

Kent Monkman's work fascinates. An artist of Cree origin he revisits North American historical events and western cultural representations, often under the guise of Miss Chief Eagle Testickle, his alter ego, the sexy and extravagant diva warrior. His aesthetics and drama have the effect of drawing out both what has been erased and concealed in the historical inscription of aboriginal culture the repressed desire and troubled fascination that have paradoxically contributed to shaping it.

In *Interpellations. Three Essays on Kent Monkman* the art historians Jonathan D. Katz, Richard W. Hill and Todd Porterfield offer perspectives and analyses on Monkman's work that address history and genre painting, the queered Romantic landscape, the shifting and unfixed subject, race, sexuality, conquest and sovereignty, and modern versus discontinuous temporality.

L'œuvre de Kent Monkman nous fascine. Un artiste d'origine Cri il revisite les événements marquants de l'histoire de l'Amérique du Nord et les représentations culturelles occidentales, souvent sous les traits de Miss Chief Eagle Testickle, séduisante et extravagante diva guerrière. Son esthétique et sa théâtralité ont pour effet de faire ressortir à la fois ce qui a été effacé et dissimulé dans l'inscription de la culture autochtone dans l'histoire le désir réprimé et la fascination trouble qui ont paradoxalement contribué à lui donner forme.

Dans *Interpellations. Trois essais sur Kent Monkman* les historiens de l'art Jonathan D. Katz, Richard W. Hill et Todd Porterfield proposent des analyses de son travail multidisciplinaire qui traitent de la peinture d'histoire et de genre, du paysage romantique, du caractère instable du sujet, de la question raciale et sexuelle, de la conquête et de la souveraineté, ainsi que de différentes conceptions de la temporalité.



galerie **leonard
& bina
ellen**
art gallery



ISBN-10: 2920394908
ISBN-13: 978-2920394902



9 782920 394902



Interpellations Kent Monkman



Interpellations
Three Essays on Kent Monkman

Interpellations
Trois essais sur Kent Monkman

Interpellations

Three Essays on Kent Monkman / Trois essais sur Kent Monkman

Edited by Michèle Thériault
Sous la direction de Michèle Thériault

Galerie Leonard & Bina Ellen
Art Gallery

Université Concordia University

Preface	6
“Miss Chief is always interested in the latest European fashions” Jonathan D. Katz	15
Kent Monkman’s Constitutional Amendments: Time and Uncanny Objects Richard W. Hill	49
History Painting and the Intractable Question of Sovereignty Todd Porterfield	85
Préface	8
« Miss Chief ne manque jamais de s’intéresser aux dernières tendances de la mode européenne » Jonathan D. Katz	37
Les amendements constitutionnels de Kent Monkman: le temps et les objets étranges Richard W. Hill	73
La peinture d’histoire et l’insoluble question de la souveraineté Todd Porterfield	109

Preface

Cathy Mattes: *And how did you find their [European males] behaviour towards you? What did they do when they first saw you?*

Miss Chief Eagle Testickle: *Of course they treated me like an object . . . which I'm not! Though I am completely voluptuous and sexy . . . I really got bored of that quickly! So I decided that it was time to turn the tables and be the artist, and not the model.*

An interview with Miss Chief Eagle Testickle by Cathy Mattes.¹

The excess, theatricality and ostentatious nature of Kent Monkman's work fascinates. The artist's dual identity as Cree and European is central to this fascination as he revisits North American historical events and western cultural representations, often under the guise of Miss Chief Eagle Testickle, the sexy and extravagant diva warrior. Monkman's alter ego brazenly moves in and out of various historical conjunctures disrupting, overturning, or debunking foundational myths of civilization.

In Monkman's work—which includes redeployed history paintings, installations, and video and theatrical performances in drag—an assertive hybridity runs through the historical narratives and codes of representation that are restaged. His camp aesthetic relentlessly derails not only the white colonial discourse of civilization, but also the received notions of postcolonial native culture and status in a global world. In Monkman's work things are not as simple as they appear; he does not perform transparent acts of reversal, thus eschewing a binary frame of reference in all realms whether historical, sexual, ideological, pictorial, or temporal. His aesthetics and drama have the effect of drawing out both what has been erased and concealed in the historical inscription of aboriginal culture *and* the repressed desire and troubled fascination that have paradoxically contributed to shaping it. Agency and instrumentality appear as ambiguous and mutable.

Interpellations. Three essays on Kent Monkman was initiated in the spring of 2011 during Monkman's project at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, *My Treaty Is With The Crown*, a "transgressive restaging" of the Battle of the Plains of Abraham and the conquest of the French by the English. Although each of the contributing writers experienced the elaborate installation, peppered with historically related objects from two Montreal museums,² this publication has a reach beyond the project itself, and as such does not constitute a catalogue of the exhibition. Rather, it is a book that examines issues raised and addressed in Monkman's multifarious practice.

The essays by Jonathan D. Katz, Richard W. Hill, and Todd Porterfield offer

1. Cathy Mattes, "An Interview with Miss Chief Eagle Testickle," in *The Triumph of Mischief*, David Liss, Shirley Madill, and David McIntosh, eds. (Art Gallery of Hamilton; Museum of Contemporary Canadian Art, St. Mary's University Art Gallery, Glenbow Museum, Art Gallery of Greater Victoria, 2008), 107.

2. Western and indigenous historical objects were borrowed from the McCord Museum of Canadian History and the Montreal Museum of Fine Arts.

perspectives and analyses that touch on history and genre painting, the queered Romantic landscape, the shifting and unfixing subject, race, sexuality, conquest and sovereignty, and modern versus discontinuous temporality.

Jonathan Katz's essay, "Miss Chief is always interested in the latest European fashions" opens the series by demonstrating how Monkman's inhabitation and reconfiguration of the Romantic landscape breaks down its immutability, opening it up to change and instability. In the "chronicles of negotiations" that result, subjects are mutable and cannot adhere to a fixed position. Monkman's alter ego, Miss Chief, a complex figure who breaks down the boundaries of classification and continually taunts them, becomes the vector for a form of "fervent" dissidence that Katz likens to the process of "contradictory interpellations" developed by political theorists Chantal Mouffe and Ernesto Laclau.

Richard Hill also delves into the disjunction and hybridity at the heart of Monkman's work by examining it through the lens of what Bruno Latour terms the "modern constitution": Latour proposes that natural objects and social subjects circulate in networks of translation and mediation and are *already* hybrids. In "Kent Monkman's Constitutional Amendments: Time and Uncanny Objects," Hill argues that modern notions of linear time are complicated by the way in which Monkman's figures interact and are painted in the landscapes he appropriates, that they redescribe our relation to history, to things and to the other, thus constructing another ontology of being.

The third, and closing, essay in the book, "History Painting and the Intractable Question of Sovereignty" by Todd Porterfield, focuses on the more political question of sovereignty as closely addressed in Monkman's aboriginal reconfiguring of the English conquest of French Canada in his installation, *My Treaty Is With The Crown*. Porterfield works through Derrida's notion of the "rogue state" and issues of individual freedom and collective belonging, and of the rule of law and the violation of rights. Contradictions abound, and as Monkman's paintings tease them out, one is left with more questions than answers as to how exactly "belonging" and "Nation" can be reconciled for one and all.

By assembling this modest set of incisive essays we hope to offer a critical framework with which to understand the fascination Kent Monkman's work exerts, particularly on audiences outside North America. We encourage others to further enter into speculative thinking about the very rich, provocative, and inventive environments and situations this artist constructs for us.

Michèle Thériault

Director, Leonard & Bina Ellen Art Gallery,
Concordia University

Préface

Cathy Mattes: *Comment se sont-ils (l'Homme européen) comportés envers vous? Qu'ont-ils fait quand ils vous ont aperçu pour la première fois?*

Miss Chief Eagle Testickle: *Bien sûr ils m'ont traité comme un objet... ce que je ne suis pas! Bien que je sois voluptueuse et sexy... je m'en lasse rapidement! J'ai donc décidé qu'il était temps de renverser les rôles et de délaissier celui de modèle pour adopter celui de l'artiste.*

Entrevue de Cathy Mattes avec Miss Chief Eagle Testickle¹.

La démesure, la théâtralité et l'ostentation qui caractérisent les œuvres de Kent Monkman fascinent, et l'identité de l'artiste – à la fois Cri et Européen – joue un rôle central dans cette fascination. Monkman revisite les événements marquants de l'histoire de l'Amérique du Nord et les représentations culturelles occidentales, souvent sous les traits de Miss Chief Eagle Testickle, séduisante et extravagante diva guerrière. L'alter ego de Monkman va et vient avec impudence dans diverses conjonctures historiques et s'emploie à perturber, à renverser ou à discréditer les mythes fondateurs de la civilisation.

Dans les œuvres de Monkman, qui englobent des peintures d'histoires revisitées, des installations, des vidéos et des performances théâtrales où intervient le travestissement, une hybridité affirmée traverse les récits historiques et les codes de représentation que se réapproprie l'artiste. L'esthétique *camp* qui les caractérise fait implacablement dérailler non seulement le discours colonial blanc de la civilisation, mais aussi les idées reçues des théories post-colonialistes relatives à la culture et au statut autochtones à l'ère de la mondialisation. Les choses ne sont pas aussi simples qu'elles en ont l'air. En refusant de se limiter à une démarche de renversement des rôles, Monkman évite d'adopter un cadre de référence binaire sur tous les plans, qu'il s'agisse du domaine historique, sexuel, idéologique, pictural ou temporel. Son esthétique et sa théâtralité ont pour effet de faire ressortir à la fois ce qui a été effacé et dissimulé dans l'inscription de la culture autochtone dans l'histoire *ainsi que* le désir réprimé et la fascination trouble qui ont paradoxalement contribué à lui donner forme. Le pouvoir d'action et l'instrumentalité apparaissent ambigus et sujets à mutation.

L'élaboration d'*Interpellations. Trois essais sur Kent Monkman* a été entreprise au moment de la présentation du projet *My Treaty Is With The Crown (C'est avec la couronne que j'ai conclu un traité)* à la Galerie Leonard & Bina Ellen, au printemps 2011. Des objets et des tableaux historiques provenant de deux musées montréalais cotoyaient l'installation de l'artiste –

1. Cathy Mattes, « An Interview with Miss Chief Eagle Testickle », dans *The Triumph of Mischief*, sous la dir. de David Liss, Shirley Madill et David McIntosh, Art Gallery of Hamilton; Museum of Contemporary Canadian Art, St. Mary's University Art Gallery, Glenbow Museum, Art Gallery of Greater Victoria, 2008, p. 107.

une « reconstitution transgressive » de la bataille des plaines d'Abraham et de la conquête des Français par la Couronne anglaise². Si chacun des essayistes a pu en faire l'expérience, le présent ouvrage dépasse le strict cadre de l'exposition et ne constitue donc pas un catalogue. Il s'agit plutôt d'un livre qui se propose d'examiner les enjeux soulevés et abordés par Monkman dans le cadre de sa pratique aux multiples facettes. Les trois essais rédigés par Jonathan D. Katz, Richard W. Hill et Todd Porterfield offrent des points de vue et des analyses qui traitent de la peinture d'histoire et de genre, du paysage romantique revu à travers la lorgnette *queer*, du caractère instable et non fixe du sujet, de l'appartenance raciale, de la sexualité, de la conquête et de la souveraineté, ainsi que de différentes conceptions de la temporalité.

Le premier essai de Jonathan Katz, « Miss Chief ne manque jamais de s'intéresser aux dernières tendances de la mode européenne », démontre en quoi la façon dont Monkman habite et reconfigure le paysage romantique a pour effet d'en affaiblir l'immuabilité et de l'ouvrir au changement et à l'instabilité. Dans les « chroniques de négociations » qui en résultent, les sujets sont changeants et ne peuvent adhérer à une position fixe. L'alter ego de Monkman, Miss Chief, personnage complexe qui abat les frontières entre les catégories et tourne continuellement celles-ci en ridicule, devient le vecteur d'une forme de dissidence « fervente » que Katz compare au modèle d'« interpellation contradictoire » élaboré par les théoriciens politiques Chantal Mouffe et Ernesto Laclau.

Richard Hill explore aussi la disjonction et l'hybridité qui se trouvent au cœur de l'œuvre de Monkman en examinant son travail à partir d'une analyse du concept de « Constitution moderne » de Bruno Latour, selon lequel les objets naturels et les sujets sociaux, qui circulent constamment dans des réseaux de transformations et de médiations, sont toujours des hybrides. Dans « Les amendements constitutionnels de Kent Monkman : le temps et les objets étranges », Hill affirme que les notions modernes de temps linéaire sont tellement complexifiées par la façon dont les personnages de Monkman interagissent et sont peints dans les paysages qu'il s'approprie, qu'ils en arrivent à redéfinir notre relation à l'histoire, à l'autre et aux choses, donnant lieu, ce faisant, à une autre ontologie de l'être.

Le troisième et dernier essai de l'ouvrage, « La peinture d'histoire et l'insoluble question de la souveraineté », par Todd Porterfield, se concentre sur la question d'ordre plus politique de la souveraineté, traitée dans la réinterprétation autochtone que fait Monkman de la conquête anglaise du Canada français dans son installation *My Treaty Is With The Crown*. Porterfield s'appuie sur la notion d'État voyou développée par Derrida et sur des enjeux entourant la liberté individuelle et l'appartenance collective, la primauté du droit et la violation des droits. Les contradictions abondent, et à mesure que Monkman les met au jour, le lecteur est laissé avec plus

2. Des objets historiques de culture autochtone et européenne provenaient des collections du Musée McCord d'histoire canadienne et du Musée des beaux-arts de Montréal.

de questions que de réponses relativement aux façons exactes dont les notions d'appartenance et de nation pourraient être réconciliées à la satisfaction de tous.

En regroupant cet ensemble d'essais incisifs, nous désirons offrir un cadre critique permettant de mieux comprendre la fascination qu'exercent les œuvres de Kent Monkman sur nous et en particulier sur les auditoires non américains. Nous encourageons chercheurs et essayistes à poursuivre ce processus de réflexion spéculative sur les environnements et les situations très riches, provocatrices et inventives que cet artiste confectionne pour nous.

Michèle Thériault

Directrice, Galerie Leonard & Bina Ellen,
Université Concordia

01

View of the exhibition *My Treaty Is With
The Crown*, Leonard & Bina Ellen Art
Gallery, 2011 /

Vue de l'exposition *C'est avec la couronne
que j'ai conclu un traité*, Galerie Leonard
& Bina Ellen, 2011



**“Miss Chief
is always interested
in the latest European
fashions”¹**

JONATHAN D. KATZ

Romantic landscape painting, the nostalgia-dipped genre Kent Monkman appropriated and rode to early artistic success, arose at a moment of crisis. Especially in the hands of its North American partisans—painters like Albert Bierstadt, Paul Kane and Frederick Church—vast swaths of canvas were enlisted to perform an act of transubstantiation, reintegrating man and nature in a seamless unity at the very moment that unity began to fray, recasting a language of exploitation and conquest into images of Arcadian fullness and plentitude. Throughout the 19th century, landscape’s central claim to our sympathies lay in this act of remembering a lost totality, restoring the unity of the human and the nonhuman under the rule of nature. But landscape painting grew in stature coterminous with the dawning realization that nature increasingly needed a human hand to compel conviction in its benevolent rule over a landscape it patently no longer controlled.

Thus, the Romantic landscape, emerging amidst an industrial revolution, technological progress, the division of labor, a population explosion, the increasing bureaucratization of existence, and the differentiation of social classes, turned its back on that which had carved up North America’s Edenic fullness as surely as it did the rapidly industrializing landscape that undergirded, and bankrolled, this seismic shift. If Romantic landscape painting emerges therefore as an act of ideological reinvention in the face of need, its re-emergence, queered in the hands of Kent Monkman, is surely no less so. In Monkman’s vision, not only is the traditional integration of Aboriginal peoples into the landscape as themselves “nature” powerfully subverted, but more to the point, he holds up to the light a larger Western discourse that insists on seeing a binary opposition between nature and culture, hunting each back to its own paddock and locking each in its immutable place. In place of our traditional investment in culture and nature as two heavily defended, reified opponents, Monkman’s works posit culture *in* nature, or even culture as nature, a sharp dose of postmodernist irony that undoes a structuring binary with equivalent nods to both Jacques Derrida and Aboriginal cultural norms.

Thus, while the Romantic tradition worked hard to integrate human figures into the landscape as if, like boulders or trees, they were all part of God’s plan, in this latter-day iteration, it is the figures that predominate, not least because they powerfully challenge the arc of the natural with all manner of what has been, at various historical moments, deemed unnatural, from same-sex eroticism, drag, and camp to Native/European congress of the social and sexual kind.

In *The Impending Storm* (2004), a campy, same-sex European/Native couple flee the gathering dark that so often figures in the Romantic landscape as contradictory evidence of both nature’s power over man and metaphor for the human threat the untamed wilderness will shortly face. The couple flee the darkness into the light, the European barefoot, the Aboriginal in platform heels

1. Kent Monkman, artist talk at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montreal, (March 4, 2011).

with moccasin beading, jointly holding classical drapery over their heads like a sail. Every long-standing convention that should place these two representatives of an historic encounter in opposition is thus vacated, from their joyously erotic communion (the European looks lovingly at his mate) to the fact that the painting is a mash-up of Romantic landscape with older European pictorial conventions dating from the Renaissance, to the reversal entailed in the fact that this grand scale academic landscape, among the most elevated of genres in the 19th century hierarchy of subjects, has also been reproduced as a monogrammed, decorative throw pillow—released in an edition of sixty.

Monkman’s torrid mini-dramas, like *The Impending Storm*, always set on the margin of a gigantic, overwhelming and self-reifying Nature, nonetheless triumph over it, recasting the vast wilderness into a stage set for a vastly more compelling human drama that draws its power from its refusal to act “naturalized.” Before the fixed and stable Romantic landscape, an ordered realm where even violence was made a harmonious part of nature’s plan, Monkman’s nature is nothing if not disruptive, kinetic, unstable, and unfolding in time.

In the final analysis, what’s new in Monkman’s work is thus precisely what the Romantic landscape tradition eschewed at the cost of its own integral identity: the shadow of history, for with history comes change and change was the enemy of the fragile stasis that was the Romantic landscape, its *raison d’être* and greatest threat. After all, in North America, the Romantic genre itself was all bombastic grandiloquence marshalled to fossilize an image of a virginal land prior to European encounter, the moment before an old world could conquer the new. A sense of history would inevitably temporalize that moment, and spoil the equilibrium it had so desperately sought to figure as an immutable aspect of the landscape itself. History, in short, admitted time into a genre premised against it, figuring the prospect that change could, literally, enter the picture. Historical change, after all, is the great enemy of all binaries like nature/culture, for it reveals them to be contingent, mere mystifications marshalled to camouflage their ideological investments, to naturalize their politics.

Time, change, history, these then are the arrows in Monkman’s arsenal, for they entail a winking acknowledgement of all that the great 19th century master narratives disallowed. And their bow, that which lets these arrows fly true, is that other master trope of the postmodern: appropriation. In almost every instance, Monkman’s paintings usurp one or another celebrated Euro-American painter, turning their art and often their words, against them through a meticulous reincarnation of their work through the eyes of the excluded other—Aboriginal, homosexual, gender-queered, and yet for all that, assertive and mouthy, where abject submission was the assumed norm. His acts of pictorial appropriation of course model in reverse the historical appropriation of Aboriginal lands, lending his paintings their unusually charged irony. But Monkman’s masterful assimilation of a densely ideological imagery originally

meant to convey an image of the land as empty prior to European settlement instead recasts it as a landscape of fraught contact, struggle, and desire between populations too often simplistically opposed. Above all, Monkman's works are chronicles of negotiation—with history, with power, with race, with desire, with selfhood—and the defining trope of negotiation is an acknowledgement that power play is always a two-person drama. Acts of appropriation such as these have the power to reach back in time and remodel their historical antecedents, revealing them in a new light. Monkman's appropriations make us look back at canonical figures like George Catlin, Paul Kane, and Albert Bierstadt more in terms of what's *not* in their pictures than what's there, or perhaps better said, by figuring contestation they open these historical images, finally, to history.

Acts of appropriation tend to work best when the authority and power of their source and model are simply too diffused to allow any simple statement of negation, for the singular power of appropriation is that it seeds multiple and varying meanings in the eyes of the viewer. It's a curious kind of statement, for in essence all it does is point to its source material, reframing it. As such, it activates a sense of the temporal disjunction between then and now, allowing us, if we are so inclined, to ourselves rework historical imagery newly alive to our contemporary investments—whether they tend towards race, sexuality, art history, post colonial politics, or all of the above. Monkman's ironic appropriations are thus multi-directional and his repossession of Catlin and Kane hardly moralizing in any simple sense. In these works, allegiance and alliances shift, with erotic desire often lubricating what could be fraught interactions. Instead of working towards the simple negation of his historical antecedents by making the Aboriginal figures superior over the non-Aboriginal, Monkman recasts the terms of the debate, refusing any simple closure by underscoring how desire—for land, power, money, bodies, etc.—always exceeds any simple political diagram. And because that desire is homosexual, realized between two subjects that are made equal under a gendered regime, if not in other terms, it bears the prospect of recalibrating an asymmetrical distribution of power through sex.

Monkman's appropriated landscapes therefore decimate the unified and stable social field that made their historical antecedents so comforting—and thus so popular. In place of a represented ideology of the immutable and unchanging harmonies of nature, they offer a very different vista of the land as a social field defined by and through difference, full of strenuous, and occasionally violent, confrontations between populations and individuals each of whom seek to define social norms in their own particular image. "Nature," as that perennial recourse, along with God, for those who seek to camouflage power and self-interest as merely "the way things work," thus becomes a particularly apt arena for staging these conflicts. And in Monkman's works, as in the social field as a whole, attempts to redefine and redescribe the visible according to any singular ideology or vision are doomed to fail, for the social cannot be fixed, as no individual, much less a group of individuals, is truly

stable. We tend to shift our subjectivities, even our personalities, based on our larger social context, one self before friends, another at work, another with family, etc.—what Frank O'Hara famously called "the scene of my selves." Since even selfhood is itself divided, how then could the figuration of history *not* be multiple and contradictory?

Indeed, in Monkman's works, as in theories of society more generally, subjects themselves tend to resist coherent articulation under any singular frame—be it race, gender, ethnicity, sexuality, class, or what have you, for we are all too complex and contradictory to be so simply named—unless, that is, such a name is a defensively constructed articulation engineered to disallow or preempt challenges, as the word "Christian" has lately become for a certain powerful bloc in the US polity. The tense, fragile equilibrium achieved between fixed positions that is the Romantic landscape is thus powerless before this multivalent multitude, for if the various players shift and reinvent themselves, then the landscape itself can never cohere as the stable ideological projection that is its *raison d'être*.

Miss Chief Eagle Testickle is Monkman's avatar in this multiplicity, for she is the very figure of a contradictory, failed, or incomplete hybridity. Part modern commodity fetishist, part drag queen, part Aboriginal two-spirit or berdache, at once a dominatrix and a victim, male and female, past and present, Miss Chief embodies the refusal of fixed positions, becoming the very figure for the impossibility of a coherent identity. As her very name suggests, Miss Chief does mischief with our settled social order, troubling the fictions we tell ourselves and freely crossing and recrossing between the defining polarities like Aboriginal and European, past and present, resistant and complicit, native and immigrant, authentic and degraded that currently structure life in North America. Miss Chief never quite fits in because she is the figure for a process, a method, indeed a dialectical exchange between poles, inherently unstable, that inadequately perform their polarity while at the same time introducing their contradictions into one another. What, in short, is it to be Aboriginal in a modern Western nation that aligns itself with an historic European empire, or European in a country and a culture that were fundamentally defined in opposition to Europe, as a place and people apart? As Monkman notes, contact between Aboriginal and European left both populations fundamentally changed, and that exchange has been going on for centuries now. Monkman, himself part European, part Aboriginal, wryly offers that in designing Miss Chief's look, "I went straight to Cher. Cher had her half-breed phase which was glamorous and it was gender bending at the same time."²

Of course the weak opposition between Aboriginal and European is mirrored in the always already failed polarity of gay and straight. For decades now, queer theory has explored the incommensurability of a sexual taxonomy that allows, for example, situational homosexuality—say in boarding schools or

2. Kent Monkman, artist talk at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montreal, (March 4, 2011).

prisons—to evade the category of gay, while making the very same acts entirely homosexual if they take place in other contexts. Exactly how many homosexual sexual experiences invalidate a straight identity, or the converse? If a man desires other men, but doesn't act on it, is he a homosexual? If a woman who is in love with a man then falls for another woman, has she changed her sexuality? Indeed, bisexuality is a theoretical necessity, a steam valve that releases the pressure from a sexual taxonomy that would otherwise collapse under its own incoherence. The very anti-binaristic, both/and thinking that powers Monkman's depiction of ethnicity therefore finds a ready analogue in his representation of sexuality. In the case of both ethnicity and sexuality, the triumphant claiming of identity is at best a mixed blessing, for the very terms deployed to name oneself were initially born of a patronizing, coercive and often violent classificatory system, one that mobilized the queer or the Aboriginal as the figure a dominant class sought to define itself against. To then proudly wear that classification as a mode of liberation is to win the battle while losing the war, for it perpetuates such claims of categorical difference even as it works to liberate them from any imputation of inferiority.

