

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN



Volume XXIV
2003

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

Études en art, architecture et arts décoratifs canadiens
Studies in Canadian Art, Architecture and the Decorative Arts

Volume XXIV
2003

Adresse / Address:
Université Concordia / Concordia University
1455, boul. de Maisonneuve ouest, VA-432
Montréal, Québec, Canada H3G 1M8
(514) 848-4699
jcah@vax2.concordia.ca
<http://art-history.concordia.ca/JCAH/index.html>

La revue *Annales d'histoire de l'art canadien* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP), de l'Association canadienne des revues savantes et de la Conference of Historical Journals.

Tarif d'abonnement / Subscription Rate:
Abonnement pour 1 an / 1 year subscription:
28 \$ individus / individuals
35 \$ institutions / institutional
L'étranger / Outside Canada
40 \$ US individus / individuals
50 \$ US institutions / institutional

The Journal of Canadian Art History is a member of the Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP), the Canadian Association of Learned Journals and the Conference of Historical Journals.

Cette revue est répertoriée dans les index suivants: This publication is listed in the following indices:

Architectural Periodicals Index (England)
Art Bibliographies (England)
Art Index (New York, U.S.A.)
Arts and Humanities Citation Index (ISI, Philadelphia, U.S.A.)
Canadian Almanac and Directory (Toronto, Ont.)
Canadian Business Index (Micromedia, Toronto, Ont.)
Canadian Literary and Essay Index (Annan, Ont.)
Canadian Magazine Index (Micromedia, Toronto, Ont.)
Canadian Periodical Index (INFO GLOBE, Toronto, Ont.)
Current Contents / Arts & Humanities (ISI, Philadelphia, U.S.A.)
Historical Abstracts and America (Santa Barbara, U.S.A.)
IBR (International Bibliography of Book Reviews, F.R.G.)
IBZ (International Bibliography of Periodicals Literature, F.R.G.)
Repère (Répertoire analytique d'articles de revues du Québec)
RILA (MA, U.S.A.)

Les anciens numéros des *Annales d'histoire de l'art canadien* sont disponibles par l'*Annales* lui-même à l'adresse suivante: *Annales d'histoire de l'art canadien*, Université Concordia, 1455, boul. de Maisonneuve ouest, VA-432, Montréal, Québec, H3G 1M8, ou jcah@vax2.concordia.ca ou <http://art-history.concordia.ca/JCAH/index.html>

Back issues of *The Journal of Canadian Art History* are available by *The Journal* at the following address: *The Journal of Canadian Art History*, Concordia University, 1455, boul. de Maisonneuve ouest, VA-432, Montréal, Québec, H3G 1M8, or at jcah@vax2.concordia.ca or <http://art-history.concordia.ca/JCAH/index.html>

Mise en page / Layout and Design:
Pierre Leduc

Révision des textes / Proofreading:
Élise Bonnette, Mairi Robertson

Traduction / Translation:
Élise Bonnette, Janet Logan

Pelliculage et imprimeur / Film Screens and printer:
Imprimerie Marquis

Couverture / Cover:

J.B. Livernois, Cornelius Kriehoff at his easel in Quebec City, c.1870, Musée canadien des civilisations / Canadian Museum of Civilisation. (Photo: MCC / CMC, image #CD2000-31-1)

ISSN 0315-4297

Dépôt légal / Deposited with:
Bibliothèque nationale du Canada / National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Québec

REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGMENTS

Les rédacteurs des *Annales d'histoire de l'art canadien* tiennent à remercier de leur aimable collaboration les établissements suivants:

The Editors of *The Journal of Canadian Art History* gratefully acknowledge the assistance of the following institutions:

Concordia University, Faculty of Fine Arts
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada / Social Sciences and Humanities
Research Council of Canada

Les rédacteurs annoncent l'institution des Amis des *Annales d'histoire de l'art canadien*. Un don minimum de 300 \$ vaudra un abonnement de trois ans au donateur.

The Editors wish to announce the institution of the category of Patron of *The Journal of Canadian Art History*. A donation of \$300 minimum to *The Journal* will entitle the donor to a three year subscription.

Éditeur et rédacteur-en-chef / Publisher and Managing Editor:

Sandra Paikowsky

Rédacteur adjoint/ Associate Editor:

Brian Foss

Comité de rédacteur / Editorial Board:

Olivier Asselin, Université de Montréal

Jean Bélisle, Université Concordia / Concordia University

Brian Foss, Université Concordia / Concordia University

François-Marc Gagnon, Université Concordia / Concordia University

Laurier Lacroix, Université du Québec à Montréal

Sandra Paikowsky, Université Concordia / Concordia University

John R. Porter, Musée national des beaux-arts du Québec

Esther Trépanier, Université du Québec à Montréal

Assistante à l'administration / Administrative Assistant:

Brenda Dionne Hutchinson

Comité de lecture / Advisory Board:

Mario Béland, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

Charles C. Hill, National Gallery of Canada / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Denis Martin, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec

Diana Nemiroff, National Gallery of Canada / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Luc Noppen, Université du Québec à Montréal

John O'Brian, University of British Columbia, Vancouver

Ruth Phillips, Carleton University, Ottawa

Dennis Reid, Art Gallery of Ontario, Toronto

Christine Ross, McGill University / Université McGill, Montréal

Ann Thomas, National Gallery of Canada / Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Jean Trudel, Université de Montréal, Montréal

Joyce Zemans, York University, Downsview

TABLE DES MATIÈRES / CONTENTS XXIV 2003

Sandra Paikowsky	6	Publisher's Note / Note de l'éditeur
François-Marc Gagnon	8	L'ART CANADIEN COMMENCE-T-IL AVEC KRIEGHOFF ?
	18	Summary
Arlene Gehmacher	20	CANADA IN PARIS Krieghoff at the Universal Exhibition 1867
	43	Résumé
Conrad Graham	46	CORNELIUS KRIEGHOFF AND THE SHAKSPEARE CLUB
	58	Résumé
Laurier Lacroix	60	RUN KRIEGHOFF COURS
	70	Summary
Didier Prioul	72	KRIEGHOFF À QUÉBEC L'invention d'un nouvel espace
	94	Summary
Dennis Reid	98	SOME DISCOVERIES FOLLOWING UPON THE PUBLICATION AND EXHIBITION OF <i>KRIEGHOFF: IMAGES OF CANADA</i> RELATING TO THE FORMATIVE SIGNIFICANCE OF THE ARTIST'S MONTREAL PERIOD
	114	Résumé
	118	Instructions aux auteurs / Information for Contributors

PUBLISHER'S NOTE

This volume of *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien* is all about Cornelius Krieghoff. On this occasion we are publishing articles based on papers given at the colloquium "Inside/Outside: Cornelius Krieghoff" held at the McCord Museum of Canadian History in Montreal on September 21, 2001. The conference was prompted by the McCord's presentation of *Cornelius Krieghoff: Images of Canada*, organized by Dennis Reid and the Art Gallery of Ontario. The colloquium offered new considerations of Krieghoff's work, stimulated by the exhibition and its catalogue. Several participants at the conference were contributors to the exhibition catalogue; others took the exhibition as a starting point for their own thinking. This type of forum gives researchers a unique opportunity for direct dialogue with an audience that is curious about what it has seen in the museum. An added benefit is that it often encourages those same people to revisit the exhibition. By its very nature, the presentation of papers has an air of collegiality (and even a refreshing informality) that shows that art historical investigation is a lively and engaging process. *The Journal* believes it has a scholarly responsibility to disseminate this research to an even wider audience than attended the talks. By providing a record of the conference papers, we can also show that there is no final word on any subject in Canadian art history.

The articles presented in this volume, for the most part, elaborate on the issues addressed at the McCord colloquium. Because of the nature of scholarly publication, these findings are presented here in the more standardized academic fashion. However, we hope that the particular resonance of the spoken word has been retained. We believe that the publication process can act as a companion piece to the oral presentation. It allows the writer an open structure to elaborate and expand on the specific details that are the backbone of scholarly research. At the same time, the author is assured space for the notational references that further substantiate their argument. The publication of these conference papers is also intended to stimulate direct or even indirect ideas by others working in areas that relate to Krieghoff's time and place. It also allows for, at the very least, a further demonstration of the methods of art historical research, whatever the subject matter. In our next volume of *The Journal* we will be returning to our usual format with its variety of topics. A thematic issue based on conference papers, nevertheless, offers both the authors and the readers another venue for the dissemination of new ideas in Canadian art history. In that regard, it continues to fulfill our mandate of almost thirty years.

SANDRA PAIKOWSKY
Publisher and Managing Editor

NOTE DE L'ÉDITEUR

Ce volume de *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien* est entièrement consacré à Cornelius Krieghoff. Nous publions à cette occasion des articles d'après les communications du colloque «Ici et là Cornelius Krieghoff Inside/ Out», au Musée McCord d'histoire canadienne, le 21 septembre 2001. L'idée de ce colloque était venue à la suite de la présentation au Musée McCord de l'exposition *Cornelius Krieghoff: Images du Canada*, organisée par Dennis Reid et le Musée des beaux-arts de l'Ontario. Le colloque offrait de nouveaux points de vue sur l'œuvre de Krieghoff, suscités par l'exposition et son catalogue. Plusieurs participants au colloque avaient écrit des articles pour le catalogue de l'exposition, d'autres ont pris l'exposition comme point de départ de leur propre réflexion. Ce type de forum donne aux chercheurs une occasion unique de dialoguer directement avec un auditoire curieux d'en savoir davantage sur ce qu'il a vu au musée. Il a aussi souvent l'avantage supplémentaire d'encourager ces personnes à retourner voir l'exposition. De par sa nature même, la présentation de communications a un air de collégialité (et même de rafraîchissante simplicité) qui montre que la recherche en histoire de l'art est un processus vivant et attrayant. Les *Annales* pensent qu'il est de leur responsabilité éducative de diffuser cette recherche vers un public plus large que celui du colloque. En fournissant un rapport du colloque, nous montrons aussi qu'on n'a jamais dit le dernier mot sur quelque sujet que ce soit en histoire de l'art canadien.

Pour la plupart, les articles présentés dans ce volume des *Annales* développent les questions débattues lors du colloque de McCord. Vu le contexte d'une publication savante, ces recherches sont présentées ici dans un style plus formel. Nous espérons toutefois avoir conservé la résonance particulière du style oral. Il nous semble que le processus de publication peut servir de complément à la présentation orale. Il fournit à l'auteur une structure ouverte où perfectionner et développer les détails spécifiques qui sont la base de la recherche universitaire. En même temps, l'auteur est assuré de pouvoir ajouter les notes qui renforcent ses arguments. La publication des communications du colloque ont aussi pour objet de susciter directement ou indirectement des contributions d'autres chercheurs qui travaillent sur des thématiques reliées à l'époque de Krieghoff et aux lieux où il a vécu. C'est aussi une autre manière de montrer les méthodes de la recherche en histoire de l'art quel que soit le sujet. Dans notre prochain volume des *Annales* nous reviendrons à notre format habituel avec une variété de sujets. Toutefois, un numéro à thème, à partir de communications de colloque, offre aux auteurs et aux lecteurs d'autres possibilités pour la diffusion de nouvelles idées sur l'histoire de l'art canadien. À cet égard, cela s'inscrit dans la ligne de notre mandat depuis près de trente ans.

SANDRA PAIKOWSKY
Éditeur et rédacteur en chef



Cornelius Krieghoff, *Chasseur indien et sa famille*, 1856, huile sur toile, 45 x 67 cm, coll. Musée des beaux-arts de Montréal. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal, nég.1954.1104.NB)

L'ART CANADIEN COMMENCE-T-IL AVEC KRIEGHOFF ?

En posant cette question, j'ai bien le sentiment de faire Gérard Morisset se retourner dans sa tombe ! C'était une question qui le faisait sortir hors de ses gonds. Dès les premiers paragraphes de son livre, *La peinture traditionnelle au Canada français*, 1960, il s'attaquait à cette idée que l'art canadien ait pu commencer avec Krieghoff.

Il n'y a pas longtemps, écrivait-il, des critiques d'art faisaient remonter la peinture canadienne à Cornelius Krieghoff. Dans leur esprit, il apparaissait nettement que les Canadiens d'avant Krieghoff, pauvres, frustrés et bornés, n'eussent pu faire autre chose de mieux que de cultiver médiocrement leur terre, avoir beaucoup d'enfants et s'amuser de façon grossière. Et on laissait entendre que les Canadiens de l'époque 1860 n'avaient pas compris l'art de Krieghoff – ce qui était le comble de l'infamie ! – et que leurs petits enfants ne s'étaient, enfin, éveillés à la peinture qu'à la contemplation de l'œuvre du Groupe des Sept. Evidemment l'histoire de la peinture canadienne comportait nombre d'insuffisances¹.

Morisset ne nommait personne. À quels «critiques d'art» pensait-il au juste ? Il est difficile de le dire. Incluaient-ils parmi eux «l'un des rédacteurs» de *Canada and Its Provinces. A History of the Canadian People and their Institutions by One Hundred Associates*, dont il est question dans le paragraphe suivant ?

Et pourtant en 1898, Robert Harris a publié, dans *Canada. An Encyclopedia of the Country*, une étude incomplète mais solidement documentée sur la peinture canadienne. Apparemment, ce long article n'a eu que peu d'écho chez les chroniqueurs, puisqu'en 1914 l'un des rédacteurs de *Canada and Its Provinces* a ignoré la plupart des faits que Harris a mis à jour. À seize ans d'intervalle, l'acquis s'est dissipé².

Ces références sont bien vagues, puisque les ouvrages en question comptent respectivement sept et vingt-trois volumes ! L'article de Robert Harris, alors président de la Royal Canadian Academy, se trouve au Vol. IV de cette encyclopédie canadienne, publiée sous la direction de J. Castell Hopkins en 1898 à Toronto. Quant à *Canada and Its Provinces*...c'était aussi une encyclopédie, encore plus ambitieuse que la précédente puisque, je l'ai dit, elle comporte vingt-trois volumes. Elle avait été publiée entre 1914 et 1917, sous la direction d'Adam Shortt et d'Arthur G. Doughty à la Edinburgh University Press en Écosse et, à Toronto, chez Glasgow, Brook &

Company. Le volume auquel Morisset faisait sans doute allusion est le XII^e volume, qui porte sur la religion et les arts au Canada. Le chapitre sur les arts était rédigé par E.F.B. Johnston.

On n'y trouve pas telle quelle l'idée que l'art canadien commence avec Krieghoff, mais certaines phrases ont pu faire sursauter Morisset, comme par exemple : «...*the birth and life of Canadian art are both within the memory of man...*³». L'auteur y présentait Cornelius Krieghoff, Paul Kane, John Innes et Edmund Morris comme les fondateurs sinon d'une école canadienne du moins comme ceux qui avaient réussi à donner une caractère franchement canadien à leur production. Voici ce qu'écrivait E.F.B. Johnston.

Whilst there is not, strictly speaking, a national phase of art in Canada, it may be stated that a laudable attempt has been made at different times to render through the medium of the painter's vision some important feature of national character. Among those who have in no small degree given a national cast to their work may be mentioned the names of Paul Kane, Cornelius Krieghoff, John Innes and Edmund Morris (...) Krieghoff, the painter of the wilds of Canada, with the Indians and their camps and canoes, found many of his subjects in Quebec, then Lower Canada⁴.

Le problème posé par Johnston porte sur l'avènement d'un art national canadien et il entrevoit la possibilité d'un tel art dans l'apparition de sujets canadiens. Dans son esprit, ne saurait être qualifié de «canadien» ce qui n'avait servi qu'à répondre à des besoins de société, comme par exemple des besoins en images religieuses ou en portraits ressentis au début de la colonie. Il ne niait pas purement et simplement toute production artistique avant Krieghoff. Elle lui paraissait seulement ne pas encore avoir de caractère national. Johnston signale bien, en effet, tout de suite après, quelques peintres du régime français.

The first painter in Quebec was Father André Pierron whose work was produced between the years 1660 and 1673, the time of his death. Another artist, François Luc, a Recollet, died in 1685. Hughes Pommier, who died in 1686 in France, painted many pictures in Canada. Crequi painted a number of pictures, but as they were principally for churches they are not known to the public. It is said that he was a man of considerable genius as an original painter. There were apparently no secular artists in New France during the seventeenth and eighteenth centuries if we except Beaucourt, who was born about 1735 and was the first native Canadian painter who studied art in France⁵.

Ce n'est pas rien. Il est vrai que ce paragraphe de Johnston est truffé d'erreurs qui aurait agacé considérablement Morisset (s'il l'avait lu. Je montrerai plus loin qu'il ne l'a pas fait). «André Pierron» s'appelait en réalité Jean Pierron. Il était arrivé en Nouvelle-France en 1667 et non en 1660 et on ne sait rien de ses activités picturales avant cette date. «François Luc» est évidemment Claude François, dit le Frère Luc. «Hughes Pommier» s'appelait bien sûr, Hugues Pommier et «Crequi» était l'abbé Jean-Antoine Aide-Créqui. On ignore où Johnston avait pris que c'était un peintre

remarquable. L'abbé Charles Trudelle croyait quant à lui que «ce n'était pas un Raphaël», ce que nous lui accordons volontiers, à la vue de quelques-unes de ses toiles. En outre, il y avait eu des peintres non religieux en Nouvelle-France, comme Michel Dessailant ou Jean Berger. Enfin Beaucourt n'était pas le premier peintre canadien à avoir fait ses études en France. Il y avait été précédé par l'abbé Jean Guyon, également né au Canada.

Ce qui me fait dire que Morisset n'avait pas lu Johnston jusqu'au bout, c'est sa mention de l'article de Robert Harris, intitulé «*Art in Quebec and the Maritime Provinces*» qu'il qualifiait d'incomplet mais de «solidement documenté». Écrite en anglais, cette étude, affirmait Morisset, était accessible à ce Johnston. Il ne se serait même pas donné la peine de la consulter. «À seize ans d'intervalle», concluait Morisset, «l'acquis s'était dissipé». Mais c'est Morisset qui ne s'était pas donné la peine de lire Johnston jusqu'au bout. S'il l'avait lu, il aurait vu que toutes les erreurs qu'on trouve dans Johnston sont déjà dans Harris qui est évidemment sa source principale, sinon son unique source sur les débuts de la peinture au Canada. Harris parlait déjà de «*Father André Pierron who arrived in 1663*», du «*Frère François Luc a Recollet*», de «*Hughes Pommier*». Seulement sur «*Jean Antoine Aidé (sic) Crequi*», Johnston aurait été mieux inspiré de suivre Harris. Il en parlait en effet comme «*one of the first-born Canadians with some knowledge of Art*», ce qui est tout de même moins exagéré que d'en faire «*a man of considerable genius*». Cette petite confrontation est troublante sur la manière dont Morisset faisait ses lectures, mais elle nous éloigne de notre sujet.

Ce qu'il faut se demander plutôt, c'est de quels lieux les positions de Morisset et de Johnston sont-elles prises ? Pour Morisset, l'art canadien est l'art fait ici ou à partir d'ici, et ici n'est pas défini comme une simple localisation géographique. Ici est un Lieu défini à la fois comme un territoire particulier et comme l'habitat d'une communauté porteuse d'un passé et d'un certain nombre de valeurs (langue, foi, culture). C'est dans cette perspective qu'il fait du sens de rattacher à l'art canadien la production du frère Luc ou celle de l'abbé Pommier, non seulement parce qu'elles ont répondu à des besoins de la communauté, mais parce que, par leur seule existence, elles ont contribué à la transformation du Lieu en habitat familial, où les premiers colons pouvaient retrouver quelques-uns des symboles ou des signes qu'ils avaient laissés derrière eux en venant au Canada. Cette distinction entre le Lieu et l'Habitat est essentielle ici. Elle veut traduire l'opposition qu'on fait en allemand entre *Ort*, Lieu, au sens de la position occupée sur une grille spatiale, comme en physique ou en géométrie, et *Heim*, qui veut d'abord dire le foyer, la maison, mais plus largement la région transformée en endroit familial (*heimlich*). Après tout *Heim* a la même racine que *home*, en anglais.

On pourrait préciser cette polarité entre familial et non familial pour les premiers colons français en terre d'Amérique, en recourant à l'opposition que Gilles Deleuze et Félix Guattari font dans *Milles Plateaux*, entre l'espace «strié», stratifié et cadastré de l'État et l'espace «lisse», faits de relais plutôt que de points de repère, des

nomades. La forêt sans limites sur les bords de laquelle ils tentent de s'établir le long du fleuve Saint-Laurent, serait cet espace lisse habité par ces «errants» qu'étaient à leurs yeux les Amérindiens, alors que le système bien ordonné de la seigneurie, dont on voit, par exemple, la parfaite illustration dans la carte de Gédéon de Catalogne, 1709, serait l'espace strié. Empruntant cette distinction à Pierre Boulez, qui opposait la musique «striée» des Classiques, ordonnée par les schemata fixes de l'octave, à la musique «lisse» des Modernes, qui, ne recourant pas à l'octave, leur permettait des irrégularités considérables, Deleuze et Guattari opposent un espace qui doit être «compté» pour être occupé, à un espace occupé sans être compté. Dans le premier cas, des valeurs déterminées sont attribuées à chaque point de l'espace au croisement des coordonnées. On peut donc parler d'un espace homogène, centré et à vocation d'universalité, la grille spatiale s'appliquant ici valant aussi bien pour là, et pour n'importe quel autre point du système. Dans le second, l'espace lisse des nomades, l'hétérogénéité domine. L'idée d'un centre perd son sens. La reproduction (et donc l'universalisation) du système selon les endroits est impensable.

L'espace lisse est justement celui du plus petit écart : aussi n'a-t-il d'homogénéité qu'entre points infiniment voisins, et le raccordement des voisinages se fait indépendamment de toute voie déterminée. C'est un espace de contact, de petites actions de contact, tactile ou manuel, plutôt que visuel comme était l'espace strié d'Euclide. L'espace lisse est un champ sans conduits ni canaux. Un champ, un espace lisse hétérogène épouse un type très particulier de multiplicités : les multiplicités non métriques, accentuées, rhizomatiques, qui occupent l'espace sans le «compter», et qu'on ne peut «explorer qu'en cheminant sur elles». Elles ne répondent pas à la condition visuelle de pouvoir être observées d'un point de l'espace extérieur à elles : ainsi le système des sons, ou même des couleurs, par opposition à l'espace euclidien⁶.

Alors qu'on s'ingéniait à recréer les conditions d'une France nouvelle en Terre d'Amérique, on sentait qu'il ne fallait pas aller très loin pour tomber dans cet espace lisse des nomades. Certes Deleuze et Guattari pensent moins aux Amérindiens qu'aux Bédouins, aux barbares d'Occident, aux tribus d'Israël ou au début de l'Islam et, pour cette raison, ne retiennent pas la forêt comme espace lisse au même titre que le désert ou la pleine mer. Mais on pourrait trouver des témoignages qui assimilent la forêt au désert. La forêt a joué dans le Nord le rôle que le désert jouait dans le Sud. L'une et l'autre s'opposaient au jardin, l'espace cultivé par excellence. François Ier parlait de la forêt de Fontainebleau comme de ses «chers déserts⁷».

C'est dire que pour les premiers colons, la notion d'un espace familier ne s'opposait pas seulement à une conception froide et pour ainsi dire mathématique du lieu (*Ort*), mais aussi à l'espace non familier, inquiétant (*unheimlich*) de la forêt. C'est d'ailleurs précisément ce qui empêcha l'avènement du paysage dans la peinture de la Nouvelle France et plus généralement l'apparition de sujets plus spécifiques à notre pays dès cette haute époque.

Quand Morisset insiste pour dire que le premier style de notre architecture ancienne «vient tout droit de France», qu'il est «d'origine paysanne plutôt que citadine» et insiste pour dire qu'«il s'est perpétué pendant près de deux siècles⁸», il témoigne de l'importance à ses yeux de cet élément *heimlich* dans sa conception de notre art. Pour lui, la continuité prime tout. Elle est assurée par les artisans, pour qui «la vivacité de(s...) traditions» était le meilleur guide de leur «goût (...et de) leur sensibilité⁹». L'architecture domestique reflète elle aussi les «coutumes séculaires» de Normandie et de Bretagne...¹⁰.

Il en va de même de la peinture. L'importance du frère Luc vient de ce qu'il a apporté à la Nouvelle-France les traditions artistiques du Grand Siècle, par ses propres exemples. Il a contribué à leur maintien jusqu'en 1800¹¹. Plus généralement, Morisset se félicite de la «survivance française», même après la Conquête, parce que «la jeune nation est équipée socialement pour résister aux pièges les plus habilement dressés¹²». Dans le domaine des arts, cet équipement social se ramène au système de l'apprentissage. Pour Morisset, cette transmission de maître à apprenti est la clé de tout, même si «en peinture, l'apprentissage n'a pas joué un rôle aussi décisif que dans les autres arts¹³». Pas aussi décisif peut-être, mais non nul. «Tout de même», ajoute aussitôt Morisset en pensant à la mythique école des arts et métiers de Saint-Joachim, «l'apprentissage a existé en peinture, et cela depuis le début du XVIII^e siècle¹⁴».

