

Canada, and has at its heart a feminist revolutionary drive.

Throughout *Desire Change*, the terms of static identities (singly or intersectionally articulated) are reframed in complex and considered ways that attend to what one (collectively or individually) *does* rather than what one (collectively or individually) *is*. The essays and interviews model forms of engagement that acknowledge difference by calling us *in* and *up*, rather than out—modes of coming together that emerge from the margins to make and remake, in ways that are not straightforward or easy, new centres for feminist political art and action. That said, and as many of the authors in the book make clear, such a distinction, while politically important, itself marks a position of privilege for many who are marked visibly and structurally by colour, race, ethnicity, class, ability, sexuality, and gender, among other axes of difference. Not all bodies can, with equal ease—in the academy, in the art world—point attention away from how they signify towards what they are committed to enacting. With this complex and uneven reality kept front and center, *Desire Change* articulates several important threads constitutive of feminist art as it is lived, breathed, and practiced across the stolen Indigenous lands currently called Canada. Rather than simply chart historical and contemporary debates in feminist art, *Desire Change* articulates a cross-section of feminist activity in Canada committed to more-than-intersectional sites of social justice, and works to instill in the reader not only a *desire* for change, but the desire to participate in the on-the-ground *realization* of that change. ¶

Natalie Loveless is an Associate Professor of Contemporary Art and Theory at the University of Alberta.
—nsl@ualberta.ca

1. While Angela Davis has never used this exact phrase in print, it is something that she has expressed in classrooms and public discussion (personal communication with Angela

Davis, January 10, 2019). See also: Alexis Shotwell, *Against Purity: Living Ethically in Compromised Times* (University of Minnesota Press, 2016), 169–170.

2. Eve Tuck and K. Wayne Yang, “Decolonization is Not a Metaphor,” *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 1, no. 1, 2012: 1–40.

Kristina Huneault

I'm not myself at all: Women, Art, and Subjectivity in Canada

Montréal et Kingston: McGill-Queen's University Press, 2016

400 pp. 145 illus. coul.

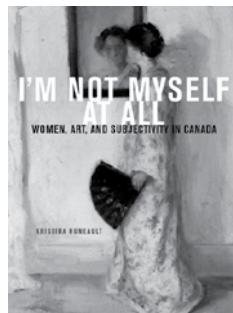
\$ 65 (relié) ISBN 9780773553194

Édith-Anne Pageot

Au carrefour de différentes positions théoriques, plusieurs penseurs et penseuses ont ébranlé les modèles dérivés de la pensée kantienne du moi désengagé. Emmanuel Levinas croyait que l'identité se construit dans un réseau de relations à l'autre. Pour Judith Butler, l'identité a une nature performative, elle est façonnée par des normes intériorisées et naturalisées. Les courants de pensée poststructuralistes et de la déconstruction abordent la notion d'identité collective en termes de groupes d'intérêt stratégiques. La notion d'identité est donc aujourd'hui comprise comme *processus*, répudiant du coup toutes idées de pureté ethnique ou culturelle et évacuant toutes les formes d'essentialisme. Le *processus* identitaire serait une expérience intersubjective, cognitive et affective, nécessairement modelée par des dynamiques complexes entre des référents collectifs psychoculturels, psychosociaux et historiques auxquels chaque individu s'identifie de façon plus ou moins forte.

Poser la question des liens entre les femmes, l'art et la subjectivité suppose donc de s'intéresser aux manières dont l'image participe d'une expérience identitaire qui se construit, se déconstruit et se reconstruit à l'intérieur de cadres

culturels, géopolitiques, codifiés et genrés. L'ouvrage érudit et stimulant de Kristina Huneault, *I'm not myself at all. Women, Art, and Subjectivity in Canada* constitue un modèle audacieux de



renouvellement de l'analyse de «l'expérience identitaire» à partir de la culture visuelle.