Anti-essentialist to the core, Monkman's vision of queerness is thus neither a species of historical reportage nor contemporary identity politics. Rather, because homosexuality figures the erotic frisson of otherness within an account of gendered sameness, it becomes a figure for the performative dimensions of desire that can and often do imaginatively supercede their material basis, such that, for example, homosexual desire can play with cross-gendered identifications that are in no way actively sought out or realized as transgendered. Biology here is hardly destiny and the great recognition of queer theory in the 1990s that both gender and sexuality have no prior content, but are instead realized in and through their performative citations or iterations (as opposed to an absolutist account of a deep or essentialist identity) enables Monkman to play with queerness as yet another trope, like race, that crosses and recrosses the polarity between difference and sameness. It is the instability of our sexual schema that appeals to him here, the way hetero and homo can only signify in opposition to one another, yet that opposition falsifies so much lived reality (and not only in prisons and English boarding schools). Yet for all that, the homo/hetero binary seems in no danger of disappearing precisely because it serves significant social needs. Tempting as it may be to see his manly men engaged in sex with one another as a historical corrective—for what did the early settlers and trappers do for sexual release in the all-male environments in which they so often found themselves immersed?—the fact is that Monkman is less interested in history than historicity—not what actually happened, but how we tell what happened. And it is in the telling of the past, as opposed to the past itself, that we can restore, correct, and ultimately rewrite history sensitive to its silences and repressions.

Of course, there is an Aboriginal model for this figure who escapes the rule of the naturalized binaries that structure and make stable our culture—the coyote or trickster. And it's no coincidence that the coyote has its equivalent

in European culture in the fool. Miss Chief's performance at the über Romantic 17th century English country estate Compton Verney partakes, characteristically, of both traditions and can help clarify how Monkman unleashes a ramifying series of reversals to destructure cultural assumptions on both sides of any polarity—especially in terms of race and sexuality. Entitled *Taxonomy of the European Male* (2005), the performance has Miss Chief arriving on horseback as part of a “marathon and exhausting” taxonomy of the European male, neatly reversing the traditional Western gaze on the abject other, who nonetheless, like Miss Chief, came to Europe to be observed. Dressed in headdress and platform shoes and riding an English thoroughbred, Miss Chief encounters yet another Western trickster icon—the figures of Robin Hood and Friar Tuck—who likewise invert the social order by stealing from the rich and giving to the poor. And as “Nature” is the lone social field of Aboriginal identity—its sole sympathetic locus—so too does the performance stress that Robin Hood belongs to Sherwood Forest, which, in Monkman's universe, apparently abuts Compton Verney.

Miss Chief explains her mission by quoting the painter George Catlin's self-serving words, but substitutes European males for any references to Native Americans, noting that, “Alas, the face of the white man is changing. All traces of his former self are being altered through contact with the red man.”³ After “attempting to become intimately familiar with her models' anatomy,” Miss Chief poses them in exaggerated European gestures, then draws them as simple pictographs. Acting the primitive in turn, Robin Hood and Tuck delude Miss Chief into letting down her guard, whereupon they let loose their “natural” duplicity and steal her blind—this despite such “civilized” flourishes as Robin Hood's evident mastery of the harpsichord. The point is that, paradoxically, and entirely characteristically, through enacting a reversal of the usual taxonomic gaze, Monkman escapes the rule of the binary altogether, for neither Miss Chief nor Robin Hood can be classed as precisely either dominant or submissive, honorable or loutish, observed or observer. Rather, each is both, and at once.

To work across such heavily fortified boundaries as gay/straight or Aboriginal/European is a particularly fervent form of dissidence, one that finds as little comfort in the leftist cant of essentialized identities as it does in the right's refusal to acknowledge the weight of historical inequity. But there is a lived, experiential model for such a pervasive destructuring of binary modes of thought, one that was labelled as contradictory interpellation by its best interpreters, Chantal Mouffe and Ernesto Laclau in their important 1985 book, *Hegemony and Socialist Strategy*.⁴ Interpellation is a concept explored by the Marxist thinker Louis Althusser to describe how ideologies produce a proper subject, and its central tenet is that the subject is called into being as a subject, given identity and meaning in and through a process that begins outside the

3. All quotations from the filmed performance of *Taxonomy of the European Male* (2005).

4. Chantal Mouffe and Ernesto Laclau, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (London: Verso, 1985).

individual through the internalization of governing ideologies.⁵ The point is that rather than having identity express a deep subjectivity—as it is said to do—interpellation reverses the equation and argues that subjectivity is instead borne of one’s constant formative interaction with prevailing ideologies. And since, in the case of social minorities, these prevailing ideologies are often coercive, interpellation is often a violent process—as when an effeminate boy is addressed as “Hey faggot.”

Mouffe and Laclau nuanced Althusser’s notion by noting that individuals are often subject to two contradictory interpellations. At its core, contradictory interpellation describes the process whereby any individual is called into being according to two wildly different, even incommensurable discourses. That boy labeled a faggot, can for example find himself allied with the operations of social power if he’s also interpellated as, say, white, or upper class. Contradictory interpellation thus names the process through which often painful interpellations are countermanded by another kind that produces a subject fully in keeping with social norms, as in being interpellated as a democratic citizen with full rights, or in other circumstances where one’s otherness to social norms is not made manifest. To be thus both inside and outside the binary construction of the social norm, to be denied and embraced, is a kind of privileged social position, one that opens the social norm itself to examination and results, as in Monkman’s best works, in the capacity to see, understand and even dismantle ideological structures from, as it were, the inside. It is the experience of contradiction that lends the interpellated subject a destructuring agency, for absent the contradiction, it is far too easy to wholly assimilate forms of negative interpellation as the fundamental truth of one’s being.

My point is that Monkman is the artist of contradictory interpellation par excellence, a figure who repeatedly figures interpellation itself. Surely Miss Chief’s highly exaggerated, profoundly contradictory queer and Aboriginal affectations call forth precisely this incoherence that is at the centre of her character. How else do we explain her Louis Vuitton quiver worn with chief’s headdress and heels? She is a mash-up of the readily available, deeply contradictory accounts of herself, a walking, talking performance of incommensurability. And Monkman, part Cree, part European, a gay man who was raised straight, a highly political dissident who has had major one-person shows in national museums, Monkman himself has extensive experience with contradictory interpellation. In his performances, Monkman thus lends form and agency to a process too often transparent; he illustrates both how he is produced in accordance with dominant ideologies, and how in turn he produces others. Thus *Taxonomy of the European Male* exaggeratedly performs both his own Aboriginal and queer “identity” as well as the many contradictions and insufficiencies that haunt it, from his unsteady gait in his European platform shoes to his careful deployment of luxury brands that are the very obverse of

5. See Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)” in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster (London: New Left Books, 1971).

Aboriginal. So too does he construct “his” Europeans as stereotypes, from their exaggerated 18th century dance poses to the harpsichord playing. And what gives this assembly of social performances their biting edge is Monkman’s refusal to take refuge in any stable social structure, his ethical decision to disallow any social critique mounted in the name of an extant and comfortable social category. Such comfortable categories are, of course, part of the problem, and so it follows necessarily that any critique must be peripatetic, more travelling circus than identity politics. That’s the real legacy of contradictory interpellation, to wander ceaselessly as a stranger in a stranger land.

In his magisterial multi-channel video installation *Dance to the Berdashe* (2008), a vamping Miss Chief in war paint and elegant chiffon is surrounded by male dancers projected onto Buffalo robes. Their moves are drawn from modern dance, hip-hop and Aboriginal choreography, even as their costumes and make-up cross and recross the signifiers for MTV and First Nation, Broadway and a queer disco. The piece thus literally exists as a network of fugitive projections onto its material substrate, a lovely analogy for the interpellating gaze. Ceaselessly jumping among and between the polarities of modern and historical, Native and European, nature and culture, masculine and feminine, gay and straight, the work is profoundly undecidable, a ball bearing rushing first this way, then that, in an act of perpetual destabilization. To acknowledge homelessness as one’s home is to see the world through the experience of contradictory interpellation. Monkman proffers only the prospect of perpetual revolution, a making strange and uncomfortable of even our most sacrosanct categories.

Among these sacred categories is the very genre in which he works, avant-garde art itself. Monkman’s painting *The Triumph of Mischief* (2007) places his avatar in the centre of a busy figural grouping itself set in what appears to be Yosemite Valley. Figures from the most iconic European avant-garde paintings of their day reappear in this North American landscape—albeit, as it were, “gone Native.” In the foreground we can spot a visual quotation from Jacques-Louis David’s famous 1799 *The Intervention of the Sabine Women*—though the nude male figure of a Roman is now holding an Aboriginal hand drum in place of his heraldic shield. David’s painting was, of course, itself a pictorial response to Nicolas Poussin’s c. 1637–1638 *Rape of the Sabine Women*, but while Poussin emphasized Rome’s sexual violation of Sabine women, David, coming out of the bloody Reign of Terror and Thermidorian Reaction instead casts the women not as helpless victims, but as agents of peace, for in his painting these now-Romanized wives and mothers seek to stop the battle between Rome and the Sabines. Monkman’s painting therefore falls into a long line of historiographic reworkings of the same story, each, out of the obsessions of its own historical moment, progressively lending voice to another facet of the tale overlooked in previous accounts. David’s version, bold in its day as a rare depiction of female agency, is now redeployed in an Aboriginal all-male cast, its theme of peace through lovemaking by no means foreign to Monkman’s own conception of conflict resolution. David’s nude Roman now seems to be staring

at none other than Picasso, who anxiously holds an African mask as he is manhandled by the figures from his groundbreaking 1907 *Les demoiselles d'Avignon*. That breakthrough painting in the history of modernism was famously modelled on African art, and in Monkman's telling of the tale, the female figures of the Picasso are now transformed into large black men, save the one figure coming in from the right—in the Picasso the figure with the most African mask-like face—here in *The Triumph of Mischief* dressed as an Aboriginal. Picasso's instrumentalization of what he called "primitive" art thus reclaims its voice and agency.

There are many other encoded references to the history of Western art in this knowing painting, but my larger point turns on the figure of Miss Chief standing between Picasso and David's artistic progeny. She's still, nude, save for her birch bark clutch and a ribbon of cloth carried aloft by Renaissance putti. And she is the still, silent centre of this retelling of the tale, itself destined to be retold, that the story of the past belongs not to those who lived it but to those who tell it.







04



05





07

02
Kent Monkman
The Impending Storm, 2004
Acrylic on canvas
Private Collection, Canada /
The Impending Storm, 2004
Acrylique sur toile
Collection particulière, Canada

03
Kent Monkman
Taxonomy of the European Male, 2005,
Performance at Compton Verney,
Warwickshire, England /
Taxonomy of the European Male, 2005,
Performance a Compton Verney, Warwickshire,
Angleterre

04
Kent Monkman
Dance to the Berdashe, 2008
5 colour video installation with soundtrack,
aluminum-framed polyester screen
Music: Philip Strong
12 min., 40 sec.
Purchase, the Museum Campaign 1988–1993 Fund
and the Montreal Museum of Fine Arts' Volunteer
Association Fund
The Montreal Museum of Fine Arts /
Dance to the Berdashe, 2008
5 projections vidéo en couleurs avec bande sonore
sur écran de polyester et cadre d'aluminium
Musique : Philip Strong
12 min 40 s
Achat, fonds de la Campagne du Musée 1988–1993
et fonds de l'Association des bénévoles du Musée
des beaux-arts de Montréal
Musée des beaux-arts de Montréal

05
«Miss Chief», Dance to the Berdashe, 2008
(detail / détail)

06
Kent Monkman
The Triumph of Mischief, 2007
Acrylic on canvas
National Gallery of Canada, Ottawa /
The Triumph of Mischief, 2007
Acrylique sur toile
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

07
Jacques Louis David,
*The Sabine Women Halting the Battle Between
Romans and Sabines*, 1799
Oil on canvas
Musée du Louvre, Paris /
Les Sabines, 1799
Huile sur toile
Musée du Louvre, Paris

**« Miss Chief
ne manque jamais
de s'intéresser aux
dernières tendances
de la mode
européenne¹ »**

JONATHAN D. KATZ

La peinture de paysage romantique, genre empreint de nostalgie que Kent Monkman s'est approprié et qui lui a valu un succès artistique dès ses débuts, est apparue dans un moment de crise. Chez ses adeptes nord-américains tout particulièrement – des peintres tels que Albert Bierstadt, Paul Kane et Frederick Church –, de vastes surfaces de toile étaient mises à contribution afin de réaliser un acte de transsubstantiation unissant, au moment même où l'idée d'unité commençait à s'étioler, l'homme et la nature en un tout homogène, et introduisant un langage d'exploitation et de conquête dans des images arcadiennes d'abondance et de plénitude. Durant tout le XIX^e siècle, l'attrait du paysage romantique tenait principalement au fait qu'il rappelait à la mémoire du spectateur une totalité perdue en rétablissant l'unité entre l'humain et le non-humain sous le règne de la nature. Mais la peinture de paysage a gagné en prestige au moment même où l'on prenait conscience que la nature avait de plus en plus besoin d'une intervention humaine pour arriver à convaincre qu'elle régnait encore avec bienveillance sur un paysage sur lequel, manifestement, elle n'avait plus aucun contrôle.

Ainsi, le paysage romantique, émergeant au beau milieu d'une période caractérisée par la révolution industrielle, le progrès technologique, la division du travail, l'explosion démographique, la bureaucratisation croissante de l'existence et la différenciation entre les classes sociales, tourne aussi résolument le dos à ce qui avait morcelé la plénitude édénique de l'Amérique du Nord qu'aux paysages en industrialisation accélérée qui sous-tendaient ce profond changement et en constituaient les fondements économiques. Si, par conséquent, le paysage romantique se présente comme un acte de réinvention idéologique motivé par la nécessité, sa réémergence, réinterprété à travers le prisme *queer* de Kent Monkman, l'est certainement tout autant. Dans le travail de Monkman, non seulement l'intégration traditionnelle des autochtones au paysage en tant que parties constituantes de la « nature » est puissamment subvertie, mais, qui plus est, l'artiste met en lumière un discours occidental plus large qui insiste pour voir une opposition binaire entre nature et culture et pour renvoyer chacun de ces deux pôles dans son propre enclos et les y maintenir immuablement enfermés. À la place de notre vision traditionnelle de la culture et de la nature comme étant deux adversaires réifiés et lourdement défendus, Monkman propose dans ses œuvres de concevoir la culture *dans* la nature, et même *en tant que* nature, et procède à un déboulonnage de cette binarité structurante avec une bonne dose d'ironie postmoderniste et force clins d'œil tant à Jacques Derrida qu'aux normes culturelles autochtones.

Ainsi, tandis que la tradition romantique s'efforçait d'intégrer des figures humaines aux paysages comme si, à l'instar des rochers ou des arbres, elles faisaient toutes partie du plan divin, dans la présente itération moderne, ce sont les figures qui prédominent, notamment parce qu'elles remettent profondément en question l'ordre naturel par l'apport de toutes sortes d'éléments qui ont été,

1. Kent Monkman, conférence livrée par l'artiste le 4 mars 2011 à la Galerie Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, Montréal.

à divers moments de l'histoire, considérés comme contre nature, de l'érotisme homosexuel au travestissement et à l'esthétique *camp* en passant par les rencontres de type social et sexuel entre autochtones et Européens.

Dans *The Impending Storm* (2004), un flamboyant couple homosexuel formé d'un Européen et d'un autochtone fuit l'accumulation de sombres nuages qui caractérise souvent les paysages romantiques, illustration contradictoire et métaphorique à la fois du pouvoir de la nature sur l'homme et de la menace humaine qui est sur le point de s'abattre sur la nature sauvage. Le couple fuit l'obscurité en courant vers la lumière, l'Européen pieds nus, l'autochtone en chaussures à plateformes ornées de broderie perlée, tenant tous deux d'une main une tenture classique qui flotte comme une voile au-dessus de leurs têtes. Toute convention établie de longue date qui devrait placer ces deux protagonistes d'une rencontre historique en opposition l'un avec l'autre est donc évacuée, comme en témoignent la communion joyeusement érotique des deux personnages (l'Européen regarde amoureusement son compagnon), le fait que la toile constitue un mélange de paysage romantique et de conventions picturales européennes plus anciennes remontant à la Renaissance, et le revirement que représente la duplication de ce paysage académique à grande échelle, qui figure parmi les plus haut placés dans la hiérarchie des genres et des sujets dépeints au XIX^e siècle, sur un coussin orné d'un monogramme reproduit à soixante exemplaires.

Les mini-drames torrides de Monkman, comme dans *The Impending Storm*, toujours campés en marge d'une Nature immense et écrasante qui s'auto-réifie, triomphent néanmoins de celle-ci, transformant la vaste nature sauvage en une scène où se déroule un drame humain beaucoup plus passionnant qui tire sa force de son refus de tout comportement « naturalisé ». Comparativement au paysage romantique fixe et stable, univers ordonné où même la violence est dépeinte comme une partie harmonieuse du dessein naturel, la nature de Monkman possède assurément un caractère perturbateur, cinétique et instable, et se déploie dans le temps.

En dernière analyse, ce qui est nouveau dans le travail de Monkman est précisément ce que la tradition du paysage romantique a évité, au prix de sa propre intégrité identitaire : l'ombre de l'histoire, car avec l'histoire vient le changement, et le changement représentait l'ennemi de cette stase fragile qu'était le paysage romantique, sa raison d'être et sa plus grande menace. En Amérique du Nord, le genre romantique se caractérisait par une grandiloquence pompeuse déployée dans le but de fossiliser l'image d'une terre virginale précédant l'intervention européenne, et d'immortaliser un moment antérieur à la conquête d'un nouveau monde par un monde plus ancien. Un sens de l'histoire aurait inévitablement eu pour effet d'inscrire ce moment dans le temps et, du même coup, de détruire l'équilibre si désespérément recherché pour en faire un aspect immuable du paysage lui-même. Bref, l'histoire a introduit le temps à l'intérieur d'un genre qui au départ ne l'admettait pas et ouvert la possibilité que le changement puisse, littéralement, faire partie du paysage. Le changement historique, après tout, est le grand ennemi

de tous les systèmes binaires tels que nature/culture, dont il révèle le caractère contingent en montrant qu'ils ne constituent que de simples mystifications servant à camoufler les choix idéologiques et à naturaliser les partis pris politiques qui les sous-tendent.

Le temps, le changement, l'histoire, voilà donc les flèches qui composent l'arsenal de Monkman, fondé sur une reconnaissance entendue de tout ce qu'interdisaient les grands récits du XIX^e siècle. Et l'arc qui permet de propulser ces flèches est l'appropriation, cet autre grand trope postmoderniste. Presque toutes les toiles de Monkman usurpent l'œuvre de l'un ou l'autre des célèbres peintres euro-américains, retournant contre eux leur art et souvent leurs paroles par une méticuleuse réincarnation de leur travail à travers les yeux de l'autre, l'exclu, soit l'autochtone, l'homosexuel ou le transgenre, et ce, en adoptant une attitude affirmée et insolente là où la plus abjecte soumission était jadis la norme. Ces actes d'appropriation picturale constituent bien sûr le reflet inversé de l'appropriation historique des terres autochtones, ce qui confère aux œuvres leur ironie particulièrement mordante. Mais dans sa remarquable assimilation d'une imagerie à fortes visées idéologiques ayant pour but premier de présenter le portrait d'un territoire vide avant la colonisation européenne, Monkman représente plutôt ce territoire comme un paysage où prennent place des contacts, des conflits et des désirs empreints de tensions entre des populations qu'on a toujours opposées de façon simpliste. Mais surtout, les œuvres de Monkman constituent des chroniques d'une négociation – avec l'histoire, le pouvoir, les appartenances raciales, le désir et le soi –, et le trope déterminant de la négociation repose sur la reconnaissance que les jeux de pouvoir constituent un drame qui se joue à deux. De tels actes d'appropriation offrent la possibilité de remonter dans le temps et de remodeler les antécédents historiques pour les montrer sous un jour nouveau. Les appropriations de Monkman nous incitent à regarder en arrière et à porter un regard sur les grands représentants de la peinture canonique tels que George Catlin, Paul Kane et Albert Bierstadt en examinant davantage ce qui ne se trouve pas dans leurs œuvres que ce qui s'y trouve; en d'autres mots, en introduisant la contestation, l'appropriation ouvre enfin ces images historiques à l'histoire.

Les actes d'appropriation ont tendance à être plus efficaces quand l'autorité et le pouvoir de leur source et de leur modèle sont tout simplement trop diffus pour permettre une simple assertion négative, le pouvoir singulier de l'appropriation consistant à semer des significations multiples et variées dans l'œil du spectateur. Il s'agit d'un curieux genre d'assertion, qui consiste essentiellement à désigner sa source et à la recadrer. Ce faisant, elle favorise la perception d'une disjonction temporelle entre jadis et maintenant, nous permettant, si nous le souhaitons, de refaçonner nous-mêmes cette imagerie historique en l'investissant d'une nouvelle vie empreinte de nos partis pris contemporains, qu'ils se rapportent à l'appartenance raciale, la sexualité, l'histoire de l'art, les politiques post-colonialistes ou à tous ces thèmes. Les appropriations ironiques de Monkman sont donc multidirectionnelles, et son usurpation de Catlin et Kane n'a rien d'une simple critique moralisatrice. Dans ses œuvres, les allégeances et

les alliances se déplacent constamment, le désir érotique jouant souvent un rôle de lubrifiant dans des interactions qui pourraient se révéler tendues. Au lieu de travailler à la simple négation des antécédents historiques en rendant les figures autochtones supérieures aux non-autochtones, Monkman recadre les termes du débat et refuse toute conclusion trop simple en montrant à quel point le désir – pour la terre, le pouvoir, l'argent, le corps, etc. – dépasse toujours les limites d'un simple schéma politique. Et comme ce désir est de nature homosexuelle, réalisé entre deux sujets rendus égaux dans la sphère de l'orientation sexuelle, si ce n'est dans d'autres domaines, il rend possible un rééquilibrage, par le sexe, d'une distribution asymétrique du pouvoir.

Ainsi, les paysages que s'approprie Monkman déciment le champ social unifié et stable qui rendait leurs antécédents historiques si réconfortants, et donc si populaires. Plutôt qu'une idéologie représentant les harmonies immuables et inaltérables de la nature, ils offrent une vision très différente de la terre en tant que champ social défini par et à travers la différence, traversé par des affrontements âpres et à l'occasion violents entre des populations et des individus dont chacun tente de définir les normes sociales selon sa propre image. Pour ceux qui cherchent à camoufler le pouvoir et l'intérêt personnel en prétendant qu'« ainsi vont les choses », la « Nature », cet éternel recours – de même que Dieu –, devient alors une arène particulièrement propice pour mettre en scène ces conflits. Et dans les œuvres de Monkman, tout comme dans le champ social en général, les tentatives de redéfinir et de reformuler le visible selon une idéologie ou une vision particulières sont vouées à l'échec, les rapports sociaux ne pouvant être fixés, car aucun individu, encore moins un groupe d'individus, n'est réellement stable. En effet, nous avons tendance à modifier nos subjectivités, et même nos personnalités, en fonction du contexte social plus large, en présentant une version de nous-mêmes à nos amis, une autre au travail, une autre à la famille, etc. – ce que à quoi le célèbre poète Frank O'Hara faisait référence par la formule « the scene of my selves » (la mise en scène des différentes versions de moi-même). Or, si même le soi est divisé, comment la représentation de l'histoire pourrait-elle être *autrement* que multiple et contradictoire ?

Ainsi, dans les œuvres de Monkman, comme plus généralement dans les théories sociologiques, les sujets eux-mêmes semblent résister à toute description formulée dans les limites d'un cadre particulier – qu'il s'agisse de l'appartenance raciale ou sexuelle, de l'ethnicité, de la sexualité, de la classe sociale ou autre –, car nous sommes tous des êtres trop complexes et contradictoires pour être aussi simplement nommés, à moins, bien sûr, qu'un nom soit expressément formulé à des fins défensives dans le but de débouter ou de prévenir la contestation, comme c'est devenu récemment le cas du mot « chrétien » pour un certain groupe de puissants sur la scène politique états-unienne. L'équilibre tendu et fragile entre des positions fixes, caractéristique du paysage romantique, perd donc tout son pouvoir face à cette multitude polyvalente, car si les différents protagonistes bougent et se réinventent, alors le paysage lui-même n'arrive jamais à correspondre de façon cohérente à la

projection idéologique empreinte de stabilité qui constitue sa raison d'être.