Il existe donc une certaine continuité dans notre École de peinture. Continuité dans les sujets, toiles de sainteté et portraits - donc une peinture parfaitement adaptée aux besoins immédiats de la clientèle et aussi à son goût. Continuité dans l'aspect général des tableaux (...) Enfin continuité dans l'expression et la sensibilité¹⁵.

On le voit, pour Morisset l'art du Canada français était essentiellement traditionnel, et donc comme à l'abri de l'*Unheimlichkeit*, de l'étrangeté des espaces «lisses» sur lesquels il s'était développé.

La tendance de Johnston à chercher dans des sujets typiquement canadiens les premières manifestations d'un art national allait dans une tout autre direction. En cherchant l'émergence d'un art national dans l'apparition de sujets typiquement canadiens, Johnston datait l'apparition d'un art typiquement canadien avec celle d'une certaine *Unheimlichkeit* dans l'art canadien, c'est-à-dire l'apparition de sujets non familiers, plus étranges et donc possiblement plus spécifiques à notre pays. De ce point de vue, on peut bien dire que Krieghoff, cet *outsider as insider*, comme le caractérise Ramsay Cook¹⁶ fut particulièrement sensible à ces aspects moins familiers du territoire et de ses habitants. Il introduisit dans notre art le moins familier, à savoir une image du petit peuple, de l'habitant et des Indiens de son temps. Il a même tenté une première approche du paysage canadien, spécialement le paysage d'automne et le paysage d'hiver que même Joseph Légaré n'avait pas su traiter.

Ce qui est paradoxal – car je n'ai pas dit mon dernier mot – c'est que cet étrangeté soit finalement devenue si familière au point de servir maintenant à définir l'art national. On assiste au même phénomène avec le Groupe des Sept, comme l'avait bien senti Morisset. J'ajouterais qu'on l'a revécu encore récemment avec Jean Paul Lemieux. Chaque fois le ou les artistes adoptent la position du visiteur, donc de l'*outsider*, dans leur propre pays ou dans leur pays d'adoption. Les Sept vont partout et n'ont de cesse qu'ils aient visité le Grand Nord. C'est au retour d'un séjour éprouvant d'un an en France, que Lemieux découvre l'horizontalité du paysage québécois, comme il le déclarait lui-même.

À partir de 1956, après l'année passée en France, je ne vois plus les choses de la même façon. Une vision totalement différente se développe, une vision surtout horizontale, que je n'avais pas sentie auparavant. Je n'avais pas remarqué jusque là combien notre pays est horizontal. Et il a fallu m'en éloigner pour m'en rendre compte. C'est bien vrai que c'est ailleurs qu'on se découvre...¹⁷.

Il semble que ce soit plus précisément au cours d'un voyage en train, à la hauteur des Trois-Rivières que cette révélation se soit faite dans l'esprit de Lemieux.

J'ai souvent voyagé en train, parce qu'on a le temps de voir venir le paysage, de le laisser apparaître et s'étaler, puis disparaître. C'est un spectacle fascinant qu'on voit défiler tranquillement sous sa fenêtre. De retour d'Europe en 1956, je faisais le trajet entre Québec et Montréal, et j'ai été frappé à peu près à la hauteur de Trois-Rivières, par quelque chose d'étrange dans nos espace¹⁸.

On aura noté le mot «étrange». Il s'agit bien de dépaysement, qui amène ces peintres à traiter des aspects les moins familiers du paysage canadien. Mais ces aspects neufs non encore traités, donc *unheimlich* sont ensuite reconnus et deviennent des points de ralliement. Après en avoir été surpris, la tribu les reconnaît et les adopte. Ils deviennent nos icônes canadiennes ou québécoises selon les cas. Le vieux Krieghoff, qui a tant aimé peindre l'habitant et l'Indien, a plus de mal à se faire adopter. Les connaisseurs s'insurgent. Ils mesurent le danger de ces engouements successifs. Comme le rappelait Leo Steinberg dans un essai célèbre, il faut souvent inclure les artistes parmi ces connaisseurs.

...whenever there appears an art that is truly new and original, the men who denounce it first and loudest are artists¹⁹.

Qu'est-ce que Plamondon ou Hamel pouvaient bien penser de Krieghoff ? Comment le savoir?

On le voit, l'*Unheimlichkeit* est un concept ambivalent, qui bascule facilement dans son contraire. Comme tout ce qui est associé au Lieu, il peut tantôt rassembler, tantôt diviser. C'est Emmanuel Lévinas qui disait : «L'implantation dans un paysage, l'attachement au Lieu sans lequel l'univers deviendrait insignifiant et existerait à peine, c'est la scission même de l'humanité en autochtones et étrangers²⁰». C'est ce qui amenait Lévinas à prendre le contre-pied de la pensée technophobe de Heidegger.

Retrouver le monde, c'est retrouver une enfance pelotonnée mystérieusement dans le Lieu, s'ouvrir à la lumière des grands paysages, à la fascination de la nature, aux majestueux campements des montagnes; c'est courir un sentier qui serpente à travers champs; c'est sentir l'unité qu'instaure le pont en reliant les berges de la rivière et l'architecture des bâtiments, la présence de l'arbre, le clair-obscur des forêts, le mystère des choses, d'une cruche, des souliers éculés d'une paysanne²¹, l'éclat d'une carafe de vin posée sur une nappe blanche. L'être même du réel se manifesterait derrière ces expériences privilégiées, se donnant et se confiant à la garde de l'homme. Et l'homme, gardien de l'Être, tirerait de cette grâce son existence et sa vérité²².

Lévinas en venait à voir dans la technique moins ce qui menace l'Homme que ce qui «supprime le privilège de cet enracinement et de l'exil qui s'y réfère». La technique nous arrache aux superstitions du Lieu.

...les ennemis de la société industrielle sont la plupart du temps des réactionnaires. Ils oublient ou détestent les grands espoirs de notre époque. Car jamais la foi en la libération de l'homme n'était plus forte dans les âmes (...). Elle ne fait qu'un avec l'ébranlement des civilisations sédentaires, avec l'effritement des lourdes épaisseurs du passé, avec le pâlissement des couleurs locales, avec les fissures qui lézardent toutes ces choses encombrantes et obtuses auxquelles s'adosent les particularismes humains. (...) Le développement de la technique n'est pas la cause - il est déjà l'effet de cet allègement de la substance humaine, se vidant de ses nocturnes pesanteurs²³.

Lévinas en voyait la parfaite illustration dans l'exploit de Gagarine qui avait «quitté le Lieu. Pour une heure, un homme a existé en dehors de tout horizon - tout était ciel autour de lui, ou, plus exactement tout était espace géométrique. Un homme existait dans l'absolu de l'espace homogène²⁴».

Cet espace ce n'est ni la peinture de Kriehoff, ni celle de Lemieux ou du Groupe des Sept qui pouvait nous le rendre. À vrai dire, il fallait commencer, comme le suggère toute la pensée moderniste, à mettre en question l'importance du sujet pictural comme tel.

Comme le disait Jacques de Tonnancour : «Tant que nous chercherons à faire canadien en art, nous n'aurons pas d'art canadien. Nos traîneaux rouges ne nous y mèneront pas²⁵». Bien sûr, les «traîneaux rouges» étaient une allusion non voilée à Kriehoff. De Tonnancour ajoutait :

Un art qui atteint à un certain niveau de perfection, universalise toujours son expression. Et il importe avant tout de faire de l'art, du plus grand possible, conforme aux lois de l'esthétique. Si un Canadien s'arrache de son être un tel art, il ne manquera pas de faire de l'ART CANADIEN, même si la France y a mis la main (...) Une tradition canadienne se créera toute seule, par la force des choses, non par l'application tendue jusqu'au désespoir de notre volonté. Faisons de l'art; il sera canadien²⁶.

Autrement dit, le caractère canadien de notre art devrait venir par surcroît, sans qu'on l'ait cherché pour lui-même. C'est aussi la réflexion que se faisait Borduas à propos du caractère canadien de sa propre peinture.

Au début de ma curiosité pour l'art, la critique du temps faisait voir une peinture canadienne selon son cœur et son jugement. Inutile d'ajouter que je ne retrouvais aucune résonance profonde là-dedans. Seul un petit coin de la tête répondait. Pourtant, au fond, il était permis de me croire Canadien aussi, il me semble! Il devait donc y avoir plusieurs façons de l'être, la meilleure me parut encore de l'être sans y penser²⁷.

FRANÇOIS-MARC GAGNON

Institut de recherches en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky
Université Concordia

Notes

- 1 Gérard MORISSET, *La peinture traditionnelle au Canada français*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1960, p.7.
- 2 *Ibid.*, p.7 et 8.
- 3 *Ibid.*, p.598.
- 4 *Ibid.*, p.596.
- 5 *Ibid.*, p.601.
- 6 Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p.459-60.
- 7 Simon SCHAMA, *Landscape and Memory*, Toronto, Vintage Canada, 1995, p.550.
- 8 Gérard MORISSET, *Coups d'oeil sur les arts en Nouvelle-France*, Québec, 1941, p.2.
- 9 *Ibid.*
- 10 *Ibid.*, p.3.
- 11 *Ibid.*, p.21.
- 12 *Ibid.*, p.50.
- 13 *Ibid.*, p.51.
- 14 *Ibid.*
- 15 *Ibid.*, p.51-52.
- 16 Dennis REID et coll., *Krieghoff: Images du Canada*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1999, p.145 et suiv.
- 17 Propos de Jean Paul Lemieux, rapporté par Guy Robert, *Lemieux*, Montréal, Édition Skanké, 1975, p.111.
- 18 *Ibid.*, p.178.
- 19 Leo STEINBERG, «Contemporary Art and the Plight of Its Public» dans *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York, Oxford University Press, 1972, p.2-16, p.4.
- 20 Emmanuel LÉVINAS, «Heidegger, Gagarine et nous», dans *Difficile Liberté*, Paris, Édition Albin Michel, 1976, p.325.
- 21 Allusion au passage consacré à un célèbre tableau de Van Gogh, dans «L'origine de l'œuvre d'art» de Martin HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, p.13 et suiv.
- 22 LÉVINAS, *Difficile Liberté*, p.324.
- 23 *Ibid.*, p.323-24.
- 24 *Ibid.*, p.326.
- 25 Jacques de TONNANCOUR, «Pour un art canadien», *Le Quartier Latin*, 25 avr. 1941, p.9.
- 26 *Ibid.*
- 27 André-G. BOURASSA, Jean FISETTE et Gilles LAPOINTE, *Paul-Emile Borduas, Ecrits I*, Montréal, PUM, 1987, p.516-17.

DID CANADIAN ART BEGIN WITH KRIEGHOFF?

Did Canadian art begin with Cornelius Krieghoff? This article addresses the question in light of two opposing views. In the first few paragraphs of the forward to his 1960 book, *La peinture traditionnelle au Canada français*, Gérard Morisset attacked those (unnamed) art critics who proposed that Krieghoff was the originator of Canadian art. He severely condemned their dismissal of art prior to 1860. Instead he states that there was a much earlier start to the history of Canadian art, beginning with those artists who had responded to the religious or secular aesthetic needs of Quebec's original francophone population. Certainly Morisset believed that Krieghoff could not be considered the first Canadian painter because his work was so derivative of Dutch models.

E.F.B. Johnston presented an opposing view in his chapter "Painting and sculpture in Canada" in the 1914 publication, *Canada and its Provinces* (Volume XII). He believed that one could not speak of a Canadian art before artists had addressed questions of specific Canadian subject matter and the "features of national character." Johnston was aware of the writings of Robert Harris in *An Encyclopedia of the Country* (1898) and had knowledge of the painting of New France. Although Johnston repeated the errors found in Harris' text, he stated that the art of the *ancien régime* contained nothing that could be specifically called "Canadian." However, Krieghoff, Paul Kane and Edmund Morris among others, had painted the Canadian landscape and its first inhabitants (both the Native and the French Canadian). As a result, such subject matter gave their work an acceptable "national cast." For these reasons, Johnston wrote that "the birth and life of Canadian art are both within the memory of man." It goes without saying that Krieghoff made the lesser-known aspects of the country central to his work; in doing so, his images of the unfamiliar were transformed into familiar icons.

For Morisset, Canadian art was art that was made here; but "here" is not defined by simple geographic location. It includes both *place*, meaning a particular territory, and *habitation*, that carries with it certain societal and cultural values. The two are separate concepts as *place* signifies a physical location while *habitation* implies the transformation of that place into the familiar (*beimlich*). Morisset recognized that the early settlers of Quebec were in confrontation with the wilderness, the boundless forest. This was a place that could be described as a "nomadic space," to borrow a concept from the French philosopher Gilles Deleuze. In this analogy, space is not defined by geometric coordinates but by the mere occupation of that space. For the

inhabitants of New France, the unfamiliar forest was the space of the Indians who were regarded as the “errants” or nomads, par excellence. Instead of attempting to come to terms with this unfamiliar (*unheimlichkeit*) reality, the French pioneers simply ignored it. Rather, they attempted to reconstruct something similar to the rural France they had just abandoned. For Morisset, the art of early French Canada was essentially traditional and co-existed with the concept of the *unheimlichkeit*. Maintaining ties to the mother country became part of a continuing francophone sensibility; it was these traditional links to France that would give a “distinctive” flavour to Canadian art for two hundred years.

Johnston takes the opposite view to Morisset. He believed that a distinctly Canadian art emerged only when it focused on the *unheimlichkeit*. This occurred when painters confronted the less-familiar aspects of their surroundings, especially the vast empty space of the country and its first inhabitants. The paradox, of course, is that these subjects rapidly lost their strangeness and became symbols of the familiar. As part of the process of acceptance, they became the defining elements in determining Canada’s identity and gave Canadian art a particular content. Cornelius Krieghoff, who Ramsay Cook describes as an “outsider as insider,” was specifically sensitive to the less-familiar aspects of the country and its inhabitants. He was the first to paint First Nation peoples and the French-Canadian *habitant*, as well as the autumn and winter landscape, in a convincing manner.

Perhaps it does take a “tourist” to point out the peculiarities of a place and its people. In other words, Krieghoff was the first to tame our *unheimlichkeit*. This tendency would become essential to Canadian art as later proven by the Group of Seven’s images of the Far North and the Arctic. It is also evident in the paintings of Quebec by Jean Paul Lemieux. In fact, it was only on his return from a trip to France in 1956 that Lemieux perceived the horizontality of the Quebec landscape. It was as if he needed detachment from his own country in order to see the land in and for itself. As had occurred with Krieghoff and the Group of Seven, Lemieux’s visualizing of the unnoticed aspects of the landscape ironically become “typically” Canadian icons.

The primary reason for this shift from the *unheimlichkeit* to the *heimlichkeit* comes from the inherent ambivalence of the notion of *place*, which has been insightfully analyzed by Emmanuel Lévinas. *Place* can be a factor of identity, or a factor of division, of belonging or of estrangement, of universality or particularity. This means that it is likely that the debates over the specific “Canadian” character of Canadian art are far from over. In this context it is perhaps worthwhile to consider the comment of Paul-Emile Borduas from 1954: “When I first became interested in art, the critics of the time made their own judgements about what was Canadian painting.... Was there, then, more than one way to be Canadian? Though there might be many, the best way seemed to be so without thinking about it.”

Translation: The author



fig.1 Cornelius Krieghoff and William Scott, *Timber Depot, Quebec*, as exhibited at the Exposition universelle, Paris, 1867, Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec. (Photo: Pierre Soulard, PH1987-0669)

CANADA IN PARIS

Krieghoff at the Universal Exhibition 1867

Surely one of the most significant contributions of Dennis Reid's *Krieghoff: Images of Canada* – both exhibition and catalogue – was his discussion of Krieghoff's ensemble of paintings of the timber trade with the publication of the seldom-reproduced nineteenth-century photograph of the work.¹ Long conjectured to have been installed in the Legislative Assembly in Quebec City and lost in the fire in 1883, *Krieghoff: Images of Canada* revealed that the paintings (fig.1) had in fact been displayed at the Universal Exhibition in Paris in 1867 (UEP). At the Art Gallery of Ontario, the originating institution of the Krieghoff retrospective, the photograph of the ensemble was enlarged to the scale of the original object, with the actual central painting *Timber Depot, Quebec* (today known as *Sillery Cove, Quebec*) superimposed on its photograph. The painting introduced the "Europe 1864-1870" section, suggesting the role it played in promoting Canada on the international stage; and its placement with other paintings produced during his years abroad established its position within Krieghoff's career. In Reid's catalogue, *Timber Depot, Quebec* was assessed as "the great painting" of this period.²

The ensemble's unusual conception and arrangement, its ornamental presentation, its relatively large scale (about 160 cm high x 210 cm wide), and the mere fact of its having been included in the UEP seemingly bespeak its assured significance as a signal work of Krieghoff's career, and as a signal Canadian work on the international stage.³ But, as Reid noted, the ensemble seems to have made virtually no impression either abroad or in Canada.⁴ Certainly Krieghoff was one of the best-known and most-collected artists in Canada during his own day. So why the silence about the ensemble? This consideration of the ensemble will reveal the differences of agenda, complexities of interpretation, and multiplicities of meaning attendant to its presentation in Paris, and its subsequent reception (or lack thereof).

Current research indicates that the photograph was taken before the ensemble left for Paris and had been used to convince the Canadian organizers to include it in the display.⁵ It shows that the ensemble comprised nine paintings: a large central panel surrounded by a symmetrical complement of eight vignettes, each from roughly one-tenth to one-twentieth of the size of the central panel. Each painting had been simply framed and then set within an encompassing ornate framework assembled, as suggested by the joins discernible in the photograph, from at least twenty individual carved sections. The paintings and frame sections were secured to an opaque backing that stabilized the entire structure.⁶ The elaborate ensemble framework – described as "superb" in one Canadian newspaper⁷ – was the creation

of William Scott, the Montreal picture-frame maker and dealer who acted in the latter capacity for Kriehhoff from at least late 1866 to mid 1867, during the artist's extended stay in Europe.⁸

As the photograph reveals, each of the paintings had its title or subject on a label affixed to the framework directly beneath the corresponding image. The large, centre panel is identified as *Timber Depot, Quebec*.⁹ The vignettes (moving counter-clockwise starting with the roundel in the upper left corner) can be assumingly identified as follows: *Taking Parties to the Forest*,¹⁰ *Log House, Winter*,¹¹ *Junction of the St. Lawrence and Ottawa River*,¹² *Raft in Danger in Storm in the St. Lawrence*,¹³ *Jam of Logs at Low Water, Autumn*,¹⁴ *Evening in Log House*,¹⁵ *Drawing Timber*,¹⁶ *Hewing Timber*.¹⁷ The aspects of the timber harvest, from forest to cove, unfolded over the course of almost a year.¹⁸ In the late autumn, lumberjacks entered the forests and canoed the streams deeper into the woods, reconnoitering (many on behalf of the "lumber lords" who had contracted them) sites for number and quality of trees. They set up their base camp (log house) for the season, and built roads from the culling sites to the river. Evening activities for the lumbermen around the hearth included dinner, smoking, repairing implements or clothing, wrestling and story-telling.¹⁹ Over the winter, the best trees were sought out, felled and often hewn (the trunk squared with an axe), then hauled to the iced-over river where both squared timbers and logs remained until spring. The timbers were then floated individually or constructed into cribs and negotiated down the river, through rapids and falls, at times portaged and in other instances redirected down timber slides constructed to circumvent such natural obstacles. Cribs sometimes fell apart, the timbers piling one atop the another and creating a "jam" that would require the dangerous job of clearing. After overcoming these obstacles, enormous rafts were constructed and poled and sailed down the St. Lawrence during late spring and summer; most of them (if not lost to storms on the river) arriving at the coves near Quebec City where the timbers would be measured and graded before being shipped overseas.

Kriehhoff's ensemble includes many facets of this annual cycle, including a single intimate, interior scene of the evening activities – fiddling and dancing – of the lumbermen (*Evening in Log House*, roundel, lower right) that embraces the tendency of popular accounts to romanticize them as "rough children of the wilderness."²⁰ But the artist does not include all facets of the timber harvest, nor does he emphasize the human aspect. For the most part he focuses on the process of timber-making and transportation; if figures are included, their primary function is to animate the landscape. In two paintings (*Junction of the St. Lawrence and Ottawa* and *Raft in Danger in Storm in the St. Lawrence*), the human presence is so negligible as to be inconsequential; in another (*Jam of Logs at Low Water, Autumn*), it is non-existent.

One might be tempted to interpret Kriehhoff's ensemble as a selective narrative, but the work (particularly the vignettes) does not lend itself to any

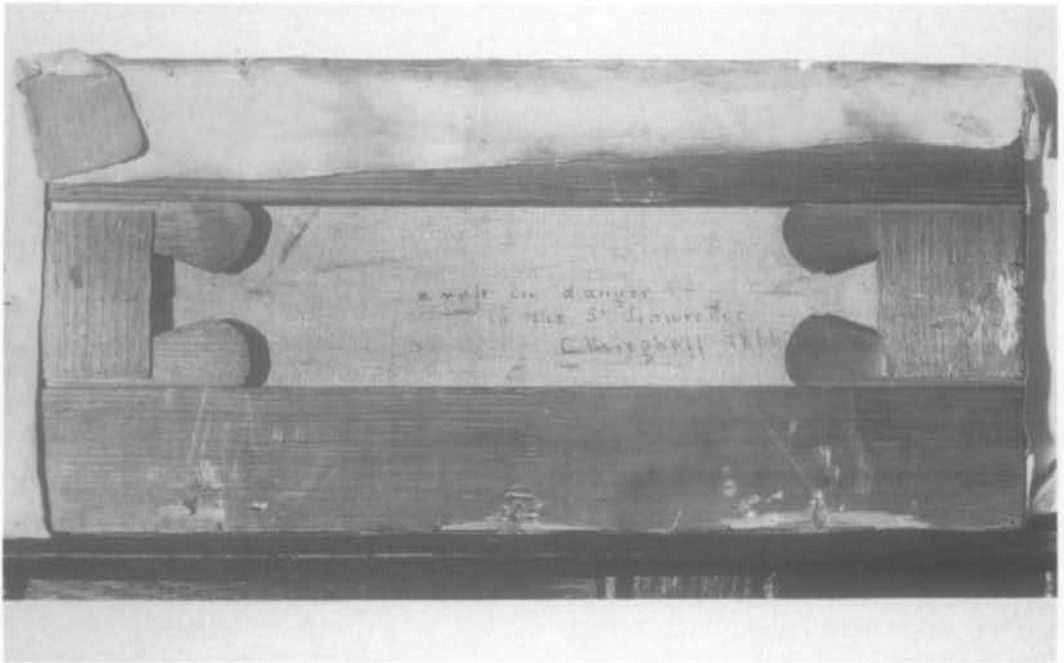


fig.2 Verso of *A Raft in Danger in the St. Lawrence*, photograph 1975 or before, photographer unknown, Royal Ontario Museum, Department of Western Art and Culture. (Photo: Royal Ontario Museum)

chronologically-sequenced reading, whether by direction (clockwise or counter-clockwise) or by format (roundel or rectangle). Indeed, the placement of those aspects of the trade that Krieghoff does render seems to bear no relation to chronology at all, being dictated perhaps rather by aesthetic concerns. There is, for example, a symmetry in the counterpoint of the directional movement within the two upright panels. The vignettes, despite the apparent significance in terms of reinforcing the idea of the vast forests and resource potential, are, even by virtue of their size, mere tributaries to the spectacle of landscape that is the subject of the central image.

In the photograph, the central painting is labelled *Timber Depot, Quebec*, but there is no guarantee that this is the artist's intended title. There are at least two instances of paintings in the ensemble bearing an inscription in Krieghoff's hand on the verso of the canvas that are variations of the titles on the labels as seen in the photograph. *Raft in Danger in Storm in the St. Lawrence*, is inscribed verso as "Raft in danger in the St. Lawrence" (fig.2) and *Taking Parties to the Forest* is titled "Taking Provision[s?] into the Forest." Indeed, there is some question as to whether the title by which the central painting is known today, *Sillery Cove, Quebec*, is accurate. The name "Sillery Cove" seems to date from when the painting entered the shop of Montreal art dealer William Watson in 1949.²¹ In August of that year, Watson had the painting relined by Frank Worrall, an art restorer in Toronto.²² The dealer's "document of authenticity" states that "'Sillery Cove: Quebec: 1859' was written on the back of the canvas before relining,"²³ but the wording is ambiguous enough to raise the question as to whether or not the inscription is in Krieghoff's hand. If it is in fact original (and we won't know that unless the relining is removed), then the question of intention regarding the change of title is raised. "Sillery Cove, Quebec" is very specific indeed, and one can understand that it may have been titled to appeal to the local Quebec market.²⁴ If indeed that is what has happened, the alteration to the more generic "Timber Depot, Quebec" would say much about the changing context of the audience; about the recognition of the painting's changing function from inhabiting what was probably intended to be a private space, to one more public.

