit du Canada allaité les castors français et anglais*, 1970-1971, bronze, 6 x 19,3 x 12,5 cm, Art Gallery of Hamilton

Malgré la gravité des questions abordées, l'humour de Wieland est souvent palpable dans ses projets d'art politique. À l'occasion, un slogan saute aux yeux, comme dans l'œuvre matelassée *I Love Canada—J'aime le Canada*, 1970, où de volumineuses lettres épelant le titre de l'œuvre sont accompagnées d'un petit texte écrit à la main, en français et en anglais, qui se lit comme suit : « À bas l'impérialisme technologique américain ». Et lors de son exposition *Véritable amour patriotique*, la boutique cadeaux du Musée vend des bouteilles de *Sweet Beaver* (Castor doux), décrit comme « le parfum de la libération canadienne ».

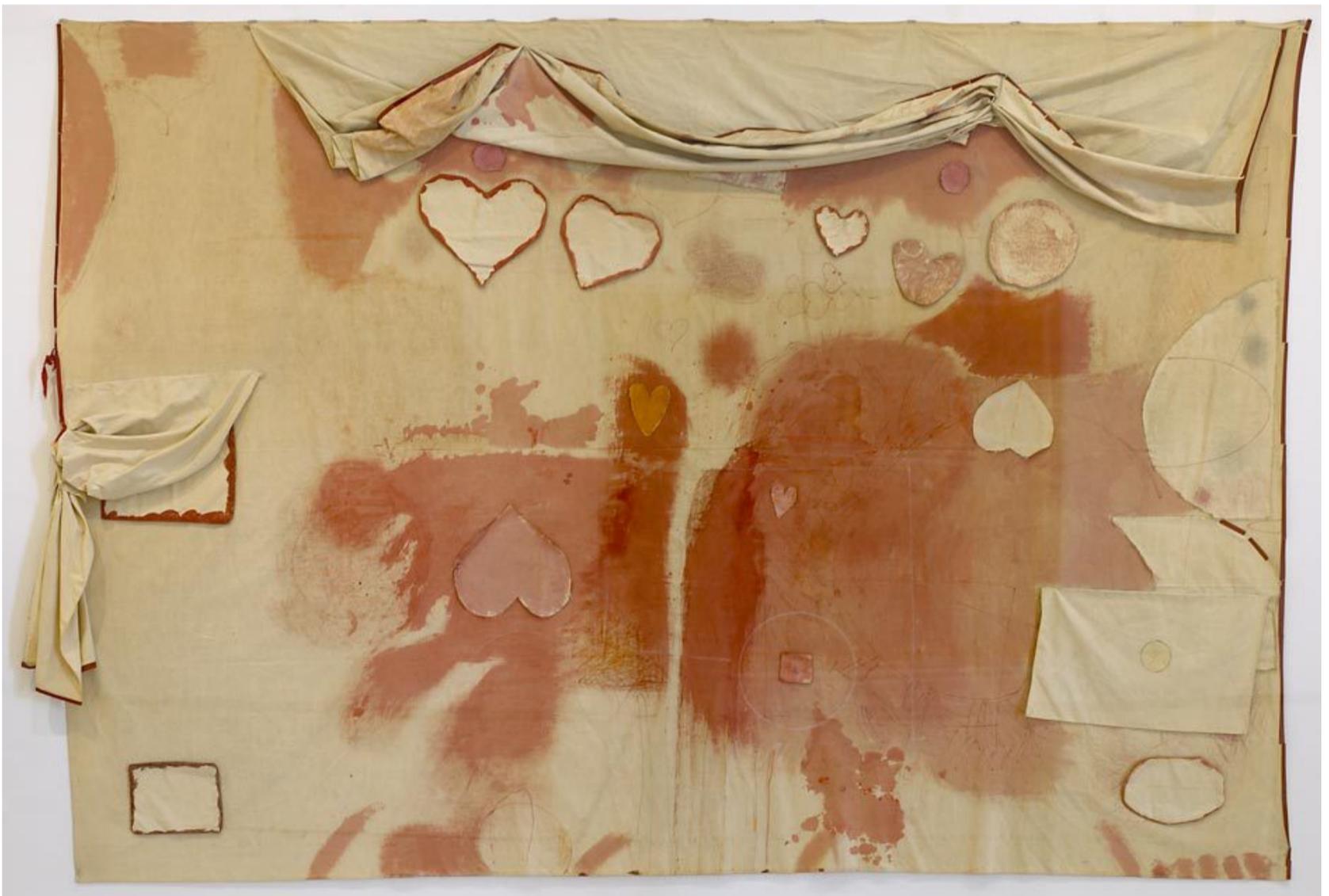
Cette nouvelle forme d'art politique suggère que la libération de la nation passe également par la libération de ses symboles nationaux. Un drapeau ne devrait pas être simplement un objet que l'on agite lors de rassemblements politiques ou du passage de chars d'assaut dans des défilés militaires. Le détournement des symboles nationaux mis de l'avant par Wieland suscite des réactions mitigées, même de la part des critiques qui partagent ses idées politiques de gauche. Barry Lord, critique d'art et défenseur du nationalisme culturel dans les années 1970, écrit que « cette parodie de nos symboles nationaux est une vraie gifle aux Canadiens patriotes² ». Néanmoins, en puisant dans les fondements mêmes de la culture visuelle canadienne, Wieland rappelle à ses concitoyens que les modalités du contrat national doivent constamment être remises en question.

Le féminisme

En 2008-2009, le travail de Wieland est intégré à l'exposition *WACK! Art and the Feminist Revolution*, organisée par le Museum of Contemporary Art de Los Angeles, lors de sa présentation à la Vancouver Art Gallery³. Ses œuvres d'art et ses films expérimentaux ont largement concouru à un phénomène international : la transformation de l'art du vingtième siècle au contact du féminisme. Des expositions comme *WACK!* démontrent que Wieland n'est pas la seule à créer de l'art qui parle de sa condition de

femme, tout en abordant la question de l'évolution des rôles de la femme sur le marché du travail et dans le monde de l'art.

Ces impulsions sont souvent le fait de femmes individuelles, qui ne peuvent saisir à l'époque l'ampleur de la révolution à laquelle elles prennent part. Wieland doit elle-même se battre pour être prise au sérieux en tant qu'artiste et cinéaste. Il se peut que son mariage avec Michael Snow (né en 1928), également un artiste reconnu, ait aidé et freiné sa carrière. Assurément, aucune autre artiste canadienne de cette période ne contribue autant à la réflexion sur l'interaction entre, d'une part, l'art et l'esthétique, et, d'autre part, la notion de performance sociale liée au genre. Les théories érudites de Lauren Rabinovitz et de Kay Armatage permettent de poser les bases d'une analyse et d'une interprétation féministe de la carrière de Wieland, une approche également approfondie par d'autres auteurs.



Joyce Wieland, *Érection des cœurs !*, 1961, ruban isolant rouge, craie, crayon, encre, laine et lin sur toile de lin non tendue, 177,8 x 251,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Le féminisme se manifeste de différentes manières dans la pratique artistique de Wieland : par rapport à la sexualité et à son incarnation; par la réhabilitation des travaux d'aiguille, souvent appelés « travaux féminins »; et par la création d'une héroïne dans son long métrage *The Far Shore*, 1976. L'importance qu'elle accorde au sexe et au corps se manifeste tôt dans son œuvre. Cela s'observe tantôt par de subtiles infiltrations, comme dans la peinture abstraite *Redgasm*, 1960, tandis que dans l'œuvre aux techniques mixtes *Heart On* (Érection des cœurs !), 1962, la sexualité est

clairement évoquée par la présence de marques rouges qui ressemblent à des taches de sang menstruel. De nombreux tableaux de Wieland du milieu des années 1960, influencés par le pop art, comportent des pénis caricaturaux. Cette attitude humoristique à l'égard du sexe masculin renvoie l'image d'une femme sûre d'elle et émancipée. Dans son film *Water Sark*, 1964, l'intérêt de l'artiste pour la réflexion et la perception la conduit à diriger la caméra sur son environnement domestique et sur son propre corps nu.

Wieland fait également œuvre de pionnière en matière de réappropriation féministe des techniques de courtepointe, de couture et de tricot. Historiquement, ces pratiques sont l'apanage de la gent féminine dans des contextes domestiques et communautaires, sans espoir que le fruit de ce travail soit reconnu comme œuvre de valeur. En intégrant le tissu et la couture dans sa pratique artistique et en exposant ces nouveaux objets avec des tableaux et des sculptures, modes d'expression dont l'appréciation est établie, Wieland remet en question la hiérarchie institutionnelle séculaire qui dévalorise le travail des femmes.



Joyce Wieland, *I Love Canada—J'aime le Canada*, 1970, coton et chaîne en métal, 153,1 x 304,7 cm, MacKenzie Art Gallery, Regina

L'art populaire et l'artisanat se marient ingénieusement aux éléments issus du pop art et de l'art conceptuel dans la pratique artistique de Wieland. *Ô Canada Animation*, 1970, par exemple, se compose d'alignements soignés de lèvres rouges brodées à la main, articulant les mots de l'hymne national. Wieland utilise aussi la broderie pour reproduire des lettres manuscrites, comme dans *Montcalm's Last Letter / Wolfe's Last Letter* (La dernière lettre de Montcalm / La dernière lettre de Wolfe), 1971, ou encore pour créer un dialogue, comme dans *La courtepointe d'eau*, 1971. Elle réalise également des œuvres cousues ou tricotées prenant la forme de courtepointes murales, d'objets

rembourrés, d'assemblages en tissu basés sur le langage et d'autres objets hybrides. Wieland ne confectionne pas toutes ces œuvres elle-même : à plusieurs occasions, elle engage des femmes maîtrisant parfaitement les travaux d'aiguille pour exécuter ses créations.