Dans cette multiplicité, Miss Chief Eagle Testickle est l'avatar de Monkman, car elle est l'incarnation même d'une hybridité marquée par la contradiction, l'imperfection et l'éclatement. À mi-chemin entre la fétichiste des produits de consommation modernes, la travestie et l'autochtone bispirituelle ou berdache, et à la fois dominatrice et victime, mâle et femelle, venue du passé et ancrée dans le présent, Miss Chief incarne le refus des positions fixes et devient la représentation même de l'impossibilité d'une identité cohérente. Comme le suggère son nom, Miss Chief ne ménage pas les espiègleries face à notre ordre social établi, chambardant les fictions que nous nous racontons et allant et venant librement entre les grandes polarités structurantes de la vie en Amérique du Nord, comme autochtone et Européen, passé et présent, résistant et complice, indigène et immigrant, authentique et dégradé. Miss Chief ne s'intègre vraiment nulle part parce qu'elle est la représentation d'un processus, d'une méthode, en fait d'un échange dialectique entre des pôles fondamentalement instables qui s'acquittent inadéquatement de leur polarité et introduisent leurs contradictions les uns dans les autres. Bref, comment fait-on pour être autochtone dans une nation occidentale moderne historiquement alignée sur un empire européen, ou pour être Européen dans un pays et une culture qui ont été fondamentalement définis en opposition à l'Europe, en tant que lieu et peuple à part ? Comme le fait remarquer Monkman, le contact entre autochtones et Européens a entraîné des changements fondamentaux chez les deux populations, et cet échange, qui dure depuis des siècles, se poursuit encore aujourd'hui. Monkman lui-même, de descendance européenne et autochtone, affirme ironiquement que quand il a conçu l'apparence de Miss Chief, « [il a] immédiatement pensé à Cher. Cher a eu une période sang-mêlé qui était à la fois *glamour* et sexuellement ambiguë². »

Évidemment, la faible opposition entre autochtone et Européen se reflète dans la polarité faussée d'avance entre gai et hétérosexuel. Depuis maintenant des décennies, la théorie *queer* explore l'incommensurabilité d'une taxinomie sexuelle qui admettrait, par exemple, que l'on soustraie l'homosexualité situationnelle – qui se pratique dans les pensionnats ou les prisons – à la catégorie gaie tout en considérant les mêmes actes comme étant entièrement de l'ordre de l'homosexualité lorsqu'ils s'inscrivent dans d'autres contextes. Combien faut-il exactement d'expériences homosexuelles pour invalider une identité hétérosexuelle, ou vice versa ? Si un homme éprouve du désir pour d'autres hommes, sans mettre ces désirs à exécution, est-il homosexuel ? Si une femme qui aime un homme tombe amoureuse d'une autre femme, cela veut-il dire que son orientation sexuelle a changé ? À n'en pas douter, la bisexualité est une nécessité théorique, une soupape qui permet de relâcher la pression exercée par une taxinomie sexuelle qui, autrement, s'écroulerait sous le poids de sa propre incohérence. La pensée très anti-binarisme et non dichoto-

2. Kent Monkman, conférence livrée par l'artiste le 4 mars 2011 à la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal.

mique qui alimente la description que fait Monkman de l'ethnicité trouve dans sa représentation de la sexualité un pendant parfait. Dans le cas de l'ethnicité et de la sexualité, la revendication triomphante d'une identité comporte, dans le meilleur des cas, des effets pervers, car les termes employés pour nommer cette identité proviennent à l'origine d'un système de classification condescendant, coercitif et souvent violent, qui présentait l'homosexuel ou l'autochtone comme un repoussoir à partir duquel la classe dominante cherchait à se définir. Le fait d'utiliser ensuite fièrement cette classification comme outil de libération ne constitue qu'une demi-victoire, car cette revendication identitaire contribue à perpétuer les différences catégorielles lors même qu'elle cherche à libérer ces catégories du statut d'infériorité qui leur a été attribué.

Fondamentalement anti-essentialiste, la vision qu'a Monkman de l'homosexualité ne s'apparente ni à un type de reportage historique, ni à une expression des politiques identitaires contemporaines. Étant donné que l'homosexualité évoque le frisson érotique de la différence dans un contexte d'uniformité sexuelle, elle devient un lieu où s'activent des dimensions performatives du désir qui dépassent souvent en imagination leur base matérielle, avec pour conséquence que, par exemple, le désir homosexuel peut jouer avec des identités défiant les normes liées au genre dont la représentation n'est ni activement recherchée, ni explicitement actualisée en tant que transgenre. Pas question ici de déterminisme biologique, et la thèse charnière proposée par la théorie *queer* dans les années 1990, selon laquelle ni le genre, ni la sexualité ne possèdent de contenu préexistant, mais sont plutôt réalisés par et à travers des citations et des itérations performatives (par opposition à la conception essentialiste d'une identité absolue et fondamentale), permet à Monkman de jouer avec l'homosexualité comme s'il s'agissait d'un autre trope, comme l'appartenance raciale, et d'aller et venir continuellement le long de la polarité différence-uniformité. C'est l'instabilité de notre schéma sexuel qui l'intéresse ici, le fait qu'hétéro et homo ne peuvent avoir de sens qu'en opposition l'un par rapport à l'autre, et en même temps que cette opposition constitue une falsification de la réalité vécue (et pas seulement dans les prisons et les pensionnats anglais). Mais malgré tout, la binarité homo/hétéro ne semble pas vouée à une disparition prochaine, précisément parce qu'elle répond à d'importants besoins sociaux. Bien qu'il soit très tentant de voir les actes sexuels auxquels s'adonnent les personnages virils de Monkman comme un correctif historique – car que faisaient les premiers colons et les trappeurs pour soulager leurs pulsions sexuelles dans les environnements essentiellement masculins où ils évoluaient la plupart du temps ? –, il faut bien reconnaître que l'artiste s'intéresse moins à l'histoire qu'à l'historicité, c'est-à-dire non pas à ce qui s'est réellement passé, mais à la façon dont les faits sont rapportés. C'est donc dans le récit du passé, et non dans le passé lui-même, que nous pouvons rétablir, corriger et au bout du compte réécrire l'histoire en étant sensible à ses silences et à ses répressions.

Bien sûr, il existe une version autochtone de ce personnage qui échappe à la règle des binarités naturalisées qui structurent et stabilisent notre culture :

le coyote ou fripon. Et ce n'est pas une coïncidence si le coyote trouve son équivalent, dans la culture européenne, dans le personnage du fou. La performance exécutée par Miss Chief à Compton Verney, manoir anglais ultraromantique du XVII^e siècle, puise, comme c'est souvent le cas chez l'artiste, à même ces deux traditions, et peut contribuer à illustrer de quelle façon Monkman déclenche une série de revirements ramifiés dans le but de déstructurer les présupposés culturels se trouvant aux deux extrémités de toute polarité – en particulier en ce qui a trait à l'appartenance raciale et à la sexualité. La performance, intitulée *Taxonomy of the European Male* (2005), où Miss Chief arrive à dos de cheval alors qu'elle effectue une taxinomie « marathonnaise et éreintante » de l'homme européen, procède à une habile inversion du regard que l'Occidental porte traditionnellement sur l'autre, l'abject, qui toutefois, comme Miss Chief, est aussi venu en Europe pour être observé. Arborant coiffe de plumes et chaussures à plateformes et chevauchant un pursang anglais, Miss Chief fait la rencontre de deux autres figures emblématiques du fripon occidental, Robin des bois et le frère Tuck qui, eux aussi, renversent l'ordre social en volant les riches pour redonner aux pauvres. Et de la même façon que la « Nature » constitue le seul champ social où l'identité autochtone est autorisée à exister, son seul lieu d'affinités, la performance fait clairement ressortir que Robin des bois appartient à la forêt de Sherwood, laquelle, dans l'univers de Monkman, est apparemment contiguë à Compton Verney.

Miss Chief explique sa mission en citant les propos intéressés du peintre George Catlin, en substituant toutes les références aux hommes européens à des références aux Amérindiens : « Hélas, le visage de l'homme blanc change. Toute trace de ce qu'il était auparavant se transforme au fur et à mesure de ses contacts avec l'homme rouge³. » Après « avoir tenté de se familiariser intimement avec l'anatomie de ses modèles », Miss Chief leur fait adopter une gestuelle excessive à l'européenne, puis les dessine comme de simples pictogrammes. Imitant à leur tour la gestuelle primitive, Robin des bois et le frère Tuck trompent Miss Chief et arrivent à lui faire relâcher sa vigilance, après quoi ils laissent libre cours à leur duplicité « naturelle » et la détroussent, et ce, en dépit de leur penchant pour les fioritures « civilisées », comme en témoigne l'évidente virtuosité de Robin des bois au clavecin. Ainsi, paradoxalement et de manière très caractéristique, tout en effectuant une inversion du regard taxinomique traditionnel, Monkman se soustrait complètement à la règle de la binarité, car ni Miss Chief, ni Robin des bois ne peuvent être précisément classés dans la catégorie des dominants ou des soumis, des raffinés ou des rustres, des observés ou des observateurs. Chacun d'entre eux est plutôt les deux à la fois.

Le fait de choisir, comme objet de travail, des frontières aussi lourdement fortifiées que celles entre gai et hétéro ou autochtone et Européen constitue une forme de dissidence particulièrement audacieuse, qui trouve aussi peu de réconfort dans les clichés gauchistes sur les identités essentialisées que dans les idées de la droite et son refus de reconnaître le poids historique des

3. Toutes les citations sont tirées de la performance filmée *Taxonomy of the European Male* (2005).

inégalités. Mais il existe un modèle expérientiel vécu pouvant s'appliquer à une déstructuration aussi pénétrante des modes de pensée binaires; ce modèle a été nommé interpellation contradictoire par ses meilleurs interprètes, Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, dans leur important ouvrage publié en 1985, *Hégémonie et stratégie socialiste*⁴. L'interpellation est un concept élaboré par le penseur marxiste Louis Althusser dans le but de décrire le processus de production du sujet par les idéologies. Son postulat de base est que le sujet existe toujours déjà *en tant que* sujet et se voit attribuer une identité et un sens dans et à travers un processus qui commence à l'extérieur de l'individu, par l'intériorisation des idéologies dominantes⁵. Ainsi, selon la notion d'interpellation, l'identité n'est pas l'expression d'une profonde subjectivité – comme le veut la conception traditionnelle –, mais la subjectivité découle au contraire d'interactions constitutives constantes entre l'individu et les idéologies dominantes. Et comme, dans le cas des minorités sociales, ces idéologies sont souvent coercitives, l'interpellation constitue souvent un processus violent, comme lorsqu'on s'adresse à un garçon efféminé en lui disant « Hé, pédé ».

Mouffe et Laclau ont apporté des nuances aux idées d'Althusser en faisant valoir que les individus sont souvent soumis à deux interpellations contradictoires. À la base, l'interpellation contradictoire décrit le processus selon lequel tout individu est constitué à partir de deux discours complètement différents, voire incommensurables. Ainsi, ce garçon que l'on traite de pédé pourrait aussi, par exemple, s'imposer comme un allié des classes sociales au pouvoir s'il est également interpellé à titre de Blanc ou de membre de la haute société. L'interpellation contradictoire décrit le processus par lequel une interpellation souvent douloureuse est contrebalancée par un autre type d'interpellation produisant un sujet en tous points conforme aux normes sociales dominantes, comme lorsqu'un individu est interpellé à titre de citoyen jouissant pleinement de tous ses droits démocratiques ou dans des circonstances où sa différence par rapport à ces normes n'est pas rendue manifestement apparente. Être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la structure binaire de la norme sociale, à la fois dénigré et accepté, constitue une position sociale privilégiée qui ouvre la norme sociale elle-même à l'examen et donne la possibilité, comme dans les œuvres les plus réussies de Monkman, de voir, de comprendre et même de démanteler les constructions idéologiques, pour ainsi dire, de l'intérieur. C'est l'expérience de la contradiction qui confère au sujet interpellé un pouvoir agissant de déstructuration, car sans contradiction, il serait beaucoup trop facile d'assimiler entièrement diverses formes d'interpellations négatives à la vérité fondamentale de l'être.

Ce que je veux dire ici est que Monkman est un artiste par excellence de l'interpellation contradictoire, un artiste qui donne sans cesse à voir les mécanismes de l'interpellation elle-même. Il est certain que les manières affectées, hautement exagérées et profondément contradictoires de Miss Chief, évoquant

4. Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, *Hégémonie et stratégie socialiste. Vers une politique démocratique radicale*, Besançon, Éditions Les solitaires intempestifs, Collection Expériences philosophiques, 2009.

5. Voir Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », dans *Positions*, Éditions sociales, 1976.

à la fois le gai et l'autochtone, engendrent précisément cette incohérence qui est au cœur de son personnage. Comment pourrait-on expliquer autrement qu'elle porte un carquois Louis Vuitton avec une coiffe de chef et des chaussures à talons ? Elle est un mélange de personnalités toutes faites et profondément contradictoires, une performance mouvante et parlante de l'incommensurabilité. Et Monkman lui-même, moitié Cri et moitié Européen, homme gai élevé en hétérosexuel et dissident politique ayant présenté de nombreuses expositions en solo dans des musées nationaux, possède une vaste expérience en matière d'interpellation contradictoire. Dans ses performances, Monkman donne une forme et un pouvoir d'action à un processus trop souvent invisible ; il montre à la fois en quoi il peut être un produit conforme aux idéologies dominantes, et comment il crée d'autres versions de lui-même. Ainsi, dans sa performance *Taxonomy of the European Male*, il illustre de façon exagérée tant sa propre « identité » autochtone et *queer* que les nombreuses contradictions et insuffisances qui la hantent, comme en témoignent sa démarche chancelante sur ses chaussures européennes à plateformes et son déploiement ostentatoire de marques de luxe qui sont aux antipodes de la culture autochtone. De même, il construit « ses » Européens comme des stéréotypes, de leurs poses exagérées imitant des mouvements de danse du XVIII^e siècle à leur propension à jouer des airs de clavecin. Et ce qui confère à cet assemblage de performances sociales leur côté mordant est le refus de Monkman de se réfugier dans une structure sociale stable, sa décision d'ordre éthique de rejeter toute critique sociale formulée au nom d'une catégorie confortable existante. Ces catégories confortables faisant évidemment partie du problème, il s'ensuit nécessairement que toute critique se doit d'être péripatétique et de tenir davantage du cirque ambulancier que des politiques identitaires. Voilà le réel héritage de l'interpellation contradictoire : errer sans fin tel un étranger en territoire inconnu.

Dans la magistrale installation vidéo multicanal intitulée *Dance to the Berdashe* (2008), une Miss Chief aux airs de femme fatale, couverte de peinture de guerre et élégamment vêtue de mousseline de soie, est entourée de danseurs projetés sur des peaux de bison tendues. Les mouvements des danseurs s'apparentent à ceux de la danse moderne, du hip-hop et des chorégraphies autochtones, tandis que leurs costumes et leur maquillage mélangent allègrement une multitude de marqueurs évoquant MTV, les premières nations, Broadway et le milieu disco gai. L'œuvre constitue littéralement un réseau de projections fugaces sur un substrat matériel, réjouissante analogie illustrant le pouvoir d'interpellation du regard. Bondissant continuellement d'un bout à l'autre des polarités moderne-historique, autochtone-Européen, nature-culture, masculin-féminin et homosexuel-hétérosexuel, l'œuvre est profondément indécidable, véritable roulement à billes qui se précipite dans un sens, puis dans l'autre, dans un perpétuel mouvement de déstabilisation. En revendiquant une appartenance à un état d'itinérance, Monkman voit le monde à travers l'expérience de l'interpellation contradictoire. Il nous offre pour toute perspective une révolution perpétuelle, promettant de rendre étranges et inconfortables nos catégories les plus sacrosaintes.

Parmi ces catégories sacrées se trouve le genre dans lequel s'inscrit le travail de Monkman, l'art d'avant-garde. Dans sa toile intitulée *The Triumph of Mischief* (2007), Monkman place son avatar au centre d'un attroupement animé, dans un décor qui s'apparente à la vallée de Yosemite. Des personnages tirés des plus emblématiques et des plus avant-gardistes toiles européennes de leur époque se retrouvent dans ce paysage nord-américain, à ce détail près qu'ils ont été, pour ainsi dire, « transformés en autochtones ». À l'avant-plan se trouve une citation visuelle tirée de *L'intervention des Sabines*, célèbre tableau de Jacques Louis David remontant à 1799, bien que le soldat romain nu de l'œuvre originale brandisse dorénavant un tambour amérindien au lieu d'un bouclier. La toile de David constituait, bien sûr, une réponse picturale à l'œuvre que Nicolas Poussin avait peinte vers 1637-1638, *L'enlèvement des Sabines*, mais alors que Poussin mettait l'accent sur le viol sexuel perpétré par Rome à l'endroit des femmes sabines, David, qui venait de vivre le règne sanglant de la Terreur et la réaction thermidorienne, montre les femmes non pas comme des victimes sans défense, mais comme des agentes de la paix, car dans son tableau, ces épouses et ces mères dorénavant romanisées cherchent à faire cesser les combats entre Rome et les Sabins. La toile de Monkman s'inscrit donc dans une longue lignée de reformulations historiographiques du même récit, chacune teintée des obsessions propres au contexte historique où elle a été créée et mettant au jour une nouvelle facette de l'histoire qui avait été passée sous silence dans les comptes rendus antérieurs. La version de David, audacieuse pour l'époque car elle constituait une rare représentation de femmes dotées d'un pouvoir d'action, est ici redéployée avec des personnages qui sont tous des hommes autochtones, et le thème de cette nouvelle œuvre, l'acte sexuel comme vecteur de paix, est loin d'être étranger à la propre conception de Monkman en matière de résolution de conflits. Le Romain nu peint par David semble dorénavant regarder fixement nul autre que Picasso, qui tient nerveusement un masque africain alors qu'il se fait malmené par les protagonistes de son œuvre de 1907, *Les demoiselles d'Avignon*. Cette toile, qui a fait date dans l'histoire du modernisme, était inspirée comme chacun sait de l'art africain, et selon les explications de Monkman, les personnages féminins du Picasso ont été remplacés par de costauds hommes noirs, à l'exception de l'homme qui apparaît du côté droit – dans le Picasso, la figure dont les traits du visage ressemblent le plus à un masque africain – qui, dans *The Triumph of Mischief*, porte des vêtements autochtones. Ainsi, les figures peintes par Picasso à partir d'une instrumentalisation de ce qu'il appelait art « primitif » se réapproprient ici leur pouvoir de parole et d'action.

Il existe d'autres références encodées à l'histoire de l'art occidental dans cette toile très riche de sens, mais je souhaite plutôt m'attarder à la figure de Miss Chief, qui se tient entre Picasso et la descendance artistique de David. Elle est immobile, nue à l'exception de sa pochette en écorce de bouleau et du ruban de tissu que fait flotter au-dessus d'elle un groupe de putti de la Renaissance. Elle est le centre immobile, silencieux de cette nouvelle version d'un même récit, lui-même destiné à être raconté à nouveau, et nous dit que l'histoire du passé appartient non pas à ceux qui l'ont vécue, mais à ceux qui la racontent.

Kent Monkman's Constitutional Amendments: Time and Uncanny Objects

RICHARD W. HILL

*The museum has become a time
capsule and a very narrow one . . .*¹

Kent Monkman

The time is out of joint . . .

Hamlet, Act I, Scene V

In the summer of 2005 I stood waiting in a gallery. I was a little bit worried. The gallery was in an opulent manor house that had been converted into a museum and I was surrounded by 19th century paintings of the American West borrowed from U.S. cowboy and Indian museums. The works had been provisionally placed, leaning against the walls, but not yet hung. Space had been reserved for several recent paintings by Kent Monkman but I was hesitant to ask for these to be brought up from storage.

The museum was Compton Verney, in Warwickshire, England, and the exhibition, which the artist Jimmie Durham and I curated, was *The American West*. It was meant, as Durham put it in his talk at the opening, to be an “Indian attack” on the mythology of the American West. This intervention seemed especially timely to us in light of how this mythology was being put to use in the rhetoric of frontier justice and American exceptionalism surrounding George Bush’s “war on terror.” I had spent the previous summer touring cowboy and Indian museums across the US, meeting curators and selecting work for inclusion in the exhibition. While I was never dishonest about the thesis of the show, you might say that I did not precisely stress its political dimension either.

I was worrying a bit now because each museum had insisted on sending a member of its staff with the borrowed work to ensure its safety during transport. This is a common museum practice with valuable works (especially, I have noticed, when the destination is considered desirable to visit). How would the couriers feel seeing their American heritage works alongside, for example, Monkman’s *Artist and Model* (2003)? In this work, a photographer, wearing only a cowboy hat and boots and sporting an impressive erection, is depicted standing pinned to a tree with arrows fired by an Indigenous transvestite—the artist’s alter ego Miss Chief Share Eagle Testickle—who is also painting the scene. Was it the sort of thing that might inspire hasty calls to the home institution, perhaps even result in works being pulled from the show? But the exhibition had to be installed, so up the works came and the room was hung (and, with the addition of Monkman’s work, you could say very well-hung indeed). I was then able to engage in some amateur anthropology as each courier toured the gallery and inevitably paused briefly, but awkwardly, before *Artist and Model*.

At last two of them converged on it at the same time and one asked the other, “That’s not one of yours is it?”

“No, no. I was going to ask you the same thing. It’s . . . uh . . .” Before this could go any further the curator from Compton Verney, John Leslie, stepped in to explain that it was the work of a young Cree artist from Canada, somehow managing to discuss the painting’s virtues and divert attention from it at the same time. It helped that he has the sort of English accent that can convince North Americans of the rightness of almost anything.

1. David Furnish, “Kent Monkman: the Canadian Artist Who is Exploding the Mythology of the West—One Brushstroke at a Time,” *Interview*, March 2006.

I have started my essay with this story not just because I find it is amusing, but because I wondered for a long time what the two couriers were thinking as they looked at the painting. What did they recognize in the work as familiar enough to ponder the possibility that it might come from a museum like their own and, beneath that, what gave rise to a certainty that it did not? The erect penis is the obvious point of departure. As we all know, erect penises—indeed penises in general—are woefully underrepresented in the historic art of the American West. Yet somehow, Monkman’s landscape said “19th century” convincingly enough to give pause. Satire is a form of mimesis that involves the introduction of a destabilizing difference, one that often disrupts our ability to treat the original seriously thereafter. It depends, fundamentally, on a deep and convincing knowledge of the original. But if this is the case in Monkman’s art, where do we locate this familiarity and difference, how do we parse the sources? Or perhaps it is better to ask not only which elements came from where, but also when?

I have noticed that much more has been written about the sources of Kent Monkman’s landscapes than about the sources of his figures and that very little has been said at all about the frequent disjunction between the two. This is perhaps less tenable now that the artist often expands his figures out of the landscape and into the format of the history painting, but I’d like to return to the earlier landscapes with figures to make a point not just about his approach to various styles of painting but about the temporal implications that arise from them.

We can see, I think, that by emphasizing certain sources for the work over others, we can develop quite different narratives concerning which ideas and periods they refer to. If we begin with the landscape sources, which are often quoted quite faithfully from 19th century originals (they are paintings as found objects in this sense), we find ourselves comfortably within that period. If we begin with the figures, I’d suggest we find ourselves in quite a different “when.” Gerald McMaster’s attempt to locate the works in time is instructive: “to begin,” he writes, “Monkman’s thinking must be situated both spatially and temporally in the so called west of the nineteenth century.”² This is the ground upon which the edifice of Indigenous representation has been constructed so energetically up until the latter part of the 20th century. This is the pictorial language of landscape that Monkman has taught himself to “speak” with such convincing fluency. But, McMaster notes, “Monkman revisits the landscape, not as nineteenth century observers approached it, but rather as we in the present tense might consider such a view.”³ Indeed, the painter’s alter ego “Miss Chief is a time traveller, moving in and out of history as a self-inserting corrective.”⁴ I think this shrewd analysis gives us everything we need not only to register

2. Gerald R. McMaster, “The Geography of Hope,” in *Kent Monkman: The Triumph of Mischief*, ed. Audrey McClellan (Toronto and others: Museum of Contemporary Canadian Art, and others, 2008), 95.

3. *Ibid.*, 96.

4. *Ibid.*, 100.

the temporal question in the work but to also create an important additional distinction. On the evidence of the work, I'd say that Monkman does not revisit the *landscape* from the perspective of the present—his landscapes are marvellously faithful to their 19th century sources—it is his *figures* that change everything, and not simply Miss Chief, but so many of his figures.

It is not simply that the figures embody—literally—current gay content inserted into a “straight” backdrop, although they certainly do. The figures are very often not only at odds with their 19th century sources in what they are up to, but, just as significantly, in how they are painted. I want to argue that these disjunctions constitute a fundamental challenge to the modern notion of time and as such have implications throughout Monkman's oeuvre to date. He is therefore doing much more than correcting or retelling colonial narratives, “from a point of view that has not been recorded in the official histories.”⁵ He is telling us also that history is not simply our “other”—an elsewhere to re-narrate, a story to correct—but rather, constantly both continuous and discontinuous with our present.

In his important book, *We Have Never Been Modern*, Bruno Latour argues that what he describes as the “modern constitution”—the ontological consensus of the enlightenment—is based on the creation and maintenance of a fundamental distinction between nature and culture. This is a distinction between things in themselves and our explanations of them, between empiricism and idealism, or, put another way, science and social constructivism. The distinction between natural facts and social conventions also becomes a distinction between humanity and non-humanity, including non-human beings and things. And, lest we forget, between Indigenous children of nature and modern civilization. Latour argues that these distinctions depend on the active suppression of the reality that our objects of contemplation are very often “hybrids” of nature and culture: things that have empirical reality independent of us while being at the same time deeply embedded in social constructs. He argues that both the hard empiricist and the hard social constructivist positions remain within the logic of the modern constitution, which wants to keep culture and nature apart.