Commanding in both size and imagery, *Timber Depot, Quebec* bespeaks the region's abundant natural resource and the nature of its commerce. As he did with two of the vignettes, Krieghoff took his pictorial cue from a Bartlett engraving, *Timber Depot near Quebec*, in *Canadian Scenery* (1842).²⁵ Krieghoff, however, modifies the perspective and situates the viewer at the Pointe-à-Pizeau, farther west, that is so that more of the shoreline is featured. And while both artists depict the site as viewed from the heights, the viewpoint in the Krieghoff is higher, thus effecting a perspective that is less acute and more expansive in both breadth and depth. Strategically framing the vista with the proverbial trees to either side, Krieghoff has affected a picturesque landscape with all its imperialist connotations.²⁶ It is this

strongly composed structure, combined with the distant mauve tones, that contributes to the monumentality of the painting noted by Reid.²⁷ Vast quantities of timber clog the coves that lie east of Point-à-Pizeau, extending seemingly forever along the north shore of the St. Lawrence past Quebec City, which is visible atop Cape Diamond in the hazy far distance. *Timber Depot, Quebec*, both title and picture, has everything to do with business, and in the international context of the Universal Exhibition, the business of promoting the sale of timber was the order of the day.

The painting, with its surrounding constellation of vignettes, had been brought to the attention of the Board of Arts and Manufactures for Lower Canada (BAMLC), the body responsible for suggesting the items that Canada East would contribute to Canada's display in Paris. A letter from the board to Joseph-Charles Taché, Deputy Minister of the Board of Agriculture and *de facto* organizer of the Canadian section in the Paris Exhibition, refers to another received from William Scott. Here Scott indicates that Krieghoff assembled ("got up") the group of paintings specifically with the Paris exhibition in mind.²⁸ Whether the individual paintings were actually created for this ensemble or were already in existence and simply appropriated for the project is not entirely clear. Two (*Raft in Danger in Storm in the St. Lawrence; Taking Parties to the Forest*) of the three paintings whose current whereabouts are known and for which extensive documentation exists do in fact bear inscriptions by Krieghoff on the verso of the canvas indicating, along with signature and original title, the date 1866.²⁹ Their distinctive formats (rectangular horizontal and roundel respectively) and size indicate that these two, and likely all, were intentionally created for a framework of a particular design and thus probably with Paris in mind. According to William Watson, however, the major panel, *Timber Depot, Quebec*, dates from 1859, seven years earlier. Could Krieghoff have had the central panel already on hand and used it as the generative image for a complex of pictures on the timber trade in the hopes of being included in the EUP? The answer to that question is still unknown.

In mid-nineteenth century Canada, the timber trade was a multifaceted commercial operation.³⁰ Originally Canada had only produced squared hewn timber (most of it white pine) and only for the British market. Eventually, however, production expanded to include deals (sawn planks, at least 3" thick, of high quality both in terms of wood and sawmanship) as well as regular planks and boards, and the market expanded to include the United States.³¹ While the squared timber trade was threatened when the last differential duties had been lifted by 1860,³² the market in the early to mid-1860s seemed eminently sustainable. Exports for 1865 had been at their highest since 1850.³³ In January 1866, the BAMLC met with Agriculture Minister D'Arcy McGee to consider the role of the Board and as well possible contributions to the Canadian display in the Universal Exhibition. It was decided that lumber firms should be alerted as soon as possible so that the finest trees could be selected for Paris during the current felling season.³⁴



fig.3 The Canadian Section (L'Exposition de produits de Canada), reproduction in the *Illustrated London News*, Supplement, 25 May 1867, 525.

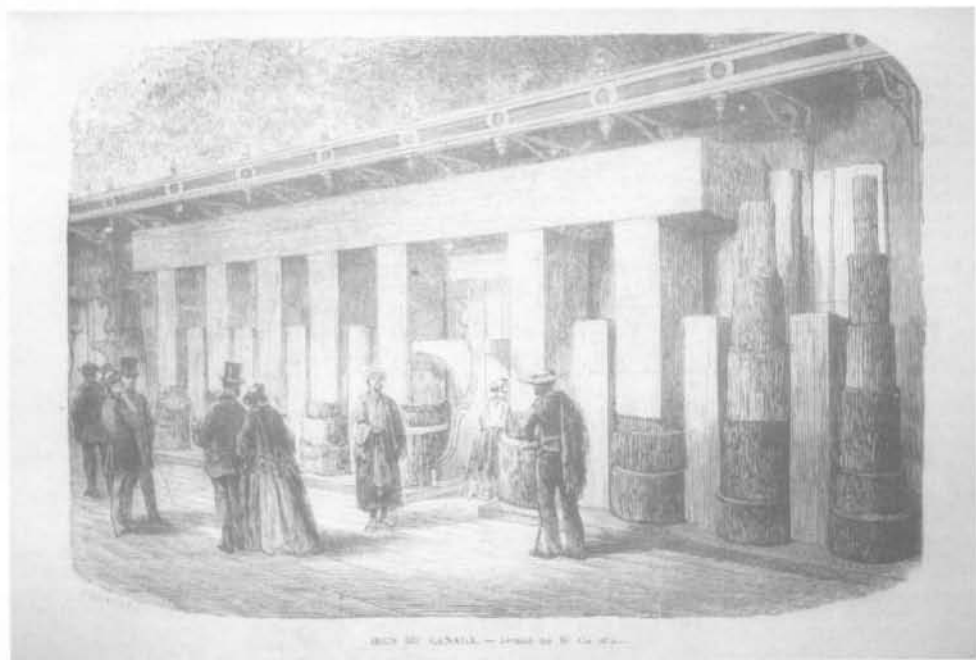


fig.4 Bois du Canada, wood engraving in François Ducuing, ed., *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, 1, no.18 (1 juillet 1867), Paris, Bureaux d'abonnements, 1867, 288; illustration for H. de la Blanchère, "Les bois d'ébénisterie et de travail étrangers."

It is thus not surprising that the industry would play a prominent role when Canada promoted itself on the international stage. Twelve years earlier, Joseph-Charles Taché had been instrumental in the success Canada experienced at the Paris Universal Exhibition of 1855. On that occasion, the centrepiece of the Canadian section was a monumental, pyramid-shaped structure of sixty-four varieties of wood, soaring sixty feet and boasting an internal staircase that visitors could climb virtually to its apex.³⁵ Now, as Executive-Secretary for Canada in the 1867 Universal Exhibition, Taché would attempt to recapture that same international attention for Canada's timber resources. Once again he chose the forest industry as the defining theme for the Canadian Court, the main showcase of the Canadian department.

The Canadian Court asserted its presence by virtue of an enormous colonnade featuring a fifty-foot-long, thirty-inches-square white pine squared timber supported by series of square pillars of various woods. These in turn were supported on bases composed of sections of tree specimens, and "placed in a way that the grain can be seen pretty well."³⁶ The engravings produced for the *Illustrated London News* (fig.3)³⁷ and for *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée* (fig.4)³⁸ reveal that at either end of the colonnade were additional freestanding tapered columns constructed from segments of tree trunks. Tall planks (deals) of woods, set out one after another behind the colonnade, provided a backdrop. The entire length of the Canadian Court facade was articulated by a running canopy of *faux* bird's-eye maple and buttresses of *faux* black walnut.³⁹ The court itself was designed to simulate an encampment in a forest interior. Iron pillars were painted to represent tree trunks and ornamented with artificial branches and leaves⁴⁰ (seen in fig.4 extending beyond the roofline of the facade). These supported "une grande tente d'une éclatante blancheur."⁴¹ Other items displayed in the court included a collection of fifty specimens of precious Canadian woods, each presented in three forms: raw (with bark intact), polished, varnished.⁴² For many, the Canadian timber trophy and court display was impressive.⁴³ Various forms of the raw product – hewn timber, log segments, deals – were also displayed. "Wood" – raw, worked, and finished – was Canada's high-profile presentation of itself in the forum of international commerce.

Timber Depot, Quebec with its entourage of vignettes was obviously appropriate for the Canadian Court at the Paris exhibition and Krieghoff surely must have been aware of the intention to have forest products as one of its feature displays. Certainly the BAMLC understood the value of Krieghoff's ensemble in this context.⁴⁴ Dunbar Browne, secretary of the BAMLC, in his letter to Taché dated 5 November 1866, promotes the inclusion of Krieghoff's ensemble in the UEP in large part on this basis and sent the photograph of the framed ensemble to reinforce his case:

At a meeting of the Sub-Committee of the Board of Arts & Manufactures for Lower Canada, I was directed to forward to you the enclosed letter from William Scott, of this City respecting a set of paintings got up by Mr. Krieghoff for the Paris Exhibition, and to express the deep regret the Sub-

Committee felt at being unable to purchase a work of so much merit and interest, owing first to the smallness of the amount placed at the disposal of the Board, and secondly to the fact that the amount so appropriated has been somewhat exceeded.

The Sub-Committee are highly pleased with the work, and the manner in which it is got up, and think it would be highly ornamental to the Canadian Court, not only as serving to illustrate one of the most important branches of our trade with foreign countries, but as a production of Canadian Art. We strongly recommend such action on your part as will secure for the Canadian Court at Paris a work of great merit and beauty.

I send you by express a photograph of the paintings as framed and grouped and shall await your answer with interest.⁴⁵

William Scott's enclosed letter, alas, has not been located, so it is not possible to determine how he promoted the ensemble on Krieghoff's (and his own) behalf. No doubt based on the phrasing in Browne's letter, Krieghoff's ensemble is subsequently described in the *Montreal Gazette's* preliminary list of Lower Canada's participants in the Paris show as "illustrative of the timber trade."⁴⁶ This reinforces the significance of the painting for the Canadian Court and certainly suggests that this was also the perception of the Canadian contingent. But what is also noteworthy about Browne's pitch is that in addition to Krieghoff's work being promoted for its subject, so relevant to Canadian commerce, the work is judged and deemed worthy of display at the UEP for having value as "Art." And one might even go so far as to infer from Browne's letter that it is the "whole package" – not only Krieghoff's paintings but also Scott's "ornamental" frame – that speaks to both aspects and is significant in both regards. On one level, there is perhaps a curious dichotomy between the ornate and refined botanical curvilinear forms of the carved frame, presented in formal symmetry, and the subjects of hard labour, natural resources, and the enormous raw materials that are "illustrated" in the paintings within the framework. But on a certain conceptual level, it does make sense: the frame, apparently ungilded, embraces those images of harvesting the raw material for the eventual transformation, if not into industrial products, then into finished products such as the elegant domestic object manifest in the frame itself.

Despite the BAMLC committee's high estimation of Krieghoff's paintings as both "illustration" and "art," there is little evidence that this esteem was shared by others, or that the ensemble was even noticed in any substantive way. The lack of recognition in the foreign press regarding its artistic merits is perhaps understandable. As one journalist quipped, in the context of Canada exhibiting works of art in France, "bringing pictures to Paris is something like bringing coals to Newcastle."⁴⁷ Given Krieghoff's popularity in Canada, however, surely the presentation of the artist in Europe on this occasion would have been celebrated, at least in the Canadian press. But in fact Krieghoff was scarcely mentioned, and the only commentary found

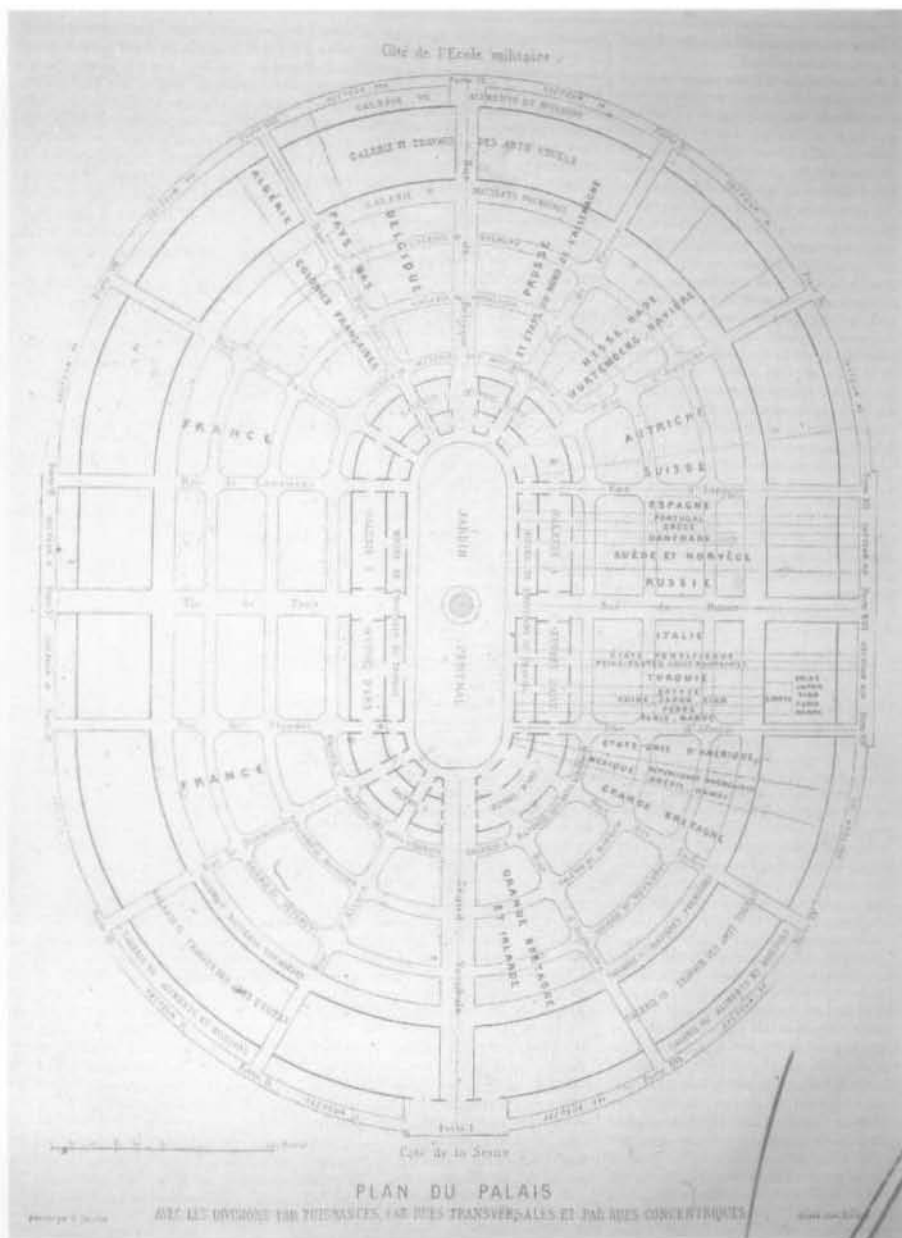


fig.5 Plan du Palais, Illustration for François Ducuing, "Le plan par terre du Palais de Mars," in *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, 2, no.43 (29 sept. 1867), Paris, Bureaux d'abonnements, 1867, 206-207; plan reproduced p.205.

to date (that directly relates to the paintings) is uncomplimentary. What explanation can account for this lack of response? A possible understanding of this surprisingly lacklustre attitude can be found in the consideration of location, function, and categorization.

The building constructed for the UEP consisted of a series of concentric ovals, expanding outward around a "central garden." These were criss-crossed by avenues, streets, and narrower passages radiating out from the garden (fig.5). With such a layout, the visitor had a choice: one could focus on one of seven "Groups": I: Works of Art; II: Apparatus and Applications of the Liberal Arts; III: Furniture; IV: Clothing; V: Products (Raw and Manufactured); VI: Apparatus and Processes Used in the Common Arts; VII: Food.⁴⁸ By travelling the full circumference of a single oval, the visitor encountered all the displays within that "Group," passing from country to country. Alternatively, one could focus on a single country starting from either the core or the perimeter of the building, and then working one's way along a radial street or passage, visiting all the "Groups" of a single country.

As a British colony, Canada did not rate a complete radial cutting through all zones, but rather was granted space by the British Commissioner within the area allotted to Great Britain. Based on various published accounts, one can determine that Canada's space comprised a partial length of a radial passage beginning at the "Works of Art" zone, then extending outward through the "Liberal Arts," "Furniture," and "Clothing," and ending with the "Canadian Court," a space within the "Raw and Manufactured Products" zone entered from the radial passageway.⁴⁹

As a work "illustrating one of the most important branches of [Canada's] trade with foreign countries," and fulfilling the apparent vision of the BAMLC, Krieghoff's ensemble should have resided in the Canadian Court complementing the magnificent displays of the timber trade. But it did not. As an ensemble comprising both oil paintings and decorative frame, it theoretically could have been designated for display in either Group III (Furniture), Class 15 (Upholstery and Decorative work) or Group I (Works of Art), Class I (Oil Paintings). The ensemble was understood first and foremost to be a work by Krieghoff, rather than by Scott, and so did not end up in Group III.⁵⁰ In the catalogue produced by the French Commission, Krieghoff's *Timber Depot, Quebec* and its eight vignettes were collectively identified as "Scène des forets;" and because they were oil paintings, were officially categorized as "Group I" (Works of Art).⁵¹ It would logically have shared the space with other oil paintings by Théophile Hamel,⁵² Antoine Plamondon, as well as Napoléon Bourassa's cartoon for his *Apothéose de Christophe Colomb* (fig.6),⁵³ pen and ink drawings of lumbermen and voyageurs by Eugène Taché (cousin of Joseph-Charles),⁵⁴ and relief panels of the seasons and médallions by sculptor Robert Reid. However, Krieghoff's ensemble was not part of the Works of Art section. Rather, as the *Journal de Québec* tells us, "Mr. Kraighoff's [*sic*] painting, superbly framed by Mr. Scott (of Montreal) is exhibited in the Canadian section amid photographs."⁵⁵



fig.6 Napoléon Bourassa, *l'Apothéose de Christophe Colomb*, 1864 (?), pastel and graphite on paper, 77 x 111 cm, Musée nationale des beaux-arts du Québec, Don de la succession Bourassa en 1941, 43.55.171. (Photo: Jean-Guy Kerouac)



fig.7 Samuel McLaughlin, Québec, 1861, Archives nationales du Québec, Série Documents iconographiques, P1000,S4,D27,P4. (Photo: Archives nationales du Québec)

Photography was categorized as a component of "Group II" (Liberal Arts), and despite the clear appreciation of its aesthetic aspects, evidence suggests it was regarded primarily in terms of its informational value as pictorial document. The *Illustrated London News* commentator, for example, after having travelled the "Liberal Arts" oval and encountering the photographic production of every participating country, could claim that

the finest panorama that has yet been produced of the civilised world will have been seen. If we think of these beautiful photographs, and the knowledge they convey to us, not only of the external appearance, but also of the manners and customs of the people, of the many distant countries, and then think (those who are old enough) how little we knew of these same countries some twenty-five years ago, we should be thankful to photography for the information and pleasure we derive from it.⁵⁶

Photography was a substantial display for Canada, comprising over two hundred works by eight of its most respected photographers of the day, including William Notman, Alexander Henderson, Livernois & Cie, Ellison & Co., Samuel McLaughlin, and J. Smeaton. Not all the Canadian photographs exhibited in Paris were individually listed, but based on published accounts of the display, we do have some sense of their content. A number of the photographic images presented wooded areas and scenes of the timber trade: Livernois included close-ups of trees,⁵⁷ and Smeaton's photographs of miners are described as offering "graphic portraiture ... of the splendid wild scenes of the native forests in Canada."⁵⁸ The work of Samuel McLaughlin is singled out with specific respect to the timber trade. "Mr. McLaughlin," reads the same report, "photographer to the Board of Works, Canada, exhibits views of Quebec and Montreal, scenes of the timber trade on the Ottawa, timber-yards of Quebec, falls of Montmorency, and delicious wood scenery taken both in summer and in the spring, when the ice, melting under the rays of the sun, gives a peculiar and striking feature to the picture; also public buildings at Ottawa, all excellent photographs."⁵⁹ McLaughlin's photographs of the timber trade were not individually identified but his view of l'Anse au Foulon, dated to circa 1861, is no doubt representative (fig.7).

Without the Canadian photographs at hand for comparison, one can only speculate as to why Krieghoff's painting ensemble ended up in that group display. Taché appears to have been the ultimate arbiter for the placement of items within the displays.⁶⁰ Did he take the BAMLC committee's description of the work as "illustrative" as being in accordance with the tendency to view photographs in much the same light? How is one to assess the function of such an overtly aesthetic ensemble of paintings in the context of a display of "documentary" photographs? In what ways could a painting by Krieghoff be understood in the same terms as a photograph by McLaughlin, Livernois, or Smeaton?

Perhaps speculating about the potential impact of placing Krieghoff's ensemble elsewhere might enlighten us on Taché's rationale for its placement. Would there

have been more or less response had the ensemble been placed where the BAMLC seems to have had envisioned it: in close proximity to the presentation of the raw material where it would serve as a pictorial complement to the impressive feature display of wood? But how could it have competed with the grand scale of the Canadian Court facade's and specifically with Abbé Brunet's highly praised and award-winning collection of wood specimens? Surely it would have seemed but an insignificant brochure to any journalist passing through such a temple-like homage to one of Canada's prime trade staples.

And what if "Scène des forêts" had been displayed in its officially categorized section – "Works of Art"? There is the possibility that the Krieghoff ensemble was in fact displayed in fair proximity to the "works of art," with but a small display of bookbinding separating the art section from the photographs.⁶¹ One newspaper correspondent in recounting his/her journey through the Canadian section, actually refers to the ensemble in the context of the Canadian works exhibited in the "works of art" area.⁶² Again, it is but a single line, but this time with overt evaluative content: "The show of Krieghoffs is not equal to many contributions that he has sent to Toronto."⁶³ Was the "Scène des forêts," although displayed with the photographs, hung close enough to the "Works of Art" section to lead the journalist to evaluate it in that context? Even so, how could the work, impressive as it may have seemed on its own, compete for attention with Napoleon Bourassa's imposing, life-size parade of historical figures comprising his *Apothéose de Christophe Colomb*? A work with a subject so current,⁶⁴ and produced on such a colossal scale in the grand tradition of allegory, *Apothéose* had become the "darling" of the Canadian press, both French- and English-language, even long before the exhibition opened.⁶⁵ Indeed, the conception and scale of Bourassa's work made it ideal for grandiose placement. It was well nigh the first Canadian item one encountered if travelling by "country" from the central garden⁶⁶ and there was talk (as it was the artist's goal) that the finished painting would grace the walls of the new Canadian parliament buildings.⁶⁷ Such an artwork would (and evidently did) overshadow Krieghoff's multi-imaged tribute to the timber trade.

One goal of the Universal Exhibition was that articles on display, particularly those related to industry, would ideally not be returned to their original homes, producers, or countries, but rather would be purchased by another country as evidence of an "interchange of ideas and experiences."⁶⁸ It would be difficult to imagine this destiny for Krieghoff's ensemble. What person or country outside of Canada would have coveted something so prosaically specific to the commercial details of its country of origin? Even Great Britain would not likely acquire it as a colonial trophy as the Constitution Act was implemented soon after the UEP opened. Not surprisingly, then, the ensemble did not sell in Paris. Indeed, it was returned to Canada, where it also proved hard to sell.⁶⁹ Taché apparently hoped that Scott would purchase it back from the Government. The Board of Arts & Manufactures did encourage Scott to do so, but to no avail and Taché recommended

it be offered for public sale.⁷⁰ The last piece of primary documentation we have states that “the painting” (i.e. the ensemble) was to be sold in Montreal. It is probable that the ensemble was dismantled and the paintings sold individually. Current research suggests that there is no record of any of the works until 1934, when Marius Barbeau published *Krieghoff, Pioneer Painter of North America*. The paintings *Junction of the St. Lawrence and Ottawa*, *Drawing Timber*, and *Log House, Winter* are all catalogued, the first two indicated as belonging to the collection of Septimus Fraser, Montreal. *Timber Depot, Quebec* and *Taking Parties to the Forest* only surfaced at Watson Art Galleries in 1949 and 1956 respectively, coming from different collections.

Does the lack of significant critical response to Krieghoff’s ensemble boil down to the fact that within the Canadian display, it was misplaced, thus miscategorized, and unable to be appropriately critiqued? Or did the work’s multivalent meanings inherent in its format, subject, faux-narrative, intent, and destination actually preclude it from gaining critical attention no matter where it had been displayed? For the BAMLC, the subject matter and artistic nature made the work an illustration of the highest order. For Krieghoff and Scott, as professional painter and framer, the ensemble was surely meant to function as proof of their status, and give a boost to their careers. But for Taché, the ensemble first and foremost could only have been regarded as a calling card for Canada, a country represented by timber-rich Canada East (“Quebec” after the Constitution Act). The commercial activities depicted in both painting and photography presented Canada as a country eager to continue, indeed expand, its engagement in international trade.⁷¹

So what are we finally to make of *Timber Depot, Quebec* and its ensemble; of Krieghoff’s generalization of the timber industry; of the lack of a significant critical response by the Canadian press? There were too many, perhaps implicitly conflicting, aims by all the players involved in Canada’s display. The lack of recognition of Krieghoff’s work was in part also symptomatic of the decision to disregard the strict accordance between categorization and object and the resulting failure to address the display needs of Krieghoff’s ensemble categorically or individually. In trying to satisfy two purposes and two categories at the 1867 Paris *Exposition Universelle*, Krieghoff’s timber ensemble could satisfy neither.

This case study shows how easily intended meanings and contexts can be lost, whether subverted or ignored intentionally or missed or misunderstood accidentally. The fact that Dennis Reid recovered Krieghoff’s ensemble into artistic acclaim speaks as much to the value and contextual meaning of the ensemble today, as to the lack of reception that spoke, in similar regards, of the ensemble in its own day.