Soucieuse de dépasser les binarismes et voulant éviter les écueils, les impasses de l'identité dirait Paul Ricoeur, l'auteure opte en fait pour la notion de subjectivité, entendue au sens d'une conscience de soi intériorisée (self), privilégiant une «approche de l'intérieur» (7) qui tient compte des fractures inhérentes à l'expérience identitaire. Ce faisant, la notion de présence à soi, et d'agentivité, se trouve réintroduite. Partant de l'hypothèse selon laquelle la conjoncture canadienne coloniale entraîne des dislocations géopolitiques et des sentiments d'appartenance profondément ambigus (12), l'auteure centre son analyse autour d'un paradigme: la subjectivité du colon (settler subjectivity). Ce paradigme est problématisé en tenant compte du caractère transnational et transculturel dans lequel les artistes évoluent. Loin de se diluer dans le relativisme culturel et les enjeux géopolitiques, l'image est examinée au plus près, à partir d'une «vue rapprochée» dirait Daniel Arasse. Sans délaisser le matériau biographique (outil méthodologique auquel l'histoire de l'art n'a pas renoncé en dépit des questionnements

épistémologiques qu'ont entraîné les études féministes, la critique postcoloniale et décoloniale et les *global studies*), l'attention au détail, aux choix esthétiques, formels, matériels, constitue le point de départ de l'analyse. Ce modèle herméneutique est plus apte à penser la complexité des enjeux identitaires et s'avère d'autant plus pertinent si l'on tient compte de l'état fragmentaire des données archivistiques concernant les femmes.

L'approche dynamique qui en résulte ambitionne de saisir la complexité des tensions, des discordances, voire des apories, à l'œuvre dans l'art des femmes allochtones dans le Canada colonial du XIX^e siècle. Les titres des six études de cas regroupées dans ce livre—*Absence, Displacements, Gaps, Diversity, Inclination, Listening*—sont évocateurs des thèmes à partir desquels se développe l'analyse, mais encore, ils signalent la stratégie d'écriture privilégiée par l'auteure. L'ouvrage se présente comme un véritable dialogue d'idées où antithèses et oxymores structurent les trajectoires intelligemment déroutantes.

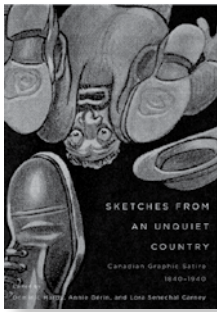
L'analyse du portrait miniature de Demasduit (1819) par Henrietta Martha Hamilton (1781–1857) se construit autour d'une dialectique de la présence et de l'absence. L'incohérence entre la fonction quasi ontologique du dispositif et la vacuité psychologique du modèle est comprise comme le symptôme d'une construction de soi oscillant entre l'affirmation, le vide et la perte dans la relation coloniale entre Hamilton et Demasduit. Sans infirmer les analyses se centrant sur les impressions de silence, de distance et de séparation souvent notées dans le travail d'Helen McNicoll (1879–1915)—on pense aux travaux pionniers de Nathalie Luckyj notamment—l'analyse de Huneault s'intéresse au dynamisme de la touche en lien avec les thèses de l'historien de la surdité Douglas Baynton. Ce dernier montre que les personnes sourdes sont davantage préoccupées de langage, de

communication et de communauté que de silence. À partir de ce constat, Huneault met en tension les écarts entre le mode de connaissance et de communication de McNicoll, qui pratiquait la lecture labiale, et les codes du monde métropolitain et patriarcal dans lequel elle évolue.