The continual purification of nature/culture hybrids manages to suppress the paradoxical character of the modern project by policing a false separation between these contradictory ideas. The paradoxes that give rise to the modern constitution are, according to Latour, first, that “Nature is not our construction,” that is, that it transcends and produces us, and that “Society is our free construction,” that is, produced by our own agency. Second, we must believe that “Nature is our artificial construction,” produced by us in the laboratory and that “Society is not our construction,” because it transcends and produces us beyond our control. The “constitution” then, is that we first “guarantee that even though we construct Nature, Nature is as if we did not construct it,” and second, that “even though we did not construct Society, Society is as if we did

5. David Liss, “Kent Monkman: the Wild West Lives Again,” in *The Triumph of Mischief*, 105.

construct it.” Lastly, “Nature and Society must remain absolutely distinct” from the work of mediation that produces hybrids.⁶ That is, we can give materialist explanations of things, or cultural explanations, but we cannot mix the two (pretending that one subsumes the other—that science can explain culture, for example—is a form of purification, not mediation).

The power of the modern constitution is that it gives the moderns an answer to any objection; they can “do everything without being limited by anything.”⁷ As Latour writes:

the Constitution has made the moderns invincible. If you criticize them by saying that Nature is a world constructed by human hands, they will show you that it is transcendent, that science is a mere intermediary allowing access to Nature. And that they keep their hands off. If you tell them that we are free and that our destiny is in our own hands, they will tell you that Society is transcendent and its laws infinitely surpass us. If you object that they are being duplicitous, they will show you that they never confuse the Laws of Nature with imprescriptible human freedom. If you believe them and direct your attention elsewhere, they will take advantage of this to transfer thousands of objects from Nature into the social body . . .⁸

And, of course, if you insist on seeing nature/culture hybrids, you are a confused primitive, a pre-modern.

It is not difficult therefore to see why the modern constitution requires a particularly modern notion of time, time as an “irreversible arrow”⁹ moving in a single direction from the past to modernity. Modernity's time breaks “definitively with the past,”¹⁰ moving

as if it were really abolishing the past behind it. . . . They do not feel that they are removed from the Middle Ages by a certain number of centuries, but that they are separated by Copernican revolutions, epistemological breaks, epistemic ruptures so radical that nothing of the past survives in them—nothing of the past ought to survive in them.¹¹

Again, this process is fraught with paradoxes, because “the more they accumulate revolutions, the more they save; the more they capitalize, the more they put on display in museums. Maniacal destruction is counterbalanced by an equally maniacal conservation.”¹² Managing this relationship to the

6. Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993, originally published in French, 1991), 32.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, 37.

9. *Ibid.*, 69.

10. *Ibid.*, 67.

11. *Ibid.*, 68.

12. *Ibid.*, 69.

past requires enormous industry and creativity. The reality is, as many non-moderns know, that “the past remains, therefore, and even returns. Now this resurgence is incomprehensible to the moderns. They treat it as a return of the repressed.”¹³

“Modernization” therefore “consists in continually exiting from an obscure age that mingled the needs of society with scientific truth, in order to enter into a new age that will finally distinguish clearly what belongs to atemporal nature and what comes from humans, what depends on things and what belongs to signs.”¹⁴ One distinctively modern gesture is primitivism, to retreat from progress or to become anti-modern¹⁵ and to be anti-modern is just to return to a romantic modern notion of what the past was.¹⁶ Likewise the notion of retaining tradition in the face of modernity, because, “one is not born traditional; one chooses to become traditional by constant innovation. The idea of an identical repetition of the past and that of radical rupture with any past are two symmetrical results of a single conception of time.”¹⁷

By now, perhaps the reason for this apparent digression on Latour has begun to be clear. I have already been arguing that Monkman’s art, at the level of both form and content, explicitly and implicitly refuses to conceal the traffic between past and present. It cleverly refuses a distinction between the modern and the primitive and even its important “modern” content—explicit homoeroticism—is not summoned so much by a conceptual revolution, but, as I have said elsewhere, from the implicit language of desire and repression upon which his 19th century sources derive such tremendous energy.¹⁸ To recognize this is to also see Monkman’s work not as a simple corrective to the past, or even just as a contemporary view of the past, but to see the contemporary view as incomprehensible without this past, to the extent to which we ourselves are still inhabited by these ideas and images. This is not simply a postmodern montage of historical references, but a rich play between past and present, of the past *in* the present and of the present *in* the past. As Latour says, “it is a long way from a provocative quotation extracted out of a truly finished past to a reprise, repetition or revisiting of a past that has never disappeared.”¹⁹

The engine of this promiscuous temporal traffic in Monkman’s art is sympathetic mimesis—his ability to get so successfully inside his historical sources through imitation. Its fuel, as I have already noted, is desire and it is a desire that has its own multi-temporality. To unpack this we can look again at his historical sources. If they are rooted, as McMaster says, in the 19th century they are by no means confined to it. The landscapes draw on multiple sources

13. Ibid.

14. Ibid., 71.

15. Ibid., 69.

16. Ibid., 74.

17. Ibid., 76.

18. Richard William Hill, “Cowboy Justice: an American Trip,” in *The American West*, ed. Jimmie Durham et al. (Warwickshire, England: Compton Verney, 2005), 167.

19. Latour, *We Have Never Been Modern*, 74.

with different, but often related, agendas, from the acquisitive Romanticism of the Hudson River School, to the proto-salvage anthropology of the Indian painters George Catlin and Paul Kane. They speak of many modern, contradictory desires: desire for nature transcendent and nature subdued by civilization; desire for space and freedom and desire to consume and enclose space as property; desire to distinguish and keep separate the primitive to preserve its purity and to dispose of it in the name of progress; desire for natural beauty and for bodies; desire for a poetic nature and for ideological narrative.

But as I have already suggested, the bodies that we find in these landscapes-as-theatres-of-desire, are not those likely to be found wandering the works of the Hudson River School, or even in those of Kane or Catlin. Let’s look again at *Artist and Model*. Share is, well, Share. Or Cher. Or Kent Monkman. An artist before an easel, dressed in a feather bonnet and pink high heels, painting a Plains style figurative pictograph on a roll of birch bark. But what about the photographer? He is, of course, any number of Saint Sebastians, pierced and martyred by arrows. David McIntosh describes him as a “Boasian photographer”²⁰—that is, a salvage anthropologist like Franz Boas—which he also is. And is not. Did Boas sport a perfect set of six-pack abs? Did he wear a cowboy hat and boots? Upon inspection our photographer looks rather a lot like James Dean as Jett Rink in the movie *Giant*, right down to the sexy sideburns. He is a classic cowboy and as such his iconographic source is not so much in the Hudson River School or Catlin and Kane (although not entirely outside them either) as it is in the work of the cowboy painters Frederick Remington and Charles Russell who created the iconography of hats and boots and six guns that Hollywood sold to the world a few decades later as American mythology. Yet the hard, clear, even light that defines this cowboy-photographer’s body is not that of the cowboy painters, who preferred a looser brush and even flirted with impressionism. It is the light of mid-20th century illustration and of cartoon pornography, a light that wants to expose the body in clear detail, lest we miss something. It is, to simplify somewhat, late 19th and early 20th century cowboy painting via mid-20th century illustration, via gay camp pornography, such as the work of Tom of Finland. Now *that* is time travelling.

This already tangled web of references is intensified in multi-figured large-scale works like *Trappers of Men* (2006) and then taken to its riotous extreme in *The Triumph of Mischief* (2007). Here, against the backdrop of Albert Bierstadt’s *Looking Up the Yosemite Valley* (c. 1863–1875), a bacchanalian revel of figures from any imaginable time and place cavort around the figure of Miss Chief, creating a disjunction of temporal references that is, in its own way, as sublimely overwhelming as Bierstadt’s towering mountains.

But Latour’s critique not only breaks us from modern time—it gives us other ways to look at *things* as well. Specifically, Latour provides us with an opportunity to understand our social relationship to things and to reconnect with the

20. David McIntosh, “Miss Chief Eagle Testickle, Postindian Diva Warrior, in the Shadowy Hall of Mirrors,” in *The Triumph of Mischief*, 37.

agency that they have in their interactions with us. This has been my guide in navigating the installation, *My Treaty Is With The Crown* (2011), which draws a particularly compelling series of relationships between things—hair and other tangible souvenirs—and a series of narratives from a variety of times and places. More than any of Monkman's other exhibitions, many of which have been enriched by props and other gestures of theatrical showmanship, this show really is much more than the sum of its parts, becoming a total installation environment of great complexity and interdependence.

One centre of the installation is imagery related to the Battle of the Plains of Abraham, the decisive conflict in the North American theatre of the Seven Years' War, in which the British conquered and took possession of New France. Active amongst the signs and symbols of these "two founding nations" in the installation is the almost spectral presence of Miss Chief. The French and English powers are represented most dramatically by two tent-forms made from a semi-transparent netting, set side by side and printed with the Fleur-de-lis and the Union Jack respectively. Each tent is open at the ends and inside, on an elevated plinth, rests a white pillow stained with the indexical traces of lipstick and tear-streaked mascara. On a wall outside each tent are paintings depicting Miss Chief's nocturnal visits to the sleeping generals, Montcalm and Wolfe, who are both fated to die in battle the next day. On other walls in the same room are images related to Benjamin West's iconic *The Death of General Wolfe* (1770), which shows the general martyred and surrounded by attendants, including a Haudenosaunee (Iroquois) warrior fighting on the side of the British. The image was so popular in Britain and its colonies that it was reproduced not only by the artist, who made copies himself, but in innumerable prints and even as decoration on china cups, jugs, and serving platters. It is these versions that we see in the gallery, kitsch reproductions that disseminate and rematerialize the iconic original.

Significantly, the installation also turns around two biblical narratives related to hair: that of Mary Magdalene washing Christ's feet with her hair and the Old Testament story of Delilah defeating Samson by cutting his hair, his source of power. Monkman also includes imagery from a visit to Montréal by the Prince of Wales in 1860. In an adjacent room a video plays in which the artist, in the role of Miss Chief, lavishes attention on the prince's feet, only to have her face stained by streaky mascara tears at the Crown's failure to honour the terms of their relationship. The play of eroticism, power, and submission give the work its potency and edge, as it so often does in Monkman's work. Also on display are a series of objects from Montreal's McCord Museum of Canadian History that are made with, or include, human hair: a trophy scalp lock, and a variety of Victorian fancywork such as broaches, earrings, wall pockets, and so forth. These objects particularly intrigued me and provided a visceral reference point that animated the exhibition in an important way.

The combined effect is to provide all the trappings of a Victorian Gothic melodrama and my visit to the installation left a powerful impression that I was experiencing, among other things, a Victorian ghost story. The trickster spirit

of Miss Chief was flitting in and out of presence throughout the gallery. She was leaving traces on pillows, and moving through paintings, where moments of her agency are visualised, but not materialized. Equally, the haunted items on display in the gallery appear here and there in the paintings, as though they are supernatural manifestations of the power of these objects to hold memory. This creates an uncanny resonance between the object and its agency both in itself and through its representation. The objects made from human hair have a particular potency in this regard because they so intimately index specific human bodies, yet are so inert and undifferentiated when shorn from the human head, where they teeter between their previous hold on beauty and their possible descent into abjection. We are seeing, perhaps, what the master of the Victorian ghost story, M.R. James, in the title of one of his narratives, described as *The Malice of Inanimate Objects*. Of course the modern constitution guarantees that the Victorian mind can only register as uncanny the agency of objects and the traffic across time they often represent—even when not possessed by ancient curses. They offer a disturbing but titillating impossibility that disrupts boundaries between people and things and between the past and present.

08
 Albert Bierstadt
Looking up the Yosemite Valley,
 1863–1875
 Oil on canvas
 The Haggin Museum, Stockton, California /
Looking up the Yosemite Valley,
 1863–1875
 Huile sur toile
 The Haggin Museum, Stockton, Californie

09
 Kent Monkman
Artist and Model, 2003
 Acrylic on canvas
 Private Collection, Canada /
Artist and Model, 2003
 Acrylique sur toile
 Collection particulière, Canada

10
 Kent Monkman
Trappers of Men, 2006
 Acrylic on canvas, wood frame
 Purchase, Horsley and Annie Townsend Bequest,
 anonymous gift and gift of Dr. Ian Hutchison
 The Montreal Museum of Fine Arts /
Trappers of Men, 2006
 Acrylique sur toile, encadrement en bois
 Achat, legs Horsley et Annie Townsend, don
 anonyme et don du Dr Ian Hutchison
 Musée des beaux-arts de Montréal

11
 Choker
 Northern Plains (Niisitapiikwan),
 1920–1950
 Leather, glass beads, hair and cotton
 Gift of Mr. Charles deVolpi
 McCord Museum of Canadian History, Montréal /
Collier ras-de-cou
 Plaine du Nord (Niisitapiikwan),
 1920–1950
 Cuir, perles de verre, cheveux et coton
 Don de M. Charles deVolpi
 Musée McCord d'histoire canadienne, Montréal

12
 Kent Monkman
Montcalm's Haircut, 2011
 Etching
 Collection of the artist /
Montcalm's Haircut, 2011
 Eau forte
 Collection de l'artiste

13
 Kent Monkman
Wolfe's Haircut, 2011
 Etching
 Collection of the artist /
Wolfe's Haircut, 2011
 Eau forte
 Collection de l'artiste

14
Platter (as exhibited in the installation *My Treaty Is With The Crown*)
 England
 Painted plate metal
 Purchase, Harold Lawson Bequest
 The Montreal Museum of Fine Arts /
Plateau (tel que présenté au sein de l'installation *C'est avec la couronne que j'ai conclu un traité*)
 Angleterre
 Tôle peinte
 Achat, legs Harold Lawson
 Musée des beaux-arts de Montréal

15
After Edward Penny
 Platter: Death of General Wolfe, 1825–1830
 Earthenware
 Purchase from Mrs. Margaret deVolpi
 McCord Museum of Canadian History, Montreal /
D'après Edward Penny
 Plat de service: La mort du général Wolfe, 1825–
 1830
 Faïence
 Achat de Mme Margaret deVolpi
 Musée McCord d'histoire canadienne, Montréal

16
 View of the exhibition *My Treaty Is With The Crown*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2011
 Works by Kent Monkman and from the Montreal Museum of Fines and the McCord Museum of Canadian History /
 Vue de l'exposition *C'est avec la couronne que j'ai conclu un traité*, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2011. Œuvres de Kent Monkman, du Musée des beaux-arts de Montréal et du Musée McCord d'histoire canadienne.

17
 Kent Monkman
Mary, 2011
 Still
 Video, 3 min.
 Collection of the artist /
Mary, 2011
 Image tirée de la vidéo
 Vidéo, 3 min
 Collection de l'artiste



08







11



12



13



14



15





Les amendements constitutionnels de Kent Monkman: le temps et les objets étranges

RICHARD W. HILL

*Le musée s'est transformée
en une capsule témoin
particulièrement étroite...¹*

Kent Monkman

Notre époque est détraquée...

Hamlet, acte I, scène V

À l'été 2005, j'attendais dans une salle d'exposition, et j'étais quelque peu inquiet. La salle était située dans un opulent manoir qui avait été converti en musée, et tout autour de moi se trouvait une collection de toiles du XIX^e siècle représentant l'Ouest américain empruntées à des musées de cow-boys et d'Indiens. En attendant d'être accrochées, les toiles avaient été appuyées contre les murs. Un espace avait été réservé pour plusieurs œuvres récentes de Kent Monkman, mais j'hésitais à demander qu'elles soient transportées de l'aire d'entreposage à la salle d'exposition.

Le musée en question était celui de Compton Verney, dans le Warwickshire, en Angleterre, et l'exposition, commissariée par l'artiste Jimmie Durham et moi-même, s'intitulait *The American West*. Elle se voulait, pour reprendre les mots employés par Durham dans l'allocution qu'il a livrée lors du vernissage, une véritable « attaque indienne » contre la mythologie de l'Ouest américain. L'exposition nous semblait tomber particulièrement à point en raison de la façon dont cette mythologie était mise à profit dans la rhétorique de la justice frontalière et de l'exceptionnalisme américain entourant la « guerre contre la terreur » menée par George Bush. J'avais passé l'été précédent à visiter des musées de cow-boys et d'Indiens un peu partout aux États-Unis, à rencontrer des conservateurs et à sélectionner des œuvres en vue de l'exposition. Si je n'avais jamais été malhonnête relativement à la thèse de l'exposition, j'avoue ne pas avoir particulièrement insisté sur sa dimension politique.

J'étais quelque peu inquiet parce que chaque musée avait exigé qu'un convoyeur accompagne l'œuvre empruntée afin d'en assurer la sécurité durant le transport. Il s'agit d'une pratique courante lorsque les musées prêtent des œuvres de grande valeur (surtout, ai-je remarqué, quand la destination est un endroit prisé par les visiteurs). Comment les convoyeurs allaient-ils réagir en voyant leurs trésors du patrimoine américain cotoyés, par exemple, la toile *Artist and Model* (2003) de Monkman ? Dans cette toile, un photographe portant seulement un chapeau et des bottes de cow-boy et pourvu d'une impressionnante érection se tient debout cloué à un arbre, transpercé de flèches décochées par un travesti autochtone – l'alter ego de l'artiste, Miss Chief Share Eagle Testickle – qui, en même temps, réalise une peinture de la scène. Cette situation allait-elle donner lieu à des appels téléphoniques précipités aux institutions prêteuses et même entraîner un retrait de certaines œuvres de l'exposition ? Mais il fallait bien installer les toiles aux murs, et l'exposition a finalement été montée (et très bien montée si j'ose dire, vu les personnages particulièrement bien membrés des œuvres de Monkman). J'ai alors pu m'adonner à un travail d'observation anthropologique d'amateur en regardant les représentants des musées faire le tour

1. David Furnish, « Kent Monkman: the Canadian Artist Who is Exploding the Mythology of the West – One Brushstroke at a Time », *Interview*, mars 2006.

de la galerie et marquer inévitablement une brève pause gênée devant *Artist and Model*.

Quand deux d'entre eux se sont arrêtés en même temps devant la toile, l'un a demandé à l'autre : « Ce n'est pas l'une des vôtres, n'est-ce pas ? »

« Non, non. J'allais vous poser la même question. C'est... euh... »

Avant que cette conversation ne puisse se prolonger, le commissaire de Compton Verney, John Leslie, est arrivé à la rescousse pour expliquer qu'il s'agissait du travail d'un jeune artiste cri du Canada, réussissant à la fois à mettre en valeur les vertus de l'œuvre et à détourner l'attention de celle-ci. Heureusement, Leslie s'exprimait avec le genre d'accent britannique qui a le don de convaincre les Nord-Américains de pratiquement n'importe quoi.

J'ai commencé mon essai avec cette anecdote non seulement parce que je la trouve amusante, mais parce que je me suis longtemps demandé ce qu'avaient pensé les deux représentants des musées en examinant la toile. Qu'y ont-ils vu qui leur semblait suffisamment familier pour envisager la possibilité qu'elle provienne d'un musée comme le leur et, surtout, qu'est-ce qui leur a donné la certitude que ce n'était pas le cas ? Le pénis en érection est l'élément discordant évident. Comme chacun sait, les pénis en érection – en fait les pénis en général – sont cruellement sous-représentés dans l'art historique de l'Ouest américain. Et pourtant, le paysage de Monkman faisait « XIX^e siècle » de façon suffisamment convaincante pour créer momentanément l'illusion. La satire est une forme de mimétisme impliquant l'introduction d'une différence déstabilisante qui compromet souvent notre capacité à considérer l'original sérieusement par la suite. Son succès dépend, fondamentalement, d'une connaissance approfondie et convaincante de l'œuvre originale. Cette condition étant remplie dans l'art de Monkman, où pouvons-nous situer cette familiarité et cette différence, comment distinguons-nous les sources ? Ou peut-être vaudrait-il mieux se demander non seulement d'où proviennent les divers éléments, mais aussi à quelle époque ils font référence ?

J'ai remarqué que beaucoup avait été écrit sur les sources des paysages de Kent Monkman que sur celles des figures qui les peuplent, et que très peu avait été dit sur les fréquentes disparités entre ces deux aspects. Cette remarque est peut-être moins pertinente maintenant que l'artiste déborde du cadre strict du paysage et inscrit ses figures dans des arrière-plans caractéristiques de la peinture historique, mais j'aimerais revenir aux premiers paysages et à leurs personnages pour faire quelques remarques sur l'approche de l'artiste face à différents styles de peinture, ainsi que sur les implications que comporte cette approche sur le plan temporel.

Nous pouvons constater, selon moi, qu'en privilégiant certaines sources au détriment de certaines autres, nous en venons à élaborer des interprétations fort différentes relativement aux idées ou aux périodes auxquelles elles font référence. Si nous commençons par les paysages, qui sont souvent des citations

fidèles d'œuvres originales du XIX^e siècle (en ce sens, les toiles constituent des objets trouvés), nous nous transportons sans effort à cette époque. Si toutefois nous examinons d'abord les personnages, nous nous retrouvons à mon avis entièrement ailleurs en ce qui a trait au « quand ». La tentative de Gerald McMaster de situer les œuvres dans le temps est instructive à cet égard : « Pour commencer, écrit-il, la pensée de Monkman doit être située sur le plan à la fois spatial et temporel dans ce qu'on appelait l'*Ouest* au dix-neuvième siècle². » Il s'agit du terrain sur lequel l'édifice de la représentation autochtone s'est érigé si vigoureusement jusqu'à la dernière partie du XX^e siècle. C'est le langage pictural que Monkman a adopté de façon si convaincante et avec tant d'aisance dans ses paysages. Mais, fait remarquer McMaster, « Monkman revisite le paysage non pas avec le regard des observateurs du dix-neuvième siècle, mais plutôt comme nous, dans le temps présent, avons tendance à le considérer³ ». En effet, Miss Chief, l'alter ego du peintre, « voyage dans le temps, pénétrant dans l'histoire et en ressortant tel un correctif autoamovible⁴ ». Je crois que cette judicieuse analyse nous fournit tous les éléments dont nous avons besoin non seulement pour tenir compte de l'aspect temporel, mais aussi pour apporter une importante distinction additionnelle. Je dirais que Monkman ne revisite pas le *paysage* selon une perspective ancrée dans le présent – ses paysages sont merveilleusement fidèles à leurs sources du XIX^e siècle –, et que ce sont ses *figures* qui changent tout, non seulement celle de Miss Chief, mais un très grand nombre de ses autres personnages.

Ce n'est pas simplement que les personnages incarnent – littéralement – des contenus à teneur gaie incorporés à une toile de fond « hétérosexuelle », même si cela est assurément le cas. Les figures se démarquent très souvent de leurs sources du XIX^e siècle en ce qui a trait non seulement à leurs actions, mais aussi, ce qui est tout aussi significatif, à la manière dont elles sont peintes. Selon moi, ces ruptures de ton entraînent une remise en question fondamentale de la notion moderne de temps, ce qui a diverses implications dans toute l'œuvre produite par Monkman jusqu'à présent. En effet, Monkman fait bien plus que rectifier ou reprendre des récits coloniaux « en faisant valoir un point de vue qui n'apparaît pas dans les récits historiques officiels⁵ ». Il nous dit aussi que l'histoire n'est pas simplement notre « autre » – un ailleurs à raconter autrement, une histoire à corriger –, mais qu'elle se déploie constamment, de façon à la fois continue et discontinue avec notre présent.

Dans son important ouvrage intitulé *Nous n'avons jamais été modernes*, Bruno Latour soutient que ce qu'il décrit comme étant la « Constitution moderne » – le consensus ontologique issu des Lumières – se fonde sur la

2. Gerald R. McMaster, « The Geography of Hope », dans *Kent Monkman: The Triumph of Mischief*, sous la dir. de Audrey McClellan, Toronto et autres, Musée d'art contemporain canadien et autres, 2008, p. 95.

3. *Ibid.*, p. 96.

4. *Ibid.*, p. 100.

5. David Liss, « Kent Monkman: the Wild West Lives Again », dans *The Triumph of Mischief*, p. 105.

création et l'entretien d'une distinction fondamentale entre nature et culture. Il s'agit d'une distinction entre les choses-en-soi et les explications que nous en donnons, entre l'empirisme et l'idéalisme, ou, en d'autres mots, entre la science et le constructivisme social. La distinction entre les faits naturels et les conventions sociales devient aussi une distinction entre humanité et non-humanité – laquelle englobe les non-humains et les choses – et, ne l'oublions pas, entre la progéniture indigène de la nature et la civilisation moderne. Latour affirme que ces distinctions reposent sur une suppression active de la réalité selon laquelle nos objets de contemplation sont bien souvent des « hybrides » entre nature et culture, c'est-à-dire des choses qui possèdent une réalité empirique indépendante de nous tout en étant entièrement imbriquées dans nos constructions sociales. Il affirme aussi que les positions rigides relevant tant de l'empirisme que du constructivisme social s'inscrivent dans la logique de la Constitution moderne, laquelle cherche à maintenir une séparation entre culture et nature.