ARLENE GEHMACHER

Associate Curator, Canadian Historical Art
Royal Ontario Museum

Notes

1 Dennis REID, "Cornelius Krieghoff: The Development of a Canadian Artist," in REID, *Krieghoff: Images of Canada* (Vancouver/Toronto: Douglas & McIntyre/Art Gallery of Ontario, 1999), 92–93, fig.15. Reid explains the circumstances of the rediscovery of the photograph in note 182. The photograph is reproduced in John PORTER, "The Market for Paintings: Basic Needs Versus Artistic Taste," in *Painting in Quebec 1820-1850: New Views, New Perspectives* (Quebec City: Musée du Québec, 1992), 29, ill. 23. Those who believed that the ensemble was hung in the Quebec Legislative Assembly surmised that the photograph was taken circa 1880, before the great fire in which the ensemble purportedly was lost. I had the pleasure of assisting in the preparation of the catalogue and exhibition from November 1998 to November 1999. I am grateful to Dennis Reid for subsequently allowing me generous access to the exhibition files for the research and preparation of this paper. This paper is part of a larger study I am undertaking on Canada's presentation of works of art at the UEP.

2 REID, *Krieghoff*, 94.

3 The ensemble is unusual, but not unique. See "Lumbering Life," *Gazette* (Montreal), 7 Dec. 1863. This short article refers to a photograph of a drawing by Edmonds, representing "various operations of lumbermen in the woods." A photocopied image of what is surely Edmonds' drawing is in the Krieghoff Exhibition Files at the AGO. It shows an ensemble of eleven paintings comprising a large central image, four corner roundels, another smaller roundel in the upper centre, and five panels in the spaces in-between. There are similarities between several of Edmonds' and Krieghoff's images. The *Gazette* article describes Edmonds' drawing as "carefully and minutely done, and admirably calculated for the engraver as illustrations to a book." Edmonds is probably A.M. Edmonds, an amateur artist from Burnstown, Ontario, who won first prize for pencil drawing (subject not identified) at the Upper Canada Provincial Exhibition of 1863, held in Kingston; see "The Upper Canada Exhibition – Prize List," *Globe* (Toronto), 26 Sept. 1863.

4 REID, *Krieghoff*, 92–93.

5 Letter from Dunbar Browne, Secretary of the Board of Arts and Manufactures for Lower Canada (BAMLC), Montreal, to J.P. [sic] Taché, Deputy Minister, Board of Agriculture. Records of the Department of Agriculture, 5 Nov. 1866, National Archives of Canada (NAC), RG 17, vol. 12, docket 968. The carbon version of the letter is in the Fonds Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, Archives nationales du Québec à Montréal (ANQM), P82, Conseil des Arts et Manufactures, Correspondance 1857-1873, 461; microfilm reel 1642. Browne's closing line is "I send you by express a photograph of the paintings as framed and grouped and shall await your answer with interest." The photograph was no doubt taken in Montreal at Scott's premises and conceivably also functioned as a pictorial key for assembling the work in Paris.

6 The backing is clear in the photograph: it not only blocks the "carved-through" areas, but also extends beyond the frame to create an outline.

7 "Les produits canadiens à l'Exposition de Paris," *Le Journal de Québec*, 21 May 1867. The actual wording is "Mr. Kraighoff's [sic] painting, superbly framed by Mr. Scott (of Montreal)."

8 The photograph shows a label at the bottom centre of the framework: "PAINTED by C. Kreighoff [sic] / Quebec / FRAMED by W. Scott / Montreal Canada East." Although Scott exhibited three of Krieghoff's paintings at the Art Association of Montreal's exhibition in February, 1867, it appears he divested himself of Krieghoff stock in May that same year. The auctioneer A. Booker advertised a sale of "valuable oil paintings," specifying that he was "instructed by W. Scott, Esq., to sell by auction, at his new art repository, 363 Notre Dame Street, on Saturday afternoon, first June, a large a choice collection of high class pictures, being consignments of about seventy oil paintings, Canadian subjects, by Kreighoff [sic], and 50 English, French and American Landscapes," *Herald* (Montreal), 28 May 1867.

9 Collection of Kenneth R. Thomson, Toronto; catalogued as "Sillery Cove, Quebec" in REID, *Krieghoff*, 310, cat. no. 140. I would like to thank Mr. Thomson for making this painting as well as *Taking Parties to the Forest and Raft in Danger in Storm in the St. Lawrence* available for my viewing.

10 *Taking Parties to the Forest*, 1866, 18.2 cm (circle); signed and dated lower right: C. Krieghoff / 1856; inscribed verso, lower right: *taking provision (s?) / to the / Forest / C Krieghoff / 1866*. Collection: Kenneth R. Thomson, Toronto. Provenance: Mrs. L.K. Wilson; Watson Art Galleries, Montreal, stock no. 15953 (as *Going to Camp*), purchased for \$350, 16 Dec. 1956; Paul L'Africain, Casgrain & Charbonneau Ltd., Montreal, purchased for \$550, 20 Dec. 1956; Kenneth R. Thomson, Toronto, purchased at auction, Sotheby's (Toronto), *Important Canadian Art*, 10 May 1995, Lot 239 (as *Going to Camp*) (repr.). See also: Watson Art Galleries Papers, NCGA, Inventory Book II, 313 and Watson Art Galleries Papers, NCGA, Sales Ledger III.

11 The current whereabouts of *Log House, Winter* is not known. Its provenance determined thus far is as follows: Smeaton White, Montreal, before 1934; private collection, Montreal, before 1975. See Marius BARBEAU, *Krieghoff, Pioneer Painter of North America* (Toronto: MacMillan, 1934), 116 (as *Roadhouse in Winter*) and J. Russell Harper Papers, NAC, MG 30, D 352, vol. 50, file "Revised Draft" [of Krieghoff catalogue raisonné], before 1975, p.270, P583 [manuscript] / P1212 [typescript], as "Lumberman's Shanty."

12 The current whereabouts of *Junction of the St. Lawrence and Ottawa* is not known. Its provenance determined thus far is as follows: Thomas Fraser; S.[eptimus] Fraser, Montreal, presumably by succession before 1934; Dominion Gallery, Montreal, before 1971; Private collection, Markham, Ontario, before 1979; unidentified owner, purchased at auction, Sotheby's (Toronto), *Canadian Art*, 2 Dec. 1998, Lot 179 (as *Junction of the St. Lawrence and Ottawa River*) (repr.). See BARBEAU, *Krieghoff*, 116 (as *River Scene*); Hughes de JOUVANCOURT, *Cornelius Krieghoff* (Toronto: Musson Book Company, 1971), 65, repr. (as *Junction of the Lawrence and the Ottawa*); J. Russell HARPER, *Krieghoff* (Toronto: University of Toronto Press, 1979), 89, repr. (as *Junction of the St. Lawrence and the Ottawa*). See also J. Russell Harper Papers, vol. 55, p.272, P588 [manuscript] / P109 [typescript], as "Junction of the Ottawa and St. Lawrence"; vol. 53, Binder 3 (1 of 4 files), black and white photograph with Dominion Gallery label, no. D4996, as "Junction of the Lawrence and Ottawa."

13 *Raft in Danger in Storm in the St. Lawrence*, 1866, 15 x 31 cm. Inscribed verso: *a raft in danger / in the St. Lawrence / C Krieghoff 1866*, Kenneth R. Thomson Collection. Provenance: Mr. McGregor, Montreal, late 1800s; Mrs. McGregor, Eastern Townships, by succession, May 1975; Brian DuMoulin Antiques, Ayer's Cliff, Quebec; Kenneth R. Thomson, Toronto, purchased 28 July 1975. See J. Russell Harper Papers, vol. 55, p.274, P591 [manuscript] / P1775 [typescript], as "Lumber Raft in Squall."

14 The current whereabouts of *Jam of Logs at Low Water, Autumn* is not known. Neither BARBEAU, *Krieghoff*, nor Harper's "Revised Draft" contains a possible match.

15 The current whereabouts of *Evening in Log House* is not known. The roundel is listed in Harper's unpublished revised version of his Krieghoff catalogue raisonné and identifies the owner of the painting at that time. Published reference to ownership is still under restriction. J. Russell Harper Papers, vol. 55, p.271, P584 [manuscript] / P1179 [typescript]. Harper did not realize that the roundel was part of the timber trade ensemble.

16 The current whereabouts of *Drawing Timber* is not known. Its provenance determined thus far is as follows: Thomas Fraser; Septimus Fraser (son of T. Fraser), Montreal, before 1934; Dominion Gallery, Montreal; before 1975; unidentified owner, consigned to auction, Pinney's (Montreal), 6 June 1989, Lot B155 (as *Winter Logging*, repr.), unsold; unidentified owner, purchased at auction, Joyner's (Toronto), *Canadian Art*, 28 Nov. 1989, Lot 45 (as *Winter Logging*, repr.). See BARBEAU, *Krieghoff*, 116 (as *Lumbering*) and J. Russell Harper Papers, vol. 55, p.271, P536 [manuscript] / P1499 [typescript], as "Lumbering."

17 The current whereabouts of *Hewing Timber* is not known. Neither BARBEAU, *Krieghoff*, nor Harper's "Revised Draft" contains a possible match.

18 The cycle is described in Arthur R.M. LOWER, *Great Britain's Woodyard, British America and the Timber Trade, 1763-1867* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 1973), 197–226, and Jean HAMELIN and Yves ROBY, *Histoire économique du Québec, 1851-1896* (Montréal: Fides, 1971), 215–16. Nineteenth-century accounts also vividly describe the dangers faced on the job. See *Canadian Illustrated News* (Hamilton): "Scene on the St. Lawrence," vol. 1, no. 1 (8 Nov. 1862): 7; "Lumber Raft on the Ottawa," vol. 1, no. 7 (27 Dec. 1862): 80–81; "The Lumber Trade," vol. 1, no. 15 (21 Feb. 1863): 175; "Rafting on Lake Ontario," vol. 2, no. 7 (27 June 1863): 79; "The Lumber Trade," vol. 2, no. 9 (11 July 1863): 101; "Squall on Lake St. Peter," vol. 3, no. 5 (26 Dec. 1863): 36.

19 A.J.L., "Stories Around the Chantier (Shanty) Camboose-Fire," *New Dominion Monthly* (Montreal), vol. 1, no. 3 (December 1867): 149.

20 *Ibid.*, 149-51; vol. 1, no. 5 (February 1868): 295–98; vol. 1, no. 6 (March 1868): 345–49, for example. According to HARPER, *Krieghoff*, 94, the small roundel shows "a fiddler sitting on a table in the mess room and playing by candlelight as the hardened shantymen dance."

21 Watson's business records give no date as to when the painting, listed as Stock No. 13634, arrived at his premises. Stock no. 13632 (Maurice Cullen, *The Coast of Newfoundland*) had arrived by 19 April 1949, and Stock no. 13640 (Léon L'Hermitte, *Le Moissonneur*) by 12 May 1949. Thus Stock no. 13634 must have arrived between these two dates. See Watson Art Galleries Papers, NGCA, Box 1, Inventory Ledger 1951, 48. The painting was sold under the title "Sillery Cove, Quebec" to J. Blair MacAulay, Winnipeg, 4 Jan. 1952, see Inventory Ledger. See also Watson Art Galleries Papers, NGCA, Box 5, Ledger Recording Sales January 1928-January 1956, Ledger III, 14 Jan. 1952.

22 Frank Worrall's business ledgers indicate the painting was in his studio for restoration in August 1949. Robert Worrall, son of Frank Worrall, in conversation with the author, 27 June 2003.

23 Photocopy, Watson Art Galleries document of authenticity (original signed by William Watson), given to J. Blair MacAulay, who purchased the painting from the Watson Art Galleries, Krieghoff Exhibition Files, AGO.

24 The first post-contemporaneous reference to the painting that suggests a specific locale is in the 1919 article by Abbé Henri-Arthur Scott, who first discovered the photograph. Scott's opening sentence begins "Le tableau de l'anse de Sillery, peint par Krieghoff, sous le titre: 'A timber dépôt at Quebec, – Un entrepôt de bois de construction à Québec.'" Abbé H.-A. SCOTT, "Appendice 1," in *Grands Anniversaires, Souvenirs historiques et pensées utiles* (Québec: Imprimerie et Relieuse de l'Action Sociale Ltée., 1919), 297.

Interestingly, the view depicted in the painting is not of Sillery Cove. It is in fact situated several coves to the west of the Point-à-Pizeau (the viewpoint of the painting), and thus would be behind the viewer. (See the map 'Paroisse Saint-Colomb de Sillery,' reproduced from "Atlas of the City and County of Quebec," 1879, in André BERNIER, *Le Vieux-Sillery* [Québec: Ministère des Affaires Culturelles, 1977], 54.) Might the title "Sillery Cove" refer in a general way to the large cove (named St. Michael) that lies immediately east of the Point, along the shore of the village of Sillery? Nowhere in BERNIER is it indicated that the cove named "St. Michel" on the map was at one point known as "Sillery Cove." My thanks to Mario Béland, conservateur de l'art ancien at the Musée nationale des beaux-arts du Québec for our discussions on this matter.

25 See N.P. WILLIS, *Canadian Scenery*, vol. 2 (London: George Virtue, 1842), 12. The Bartlett-Krieghoff connection is noted by HARPER, *Krieghoff*, 94, although he refers to another Krieghoff version of the subject, illustrated p. 93. The two vignettes that evince Krieghoff's familiarity with Bartlett's work are *Junction of the St. Lawrence and Ottawa*, inspired by *Junction of the Ottawa and St. Lawrence (near Cedars)*, 1841, engraving after W.H. BARTLETT, *Canadian Scenery*, vol. 2 (London: Geo. Virtue, 1842), facing 5; and *Raft in Danger in Storm in the St. Lawrence*, inspired by *Raft in a Squall, on Lake St. Peter*, 1840, engraving by J. Cousen after BARTLETT, in *Canadian Scenery*, vol. 1 (London: Geo. Virtue, 1840), facing 116.

26 See W.J.T. MITCHELL, "Imperial Landscape," in *Landscape and Power*, 2nd. ed. (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 16-17.

- 27 REID, *Krieghoff*, 94.
- 28 Letter from Dunbar Browne, see note 5.
- 29 While both inscriptions on the verso are unequivocally by Krieghoff, it should be noted that the date inscribed on the face of "Taking Parties to the Forest" can (and has) been read as "56." The inscription on the verso had been photographed before the painting was relined in 1995. My thanks to Carrie Elliott, Thomson Works of Art Limited, Toronto, for facilitating access to the treatment report.
- 30 See HAMELIN and ROBY, *Histoire économique du Québec*, 207-27 and LOWER, *Great Britain's Woodyard*.
- 31 HAMELIN and ROBY, *Histoire économique du Québec*, 217, and "The Lumber Trade," *Quebec Daily News*, 20 May 1867.
- 32 Kenneth NORRIE and Douglas OWRAM, *A History of the Canadian Economy* (Toronto: Harcourt Brace, 1996), 173.
- 33 *Ibid.*, 175, Figure 8.1: "Exports of Wood Products from Canada, 1850-1870," figures were calculated from information in R.M. McInnis, "From Hewn Timber to Sawn Lumber: The Canadian Forest Industry in the Latter Half of the Nineteenth Century," unpublished paper, Queen's University, 1988, table 2. The year 1865 was the peak year for exports between 1850 and 1870.
- 34 Minutes of the meeting of the BAMLC, Sub-Committee, 14 Jan. 1866, Fonds Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, ANQM, P82, Conseil des Arts et Manufactures, Livres de Minutes, p.201, P543 [microfilm reel 1640].
- 35 E.A. HEAMAN, *The Inglorious Arts of Peace, Exhibitions in Canadian Society during the Nineteenth Century* (Toronto: University of Toronto Press, 1999), 157; a photograph of the timber trophy is on page 159. An engraving of the trophy is the frontispiece to Joseph-Charles TACHÉ, *Canada at the Universal Exhibition of 1855, Communication of the Report to his Excellency the Governor General*, printed by order of the Legislative Assembly (Toronto: John Lovell, 1856).
- 36 "The Paris Exhibition," *Globe* (Toronto), 4 May 1867. The pillars are described as being of walnut, maple, beech, and elm woods, and as being about twelve feet high. See Quartz, "European Correspondence – Canada at the Paris Exhibition," *Globe* (Toronto), 31 May 1867. "Quartz" is the pseudonym of Thomas Patteson, one of the UEP Commissioners for the English Colonies.
- 37 "The Paris International Exhibition – The Canadian Section" and "L'exposition de produits de Canada," *Illustrated London News*, vol. 50, no. 1428, Supplement (25 May 1867): 525.
- 38 "Bois du Canada," wood engraving in, *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, François DUCUING, ed. (Paris, Bureaux d'abonnements, 1867), vol. 1, no. 18 (1 juillet 1867): 288.
- 39 "Canada at the Great Exhibition" (Letter from Paris in *London Canadian News*, [11 Apr. 1867]), *Daily Witness* (Montreal), 7 May 1867, 1.
- 40 The description of the iron pillars, which were painted "maple and walnut," is found in 'Class XLI, Forest Products,' from "Special reports prepared for the Science and Art Department of Great Britain," vol. V, 9; manuscript transcription. National Archives of Canada, RG17, A II 5, vol. 2320 (microfilm reel T-1291), 42.
- 41 "Le Canada à l'Exposition," *La Minerve* (Montreal), 11 May 1867.
- 42 *Ibid.* The collection was the work of Abbé Brunet, who won a gold medal for his "collection of woods and albums." See "List of Awards Granted to Canadian Exhibitors at the Paris Exhibition, 1867," Circular, Bureau of Agriculture, Emigration and Statistics, NAC, RG 17, vol. 22, nos. 1951-1976, docket no. 1963.
- 43 "A great deal of good taste has been displayed in the arrangement, which is made to represent a tent in a Canadian forest," 'Class XLI, Forest Products,' from "Special reports prepared for the Science and Art Department of Great Britain," vol. V, 9; manuscript transcription, Records of the

Department of Agriculture, NAC, RG17, A II 5, vol. 2320 (microfilm reel T-1291), 42. See also "The Paris Exhibition – Canadian and United States Departments – A Contrast," *Whig Standard* (Kingston), 3 June 1867.

44 The minutes of the BAMLC's meeting with McGee on 14 Jan. 1866, in which references were made to the logistics of acquiring prime samples of wood, were published in the daily press. See "Paris International Exhibition," *Gazette* (Montreal), 15 Jan. 1866.

45 For the Letter from Dunbar Browne, see note 5.

46 "Paris Exhibition of 1867 – Contributions from Lower Canada," *Gazette* (Montreal), 15 Dec. 1866.

47 [Quartz], "European Correspondence – Canada at the Paris Exhibition," *Globe* (Toronto), 31 May 1867.

48 Each "Group" consisted of a number of "Classes," allowing for more specific categorization of objects. The "Class" numbering system began with "1" and continued through all Groups to "95," "Group II" (Apparatus and Applications of the Liberal Arts), for example, embraced Class numbers 6 through 13, including Photographic Proofs and Apparatus (Class 9) and Musical Instruments (Class 10). See Committee of Council on Education (Science & Art Department), South Kensington Museum, London, *Paris Universal Exhibition of 1867, Imperial Commission, General Regulations* (London: Eyre and Spottiswoode, 1865).

49 "The Paris International Exhibition – The Canadian Section," *Illustrated London News*, 526. The correspondent writes that the displays of the various British Colonies, including Canada, were positioned at the "extremity of the British section of the Exhibition, and adjoining the machine-gallery," and describes the timber display as extending from "one end of the Canadian court to the other." See also "Canada at the Great Exhibition," in which the Canadian "stalls" are located "in a straight line – like the cord of the arch – from the common centre of all corridors or avenues – the Picture Gallery – to the mall of the external or Machine Gallery." One correspondent describes his/her journey through the Canadian section in sequence, beginning with the Fine Arts and culminating with the Canadian Court (interior). See "Paris Exhibition of 1867 – Contributions from Lower Canada."

50 In the preliminary list submitted to the press by the BAMLC, it is indicated that William Scott is contributing frames. "Frames" were designated within Group III (Furniture), Class 15 (Upholstery and Decorative work). See Committee of Council on Education (Science & Art Department), South Kensington Museum, London, *Paris Universal Exhibition of 1867*, 14.

51 *Exposition Universelle de 1867 à Paris, Catalogue Général publié par la Commission Impériale, 1re livraison, Oeuvres d'Art, Groupe I, Classes 1 à 5* (Paris: E. Dentu, 1867), 238: "Kreighoff [*sic*] (J.) [*sic*], à Québec. / 5. Scène des forêts." The introduction to the catalogue states that in order to facilitate the work of the Jury, the Imperial Commission decided that the catalogue of 1867 would be organized according to "Group," the exhibitors within each Group being arranged by nation and by classification. For example, the "Works of Art" Group catalogue would be: Great Britain; British Colonies; Canada; oil painting.

52 "Les produits canadiens à l'Exposition de Paris," *Le Journal de Québec*, 21 May 1867. Hamel's paintings included *Madone, Ste. Geneviève* and renditions of such historical figures as Colonel de Salaberry.

53 Bourassa's cartoon consisting of two sections is now lost. The pastel on paper reproduced as "fig.6" is the extant work closest to the UEP cartoon in time and, based on contemporary press descriptions, content. See "Un tableau canadien," *La Minerve* (Montreal), 2 Feb. 1867.

54 *Ibid.* The journalist notes that the collection of ten drawings pulled, as it were, from an *Étude* published in the *Soirées Canadiennes* by Joseph-Charles TACHÉ under the title of "Forestiers et Voyageurs," included three scenes of forests. See also "Eugène-Etienne Taché," *Dictionary of Canadian Biography*, v. 14 (Toronto: University of Toronto Press, 1998), 984.

55 *Ibid.*

- 56 C.T. THOMPSON, "Photography – Class 9 – Section II," *Illustrated London News*, vol. 51, no. 1445 (14 Sept. 1867, supplement): 298.
- 57 *Ibid.*, 299. "Livernois, of Quebec, contributes photographs from historical paintings, engravings, plans and portraits, illustrative of the history of Canada; also a collection of forest trees and plants, and detailed parts for study." Livernois' tree, plant, and wooded views exhibited in Paris were reproduced in *The Photographic News* of 18 October 1867. See Michel LESSARD, *The Livernois Photographers*, trans. Cabinet de traduction Dialangue enr. (Québec: Musée du Québec, 1987), 85, n. 25.
- 58 THOMPSON, "Photography – Class 9 – Section II," 299.
- 59 *Ibid.* Henderson's work is also identified although his views of the Ottawa River are not specifically described as being of the timber trade: "Henderson, A., Montreal, has a very large collection of Canadian views, especially from the neighbourhood of Quebec and on the Ottawa River. These photographs must convey a good idea of the splendour and picturesque character of Canadian landscape. Some of them have been produced instantaneously."
- 60 Andrew Learmont Spedon, relates his encounter with Taché who was in the process of erecting a section of the Canadian display. See A.L. SPEDON, *Sketches of a Tour from Canada to Paris* (Montreal: Lovell, 1868), 198–99.
- 61 "Mails by the Peruvian – Paris Exhibition," *Gazette* (Montreal), 21 May 1867. The correspondent goes into considerable detail describing the Canadian "art" section, referring to the items in the "art" and the "photography" sections in the same breath, and singles out McLaughlin's photographs. But there is no mention of Krieghoff.
- 62 [Quartz], "European Correspondence – Canada at the Paris Exhibition," *Globe* (Toronto), 31 May 1867.
- 63 *Ibid.*
- 64 "Les produits canadiens à l'Exposition de Paris," *Le Journal de Québec*, 21 May 1867. Columbus was being promoted for canonization by Mgr Donnet, Archbishop of Bordeaux.
- 65 "Mails by the Peruvian – Paris Exhibition," *Gazette* (Montreal), 21 May 1867; "Les produits canadiens à l'Exposition de Paris," *Le Journal de Québec*, 21 May 1867.
- 66 "Mails by the Peruvian – Paris Exhibition," *Gazette* (Montreal), 21 May 1867.
- 67 "Décoration des Salles du Parlement," *La Minerve* (Montreal), 26 Jan. 1866; "Canadian Work of Art," *Herald* (Montreal), 1 Feb. 1867; "Mails by the Peruvian – Paris Exhibition," *Gazette* (Montreal), 21 May 1867.
- 68 "The Paris Universal Exhibition," in *The Illustrated Catalogue of the Universal Exhibition, published with Art Journal* (London and New York: Virtue & Co., 1868), xii.
- 69 "The President has stated that he had received a letter from Mr. Tache [*sic*] informing him that the set of paintings by Kreighoff [*sic*] sent to Paris had been returned and that they were to be sold." *Minutes of the Sub-Committee, Board of Arts & Manufactures* [Quebec], 7 Mar. 1868. (Fonds SSJB, ANQM, P82, Conseil des Arts et Manufactures, Livres de Minutes, 241–42, P543 [microfilm reel 1640]).
- 70 Letter from Henry Bulmer, Secretary of the Board of Arts and Manufactures [Quebec], Montreal, to Joseph-Charles Taché, 17 March 1868. Records of the Board of Agriculture, NAC, RG 17, vol. 19, file 1626-1650, docket 1632; "W. Scott will not make us an offer for the painting. We propose instead of waiting for your arrival in Montreal to advertise it for sale."
- 71 This particular investigation of the production and reception of Krieghoff's ensemble has not addressed the possible significance of the implementation of Confederation, negotiated during the year in which the exhibition was organized, and implemented during the actual run of the exhibition.

