



# BOOK REVIEWS

## L'AUTRE OEIL: Le nu féminin dans l'art masculin

Marie-Jeanne Musiol. Montréal: La Pleine Lune et Aubes, 1988

### *Susanne de Lotbinière-Harwood*

Ce que propose ici Marie-Jeanne Musiol, c'est une mise à nu au féminin de la mise à nu traditionnelle du corps féminin telle que pratiquée par/dans l'art masculin au cours des siècles. Ayant examiné ce corpus d'un autre oeil, elle démontre — avec quantité de photos à l'appui — comment l'oeil arrogant du patriarcat (a) construit le nu féminin, "comment ce traitement restrictif pèse aujourd'hui sur la production médiatisée du nu," et aborde en terminant des perspectives nouvelles pour faire éclater ce système de représentation restrictif et périmé.

Dans "ce petit essai illustré," Musiol rend clair que le nu féminin dans l'art masculin n'a rien de "naturel" ni de "libre," c'est-à-dire qu'il n'est pas "sans artifice et sans histoire." Ces "nues" ne sont pas simplement là (là est la supercherie), mais ce sont bien des femmes que les artistes (masculins pluriels non neutres) "ont le pouvoir de mettre à nu publiquement," de marquer de signes, les leurs, toujours les mêmes.

"Vous vous répétez," reproche-t-on souvent aux féministes. "Vos revendications... toujours les mêmes..." Or quand on constate combien sont réducteurs et unidimensionnels les artifices et les scénarios de ceux qui depuis des siècles nous donnent à voir le corps féminin dénudé, on comprend à quel point ce reproche est relatif au genre du sujet parlant. Cohérente, Musiol fait aussi acte langagier en écrivant non pas "le modèle" mais "la modèle" féminisation qui traduit la réalité puisque le référent est ici exclusivement féminin. Musiol dévoile effectivement la nue comme "support littéral" utilisé par le

système patriarcal pour perpétuer l'enfermement physique et idéologique, l'anonymat, l'immobilisation et le silence des femmes. (La merveilleuse expression "post-féminisme" a-t-elle une autre visée?) Celle qui sert de modèle est "épiée dans son intimité par celui qui règle les rapports de forces," récoltant honneurs et argent sans jamais engager réciproquement sa propre nudité. Ces metteurs en scène "n'ont jamais affronté les enjeux réels de leur pratique," écrit Musiol, et témoignent encore d'une profonde surdité face aux "nouvelles subjectivités qui se sont exprimées et qui devraient désormais faire partie de leurs références." Elle compare cet état de choses à un "viol de l'imaginaire collectif."

J'ai bien dit "nous donnent à voir," mais si on inclut le féminin dans ce pronom dit collectif, il n'en est rien. Car en plus d'être encodé par le masculin, le corps nu de la femme l'est pour le masculin. Pour le voyeur, autrement dit, qui voit son "illusion de pouvoir renouvelé à travers l'histoire. La mise à nu "sexocentriste" donne à voir "une femme qui s'offre spontanément" et consacre "avec l'autorité de l'art cet offertoire en fait culturel irréversible," appelant toutes les femmes à entrer dans le cadre de ce "reflet fabriqué" d'où elles ne peuvent s'extraire pour accéder au "recul critique."

L'étude de Musiol s'articule autour d'une impressionnante recherche d'images constituantes de ce qu'elle nomme "l'art de perpétuer l'acquis" allant de Durer à David Salle, de la peinture à la pub, de la performance aux pages couvertures de revues. Ce triste répertoire de poses, d'où sont évacués-e-s "le mouvement et la variante," n'est pas sans rappeler celui des 'hystériques' dressé par Charcot et véhiculé, lui aussi, par le médium de la photo, qui "assoit la consécration technologique de la répétition." Je regrette toutefois qu'elle consacre seulement dix pages aux perspectives d'éclatement des conventions de cette

mise à nu du féminin. Dans cette dernière section, où elle demande pertinemment s'il peut y avoir "autre chose qu'un détournement permanent du corps à des fins économiques," l'échantillonnage d'oeuvres féministes est bien mince. Après avoir parcouru une galerie d'images aussi difficiles à regarder, on aurait souhaité trouver un contrepois, question de représenter et de favoriser la pratique artistique des femmes. Car de la même façon que l'écriture surgit de la lecture, la production d'images au féminin est activée par la vue d'images faites par et pour nous. Or le déséquilibre entre les deux parties du livre semble parler contre la réalisation de cet "autre chose," comme s'il s'agissait d'une fausse piste. D'une clôture. Mais cette sous-représentation des femmes peut aussi être perçue comme stratégie d'ouverture visant à stimuler la production qui comblera cette absence.

## THE LIFE OF EMILY CARR

Paula Blanchard. Vancouver/Toronto: Douglas & McIntyre, 1987

## THE ART OF EMILY CARR

Doris Shadbolt. Vancouver/Toronto: Douglas & McIntyre, 1987

### *Merlin Homer*

The Emily Carr of *Klee Wyck* and Carr's other autobiographical writings is well known to Canadians: she is full of laughter, adventure and courage, attuned to nature and the original peoples of the British Columbia coast. This vivid persona inevitably sets the stage for the Carr biographer. Paula Blanchard, author of a recent biography, *The Life of Emily Carr*, accepts it but adds to it.

Blanchard deepens Carr's picture of herself, showing Carr's nature-oriented spirituality already alive in her as a young

child, and that child alive and expressing herself in the adult. She brings forward the essential femininity of the nature Carr was attuned to. Blanchard embeds Carr's persona in a complex person, one who was brave and spiritual, but also overweight, irritable, socially insecure.