La purification continue des hybrides nature/culture en arrive à supprimer le caractère paradoxal du projet moderne en maintenant une fausse séparation entre ces idées contradictoires. Selon Latour, les paradoxes qui caractérisent la Constitution moderne sont, premièrement, que « la nature n'est pas notre construction », c'est-à-dire qu'elle est transcendante et que nous en sommes le produit, et que « la société est notre libre construction », c'est-à-dire qu'elle est immanente et le produit de notre action. Deuxièmement, nous devons croire que « la nature est notre construction artificielle » et qu'elle est produite par nous en laboratoire, et que « la société n'est pas notre construction », parce qu'elle est transcendante, que nous en sommes le produit et qu'elle échappe à notre emprise. Ainsi, les garanties offertes par la « Constitution » sont, premièrement, que « bien que nous construisions la nature, elle est comme si nous ne la construisions pas », et deuxièmement, que « bien que nous ne construisions pas la société, elle est comme si nous la construisions ». Dernièrement, « la nature et la société doivent demeurer absolument distinctes » du travail de médiation producteur d'hybrides⁶. Cela signifie que nous pouvons donner aux choses des explications d'ordre matérialiste ou culturel, mais que nous ne pouvons mélanger les deux (prétendre que l'un subsume l'autre – que la science peut expliquer la culture, par exemple – constitue une forme de purification et non de médiation).

Le pouvoir de la Constitution moderne est qu'elle procure aux modernes une réponse à toutes les objections ; elle leur permet de « tout faire sans être limité par rien⁷ ». Citons ici Latour :

6. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, éditions La Découverte, 1997 (éd. originale 1991), p. 49.

7. *Ibid.*, p. 50.

... la Constitution a rendu les modernes invincibles. Si vous les critiquez en disant que la nature est un monde construit de main d'hommes, ils vous montreront qu'elle est transcendante et qu'ils n'y touchent pas. Si vous leur dites que la société est transcendante et que ses lois nous dépassent infiniment, ils vous diront que nous sommes libres et que notre destin est entre nos seules mains. Si vous leur objectez qu'ils font preuve de duplicité, ils vous montreront que jamais ils ne mélangent les lois de la nature et l'imprescriptible liberté humaine. Si vous les croyez et que vous détourniez l'attention, ils en profiteront pour faire passer des milliers d'objets de la nature dans le corps social⁸...

Et, bien sûr, si vous insistez pour voir des hybrides nature/culture, vous n'êtes qu'un primitif confus, un prémoderne.

Il n'est par conséquent pas difficile de voir pourquoi la Constitution moderne doit se fonder sur une notion particulièrement moderne du temps, considéré comme une « flèche irréversible⁹ » se déplaçant dans une seule direction, du passé vers la modernité. Le temps moderne rompt « avec le passé pour toujours¹⁰ » et passe

comme s'il abolissait réellement le passé derrière lui... [Les modernes] ne se sentent pas éloignés du Moyen Âge par un certain nombre de siècles, mais séparés de lui par des révolutions coperniciennes, des coupures épistémologiques, des ruptures épistémiques qui sont tellement radicales que plus rien ne survit en eux de ce passé – que plus rien ne doit survivre en eux de ce passé¹¹.

Encore une fois, ce processus comporte moult paradoxes, parce que « plus [les modernes] accumulent les révolutions, plus ils conservent; plus ils capitalisent, plus ils mettent au musée. La destruction maniaque est payée symétriquement par une conservation tout aussi maniaque¹². » La gestion de cette relation avec le passé nécessite énormément d'application et de créativité. En réalité, comme le savent de nombreux non-modernes, « le passé demeure donc et même revient. Or cette résurgence est incompréhensible aux modernes. Ils la traitent alors comme le retour du refoulé¹³. »

Ainsi, « la modernisation consiste à toujours sortir d'un âge obscur qui mélangeait les besoins de la société avec la vérité scientifique, pour entrer

8. *Ibid.*, p. 57.

9. *Ibid.*, p. 93.

10. *Ibid.*, p. 91.

11. *Ibid.*, p. 93.

12. *Ibid.*, p. 93.

13. *Ibid.*, p. 94.

dans un âge nouveau qui distinguera enfin clairement ce qui appartient à la nature intemporelle et ce qui vient des humains¹⁴ ». Courant typique de la temporalité moderne, le primitivisme revient à refuser le progrès ou à devenir antimoderne¹⁵, et être antimoderne consiste simplement à retourner à une conception romantique moderne de ce qu'était le passé¹⁶. Il en va de même de l'idée de maintenir les traditions face à la modernité, car « on ne naît pas traditionnel, on choisit de le devenir en innovant beaucoup. L'idée d'une répétition à l'identique du passé et celle d'une rupture radicale avec tout passé sont deux résultats symétriques d'une même conception du temps.¹⁷ »

À ce stade-ci, il est probable que la raison motivant cette apparente digression du côté des idées de Latour commence à apparaître clairement. J'ai déjà affirmé que l'art de Monkman, tant sur le plan de la forme que sur celui du contenu, refuse explicitement et implicitement de faire abstraction de la circulation entre passé et présent. Monkman refuse judicieusement de faire une distinction entre moderne et primitif, et même l'important contenu « moderne » de ses œuvres – un homoérotisme explicite – n'est pas tant l'expression d'une révolution conceptuelle que, comme je l'ai dit ailleurs, la manifestation du langage implicite d'un désir réprimé qui procure à ses sources du XIX^e siècle leur si extraordinaire énergie¹⁸. Cela nous amène aussi à voir le travail de Monkman non seulement comme une simple correction apportée au passé, ni même comme une vision contemporaine du passé, mais à considérer la vision contemporaine elle-même comme étant incompréhensible en l'absence du passé, dans la mesure où nous sommes nous-mêmes encore habités par les idées et les images de ce passé. Il ne s'agit donc pas simplement d'un montage postmoderne de références historiques, mais d'un jeu d'une grande richesse entre passé et présent, où le passé intervient *dans* le présent et le présent *dans* le passé. Selon Latour, « il y a loin de la citation provocatrice d'un passé vraiment révolu, à la reprise, à la répétition, au rebrassage d'un passé qui n'aurait jamais disparu¹⁹ ».

Le moteur de cette circulation temporelle en osmose qui caractérise l'art de Monkman est un mimétisme sympathique, une capacité à pénétrer parfaitement à l'intérieur des sources historiques par l'imitation. Ce processus s'alimente, comme je l'ai déjà mentionné, au désir, lequel possède sa propre multitemporalité. Pour décortiquer cette idée, penchons-nous de nouveau sur les sources historiques de l'artiste. Si elles ont leurs racines, comme le dit McMaster, au XIX^e siècle, elles n'y sont en aucun cas confinées. Les paysages

14. *Ibid.*, p. 97.

15. *Ibid.*, p. 94.

16. *Ibid.*, p. 101.

17. *Ibid.*, p. 103.

18. Richard William Hill, « Cowboy Justice: an American Trip », dans *The American West*, sous la dir. de Jimmie Durham *et al.*, Warwickshire, Angleterre, Compton Verney, 2005, p. 167.

19. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, p. 101.

s'inspirent de sources multiples aux visées différentes, mais souvent liées, du romantisme acquisitif de l'Hudson River School à la proto-anthropologie de sauvetage des peintres d'autochtones George Catlin et Paul Kane. Ils expriment de nombreux désirs contradictoires typiques de la modernité : le désir d'une nature transcendante et celui d'une nature assujettie à la civilisation ; le désir d'espace et de liberté et le désir d'utiliser des espaces à titre de propriété ; le désir de distinguer ce qui est primitif et de le séparer du reste afin d'en préserver la pureté et le désir de le détruire au nom du progrès ; le désir de beauté naturelle et des corps ; le désir d'une nature poétique et de discours idéologiques.

Mais, comme je l'ai déjà indiqué, les corps que nous voyons dans ces paysages-théâtres du désir ne sont pas ceux qui peuplent habituellement les œuvres de l'Hudson River School, ni même ceux que l'on retrouve chez Kane ou Catlin. Examinons de nouveau *Artist and Model*. Share, c'est évidemment Share. Ou Cher. Ou Kent Monkman. Debout derrière un chevalet, un artiste portant une coiffe de plumes et des chaussures roses à talons hauts exécute un pictogramme figuratif dans le style des Indiens des Plaines sur un rouleau d'écorce de bouleau. Mais que dire du photographe ? Il constitue, bien sûr, une autre représentation de saint Sébastien, martyr transpercé de flèches. David McIntosh le décrit comme un « photographe boasien²⁰ » – c'est-à-dire un adepte, tout comme Franz Boas, de l'anthropologie de sauvetage –, ce qu'il est également. Et n'est pas. Boas était-il doté d'une musculature abdominale parfaitement sculptée ? Portait-il un chapeau et des bottes de cow-boy ? À bien y regarder, notre photographe ressemble davantage à James Dean incarnant Jett Rink dans le film *Giant*, personnage dont il arbore les mêmes séduisants favoris. Il est un cow-boy classique et, en tant que tel, sa source iconographique ne remonte pas tant à l'Hudson River School ou à Catlin et Kane (même si elle n'y est pas non plus totalement étrangère) qu'aux travaux des peintres Frederick Remington et Charles Russell, dont le sujet de prédilection était les cow-boys et qui ont créé l'iconographie des chapeaux, des bottes et des pistolets à six coups que Hollywood a vendu au monde entier quelques décennies plus tard en tant que composantes essentielles de la mythologie américaine. Cependant, la lumière crue, vive et uniforme qui met en valeur le corps de ce cow-boy-photographe n'est pas celle qui était privilégiée par les peintres de cow-boys, qui préféraient un coup de pinceau plus léger, flirtant même parfois avec l'impressionnisme. Il s'agit plutôt de l'éclairage utilisé dans les illustrations du milieu du XX^e siècle et dans la bande dessinée pornographique, éclairage qui cherche à exposer le corps dans ses moindres détails pour que rien n'échappe au regard du spectateur. Pour dire les choses quelque peu simplement, l'œuvre combine la peinture de cow-boys de la fin

20. David McIntosh, « Miss Chief Eagle Testickle, Postindian Diva Warrior, in the Shadowy Hall of Mirrors », dans *The Triumph of Mischief*, p. 37.

du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, l'illustration du milieu du XX^e siècle et la pornographie gaie « camp » comme celle de Tom of Finland. Difficile de faire mieux en termes de voyage dans le temps.

Cet enchevêtrement de références déjà très dense le devient encore plus dans des œuvres grand format comportant de multiples personnages comme *Trappers of Men* (2006), et atteint des sommets délirants dans *The Triumph of Mischief* (2007). Ici, sur une toile de fond constituée par *Looking Up the Yosemite Valley* (1863–1875), de Albert Bierstadt, des personnages de bacchanale provenant de toutes les époques et de tous les lieux imaginables batifolent autour de la figure de Miss Chief, créant un décalage dans les références temporelles qui est, à sa façon, aussi sublimement impressionnant que les imposantes montagnes de Bierstadt.

Mais la critique de Latour, en plus de nous faire rompre avec le cadre temporel moderne, nous procure d'autres façons de regarder les choses. Plus précisément, Latour nous donne l'occasion de saisir notre relation sociale aux choses et de reprendre contact avec l'agentivité qu'elles possèdent dans leurs interactions avec nous. C'est ce qui m'a servi de guide dans l'exploration de l'installation *C'est avec la couronne que j'ai conclu un traité* (2011), où se tisse une gamme de relations particulièrement fascinantes entre des choses – cheveux et autres souvenirs tangibles – et sont proposés plusieurs récits issus d'une variété d'époques et de lieux. Plus que toute autre exposition de Monkman, dont un grand nombre comporte divers accessoires ainsi que des personnages à la gestuelle théâtrale, cette installation est bien davantage que la somme de ses parties et devient un environnement entier d'une grande complexité présentant de multiples corrélations.

L'un des points centraux de l'installation est une imagerie se rapportant à la bataille des Plaines d'Abraham, conflit décisif dans le théâtre nord-américain de la guerre de Sept ans, au cours duquel les Britanniques ont pris possession de la Nouvelle-France. Parmi les signes et les symboles des « deux peuples fondateurs », la présence quasi spectrale de Miss Chief joue un rôle actif. Les pouvoirs français et anglais sont représentés de manière très frappante par deux structures en forme de tente fabriquées avec un filet semi-transparent et installées côte à côte, affichant respectivement la fleur de lys et l'Union Jack. Chaque tente est ouverte aux deux extrémités et à l'intérieur, sur une plinthe surélevée, se trouve un oreiller blanc maculé de taches indicielles de rouge à lèvres et de larmes noircies par le mascara. Sur le mur, à l'extérieur de chaque tente, on peut voir des toiles illustrant les visites nocturnes rendues par Miss Chief aux généraux endormis, Montcalm et Wolfe, qui allaient tous deux périr au combat le lendemain. Sur d'autres murs, dans la même pièce, se trouvent des images tirées de l'œuvre marquante de Benjamin West, *The Death of General Wolfe* (1770), qui montre le général à l'agonie entouré de ses aides, notamment un guerrier haudenosaunee (iroquois) qui avait joint les rangs des Britanniques. À l'époque de sa création, la toile a connu une telle popularité en Angleterre

et dans les colonies qu'elle a non seulement été recréée par l'artiste, qui en a réalisé lui-même plusieurs copies, mais a également été reproduite en d'innombrables exemplaires et servi de décoration sur des tasses de porcelaine, des pichets et des plats de service. Dans la galerie, ce sont ces versions que nous voyons, qui constituent autant de reproductions kitsch contribuant à disséminer et à rematérialiser l'original.

Fait intéressant, l'installation tourne également autour de deux récits bibliques faisant intervenir les cheveux : celui de Marie-Madeleine lavant les pieds du Christ avec sa chevelure et celui de l'Ancien Testament racontant l'histoire de Dalila qui provoque la chute de Samson en lui coupant les cheveux, source de son pouvoir. Monkman a également inclus des images d'une visite du prince de Galles à Montréal, en 1860. Dans une pièce adjacente, on peut regarder une vidéo où l'artiste, dans le rôle de Miss Chief, prodigue des soins attentionnés aux pieds du prince ; on voit ensuite Miss Chief, le visage strié de larmes noires de mascara en raison du refus de la Couronne d'honorer les termes de leur relation. Le jeu entre érotisme, pouvoir et soumission confère à l'œuvre sa puissance et son aspect incisif, comme c'est très souvent le cas dans le travail de Monkman. L'installation comporte aussi une série d'objets provenant du musée McCord, à Montréal, confectionnés en tout ou en partie avec des cheveux humains : une mèche de cheveux scalpée en guise de trophée de guerre, une variété d'ouvrages d'agrément remontant à l'époque victorienne comme des broches, des boucles d'oreilles, des vases muraux et autres. Ces objets m'ont particulièrement intrigué et constituaient un point de référence viscéral qui animait l'exposition de manière importante.

Ces éléments ont pour effet combiné de fournir tous les ingrédients d'un mélodrame gothique victorien, et ma visite de l'installation m'a laissé la puissante impression d'avoir vu, entre autres choses, une histoire de fantômes de l'ère victorienne. L'esprit fripon de Miss Chief se manifestait de façon intermittente d'un bout à l'autre de la galerie. Elle laissait des traces sur les oreillers et se déplaçait à travers les tableaux, où son agentivité se manifestait visuellement, l'espace d'un instant, sans se matérialiser. De même, les éléments hantés exposés dans la galerie apparaissaient çà et là dans les toiles, comme des manifestations surnaturelles du pouvoir que possèdent ces objets de conserver la mémoire du passé. Cela donnait lieu à une résonance troublante entre l'objet – l'objet lui-même ou sa représentation – et son pouvoir d'action. Les objets confectionnés avec des cheveux humains possèdent une puissance particulière à cet égard, car tout en constituant une évocation indicielle intime de différents corps humains, ils demeurent inertes et indifférenciés lorsqu'ils ont été rasés d'un crâne humain, oscillant entre leur beauté d'antan et leur possible chute dans l'abjection. Peut-être voyons-nous ce que le maître du roman de fantôme victorien, M.R. James, dans le titre de l'un de ses récits, décrivait comme étant la malice des objets inanimés (*The Malice of Inanimate Objects*). Bien sûr, la Constitution moderne garantit que l'esprit victorien ne

puisse considérer autrement que comme étrange le pouvoir d'action des objets et le mouvement à travers le temps qu'ils représentent souvent, même s'ils ne sont pas frappés par d'anciennes malédictions. Ils présentent une impossibilité déroutante, mais émoustillante, qui brouille les frontières entre les humains et les choses, ainsi qu'entre le passé et le présent.

History Painting and the Intractable Question of Sovereignty

TODD PORTERFIELD

In the most celebrated vein of his work, Kent Monkman parodies the European and North American artistic practice of the ethno-picturesque. During the nineteenth century, travelling artists would visit conquered and soon-to-be conquered territories and with ostensible detachment observe and record essential characteristics of the local inhabitants, markers, and guarantors of the diminishment of the local population.¹ In films, performances, and paintings, Monkman channels and twists the voices of his artistic predecessors, revealing their ideological agendas. In the film *Manners, Customs, and Conditions of the European Male*, texts of the painter George Catlin are voiced-over, while Monkman, in the guise of Miss Chief Eagle Testickle, rides through Europe on her white horse, looking down on the poor little European men, quaint in their picturesque costumes, a bit dirty in their daily habits, and oh-so-tragic in their fated passage into oblivion.

But what does that change? Despite their compelling elements of satire and homage, of didacticism, pleasure, and laughter, when measured against his recent history painting, we might accuse them of partaking in post-colonialism's wishful thinking, of trafficking their own kind of false consciousness, in presuming that by these acts of deconstruction and mimicry, imperialism has been expunged, that history's clouds have been dispelled, parody works, and power relations have been reversed.²

Sovereignty and Association

As an alternative to queer and post-colonial approaches to identity in Monkman's reworking of picturesque genre and landscape painting, I propose to examine his history paintings³ and the intractable question of sovereignty.

1. On the picturesque, see Linda Nochlin, "The Imaginary Orient," *Art in America* (May 1983): 119–31, 187–91. For an extended study of Eugène Delacroix, one of the artists Monkman channelled in his 2007 Royal Ontario Museum performance (*Shapeshifters, Time Travellers and Storytellers Séance*), see Todd Porterfield, "The Women of Algiers," 117–41, in *The Allure of Empire: Art in the Service of French Imperialism, 1798–1836* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998).

Monkman has described his work as "rampaging through art history," however, this rampage has been anything but indiscriminate. Historical landscape, historical genre scenes, and pseudo-documentary reportage have been primary concerns.

2. On the inefficacy of satire, see Todd Porterfield, "Satire, Citationality, and Failure," in Todd Porterfield and Susan L. Siegfried, *Staging Empire: Napoleon, Ingres, and David* (State College, PA: Penn State University Press, 2007); and Mike Goode, "The Public and the Limits of Persuasion in the Age of Caricature," in *The Efflorescence of Caricature, 1759–1838* ed. Todd Porterfield (Surrey: Ashgate Publishing, 2011).

3. Codified in seventeenth-century France and propounded by European art academies in the late eighteenth century, the constitution and hierarchy of painting types dictate content and technique, subject and style, what and how to paint. At the top, history painting transmitted canonical Biblical and Greco-Roman texts or high-minded allegory that guaranteed its nobility and assured the timelessness and universality of its lessons. Style, in the broad sense of the term, was dictated: large-scale canvases displayed proportionally large figures placed toward the front of a picture's stage-like space. Actions are legible, stories are decipherable and of critical social importance; the purpose is didactic. Stable compositions feature pre-eminent figures whose legible postures and movements made for clear narration and whose antique bodies and facial types guaranteed the augustness of the lesson. Firm contours and steady lines controlled and contained the unsteady emotionality and sensuality of colour, that is to say, base drives, just as history painting's heroes and sponsors would master and corral the lower orders of society, ensuring their submission.

His 2011 installation at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery at Concordia University in Montréal, *My Treaty Is With The Crown*, set its sight on this thorny subject, unsettlingly so, particularly in a country where the question of dominion remains unresolved. We will examine sovereignty in light of the later writings of Jacques Derrida, who explored its knotty bind, namely the price of, and contradictions between, freedom and belonging, between autonomy and association, and between the individual and the collective.⁴ With the rise of human rights organizations in recent decades, the inviolable integrity of the individual has been enshrined in international law, but it sometimes conflicts with the sovereign rights of the modern nation state, consecrated in international law since the seventeenth century. Even as individuals may seek the protection of national sovereigns, Derrida insists the contradictory essence of sovereign states is that ultimately they are known for their suspension and violation of their own laws, treaties, and citizens. The rogue state, Derrida demonstrates, is not the exception but the rule.

At the Ellen Gallery, Monkman intervened as curator, history painter, and historical actor, evoking two events: the Prince of Wales's 1860 visit to Canada—a minor but emblematic performance of sovereign majesty; and the September 13, 1759, Battle of Québec on the Plains of Abraham—reputedly a decisive event in global domination. He borrowed objects from local history and fine arts museums, contributed three large canvases and a video, and, in the guise of his alter ego, entered the historical narrative. In the first room of the exhibition, historical works featured the demise of the Battle of Québec's two protagonists: the death of General Montcalm in a 1760 French etching and a 1903 Québécois painting; and the death of General Wolfe in nineteenth-century English ceramics. Also on display were nineteenth and early twentieth-century adornments and hair ornaments, which attest to the imbrication of Aboriginal and Euro-Victorian cultural production.⁵ Monkman affiliates his project with

That the academies, which defined and sought to enforce the hierarchy of genres, were an emanation of sovereign power is made clear in the first sentence of Joshua Reynolds's first discourse as Royal Academy president in 1769: "An Academy, in which the Polite Arts may be regularly cultivated, is at last opened among us by Royal Munificence." Joshua Reynolds, *Discourses*. Pat Rogers, ed. (London: Penguin Classics, 1992), 79.

Derrida writes on genre as a system that makes up typologies for art, literature, and people, and makes a hierarchy of distinctions among them. See Geneses, *Genealogies, Genres, and Genius: The Secrets of the Archive* (2003), trans. Beverly Bie Brahic (New York: Columbia University Press, 2006).

4. Vincent B. Leitch's "Late Derrida: The Politics of Sovereignty," is an impeccable guide in *Critical Inquiry* 33 (Winter 2007): 229–47. Essential texts include Jacques Derrida, *Rogues: Two Essays on Reason* trans. Pascale-Anne Brault and Michael Naas (Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2005). Series: *Meridian: Crossing Aesthetics*, Werner Hamacher, ed. (Stanford University Press, 2005); *Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning, and the New International* (1993), trans. Peggy Kamuf (New York and London: Routledge 1994); and Jacques Derrida, Jürgen Habermas, and Giovanna Borradori, *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida* (Chicago: University of Chicago Press, 2003).

5. The Montreal Museum of Fine Arts loaned four objects to the show: an earthenware *Drainer*, ca. 1826–28; a painted metal plate, *Platter*, n.d.; Jean-Joseph Taillasson's *Saint Mary Magdalene in the Desert*, 1784, oil on canvas; and Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté, *Sketch for The Death of Montcalm*, 1902, oil on canvas.

The McCord Museum of Canadian History loaned 17 items, including three facsimiles, an assortment of historical photographs and prints, and ethnographic objects.

tribal, national, and global enterprises, however fractious they may be, proof of Derrida's claim that "the self of the citizen is in fact multiple and divided."⁶

By taking on the Plains of Abraham and its most famous representation, Benjamin West's 1770 *The Death of General Wolfe*, Monkman is on exceptionally contested and divided ground. Little matter that historians now say that the Battle of Québec was a "dubious battle," neither brilliant nor decisive, that English and French rule in Canada was not decided on September 13, 1759, and that it was more than a little embarrassing for not one, but both, generals to die from the same battle: this event is widely accepted as a critical moment in the (Anglo) forging of Canada.⁷ Its history and art history has been deeply sectarian.

In the early 1980s, in the former French territory of Illinois, once ruled from Québec City, I came to West's painting from well behind the front lines of what we pretentiously considered "the new art history," what in France has since earned the ethnic stamp of *l'histoire de l'art anglo-saxon*. Our school's version of modernism began not with Manet and Cézanne, not with hermeticism, formalism, and the triumph of abstraction, but with the political and artistic reforms of the late eighteenth century. In our canon, *The Death of General Wolfe* was a landmark monument, and Edgar Wind's 1938 article on the "the revolution in history painting" was a guidepost. Wind demonstrated how West had injected contemporary reportage into the rhetoric of high-minded history painting via the Aboriginal figure—who functions formally and geopolitically as a *repoussoir* device—marking a distant colonial territory for the metropole, giving enough remove to inspire noble thoughts previously achieved through distance in time.⁸ That Canada's fate might be on the line, well, that was really not our main concern.