Wieland fait allusion à la sexospécificité dans l'ensemble de sa pratique artistique, mais c'est dans son long métrage *The Far Shore* qu'elle peut enfin créer un personnage féminin complexe, et le situer au centre de l'histoire de l'art canadien. Dans ce récit historique parallèle, Eulalie de Chicoutimi est l'amoureuse d'un personnage inspiré de Tom Thomson (1877-1917), mais elle n'est pas une simple muse pour l'artiste. Le film raconte l'histoire de cette femme au mariage malheureux, et de l'artiste qui devient son objet de désir. Eulalie, elle-même musicienne, partage la passion du peintre pour la terre tout en cherchant sa place dans le monde. Wieland crée un scénarimage détaillé pour ce film – qui compte parmi son équipe professionnelle le réputé directeur photo canadien Richard Leiterman⁴ – et veille à ce que le positionnement et les mouvements de la caméra correspondent à l'expérience d'Eulalie.

Le ton mélodramatique auquel Wieland recourt pour construire le récit est également important; il révèle les contraintes domestiques et idéologiques auxquelles font face les femmes.

En tant qu'artiste du vingtième siècle à la recherche de nouvelles formes d'expression, Wieland est de toute évidence portée par le féminisme. Sa production artistique doit être considérée comme partie prenante d'une « révolution féministe » d'envergure : ses peintures, assemblages et films abordent de manière éloquente l'évolution du statut social de la femme, tout en remettant en cause l'exclusion coutumière de l'expérience féminine du domaine de l'art et de l'esthétique.

L'environnement, l'écologie et le paysage

Wieland est très sensible à l'environnement naturel, comme activiste et comme artiste/cinéaste. Au début des années 1960, elle se prononce contre l'utilisation massive de pesticides, et au cours des années subséquentes, elle s'implique dans d'autres causes écologiques et s'oppose à la construction d'imposants barrages hydroélectriques dans le Nord canadien. Au moment de son exposition au Musée des beaux-arts du Canada, en 1971, ses œuvres sont souvent centrées sur la terre, tout en évitant de manière générale la façon traditionnelle de représenter le paysage. Une œuvre comme *La courtepoincte d'eau*, par exemple, véhicule un puissant message écologique et politique à propos du Nord au moyen d'une grille représentant des fleurs arctiques finement brodées qui repose littéralement sur un texte imprimé – lequel critique la



Joyce Wieland, *The Far Shore*, 1976, film 35 mm, couleur, sonore, 105 min, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa



Vernissage de l'exposition *Véritable amour patriotique*, le 1^{er} juillet 1971, au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

commercialisation de ressources canadiennes telles que l'eau et l'énergie. *Arctic Passion Cake* (Gâteau de passion arctique), 1971, un réel gâteau de 1,67 mètre de diamètre recouvert d'un glaçage blanc comme neige et incrusté d'emblèmes et de figures allégoriques (les sculptures de bronze *Bear and Spirit of Canada* [L'ours et l'esprit du Canada], 1970-1971, et *Spirit of Canada Suckles the French and English Beavers* [L'esprit du Canada allaite les castors français et anglais], 1970-1971), offre une autre illustration non traditionnelle du pays.

L'œuvre-livre *Véritable amour patriotique* consiste également en une pièce paysagiste peu conventionnelle, avec son montage de photographies, de cartes, de souvenirs et de notes manuscrites évoquant les couches de sens qui s'accumulent à mesure que les peuples occupent ou parcourent les territoires. À d'autres occasions, son approche de l'environnement naturel moins ouvertement politique et plus loufoque : *109 Views* (Cent neuf paysages), 1970-1971, œuvre monumentale de huit mètres de long, représente des paysages, mais chacun de ces derniers se compose de bouts de tissu aux couleurs vives cousus à la main. À la fin des années 1960 et au début des années 1970, l'approche expérimentale du paysage est partagée par les artistes canadiens Jeff Wall (né en 1946), N.E. Thing Co., Jack Chambers (1931-1978) et Michael Snow. Ces derniers s'éloignent délibérément du paradigme de la nature sauvage associé au Groupe des Sept, mais Wieland se montre plus déterminée que tout autre de ses compatriotes à réinventer la catégorie esthétique du « paysage canadien ».



Vue de *Gâteau de passion arctique*, 1971, construction et techniques mixtes, présentée dans l'exposition *Véritable amour patriotique* au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. L'œuvre *La raison avant la passion*, 1968, est visible en arrière-plan

Wieland explore la spécificité de l'art du paysage canadien dans ses films également, notamment dans les trois films qu'elle considère une trilogie : *Rat Life and Diet in North America*, 1968; *Reason over Passion / La raison avant la passion*, 1969; et *The Far Shore*, 1976. Le premier, réalisé au plus fort de la guerre du Vietnam, est une fable animale où le Canada constitue la destination utopique des héros, des rongeurs qui fuient une société américaine militarisée. *Reason over Passion / La raison avant la passion*, réalisé l'année suivante, montre des paysages d'un océan à l'autre qui défilent dans un flou technologique, occasionnellement interrompus par un symbole patriotique et, au milieu, par des images de Pierre Elliott Trudeau tirées du congrès du Parti libéral de 1968. Ces deux premiers titres font partie de la production expérimentale/underground de Wieland, tandis que *The Far Shore* consiste en un long métrage de fiction qui se déroule en 1919, et où une série de personnages inventés entre en relation avec la figure à peine voilée de Tom Thomson. Ces films sont considérablement différents du point de vue du style et de la sensibilité, et pourtant, ils forment une véritable trilogie : tous se concentrent sur l'environnement naturel canadien – non pas traité comme un objet de beauté distant, mais plutôt en lien avec la politique, les rapports sociaux, le nationalisme, l'art et l'activité humaine.

Dans les années 1980, Wieland revient à la peinture, et la représentation de paysages naturels devient à nouveau centrale dans sa production. Cependant, les tableaux de cette période sont très différents de ses assemblages et de ses films antérieurs, notamment parce que les lieux représentés ne sont plus typiquement canadiens. Avec leurs couleurs intenses et leurs effets quasi psychédéliques, les paysages tardifs de Wieland sont des environnements dont l'écho se répercute dans le temps et l'espace.

Style et technique

SECTION 4

Joyce Wieland exploite une grande variété de matériaux, de procédés et de sujets dans son travail. L'évolution de sa pratique de l'art visuel est alimentée par trois sources majeures : l'héritage de la peinture, l'émergence d'un style cinématographique qu'elle définit en réalisant des films, et l'adoption des travaux d'aiguille traditionnels, considérés dans l'histoire comme des « travaux féminins ». De la fusion spectaculaire de ces trois formes d'expression artistique, Wieland génère des modes de signification et de plaisir esthétique renouvelés.

Au-delà de la peinture

Wieland commence et termine sa carrière comme peintre : la tradition artistique demeure importante à ses yeux, même dans les périodes où elle ne manie pas le pinceau. Ses premiers tableaux exposés présentent certains points en commun avec l'art abstrait moderniste du groupe torontois Painters Eleven et avec d'autres mouvements internationaux d'art abstrait des années 1950. En 1960, toutefois, Wieland ajoute déjà des mots, des gribouillages semblables à des graffiti et des dessins crus de parties intimes du corps dans ses tableaux du reste abstraits, de même que des morceaux de tissu et divers objets à ses toiles. Ailleurs, elle introduit des éléments de la culture pop tels que les phylactères pour marquer une rupture avec l'art abstrait, comme dans l'œuvre de 1963, *Stranger in Town* (Un étranger dans la ville). Wieland maintient ainsi un dialogue avec l'héritage de l'art abstrait pendant plusieurs années. Elle demeure attentive aux questions formelles, mais s'amuse également à repousser les limites des interventions possibles sur la surface peinte. À cet égard, son œuvre peut être comparé à celui des artistes américains Robert Rauschenberg (1925-2008) et Jasper Johns (né en 1930).

L'imagination de Wieland est bientôt absorbée par les paradigmes cinématographiques, et non seulement réalise-t-elle des films, mais elle permet à la logique cinématographique de déterminer la forme et la structure de ses tableaux. Certains, étroits et verticaux, simulent une bande de film. D'autres, divisés de manière à former des grilles, présentent des sortes de séquences narratives de films complètes, avec des ellipses, des plans serrés et d'autres procédés cinématographiques.

De la fin des années 1960 aux années 1980, Wieland peint rarement, mais l'influence de la peinture continue de se faire sentir dans son œuvre de différentes façons. Elle suspend ses court-pointes et ses assemblages de plastique aux murs, comme des tableaux. Dans une de ses plus saisissantes œuvres en tissu, *109 Views* (Cent neuf paysages), 1971, elle parodie une quantité de tableaux de paysage, chacun muni de son propre cadre, dans un assemblage monumental de plus de huit mètres de long. Cette œuvre, présentée à l'occasion de son exposition *Véritable amour patriotique* au Musée des beaux-arts du Canada en 1971, illustre le lien profond qui unit Wieland à la tradition nationale de l'art du paysage au Canada.