Le flou qui caractérise les autoportraits de Frances Anne Hopkins (1838–1919) dans ses scènes de voyage en canot est interprété comme un indice de la précarité et de la nature déstabilisante de l'expérience canadienne vécue par l'artiste. Documents d'archives à l'appui, l'auteure fait état des sentiments contradictoires d'attachement et d'antipathie que nourrit Hopkins pour la colonie (75). À l'instar de Janet Clark, elle voit dans l'impression de véracité de certains détails un effet à la fois de distanciation et d'attachement. Par exemple le nénuphar, considéré comme un symbole personnel de l'artiste, marquerait son expérience intime de l'environnement (81). Il revient à Huneault d'avoir élucidé, au moins en partie, l'énigme entourant l'étendard à la poupe du canot de maître dans *Canoe Manned by Voyageurs Passing a Waterfall* (1869). Le fumeur de pipe et le drapau, bien qu'imprécis, fonctionnent selon elle comme des marqueurs de la diplomatie anishinaabe-ojibwée et kanien'kehá:ka, rappelant du coup la nature des rapports complexes entre colons et autochtones au moment des Traités Robinson (1850). Précédant de peu la Confédération et la mise en œuvre de politiques radicales d'assimilation, ces traités visaient la cession des terres des lacs Hurons et Supérieur pour favoriser l'exploitation des ressources minières. Huneault conclure: «In her art, the Red Ensign might fly from the back of the canoe, but Indigenous paddlers still outnumbered European settlers. Hopkins' paintings like the Robinson treaties, are carefully considered statements of cultural coexistence» (89). Le chapitre quatre est consacré aux illustrations florales et botaniques, un genre dans lequel de nombreuses Canadiennes

excellaient au cours du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Partant de l'idée que l'illustration botanique recoupe la question de l'identité et de la conscience de soi (151), le paradigme de la diversité biologique sert à l'auteur de modèle pour appréhender la coexistence entre des paramètres qui affirment conjointement les similarités, et donc renforcent la conformité à un type (identification générique) et la différenciation (singularisation, individualisation). Huneault se penche dans le chapitre cinq sur les scènes de maternité de Mary Bell, Florence Carlyle, Clara Hagarty, Marian Long, Laura Muntz et Mary Riter. L'état de rêverie de la mère et sa posture physique inclinée, motifs récurrents dans plusieurs représentations de la maternité, servent de métaphores à l'exploration d'un mode interrelationnel de la subjectivité. L'auteure fonde en partie son argumentaire sur les thèses du psychiatre américain Daniel Stern (1934–2012) qui montrent que les liens affectifs complexes entre la mère et l'enfant jouent un rôle clé dans le façonnement dynamique de la conscience de soi, contrairement aux thèses fondées sur les principes de séparation et d'objectification. Dans les scènes de maternité, la rêverie et l'inclination feraient donc symboliquement écho à la complexité des rapports intersubjectifs entre la mère et le nourrisson. La notion d'intersubjectivité permet certes d'affranchir la représentation de la maternité des stéréotypes hérités des modèles freudien et lacanien. Cependant, en identifiant l'intersubjectivité à un mode d'être spécifique à la maternité, «the maternal mode» (244), l'auteure glisse dangereusement sur la voie de l'essentialisation.

Enrichie des perspectives anthropologiques de Tim Ingold et Philippe Descola, l'idée d'interconnexion est reprise différemment dans le dernier chapitre intitulé *Listening*, une analyse comparative et transculturelle des ontologies qui sous-tendent les paysages peints d'Emily Carr (1871–1945) et les œuvres de vannerie de Sewinchelwet (Sophie Frank,



Dominic Hardy, Annie Gérin, and Lora Senechal Carney, eds.
Sketches from an Unquiet Country: Canadian Graphic Satire 1840–1940
Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2018