6. Leitch, "Late Derrida," 236.

7. Fred Anderson, *Crucible of War: The Seven Years' War and The Fate of Empire in British North America, 1754–1766* (London: Faber and Faber, 2000): 344, 365. Yves Tremblay argues that attention to this event is exaggerated and counterproductive in *Plaines d'Abraham: Essai sur l'égo-mémoire des Québécois* (Outremont: Athéna), 2009.

8. Edgar Wind, "The Revolution in History Painting," *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 2 (October 1938): 116–38.

Wind's study pitted the contemporaneity of the upstart American-born artist against the stodgy academicism of the Royal Academy president, Joshua Reynolds, who in his annual speech of 1770, insisted that artists separate "modern fashions" from eternal truths (159–60). In this morality play, if the choice for my cohort was between Reynolds or West, Wind gave us every reason to favour the younger artist, to follow our interest for fashion, singularity, the local, the peculiar, and for temporary ornament, all that refused the pretense of the timeless and universal and was, instead, avowedly material and contingent.

West's battlefield death scene finds its place, appropriately, in Robert Rosenblum's influential *Transformations in Late Eighteenth-Century Art* (Princeton: Princeton University Press, 1967), which also charts revolutions in history painting of the late eighteenth century, in particular the recurrence of the death bed scene and the gravitas that neoclassicists sought to counter the ostensible frivolity of the Rococo (28).

Contemporaneous with the Wind article, U.S.-based scholars added their own nationalist view, in which West, "the American Raphael," was a leader in a late eighteenth-century national flowering; his Americanness and authenticity are bolstered in the anecdote of his having received his first coloured paints from native Americans. James Thomas Flexner, *America's Old Masters: First Artists of the New World* (New York: Viking Press, 1939): 7–8, 28.

In Canada, however, West's painting was and is of national import. On a large canvas and in a classicizing style previously reserved for the exploits of ancient, religious, or mythological heroes, loyal soldiers and allies are gathered around a hero. The defeated French enemy is somewhere—or nowhere—in the background, and the First Nations presence is melancholic and ineffectual, a mere witness to the passing of sovereignty from one European power to the other. All is subordinated to the religiously transcendental moment of the death that sanctifies and is sanctified by conquest.

It is no wonder that this should be put forth as an icon of British Canada. In 1882 Princess Louise, wife of the Crown's representative in Canada and Queen Victoria's daughter, donated a copy of West's painting to the new Royal Canadian Academy of Arts as a model for the arts and a celebration of the empire. Following World War I, the Duke of Westminster donated West's original painting to the Canadian War Museum to celebrate Canadian contributions to the European theatre of war.⁹ It is now one of the key paintings in the National Gallery of Canada, bringing together in one canvas antique rhetoric and national passions, ballyhooing English dominion over formerly French and First Nations territory.

In Québec, the Battle of the Plains of Abraham is likely to be seen from a different viewpoint. It is the critical moment in *La Conquête (The Conquest)*; an expression that does not describe the expropriation of Indian lands by European interlopers but signals instead the loss of French power, the singular and pre-eminent event that determines all else. In the first gallery of Monkman's exhibition Suzor-Côté's 1902 painting, *The Death of Montcalm*, exudes a melancholic tone. Expiring, the national hero is surrounded by soldiers and the Catholic hierarchy, vigilant in their defence of French cultural memory.¹⁰

This is neither an arcane subject nor a passé sentiment; it remains current and trenchant. In commemoration of the 250th anniversary of the event, the National Battlefields Commission (*Commission des champs de bataille nationaux*) organized *The Taking of Québec 1759–1760 (La Prise de Québec 1759–1760)*, bringing together dozens of pictures—English, French, Canadian, and Swiss—dating from the eighteenth to the twentieth centuries. According to the organizers, these artworks testify to a collective tragedy for Canadians—by whom they seem to mean French Quebecers—who "had basically been uprooted; the very foundations of their identity—language, religion, institutions—had been jeopardized." The botanical metaphor of a root system describes lasting affect for the occupation of a particular territory and the root system upbraided and the culture endangered were not those of Aboriginals. The authors continued: "We must understand and recognize the full scope of this event, which was, for the British, the achievement of an age-old

9. Hélène Quimper and Daniel Drouin, *La Prise de Québec, 1759–1760, The Taking of Québec* (Quebec City: Commission des champs de bataille nationaux/National Battlefields Commission and Musée national des beaux-arts de Québec, 2009), 131.

10. This oil sketch, preparatory to a history painting, was long kept at the Victoriaville (Quebec) monastery dedicated to "les Saints-Martyrs-Canadiens"; it is now in the Montreal Museum of Fine Arts.

objective—world dominance—and for the French, the almost complete loss of a continent.”¹¹ In this essentializing vision of the British as eternally rapacious conquerors and the French as plaintiff victims, Aboriginals are excluded; the better to maintain the tension and the tragedy of the binary opposition that condemns Canada to its *deux solitudes*.¹²

Monkman’s Montreal installation interrupts this English and French *pas de deux*. Amidst the ambient audio of chirping in a Québec field on a summer night, as in a history museum’s diorama, two gauze tents, camped on the eve of the Battle of Québec, dominated the first gallery. One is decorated with the *fleur de lys*, the other patterned after the Union Jack. The tents open to two major history paintings by Monkman in which Miss Chief Eagle Testickle enters the historical and art historical battlefield. Inspired by Delilah, the Philistine femme fatale who betrayed Samson, the Israelite terrorist-hero, by getting him drunk and cutting off his hair at night thereby severing his pact with God,¹³ Miss Chief intervenes. She enters each tent and clips the hair of the two foreign heroes thus guaranteeing their deaths, making herself the author of this key moment in Canadian history. Naked and supine on their military cots, Wolfe and Montcalm lie ass up, their *petites morts* foretelling their *morts héroïques*.

Like Derrida’s *voyoute*, the female rogue, Miss Chief, is both a disruption to sovereign powers and, in her intrusive violence, the very essence of the sovereign actor. Her fulsome gendering—a heroic male nude with long flowing tresses and high-heeled pink pumps—affirms that the rogue is not always (or entirely) masculine: “a bit tomboyish [*garçonne*—she dares to declare herself just as free and master of her own life as a man.”¹⁴ Even as she exercises the rival power of the *voyoute*, defying State powers with her criminal and transgressive *contre-souveraineté*, her incitation to violence is met with violence of its own. Inside each tent lies the forensic evidence: pillowcases, embroidered with an “M” and a “W,” as in a boutique hotel, and indelibly smacked with the face-down lipstick imprint of Miss Chief. Like the French and English heroes, Miss Chief has been screwed. Thus, addressing the Plains of Abraham, Monkman takes neither the imperial view nor the nationalist view

11. Quimper and Drouin, *La Prise de Québec*, 96.

12. Linda Leith, *Introducing Hugh MacLennan’s Two Solitudes: A Reader’s Guide* (Toronto: ECW Press, 1990), 67.

In French-Canadian nationalist discourse, the Indian is often conflated with the Québécois and the two opposed to the English conqueror. See, for example, Raoul Roy, *Ces indigènes susdits Sauvages*, 2nd ed. (Montreal: Franc-Canada, 1992).

13. On the iconography of Delilah see Madlyn Millner Kahr, “Delilah,” *The Art Bulletin*, 54 (September 1972) 289–299, reprinted in Norma Broude and Mary Gerrard, *Feminism and Art History: Questioning the Litany* (New York: Harper & Row, 1982), 121–45.

In the tradition of a nineteenth-century history painter, Monkman copied costume accessories from local collections and included them in his historical *tableaux*.

14. Jacques Derrida, *Rogues: Two Essays on Reason*, trans. Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Series: *Meridian: Crossing Aesthetics*, ed. Werner Hamacher (Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2005), 67. He continues, “Moreover, if the *voyou-cracy* represents a sort of competing power, a challenge to the power of the state, a criminal and transgressive countersovereignty, we have all the makings of a counterconcept of sovereignty that one might find in Bataille.” 67–68.

that relies on a binary contrast in which one element of the binary inevitably gets the upper hand. Here there are three protagonists, and they are all violated, even as Miss Chief has entered their homes and asserted her agency.

Perhaps as compensation, Monkman adds another tale of origins. Sitting by Montcalm’s cot, Miss Chief flexes her scissors in the air and turns her head in profile, casting a shadow, wooden in its contours, like those of a cigar-store Indian. This archaic limning of the warrior’s likeness recalls the legend of the Corinthian Maiden, who, devastated by her lover’s imminent departure for war, traces his imprint on the wall, and in doing so invents Western painting.¹⁵ Thus, Monkman fixes a new myth for Canada’s founding battle in which the Aboriginal now has a decisive role, as well as for the history of painting, which now begins in a battlefield tent on the Plains of Abraham.

Hospitality and the Rogue State

In an adjacent gallery the exhibition turns on the 1860 visit of the Prince of Wales to North America in recognition of Canada’s contribution to the British War in the Crimea. During this visitation, Queen Victoria’s son would knit together the empire, from his landing and reception in St. John’s Newfoundland, through the Gaspé Peninsula, Quebec City, and Montreal and then on to Ottawa and Toronto.¹⁶ In Montreal, on August 25, 1860,¹⁷ the royal entourage inaugurated the Victoria Bridge, proclaimed as the “Eighth Wonder of the World” for its innovative structure spanning Canada’s greatest river, and hailed for delivering the fruits of the hinterlands to the Atlantic trade: a symbol and goal of British imperial strength.

Unity was the order of the day in official representation. In the nearly metre-long lithograph, *The Landing and Reception of His Royal Highness the Prince of Wales at St. John’s Newfoundland on the 24th. July 1860*, in which the triumphal arch is inscribed with the motto “God Save the Queen,” the imperial eye encompasses the spectacle at a proprietary distance.¹⁸ Differences were to be rendered harmless and picturesque.

But differences there were. In addition to various Indian bands and the French and English colonizers, there had been decades of Scottish, Welsh, Irish, and American immigration. In Ontario there were radical Protestant

15. Painted versions include: Joseph Wright of Derby, *The Maid of Corinth, or The Origin of Painting* (Washington, DC, National Gallery of Art, 1782); and Joseph-Benoît Suvée, *The Origin of Drawing* (Bruges, 1791). See: *French Painting 1774–1830: The Age of Revolution* (Detroit: Detroit Institute of Arts, 1975).

Grand Palais, Paris, November 16, 1974 to February 3, 1975; the Detroit Institute of Arts, March 5 to May 4, 1975; the Metropolitan Museum of Art, New York, June 12 to September 7, 1975 (Detroit: Imprint Detroit, distributed by Wayne State University Press, 1975)

16. They then continued on a less official visit through Chicago, St. Louis, Cincinnati, and the US East Coast. See Ian Radforth, *Royal Spectacle: The 1860 Visit of the Prince of Wales to Canada and the United States* (Toronto: University of Toronto Press, 2004).

17. Radforth, *Royal Spectacle*, 4–7, 21.

18. The exhibition included mementos and artifacts from Montréal’s McCord Museum: leggings worn by an Iroquois man in a royal reception; London portraits of the royal family and the prince; and an 1869 photograph of the mayor of Montreal and a Mohawk group in Kahnawake, Quebec.

Orangemen, and in Quebec, a Red party of democratic agitators and a Blue party of compliant collaborators.¹⁹ During the Montreal ceremonies, Aboriginal representatives submitted to the Crown twelve petitions outlining violations of previous agreements on land rights and sovereignty.²⁰

How does Monkman intervene? In a large-scale, multi-figure history painting, *My Treaty Is With The Crown*, the artist stages a meeting of two sovereign heads: Miss Chief and the Prince of Wales. On the banks overlooking the St. Lawrence and the Victoria Bridge, Miss Chief enacts an ancient ritual of unconditional hospitality—the cleansing of the visitor’s feet.²¹ The prince, in his military blues, complete with sash and royal ribbon, is enthroned on a campaign chair, his left foot elevated on a pile of Hudson Bay blankets. Cradling his right foot on her arm, Miss Chief is naked from the waist up, her sex lightly veiled by pink netting and her legs almost entirely covered by high-heeled boots, which, like relics, were exhibited in one of the gallery’s nearby vitrines.

Inspiration for the scene came from the adjacent history painting, Jean-Joseph Taillasson’s *Saint Mary Magdalene in the Desert* (1784), from which Monkman borrows compositional elements and takes the example of the Saint’s voluntary submission to the Godhead, for which she would earn eternal salvation.²² Though what could Miss Chief expect for her act of generous submission?

The payoff is betrayal, as revealed in another important pictorial source, Benjamin West’s *Penn’s Treaty with the Indians*, a model of ostensible mutual respect and sovereign coexistence.²³ This 1772 painting celebrates a 1683 treaty that led to a fifty-year peace but subtly undermined native strength and was completely contravened in 1737. While treaties might provide temporary allies and legal cover for land grabs and serve to keep other European states at

19. Radforth, *Royal Spectacle*, 8, 14–15, 243, 262–66.

20. Radforth, *Royal Spectacle*, 230.

21. In a chapter on hospitality, Derrida posits that “hospitality undoes, should undo, the grip, the seizure (the *Begriff*, the *Begreifen*, the capture of the *concupere*, *cum-capio*, of the *comprehendere*, the force or the violence of the taking [*prendre*] as comprehending [*comprendre*]). . . .” *Acts of Religion*, Gil Anidjar, ed. (New York: Routledge, 2002): 362.

In *Philosophy in a Time of Terror*, Derrida also discusses unconditional hospitality; see Leitch, 236–237.

22 The painting’s subject of submission is echoed in the repressed eroticism of Taillasson’s neoclassical style, which in turn is echoed in the biography of the artist, who died unhappy and unfulfilled. He railed in his art and writings against the strictures of academic rules that he so carefully followed in his history painting. On his death bed, he confessed to a friend: “Mon ami, je meurs pour n’avoir pas assez foutu.” (My friend, I’m dying because I didn’t fuck enough.) *Le Port des lumières: La peinture à Bordeaux 1750–1800* (Bordeaux: Musée des Beaux-Arts, 1989): 256.

In his art historical writings, Taillasson praised Poussin and compared him to Turenne for sacrifices that assured them artistic and military glory. *Observations sur quelques grands peintres* (Paris: Duminil-Lesueur, 1807): 95–96.

23. On West’s Penn picture, see Anne Uhry Abrams, “Benjamin West’s *William Penn’s Treaty with the Indians*,” *Art Bulletin* 641 (March 1982): 59–75.

On the Penn Treaty, see Claudia B. Haake, *The State, Removal and Indigenous Peoples in the United States and Mexico, 1620–2000* Series: Indigenous Peoples and Politics, ed. Franke Wilmer (New York: Routledge, 2007), 32.

bay,²⁴ their perpetual violation proves the rogue nature of the most powerful sovereign states.

Miss Chief’s respectful hospitality would not be reciprocated. Responding to her act of utter generosity, the English and Canadian entourage, eight men—civilian and security forces—emerge from a tent, alarmed. They will not (even) tolerate the heartfelt if histrionic interlacing of Miss Chief with the titular representative of the earth’s greatest power. One officer grabs Miss Chief by the right elbow, staying her movement. By contrast, Miss Chief’s ethnically mixed entourage is less alarmed, showing signs of concern, indulgence, restraint, and compassion. Whereas in the previous paintings, the rogue Miss Chief gained entry into the homes of the foreign combatants, here the imperial forces will have nothing of her hospitality. There is no chance that treaties will be respected, that she can broker a peaceful co-existence. The rogue state tops the rogue actor.

In *Mary*, a video in the exhibition’s final, chapel-like space, Miss Chief performs the ritual washing of the Prince’s feet. Monkman himself may deplore the violation of Indian sovereignty, but in his art Miss Chief laments. She is subordinated to the Prince but still tries to seduce him, to incite pity and arousal. She reiterates her position for shared sovereignty and deplores the betrayal: “I agreed to share not surrender.” With that, a tear and black mascara run down her face and drip on the white flesh of the enthroned prince. To the sounds of “Liebestod” from Wagner’s *Tristan and Isolde*, love, like the act of unconditional hospitality, is reasserted, even in death.

This does nothing to change the power dynamics, for in *My Treaty Is With The Crown*, Monkman is clear-headed in his assessment of the difficulty of belonging and the rogue violence of the nation state. He inserts himself into history painting, history, and art history, but in a tragic not parodic way. On the question of sovereignty, there can be no resolution, nowhere less so than in an environment saturated with artistic, imperial, national, provincial, Aboriginal, and individual claims.

24. Haake, *The State, Removal and Indigenous Peoples*, 11. Mark Docstator argues that for Aboriginal people “treaties are not interpreted as placing Aboriginal peoples in a lesser than equal position in relation to Western society. Consequently, the treaties are not interpreted as ‘giving away’ or ‘surrendering’ any of the rights, privileges, or jurisdiction of Aboriginal peoples to govern themselves or their lands. Contrary to the Western understanding, therefore, Aboriginal people view treaties as ‘sacred’ agreements that will always stand the test of time, as they reinforce a sacred relationship established at creation that must be continued throughout time where Aboriginal and Western nations continue to share and coexist as equal nations.” “Aboriginal Representations of History and the Royal Commission on Aboriginal Peoples,” 108–9, in *Walking a Tightrope: Aboriginal People and Their Representations* ed. Ute Lischke and David T. McNab. Series: Aboriginal Studies (Waterloo: Wilfred Laurier University Press, 2005).

18

Kent Monkman
The Night of September 12th, 1759, 2011
View from the exhibition *My Treaty Is With The Crown*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2011
Musée d'art contemporain de Montréal /
The Night of September 12th, 1759, 2011
Vue de l'exposition *C'est avec la couronne que j'ai conclu un traité*, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2011
Musée d'art contemporain de Montréal

19

Kent Monkman
Wolfe's Haircut, 2011
View from the exhibition *My Treaty Is With The Crown*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2011
Musée d'art contemporain de Montréal /
Wolfe's Haircut, 2011
Vue de l'exposition *C'est avec la couronne que j'ai conclu un traité*, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2011.
Musée d'art contemporain de Montréal

20

Kent Monkman
Montcalm's Haircut, 2011
Acrylic on canvas
View from the exhibition *My Treaty Is With The Crown*, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2011
Musée d'art contemporain de Montréal /
Montcalm's Haircut, 2011
Acrylique sur toile
Vue de l'exposition *C'est avec la couronne que j'ai conclu un traité*, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2011
Musée d'art contemporain de Montréal

21

Benjamin West
The Death of General Wolfe, 1770
Oil on canvas
Transfer from the Canadian War Memorials, 1921
(Gift of the 2nd Duke of Westminster, England, 1918)
National Gallery of Canada, Ottawa /
The Death of General Wolfe, 1770
Huile sur toile
Transfert des Œuvres canadiennes commémoratives de la guerre, 1921
(Don du 2^e duc de Westminster, Angleterre, 1918)
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa /

22

Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté
Sketch for "The Death of Montcalm", 1902
Oil on canvas
Purchase, Harold Lawson, Marjorie Caverhill, Harry W. Thorpe, William Gilman Cheney, Horsley and Annie Townsend and Mona Prentice Bequests
Montreal Museum of Fine Arts /

Esquisse pour « La mort de Montcalm », 1902
Huile sur toile
Achat, legs Harold Lawson, Marjorie Caverhill, Harry W. Thorpe, William Gilman Cheney, Horsley et Annie Townsend et Mona Prentice
Musée des beaux-arts de Montréal

23

Kent Monkman
My Treaty Is With The Crown, 2011
Acrylic sur toile
Private collection, Canada /
My Treaty Is With The Crown, 2011
Acrylique sur toile
Private collection, Canada

24

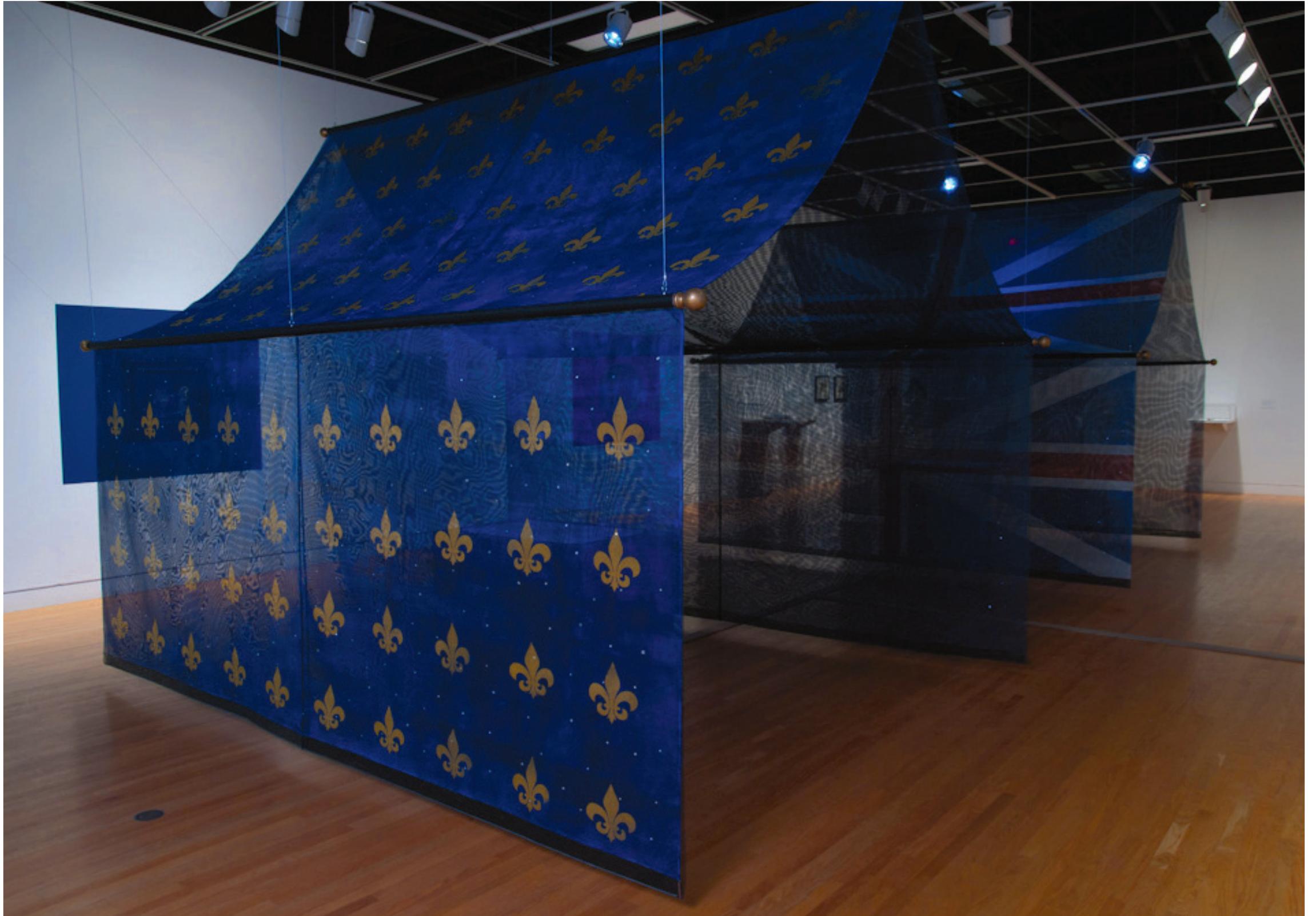
Benjamin West
William Penn, English Quaker Leader and Advocate of Religious Freedom, Makes Great Treaty with Indians on Site of Today's Philadelphia, U.S. November 1682
Engraving after painting, 1778
Parker Gallery, London /
William Penn, English Quaker Leader and Advocate of Religious Freedom, Makes Great Treaty with Indians on Site of Today's Philadelphia, U.S. November 1682
Gravure d'après le tableau, 1778
Parker Gallery, Londres

25

Jean-Joseph Taillasson
Sainte Marie Madeleine au désert, 1784
Oil on canvas
Purchase, the Museum Campaign 1988–1993 Fund
Montreal Museum of Fine Arts /
Sainte Marie Madeleine au désert, 1784
Huile sur toile
Achat, fonds de la Campagne du Musée 1988–1993
Musée des beaux-arts de Montréal

26

Kent Monkman
Mary, 2011
Still
Video, 3 min.
Collection of the artist /
Mary, 2011
Image tirée de la vidéo
Vidéo, 3 min
Collection de l'artiste