LE CANADA À PARIS Krieghoff à l'Exposition universelle de 1867

Une des contributions les plus significatives de l'exposition, ainsi que du catalogue, de Dennis Reid *Krieghoff: Images du Canada* a sûrement été son commentaire de l'ensemble des tableaux de Krieghoff sur l'industrie du bois et la publication d'une photographie de l'œuvre depuis longtemps oubliée et jusqu'à présent inédite. On a longtemps supposé que ces tableaux avaient été installés dans l'Hôtel du Parlement, à Québec, et détruits dans l'incendie de 1883, mais *Krieghoff: Images du Canada* révèle qu'ils avaient été exposés à Paris lors de l'Exposition universelle de 1867. Au Musée des beaux-arts de l'Ontario, on a agrandi la photographie aux dimensions de l'ensemble original et le tableau central original, *Dépôt de bois, Québec* (connu aujourd'hui sous le nom de *L'Anse de Sillery, Québec*), a été superposé sur sa photographie. Sa présentation à Toronto suggère qu'il avait une place importante, au plan national et international, dans la carrière de l'artiste.

Les recherches actuelles indiquent que cette photographie a été prise avant que l'ensemble ne soit envoyé à Paris et qu'elle avait servi à persuader les organisateurs canadiens d'envoyer l'ensemble à l'Exposition. Elle montre qu'il comportait neuf tableaux : le grand panneau central entouré symétriquement de huit illustrations plus petites de divers aspects du commerce du bois. Les illustrations (dans le sens contraire de celui des aiguilles d'une montre, en commençant par l'œil de bœuf dans le coin supérieur gauche) sont identifiées comme suit d'après les étiquettes sur la photographie : *En guidant un groupe en forêt; Maison d'habitant en hiver; Confluent du Saint-Laurent et de l'Outaouais; Train de flottage en danger durant une tempête sur le Saint-Laurent; Train de flottage bloqué en eau basse, automne; Soirée dans une cabane en rondins; Tirant le bois; Coupant le bois*. Chaque tableau était encadré simplement puis inclus à l'intérieur d'un cadre très orné, œuvre de William Scott, l'encadreur et marchand d'art montréalais qui s'occupait des affaires de Krieghoff durant le séjour de l'artiste en Europe au milieu des années 1860.

L'ensemble peint par Krieghoff représente plusieurs aspects de la récolte du bois, de la forêt jusqu'à la baie, avec un accent sur le processus de fabrication du bois d'œuvre et sur le transport. Toutefois il ne comprend pas toutes les facettes du cycle annuel, et ne souligne pas l'aspect humain, sauf pour animer le paysage. L'ensemble de Krieghoff n'est pas narratif, en ce qu'il ne se prête pas à une lecture chronologique, ni par la direction ni par le format. Les illustrations sont simplement

tributaires du spectacle paysager représenté dans le tableau central, *Dépôt de bois, Québec*. Pour ce tableau, comme pour deux des illustrations, Krieghoff s'est inspiré d'une gravure de Bartlett, *Dépôt de bois près du Québec*, publié dans *Canadian Scenery*. Le tableau de Krieghoff a tout à voir avec le commerce et, dans le contexte international de l'Exposition universelle, la promotion de la vente du bois d'œuvre était une priorité. Il n'est donc pas étonnant que l'industrie forestière ait été le thème déterminant du pavillon du Canada, la vitrine principale de ce département qui comprenait une énorme colonnade de pin blanc supportée par des piliers de diverses essences de bois.

L'œuvre de Krieghoff convenait évidemment au pavillon du Canada et l'artiste devait sûrement être conscient de l'intention de faire une place très importante aux produits de la forêt parmi les produits exposés. La documentation existante suggère qu'il a assemblé le groupe de tableaux spécifiquement en vue de l'Exposition de Paris. Mais il n'est pas tout à fait certain que les tableaux individuels aient été réellement créés pour cet ensemble ou qu'ils aient été des œuvres antérieures convenant au projet. D'après les registres de William Watson, «*Dépôt de bois, Québec*» date de 1859, soit sept ans auparavant. Nous ne savons pas encore si Krieghoff l'avait sous la main et l'a utilisé comme base d'un ensemble d'illustrations du commerce du bois dans l'espoir qu'il soit inclus dans l'Exposition universelle.

L'ensemble a été porté à l'attention de la Chambre des arts et manufactures du Bas-Canada, responsable de proposer les articles de l'est du Canada qui devaient faire partie de la section canadienne de l'Exposition. Dunbar Browne, secrétaire de la Chambre, a obtenu de Joseph-Charles Taché, sous-ministre de l'Agriculture et organisateur *de facto* de la section canadienne de l'Exposition de Paris, qu'il en fasse partie. Dans une lettre datée du 5 novembre 1866 (accompagnée d'une photographie de l'ensemble de Krieghoff pour appuyer sa demande), Browne écrivait à Taché: «Le sous-comité est très heureux de l'œuvre et de la manière dont elle est montée, et pense qu'elle serait un ornement pour le pavillon du Canada, non seulement pour illustrer l'une des branches les plus importantes de notre commerce extérieur, mais comme produit de l'art canadien.» Ce qui est remarquable dans le boniment de Browne, c'est que l'ensemble est jugé digne d'être montré à l'Exposition universelle pour sa valeur «artistique».

La conception et l'arrangement inhabituels de l'ensemble, sa présentation recherchée, ses dimensions relativement importantes et le fait qu'il ait été présenté à l'Exposition universelle de Paris aurait dû en faire une œuvre remarquable dans la carrière de Krieghoff et une œuvre canadienne importante sur la scène internationale. Mais, comme Reid le fait remarquer, l'ensemble ne paraît pas avoir fait la moindre impression ni à l'étranger ni au Canada. Krieghoff était certainement l'un des artistes les mieux connus et les plus collectionnés au Canada de son vivant, et la présentation de l'artiste en Europe à cette occasion aurait assurément dû être

célébrée au moins dans la presse canadienne. Mais, en fait, le nom de Krieghoff est à peine mentionné et le seul commentaire directement relié à ces tableaux qu'on ait trouvé à ce jour est défavorable. Alors, pourquoi ce silence autour de l'ensemble?

La raison de l'accueil plutôt froid réservé à l'ensemble est peut-être à trouver dans la localisation, la fonction et la catégorisation. Bien que colonie britannique, le Canada n'avait obtenu qu'un espace restreint à l'intérieur de la section réservée à la Grande Bretagne. L'ensemble de Krieghoff aurait dû demeurer dans le pavillon du Canada en complément des magnifiques présentations du commerce du bois. Mais ce ne fut pas le cas. Ou encore, il aurait logiquement pu partager l'espace réservé à d'autres peintures à l'huile d'artistes tels Théophile Hamel, Antoine Plamondon et Napoléon Bourassa. Cependant, il ne faisait pas non plus partie de la section des œuvres d'art. Au lieu de cela, on l'a exposé parmi plus de 200 photographies (par d'éminents photographes canadiens, dont William Notman, Alexander Henderson, Livernois & Cie et Samuel McLaughlin, par exemple), un certain nombre qui étaient de la forêt et du commerce du bois. On peut se demander pourquoi l'ensemble de tableaux de Krieghoff s'est retrouvé dans ce secteur. Taché a-t-il interprété la description de l'œuvre de Krieghoff faite par le comité de la Chambre des arts et manufactures comme une «illustration», conformément au but supposé des photographies? Comment peut-on mesurer la fonction d'un ensemble de tableaux clairement esthétique placé parmi des photographies «documentaires»?

Le manque de réponse critique significative à l'ensemble de Krieghoff (sans compter qu'à Paris, aucun autre pays n'en a fait l'acquisition comme exemple d'un «échange d'idées et d'expériences») serait-il dû au fait qu'il ait été placé dans la mauvaise catégorie à l'intérieur de la section canadienne, et qu'il n'ait, par conséquent, pu être critiqué de manière adéquate? Ou est-ce que les divers sens de l'œuvre, inhérents au format, au sujet, à l'aspect faussement narratif, au propos et à la destination l'auraient exclus de toute attention critique, quel que soit le lieu où il aurait été exposé? Ce cas de figure montre combien des significations et des contextes précis peuvent facilement être perdus, soit qu'ils aient été délibérément subvertis ou ignorés, soit qu'ils aient été accidentellement méconnus ou incompris. Le fait que Dennis Reid ait replacé l'ensemble de Krieghoff sur la scène artistique témoigne autant de la valeur et du sens contextuel de l'ensemble aujourd'hui que du manque de reconnaissance, à ces niveaux, dont il a été l'objet à sa propre époque.

Traduction: Élise Bonnette

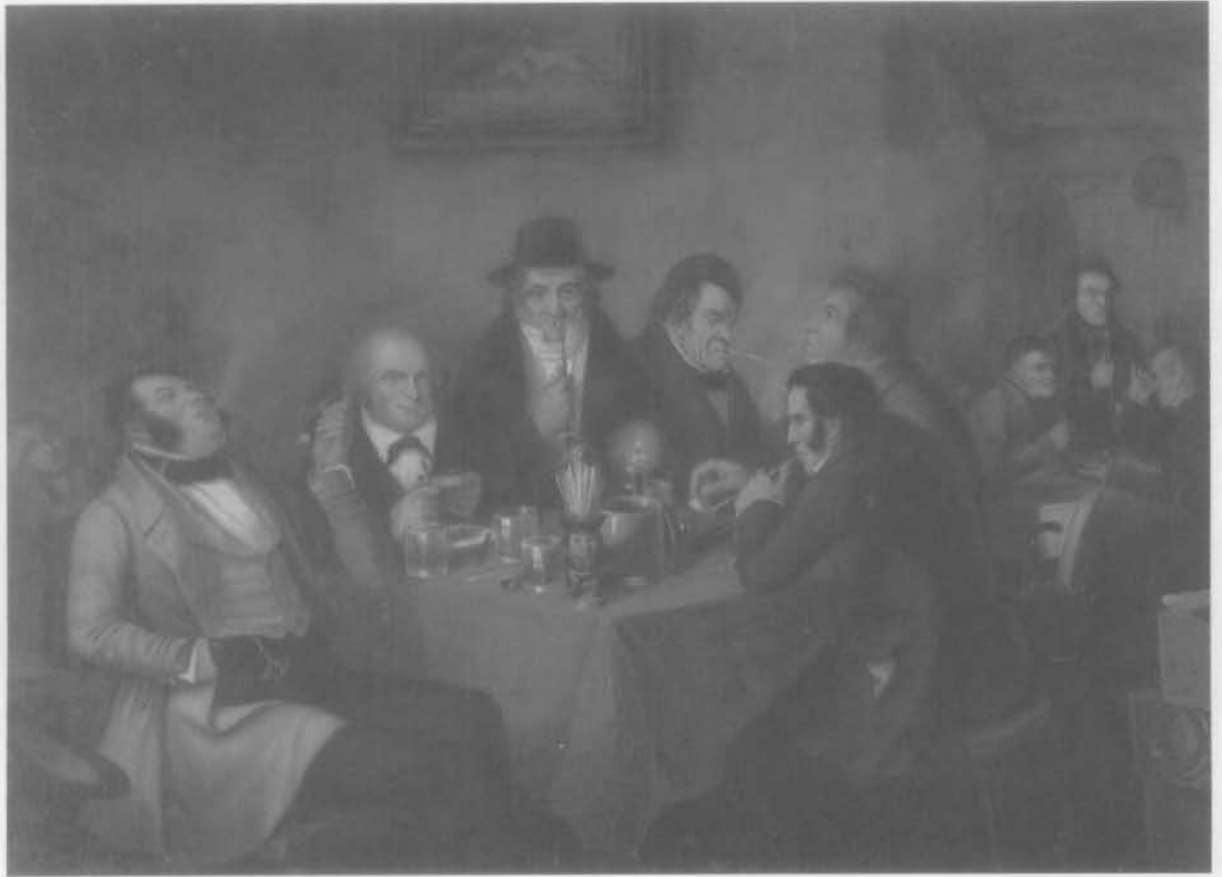


fig. 1 Cornelius Krieghoff, *The Shakspeare Club*, 1847, oil on canvas, 36 x 51 cm, McCord Museum of Canadian History, Montreal. (Photo: McCord Museum)

CORNELIUS KRIEGHOFF AND THE SHAKSPEARE CLUB

During the summer of 2000 a previously undocumented painting by Cornelius Krieghoff (1815-1872) was brought to Montreal's McCord Museum of Canadian History for examination (fig.1). The painting depicts an interior scene with a number of men seated around a table smoking and drinking. Certain artistic license and a conscious attempt at caricature have created a group portrait with great vitality. The painting is signed and dated on the rim of the top hat in the bottom left corner "C. Krieghoff / 47"¹ and it is also signed across the back of the canvas. The work was in a remarkably good condition and the only major conservation requirement was a surface cleaning that restored the painting to its pristine original state.

The painting was owned by several generations of the same family. When Dr. Arthur Browne died in 1905 he left it to his son Russell. After his death in 1923 it remained with his widow until 1943 when her son Dalzell inherited, but did not take possession of the painting. He left it in the care of his sister Pamela and eventually gave it to her. Mrs. Pamela Brodhead donated the work to the museum and the painting is now identified as *The Shakspeare Club*.² The original list of members of the Shakspeare Club includes a Col. L.G. Browne as an ordinary member and this may explain how the painting came into the Browne-Brodhead family.

The only extant documents of the Montreal Shakspeare Club are housed in McGill University's Rare Book Department and include a list of the membership as of May 25, 1847. Using that document and searching the McCord's Notman Photographic Archives for portraits of the members taken in the early 1860s, it has been possible to identify most of the men in the painting. In the upper right corner is Krieghoff himself, standing and smoking a pipe. Beside him, possibly taking a pinch of snuff or snubbing his nose, is James Gibb³ a prominent banker and lumber merchant from Quebec City. Gibb was not a member of the Club but an invited guest. The other figure seated beside Krieghoff has not been identified.

The men placed around the central table with its bright red tablecloth have all been identified. At the left of the table, blowing smoke in the air is John Young (1811-1878),⁴ a distinguished Montreal businessman and politician. At the time of the painting, he was a strong advocate of the St. Lawrence and Atlantic Railway's plan to build a rail connection between Montreal and Portland, Maine. Figure 2



fig.2 William Notman, The Hon. John Young, 1862, Notman Photographic Archives, Series 1-4160, McCord Museum of Canadian History, Montreal. (Photo: McCord Museum)



fig.3 William Notman, Frederick W. Torrance, 1864, Notman Photographic Archives, Series 1-12114.1, McCord Museum of Canadian History, Montreal. (Photo: McCord Museum)

shows the Hon. John Young as he appeared in 1862 when he was photographed at the studio of William Notman.⁵ About 1846 Krieghoff copied a painting *The Winetasters* after a work by Johann Hasenclever⁶ and used it as the basis of his own composition. Young's pose in *The Shakspeare Club* is similar to that of the right central figure in *The Winetasters* and even their frock coats are the same colour. To Young's right is Frederick W. Torrance who was a rising young lawyer and future judge and he is shown in Figure 3 seated in Notman's studio in 1864.⁷ The next standing figure is Edmund Allen Meredith (1817-1899)⁸ who had been appointed in 1846 to the unpaid and part-time position of Principal of McGill College and on May 20, 1847 he joined the civil service of the United Provinces of Canada. Figure 4 shows Meredith in 1863 seated in a rustic chair in Notman's studio.⁹ To his right is Sir Allan Napier MacNab (1798-1862)¹⁰ who was Speaker of the House of Assembly, which sat at Montreal at the time. He is listed in the membership roll of the Shakspeare Club as an honorary member. Figure 5 shows Sir Allan standing and holding a cane in a 1861 Notman photograph.¹¹ The adjacent man, with his gaze raised toward the ceiling, is Dr. A. Staunton, R.A. an assistant surgeon in the British army who had arrived in Montreal on 20 September 1845.¹² Krieghoff would have known Staunton before he joined the Club as he had produced at least two commissions for him in 1846 including *The Officer's Trophy Room*. That painting depicts Dr. Staunton in his quarters in the Notre-Dame Street East barracks and prominent amongst the objects in his room is a bust of William Shakespeare.¹³

In the right foreground and lighting his pipe is John Budden (1826-1918) of Quebec City, a member of the auction firm of A.J. Maxham and Company and a man who was to become one of Krieghoff's closest companions. Budden, like Gibb, is not listed as being a member of the Club but would have been an invited guest, probably by Krieghoff himself. Two of the figures remain unidentified; one of them might be the Club's founder Joseph Smith Lee, but there is no known image of him. Several of the objects in the painting are worth noting. The two substantial boxes on the floor contain port and tobacco, suggesting that although the men may be participating in a discussion or debate, they are also serious about the consumption of alcohol and the rituals of smoking. The Toby jug on the table is filled with spills, the waxed tapers that were used to light their pipes.

The Montreal Shakspeare Club was founded on September 18, 1843 and met regularly for the next six years. The Preamble to its Constitution reads as follows:

This club is formed for the purpose of cultivating a taste for elegant literature amongst such gentlemen as may be balloted into the society, according to the rules hereafter detailed, and also for the concentration of such amateur dramatic ability as may exist among its members; such ability to be considered available whenever it shall please the society to come forward to sustain a dramatic entertainment, either for the furtherance of a charitable object, amusement, or any other purpose; but it shall not be absolutely necessary for admission that every candidate shall be a dramatic amateur.



fig. 4 William Notman, Edmund Allen Meredith, 1863, Notman Photographic Archives, Series I-7588, McCord Museum of Canadian History, Montreal. (Photo: McCord Museum)



fig. 5 William Notman, Sir Allan Napier MacNab, 1861, Notman Photographic Archives, Series 1-25492.0.1, McCord Museum of Canadian History, Montreal. (Photo: McCord Museum)

By 1847, the year in which Cornelius Krieghoff's name appears in the list of ordinary members, the Preamble has been extended to read: "With this view, its constitution provides that it should hold regular and frequent meetings, at which original Essays should be read, and subjects of general interest debated."

The extant documents also include a typed letter, dated November 21, 1895 from William Kingsford to a Mr. McLennan, then secretary of the revived Shakspeare Club that existed from 1883 until 1902. In the letter Kingsford reminisces about the Shakspeare Club of the 1840s and the document helps to describe the Club in its time and place:

The Club was founded on the 18 September 1843, by Mr. Joseph Smith Lee, familiarly known as "Joe Lee." At that time he held a position in one of the public offices. One of, if not the master passion of his life, was love of the drama. He was always ready "to strut his brief hour upon the stage" and willingly entered into any scheme of amateur acting. His manners were very prepossessing. His reading had been entirely in the direction of dramatic literature and he really possessed a deep seated, honest admiration of Shakespeare, consequently he had studied much that was known of his life and works. He had been friendly with Mrs. Jamieson at Toronto, and it appeared to me, she had much influenced his character. His last years were not prosperous I fear, the reverse of happy. Those of his friends who knew what good was in the man, in spite of his weaknesses and prejudices would willingly forget them.

The first design of the Club, certainly with its founder, was to make it dramatic; for the encouragement of amateur acting. That theory, however soon passed away and the tone given to its meetings and proceedings was purely literary. The character of the meetings can be simply narrated: a paper was read, and the subject of which notice had been previously given was debated. The meetings were open to the public and were often numerous attended. It is proper, however, to mention that during the proceedings of the Club, in the six years of its existence there were occasional amateur performances in which Mr. Lee was the central figure. The writer of these remarks on two occasions appeared on the stage once as Martin Lessimer, in the "Wife of Seven Husbands"¹⁴ for the benefit of Mrs. George Jones, with others of the Club, and as Captain Amersfort in the "Loan of a Lover"¹⁵ for the benefit of Mrs. Gibb. On another occasion "The Rivals"¹⁶ was performed when Mr. Lee played "Captain Absolute" and Mr. Fleet "Fag...." In all these cases the actresses were professionals. The writer also wrote an address spoken by Mrs. George Jones on the night of the performance in the old theatre built by the Molson family near the corner of Bonsecours Street where the market now stands. Undoubtedly the best theatre ever built in Montreal as to its model and convenience....¹⁷ Amateur theatricals often were held at that date. The garrison

frequently gave such entertainments, open to the public, on payment.... In the old Molson theatre Mr. Dickens once acted: and the play bill is given in Foster's life of the novelist.

The first meetings in the Shakspeare Club were held in the Natural History Society's rooms in Little St. James Street. The Society kindly granting the use of them. As is known this building was subsequently abandoned and is now given over to offices, a new building under the auspices of Bishop Fulford in University Street was occupied, the one now in use.



As the members of the Club increased, the first floor of a building was obtained on the S.E. corner of St. Paul and St. Jean Baptiste Streets – I believe the building still remains.¹⁸ This was fitted up under Mr. Lee's direction with much taste and there the meetings were held until 1849. In this room the first dinner was held on the 18 September 1845, after that date the annual dinner was held at Tetu's Hotel, then at the corner of St. James & Bleury Streets, and these dinners became more or less an event while the Club lasted.¹⁹

Five reports of the Club were published 1844-48.... Reference to these reports will show the proceedings of the Club during these years while it lasted, its prosperity was unimpaired. Its disruption was caused by the transfer of the Government to Toronto in 1849.... This arrangement removed a great many members of the Club in 1849.

All of us who belonged to the Club entertained the most kindly recollections of it, and on all sides its unavoidable disruption was a matter of deep regret.... The members were men of education, with wise and kindly sympathies. There was a deal of camaraderie with us and the best feelings. Most of us were young with good animal spirits and gaiety of temperament. When we met at dinner we did not place our aestheticism in the board being decorated with flowers. As an incentive to complacency we brought good manners, consideration for others, gentleness, and conversation varying from seriousness to gaiety, often perhaps dashed with a little wild frivolity, but these meetings left no bitterness behind.

The Montreal Shakspeare Club was not a unique institution. By the mid-nineteenth century numerous clubs were found in most North American communities both large and small. According to Professor Peter Gibian:

A wide range of mid-nineteenth century Americans – from diverse backgrounds, social classes and regions – were as intrigued by the mercurial movements of conversation as they were by the magnetism and charisma of oratory. Indeed, they could not help but be affected by the workings of conversation. In this period, meeting and talking with others became not only a fundamental aspect of everyday private life but also a dynamic central to the workings of a number of public activities at the heart of civic society.²⁰

PROGRAMME		
Literary Exercises of  the Shakspeare Club,		
FOR THE WINTER SESSION OF 1849-'50.		
ORDER OF BUSINESS.		
LECTURE.....	MONDAY, NOVEMBER 8, 1849. MODERN REVOLUTIONISM.....	MR. FLEET.
LECTURE.....	MONDAY, NOVEMBER 15. ON NOTHING, (with Illustrations).....	MR. INVALDUS.
LECTURE.....	MONDAY, DECEMBER 2. ON SOME OF THE CHARACTERISTICS OF POETRY.....	MR. DUNN.
LECTURE.....	MONDAY, DECEMBER 17. Memoranda to all the various offices for 1850, will be called for.	MR. LINDING.
SECRETARY'S REPORT TREASURER'S REPORT	MONDAY, DECEMBER 24. General Election of Officers, to serve for the year 1850.	MR. HIMSWORTH. MR. ANDERSON.
LECTURE.....	MONDAY, JANUARY 1, 1850. ADDRESS FROM NEWLY ELECTED PRESIDENT.	
LECTURE.....	MONDAY, JANUARY 21. THE BROTHERHOOD OF MAN.....	MR. KING BARTON.
LECTURE.....	MONDAY, FEBRUARY 4. ILLUSTRATIONS OF THE GENIUS OF THOMAS HOOD.....	MR. LEE.
LECTURE.....	MONDAY, FEBRUARY 18.	MR. G. K. ROBERTSON.
LECTURE.....	MONDAY, MARCH 4. THE MEDICINE.....	MR. ANDREW ROBERTSON.
LECTURE.....	MONDAY, MARCH 18. SIZE AND PROGRESS OF COMMERCE.....	MR. S. LEVYER TAYLOR.
LECTURE.....	MONDAY, APRIL 2.	COLONEL BROWN.
LECTURE.....	MONDAY, APRIL 16. ON THE WRITINGS OF CHARLES DICKENS.....	MR. W. GORDON MACE.
LECTURE.....	MONDAY, APRIL 30. ON GASTRONOMY..... VALENTINOVY ADDRESS FROM 1ST VICE-PRESIDENT.	MR. W. S. LINDSAY.
		W. A. HIMSWORTH, Secretary. D. G. DALY, Asst. Secretary.
<p>Memorandum.—On the intermediate Monday Evenings, during the Winter Session, the Society will meet for despatch of business, and conversation.</p> <p>Members will each receive six Tickets of Admission for their friends, which visitors are to be requested to deposit on the Drawing Room table on entering. They will be returned to the Members distributing them, by the Secretary, on the following morning, after being used.</p>		

Miss Perrier
21P 1852

fig.6 Programme, Literary Exercises of the Shakspeare Club, For the Winter Session of 1849-'50, Rare Books and Special Collections, McGill University, Montreal. (Photo: Notman Photographic Archives, McCord Museum)

In a second text, Gibian continues:

Founded on the notion of the representative individual, mid-nineteenth century oratory directs each man speaking to imagine himself as the society in microcosm, standing for all men and speaking for the social whole, a spherical self epitomizing in the coherence of his oration the integrity of the entire body politic. In conversation on the other hand, each successive speaker expressing *himself through the back-and-forth of dialogic interchange* is seen not as a self-contained whole but as part, one contributing voice in a larger multivocal system.²¹

In the United States, the American Conversation clubs or groups focused on the creation of a young nation's literary base. From the subject topics listed in the Annual Reports, it appears that the Montreal Shakspeare Club was based on the form of presentation used at the London Athenaeum, focussing on the Empire and historical topics as well as the study of Shakespeare and other British literary figures. For example in 1847, the year of the Krieghoff painting, William Kingsford presented a lecture "On the Antiquities of Athens" and Mr. Meredith "On the Influence of Slavery in the Republics of Greece and Rome." Debating topics for the year were extensive, a few being: "Is a Republic better fitted for the development of Talent than a Monarchy;" "Were the Allies justified in Banishing Napoleon Bonaparte;" "Does Phrenology deserve to be reckoned amongst the Sciences." The proposed schedule of programmes for the winter session of 1849-50 is illustrated in Figure 6. Although it was printed on October 28th, 1849, according to Kingsford's letter the season was not completed due to the departure of so many of the members.