Blanchard, then, restores to us a larger, realer version of the Emily Carr temporarily lost in the disapproving tone of much of Maria Tippett's Governor General's prize-winning biography, *Emily Carr*. Blanchard's Carr is one of us, imperfect and struggling. Carr's own words tell us that her strength lay in her will to embrace the struggle, whether alone in an abandoned Indian settlement where "you... wrestle with the elements, with all your senses alert, to see and hear, and feel" or at home where "I'm always... bursting forth making enemies instead of friends, whirling around in a muck of rage, muddying everything and getting all wrought up."

Blanchard's Carr finally transcends both the struggle and death itself. Her last years were

*in spite of aches, fatigue and growing economic troubles... gloriously productive...*

*Her spiritual calm, even happiness, in the face of death found expression in the growing joyfulness and vibrancy of her paintings. "Movement is the essence of being. When a thing stands still and says 'Finished,' then it dies." In both substance and spirit she was painting life itself, affirming it with more intensity and abandon as she grew older.*

While reading *The Life of Emily Carr*, I sometimes wished Paula Blanchard had never read Maria Tippett's *Emily Carr*. Through Blanchard's desire to explicitly take issue with Tippett's less generous conclusions about Carr, Tippett's book becomes a major presence in Blanchard's, sometimes obscuring Carr herself. All the same, this is a fine biography, meticulously researched and crafted, richly inspired by Carr's life, and by a recognition of her greatness as an artist.

This recognition also informs Doris Shadbolt's *The Art of Emily Carr*, an excellent companion volume to Blanchard's, close to it in attitude, and fulfilling the wish that Blanchard evokes, to see more of Carr's work.

*The Art of Emily Carr* was originally

published to widespread critical praise ten years ago — in one reviewer's words, "this is the kind of art book to take with you to the moon." It sold thirty thousand copies, and has now been re-issued as a large-format paperback. This is a beautiful volume, its 196 pages containing over 200 illustrations, 135 of them colour plates.

A rare greatness in art moves a work beyond the technical issues that art critics and historians usually discuss to a place where technique becomes identical with personal vision and discussing it becomes a very tenuous activity. Thus, though Shadbolt traces Carr's stylistic development well and provides an outstanding overview and grasp of Carr's output, she faces a difficulty in talking about it in the normal ways. Even in her skilled hands, formal discussion falters, gets lost in Carr's vision. We see this shifting, for instance, in the following passage:

*[Carr's] formulae for handling forest and undergrowth vary from cubistically cut and chiselled shapes to moulded and overlapping plastic slabs of green to swirling heavy streams and ropes of growth, but they all belong to a concept of nature that is still, silent, mysterious...*

Yet when, as she very often does, Shadbolt lets Carr speak for herself, we become privy to the heart of Carr's painting process and the aesthetic vision animating it. Shadbolt has culled Carr's journals and other writings to find passages that relate to particular paintings, and has placed these alongside the paintings in her book.

*The Art of Emily Carr* is strongly researched and impressively assembled, a labour of love and many years. However, there is no index giving the pages on which the plates occur, and no reference numbers in the text, despite the fact that the plates have been numbered. This omission somewhat reduces the pleasure of reading this magnificent book.

## LA THEORIE, UN DIMANCHE

Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Louise Dupré, Gail Scott, France Théoret. Montréal: Les Éditions du remue-ménage, 1988

*Dominique Bourque*

A la question: "Qu'est-ce qui est incontournable dans le féminisme?" six écrivaines répondent; chacune à son tour, selon son style, linéaire ou spiralé, piqué d'humour ou mordant de verve; chacune aussi, selon le biais de son choix, qu'il s'agisse de retracer les moments de la conscientisation féministe, de revoir les modèles (héroïnes?) qu'offre ou n'offre pas la littérature, qu'offrent ou n'offrent pas les médias, ou même, de s'interroger sur l'objectivité de la critique masculine face aux textes de femmes. Si bien qu'à la fin, on a davantage l'impression d'avoir assisté, à travers la multiplicité de leurs voix, au déploiement d'idées, de réflexions s'entrecroisant là où justement prend corps, l'incontournable "honnêteté" (dirait Gail Scott) des femmes, au sein même de leur différence.

Evidemment, pour celles (et ceux) qui auraient beaucoup lu en la matière, il y a redite. Mais cela même est nécessaire affirme Louise Cotnoir: "Pour les femmes, cette tactique de la répétition signifie un instrument subversif qui leur permet de modifier, d'ébranler pour le moins, l'édifice des certitudes. Parce qu'avec ce procédé, les écritures des femmes contrarient la faculté d'oubli chez la sujète, faculté qui la dispose à la vie qu'elle recommence, reproduit sans se rappeler les blessures, les aliénations, la tragédie de son sexe."

C'est dire qu'en vingt ans de luttes, la partie n'est pas gagnée. C'est dire également la restriction des moyens d'action. On n'a qu'à songer à la langue, nous rappellent-elles, et aux pièges que celle-ci ne cesse de tendre aux femmes. Quand Louise Cotnoir veut parler de la "sujète" par exemple, elle ne peut pas utiliser le mot "sujet" qui renvoie inévitablement la femme (sujette!) à sa fonction de complément (par rapport à), son rôle d'objet "utilitaire" (inscrit par ces contours clos!). On peut facilement imaginer les conséquences d'un tel état de fait dans nos sociétés modernes soulignent Louise Dupré: "Schizée..., la superwoman doit adopter un comportement masculin pour réussir dans la vie et un comportement féminin pour réussir sa vie."

Dénonçant donc elles aussi cette logique "qui repose sur le refoulement du féminin comme genre," "qui nous a fixées, figées sur le mauvais plan des choses" et a fait de notre réalité une fiction, elles proposent, par la forme même du recueil,