Joyce Wieland, *Blues de jeune femme*, 1964, bois, peinture, objets trouvés et plastique, 53,3 x 30,5 x 22,2 cm, Collection d'œuvres d'art de l'Université de Lethbridge



Vue de *Cent neuf paysages*, 1970-1971, assemblage de tissu piqué, 256,5 x 802,6 cm, Université York, Toronto

Lorsqu'elle revient finalement à la peinture, Wieland représente souvent des paysages fantastiques ou imaginaires. La peinture sur toile demeure un mode de création déterminant de sa vision artistique au fil des années, même alors qu'elle expérimente divers matériaux et technologies.

L'impact des travaux d'aiguille

Dans les années 1960 et 1970, Wieland intègre souvent la couture, le tricot, le matelassage et la broderie dans ses œuvres – décision radicale pour une artiste à l'époque. De manière générale, ces compétences domestiques sont perçues comme des traditions artisanales, populaires ou décoratives et non comme de l'art. Ce préjugé a des racines culturelles et institutionnelles profondes. Les tâches domestiques traditionnellement féminines sont souvent dévalorisées, tandis que les grands chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture (évidemment réalisés pour la plupart par des hommes) sont conservés dans les musées et exposés bien à l'écart des modes d'expression et des matériaux présumés mineurs de la culture visuelle. Wieland choisit délibérément de revisiter ce type de « travaux féminins » afin de mettre en valeur les compétences, l'inventivité et le savoir-faire investis dans une courtepointe ou une étoffe brodée.

Tout en faisant appel aux travaux d'aiguille dans ses œuvres, Wieland met ces approches traditionnelles en contact direct avec les courants artistiques du vingtième siècle. Nombre de ses œuvres cousues et brodées mettent de l'avant le langage, révélant ainsi une affinité avec l'art conceptuel, fondé sur la linguistique. Plutôt que de reproduire des modèles de broderie traditionnels, Wieland introduit le langage dans son art dans le but d'appréhender la rhétorique politique contemporaine. Par moment, elle attire l'attention tant sur les qualités matérielles des artefacts cousus que sur la dimension performative de ces traditions. Dans l'œuvre-livre *Véritable amour patriotique*, elle amplifie soigneusement diverses coutures et fils flottants par l'entremise d'effets « accidentels » ou de gros plans afin de créer une impression de récit incomplet.

Décrire et qualifier ces œuvres polyvalentes représente un défi. Les termes « assemblage de tissu » et « assemblage de tissu piqué » sont employés pour indiquer la nature hybride de ces artefacts. Tout en rejoignant une tradition avant-gardiste de la sculpture d'assemblage, les œuvres de Wieland rendent hommage aux traditions populaires de



Joyce Wieland, *Les yeux de la caméra*, 1966, textile et bois, 203 x 202 cm, Art Gallery of Hamilton

l'univers domestique. À cet égard, l'artiste se situe à la fine pointe des théories féministes et de la pratique artistique. L'artiste américaine Judy Chicago (née en 1939) utilise à son tour les travaux d'aiguille comme outil politique dans son installation *The Dinner Party*, réalisée de 1974 à 1979, et c'est seulement en 1984 que paraît le livre révolutionnaire de Rozsika Parker, *The Subversive Stitch*¹.

Un style cinématographique

Durant les années 1960, Wieland poursuit sa pratique en art visuel tout en s'orientant vers le cinéma expérimental. L'exploration du cadrage cinématographique, de la séquentialité et de la progression narrative ne se limite alors pas à sa pratique filmique. Elle cherche également à traduire ces aspects du style cinématographique dans sa pratique de l'art visuel, en créant une variété de tableaux, d'assemblages et d'objets en tissu qui, d'une certaine manière, simulent ou évoquent le cinéma. À la même période, Jack Chambers (1931-1978) tentera également, à sa façon, d'engager un dialogue entre la peinture et le cinéma².



Joyce Wieland, *Water Sark*, 1965, film 16 mm, couleur, sonore, 13 min 30 s, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

En 1971, l'influent critique de cinéma américain Andrew Sarris proclame que « la talentueuse Canadienne Joyce Wieland mène le contingent de réalisatrices s'adonnant au cinéma expérimental, abstrait, poétique, d'avant-garde et underground³ ». Wieland s'est acquis cette reconnaissance en présentant ses films avec ceux d'artistes rassemblés autour de la Film-Makers Cooperative de New York, parmi lesquels Jonas Mekas (né en 1922), Hollis Frampton (1936-1984), Shirley Clarke (1919-1997), les frères Kuchar (Mike, né en 1942; George, 1942-2011), Jack Smith (1932-1989), Flo Jacobs (née vers 1933), Ken Jacobs (né en 1933) et son mari Michael Snow (né en 1928). Un grand nombre des films réalisés par ces artistes sont des courts métrages. Ils

ne comportent ni héros ni rôles romantiques auxquels le public pourrait s'identifier émotionnellement, et se passent généralement de trame narrative.

Wieland est souvent associée au cinéma structurel, dont les adeptes s'attachent aux caractéristiques matérielles de la pellicule, de la projection, de la lumière et des mouvements de caméra, tout en évitant le plus souvent complètement la narration. Elle n'adhère cependant jamais tout à fait à l'école structurelle, et le terme « cinéma underground » semble tout aussi approprié du fait que les films de ce genre et de cette époque émanent souvent des groupes sociaux de la subculture et de la contre-culture. Wieland s'inspire également du film *Flaming Creatures*, réalisé à peu de frais en 1963 par Jack Smith, qui présente une vision fantastique du travestisme, conçue par Smith et ses amis⁴. Empruntant à la fois à l'approche underground et à l'approche structurelle, les films de Wieland dévoilent les caractéristiques matérielles de l'image cinématographique tout en introduisant des intrigues liées à la politique, au patriotisme, à la sexualité, à la personnification et à d'autres thèmes d'intérêt de la contre-culture.

Tout en réalisant des films – tels que *Patriotism II*, 1964; *Water Sark*, 1965; *Hand Tinting*, 1967; et *Sailboat*, 1967 –, Wieland crée des peintures, des assemblages de plastique et des courtpointes composites, dans lesquels elle transforme et adapte le langage et la technique cinématographiques. À partir de 1963, elle divise de nombreux de ses tableaux en plusieurs cadres qui peuvent être lus de manière séquentielle, ce qui suggère à la fois le mouvement et la progression narrative, même lorsque l'action est aussi rudimentaire qu'un bateau qui coule ou un baiser romantique. Ces tableaux recèlent souvent des procédés cinématographiques, comme le mouvement image par image vers le gros plan, évoquant un zoom décomposé, et les changements soudains de perspective.

En 1966-1967, Wieland réalise une série de sculptures molles suspendues, composées de plastique, qui s'apparentent à des bandes verticales de pellicule, et qui portent explicitement le titre de « film ». De plus, dans ses courtpointes de 1966, telles que *The Camera's Eyes* (Les yeux de la caméra) et *Film Mandala* (Mandala cinématographique), la géométrie caractéristique des courtpointes traditionnelles s'adapte à la forme carrée des anciennes caméras et à la forme circulaire des lentilles.

La récurrence des motifs cinématographiques dans l'œuvre de Wieland témoigne clairement du profond impact du cinéma sur l'ensemble de la culture visuelle au vingtième siècle. En créant en parallèle à ses films des formes d'art hybrides qui empruntent divers aspects de l'expérience cinématographique, Wieland contribue à l'émergence d'une nouvelle approche artistique dans les années 1960 – qui enjambe les



Joyce Wieland, *Mandala cinématographique*, 1966, tissu piqué, 138 x 160 cm, collection particulière

techniques d'expression pour mieux les transcender.



GAUCHE : Joyce Wieland, *Flicks Pics #4*, 1963, huile sur toile, 106,7 x 40,6 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto **DROITE** : Joyce Wieland, *4^e Ouest*, 1963, huile sur toile, 77 x 30 cm, collection Dennis Reid



Où voir

SECTION 6

Les œuvres de Joyce Wieland figurent dans de nombreux musées et galeries d'art publiques partout au Canada, notamment au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa; à la Vancouver Art Gallery; à la MacKenzie Art Gallery à Regina; au Musée des beaux-arts de l'Ontario à Toronto; et au Musée d'art contemporain de Montréal. Un grand nombre de ses peintures et œuvres multimédia font partie de collections privées et d'entreprises. Néanmoins, faute de catalogue raisonné de son œuvre, il est difficile de saisir l'ampleur de sa production artistique.

Les films de Wieland sont disponibles en location sous format DVD, individuellement ou réunis dans un coffret de cinq disques intitulé *The Complete Works of Joyce Wieland, 1963–1986*, au Canadian Filmmakers Distribution Centre, dont le catalogue en ligne est accessible à l'adresse www.cfmdc.org. Il est également possible de visionner les films de l'artiste sur rendez-vous à la Cinémathèque québécoise, à Montréal. Voir www.cinematheque.qc.ca.

Bien que les œuvres énumérées ci-dessous soient détenues par les institutions suivantes, il est possible qu'elles ne soient pas exposées en permanence.