19



20



21

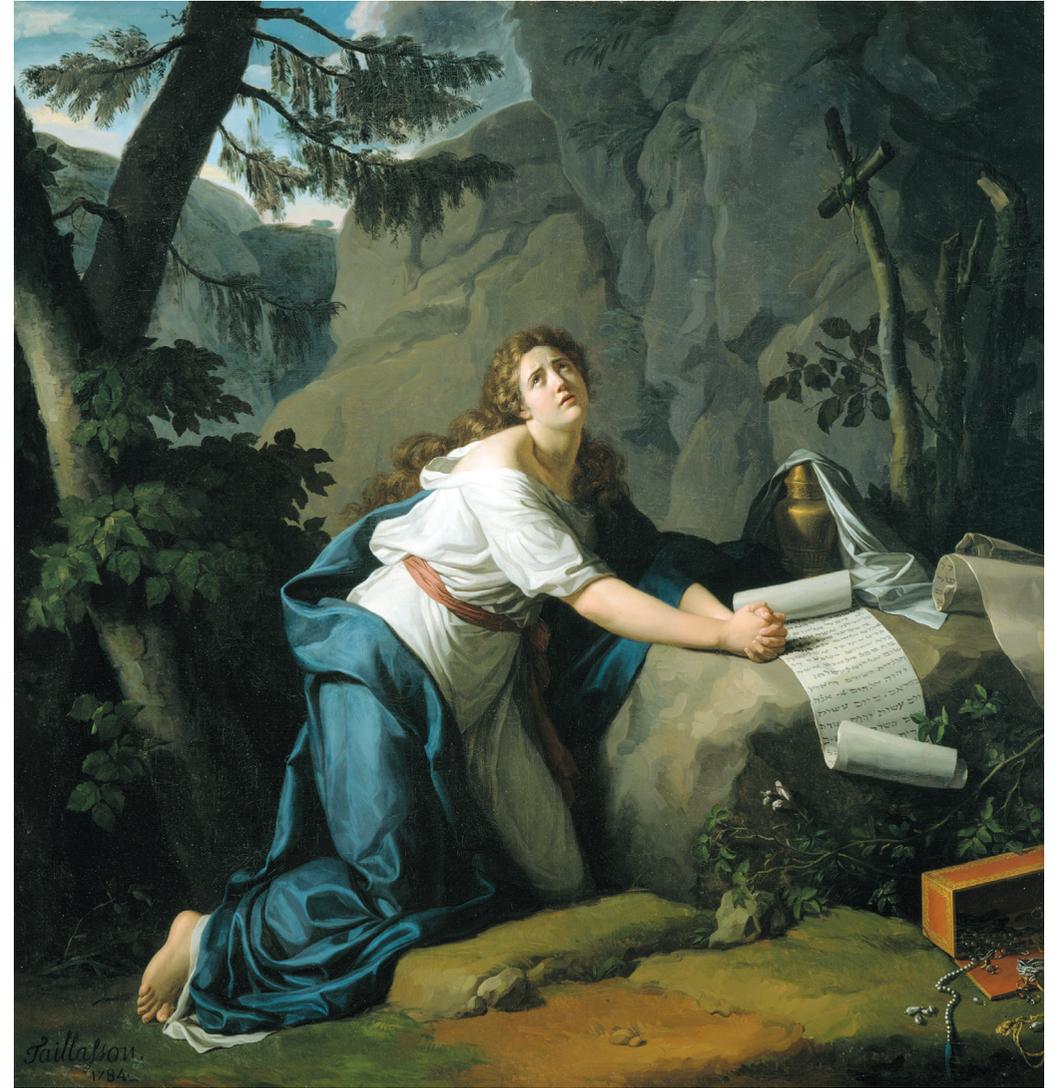


22





24



25



La peinture d'histoire et l'insoluble question de la souveraineté

TODD PORTERFIELD

Dans le volet le plus célèbre de son travail, Kent Monkman se livre à une parodie du style ethno-pittoresque, pratique artistique que l'on retrouve en Europe et en Amérique du Nord. Au dix-neuvième siècle, des artistes itinérants visitaient des territoires conquis ou sur le point de l'être afin d'observer et de documenter, avec un détachement ostentatoire, les caractères essentiels des habitants des lieux et les marqueurs accédant à l'infériorité de ces populations locales¹. Dans ses films, ses performances et ses peintures, Monkman canalise et détourne la voix de ses prédécesseurs artistiques, révélant leurs partis pris idéologiques. Ainsi, dans le film *Manners, Customs, and Conditions of the European Male*, des textes du peintre George Catlin sont récités en voix hors champ pendant que Monkman, déguisé en Miss Chief Eagle Testickle, traverse l'Europe sur son cheval blanc, regardant de haut ces pitoyables petits hommes européens, si pittoresques dans leurs étranges costumes, occupés à accomplir leurs tâches quotidiennes quelque peu salissantes, et tellement tragiques dans leur inévitable dégringolade vers l'oubli.

Mais cela change-t-il quelque chose ? En dépit de leurs captivants éléments de satire, d'hommage et de didactisme et du plaisir et du rire qu'elles suscitent, quand on compare ces œuvres aux récentes peintures d'histoire de l'artiste, on pourrait les accuser d'adhérer aux rêves irréalistes du postcolonialisme et de fabriquer un type particulier de fausse conscience en faisant croire que par ces actes de déconstruction et de mimétisme, l'impérialisme a été supprimé, les nuages de l'histoire ont été dissipés, la parodie est efficace et les rapports de pouvoir ont été renversés².

Souveraineté et association

Au lieu de traiter des approches *queer* et postcoloniale en matière d'identité adoptées par Monkman dans ses interprétations du genre pittoresque et de la peinture de paysage, je me propose plutôt d'examiner ses peintures à caractère historique³ et l'insoluble question de la souveraineté. *C'est avec la couronne*

1. Sur le pittoresque, voir Linda Nochlin, « The Imaginary Orient », *Art in America*, mai 1983, p. 119–131, 187–191. Pour une étude approfondie sur Eugène Delacroix, l'un des artistes que Monkman a canalisés lors de sa performance exécutée en 2007 au Musée royal de l'Ontario (*Shapeshifters, Time Travellers and Storytellers Séance*), voir Todd Porterfield, « The Women of Algiers », dans *The Allure of Empire: Art in the Service of French Imperialism, 1798–1836*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1998, p. 117–141. Monkman a dit de sa démarche qu'elle était un « saccage de l'histoire de l'art », mais ce saccage est loin d'être effectué au hasard. Le paysage historique, les scènes de genre à caractère historique et le faux documentaire présentent pour lui un intérêt particulier.

2. Sur l'inefficacité de la satire, voir Todd Porterfield, « Satire, Citationality, and Failure », dans Todd Porterfield et Susan L. Siegfried, *Staging Empire: Napoleon, Ingres, and David*, State College, PA, Penn State University Press, 2007, et Mike Goode, « The Public and the Limits of Persuasion in the Age of Caricature », dans *The Efflorescence of Caricature, 1759–1838*, sous la dir. de Todd Porterfield, Surrey, Ashgate Publishing, 2011.

3. Codifiés en France au dix-septième siècle et instaurés par les académies artistiques européennes à la fin du dix-huitième siècle, les préceptes en ce qui a trait à la constitution et à la hiérarchie des différents types de peintures dictent le contenu, la technique, les sujets abordés et le style des œuvres, ainsi que quoi peindre et comment le peindre. Au sommet de cette hiérarchie, la peinture d'histoire a pour but d'illustrer des textes canoniques bibliques et gréco-romains ou de nobles allégories qui en garantissent l'élévation morale, tout

que j'ai conclu un traité, installation présentée en 2011 à la Galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia, à Montréal, s'attaque à ce sujet délicat, non sans provoquer un certain trouble, surtout dans un pays où la question du territoire n'a pas encore été résolue. Nous examinerons la souveraineté à la lumière des écrits plus tardifs de Jacques Derrida, qui a exploré cette épineuse question, à savoir le prix de la souveraineté ainsi que les contradictions entre liberté et appartenance, autonomie et association, individu et collectif⁴. Avec l'arrivée des organisations de défense des droits humains au cours des dernières décennies, l'inviolable intégrité de l'individu a été garantie par le droit international, mais elle entre parfois en conflit avec les droits souverains de l'État-nation moderne, consacrés par le droit international depuis le dix-septième siècle. Si les individus peuvent rechercher la protection des États nationaux souverains, Derrida insiste pour dire que la contradiction essentielle de ces États est qu'en fin de compte, ils sont reconnus pour leur propension à suspendre et à enfreindre leurs propres lois et traités, et à violer les droits de leurs citoyens. Selon Derrida, l'État voyou n'est pas l'exception, mais la règle.

À la Galerie Ellen, Monkman est intervenu à titre de commissaire ainsi que de peintre d'histoire et d'acteur historique, en évoquant deux événements : la visite du prince de Galles au Canada en 1860 – démonstration mineure mais emblématique de la majesté du souverain – et la bataille du 13 septembre 1759, celle des plaines d'Abraham, dans la ville de Québec, reconnue comme un événement décisif dans la lutte des grandes puissances pour la domination mondiale. Il a emprunté des objets provenant de musées d'histoire et de

en assurant le caractère éternel et universel de ses leçons. Le style, au sens large du terme, est dicté : sur des toiles de grand format sont représentées des figures proportionnellement aussi imposantes, placées à l'avant-plan de l'espace de la toile, lequel s'apparente à une scène de théâtre. Les actions sont aisément compréhensibles, et les histoires, faciles à déchiffrer, revêtent une grande importance sociale et ont un objectif didactique. Stables, les compositions mettent en scène des figures imposantes dont les postures et les mouvements aux intentions explicites rendent la trame narrative claire et dont les corps et les types faciaux semblables à ceux de l'art de l'Antiquité confèrent à la leçon un caractère solennel et vénérable. Les contours précis et le trait régulier contiennent et maîtrisent l'instabilité émotionnelle et la turbulente sensualité des couleurs, c'est-à-dire les bas instincts, au même titre que les héros et les mécènes de la peinture d'histoire asservissaient et réprimaient les membres des échelons les plus bas de la société afin d'assurer leur soumission.

Le fait que les académies, qui cherchaient à définir et à imposer une hiérarchie des genres, constituaient une émanation du pouvoir souverain est clairement mis en évidence dès la première phrase du premier discours prononcé par Joshua Reynolds à titre de président de la Royal Academy, en 1769 : « Grâce à la libéralité du Roi, nous venons de voir enfin s'ouvrir parmi nous une Académie où tous les beaux-arts pourront être régulièrement cultivés. » Sir Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1991, p. 25–26.

Dans ses écrits sur les genres, Derrida décrit ceux-ci comme un système qui crée des typologies pour l'art, la littérature et les individus, et qui établit entre eux une hiérarchie de distinctions. Voir *Genèses, généalogies, genres et le génie : les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003.

4. L'article de Vincent B. Leitch, intitulé « Late Derrida: The Politics of Sovereignty », paru dans *Critical Inquiry* 33, hiver 2007 (p. 229–247), constitue un excellent guide. Parmi les textes essentiels sur le sujet figurent les suivants : Jacques Derrida, *Voyous : deux essais sur la raison*, Paris, Galilée, 2003 ; Jacques Derrida, *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*, Paris, Galilée, 1993 ; Jacques Derrida, Jürgen Habermas et Giovanna Borradori, *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

musées des beaux-arts locaux et présenté trois grandes toiles ainsi qu'une vidéo, et s'est introduit dans le récit historique sous les traits de son alter ego. Dans la première salle de l'exposition, des œuvres à caractère historique représentaient les derniers moments des deux protagonistes de la bataille de Québec: la mort du général Montcalm dans une gravure française datant de 1760 et dans une peinture québécoise de 1903, et la mort du général Wolfe dans une céramique anglaise remontant au dix-neuvième siècle. On trouvait aussi des ornements et des parures de cheveux en vogue au dix-neuvième et au début du vingtième siècles, qui témoignent de l'imbrication des productions culturelles autochtones et euro-victoriennes⁵. Monkman allie son projet à des entreprises s'inscrivant à l'échelle tribale, nationale et mondiale, si fragmentés soient-elles, et confirme l'affirmation de Derrida selon laquelle « le moi du citoyen est en fait multiple et divisé⁶ ».

En s'attaquant aux événements des plaines d'Abraham et à leur plus célèbre représentation picturale, *La mort du général Wolfe* de Benjamin West (1770), Monkman se place sur un terrain exceptionnellement propice à la contestation et à la division. Or malgré le fait que les historiens se montrent aujourd'hui dubitatifs à propos de l'importance de la bataille de Québec et affirment que celle-ci n'est à leurs yeux ni brillante, ni décisive, que le sort du règne anglais et français au Canada ne s'est pas réglé le 13 septembre 1759 et que l'issue de l'affrontement est pour le moins embarrassant non pas pour un seul, mais pour les deux généraux, décédés lors de la même bataille, cet événement reste tout de même largement accepté comme un moment décisif dans la constitution du Canada (anglais)⁷. Son histoire ainsi que l'histoire de l'art s'y rapportant sont marquées par un profond sectarisme.

Quand j'ai été introduit à la toile de West, au début des années 1980, dans l'ancien territoire français de l'Illinois jadis gouverné depuis la ville de Québec, je me trouvais bien loin derrière les premières lignes de ce que nous considérons alors prétentieusement comme la « nouvelle histoire de l'art », qui, en France, s'est vue depuis attribuer l'étiquette à saveur ethnique d'histoire de l'art anglo-saxon. La version du modernisme que proposait *notre* école commençait non pas avec Manet et Cézanne, non pas avec l'hermétisme, le formalisme et le triomphe de l'abstraction, mais avec les réformes politiques et artistiques de la fin du dix-huitième siècle. Dans *notre* canon, *La mort du général Wolfe* représentait un monument historique, et l'article publié par Edgar Wind en 1938 sur la « révolution dans la peinture d'histoire » était un important

5. Quatre objets prêtés par le Musée des beaux-arts de Montréal figuraient dans l'exposition : un égouttoir en terre cuite, *Égouttoir*, vers 1826–28, une assiette peinte en métal, *Plat*, non daté, *La Madeleine au désert*, de Jean-Joseph Taillasson, 1784, huile sur toile, et *Esquisse pour « La mort de Montcalm »*, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté, 1902, huile sur toile. Le Musée McCord d'histoire canadienne a prêté dix-sept articles, dont trois facsimilés, un assortiment de photographies et d'épreuves à caractère historique ainsi que divers objets à caractère ethnographique.

6. Leitch, « Late Derrida: The Politics of Sovereignty », p. 236.

7. Fred Anderson, *Crucible of War: The Seven Years' War and The Fate of Empire in British North America, 1754–1766*, London, Faber and Faber, 2000, p. 344, 365. Yves Tremblay affirme que l'attention exagérée que l'on porte à cet événement est contre-productive dans *Plaines d'Abraham: essai sur l'égo-mémoire des Québécois*, Outremont, Athéna, 2009.

guide. Wind a démontré comment West avait injecté un aspect contemporain dans la solennelle rhétorique de la peinture d'histoire en y introduisant la figure de l'autochtone – qui fonctionne sur les plans formel et géopolitique comme un mécanisme de repoussoir –, marquant un territoire colonial distant de la métropole et procurant suffisamment de recul pour inspirer le type de pensées nobles auparavant suscitées par la distance temporelle⁸. Que le sort du Canada pût être en jeu, ma foi, ne faisait pas partie de nos principales préoccupations.

Au Canada, toutefois, l'œuvre de West revêtait et revêt toujours une importance nationale. Sur une grande toile et dans un style de facture classique jusque-là réservé aux exploits des héros issus de l'histoire antique, religieuse ou mythologique, de loyaux soldats sont représentés, rassemblés autour d'un personnage héroïque. L'ennemi français défait se trouve quelque part – ou nulle part – à l'arrière-plan, et la présence des Premières Nations, simples témoins impuissants du passage de la souveraineté d'une puissance européenne à une autre, apporte un élément de mélancolie. Tout est subordonné au moment religieusement transcendant de la mort, qui sanctifie la conquête et qui est sanctifié par elle.

Il n'est pas étonnant que cette œuvre ait acquis le statut de véritable icône du Canada britannique. En 1882, la princesse Louise, épouse du représentant de la Couronne au Canada et fille de la reine Victoria, a donné une copie de la peinture de West à la nouvelle Académie royale des arts du Canada; cette œuvre se voulait un modèle pour les arts et une célébration de l'empire. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, le duc de Westminster a fait don de l'œuvre originale de West au Musée canadien de la guerre afin de célébrer la contribution du Canada au théâtre européen de la guerre⁹. La toile fait

8. Edgar Wind, « The Revolution in History Painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 2, octobre 1938, p. 116–138.

Dans son analyse, Wind oppose la contemporanéité du nouveau venu né en Amérique à l'académisme pesant du président de la Royal Academy, Joshua Reynolds, qui, dans son discours annuel de 1770, disait tenir à ce que les artistes fassent la distinction entre les « habitudes modernes » et les vérités éternelles (p. 60–61). Dans ce jeu de moralité, si ma cohorte avait à choisir entre Reynolds et West, Wind nous donnait toutes les raisons de favoriser l'artiste plus jeune et de donner libre cours à notre intérêt pour les modes, la singularité, le local, le particulier et l'ornement temporaire, bref pour tout ce qui refusait de prétendre à l'éternel et à l'universel et se voulait plutôt matériel et contingent.

La scène d'agonie dans un champ de bataille peinte par West trouve sa place, comme de juste, dans le célèbre ouvrage de Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth-Century Art* (Princeton, Princeton University Press, 1967), ouvrage qui propose aussi une analyse des révolutions dans la peinture d'histoire de la fin du dix-huitième siècle, en particulier en ce qui a trait à la récurrence des scènes où le personnage central agonise sur son lit de mort et à la gravité que les néoclassiques cherchaient à opposer à l'ostentatoire frivolité du style rococo (p. 28).

À la même époque où l'article de Wind a été publié, des chercheurs américains ont ajouté leur propre point de vue nationaliste, suivant lequel West, le « Raphaël américain », était en fait un leader dans la période d'épanouissement national de la fin du dix-huitième siècle; son américanité et son authenticité sont renforcées par l'anecdote selon laquelle ses premières peintures de couleur lui auraient été données par des Amérindiens. James Thomas Flexner, *America's Old Masters: First Artists of the New World*, New York, Viking Press, 1939, p. 7–8, 28.

9. Hélène Quimper et Daniel Drouin, *La prise de Québec, 1759–1760/The Taking of Québec, 1759–1760*, Québec, Commission des champs de bataille nationaux/The National Battlefields Commission et Musée national des beaux-arts du Québec, 2009, p. 45.

aujourd'hui partie des plus importantes œuvres exposées au Musée des beaux-arts du Canada, car elle rassemble en une seule et même œuvre la rhétorique propre à l'art antique et les passions nationales, en exaltant la souveraineté britannique sur des territoires qui avaient anciennement appartenu aux Français et aux Premières Nations.

Au Québec, c'est évidemment d'un tout autre œil que l'on voit la bataille des plaines d'Abraham. Il s'agit du moment décisif de la Conquête, mot qui ne fait pas référence à l'expropriation des territoires autochtones par les intrus européens, mais qui signale plutôt la perte du pouvoir français, événement unique et prééminent qui détermine tout le reste. Dans la première salle de l'exposition de Monkman, *La mort de Montcalm*, toile de Suzor-Côté remontant à 1902, distille la mélancolie. On y voit le héros national agonisant, au milieu de ses compagnons d'armes et des membres de la hiérarchie catholique, vigilants défenseurs de la mémoire culturelle française¹⁰.

Il ne s'agit pas d'un sujet ésotérique ni d'un sentiment dépassé, les enjeux de cet épisode demeurant actuels et douloureux. Pour commémorer le 250^e anniversaire de l'événement, la Commission des champs de bataille nationaux a organisé l'exposition *La prise de Québec 1759-1760 / The Taking of Québec 1759-1760*, qui rassemblait des douzaines d'images – d'origine anglaise, française, canadienne et suisse – remontant à la période s'échelonnant entre le dix-huitième et le vingtième siècles. Selon les organisateurs, ces œuvres d'art témoignent d'une tragédie collective pour les Canadiens – terme qui semble désigner ici les Québécois francophones –, qui « ont été en quelque sorte déracinés sur le plan idéologique, les fondements mêmes de leur identité – langue, religion, institutions – ayant été mis en péril ». Cette métaphore à caractère botanique décrit l'effet durable de l'occupation d'un territoire, et les racines dont il est question ainsi que la culture qui est mise en péril ne sont pas celles des Autochtones. Les auteurs disent aussi : « Pour comprendre cette réalité, il faut saisir et reconnaître toute la portée de l'événement qui marque, pour les Britanniques, l'atteinte d'un objectif multiséculaire – l'hégémonie mondiale – et pour les Français, la perte quasi complète d'un continent¹¹. » De cette vision essentialiste où les Britanniques sont considérés comme d'éternels conquérants rapaces et les Français comme des victimes plaintives, les Autochtones sont exclus, pour mieux maintenir la tension et l'aura tragique de l'opposition binaire condamnant le Canada à ses deux solitudes¹².

L'installation de Monkman présentée à Montréal vient interrompre ce pas de deux entre Anglais et Français. Dans un environnement sonore où résonnent

10. Cette esquisse à l'huile, préparatoire à la toile historique du même nom, a longtemps été entreposée au monastère de Victoriaville (Québec) dédié aux Saints Martyrs canadiens; elle se trouve aujourd'hui au Musée des beaux-arts de Montréal.

11. Quimper et Drouin, *La prise de Québec*, p. 10.

12. Linda Leith, *Introducing Hugh MacLennan's Two Solitudes: A Reader's Guide*, Toronto, ECW Press, 1990, p. 67. Dans le discours nationaliste canadien-français, l'Indien est souvent amalgamé au Québécois, les deux étant opposés au conquérant anglais. Voir, par exemple, Raoul Roy, *Ces indigènes susdits sauvages*, deuxième édition, Montréal, Franc-Canada, 1992.

des gazouillis d'oiseaux typiques d'un soir d'été dans un champ du Québec, comme dans un diorama de musée d'histoire, deux tentes en tissu léger et transparent, plantées la veille de la bataille, trônent dans la première salle de l'exposition. L'une est ornée d'une fleur de lys, et l'autre de l'Union Jack. À côté des tentes se trouvent deux importantes peintures d'histoire de Monkman, où Miss Chief Eagle Testickle s'immisce dans le champ de bataille de l'histoire et dans celui de l'histoire de l'art. S'inspirant de Dalila, la femme fatale philistine qui a trahi le terroriste-héros israélite Samson en lui faisant boire de l'alcool et en lui coupant les cheveux pendant son sommeil, mettant ainsi fin à son pacte avec Dieu¹³, Miss Chief intervient. Elle entre tour à tour dans chaque tente et coupe les cheveux des deux héros étrangers, les condamnant du même coup à mort et se transformant en principale protagoniste de ce moment déterminant de l'histoire canadienne. Nus et allongés sur leur lit de camp, Wolfe et Montcalm ont le derrière dressé en l'air, leurs petites morts préfigurant leurs morts héroïques.

Comme la voyoute de Derrida, la délinquante Miss Chief a un effet perturbateur sur les pouvoirs souverains et, par sa violente intrusion, devient l'essence même de l'acteur souverain. Son travestissement outré – un homme nu aux allures de héros portant de longues tresses et des chaussures roses à talons hauts – indique clairement que le voyou n'est pas toujours (ou entièrement) de sexe masculin : « ... un peu garçonne, elle ose se prétendre aussi libre et maîtresse de sa vie qu'un homme¹⁴. » Mais si Miss Chief exerce le pouvoir rival de la voyoute, défiant la puissance de l'État avec sa contre-souveraineté criminelle et transgressive, son incitation à la violence est accueillie par une riposte non moins violente. À l'intérieur de chaque tente se trouvent des indices qui ne trompent pas : des taies d'oreiller sur lesquelles sont brodées les lettres « M » et « W », comme dans un hôtel boutique, maculées de l'empreinte indélébile du rouge à lèvres de Miss Chief. À l'instar des héros français et anglais, Miss Chief s'est fait avoir (baiser). Ainsi, quand il aborde la question des plaines d'Abraham, Monkman n'adopte ni le point de vue de l'empire, ni celui des nationalistes, qui s'appuient tous deux sur une opposition binaire dont l'un des éléments doit inévitablement avoir le dessus sur l'autre. Ici, il y a trois protagonistes, et ils subissent tous une violation, même si Miss Chief pénètre dans la demeure des deux autres et affirme son pouvoir d'action.

Peut-être à titre de compensation, Monkman ajoute un autre récit originel. Assise près du lit de camp de Montcalm, Miss Chief fait cliqueter ses ciseaux et

13. Sur l'iconographie entourant Dalila, voir Madlyn Millner Kahr, « Delilah », *The Art Bulletin*, 54, septembre 1972, p. 289-299, réimprimé dans Norma Broude et Mary Gerrard, *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, New York, Harper & Row, 1982, p. 121-145. Dans la tradition des peintres d'histoire du dix-neuvième siècle, Monkman a copié les accessoires des costumes à partir des collections locales pour les inclure dans ses tableaux historiques.

14. Jacques Derrida, *Voyous : deux essais sur la raison*, Paris, Galilée, 2003, p. 100. Il poursuit en disant : « D'ailleurs, si la voyoucratie représente une sorte de pouvoir concurrent, un défi au pouvoir de l'État, une contre-souveraineté criminelle et transgressive, nous avons ici tous les ingrédients d'un contre-concept de souveraineté à la Bataille. » p. 100.

se tourne la tête de profil, projetant une ombre aux contours bien définis qui rappelle l'image des Indiens sculptés servant jadis d'enseigne pour les magasins de tabac. Ce tracé archaïque d'un visage de guerrier rappelle la légende de la jeune Corinthienne qui, dévastée par le départ imminent de son fiancé, trace le contour de sa silhouette sur le mur et devient, ce faisant, l'inventrice de la peinture occidentale¹⁵. Ainsi, Monkman établit un nouveau mythe pour la bataille fondatrice du Canada, où l'Autochtone tient dorénavant un rôle décisif, ainsi que pour l'histoire de la peinture, laquelle voit désormais le jour dans une tente érigée sur un champ de bataille au beau milieu des plaines d'Abraham.