Judging from the members list for 1847, the Club had become a prominent Montreal institution. There were twenty honorary members, eleven associates and seventy-eight ordinary members. Each member was issued with six guest tickets, so it was highly likely that a large group would attend the meetings. In conclusion, it is obvious that membership in the Montreal Shakspeare Club was most advantageous to Krieghoff's career. It permitted him access to a large group of influential and wealthy patrons from whom he could have hoped for commissions or the purchase of paintings.

CONRAD GRAHAM
Curator of Decorative Arts
McCord Museum

Notes

- 1 Krieghoff also signed the painting on the brim of the hat in his 1847 *Portrait of John Budden*. See J. Russell HARPER, *Krieghoff* (Toronto: University of Toronto Press, 1979), plate 79.
- 2 All printed documents pertaining to the Club spell Shakspeare without the usual "e."
- 3 In 1859 Krieghoff painted two paintings that included his Quebec City friend James Gibb. Both are illustrated in Dennis REID, *Krieghoff: Images of Canada* (Vancouver / Toronto: Douglas & McIntyre / Art Gallery of Ontario, 1999), plates 74, 75.
- 4 G. TULCHNSKY and Brian J. YOUNG, "John Young," *Dictionary of Canadian Biography*, Vol. X (Toronto: University of Toronto Press, 1972), 722-28.
- 5 Notman Photographic Archives, McCord Museum of Canadian History, Montreal, Series 1-4160.
- 6 REID, *Krieghoff*, plate 7.
- 7 Notman Photographic Archives, Series 1-12114.1.
- 8 Peter OLIVIER, "Edmund Allen Meredith," *Dictionary of Canadian Biography*, Vol. XII (Toronto: University of Toronto Press, 1990), 729-31.
- 9 Notman Photographic Archives, Series 1-7588.
- 10 Peter BASKERVILLE, "Sir Allan Napier McNab," *Dictionary of Canadian Biography*, Vol. IX (Toronto: University of Toronto Press, 1970), 519-27.
- 11 Notman Photographic Archives, Series 1-25492.0.1.
- 12 HARPER, *Krieghoff*, 21.
- 13 REID, *Krieghoff*, plate 10.
- 14 Mr. Kingsford is writing nearly fifty years after the event and the title of the play may have been *The Wife of Two Husbands*, a drama in five acts, interspersed with songs, choruses, music and dances, written by William Dunlap (1766-1839) and published by D. Longworth, at the Dramatic Repository, Shakespeare-Gallery, New York, February 1811 and performed at the New York Theatre.
- 15 *The Loan of a Lover* was a one-act vaudeville written by James Robinson Planché (1796-1880) and published in New York and Baltimore by W. Taylor & Co., 1847.
- 16 *The Rivals* was a comedy by Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), first performed at the Theatre-Royal in Covent-Garden, London in 1775.
- 17 Newton Boswell in 1839 wrote in *Hochelaga Depicta* that the Theatre Royal was situated at the corner of St. Paul and St. Denis Streets: "The theatre was built in 1825, by subscription, the late Hon. John Molson being the principal shareholder. The original cost was about £6,000. The late Mr. Forbes was the architect. It has a neat front with a portico of the Doric order. The whole is now the property of John Molson, Esq. Not only dramatic entertainments are performed here, but other public exhibitions are made when a large audience is expected."
- 18 Mr. Kingsford is in error here, as the Club had rooms over Chalmer's bookstore on Great St. James Street.
- 19 In addition to the annual dinner the Shakspeare Club dined occasionally at Dolly's or at the Rialto near Donegana's Hotel on Notre Dame Street; MSS notes in the Shakspeare Club file, Rare Book Department, McGill University.
- 20 Peter GIBIAN, *Oliver Wendell Holmes and the Culture of Conversation* (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 2001), 25.
- 21 Peter GIBIAN, *The Golden Age of Conversation*, unpublished manuscript.

CORNELIUS KRIEGHOFF ET LE SHAKSPEARE CLUB

Au cours de l'été 2000, une toile de Cornelius Krieghoff (1815-1872), jamais documentée jusque-là, a été soumise au Musée McCord d'histoire canadienne, à Montréal, pour examen. Le tableau, une scène d'intérieur, représente un groupe d'hommes fumant et buvant autour d'une table. Une certaine licence artistique et un essai délibéré de caricature donne une grande vivacité à ce portrait de groupe. Le tableau est signé et daté sur le bord du coin inférieur gauche : «Kriehoff 47» et il est signé également en travers de l'arrière de la toile. L'œuvre est dans un état de conservation remarquable et un nettoyage en surface a suffi pour lui redonner son aspect originel.

Le tableau est demeuré la propriété d'une même famille durant plusieurs générations. À son décès, en 1905, le Dr Arthur Browne l'a légué à son fils Russell. Au décès de ce dernier, en 1923, il est demeuré propriété de sa veuve jusqu'à 1943, alors que son fils Dalzell en a hérité. Il l'a confié à sa sœur Pamela avant de le lui donner éventuellement. Mme Pamela Brodhead a fait don de l'œuvre au musée et le tableau porte maintenant le titre de *The Shakspeare Club* (l'épellation sans «e»). La liste originelle des membres du Shakspeare Club comprend un certain colonel L.G. Browne en tant que membre ordinaire.

Les seuls documents existants sur le Shakspeare Club de Montréal sont conservés dans la section des livres rares de l'Université McGill et comprennent une liste des membres au 25 mai 1847. Ce document et une recherche dans les Archives photographiques Notman du musée McCord ont permis d'identifier la plupart des personnages du tableau. Krieghoff lui-même apparaît dans le coin supérieur droit de la toile, debout et fumant la pipe. À côté de lui, prenant une pincée de tabac à priser ou retroussant le nez se trouve James Gibb; l'autre personnage assis à côté de Krieghoff n'a pas été identifié. À gauche de la table, John Young laisse échapper des volutes de fumée dans une pose qui rappelle celle de la figure centrale des *Goûteurs de vin*, tableau de Johann Hasenclever que Krieghoff a copié et utilisé comme base de sa propre composition. À la droite de Young se trouve Frederick W. Torrance, suivi de Edmund Allen Meredith et de Sir Allan Napier MacNab. Leur voisin, dont le regard pointe vers le plafond, est le Dr A Staunton. Au premier plan, à droite, John Budden allume sa pipe. Des deux personnages non identifiés, l'un pourrait être le fondateur du Club, Joseph Smith Lee, mais on ne connaît pas de portrait de lui.

Le Shakspeare Club de Montréal a été fondé le 18 septembre 1843 et s'est réuni régulièrement pendant les six années qui ont suivi. Le préambule de sa constitution se lit comme suit :

Le club est fondé dans le but de cultiver le goût des belles-lettres chez les messieurs qui seraient admis dans la société selon les règles stipulées ci-après, et aussi pour réunir les talents amateurs pour le théâtre que l'on pourrait trouver parmi ses membres; afin que ces talents puissent être utilisés lorsqu'il plaira à la société de produire un spectacle théâtral.

Les documents existants concernant le Club comprennent aussi une lettre dactylographiée, datée du 21 novembre 1895, de William Kingsford à M. McLennan, alors secrétaire du second Shakspeare Club qui a existé de 1883 à 1902. La lettre rappelle des souvenirs du Shakspeare Club des années 1840 :

Le but premier du Club ... était d'encourager le théâtre amateur. Cette théorie fut cependant vite oubliée, et les réunions et débats prirent un ton purement littéraire. Le caractère des réunions peut être raconté simplement : on lisait une communication, et le sujet, dont on avait préalablement donné connaissance, était débattu. Les réunions étaient ouvertes au public qui était souvent nombreux.

Comme le rappelle Kingsford : «Les premières réunions du Shakspeare Club étaient tenues dans les salons de la Société d'histoire naturelle sur la petite rue Saint-Jacques». Comme le nombre de membres augmentait, le club s'installa au premier étage d'un immeuble situé à l'angle des rues Saint-Paul et Saint-Jean-Baptiste. Le Club publia cinq rapports entre 1844 et 1848 et durant des années «sa prospérité ne diminua pas». Le Club cessa ses activités en 1849, lorsque le déménagement du gouvernement à Toronto réduisit le nombre de ses membres.

Le Shakspeare Club de Montréal n'était pas une institution unique. Au milieu du XIX^e siècle, on pouvait trouver de nombreux clubs dans la plupart des villes nord-américaines. D'après les sujets énumérés dans les rapports annuels, il semble que le Shakspeare Club de Montréal ait utilisé le mode de présentation de l'Athenaeum de Londres, qui mettait l'accent sur l'Empire et des sujets historiques aussi bien que sur Shakespeare et d'autres écrivains britanniques.

À en juger par la liste des membres de 1847, le Club était devenu une institution montréalaise de premier plan. Il comptait vingt membres honoraires, dix-neuf associés et soixante-dix-huit membres ordinaires. Comme chaque membre recevait six tickets d'invités, il est fort probable que la participation aux réunions était nombreuse. Il est évident que l'adhésion au Shakspeare Club de Montréal était des plus avantageuse pour la carrière de Krieghoff. Elle lui donnait accès à un groupe important de protecteurs riches et influents qui pouvaient lui donner des commandes ou acheter ses tableaux.

Traduction: Élise Bonnette



Cornelius Krieghoff, *Course en traîneau sur la glace*, 1861, huile sur toile, 36 x 54 cm., coll. Musée des beaux-arts de Montréal. (Photo: Musée des beaux-arts de Montréal, 1958.1177)

RUN KRIEGHOFF COURS

Il y a encore beaucoup de recherche à caractère historique à poursuivre sur l'art de Cornelius Krieghoff et celles-ci sont d'un apport essentiel, comme le démontrent les communications présentées à ce colloque. Nous sommes confrontés, depuis les recherches de Marius Barbeau, de J. Russell Harper et maintenant de Dennis Reid, à un corpus d'œuvres qui se développe de plus en plus en qualité et en nombre. Aussi, il m'apparaît important, dans la foulée des travaux de François-Marc Gagnon et de Didier Prioul, d'avancer des pistes de lecture pour analyser et interpréter cette production.

Parmi les nombreux aspects qui m'intéressent, j'ai choisi de soulever d'une manière pré-iconographique une question qui traverse l'ensemble des représentations humaines chez Krieghoff, qu'elles portent sur des Amérindiens ou des Canadiens¹. Sa peinture offre un certain nombre de thèmes, de noyaux et d'enjeux en regard du rapport des personnages à l'espace et au temps.

Les scènes qui impliquent le déplacement, le mouvement, la course et la vitesse dans la peinture de Krieghoff sont suffisamment fréquentes pour que l'on note leur originalité dans l'art au Canada à cette époque et leur spécificité dans la production de l'artiste. Dennis Reid l'observe dans le texte du catalogue *Kriehoff: Images du Canada*, tout comme Ramsay Cook qui, dans le même ouvrage signe un essai : «L'observateur empathique, l'art de dépeindre de Cornelius Krieghoff», où il souligne cet aspect de l'iconographie des paysans chez l'artiste. Cook insiste sur le moyen de locomotion et montre comment l'utilisation par les habitants du traîneau plat à bâtons, plutôt que la voiture avec des patins en métal étroits, constitue la marque d'un mode de vie différent et que cette pratique affirme un sentiment d'indépendance des Canadiens par rapport à la réglementation britannique².

Le fait de reconnaître que Krieghoff reprenne les mêmes motifs des dizaines de fois, et le fait qu'il s'amuse en montrant des individus en train de courir et d'enfreindre des limites de vitesse m'invitent à poursuivre l'effort de défolklorisation de la perception de l'art de Krieghoff. En effet, dans la foulée des recherches de Marius Barbeau et de son catalogue, l'idée s'est imposée selon laquelle Krieghoff propose un archétype de l'habitant, par la représentation fidèle de son vêtement, de son habitation et de certaines de ses coutumes. Les lectures qui s'offrent à nous maintenant montrent plutôt que Krieghoff peint un «canayen» certes imaginé, mais également porteur des valeurs qui structuraient la société dans laquelle évoluait l'artiste.

Je propose de voir que ces habitants typiques et pseudo-traditionnels sont hantés par la maladie et la conquête du XIX^e siècle, la vitesse, et que cet état de mouvement par les Canadiens ruraux pourrait être lu comme une projection de certaines des perceptions et des idéologies qui ont façonné la pensée de Krieghoff. Les informations mises à jour depuis quelques décennies montrent que le peintre connaît les enjeux de la société artistique contemporaine et qu'il joue un rôle actif dans la mise en place des paramètres qui vont redéfinir la pratique de l'art au Canada.

Ainsi, l'implication de Krieghoff dans la création de la *Montreal Society of Artists* en 1847; son utilisation de la technologie contemporaine pour commercialiser et diffuser son œuvre par le biais de la lithographie et de la photographie; sa pratique régulière de nouveaux outils de promotion et de diffusion, par la loterie et la vente aux enchères; ainsi que sa participation à des expositions dans les grandes villes nord-américaines (Philadelphie, Portland, New York, Buffalo, Rochester, Hamilton, Cincinnati), sont autant d'exemples d'un créateur au fait des pratiques artistiques contemporaines et de son rôle actif dans leur implantation au Canada.

Les données biographiques mises à jour par Vézina (1972), Harper (1979) et, maintenant par Reid (1999), montrent que Krieghoff est bien de la première génération d'un nouveau type d'artiste itinérant en Amérique du Nord. Contrairement à ses prédécesseurs, il pratique une occupation à la fois verticale et horizontale du territoire. En effet, il s'implante dans un lieu pour une durée plus longue, tout en faisant rayonner son œuvre pour une occupation plus large du marché. Ces artistes néo-canadiens pratiquent des séjours plus stables, étant donné les changements socioculturels et les demandes auxquels ils peuvent répondre, parce que plus polyvalents que les artistes itinérants du début du siècle. L'itinéraire professionnel de Krieghoff va l'amener à circuler de Montréal à Chicago en passant par Rochester, Toronto, Paris et Québec. Ces allers-retours constants, ces déplacements nombreux, n'ont d'égal que son itinéraire intellectuel, comme nous le rappelle sa nécrologie, où il est présenté à la fois comme polyglotte, musicien aguerri, amateur de sciences naturelles et connaisseur en numismatique³.

Il n'y a, sans doute, aucun lien direct entre cette attitude face à sa vie professionnelle et personnelle et l'intérêt que Krieghoff prend à la représentation de la mobilité de ses sujets humains. Il faut cependant noter que l'artiste est particulièrement sensible aux différentes manifestations de déplacement. Il y a bien sûr la forme traditionnelle des coureurs des bois, des chasseurs et des trappeurs, d'origine amérindienne pour la plupart, qui se meuvent de manière alerte dans la forêt⁴. Il y a aussi et surtout ceux qui pratiquent la course à des fins de loisir et de travail, habitants ou bourgeois tirés par d'alertes chevaux⁵. L'élargissement sémantique du nominatif «coureur» permet d'identifier d'autres types de praticiens de la course : les coureurs de chemins, les *quêteux* et autres chemineaux qui clopinent et trottent sur les chemins de campagne et les rues des villes⁶. Il y aurait aussi une catégorie de coureurs de jupons, ceux qui content fleurette⁷. Le thème de l'infidélité est très

riche chez Krieghoff, et il n'y a pas que les chasseurs qui pourchassent deux lièvres à la fois.

Souvent encore, chez Krieghoff, des voyageurs demandent leur chemin⁸. Ils souhaitent arriver à un but et, en vue d'atteindre une destination dont ils se seraient temporairement écartés ou qu'ils ont oubliée, ils s'adressent à un habitant local qu'il croise dans leur errance. Cette idée du déplacement, que je lie à celle de la vitesse, on pourrait même la lire dans les portraits photographiques que Krieghoff fait produire de lui-même. Peut-on alors y comprendre son caractère comme celui d'un homme toujours pressé? Dans le studio du photographe, il ne prend pas le temps de se dévêtir et il conserve son chapeau et son manteau de fourrure⁹. Ou encore, il se fait représenter par Livernois en train de peindre, mais encore là il ne connaît pas d'arrêt. Il est assis sur le bout de sa chaise, prêt à se lever, à bouger, instable et comme en mouvement¹⁰. (Voir la couverture des *Annales*)

Que signifierait cette iconographie de la vitesse et du mouvement dans l'œuvre de Krieghoff? Et pourquoi lui-même veut-il faire vite? Selon le philosophe Christophe Tison, l'ère de la vitesse se manifesterait en art moderne par l'abandon du croquis. La rencontre directe et brutale entre l'artiste et son matériau, en l'absence d'une représentation mentale préliminaire, serait la preuve d'une nouvelle ère. La création actuelle «ne se fait plus qu'en marche», écrit Tison. «L'art s'est simplement adapté à la vitesse du monde, à nos rêves et nos cauchemars¹¹».

Krieghoff ne pratique pas ce type de hâte. Mais il a trouvé une autre façon de faire vite, en utilisant un répertoire de formes empruntées à d'autres artistes et en reproduisant un nombre limité de sujets. L'artiste arrive tard à la peinture. Sa carrière débute au tournant de la trentaine et il contracte alors une dette importante envers la peinture de genre hollandaise, britannique et américaine, envers les paysagistes et photographes. Krieghoff pratique une forme plus convenue de la vitesse en art. Sa conception du tableau n'est pas celle d'un espace de création original, mais un lieu de manifestation d'une expertise technique. Cette pratique voit l'œuvre d'art comme objet facilement commercialisable, et elle n'est pas particulière à Krieghoff. Elle caractérise la production courante de son siècle faite de reprises des mêmes motifs, des mêmes sujets, de l'auto-citation par les peintres académiques disposant d'un répertoire formel et iconographique. La sélection des œuvres et les accrochages de la récente exposition Krieghoff mettaient bien en valeur ces aspects récurrents de la production du peintre, par la reprise constante des mêmes figures isolées ou des groupes identiques vus dans les motifs de paysages toujours répétés.

Le leitmotiv des thèmes de chasseurs, de coureurs de bois, d'Amérindiennes faisant le commerce d'artefacts domestiques ou les scènes souvent reprises d'Amérindiens palabrant à l'abri d'un rocher, ou des habitants poussant plus vite leur attelage sont des sujets qui insistent moins, il me semble, sur un art de vivre ou qui fournissent des données anthropologiques sur un mode de vie au Canada. Les tableaux de Krieghoff sont davantage un commentaire portant sur la conception

de ce qu'est une œuvre d'art : une surface colorée, où le talent se manifeste par une volonté de séduire et de convaincre le spectateur, grâce à un sentiment romantique où le sujet d'une œuvre force l'attention par une observation de caractère naturaliste et un rendu détaillé.

Les lois du marché colonial, dominé par une classe moyenne et une bourgeoisie ascendantes, sa fragmentation et son manque d'organisation structurée, font en sorte qu'un artiste peut reprendre le même sujet des dizaines de fois, surtout lorsque le marché visé est en partie formé par des acheteurs de passage. Par l'omniprésence des classes marchandes et bourgeoises, elles-mêmes fort mobiles, l'art au XIX^e siècle devient une marchandise dont la qualité n'est pas d'être unique et originale, mais plutôt de satisfaire les goûts de cette nouvelle clientèle. Krieghoff, qui s'adresse à un public morcelé, peut produire ses sujets à répétition, à condition qu'il diffuse ses œuvres dans des lieux différents, sur plusieurs années et auprès de publics non concertés.

Krieghoff peint vite, mais il représente également la vitesse. Cette observation doit chercher des éléments de réponse dans le contexte scientifique et idéologique qui a caractérisé la carrière du peintre. En effet, au XIX^e siècle la vitesse est une donnée scientifique et pragmatique relativement nouvelle. La vitesse, qui permet de qualifier le mouvement, se mesure en fonction du temps nécessaire pour parcourir un espace spécifique. Ces deux données, temps et espace, ont connu une redéfinition majeure au début du XVII^e siècle ce qui entraîne une révolution scientifique et morale.

Il ne s'agit pas ici de reprendre ce développement de la pensée scientifique et ses implications philosophiques. Rappelons simplement que la Révolution de la vitesse est due à Galilée et à Copernic qui font sortir la terre et la matière de leur immobilisme, et surtout à Galilée qui, en identifiant la gravité, définit le mouvement uniformément accéléré de la chute des corps. Depuis le XVII^e siècle les concepts de temps et d'espace eux-mêmes ont été l'objet d'une réactualisation. Mersenne et Riccioli apprennent à l'Occident à mesurer le temps précis, exact et présent, alors que le télescope et le microscope fournissent de nouvelles mesures de l'espace et situent l'expérience de la perception humaine dans un continuum spatial mesurable, de l'infiniment petit à l'infiniment grand.

Tison rappelle les conséquences de ces nouvelles connaissances pour la pensée occidentale :

À l'image de cet univers infini, où aucun point n'a une place plus privilégiée qu'un autre, il n'y aurait plus, sur terre, d'homme privilégié à cause de son origine, de par sa place au sein d'un hiérarchie de droit divin [...] L'idée vient alors que la valeur pouvait provenir des seules forces, du seul travail, de la seule volonté. Il y eut un espoir hérétique : l'homme serait un individu. Une petite sphère lancée dans la société des hommes, comme la terre dans l'espace¹².

Le temps et l'espace dynamisés et redéfinis à la lumière des découvertes de Newton deviennent, pour Kant, le centre structurel de l'expérience humaine et individuelle.

L'application de cette connaissance et cette mesure du temps et de l'espace connaissent à leur tour de nouvelles manifestations au XIX^e siècle avec l'expansion du colonialisme et la montée du capitalisme. Colonialisme et capitalisme constituent les deux vecteurs qui fondent l'art de Krieghoff, en lui fournissant, d'une part, les sujets à peindre et, d'autre part, ses modes de diffusion. Le XIX^e siècle s'attardera à maîtriser le temps et l'espace qui deviennent des matériaux quantifiables, échangeables et monnayables. La vapeur offre des moyens technologiques afin d'exploiter les ressources naturelles et humaines. Des moyens de saisie du monde comme les musées permettent de contrôler, de classer et de dominer le temps et l'espace maintenant devenus des marchandises.

Krieghoff n'est pas Turner qui, dans son tableau de 1844, *Pluie, vapeur, vitesse. Le Grand Western Railway*, représente l'effet de la locomotive filant au milieu d'un paysage, d'un espace et d'une temporalité qui se brouillent et fusionnent. Krieghoff, n'est pas attiré par la vitesse due à la technologie contemporaine. Il semble peu sensible à la représentation de sujets liés aux nouveaux moyens de déplacements. Certes, il réalise des tableaux montrant le *Vapeur Québec* (1853, coll. Thomson). Le chemin de fer qui commence à circuler entre Montréal-Laprairie et Saint-Jean en 1836, puis à Québec apparaît également dans quelques tableaux (*Le Pont tubulaire, Chutes de Saint-Henri*, 1858, Musée McCord). Mais la présence de ce nouvel engin est secondaire et confine davantage à un rôle anecdotique et dans le paysage.

Krieghoff est surtout attiré par les manifestations courantes de la vitesse, comme *Le Bateau à glace* (1860, MNBAQ), adaptation ingénieuse de la voile qui permet de se déplacer sans effort sur le fleuve en hiver. Pour sa part, la représentation du cheval de course Fraser (1854, MBAC) rejoint des habitudes, telles que celles qui se sont développées autour du *Quebec Turf Club* mis sur pied à la fin du XVIII^e siècle et qui est l'un des sports les plus appréciés des Canadiens. Pour Krieghoff, la vitesse utilise des moyens de locomotion traditionnels, la marche et le cheval. C'est à pied, mais également tiré par un attelage que l'homme exerce toute sa liberté et son mouvement. Il y a chez Krieghoff une iconographie de l'itinérance et, avec elle, de l'indépendance, de l'action et de la mobilité. Souvent, cette liberté s'exprime par la vitesse qui autorise un défi aux règles (flirt, braconnage, jurons), une mise en évidence de petits délits, sous le couvert de pratiques antisociales et du jeu.