Art Gallery of Hamilton

123, rue King Ouest
Hamilton (Ontario), Canada
905-527-6610
artgalleryofhamilton.com



Joyce Wieland, *March on Washington (Marche sur Washington)*, 1963

Huile sur toile
50,8 x 45,7 cm



Joyce Wieland, *The Camera's Eyes (Les yeux de la caméra)*, 1966

Textile et bois
203 x 202 cm



Joyce Wieland, *The Spirit of Canada Suckles the French and English Beavers (L'esprit du Canada allaite les castors français et anglais)*, 1970-1971

Bronze
6 x 19,3 x 12,5 cm

Musée des beaux-arts de l'Ontario

317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario), Canada
1-877-225-4246 ou 416-979-6648
ago.net



Joyce Wieland, *Boat Tragedy (Naufrage)*, 1964

Huile sur toile
50 x 122 cm



Joyce Wieland, *The Water Quilt (La courtepointe d'eau)*, 1970-1971

Tissu brodé et assemblage de tissu imprimé
134,6 x 131,1 cm

Banque d'art du Conseil des arts du Canada

150, rue Elgin
Ottawa (Ontario), Canada
1-800-263-5588
artbank.ca



Joyce Wieland, *Cityscape (Paysage urbain)*, 1960

Huile sur toile
127,5 x 152 cm



Joyce Wieland, *Notice Board (Tableau d'affichage)*, 1961

Huile sur toile
122,5 x 122 cm

Canadian Filmmakers Distribution Centre

401, rue Richmond Ouest, suite 245

Toronto (Ontario), Canada

416-588-0725

cfmdc.org



Joyce Wieland, *Rat Life and Diet in North America*, 1968

Film 16 mm, couleur, sonore, 14 min 30 s



Joyce Wieland, *The Far Shore*, 1976

Film 16 mm, couleur, sonore, 105 min

Mackenzie Art Gallery

3475, rue Albert

Regina (Saskatchewan), Canada

306-584-4250

mackenzieartgallery.ca



Joyce Wieland, *I Love Canada—J'aime le Canada*, 1970

Coton et chaîne en métal

153,1 x 304,7 cm

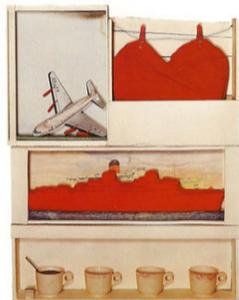
Musée des beaux-arts du Canada

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario), Canada
613-990-1985
gallery.ca



Joyce Wieland, *Heart On (Érection des cœurs !)*, 1961

Ruban isolant rouge, craie, crayon, encre, laine et lin sur toile de lin non tendue
177,8 x 251,5 cm



Joyce Wieland, *Cooling Room II (Salle de réfrigération II)*, 1964

Avion-jouet en métal, tissu, fil métallique, bateau-jouet en plastique, papiers collés, tasses en céramique avec rouge à lèvres et cuillère, dans un boîtier de bois peint
114,4 x 94 x 18,3 cm



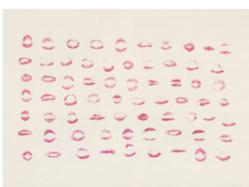
Joyce Wieland, *Reason over Passion*, 1968

Coton piqué
256,5 x 302,3 x 8 cm



Joyce Wieland, *La raison avant la passion*, 1968

Coton piqué
244,7 x 305,5 x 8 cm



Joyce Wieland, *Ô Canada*, 1970

Lithographie en rouge sur papier vélin
57,4 x 76,4 cm

Galerie d'art de l'Université de Lethbridge

4401, rue University
Lethbridge (Alberta), Canada
403-329-2666
uleth.ca/artgallery



Joyce Wieland, *Cooling Room No. 1* (Salle de réfrigération I), 1964
Bois, métal et plastique
73,7 x 58,9 x 27,9 cm



Joyce Wieland, *Young Woman's Blues* (Blues de jeune femme), 1964
Bois, peinture, objets trouvés et plastique
53,3 x 30,5 x 22,2 cm

Vancouver Art Gallery

750, rue Hornby
Vancouver (Colombie-Britannique), Canada
604-662-4700
vanartgallery.bc.ca



Joyce Wieland, *Stuffed Movie* (Film rembourré), 1966
Techniques mixtes
142,2 x 36,8 cm

Notes

Biographie

1. Wieland, citée dans Myrna Kostash, « Women as Film-makers: Hey, It's Happening! », *Miss Chatelaine*, (hiver 1973).

Œuvres phares : Reason over Passion

1. Tom Rossiter, « Weiland vs. Picasso: Patriotism's Absurdities Lose to Art », *Ottawa Citizen*, 7 août 1971. (Note : le nom de l'artiste est mal orthographié tout au long de l'article.)
 2. Kristy Holmes, « Negotiating Citizenship: Joyce Wieland's *Reason over Passion* », dans *The Sixties: Passion, Politics and Style*, Dimitry Anastakis, éd., Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2008, p. 42-70.
-

Œuvres phares : Rat Life & Diet in North America

1. Jonas Mekas, « Movie Journal », *Village Voice*, 3 avril 1969. C'était son avis après avoir visionné le film huit fois.

Œuvres phares : O Canada

1. John O'Brian, « Anthem Lip-Sync », *Journal of Canadian Art History*, vol. 21, n^{os} 1-2, 2000, p. 144.

Œuvres phares : The Water Quilt

1. James Laxer, *The Energy Poker Game: The Politics of the Continental Resources Deal*, Toronto et Chicago, New Press, 1970.

Œuvres phares : True Patriot Love

1. En 1999, l'œuvre-livre de Wieland *True Patriot Love / Véritable amour patriotique* est présentée à l'occasion de l'exposition marquante *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*, au Queens Museum of Art, et reproduite au catalogue qui l'accompagne. Voir Luis Camnitzer, Jane Farver et Rachel Weiss, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*, Queens (N. Y.), Queens Museum of Art, 1999.

Œuvres phares : The Far Shore

1. Lauren Rabinovitz, « *The Far Shore: Feminist Family Melodrama* » (1987), dans *The Films of Joyce Wieland*, Kathryn Elder, éd., Toronto, Cinematheque Ontario, 1999, p. 123.
 2. Wieland décrit ces films comme une trilogie dans Adele Lister, « Joyce Wieland », *Criteria*, vol. 2, n° 1 (février 1976), p. 15.
-

Importance et questions essentielles

1. Clement Greenberg, *Art et culture : essais critiques* (1961), traduit de l'anglais par Ann Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 13.
 2. Barry Lord, *The History of Painting in Canada: A People's View*, Toronto, NC Press, 1974, p. 214.
 3. Wieland ne figure pas dans la version présentée à Los Angeles en 2007. L'exposition, réalisée sous le commissariat de Cornelia Butler, était accompagnée d'un catalogue : Cornelia Butler et Lisa Gabrielle Mark, éd., *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Musée d'art contemporain de Los Angeles; Cambridge (Mass.), MIT Press, 2007.
 4. En 1976, Richard Leiterman reçoit le prix de la meilleure cinématographie au Palmarès des films canadiens (plus tard appelé les prix Génie) pour *The Far Shore*.
-

Style et technique

1. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, Women's Press, 1984.
 2. Voir Mark Cheetham, *Jack Chambers. Sa vie et son œuvre*, Toronto, Institut de l'art canadien, 2013. En ligne : <http://www.aci-iac.ca/jack-chambers>.
 3. Andrew Sarris, « Films in Focus », *Village Voice*, 18 mars 1971, p. 65.
 4. « Quand j'ai vu *Flaming Creatures*, j'ai eu un "déclic" [...] J'ai ressenti une immense libération de savoir qu'un tel film était possible. », Wieland, citée dans Lauren Rabinovitz, « An Interview with Joyce Wieland », *Afterimage* (mai 1981), p. 8.
-

Glossaire

art conceptuel

L'art conceptuel, qui remonte au travail de Marcel Duchamp, mais qui ne sera pas codifié avant les années 1960, est une expression générale pour décrire un art qui met l'accent sur les idées plutôt que la forme. Le produit fini peut même avoir une forme concrète éphémère, comme le land art ou la performance.

catalogue raisonné

Un inventaire minutieux de l'œuvre entier d'un artiste comprenant notamment des renseignements sur la technique d'expression, la date de réalisation, les dimensions, la provenance et l'historique des expositions de chaque œuvre. Habituellement dressés par des universitaires, les catalogues raisonnés sont des outils indispensables pour accroître la connaissance et la compréhension de l'œuvre d'un artiste.

Chambers, Jack (Canadien, 1931-1978)

Un peintre et cinéaste de l'avant-garde, dont les peintures méditatives représentent habituellement des sujets domestiques. Chambers est affilié au régionalisme, en dépit de sa perspective internationale qui résulte de ses cinq années de formation artistique à Madrid. Il figure parmi les fondateurs de CARFAC, un organisme canadien chargé de la protection des droits des artistes. (Voir *Jack Chambers. Sa vie et son œuvre*, par Mark Cheetham.)

Chicago, Judy (Américaine, née en 1939)

Peintre, sculptrice, éducatrice et artiste et intellectuelle féministe importante, Chicago explore le rôle des femmes dans l'histoire de l'art et la culture contemporaine. Son œuvre la mieux connue, *The Dinner Party* (Le dîner festif), 1974-1979, rend hommage à trente-neuf femmes ayant marqué l'histoire, au moyen de couverts conçus spécialement pour chacune d'elles, disposés sur une grande table triangulaire.

Clarke, Shirley (Américaine, 1919-1997)

Figure importante du cinéma d'avant-garde américain dans les années 1950, et l'une des rares femmes cinéastes de la scène new-yorkaise. Dans les années 1960, Clarke traite de questions sociales dans ses documentaires; son film de 1967, *Portrait of Jason*, marque un tournant dans l'histoire du cinéma GLBT.

Coughtry, Graham (Canadien, 1931-1999)

Peintre et professeur influent, reconnu pour son approche conceptuelle de la couleur, sa facture expressive et ses représentations abstraites de la figure humaine. Coughtry expose pour la première fois en 1955, aux côtés de Michael Snow. Il représente le Canada à la Biennale de São Paulo en 1959, et en 1960, à la Biennale de Venise.