304 pp. 9 colour and 88 b/w illus.
\$120.00 (cloth) ISBN 9780773553415

Julia Skelly

1872–1939). L'étude a le mérite de faire ressortir les apories du panthéisme de Carr. Inspirée du vitalisme d'Henri Bergson et d'un syncrétisme spirituel issu du transcendantalisme américain, de l'hindouisme et de la Nouvelle Pensée, la rhétorique de l'artiste témoigne selon Huneault d'un désir d'union qui, en définitive, reste coincé dans un rapport au monde fondé sur l'idée de séparation chère au modèle lacanien. En comparaison, l'«animisme» chez Sewinchelwet serait fondamentalement inséparable des conditions de production et d'utilisation des paniers. L'analyse nuancée, et fondée sur les entrevues très instructives de l'auteure avec des créatrices salish contemporaines, n'échappe pourtant pas complètement à la posture dichotomique décriée d'entrée de jeu: «The energy of the two forms of cultural production is entirely different. In place of Carr's longing for an ecstasy of union with an unknown thing, baskets exude the calmness of their maker's acts of being in relation with the world» (287). Il n'en demeure pas moins que ce livre offre un modèle de décentrement épistémologique particulièrement novateur et inspirant. Il constitue une contribution importante aux études en histoire de l'art au Canada, tant du point de vue des approches féministes que de l'historiographie. ¶

Édith-Anne Pageot est professeure, Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal.
—pageot.edith-anne@uqam.ca

In a 2012 special issue of *RACAR*, Dominic Hardy, one of the guest editors—along with Annie Gérin and Jean-Philippe Uzel—wrote: “We see, then, how the categories of art and art history are transformed by the humorous practices that at once undermine and extend the authority of specific images, subjects, genres, and stylistic practices, especially when these are held to be revealing of national characteristics.”¹ *RACAR*'s special issue on Humour in the Visual Arts and Visual Culture laid a strong foundation for scholarship on Canadian graphic satire. The fascinating volume *Sketches from an Unquiet Country: Canadian Graphic Satire 1840–1940*, edited by Hardy, Gérin, and Lora Senechal Carney, is an important step forward in this field, and in a perfect world, it would be read alongside canonical texts such as Diana Donald's *The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III* (1996) and Mark Hallett's *The Spectacle of Difference: Graphic Art in the Age of Hogarth* (1999).

It is not a perfect world, however, as we realize anew on a daily basis if we watch Trump self-satirize and yet remain firmly ensconced in the White House or on the greens of Mar-a-Lago. As the authors in *Sketches* point out again and again, humorous images have a great deal of power, sometimes for “good” and sometimes for ill. This book makes a strong case, implicitly and explicitly, that graphic satire is a form of journalism and deserves to be rigorously examined as such. Indeed, in the Trump era, when there is increased violence towards

journalists, not only against graphic satirists (as Hardy notes in his introduction), this scholarship is more crucial than ever because it illuminates how graphic satire has been used for progressive ends as well as reactionary, racist ends. That is one of the major strengths of the book, in fact: it does not shy away from the racism of some Canadian graphic satire.

Two stand-out chapters in this respect are Josée Desforges's chapter, “Anti-Semitic Caricature in 1930s Montreal: Language and National Stereotypes in Adrien Arcand's *Le Goglu* (1929–1933),” and Lora Senechal Carney's, “*New Frontier* (1936–1937) and the Antifascist Press in Canada,” which serve as superb companion pieces. Desforges's chapter lays out the ways that Arcand employed both language and visual stereotypes based on nineteenth-century scientific racism to attack Montreal Jewish communities. The text convincingly demonstrates how graphic satire played a role in both exploiting and feeding “the anxiety of a possible linguistic and ‘racial’ hybridity” in early twentieth-century Montreal (209). In a chilling, but not surprising, passage, Desforges notes that *Le Goglu* “published misleading articles, false advertisements, [and] reworked photographs” (211) in its own particular brand of fascist fake news.

Senechal Carney's chapter is a welcome foil to Desforges's chapter, discussing as it does the Toronto magazine *New Frontier*'s appearance in April 1936. Senechal Carney points directly to Hitler's rise to power in 1933 as fuel for the creation of *New Frontier*, which was a monthly literary and political magazine intended to “attract teachers, social workers, writers, artists, and other middle-class intellectuals to a united front against fascism” (233). Senechal Carney discusses both satirical and non-satirical visual material, and she makes a crucial point that brilliantly refutes the argument that Trump cannot be satirized, although she does not ever mention Trump by name (nor does anyone in the book):