L'hospitalité et l'État voyou

Dans une salle adjacente de la galerie, l'exposition présente des documents décrivant la visite rendue en 1860 par le prince de Galles en Amérique du Nord, en reconnaissance de la contribution du Canada à la guerre menée par les Britanniques en Crimée. Cette visite rendue par le fils de la reine Victoria, dont le but était de consolider l'empire, a commencé à St. John's, Terre-Neuve, où le prince a été accueilli, pour ensuite se poursuivre en Gaspésie et dans les villes de Québec et de Montréal, puis d'Ottawa et de Toronto¹⁶. À Montréal, le 25 août 1860¹⁷, l'entourage royal a procédé à l'inauguration du pont Victoria, proclamé « huitième merveille du monde » en raison de sa structure innovatrice enjambant le plus grand fleuve du Canada. Symbole de la force impériale britannique et instrument de l'expansion de l'empire, le pont permettait d'accéder aux voies commerciales de l'Atlantique et d'acheminer vers l'étranger les produits de l'arrière-pays.

L'unité était à l'ordre du jour dans les représentations officielles. Dans la lithographie de près d'un mètre de longueur intitulée *Accueil réservé à Son Altesse Royale le prince de Galles lors de son arrivée à St. John's, Terre-Neuve, le 24 juillet 1860*, où l'on peut lire sur l'arc de triomphe la devise « God Save the Queen », le prince contemple de loin, tel un propriétaire, le spectacle qui se déploie devant lui¹⁸. Toute différence était rendue inoffensive et pittoresque.

Mais il y avait des différences. Outre les diverses bandes indiennes et les colonisateurs français et anglais, le pays avait connu des décennies

15. Les versions peintes incluent Joseph Wright of Derby, *La jeune fille de Corinthe*, Washington, National Gallery of Art, 1782, et Joseph-Benoît Suvée, *Dibutade ou l'origine du dessin*, Bruges, 1791. Voir *French Painting 1774-1830: The Age of Revolution*, Detroit, Detroit Institute of Arts, 1975. Grand Palais, Paris, du 16 novembre 1974 au 3 février 1975; Detroit Institute of Arts, du 5 mars au 4 mai 1975; The Metropolitan Museum of Art, New York, du 12 juin au 7 septembre 1975 (Detroit, Imprint Detroit, distribué par Wayne State University Press, 1975).

16. La visite s'est ensuite poursuivie dans un cadre moins officiel en passant par les villes de Chicago, St. Louis et Cincinnati, et par la côte est des États-Unis. Voir Ian Radforth, *Royal Spectacle: The 1860 Visit of the Prince of Wales to Canada and the United States*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.

17. *Ibid.*, p. 4-7, 21.

18. La deuxième salle de l'exposition comprenait des souvenirs et des objets en provenance du Musée McCord de Montréal: des jambières portées par un Iroquois lors d'une réception royale; des portraits de la famille royale et du prince, à Londres; et une photographie de 1869 où l'on voit le maire de Montréal en compagnie d'un groupe de Mohawks à Kahnawake, Québec.

d'immigration écossaise, galloise, irlandaise et américaine. On trouvait en Ontario des orangistes protestants radicaux, et au Québec sévissaient un parti rouge d'agitateurs démocratiques et un parti bleu de collaborateurs dociles¹⁹. Lors des cérémonies de Montréal, des représentants autochtones ont soumis à la Couronne douze pétitions faisant état de violations d'ententes préalables sur la souveraineté et les droits territoriaux²⁰.

Comment Monkman intervient-il? Dans *C'est avec la couronne que j'ai conclu un traité*, une peinture d'histoire aux multiples personnages réalisée sur une toile de grandes dimensions, l'artiste orchestre une rencontre entre deux chefs souverains, soit Miss Chief et le prince de Galles. Sur les rives du fleuve Saint-Laurent surplombant le pont Victoria, Miss Chief exécute un ancien rituel exprimant l'hospitalité inconditionnelle : elle lave les pieds du visiteur²¹. Le prince, vêtu de son uniforme militaire orné d'une écharpe et du ruban royal, trône sur une chaise de campagne, le pied gauche posé sur une pile de couvertures de la Baie d'Hudson. Miss Chief, qui tient délicatement le pied droit du prince appuyé contre son bras, est torse nu, le sexe dissimulé par un voile diaphane de tulle rose; ses jambes sont presque entièrement recouvertes par des bottes à talons hauts qui, telles des reliques, sont exposées dans l'une des vitrines de la galerie située à proximité.

Cette scène est inspirée d'une peinture d'histoire se trouvant tout près dans la salle, *Sainte Marie Madeleine au désert (1784)* de Jean-Joseph Taillasson, à qui Monkman emprunte des éléments de composition et dont la sainte lui sert d'exemple pour la soumission volontaire dont elle fait preuve envers la divinité, qui lui procurera le salut éternel²². Mais à quoi Miss Chief pouvait-elle s'attendre en retour de ce geste de généreuse soumission ?

Sa récompense est la trahison, comme nous le révèle une autre importante source picturale, *Traité de Penn avec les Indiens* de Benjamin West, qui constitue un modèle avoué de respect mutuel et de coexistence souveraine²³.

19. Radforth, *Royal Spectacle*, p. 8, 14-15, 243, 262-266.

20. *Ibid.*, p. 230.

21. Dans un texte sur l'hospitalité, Derrida affirme que « l'hospitalité défait, devrait défaire la prise, la saisie (le *Begriff*, le *Begreifen*, la maîtrise du *concipere*, *cum-capio*, du *comprehendere*, la force ou la violence du prendre en tant que comprendre)... » [“hospitality undoes, should undo, the grip, the seizure (the *Begriff*, the *Begreifen*, the capture of the *concipere*, *cum-capio*, of the *comprehendere*, the force or the violence of the taking [*prendre*] as comprehending [comprendre]) ...”] *Acts of Religion*, Gil Anidjar (comp.), New York, Routledge, 2002, p. 362. Dans *Philosophy in a Time of Terror*, Derrida aborde aussi la question de l'hospitalité inconditionnelle ; voir Leitch, p. 236-237.

22. Le sujet de la toile, la soumission, trouve un écho dans l'érotisme réprimé qui caractérise le style néoclassique de Taillasson, style qui est à l'image de la vie de l'artiste, mort malheureux et insatisfait. Dans ses œuvres artistiques et dans ses écrits, il s'en prenait avec vigueur à la sévérité des règles académiques qu'il avait pourtant minutieusement respectées dans sa peinture d'histoire. Sur son lit de mort, il s'est confié à un ami en ces termes : « Mon ami, je meurs pour n'avoir pas assez foutu. » *Le port des lumières : la peinture à Bordeaux 1750-1800*, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 1989, p. 256. Dans ses écrits sur l'histoire de l'art, Taillasson fait l'éloge de Poussin et le compare à Turenne pour les sacrifices que tous deux ont consentis et qui leur ont valu une gloire artistique et militaire. *Observations sur quelques grands peintres*, Paris, Duminil-Lesueur, 1807, p. 95-96.

23. Sur la peinture de Penn réalisée par West, voir Anne Uhry Abrams, « Benjamin West's *William Penn's Treaty with the Indians* », *Art Bulletin* 641, mars 1982, p. 59-75. Sur le traité conclu par Penn, voir Claudia

Cette de toile de 1772 célèbre un traité signé en 1683 qui a mené à une paix de cinquante ans, mais qui a également subtilement érodé la force autochtone, pour être finalement enfreint dans sa totalité en 1737. Les traités peuvent fournir des alliés temporaires et procurer un vernis légal à l'accaparement des terres, en plus de garder à distance d'autres États européens²⁴, mais le fait qu'ils soient perpétuellement violés atteste du caractère voyou des États souverains les plus puissants.

La respectueuse hospitalité de Miss Chief n'allait pas lui être rendue. En réponse à son geste de pure générosité, les entourages anglais et canadien, composés de huit hommes – les forces civiles et de sécurité – émergent d'une tente, alarmés. Ils ne tolèrent (même) pas l'entrelacement sincère bien que théâtral entre Miss Chief et le principal représentant de la plus grande puissance du monde. Un officier empoigne Miss Chief par le bras gauche, entravant ses mouvements. En revanche, l'entourage ethniquement diversifié de Miss Chief, moins alarmé, montre des signes de préoccupation, d'indulgence, de retenue et de compassion. Alors que dans les toiles précédentes, la voyoute Miss Chief s'introduisait dans la demeure des combattants étrangers, ici les forces impériales ne veulent rien savoir de son hospitalité. Il n'y a aucune chance que les traités soient respectés, ni que Miss Chief arrive à négocier une coexistence pacifique. L'État voyou a le dessus sur l'acteur voyou.

Dans *Mary*, une vidéo se trouvant dans la dernière salle de l'exposition, aménagée comme une chapelle, on voit Miss Chief se livrer au lavage rituel des pieds du prince. Monkman lui-même déplore peut-être la violation de la souveraineté autochtone, mais dans son art, Miss Chief se répand en lamentations. Subordonnée au prince, elle essaie quand même de le séduire, de susciter chez lui de la pitié et du désir. Elle réitère sa position en faveur d'une souveraineté partagée et déplore la trahison : « J'ai accepté le partage, et non la reddition. » En même temps, une larme laissant sur son sillage une trace de mascara noir ruisselle le long de son visage et tombe sur la peau blanche du prince. Au son du « Liebestod » du *Tristan et Iseult* de Wagner, l'amour, tel un acte d'hospitalité inconditionnelle, est réaffirmé, même dans la mort.

B. Haake, *The State, Removal and Indigenous Peoples in the United States and Mexico, 1620–2000*, série Indigenous Peoples and Politics, sous la dir. de Franke Wilmer, New York, Routledge, 2007, p. 32.
 24. *Ibid.*, p. 11. Mark Dockstator affirme que chez les peuples autochtones, « les traités ne sont pas interprétés comme ayant pour effet de placer les peuples autochtones dans une position moins égale par rapport à la société occidentale. Par conséquent, les traités ne sont pas vus comme un “abandon” ou une “abdication” d'aucuns des droits ou privilèges des peuples autochtones en matière d'autonomie gouvernementale ou de compétence territoriale. Ainsi, contrairement à la conception occidentale, les peuples autochtones conçoivent les traités comme des ententes “sacrées” qui résisteront toujours au passage du temps, car les traités renforcent une relation sacrée établie lors de leur création, relation qui doit se poursuivre à travers le temps et aux termes de laquelle les nations autochtones et occidentales continuent de partager et de coexister en tant que nations égales. » « Aboriginal Representations of History and the Royal Commission on Aboriginal Peoples », dans *Walking a Tightrope: Aboriginal People and Their Representations*, sous la dir. de Ute Lischke et David T. McNab, série Aboriginal Studies, Waterloo, Wilfred Laurier University Press, 2005, p. 108–109. [notre traduction]

Cela ne change en rien la dynamique du pouvoir, car dans *My Treaty Is With The Crown*, Monkman affirme de façon on ne peut plus claire la difficulté de l'appartenance et la violence de l'État-nation voyou. Il s'insinue lui-même dans la peinture d'histoire, dans l'histoire et dans l'histoire de l'art, mais d'une manière tragique et non parodique. La question de la souveraineté ne peut trouver aucune résolution, et nulle part n'est ce plus vrai que dans un environnement saturé de revendications artistiques, impériales, nationales, provinciales, autochtones et individuelles.

Biographical notes

Kent Monkman is represented by the following galleries: Florent Tosin, Berlin; Trépanier Baer, Calgary and Pierre-François Ouellette art contemporain, Montreal. www.kentmonkman.com

Jonathan D. Katz works at the intersection of art history and queer history. He directs the doctoral program in Visual Studies at the State University of New York at Buffalo. Katz curated, the first queer exhibition ever mounted at a major U.S. museum, which received the 2011 Best National Museum Show award from the U.S. section of the International Association of Art Critics and a Stonewall Award for Best Non-Fiction Book from the American Library Association for its eponymous volume, published by the Smithsonian Press in 2010. His next major exhibition, is funded in part by a Warhol Foundation grant. Katz has published widely and has been pushing queer studies in contemporary art in essays on Agnes Martin, Robert Indiana, Richard Hamilton and Judy Chicago. Previously, Katz was a Terra Foundation Senior Fellow at London's Courtauld Institute of Art. As an associate professor at Yale University (2002–06), he was founding director of its Lesbian and Gay Studies Program, the first in the Ivy League. A pioneering scholar, in 1990, he was the first full-time American academic to be tenured in the field of gay and lesbian studies and founded and chaired both the Harvey Milk Institute, the largest queer studies institute in the world, and the Queer Caucus for Art of the College Art Association. He also co-founded Queer Nation, San Francisco, and is the president and chief curator of the new Leslie Lohman Museum of Gay and Lesbian Art in New York City.

Richard W. Hill is assistant professor of art history at York University (Toronto) and an independent critic and curator. As a curator at the Art Gallery of Ontario he oversaw the museum's first substantial effort to include North American Aboriginal art and ideas in permanent collection galleries and also curated *Kazuo Nakamura: A Human Measure*, a survey of the artist's work. In 2005 he co-curated, with Jimmie Durham, *The American West* at Compton Verney, England. His most recent curatorial project, *The World Upside Down*, originated at the Walter Phillips Gallery (Banff) and traveled across Canada. Hill's essays on art have appeared in numerous books, exhibition catalogues and periodicals. He has a long association with the Canadian art magazine *Fuse*, where he was a member of the board and

editorial committee and remains a contributing editor. He is currently working on a book on the question of agency in the art of Jimmie Durham.

Todd Porterfield has long investigated questions of imperialism, intercultural relations, and the notion of civilization in modern art since 1780 and, increasingly, in contemporary art. He holds the Canada Research Chair in 19th Century Art History at the Université de Montréal; he previously taught at Rice and Princeton Universities. He is the author of *The Allure of Empire: Art in the Service of French Imperialism, 1798–1836* (Princeton University Press, 1998); co-author of *Staging Empire: Napoleon, Ingres, and David*, finalist for the Charles Rufus Morey Prize (Penn State University Press, 2006); editor of *The Efflorescence of Caricature, 1759–1838* (Ashgate Press, 2011); and assistant editor of *Homage to Jean Hélion: Recent Works*, (Peggy Guggenheim Collection, 1986). He has been a fellow at the Clark Art Institute, Huntington Library, New College of the University of Oxford, the University of Toronto's Centre Sablé, and the Yale British Art Center; visiting professor at the École des Hautes Études Sociales, the Institut National d'Histoire de l'Art, and the Université de Paris X – Nanterre. He has received grants from the *Fonds de recherche du Québec – Société et culture*, the Fulbright Foundation (U.S.), the National Endowment for the Humanities (U.S.), and the Social Sciences and Humanities Research Council (Canada). He is currently vice-president of the *Réseau international pour la formation à la recherche en histoire de l'art*.

Notes biographiques

Kent Monkman est représenté par les galeries Florent Tosin, Belin; Trépanier Baer, Calgary; Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal. www.kentmonkman.com

Jonathan D. Katz œuvre à la croisée de l'histoire de l'art et de l'histoire queer. Il dirige le programme de doctorat en études visuelles de la State University of New York à Buffalo. Katz a organisé *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*, la première exposition sur le thème de l'homosexualité jamais montée dans un important musée étatsunien, récompensée en 2011 par le prix Best National Museum Show de la section américaine de l'International Association of Art Critics et par un prix Stonewall pour le meilleur essai de l'American Library Association décerné à l'ouvrage éponyme, publié en 2010 par Smithsonian Press. Son exposition suivante, *ArtAIDS America*, a reçu l'appui de la Warhol Foundation. Katz a publié de nombreux ouvrages et articles, notamment en lien avec les études queer dans l'art contemporain au travers d'essais consacrés à Agnes Martin, Robert Indiana, Richard Hamilton et Judy Chicago. Katz a été professeur invité de la Terra Foundation au Courtauld Institute of Art de Londres. Pendant son mandat de professeur agrégé à la Yale University (2002–2006), il y fonde et dirige le programme d'études gaies et lesbiennes, le premier dans les universités américaines de la Ivy League. Chercheur avant-gardiste, il devient en 1990 le premier professeur titulaire aux États-Unis dans le domaine des études gaies et lesbiennes, et il fonde et préside le Harvey Milk Institute, le plus important institut d'études queer au monde, et le Queer Caucus for Art de la College Art Association. Il est également cofondateur de l'association Queer Nation, à San Francisco, et président et conservateur en chef du nouveau Leslie Lohman Museum of Gay and Lesbian Art à New York.

Richard W. Hill est professeur adjoint au Département d'histoire de l'art à l'Université York, Toronto, critique et commissaire indépendant. Conservateur au Musée des beaux-arts de l'Ontario, il a supervisé le tout premier projet d'intégration de l'art et des idées autochtones d'Amérique du Nord à la collection permanente et a organisé également *Kazuo Nakamura: A Human Measure*, rétrospective de l'œuvre de l'artiste. En 2005, il co-commissarié avec Jimmie Durham *The American West* à Compton Verney, en Angleterre. Sa plus récente exposition, *The World Upside Down*, présentée à la Walter Phillips Gallery, Banff,

a voyagé à travers le Canada. Les essais de Hill sur l'art autochtone et sa représentation sont publiés dans de nombreux ouvrages, catalogues d'exposition et revues. Il collabore de longue date à la revue d'art canadien *Fuse*, dont il a été membre du conseil d'administration et du comité de rédaction. Il travaille actuellement à un livre traitant de la question de la représentation et du pouvoir d'action dans l'œuvre de Jimmie Durham.

Todd Porterfield s'intéresse aux questions de l'impérialisme et des relations interculturelles, ainsi qu'à la notion de civilisation dans l'art moderne depuis 1780 et, plus récemment, dans l'art contemporain. Il occupe la Chaire de recherche du Canada en histoire de l'art du 19^e siècle à l'Université de Montréal, et a enseigné auparavant aux universités Rice et Princeton. Il est l'auteur de *The Allure of Empire: Art in the Service of French Imperialism, 1798–1836*, Princeton University Press, 1998; coauteur de *Staging Empire: Napoleon, Ingres, and David*, finaliste du Charles Rufus Morey Prize, Penn State University Press, 2006; directeur de publication de *The Efflorescence of Caricature, 1759–1838*, Ashgate Press, 2011; directeur de publication adjoint d'*Homage to Jean Hélion: Recent Works*, Peggy Guggenheim Collection, 1986. Au cours de sa carrière, il a été boursier au Clark Art Institute, à la Huntington Library, au New College de l'Université d'Oxford, au Centre Sablé de l'Université de Toronto et au Yale Center for British Art; professeur invité à l'École des hautes études sociales, à l'Institut national d'histoire de l'art et à l'Université de Paris X – Nanterre; et titulaire d'une subvention du Fonds de recherche du Québec – Société et culture, de la Fulbright Foundation (É.-U.), du National Endowment for the Humanities (É.-U.) et du Conseil de recherches en sciences humaines (Canada). Il est actuellement vice-président du Réseau international pour la formation à la recherche en histoire de l'art.

Interpellations. Three essays on Kent Monkman is produced by the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University. Financial support was received from the Canada Council for the Arts.

Interpellations. Trois essais sur Kent Monkman est une production de la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia. Cet ouvrage a reçu l'appui du Conseil des Arts du Canada.

Publication

Éditeur / Direction :
Michèle Thériault
Texts / Textes :
Richard W. Hill,
Jonathan D. Katz,
Todd Porterfield
French translation /
Traduction vers le français :
Gabriel Chagnon
English editing /
Révision de l'anglais :
Lin Gibson
Proofreading /
Correction d'épreuves :
Michèle Thériault
Design : 1218 A
Printing / Impression :
Quadriscan

Photo credits / Crédits photo

04: Christine Guest, MMFA / MBAM
05: Chris Chapman
06: © National Gallery of Canada /
Musée des beaux-arts du Canada
07: Erich Lessing / Art Resource, NY
08: The Haggin Museum, Stockton, California
10: Christine Guest, MMFA / MBAM
11: © McCord Museum / Musée McCord
14: Paul Litherland
15: © McCord Museum / Musée McCord
16, 18–20: Paul Litherland
21: © National Gallery of Canada /
Musée des beaux-arts du Canada
22: Brian Merrett, MMFA / MBAM
24: Eileen Tweedy / The Art Archive
at Art Resource, NY.
25: Christine Guest, MMFA / MBAM

Front cover / Première de couverture
The Impending Storm, 2004 (detail)
Acrylic on canvas
Private Collection, Canada /
The Impending Storm, 2004 (détail)
Acrylique sur toile
Collection particulière, Canada

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery
Director / Directrice: Michèle Thériault
Coordinator of Education and Public Programs /
Coordinatrice des programmes publics
et éducatifs: Marina Polosa
Collections Curator / Conservatrice de la collection :
Mélanie Rainville
Curatorial Assistant / Adjointe au commissariat
d'exposition: Zoë Chan
Communications Officer / Responsable
des communications: Caroline Boileau
Technical Supervisor / Directeur technique :
Paul Smith
Administrative Assistant / Adjointe administrative :
Rosette Elkeslassi

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery
1400, boul. de Maisonneuve Ouest, LB-165
Montréal (Québec)
Canada H3G 1M8
www.ellengallery.concordia.ca

Legal deposit / dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Library and Archives Canada / Bibliothèque
et Archives Canada, 2012
© Leonard & Bina Ellen Art Gallery,
Richard W. Hill, Jonathan D. Katz,
Todd Porterfield

All rights reserved / Tous droits réservés
Printed in Canada / Imprimé au Canada

Distribution

Canada:
ÉdiPresse
945, avenue Beaumont,
Montréal (Québec),
H3N 1W3 Canada
information@edipresse.ca

United States / États-Unis :
In association with Periscope Publishing, Ltd.,
Pittsburgh and New York City /
En association avec Periscope Publishing, Ltd.,
Pittsburgh et New York City

Library and Archives Canada Cataloguing
in Publication

Hill, Richard William, []
Kent Monkman: interpellations: three essays /
edited by Michèle Thériault; authors, Richard
W. Hill, Jonathan D. Katz, Todd Porterfield.

Kent Monkman: interpellations: trois essais /
sous la direction de Michèle Thériault; auteurs,
Richard W. Hill, Jonathan D. Katz, Todd Porterfield.

Includes bibliographical references.
Text in English and French.
ISBN 978-2-920394-90-2

1. Monkman, Kent.
I. Thériault, Michèle, []
II. Katz, Jonathan (Jonathan D.)
III. Porterfield, Todd B. (Todd Burke), []
IV. Leonard and Bina Ellen Art Gallery
V. Title.

N6549.M646H55 2012 709.2 C2012-903807-5E

Catalogage avant publication de Bibliothèque
et Archives Canada

Hill, Richard William, []
Kent Monkman: interpellations: three essays /
edited by Michèle Thériault; authors, Richard
W. Hill, Jonathan D. Katz, Todd Porterfield

Kent Monkman: interpellations: trois essais / sous
la direction de Michèle Thériault; auteurs, Richard
W. Hill, Jonathan D. Katz, Todd Porterfield.

Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.
ISBN 978-2-920394-90-2

1. Monkman, Kent.
I. Thériault, Michèle, []
II. Katz, Jonathan (Jonathan D.)
III. Porterfield, Todd B. (Todd Burke), []
IV. Galerie d'art Leonard et Bina Ellen
V. Titre.

N6549.M646H55 2012 709.2 C2012-903807-5F

Acknowledgements

I wish to convey my appreciation to the authors
who all produced essays of great discernment.
The assistance of the editor Lin Gibson was
invaluable in giving the essays their final form.
Gabriel Chagnon as always produced the excellent
French translations. Kent Monkman demonstrated
patience and understanding in the long road
to the realization of this publication. I also
wish to acknowledge the support of the staff
at the Gallery and of Zoë Chan in particular.
Finally, Emmelyne Pornillos, assisted by Amandine
Guillard, of 1218 A designed the publication, and
it is, as customary, of great elegance. M.T.

Kent Monkman wishes to thank the Ontario Arts
Council for its support in the production of the
works that were featured in *My Treaty Is With
The Crown*.

Remerciements

Je tiens à remercier les auteurs dont les essais font
tous preuve d'un grand discernement. Le travail
de la réviseuse Lin Gibson a été indispensable dans
la mise en forme finale de chaque essai. Gabriel
Chagnon a produit une version française des essais
qui se lit avec beaucoup d'aise. Le long processus
qui a mené à la réalisation de cette publication
a bénéficié de la patience et de la collaboration
de Kent Monkman et je lui en suis reconnaissante.
Je remercie le personnel de la Galerie, et en
particulier Zoë Chan, de leur appui à ce projet.
La graphiste Emmelyne Pornillos, assistée
d'Amandine Guillard, de l'agence 1218 A ont
conçu le graphisme de la publication avec leur
attention habituelle. M.T.

Kent Monkman désire remercier le Conseil
des Arts de l'Ontario de son appui à la réalisation
des œuvres composant *C'est avec la couronne
que j'ai conclu un traité*.