Curnoe, Greg (Canadien, 1936-1992)

Figure importante du mouvement de l'art régionaliste de London (Ontario), Curnoe est un peintre, graveur et illustrateur dont les œuvres présentent des éléments du surréalisme, de Dada et du cubisme. Ses œuvres font partie de la collection du Musée des beaux-arts du Canada, entre autres institutions.

Expressionnisme abstrait

Style pictural qui connaît un essor à New York dans les années 1940 et 1950, l'expressionnisme abstrait se définit par la combinaison de l'abstraction formelle et d'une approche autoréférentielle. Le terme décrit une grande variété d'œuvres. Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman et Willem de Kooning figurent parmi les expressionnistes abstraits les plus célèbres.

film structurel

Terme inventé par l'historien du cinéma américain, P. Adams Sitney, à la fin des années 1960, pour décrire les films qui insistent davantage sur la forme que sur le contenu, et qui exigent du public de considérer la construction de l'œuvre plutôt que son intrigue — une nouvelle tendance dans le cinéma d'avant-garde de l'époque.

Frampton, Hollis (Américain, 1936-1984)

Initialement connu comme photographe, Frampton est surtout célèbre aujourd'hui pour ses écrits théoriques et ses films expérimentaux non narratifs. Influent professeur de cinéma, d'histoire cinématographique, de photographie et de design, il enseigne dans divers établissements de la région de New York durant les derniers vingt-cinq ans de sa vie.

Frankenthaler, Helen (Américaine, 1928-2011)

Artiste de l'École de New York qui développe des procédés techniques particuliers pour créer des effets atmosphériques dans ses tableaux, notamment en tamponnant et en faisant pénétrer de fines couches de pigment sur la toile non préparée. Frankenthaler expérimente également la gravure sur bois, l'estampe couleur et la sculpture.

Frères Kuchar (Américains, Mike, né en 1942; George, 1942-2011)

Frères jumeaux et cinéastes expérimentaux, actifs dès leur adolescence sur la scène cinématographique new-yorkaise aux côtés d'Andy Warhol, Stan Brakhage, Ken Jacobs, Michael Snow et Joyce Wieland. Parmi leurs films 8 mm renommés, mentionnons *Was a Teenage Rumpot*, 1960, et *The Devil's Cleavage*, 1973 – des versions à petit budget de films de style hollywoodien.

Greenberg, Clement (Américain, 1909-1994)

Critique d'art et essayiste très influent, connu principalement pour son approche formaliste et sa conception controversée du modernisme, qu'il expose pour la première fois dans son article « La peinture moderniste », publié en 1961. Greenberg est notamment l'un des premiers défenseurs des expressionnistes abstraits, dont Jackson Pollock et le sculpteur David Smith.

Grille

Structure de base de tableaux formés de séries de lignes qui se croisent à angle droit, employée notamment par Piet Mondrian. La grille met en évidence les caractéristiques de la peinture moderne : la planéité et le all-over, tels que décrits par le critique Clement Greenberg.

Groupe des Sept

Une école progressiste et nationaliste de peintures de paysage au Canada, active de 1920 (l'année de la première exposition du groupe à l'Art Gallery of Toronto) à 1933. Ses membres fondateurs sont les artistes canadiens Franklin Carmichael, Lawren Harris, A.Y. Jackson, Franz Johnston, Arthur Lismer, J.E.H. MacDonald et Frederick Varley.

Isaacs Gallery

Une galerie d'art de Toronto lancée en 1955 par Avrom Isaacs. D'abord appelée la Greenwich Gallery, elle appuie les artistes canadiens émergents – notamment Michael Snow, Graham Coughtry, Joyce Wieland et Robert Markle – et présente des lectures de poésie, des concerts de musique expérimentale et des projections de films.

Jacobs, Flo (Américaine, née vers 1933)

Actrice et collaboratrice artistique de longue date du cinéaste Ken Jacobs, son mari pendant cinquante ans. Elle figure dans nombre de ses films, ainsi que dans ceux de leur fils, Azazel Jacobs, et de Jonas Mekas.

Jacobs, Ken (Américain, né en 1933)

Cinéaste, professeur de cinéma et figure de premier plan du cinéma expérimental new-yorkais des années 1960. Jacobs étudie la peinture avec Hans Hofmann avant de se tourner vers le cinéma en 1955. En 1966, il fonde le Millennium Film Workshop à New York, une coopérative qui a pour but de soutenir et d'encourager les cinéastes underground.

Johns, Jasper (Américain, né en 1930)

L'une des figures les plus importantes de l'art américain du vingtième siècle, Johns – peintre, graveur et sculpteur – est reconnu, avec Robert Rauschenberg, pour avoir relancé l'intérêt envers la peinture figurative après la domination de l'expressionnisme abstrait émanant de la scène new-yorkaise. Ses œuvres comportant le motif du drapeau américain figurent parmi ses plus célèbres.

Leiterman, Richard (Canadien, 1935-2005)

Directeur photo dont la créativité technique et le style sensible contribuent à modeler le cinéma canadien-anglais au cours de la période déterminante des années 1960 et 1970. Leiterman travaille pour la télévision et collabore à de nombreux documentaires et longs métrages qui font date; il est le directeur photo du film *The Far Shore*, 1976, de Joyce Wieland.

Lichtenstein, Roy (Américain, 1923-1997)

Artiste pop américain important, connu pour son appropriation du langage de la bande dessinée. Dans ses peintures grand format, les motifs agrandis tirés de son matériel d'origine mettent en relief leur caractère artificiel et les règles de composition qui en déterminent l'apparence. Dans les années 1960, Lichtenstein commence à explorer la lithographie offset, le procédé utilisé dans l'impression commerciale.

Louis, Morris (Américain, 1912-1962)

Peintre abstrait dont l'approche minimaliste préfigure le minimalisme à proprement parler. Utilisant des techniques apprises de Helen Frankenthaler, il crée des taches et des traces sur ses toiles qu'il immerge ensuite dans des bains de couleur, générant ainsi des formes qui renvoient davantage à la peinture en tant que médium qu'à toute réalité extérieure.

McCarthy, Doris (Canadienne, 1910-2010)

Formée par des membres du Groupe des Sept, McCarthy réalise des centaines de paysages et de tableaux abstraits, et enseigne à des générations d'élèves au cours de sa remarquable carrière de quatre-vingts ans. Elle est la première femme à avoir occupé la présidence de l'Ontario Society of Artists.

Mekas, Jonas (Lithuanien/Américain, né en 1922)

Considéré comme le parrain du cinéma d'avant-garde américain, Mekas commence à réaliser des films 16 mm à son arrivée à New York en 1949. Il joue un rôle déterminant dans l'établissement et la défense de la scène cinématographique underground de la ville. Il organise des projections, fonde la revue *Film Culture*, cofonde l'Anthology Film Archives, et collabore avec divers artistes, dont Salvador Dalí, Allen Ginsberg, John Lennon et Andy Warhol.

N.E. Thing Co.

Entreprise incorporée, et pseudonyme artistique d'Iain et d'Ingrid Baxter, fondée par le couple en 1966 pour explorer les interactions entre leur vie quotidienne et divers systèmes culturels. Les œuvres de N.E. Thing Co. figurent parmi les premiers exemples d'art conceptuel au Canada. L'entreprise est dissoute en 1978.

Painters Eleven

Un collectif d'artistes actif entre 1953 et 1960, formé de onze peintres de la région de Toronto, aux styles divergents, parmi lesquels on retrouve Harold Town, Jack Bush et William Ronald. Ils unissent leurs efforts afin d'accroître leur visibilité, compte tenu de l'intérêt limité pour l'art abstrait en Ontario à l'époque.

Peinture colour-field

Terme d'abord utilisé pour décrire les œuvres expressionnistes abstraites qui présentent de grandes étendues de couleurs tout en nuances. Il désigne ensuite les peintures qui utilisent des motifs géométriques de manière à accentuer les variations de couleurs, comme celles de Kenneth Noland, aux États-Unis, et de Jack Bush, au Canada.

pop art

Un mouvement de la fin des années 1950 jusqu'au début des années 1970, qui, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, adopte l'imagerie du design graphique commercial, de la télévision et du cinéma. Les défenseurs les plus connus du pop art sont Richard Hamilton, David Hockney, Andy Warhol et Roy Lichtenstein.

Rauschenberg, Robert (Américain, 1925-2008)

Une figure incontournable de l'art américain du vingtième siècle, dont les peintures, les sculptures, les gravures, les photographies, les collages et les installations chevauchent les styles et les mouvements, de l'expressionnisme abstrait au pop art. Avec Jasper Johns, il suscite un renouveau d'intérêt pour le dadaïsme. Parmi ses œuvres les plus connues figure *Bed* (1955), une de ses premières « combines », un type de peinture incorporant des objets trouvés.

Rayner, Gordon (Canadien, 1935-2010)

Peintre abstrait de premier plan au Canada durant les années 1980, dont les paysages aux couleurs audacieuses et éclatantes oscillent entre figuration et abstraction. Bien que Rayner s'éloigne de plus en plus de la scène artistique torontoise dans les dernières années, il continue de créer des œuvres riches et techniquement remarquables jusqu'à sa mort.

Smith, Jack (Américain, 1932-1989)

Figure importante dans le milieu du cinéma underground new-yorkais des années 1950 et 1960, quoique guère reconnu de son vivant. Smith puise son inspiration dans les films de série B et s'intéresse aux interprétations de nature exagérée. De style *campy* et sexuellement provocants, ses films sont également d'émouvants commentaires sur la sincérité et la théâtralité.