Cette course se produit dans une étendue en expansion. Krieghoff n'utilise pas les conventions de l'espace perspectif, mais plutôt celles du panorama, espace ouvert sur la largeur, mais aussi dans la profondeur, alors que le plan arrière n'est pas construit selon les règles du point de fuite, mais au moyen de plans parallèles

au plan du tableau à partir d'un point de vue légèrement dominant¹³. Cette disposition accentue l'expansion de la distance et le manque de focalisation autorise une déambulation plus libre. Les voyageurs de Krieghoff ne vont nulle part, ils ne font que traverser la surface du tableau, ils cherchent à occuper le territoire, à le sillonner. Si leur course les amène à rencontrer quelque curiosité ou un objet d'intérêt, ils s'en désintéressent, filent allègrement vers un but dont eux seuls connaissent la destination. Ses coureurs, en général montés à trois sur le traîneau à bâtons, cavalent et filent pour le simple plaisir de la rapidité, dans le bonheur d'être ensemble, maintenant, dans le jeu du mouvement¹⁴.

Cette course indolente, ce nomadisme encadré, sans but, sinon pour le plaisir du déplacement selon les impératifs de motifs inconnus, peut-on les rapprocher du mouvement des bêtes étroitement associé à celui des hommes? Ces déplacements mettent en évidence les qualités du cheval canadien, comme l'a montré Ramsay Cook¹⁵. Le cheval, animal libre mais également maîtrisé, était recherché et reconnu pour son adaptation aux conditions de vie du milieu et sa résistance. Cette célébration de la force et de la vigueur animale pourrait-on la mettre en rapport avec la représentation de la course des grands cervidés?

Dans l'un des rares autoportraits connus, *Mort de l'orignal au couchant, lac Famine, au sud de Québec* (1859, Glenbow Museum, Reid, p.134), l'artiste se représente à la chasse, étroitement associé à l'orignal mort, qui a terminé sa dernière course. La scène baigne dans la lumière du soleil couchant en hiver alors que l'animal laisse derrière lui une longue traînée de sang sur la neige. Cette confrontation, ou cette mise en rapport, entre l'artiste et le roi de la forêt qui gît inanimé est troublante. Krieghoff ne livre que rarement son portrait¹⁶, et lorsqu'il le fait, comme ici, il sent le besoin de se représenter avec un orignal inanimé. L'artiste se place de face, entre ses deux amis vus de profil. Aucun doute, l'animal traqué et abattu est perçu avec empathie par l'artiste dont la seule arme est son carnet de dessins. Complice des chasseurs qui lui fournissent son sujet, Krieghoff s'en dissocie par la pose, le costume et les attributs.

À partir des années 1860, Krieghoff multiplie le thème des chevreuils, des caribous et des orignaux abattus¹⁷. Il insiste alors sur la poursuite de l'animal, le combat pour la vie où l'homme-prédateur apparaît comme vainqueur. Dans cette poursuite la bête est rejointe, atteinte par les projectiles plus rapides que sa propre course. La fuite est vaine, l'animal est victime des hommes et le chevreuil meurt délaissé, soudainement foudroyé dans sa fuite. La métaphore de la mort de l'animal, de la fin de l'errance libre domine dans l'œuvre. La course serait donc vaine, elle ne mène pas à la victoire, elle ne peut déboucher que sur la capture et la mort.

Comment conclure cette présentation désordonnée, dont on voudrait retenir autre chose que le plaisir de la déambulation, où déplacement, flânerie et vitesse ont été présentés comme synonymes? L'on se rappelle bien sûr que Krieghoff est un

artiste incontournable dans l'art canadien du XIX^e siècle par ce qu'il nous apprend sur sa pratique et son rapport au marché de l'art. J'aimerais qu'on se souvienne aussi qu'il est cet artiste majeur, non pas uniquement parce qu'il nous fournit une vision passéiste et stéréotypée du paysan canadien, le bon vivant attaché au folklore comme à sa tuque. Il me semble que Krieghoff, en projetant ses habitants et ses Amérindiens sur la route de la vitesse, nous amène à les considérer comme des humains qui s'inscrivent dans un univers un peu plus contemporain, même s'il n'est pas dominé par la machine. Dans cet univers, ses personnages sont appelés à vivre la fébrilité d'une traversée, l'agitation de la fuite ainsi que leur corollaire, l'échec et la disparition. Ainsi ces joueurs et ces étourdis peuvent également prendre conscience de la fragilité et de la solitude de l'homme moderne.

LAURIER LACROIX

Département d'histoire de l'art

Université du Québec à Montréal

Notes

Ce titre rend hommage à Tom Tykwer réalisateur du film *Cours Lola Cours*.

Dans ce film, le réalisateur propose une interprétation cinématographique de la théorie du chaos. En choisissant de reprendre la même action à trois reprises, mais avec de légères variantes dans les débuts, celles-ci mènent à des changements profonds de la destinée des personnages principaux et secondaires.

1 Une interrogation parallèle porte sur les nombreuses reprises et répliques que l'on trouve dans l'œuvre de Krieghoff. Cette question est brièvement soulevée par Dennis Reid dans son catalogue lorsqu'il lui évoque le «grand nombre de tableaux très semblables» (p.44). De plus, Reid a démontré cette problématique dans la sélection de l'exposition telle qu'on pouvait la voir à Toronto, Québec et Ottawa (mais qui a été quasi éliminée à Montréal pour cause de manque d'espace). Cet aspect répétitif de l'œuvre de Krieghoff nous gêne, nous les historiens d'art toujours à la recherche du caractère original et unique de la production d'un artiste. Nous sommes portés à reléguer cette question aux oubliettes, à la nier ou à la censurer, pour mettre en valeur l'artiste de talent qui renouvellerait constamment son propos.

2 Dennis REID, *Kriehoff: Images du Canada*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1999, p.87-88, et p.148 pour le passage de Ramsay Cook.

3 «Death of Mr. Kriehoff, artist», *Morning Chronicle*, 7 mars 1872; REID, *Kriehoff*, p.287, repr.

4 *Trappeur indien en raquettes*, v. 1849, coll. Thomson, REID, *Kriehoff*, p.25; *Le Trappeur*, v. 1855, coll. Thomson, REID, p.169. Les références aux quelques œuvres de Krieghoff qui sont citées comme exemples renvoient aux ouvrages de Dennis REID (1999) et de J. Russell HARPER (1979).

5 *Course de traîneaux sur le Saint-Laurent, à Québec*, 1852, coll. Thomson, REID, *Kriehoff*, p.22; *Les Chutes Montmorency*, 1853, coll. Thomson, REID, p.104-105; *Sur le Saint-Laurent*, 1858, coll. Thomson, p.160; *Course en traîneau*, 1861, MBAM, REID, p.246; *La Barrière de péage*, 1863, Beaverbrook Art Gallery, REID, p.149 et v. 1863, MBAM, REID, p.250; *Le Défilé du jour de l'an*, 1871, Power Corporation du Canada, REID, p.264.

6 *Pour le Bon Dieu et Va au Diable!*, 1859, Galerie Kastel, REID, *Kriehoff*, p.14; *Le Vieux braconnier*, v. 1860, coll. Thomson, p.18; *Canadian Berry Seller*, 1859, HARPER, p.89. Krieghoff se fait une spécialité de représenter certains métiers ambulants : vendeurs de produits de la terre ou de l'artisanat, et même le bûcheron qui est représenté alors qu'il se rend sur le lieu de son travail (*Le Bûcheron*, 1857, coll. Thomson, REID, p.173).

7 *Le mari jaloux*, v. 1847, coll. Thomson, REID, *Kriehoff*, p.55; *Intérieur canadien*, 1850, MNBAQ, REID, p.16; *Cabane en rondins, scène d'hiver, lac Saint-Charles*, v. 1862, coll. Thomson, REID, p.247; *Spilling My Milk!*, 1865, coll. Thomson, HARPER, p.90.

8 *Québec vu de la Pointe-Lévis*, 1853, MNBAQ, REID, *Kriehoff*, p.106; *Quebec Farm*, 1856, coll. part., HARPER, p.81; *Dans le Jardin de Caribou, 50 milles au sud de Québec*, 1861, coll. Thomson, REID, p.118; *L'Hiver dans les montagnes de Laval, près de Québec*, 1863, coll. Thomson, REID, p.252-53.

9 Ce portrait des environs de 1858 réalisé au studio Livernois de Québec est reproduit dans REID, *Kriehoff*, p.285.

10 REID, *Kriehoff*, p.286.

11 Christophe TISON, *L'Ère du vite*, Paris, Balland, 1989, p.42-44.

12 *Ibid.*, p.77-78.

13 *Le Retour de la ville*, v. 1860, coll. Thomson, REID, *Krieghoff*, p.241; *Habitants en route pour la ville*, 1861, coll. Thomson, REID, p.245.

14 William Raphael qui peint des exemples de courses, contemporain de Krieghoff, montre des enfants s'amusant avec un traîneau tiré par des chiens (*Le Tandem*, 1869, MNBAQ) ou encore des hommes poursuivis par des loups (*Paysans attaqués par des loups*, 1870, MBAM).

15 COOK dans REID, *Krieghoff*, p.158.

16 Dans une autre scène de loisir, à la pêche cette fois, *L'Étranglement du lac Saint-Charles* (1859, coll. Thomson, REID, *Krieghoff*, p.133) l'artiste se représente de dos avec ses deux mêmes amis, John Budden et James Gibb et leur guide Teorilen.

17 *Sur le lac Laurent*, 1863, coll. Thomson, REID, *Krieghoff*, p.201; *Tracking the Moose on Lake Famine South of Quebec*, 1863, Musée McCord, HARPER, p.103; *Les Chasseurs de caribou*, 1866, coll. Thomson, REID, p.259; *Le Retour de la chasse*, 1871, coll. Thomson, REID, p.266; *The Dead Stag*, n.d., MBOA, HARPER, p.105.

COURS KRIEGHOFF RUN

Up until now, studies on the art of Cornelius Krieghoff have been concerned with establishing a biographical framework and creating a significant catalogue of this neo-Canadian painter's work. The artist's constant moving and travelling about and the fact that he created replicas of his paintings, necessitated this foundation work to chronicle an account of his life and to establish a more definitive corpus of work. This brief paper is an interpretation of Krieghoff's painting, taking into account two recurring factors – the artist's creating numerous versions of the same composition and his travelling – and contrasting them with the theme of movement and a race.

This hypothesis, of a pre-iconographic nature, proposes the notion that for Krieghoff the work of art is almost like an industrial object: it has commercial value and can be multiplied without limit. Krieghoff is interested in showing off his technical expertise rather than creating an original space. This view is not particular to Krieghoff: it was common practice in the nineteenth century. Painters repainted the same motifs and subjects and academic artists copied themselves by using the formal and iconographic repertoire at their disposal. Krieghoff constantly painted the same isolated figures or identical groups in repeated landscape motifs.

The artist could paint the same subject dozens of times because the middle class, a growing bourgeoisie who dominated the colonial art market, was fragmented and lacked an organized structure. For the omnipresent merchant class and a very mobile bourgeoisie, nineteenth-century art was like merchandise. A painting need not be unique or original but it must satisfy the tastes of this new class of clientele. Krieghoff then could reproduce his subjects again and again, on the condition that he presented his work in different places over several years to a public that would not necessarily consult with each other about the artist or the paintings.

Kriehoff participated in exhibitions in several large North American cities: his professional itinerary led him to travel from Montreal to Chicago, spending time in Rochester, Toronto, Paris and Quebec City, as well. Obviously there is no direct link between this kind of travelling in his professional and personal life and the interest that Krieghoff took in representing his human subjects' mobility. However, it must be noted that the artist was particularly sensitive to various kinds of movement. There are certainly the traditional imaging of the *coureur des bois* and the hunters and trappers who for the most part are Aboriginal people moving attentively in the forest. But there are also those that practice racing whether for pleasure or work: *habitants* or bourgeoisie on sleighs pulled by lively horses. His

paintings have a number of themes, elements and effects that show the characters' relation to time and space. His scenes imply travel, movement, speed, a race; and appear frequently enough that one notes their originality in Canadian art at this time as well as their specificity in the artist's production.

The fact that Krieghoff paints the same motif many times and that he amuses himself by showing people running and pushing the limits of speed, indicates that continued efforts must be made to revise the folkloric perception of Krieghoff's art. Recent readings of his work reveal that he certainly painted archetypal figures, but he also depicted the values that structured the society in which he moved. The typical and pseudo-traditional inhabitants are haunted by the idea of speed, the quest of the nineteenth century. This can be read as a projection of certain perceptions and ideologies that informed Krieghoff's thought.

In the nineteenth century speed was a relatively new scientific and pragmatic concept. Speed enabled movement to be described as the amount of time needed to cross a specific area. For Krieghoff, speed uses traditional means of locomotion: walking and the horse. He thus creates an iconography of itinerancy and with this, an independence of action and mobility.

Krieghoff's race is visualized in an expanding area. He uses the conventions of the panorama rather than linear perspective to create space, open in width and depth, while also constructing the background through layers parallel to the picture plane instead of a vanishing point. This emphasizes an expansion of distance and the lack of a focal point allows the eye to move more freely. But Krieghoff's travellers are going nowhere; they only cross the surface of the painting, even as they attempt to occupy the territory by travelling through it. His racers are usually three to a sleigh, rushing and flying for the simple pleasure of speed, happy to be together. By projecting his *habitants* and Aboriginal people onto the path of speed, Krieghoff seems to present them as human beings who are part of a more contemporary universe, even if it is not dominated by the machine.

My reading stresses that Krieghoff reused the same subjects to present movement and speed, not stability and permanence; and that his unique sensibility to the reality of Canadian settlers, trappers and Aboriginal people places his subjects in a more contemporary time-frame. Instead of being interchangeable individuals seen solely in relation to traditional life, these constantly moving subjects reveal their individuality. This implies a consciousness of values being relative, of the instability and fragility of the human condition. Krieghoff's painting appeals to us not only on the primary level as a commentary about Canadian rural life, but also in the way that it integrates the philosophical notions that Krieghoff and his contemporaries shared.

Translation: Janet Logan



fig. 1 Cornelius Krieghoff, *Campement indien à Caughnawaga*, c.1848, huile sur toile, 34 x 51 cm, Toronto, Musée royal de l'Ontario. (Photo: l'auteur)

KRIEGHOFF À QUÉBEC

L'invention d'un nouvel espace

On proposera, pour commencer, la comparaison du *Campement indien à Caughnawaga* avec *Les chasseurs*. Ces deux paysages (figs.1 et 2), d'un format presque identique, témoignent d'expériences contradictoires. Au théâtre d'une nature pensée en atelier, à Montréal, s'oppose l'empathie de l'artiste avec son environnement, dès son installation à Québec. Le second, avec sa clarté et ses percées diagonales, se démarque de la solide composition du premier, confinée au premier plan avec une maigre trouée lumineuse à gauche. Pourtant, en y regardant de plus près, on s'aperçoit que les deux paysages sont presque des reflets en miroir : un grand arbre au tronc court et massif, fortement enraciné sur un monticule rocheux, déploie sa frondaison en tonnelle sur toute la largeur de l'image. D'un côté comme de l'autre, il cadre l'espace de la narration et l'inscrit dans une relation de complémentarité entre vision proche et vision lointaine. Les proportions et la manière sont moins différents qu'inversés, qu'il s'agisse de l'imbrication des plans, des personnages ou de la lumière. Par contre, l'espace-temps est bien différencié dans les deux cas; nous y reviendrons plus loin.

Dès son installation à Québec, Krieghoff a pris soin de nous montrer qu'il était bien engagé dans son activité de dessinateur en plein air : face aux chutes Niagara et de la Chaudière, aux abords du lac Saint-Charles, en pleine forêt devant le motif pittoresque de la cabane du colon abandonnée ou en position précaire au-dessus des chutes de Sainte-Anne, un portefeuille sous le bras¹. Le cartable à dessins proclame la rencontre de l'artiste avec la nature et le paysage peint devient la nature elle-même, intégrant la forme autobiographique de l'expérience. L'empathie est donc bien un maître mot pour qualifier l'art de Krieghoff et rien ne nous permet d'affirmer que tel n'était pas le cas. Cette faculté a d'ailleurs fort bien servi à alimenter l'image d'un artiste comme fabricant d'images simples et vraies, sachant traduire avec conviction la vie rurale et la plénitude de la forêt canadienne.

Reste que tout cela ne résout pas les questions essentielles et François-Marc Gagnon a fort bien vu l'intérêt de réfléchir différemment, à partir de Michael Fried². Nous voudrions poursuivre sur l'ouverture qu'il propose et tenter une explication sur l'aspect syntaxique de l'œuvre peint durant son séjour à Québec, qui établit un récit différent du récit visuel en surface. L'image de l'artiste, simple et vraie, est oublieuse de plusieurs choses; nous en conserverons trois pour progresser. Premièrement, il faut relativiser le qualificatif d'autodidacte qui le suit régulièrement. S'il est exagéré de parler de formation académique, on ne peut effacer les quelques



fig.2 Cornelius Krieghoff, *Les chasseurs*, 1854, huile sur toile, 38 x 50 cm, Montréal, Musée McCord d'histoire canadienne. (Photo: l'auteur)

mois passés à Paris (1844-1845), dans l'atelier de Michel-Martin Drölling, aux musées du Louvre et du Luxembourg. Deuxièmement, il nous faut aborder les séjours à Montréal et à Québec comme des pôles séparés et distincts qui possèdent chacun leur pleine autonomie d'invention. Dans un cas comme dans l'autre, *Krieghoff* fait preuve d'une entière singularité. Il répond à des exigences personnelles et à des attentes différentes; il n'est ni plus ni moins savant. Troisièmement, il faut accorder une place privilégiée au projet de Panorama avec James Duncan, en dépit des minces informations certaines dont nous disposons. S'il est demeuré inabouti, nous posons comme hypothèse que sa longue maturation a servi une réflexion différente. Ajoutons aussi que nous refusons de regarder l'œuvre de *Krieghoff* à partir du présupposé de l'évolution esthétique d'un peintre qui serait passé d'une définition incertaine des formes dans l'espace (période montréalaise) à leur pleine maîtrise d'expression (période québécoise). Pour le dire autrement, la période québécoise ne prend pas sa genèse dans les années montréalaises.

Ce constat supporte notre hypothèse de travail et nous conduit à relancer une réflexion différente, tout en demeurant à l'intérieur de ce que nous pourrions appeler un «contrat de vérité» qui lie l'œuvre à son spectateur. La question n'est donc pas tant de démontrer la manière dont *Krieghoff* transforme la réalité, mais bien de comprendre ce qui lui a permis d'en faire une véritable stratégie commerciale, multipliant les variantes sans lasser les acheteurs. Pour transformer la formule de Deleuze, on se demandera ce qui «se déguise en se constituant³» dans ces répétitions, puisque nous refusons de les voir comme de simples imageries de surface, réduites à des jeux d'effets narratifs et anecdotiques.

Revenons à la comparaison des tableaux de Toronto et de Montréal. Comment se fait-il que ce même grand arbre, qui relève davantage d'une construction rationnelle et d'une approche spéculative que d'une expérience empirique, réussisse à rendre la nature moins crédible dans le paysage du Musée McCord (fig.1) que dans celui de Toronto (fig.2) ? Pourquoi regardons-nous le paysage de Toronto comme une empreinte du réel sur la surface picturale, alors que l'expérience s'avère impossible avec le premier? Si les questions sont faciles, il est plus difficile de justifier une réponse cohérente. En fait, c'est l'ambivalence des *Chasseurs* du Musée McCord qui nous a ouvert les yeux. D'une part, le tableau s'épuise vite dans sa vision immédiate et littérale. Il ne montre rien d'autre qu'un chasseur indien se préparant à dépecer un chevreuil sous l'œil attentif de son compagnon, debout à ses côtés. D'autre part, sous ses dehors de paysage de fin d'été, ce tableau s'offre aussi comme le site d'une énonciation assez complexe faisant appel à une entreprise métaphorique basée sur le plaisir de la contemplation⁴. Tout cela pour dire que c'est la force performative de la représentation de l'espace qui fait toute la différence entre les deux périodes de travail du peintre. À Montréal, tout savant qu'il soit, le message sonne creux.

Le postulat de l'espace

Le propos de cette communication est donc de réfléchir sur les liens entre l'espace pictural et l'espace narratif en portant l'attention sur l'imbrication du second dans le premier durant la décennie de travail à Québec. Nous ferons appel au sens de l'interprétation d'Olivier Abel et notamment à la notion de «question implicite» par laquelle «l'interprétation consiste à rapporter la proposition à ce qui la règle, à ce dont il y est question⁵». En abordant les œuvres de Kriehoff comme des «propositions plastiques», nous voulons tenter de comprendre la fonction de ces tableaux peints en série, fonction que nous essaierons de préciser à partir de la question à laquelle ils répondent. À Québec, tout le travail de Kriehoff s'établit très vite selon le principe de la démultiplication d'œuvres semblables, toujours répétées mais jamais identiques. En refusant de séparer l'œuvre unique de sa démultiplication, nous isolons en fait la question des prototypes inventés par le peintre. L'œuvre unique et sa démultiplication en variantes sont donc mutuellement constitutives et nous posons comme postulat de départ qu'elles reposent sur une grammaire profonde, formulée en surface de manière narrative et anecdotique. Pour nommer les principaux éléments de cette grammaire, nous partirons de la notion d'espace en affirmant comme hypothèse que l'invention de ce nouvel espace s'associe à la production d'un mythe, celui du territoire vacant⁶.

Dans une conférence donnée en 1967 au Cercle d'études architecturales et intitulée «Des espaces autres», Michel Foucault fait retour sur l'histoire de l'espace⁷. Au Moyen Âge, il se présente comme un ensemble hiérarchisé de lieux (lieux sacrés et lieux profanes, lieux urbains et lieux campagnards). L'espace médiéval se caractérise alors comme un espace de localisation⁸. À partir de Galilée, alors que cet espace du Moyen Âge s'ouvre à l'infini, la notion d'étendue se substitue à celle de localisation. Que nous regardions les «scènes d'habitant» ou les innombrables paysages de Kriehoff, nous pouvons les aborder selon les deux premières catégories de Foucault : l'espace domestique s'accorde à celui de la localisation tandis que l'espace non domestique (espace sauvage) rencontre celui de l'étendue. À la différence de l'espace abordé selon une perspective historique, il n'y a pas de succession dans le temps chez Kriehoff, mais une simple coexistence de ces deux espaces: *La ferme* (1856) du Musée des beaux-arts du Canada (espace domestique) existe en parallèle avec les *Chippewas sur les bords du lac Supérieur* (1860) de la collection Thomson (espace non domestique)⁹. Nous pourrions multiplier les exemples. Sur cette première généralité, on peut y greffer d'autres notions porteuses de discours narratifs, à commencer par les rapports entre le dehors et le dedans. L'espace domestique, défini autour du point central de l'habitation, est toujours présenté hors de la maison, sur le seuil et dans la cour. En cela, il est aussi une production d'espace social par les contacts qu'il permet d'établir, concrètement ou métaphoriquement. L'espace non domestique est un espace du dedans, dans la forêt. Les deux vont coexister autour d'une notion



fig.3 Cornelius Krieghoff, Traîneau d'habitant, vue près de la frontière du Canada, c.1847, huile sur toile, 64 x 92 cm, Toronto, La Collection Thomson. (Photo: l'auteur)

que nous considérons comme centrale dans tout l'œuvre de Krieghoff : celle de la limite. Nous l'aborderons plus loin. Auparavant, il faut faire retour sur la période montréalaise pour mettre en perspective ce sentiment de la nature qui sera élaboré ultérieurement à Québec.

Montréal et l'ordre rationnel de la nature

Lorsque Krieghoff rentre à Montréal à la fin de l'année 1845 ou au début de 1846, on ne peut plus le considérer comme un artiste autodidacte. Du séjour de 12, 14 ou 16 mois passés à Paris dans l'atelier de Michel-Martin Drölling (1786-1851), il rapportera deux choses : la compréhension de la fonction narrative de la peinture et l'art de grouper les figures. En 1844, Drölling est un personnage important, doté des commandes de l'État français depuis vingt ans, membre de l'Institut avec Ingres et Delaroche, professeur à l'École des Beaux-Arts¹⁰. Son atelier est l'un des plus réputés de Paris et l'on peut s'étonner, faute d'une compréhension plus large, qu'un peintre qui venait de quitter le Canada avec une maîtrise mal assurée du portrait s'y fasse admettre, d'autant qu'il n'a plus le privilège de la jeunesse. Ne possédant qu'un logement rue du Bac¹¹, Krieghoff adopte fort probablement le programme de travail habituel des élèves : présence à l'atelier le matin, suivie d'une séance de copie en après-midi, soit au musée du Luxembourg, soit au Louvre¹². C'est donc à un apprentissage de nature académique qu'il se confronte, même si rien ne permet d'assurer qu'il se présente aux concours internes de l'atelier. Reste que la plupart des copies réalisées durant ces quelques mois sont ambitieuses. Comme bon nombre de jeunes peintres à la même époque (Paul Baudry, Jules Breton, Jean Jalabert), il se confronte à l'un des tableaux les plus célèbres : *L'Arrivée des moissonneurs dans les Marais Pontins* de Léopold Robert¹³. Peint en 1830, louangé par la critique, acquis rapidement par Louis-Philippe et exposé au musée du Luxembourg, le tableau était encore très admiré quinze ans plus tard. Il réunissait le quotidien et l'idéal, donnait «du lustre aux choses les plus communes», selon Étienne-Jean Delécluze¹⁴.