Snow, Michael (Canadien, né en 1928)

Un artiste dont les peintures, les films, les photographies, les sculptures, les installations et les performances musicales le maintiennent à l'avant-scène depuis plus de soixante ans. La série *Walking Woman*, réalisée dans les années 1960, occupe une place de choix dans l'histoire de l'art canadien. Ses contributions dans les domaines des arts visuels, du cinéma expérimental et de la musique lui ont valu une reconnaissance internationale. (Voir *Michael Snow. Sa vie et son œuvre*, par Martha Langford.)

Thomson, Tom (Canadien, 1877-1917)

Figure majeure dans la création d'une école nationale de peinture, dont la vision audacieuse du parc Algonquin, — alignée stylistiquement sur le postimpressionnisme et l'Art nouveau —, finit par symboliser tant le paysage canadien que la peinture de paysage canadienne. Tom Thomson et les membres, de ce qui deviendra en 1920 le Groupe des Sept, ont exercé les uns sur les autres une profonde influence artistique.

Wall, Jeff (Canadien, né en 1946)

Une des principales figures de la photographie contemporaine depuis les années 1980, dont les impressions couleur grandeur nature et les transparents rétroéclairés à caractère conceptuel font souvent référence à la peinture historique et au cinéma. Le travail de Wall incarne l'esthétique de ce qu'on appelle parfois l'École de Vancouver, qui compte notamment dans ses rangs les photographes Vikky Alexander, Stan Douglas, Rodney Graham et Ken Lum.

Warhol, Andy (Américain, 1928-1987)

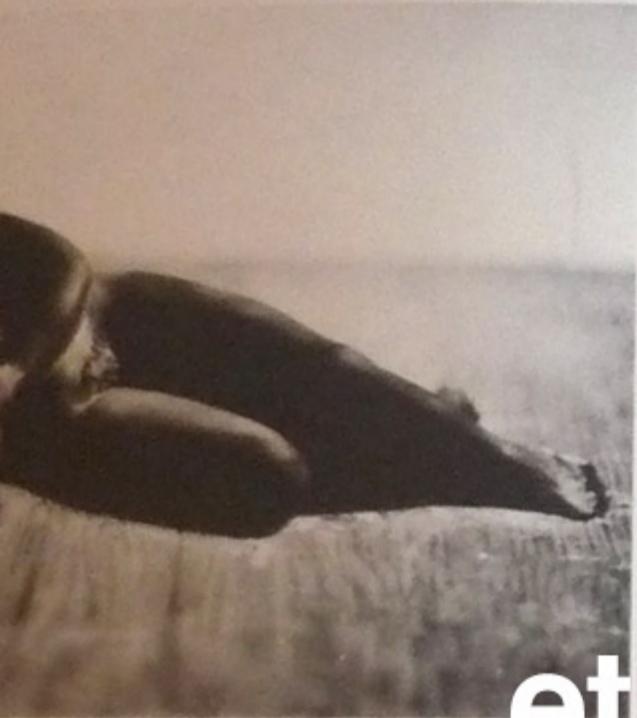
L'un des artistes les plus importants du vingtième siècle et figure centrale du pop art. Avec ses sérigraphies sérielles de produits commerciaux, comme les boîtes de soupe Campbell et les portraits de Marilyn Monroe et d'Elvis, Warhol a remis en question l'idée de l'œuvre d'art comme objet unique fait à la main.

adows. Arctic coast of Alaska to Mackenzie. E. Asia.

2. ANDROSACE L.

- 1. *A. septentrionalis*
- 2. *A. Chamaejasme* var. *arctica*

s.lat.—Small tufted plants with a rosette of



var- any ng,

or

77.

E— im- oth us, to ge.

ne

Sources et ressources

greyish-green, linear, somewhat fleshy leaves, to 30 cm. tall, terminating in a hemispherical Calyx 6 to 7 mm. long, dry and scarious with lobes, the tube densely pilose on the 10 ribs, veen. Petals rose pink. Fruit indehiscent

ains and lake shores. A western race, ssp. h the grooves between the ribs of the calyx may occur in the westernmost islands of the

mphi-Atlantic, arctic. FIG. 60,e,f (ssp. MAP 279.



FIGURE 60. a. *Lomatogonium rotatum*. b. *Polemonium* d. *M. Drummondii* (after Williams, 1944) e, f. *Armeria maritima* ssp. *labradorica*. (2/5; d 1/2; f, g 3/1)

31. GENTIANACEAE G

Sketch for Sculpture in bronze SKETCH

SECTION 5



L'esprit Canadian donne la t spirit of Canada suckle the F

Joyce Wieland connaît une grande notoriété de son vivant au Canada, principalement en raison de deux expositions importantes : son exposition individuelle au Musée des beaux-arts du Canada, en 1971, et une rétrospective présentée au Musée des beaux-arts de l'Ontario, en 1987. Bien que son œuvre n'ait pas fait l'objet d'autres expositions majeures depuis, ses films sont toujours diffusés sur la scène internationale. L'impact de l'artiste sur le monde de l'art continue de susciter de vives discussions parmi les spécialistes du cinéma et les historiens de l'art.



Carton d'invitation au vernissage de l'exposition *Joyce Wieland Retrospective, 1957-67* à la Vancouver Art Gallery, 1968

Principales expositions

Wieland a présenté de nombreuses expositions individuelles à l'Isaacs Gallery de Toronto tout au long de sa carrière : 1960, 1962, 1963, 1967, 1972, 1974, 1981 et 1983.

1968

1968, *Five Films by Joyce Wieland*, Museum of Modern Art, New York.

Du 9 janvier au 4 février 1968, *Joyce Wieland Retrospective, 1957-67*, Vancouver Art Gallery.

1969

Février et mars 1969, *Joyce Wieland Retrospective*, Glendon College Art Gallery, Université York, Toronto.

1971

Du 2 juillet au 8 août 1971, *Véritable amour patriotique*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Œuvre-livre d'artiste.

1980

1980, *Joyce Wieland and Judy Chicago*, La Centrale Galerie Powerhouse, Montréal.

1987

Du 16 avril au 28 juin 1987, *Joyce Wieland Retrospective*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Mise en circulation à la Confederation Centre Art Gallery, Charlottetown; Beaverbrook Art Gallery, Fredericton; MacKenzie Art Gallery, Regina. Catalogue.

Les écrits de Wieland

True Patriot Love / Véritable amour patriotique, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1971. Œuvre-livre d'artiste.

« Interview », *Canadian Woman Studies / Les cahiers de la femme*, vol. 8, n° 4 (hiver 1987), p. 33-37.

Joyce Wieland: Writings and Drawings, 1952–1971. Sous la direction de Erin Jane Lind, Ontario, Porcupine's Quill, 2009.

Lectures critiques

Il existe deux biographies de Joyce Wieland, toutes deux publiées en 2001 :

LIND, Jane. *Joyce Wieland: Artist on Fire*, Toronto, J. Lorimer, 2001.

NOWELL, Iris. *Joyce Wieland: A Life in Art*, Toronto, ECW Press, 2001.

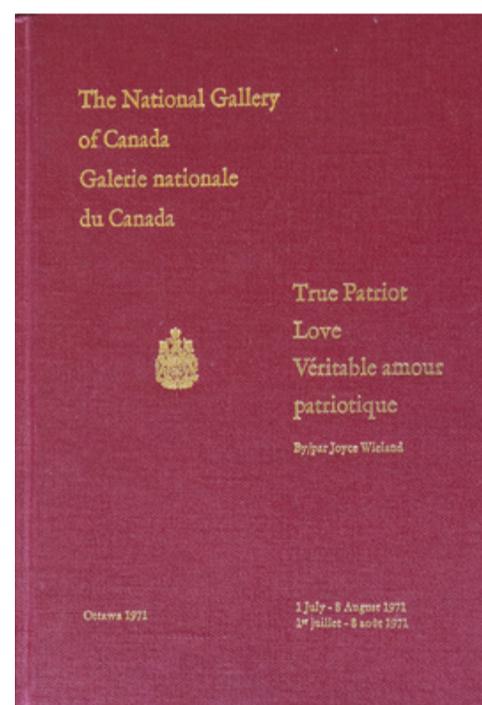
ARMATAGE, Kay. « Joyce Wieland, Feminist Documentary, and the Body of the Work », *Canadian Journal of Political and Social Theory*, vol. 13, n°s 1-2 (1989), p. 91-101.

—. « Fluidity: Joyce Wieland's Political Cinema », dans *The Gendered Screen: Canadian Women Filmmakers*, publié sous la direction de Brenda Austin-Smith et George Melnyk, Waterloo (Ont.), Wilfrid Laurier University Press, 2010, p. 95-112.

BANNING, Kass. « The Mummification of Mommy: Joyce Wieland as the AGO's First Living Other », *C Magazine*, n° 13 (1987), p. 32-38.

CONLEY, Christine. « *True Patriot Love: Joyce Wieland's Canada* », dans *Art, Nation and Gender: Ethnic Landscapes, Myths and Mother-Figures*, publié sous la direction de Tricia Cusack et Síghle Bhreathnach-Lynch, Aldershot (Royaume-Uni), Ashgate, 2003, p. 95-112.

ELDER, Kathryn, éd. *The Films of Joyce Wieland*, Toronto, Cinematheque Ontario, 1999.



Œuvre-livre de Joyce Wieland, *Véritable amour patriotique*, 1971, publiée en accompagnement de son exposition au Musée des beaux-arts du Canada

FLEMING, Marie. « Joyce Wieland: A Perspective », dans *Joyce Wieland*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1987, p. 17-115. Catalogue d'exposition.

HARCOURT, Peter. « Joyce Wieland's *The Far Shore* », *Take One*, n° 2 (mai 1976), p. 63-65.

HOLMES, Kristy. « Negotiating Citizenship: Joyce Wieland's *Reason over Passion* », dans *The Sixties: Passion, Politics, and Style*, publié sous la direction de Dimitry Anastakis, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2008, p. 42-70.

HOLMES-MOSS, Kristy A. « Negotiating the Nation: 'Expanding' the Work of Joyce Wieland », *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 15, n° 2 (automne 2006), p. 20-43.

LAMBTON, Gunda. *Stealing the Show: Seven Women Artists in Canadian Public Art*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 1994.

LIPPARD, Lucy. « Watershed », dans *Joyce Wieland*, publié sous la direction de Marie Fleming, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1987, p. 1-16. Catalogue d'exposition.

LONGFELLOW, Brenda. « Gender, Landscape, and Colonial Allegories in *The Far Shore, Loyalties, and Mouvements du désir* », dans *Gendering the Nation: Canadian Women's Cinema*, publié sous la direction de ARMATAGE, Kay, Kass BANNING, Brenda LONGFELLOW et Janine MARCHESSAULT, Toronto, University of Toronto Press, 1999, p. 65-82.

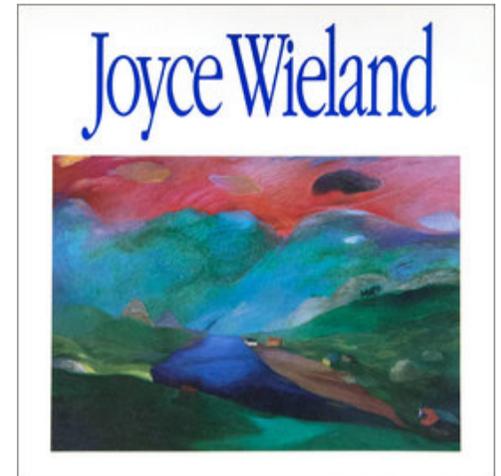
O'BRIAN, John. « Anthem Lip-Sync », *Journal of Canadian Art History*, vol. 21, n°s 1-2 (2000), p. 140-151.

RABINOVITZ, Lauren. « After the Avant-Garde: Joyce Wieland and the New Avant-Gardes in the 1970s », dans *Points of Resistance: Women, Power, and Politics in the New York Avant-garde Cinema, 1943–1971*, Champaign (Ill.), University of Illinois Press, 1991, p. 184-215.

—. « *The Far Shore: Feminist Family Melodrama* » (1986), dans *The Films of Joyce Wieland*, publié sous la direction de Kathryn Elder, Toronto, Cinematheque Ontario, 1999.

SITNEY, P. Adams. « There Is Only One Joyce », *artscanada*, vol. 27, n° 2 (avril 1970), p. 43-45.

SLOAN, Johanne. « Joyce Wieland at the Border: Nationalism, the New Left, and the Question of Political Art in Canada, Circa 1971 », *Journal of Canadian Art History*, n° 26 (automne 2005), p. 81-104.



Catalogue de l'exposition *Joyce Wieland* au Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1987, publié sous la direction de Marie Fleming

—. « Joyce Wieland and Michael Snow: Conceptual Landscape Art », dans *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, publié sous la direction de John O'Brian et Peter White, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007.

—. *Joyce Wieland's The Far Shore*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.

Principales entrevues

ARMATAGE, Kay. « Kay Armatage Interviews Joyce Wieland », *Take One*, vol. 3, n° 2 (février 1972), p. 24.

LISTER, Ardele. « Joyce Wieland Interview », *Criteria*, vol. 2, n° 1 (février 1976), p. 14-17.

MAGIDSON, Debbie et Judy WRIGHT. « Interviews with Canadian Artists: Joyce Wieland », *Canadian Forum*, vol. 54 (mai/juin 1974), p. 61-62.

RABINOVITZ, Lauren. « An Interview with Joyce Wieland », *Afterimage*, vol. 8, n° 10 (mai 1981), p. 8-12.

WORDSWORTH, Anne. « Interview with Joyce Wieland », *Descant*, n°s 8-9 (printemps/été 1974), p. 108-110.

Films

Artist on Fire: The Work of Joyce Wieland, réalisation de Kay Armatage, Dominion Pictures, 1987. Film 16 mm, couleur, 54 min.

The Complete Works of Joyce Wieland, 1963–86, réalisation de Joyce Wieland, Toronto, Canadian Filmmakers Distribution Centre, 2011. Coffret de cinq DVD.

Accompagné de textes critiques des spécialistes Kristy Holmes, Anne Low, Allyson Mitchell, Izabella Pruska-Oldenhof, Johanne Sloan et Leila Sujir.

Ce coffret comprend tous les films de Wieland et il est disponible au CFMDC et à la Cinémathèque québécoise.

Lectures additionnelles

BUTLER, Cornelia et Lisa Gabrielle MARK, éd. *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Musée d'art contemporain de Los Angeles; Cambridge (Mass.), MIT Press, 2007.

Catalogue d'exposition.

FARVER, Jane, Luis CAMNITZER et Rachel WEISS. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*, New York, Queen's Museum of Art, 1999. Catalogue d'exposition.

LECLERC, Denise et Pierre DESSUREAULT. *Les années 60 au Canada*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2005. Catalogue d'exposition.



Joyce Wieland dans son atelier en 1962, photographiée par Michel Lambeth

WHITELAW, Anne, Brian FOSS et Sandra PAIKOWSKY, éd. *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century*, Don Mills (Ont.), Oxford University Press, 2010.

WIGMORE, Donnalù et John PARRY. *Isaacs Seen: 50 Years on the Art Front; A Gallery Scrapbook*, Toronto, Justina M. Barnicke Gallery, Hart House, 2005. Catalogue d'exposition.

À propos de l'auteur

Johanne Sloan

Johanne Sloan est professeure d'histoire de l'art à l'Université Concordia, à Montréal. Son enseignement et ses recherches portent sur divers aspects de l'art canadien et international depuis les années 1960, l'art urbain et la culture visuelle, ainsi que l'art et l'esthétique du paysage. Elle est la chercheuse principale du projet collectif de recherche *Networked Art Histories: Assembling Contemporary Art in Canada*, financé par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (2013-2016). Elle a écrit sur l'esthétique de la culture matérielle (catalogue de la Triennale québécoise 2011, Musée d'art contemporain de Montréal), et elle a décrit comment les artistes contemporains réinterprètent la pratique artistique en plein air (catalogue de l'exposition *À ciel ouvert. Le nouveau pleinairisme*, Musée national des beaux-arts du Québec, 2012). Elle a également coédité, avec Rhona Richman Kenneally, la publication *Expo 67: Not Just a Souvenir* (University of Toronto Press, 2010) et approfondit ses recherches sur les expériences cinématographiques élargies d'Expo 67 à Montréal. Elle a aussi édité le recueil d'essais interdisciplinaires *Urban Enigmas: Montreal, Toronto and the Problem of Comparing Cities* (McGill-Queen's University Press, 2007).

Sloan a beaucoup publié sur Joyce Wieland comme artiste et cinéaste, notamment *Joyce Wieland's The Far Shore* (University of Toronto Press, 2010), qui traite de son long métrage de 1976. Dans l'essai « Joyce Wieland at the Border: Nationalism, the New Left, and the Question of Political Art in Canada » (*Journal of Canadian Art History*, 2005), elle situe Wieland dans le contexte politique de la contre-culture et de la « nouvelle gauche ». Elle examine également l'approche conceptuelle du paysage de Joyce Wieland et de Michael Snow dans « Joyce Wieland and Michael Snow: Conceptual Landscape Art », publié sous la direction de John O'Brian et Peter White, dans *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art* (McGill-Queen's University Press, 2007).



« Je me suis d'abord intéressée à la pratique artistique de Joyce Wieland en raison de sa façon particulière de transformer les symboles nationaux. Finalement, je me suis rendu compte qu'elle avait créé un corpus varié et complexe dans les années 1960 et 1970, et qu'elle méritait d'être reconnue comme l'une des artistes canadiennes les plus novatrices du vingtième siècle. »

—
Johanne Sloan

Sources photographiques

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de tous les objets protégés par le droit d'auteur. L'Institut de l'art canadien corrigera volontiers toute erreur ou omission.

Mention de source de l'image de la page couverture



Joyce Wieland, *Ô Canada*, 1970. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



Biographie : Joyce Wieland en 1961, photographiée par Michel Lambeth. Succession Michel Lambeth.



Œuvres phares : Joyce Wieland, *Notice Board* (Tableau d'affichage), 1961. (Voir les détails ci-dessous.)



Importance et questions essentielles : Joyce Wieland, *Confedspread*, 1967. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique : Joyce Wieland, *The Far Shore*, 1976. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Joyce Wieland, œuvre-livre *Véritable amour patriotique*, 1971. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : Vue de l'exposition *Véritable amour patriotique*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photographie : © MBAC.

Mentions de sources des œuvres de Joyce Wieland



The Battery, 1963. Collection particulière. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Betsy Ross, Look What They've Done to the Flag You Made with Such Care (Betsy Ross, voyez ce qu'ils ont fait du drapeau que vous avez confectionné avec tant de soin), 1966. Collection particulière. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Boat Tragedy (Naufrage), 1964. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



The Camera's Eyes (Les yeux de la caméra), 1966, Art Gallery of Hamilton, don d'Irving Zucker, 1992. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photographie : Carlo Catenazzi, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Cityscape (Paysage urbain), 1960. Collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa. Source photographique : Yvan Boulerice. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Confedspread, 1967. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photographie : © MBAC.



Cooling Room N° 1 (Salle de réfrigération I), 1964, Collection d'œuvres d'art de l'Université de Lethbridge, don de Vivian et David Campbell, 1989. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



The Death of Wolfe (La mort de Wolfe), 1987. Collection particulière. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



The Far Shore, 1976. Collection Cinémathèque québécoise / © Cinémathèque québécoise.



Film Mandala (Mandala cinématographique), 1966. Collection particulière. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



First Integrated Film with a Short on Sailing (Premier film interracial et court métrage sur la voile), 1963. Collection particulière. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Flicks Pics #4, 1963. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Heart On (Érection des cœurs !), 1961. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photographie : © MBAC.



I Love Canada—J'aime le Canada, 1970. MacKenzie Art Gallery, Collection de l'Université de Regina. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



The King & Queen (Le roi et la reine), 1960. Collection particulière. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



March on Washington (Marche sur Washington), 1963. Art Gallery of Hamilton, don d'Irving Zucker, 1992. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Notice Board (Tableau d'affichage), 1961. Collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa. Source photographique : Yvan Boulerice. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Ô Canada, 1970. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photographie : © MBAC.



La raison avant la passion, 1968. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photographie : © MBAC.



Rat Life and Diet in North America, 1968. Collection Cinémathèque québécoise / © Cinémathèque québécoise.



Reason over Passion, 1968. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photographie : © MBAC.



Reason over Passion / La raison avant la passion, 1969. Collection Cinémathèque québécoise / © Cinémathèque québécoise.



The Spirit of Canada Suckles the French and English Beavers (L'esprit du Canada allaite les castors français et anglais), 1970-1971, Art Gallery of Hamilton, don d'Irving Zucker, 1992. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Stranger in Town (Un étranger dans la ville), 1963. Collection inconnue. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Stuffed Movie (Film rembourré), 1966. Vancouver Art Gallery, Fonds succession Murrin, VAG 68.6. Photographie : Trevor Mills, Vancouver Art Gallery. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Summer Blues—Ball (Les blues de l'été – fornication), 1961. Agnes Etherington Art Centre, Université Queen's, Kingston. Achat, Fonds commémoratif du chancelier Richardson, 1992 (35-010). Source photographique : Bernard Clark.



True Patriot Love / Véritable amour patriotique, œuvre-livre, 1971. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photographiée par Kayla Rocca.



Untitled (Myself as a Young Girl) (Sans titre [Moi, petite fille]), n.d. Collection inconnue. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Untitled (Woman and Fox) (Sans titre [Femme et renard]), 1986-1988. Succession Joyce Wieland. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



The Water Quilt (La courtepointe d'eau), 1970-1971. Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Water Sark, 1965. Collection Cinémathèque québécoise / © Cinémathèque québécoise.



West 4th (4° Ouest), 1963. Collection Dennis Reid. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photographiée par Kayla Rocca.



Young Woman's Blues (Blues de jeune femme), Collection d'œuvres d'art de l'Université de Lethbridge. Acheté avec l'aide du programme de Subventions d'acquisition du Conseil des arts du Canada, 1986. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



Catalogue de l'exposition *Joyce Wieland*, 1987, au Musée des beaux-arts de l'Ontario. Publié sous la direction de Marie Fleming, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario et Key Porter Books, 1987. Photographié par Kayla Rocca.



Vue de *Arctic Passion Cake*, 1971, et de *La raison avant la passion*, 1968, dans l'exposition *Véritable amour patriotique*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photographie : © MBAC.



Vue de *Arctic Passion Cake*, 1971, dans l'exposition *Véritable amour patriotique*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photographie : © MBAC.



Vue de *Flag Arrangement*, 1970-1971, dans l'exposition *Véritable amour patriotique*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photographie : © MBAC.



Vue de *109 Views* (Cent neuf paysages), 1970-1971. Université York, Toronto. © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photographiée par Kayla Rocca.



Carton d'invitation à l'exposition *Joyce Wieland: New Paintings* à l'Isaacs Gallery, Toronto, 1963. Bibliothèques de l'Université York, Archives et collections spéciales Clara Thomas, Fonds Avrom Isaacs (F0134), numéro d'acquisition 1996-036/033 (10). Photographié par Kayla Rocca.



Carton d'invitation au vernissage de l'exposition *Joyce Wieland Retrospective, 1957-67* à la Vancouver Art Gallery. Bibliothèques de l'Université York, Archives et collections spéciales Clara Thomas, Fonds Avrom Isaacs (F0134), numéro d'acquisition 1996-036/033 (10). Photographié par Kayla Rocca.



Orange Car Crash Fourteen Times, 1963, d'Andy Warhol. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, inc./SODRAC (2014). Image numérique : © The Museum of Modern Art. Autorisée par SCALA/Art Resource, NY.



Le premier ministre Trudeau au congrès d'investiture du Parti libéral à Ottawa en 1968. Bibliothèque et Archives Canada /Mention : Duncan Cameron/ PA-111213.



Wieland et Michael Snow en 1964, photographiés par John Reeves. Avec l'autorisation de John Reeves.



Wieland dans son atelier en 1962, photographiée par Michel Lambeth. Succession Michel Lambeth.



Wieland à New York en 1964, photographiée par John Reeves. Avec l'autorisation de John Reeves.



Wieland en 1955, photographiée par Warren Collins.



Wieland en 1988, photographiée par Michael Torosian. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Michael Torosian.



Wieland réalisant *Ô Canada* en 1970, photographiée par Robert Rogers. Mention de source : Robert Rogers. Avec l'autorisation de l'Université NSCAD, Gallery Archives, Lithography Workshop fonds.



Vernissage de l'exposition *Véritable amour patriotique*, le 1^{er} juillet 1971, au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photographe inconnu.

Acknowledgements

De l'auteure

Mes remerciements s'adressent d'abord à Sara Angel, qui m'a proposé d'écrire ce texte. Je tiens également à remercier Meg Taylor, Sarah Brohman, Alison Reid, Nathalie de Blois, Gaebby Abrahams et les autres membres de l'équipe de l'IAC pour leur enthousiasme, leur soutien et leur professionnalisme tout au long de ce projet. Si j'ai eu l'occasion de m'entretenir avec de nombreux amis et collègues de Wieland au fil des années, pendant la préparation de ce livre en ligne, j'ai eu le plaisir de rencontrer Phyllis Lambert. J'aimerais la remercier d'avoir témoigné de manière si saisissante de l'intelligence et de la vitalité d'esprit de Wieland et d'avoir partagé divers aspects de leur amitié. —Johanne Sloan

De l'Institut de l'art canadien

Ce livre d'art en ligne a été réalisé grâce à la générosité de ses commanditaires principaux : The Toronto Friends of the Visual Arts et Phyllis Lambert.

L'IAC remercie également les autres commanditaires de la saison 2014-2015 du projet de livres d'art canadien en ligne : Aimia, BMO Groupe financier, Gluskin Sheff + Associates Inc., la Hal Jackman Foundation, la succession de Harold Town et le Groupe Banque TD.

Nous tenons aussi à remercier les mécènes fondateurs de l'Institut de l'art canadien : Jalyynn H. Bennett, Fondation de la famille Butterfield, David et Vivian Campbell, Albert E. Cummings, Kiki et Ian Delaney, la famille Fleck, Roger et Kevin Garland, Michelle Koerner et Kevin Doyle, Phil Lind, Sarah et Tom Milroy, Charles Pachter, Gerald Sheff et Shanitha Kachan, Sandra L. Simpson, Robin et David Young, Sara et Michael Angel; ainsi que nos mécènes partenaires fondateurs : la Fondation Pierre Elliott Trudeau et Partners in Art.

Pour leur coopération dans la création du présent ouvrage, l'IAC tient à exprimer sa gratitude aux institutions et aux personnes suivantes : Jim Shedden au Musée des beaux-arts de l'Ontario; Allyson Adley à la Art Gallery of York University; les archives et les collections spéciales Clara Thomas de l'Université York; Martha Young à la Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada; Bibliothèque et Archives Canada; Raven Amiro, Emily Antler et Kristen Rothschild au Musée des beaux-arts du Canada; Bruce Anderson à la MacKenzie Art Gallery; la Vancouver Art Gallery; la University of Lethbridge Art Gallery; de même que Dennis Reid, John Reeves, Morden Yolles et John Geoghegan.

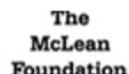
Commanditaire du titre



Commanditaire du titre

PHYLLIS LAMBERT

Commanditaires des livres d'art en ligne de la saison 2014-2015



Éditrice : Sara Angel

Directrice de la rédaction : Meg Taylor

Direction artistique : Concrete Design Communications

Directrice Web et mise en pages : Avery Swartz

Directrice de la documentation iconographique : Angelica Demetriou

Révisseuse linguistique principale : Ruth Gaskill

Révisseuse : Sarah Brohman

Documentaliste iconographique : Gaeby Abrahams, Lindsay Maynard

Révisseuse linguistique : Alison Reid

Traductrice et révisseuse francophone : Nathalie de Blois

Adjointe administrative : Mary-Rose Sutton

Stagiaire : Simone Wharton

Copyright

© 2014 Institut de l'art canadien.

Tous droits réservés. ISBN 978-1-4871-0041-4

Les données de catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada sont disponibles sur demande

Institut de l'art canadien

Collège Massey, Université de Toronto

4, place Devonshire

Toronto (ON) M5S 2E1