De retour à Montréal, Krieghoff proposera une version savante de ces apprentissages par la copie, les faisant servir à des sujets locaux. Le *Traîneau d'habitant* de la collection Thomson en est un bon exemple (fig.3). Si nous savons qu'il dérive du tableau de Petter Gabriel Wickenberg, on insiste moins sur le fait qu'il inverse radicalement les rapports entre le groupe figuré et le paysage¹⁵. À la structure unifiée du modèle, Krieghoff préfère utiliser le premier plan comme un plan repoussoir pour l'ensemble du paysage. Il y installe ses personnages comme des figurants, affirmant ainsi un espace scénique et théâtral qui n'a que peu à voir avec l'espace naturaliste. Krieghoff nous présente, dans des formats importants, des interprétations réalistes de cette théâtralité. Rien n'y manque et les exigences du rendu tactile ont été bien comprises : murs lézardés, chaises rempaillées, étoffes



fig.4 Cornelius Krieghoff, *Campement indien en bordure d'une rivière*, c.1850, huile sur toile, 58 x 70 cm, Montréal, Galerie Kastel. (Photo: l'auteur)

chaudes et pesantes, lumières nettes et claires, glaces bleuies¹⁶. De retour de Paris, Krieghoff sait donner à voir et peut, à juste titre, prendre ses distances par rapport à ses contemporains (Duncan, Sawyer, Somerville) lors de l'exposition de la Montreal Society of Artists en janvier 1847.

En fait, il revenait avec une vision différente, et c'est dans cette perspective qu'il faut situer les paysages qu'il conçoit autour des années 1850 : *Le Troc* de l'Art Gallery of Hamilton¹⁷, les *Hurons à un portage* du Musée royal de l'Ontario¹⁸ ou le *Campement indien en bordure d'une rivière* de la Galerie Kastel (fig.4) que nous considérons comme l'aboutissement de la période montréalaise. Toutes ces scènes indiennes sont construites selon le principe d'une rupture entre l'espace réel de la nature et l'espace fictif de la représentation. Krieghoff y construit un microcosme intellectuel selon les règles de la composition classique. Son habileté fut de créer des images qui, tout en révélant de nouveaux sujets, les inséraient d'emblée dans des formules plastiques reconnues. Une rapide confrontation du paysage de la collection Kastel avec l'une des œuvres emblématiques de la notion de paysage classique, le *Paysage avec Saint-Jérôme* du Dominiquin y suffira¹⁹. Dans les deux cas, la composition est claire : de la gauche vers la droite, du bord supérieur au bord inférieur, une longue diagonale divise les deux plans de l'image. Un grand arbre au centre clarifie la géométrie, sa frondaison sommairement coupée par le bord supérieur de la toile. Il cadre surtout le sujet et suggère un rapport harmonieux avec la rivière en cascade au plan secondaire. Chez Krieghoff, la terrasse du premier plan abrite une narration qui se réduit à un groupe de quatre Amérindiens devant leur campement.

À Montréal, au milieu du XIX^e siècle, tout cela relève de la convention et proclame le prestige de l'art académique. On sait bien qu'une telle composition ne se réinvente pas : elle s'imite ou s'interprète, surtout de la part d'un artiste à la recherche de formules et d'une personnalité. Krieghoff affirme par là son savoir-faire et son identité de peintre. Il s'attache aussi l'intérêt des collectionneurs montréalais sans vraiment percevoir que ses œuvres séduisent plus par leur science que par leur vérité. Devons-nous comprendre cela comme une limite? Probablement. C'est tout au moins l'hypothèse que nous proposons en constatant que ses tableaux présentent un monde stable et immuable à une clientèle qui vit en pleine tourmente économique²⁰.

Le projet de Panorama et l'échelle de la nature

Formulé sur cet arrière-plan, le projet de Panorama avec James Duncan prend un sens différent. Puisque l'exigence première d'un tel projet passe par le travail sur les sites et le relevé dessiné – deux préalables à la recomposition en atelier –, il doit d'abord se comprendre comme le lieu d'une expérience nouvelle avec la nature. Le Panorama du Canada, annoncé en 1851, 1855 et 1856 n'a jamais été réalisé tel que pensé à l'origine. Encore faut-il s'entendre sur ce que cela signifie. Le projet initial, annoncé à nouveau en 1855, repose sur une vision continue de l'espace géographique,

ce qui rejoint la conception habituelle de la vision panoramique à 360° : «un panorama qui embrassera la totalité des sites marquants du paysage du Saint-Laurent, depuis le lac Érié jusqu'au Saguenay²¹». Sans nous avancer dans une analyse pointue du vocabulaire, on remarquera quand même que trois mois plus tard, en février 1856, Krieghoff associe désormais son Panorama à une «série de tableaux peints à l'huile représentant le Canada et comprenant des vues des principales villes et des sites les plus importants le long du Saint-Laurent et de ses affluents²²». L'argument s'est alors déplacé d'une vision continue, panoramique, à une vision fragmentée en «tableaux». Curieusement, ce glissement dans la terminologie rejoint une forme nouvelle de présentation des œuvres au Canada, inaugurée à Toronto par Paul Kane²³. Le mode de vision panoramique se trouve ainsi en concurrence directe avec le phénomène de la galerie de peintures dont les œuvres sont agencées sur une base monographique et thématique, offrant ainsi une plus grande liberté au peintre.

Aucun document ne nous permet de dire que Krieghoff (ou John Budden?) en a pressenti l'importance. Nous n'avons que deux éléments à apporter comme preuve pour soutenir l'hypothèse. Il faut d'abord constater que Krieghoff fait servir les restes de son Panorama dans plusieurs œuvres, à commencer par *Québec depuis la gare du Grand-Tronc à la Pointe-Lévis*²⁴ de 1856. Tant le sujet que la construction de l'image, faisant usage d'un double système perspectif pour ouvrir la vision panoramique, témoignent très précisément des exigences reliées à la fabrication du principe panoramique. Ce projet l'accompagnera d'ailleurs longtemps et il en prolongera le mode de perception aussi tardivement qu'en 1858 avec *La Chaudière* du Musée des beaux-arts du Canada²⁵. Deuxièmement, et nous y reviendrons plus loin, il pense son œuvre selon un système marchand qui le libère de la contrainte des commandes. Réaliser cela à Québec, au milieu des années 1850, n'est pas rien!

Tout cela témoigne surtout du fait que Krieghoff maîtrise bien les enjeux de la représentation du territoire à cette époque. Récupérant à son compte les arguments employés cinq ans plus tôt par Washington Friend²⁶, il les fait servir à ses besoins pour solliciter du financement en 1856. Ses tableaux «montreront les différents travaux publics de la province, les grandes entreprises de bois d'œuvre, les différentes branches de l'industrie exploitées par ses habitants, et qui ainsi attireront l'attention d'une meilleure classe d'immigrants vers un pays si riche en ressources naturelles²⁷». On aurait tort de lire ces lignes de manière ingénue, comme un simple appel opportuniste à des autorités de tutelle. Ce serait oublier le malaise de la présence du Canada à l'Exposition universelle de Paris en 1855. Joseph-Charles Taché, commissaire canadien pour l'Exposition, s'est suffisamment démené pour persuader les autorités que des initiatives autrement plus dynamiques devaient être entreprises dans le futur. Pour tenter de convaincre, il publie un essai portant le titre de *Esquisse sur le Canada considéré sous le point de vue économiste*, dans lequel il témoigne de la nécessité d'accorder une plus large publicité aux «choses du Canada» dans le but d'attirer le commerce et l'émigration²⁸. La leçon sera écoutée.

Une notion pour définir l'espace : la limite

Retournons aux années du déménagement de Krieghoff à Québec, en 1852-1853. Il se fait rapidement reconnaître comme peintre avec des œuvres largement étrangères à ses intérêts : *Fraser, monté par Monsieur Miller* du Musée des beaux-arts du Canada ou *Le Vapeur Québec* de la collection Thomson²⁹. Une fois établi, il ne les répétera pas. Ses ambitions sont ailleurs et il cherche avant tout à définir une nouvelle esthétique, différente de celle qui avait fait son succès à Montréal.

Tout d'abord, on ne peut manquer de remarquer l'ampleur des sujets ignorés par le peintre, à commencer par l'effacement complet de la ville de Québec comme centre urbain, vu seulement de loin, depuis la rive sud³⁰. Pourtant, durant les dix années de son séjour à Québec – 1853-1854/1863-1864 –, la ville cherche à s'identifier comme une plaque tournante de l'économie marchande pour l'Est du Canada et à s'inscrire dans les débuts d'une modernité économique. À rebours de cette réalité contemporaine, Krieghoff met plutôt l'emphase sur des espaces sauvages qui entourent la ville et viennent l'effleurer. Il reprend ainsi à son compte l'une des caractéristiques du regard impérial britannique sur ses colonies, suggérant ainsi une vie urbaine autarcique, enclavée au milieu d'espaces sauvages³¹. Un constat similaire s'applique à la campagne, alors que le village, comme lieu de vie et centre d'une économie locale, est quasi absent des représentations. Plus encore, l'occupation même du sol ne s'y manifeste guère et les terres cultivées ne laissent pas de traces visibles. De manière habile et convaincante, Krieghoff a imaginé un territoire, occupé historiquement le long des plaines fertiles qui bordent le Saint-Laurent, comme un espace vacant.

Pour réussir cela, il établit une cartographie des espaces en faisant intervenir la métaphore de la limite. Le terme de *limite* est très riche de sens imbriqués³² et Krieghoff va en faire l'élément temporel de ses tableaux. Elle agit comme *lisière* lorsqu'il montre l'habitation, faussement isolée à la périphérie, en marge des zones habitées. Le lien de proximité y est fortement suggéré : ouverture du paysage sur un plan d'eau comme moyen de communication (*Cabane en rondins, scène d'hiver, lac Saint-Charles*, c.1862, collection Thomson³³), clôture de perches qui marque et balise la route (*Maison d'habitant en hiver*, 1855, collection Thomson³⁴), départ pour le marché voisin (*La ferme*, 1856, Musée des beaux-arts du Canada³⁵). En progressant dans l'espace sauvage, on rencontre le terme de *borne* pour qualifier la limite comme une marque de l'espace domestique. La borne se définit doublement, à la fois par une habitation bien ancrée dans l'espace sauvage et un chemin ou une rivière comme moyen de communication avec l'extérieur. La composante visuelle d'une trouée vers le lointain qui caractérisait la lisière a totalement disparu. Krieghoff insiste désormais sur le résultat d'une pénétration avancée à l'intérieur d'un espace ingrat, non domestique. *Le Chevreuil abattu*, c.1859, ou *L'hiver dans les montagnes de Laval, près de Québec*, 1863, de la collection Thomson sont emblématiques de ces représentations³⁶. Une troisième percée, plus profonde encore, se joue sur le mode

de la réussite ou de l'échec. La limite se vit alors comme une *enclave*, une percée extrême, en plein espace sauvage, sans lien visible de rattachement au monde extérieur (*L'artiste à l'œuvre*, c.1860, collection Thomson³⁷).

De telles propositions plastiques se montrent comme des prototypes bien différenciés. Les deux formes générales de l'espace – domestique et sauvage – trouvent d'emblée leur cohérence par rapport à un centre qui précise leur individualité. Dans le cas de l'espace domestique, il s'agit moins du village que de l'intérieur de la maison comme microcosme de l'univers familial. Dans le cas de l'espace sauvage, la forêt agit comme milieu central d'immersion et ce sont les protections temporaires (tente ou abri sous les branches) qui qualifient la vie commune dans la forêt profonde³⁸. Le premier se présente comme un espace de permanence et de stabilité; le second comme un espace d'occupation temporaire, de circulation et de nomadisme. Sur ces espaces – espace de fixation, espace de circulation –, Krieghoff va faire agir ses personnages, seuls ou en interrelation comme des unités visuelles à fonction narrative et à portée métaphorique.

Un espace inventé comme univers du travail productif

Les œuvres de Krieghoff, peintes à Québec, cherchent ainsi à créer une familiarité avec des espaces en les faisant renaître sous la forme d'images nettes et claires. Il peint la vie facile et montre les bienfaits d'une économie domestique, organique et préindustrielle, répondant à la satisfaction des besoins immédiats. Cette économie de subsistance se réalise autour du noyau familial (habitants) ou du clan (Amérindiens); les pratiques communautaires relevant essentiellement de la satisfaction des plaisirs. Krieghoff peint pour une clientèle qui aime voir le travailleur «bon» et «heureux» dans un monde sans machines et sans trace d'industrialisation³⁹. Les produits de première nécessité et d'usage quotidien – le bois, le lait, le fourrage, la viande, les fruits – sont disponibles en abondance : le foin déborde de la grange, le lait se renverse, les fruits traînent au sol. Plusieurs de ces produits, à valeur d'usage, sont aussi qualifiés d'une valeur d'échange pour soutenir une consommation autarcique. Présentés en bonne place dans la carriole, ils accompagnent les départs et retours du marché. Quant à la corde de bois, elle se négocie sur place tout en étant prétexte à des sujets anecdotiques⁴⁰. Les scènes amérindiennes suivent un modèle semblable alors que les ballots de fourrure et les fabrications artisanales s'insèrent dans les circuits contemporains des échanges commerciaux, incluant l'économie touristique embryonnaire (mocassins, paniers). De tous les personnages représentés, l'amérindien est le seul qui soit véritablement affirmé comme main-d'œuvre, en raison de son expertise comme guide et chasseur⁴¹.

Cette obsession de plénitude – une vie bonne dans des espaces vides – se comprend mieux dans le contexte de l'économie politique en Grande-Bretagne et, notamment, des débats sur la croissance de la population. La satisfaction individuelle des quatre besoins fondamentaux – se loger, se vêtir, se nourrir, se chauffer – entre en conflit



fig. 5 Cornelius Krieghoff, Cabane en rondins, scène d'hiver, lac Saint-Charles, c.1862, huile sur toile, 46 x 64 cm, Toronto, La Collection Thomson. (Photo: l'auteur)

avec la pénurie des moyens disponibles pour les rencontrer. C'est un court passage de l'essai de Thomas Carlyle, *Chartism*, qui relie la question de surpopulation à celle d'émigration, y nommant le territoire canadien comme avenir possible :

On a certain western rim of our small Europe, there are more men than were expected. (...) Over-population? And yet, if this small western rim of Europe is overpeopled, does not everywhere else a whole vacant Earth, as it were, call to us, Come and till me, come and reap me! (...) In a world where Canadian Forests stand unfelled, boundless Plains and Prairies unbroken with the plough; on the west and on the east green desert spaces never yet made white with corn; and to the overcrowded little western nook of Europe, our Terrestrial Planet, nine-tenths of it yet vacant or tenanted by nomades, is still crying, Come and till me, come and reap me⁴²!

Krieghoff va rapidement et solidement fixer les prototypes qui désignent les espaces à domestiquer, générateurs d'un capital à faire fructifier. Ce capital se vit d'abord à l'échelle familiale. Nous pourrions en décrire les réussites en portant l'enquête sur une nomenclature des architectures – de la cabane à l'habitation – depuis une occupation précaire de l'espace jusqu'à un enracinement progressif dans le sol. Il oppose, en parallèle à cette vision idyllique et naïve à la limite de la robinsonnade, un âge d'or où l'espace sauvage pourvoit aux besoins quotidiens des Amérindiens. Dans le premier cas, l'habitation sert la métaphore d'un travail productif, réinvesti dans l'amélioration de la vie quotidienne; dans le second cas, par l'absence manifeste du désir d'accumulation, l'Amérindien est voué à une constante répétition du même⁴³.

Krieghoff exprime bien cette rencontre entre la prévoyance et l'imprévoyance dans la *Cabane en rondins* (c.1862) de la collection Thomson (fig.5). Le paysage d'hiver est emblématique d'une première colonisation de l'espace : une cabane avec un trou béant dans le toit en guise de cheminée relègue au second plan l'armature d'un wigwam. De plus, la rencontre entre l'Amérindienne avec son panier vide et le colon qui revient de sa terre à bois, se préparant à bûcher, appuie doublement la notion d'un espace en transformation jumelé à un discours économique. Cela nous conduit à interroger les deux plans de l'image dans les tableaux de Krieghoff : le montré et le métaphorique.

La forêt et la notion d'énergie

Nous l'avons dit, Krieghoff inscrit la nature canadienne dans le cadre d'un mode de vision spécifique : celui du moment de perfection. L'artiste semble nous dire que l'espace a toujours été là; il le montre comme une vision directe de la nature, se confondant avec la vérité même. Pourtant, cette fonction référentielle du tableau, relevant de la simple représentation mimétique, ne peut être séparée de sa «fonction poétique» et de la fiction qu'elle construit. Ce sont ces deux conditions qui se rejoignent dans *Les chasseurs* du Musée McCord pour en faire un tableau représentatif du fonctionnement imaginaire de l'espace.



fig.6 Cornelius Krieghoff, *Chasseurs indiens sur la rivière Saint-Maurice*, 1860, huile sur toile, 47 x 43 cm, Montréal, La Collection Power Corporation du Canada. (Photo: l'auteur)

Pour les marchands du bois, acheteurs des œuvres de Krieghoff, cet imaginaire repose sur une première analogie : celle de la forêt comme un «agent naturel» qui se présente en quantité presque illimitée. Mais cet agent naturel n'aurait aucun intérêt s'il était disponible à tous, gratuitement. Il doit être soumis à l'investissement d'un travail productif pour acquérir une valeur d'échange et prendre ainsi la valeur des marchandises qu'il recèle⁴⁴. Les œuvres de Krieghoff en montrent bien les étapes, dès que nous les mettons en séquence : coupe du bois, utilisation de la force naturelle de la nature pour le transport, radeaux flottants, chantiers maritimes à Québec⁴⁵. Un parallèle s'établit entre l'espace réel de la forêt et l'espace fictif de sa représentation. Krieghoff le fait reposer sur un dispositif simple et efficace, retrouvant ainsi l'une des notions les plus convenues de l'art du paysage en Grande-Bretagne : celle des associations.

L'idée centrale sur laquelle nous concluons fait appel à la notion d'énergie qui permet de rendre visible les fruits du capital investi. Ce concept semble, à premier abord, bien familier puisque le spectacle de la nature sauvage en est la formulation la plus littérale⁴⁶. Il se décline selon la métaphore du sublime qui prend appui sur les chutes encaissées en montagne ou la représentation des orages sur terre (*Les Chutes de Sainte-Anne; L'Orage, Saint-Ferréol*)⁴⁷. L'énergie s'identifie alors avec le dynamisme et se manifeste selon le principe de l'analogie. C'est le cas également de toutes les représentations des cours d'eau, rivières et chutes, soit pour naviguer (Indien descendant les rapides), soit pour exploiter leur force motrice dans le transport du bois. C'est toujours cette même analogie entre énergie et dynamisme qui sous-tend l'occupation du sol par le colon, magistralement peint dans le *Défrichement en bordure de la rivière Saint-Maurice*⁴⁸.

Krieghoff a surtout mis en évidence une autre dimension de cette idée d'énergie, contenue en puissance dans l'espace sauvage. C'est tout d'abord un espace sans repères, partie d'un univers plus vaste comme dans les *Chasseurs indiens sur la rivière Saint-Maurice* (fig.6). En fait, ce tableau concentre la plupart des éléments de son vocabulaire, depuis la richesse de la végétation, difficilement contenue dans l'espace pictural, jusqu'aux métaphores de la décomposition et de la régénérescence. Ce cycle vital trouve une première formulation dans le grand arbre couché et déraciné au premier plan, dont le tronc noir, brisé et pourri se décompose dans la rivière. Ses racines se dressent comme les bois du cerf, fraîchement abattu, dont le sang se répand de son museau sur le sol et s'écoule, lui aussi, vers le cours d'eau. Il en est de même des arbres qui, dans presque tous les paysages, se présentent à divers stades de leur développement, prenant appui sur le sol ou sur un support aussi ingrat qu'un grand rocher faisant office de muraille dans les tableaux. La forêt canadienne s'offre alors comme un cycle énergétique qui englobe hommes, bêtes, arbres et plantes.

Cette notion de passage d'un état à un autre trouve aussi son expression dans une métaphore visuelle qui revient comme un leitmotiv : le motif du tunnel créé



fig.7 Cornelius Krieghoff, *Dans les Mille-Îles*, c.1858, huile sur toile, 34 x 51 cm, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario. (Photo: l'auteur)

par le chemin qui s'enfonce sous les arbres dans la profondeur de la forêt. Le tableau du Musée des beaux-arts de l'Ontario, *Dans les Mille-îles* (fig.7), est un bon exemple de cette composition à double coulisse qui établit un contraste entre une trouée sombre à gauche et une perspective lumineuse à droite. Comme dans *Les chasseurs* du Musée McCord, nous sommes devant un art savamment étudié sous son apparente simplicité. En fait, Krieghoff adapte à la nature canadienne une mise en page très ancienne, formulée dès le XVI^e siècle en Flandres⁴⁹. Un tel motif servira longtemps les paysagistes, de Claude Lorrain à Joseph Mallord William Turner⁵⁰, car il permet de suggérer poétiquement une expansion de l'espace physique et d'activer la puissance d'imagination, en utilisant notamment les rimes des clairs et des sombres sur le sol pour marquer la progression. Chez Krieghoff, cette métaphore du tunnel identifie très clairement un espace intermédiaire de nomadisme et le passage d'un monde à un autre, du monde de l'Occident et du commerce au territoire ancestral de la forêt sauvage.

Une fois le système plastique mis en place et les premiers acheteurs convaincus, Krieghoff va lui aussi bâtir sa carrière sur le principe d'une économie marchande. Il se répète dans la différence – il ne s'agit pas de répliques autographes –, maîtrisant ainsi la puissance de sa propre énergie créatrice. Il fait en sorte que chaque collectionneur devienne propriétaire d'une œuvre unique sans posséder pour autant l'invention qui l'accompagne. Krieghoff ne s'en départira jamais, ce qui lui permet de se constituer en véritable entrepreneur de son propre travail, à partir d'un répertoire restreint de sujets. Dans le contexte de la peinture au Bas-Canada, entre 1850 et 1860, le résultat est remarquable.

DIDIER PRIOUL
Département d'histoire
Université Laval

Notes

- 1 Dennis REID, *Krieghoff: Images du Canada*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1999, n° 54, 55, 73, 75 et 51, p.114, 115, 133, 135 et 111.
- 2 François-Marc GAGNON, «Un regard sur l'Autre : l'iconographie canadienne-française et indienne de Krieghoff», dans REID, *Krieghoff*, p.217-19.
- 3 Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000 (1968), p.28 : «La répétition est vraiment ce qui se déguise en se constituant, ce qui ne se constitue qu'en se déguisant».
- 4 Par cette notion de contemplation, nous faisons référence au texte de Louis MARIN, «"Une ville, une campagne, de loin..." : paysages pascaliens», *Pascal et Port-Royal*, Alain CANTILLON (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.196-213.
- 5 Olivier ABEL, *L'éthique interrogative. Herméneutique et problématique de notre condition langagière*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p.42.
- 6 Cette notion de territoire vacant est essentielle à notre réflexion. Nous l'avons tout d'abord comprise à partir de Thomas Carlyle (voir note 42) puis, plus récemment, en lisant le livre de Catherine HALL, *Civilising Subjects. Metropole and Colony in the English imagination, 1830-1867*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, p.30-32.
- 7 Michel FOUCAULT, «Des espaces autres», dans *Dits et écrits*, Daniel DEFERT et François EWALD (dir.), Paris, Gallimard, 1994, t. IV (1980-1988), p.752-53.
- 8 Michel Foucault poursuivra au vingtième siècle en substituant l'emplacement à l'étendue : «De nos jours, l'emplacement se substitue à l'étendue qui elle-même remplaçait la localisation. L'emplacement est défini par les relations de voisinage entre points et éléments», p.753.
- 9 REID, *Krieghoff*, n° 120 et 114, p.202-203 et 196.
- 10 Michel-Martin Drölling n'a jamais fait l'objet d'une étude spécifique. Pour le comprendre, on se référera tout d'abord à Albert BOIME, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New York, Phaidon, 1971, 329p. La situation de Drölling dans le Paris des années 1815-1830 est fort bien expliquée par Marie-Claude CHAUDONNERET, *L'État & les Artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999, 270 p.
- 11 Le numéro 102 de la rue du Bac est un hôtel particulier construit au XVIII^e siècle. Il n'a subi que peu de transformations depuis le séjour de Krieghoff à Paris, tant sur rue que sur cour. Pour un bref historique de l'immeuble, voir Jacques HILLAIRET, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p.133.
- 12 Hormis la présence de Krieghoff dans les registres du musée du Louvre, mise en évidence par Laurier LACROIX, «Les artistes canadiens copistes au Louvre (1838-1908)», *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol.II, n° 1, (1975), p.64, nous ne savons rien de l'apprentissage reçu dans l'atelier de Drölling. C'est en lisant le texte du catalogue de l'exposition consacrée à Paul Baudry et à ses années de jeunesse passées dans l'atelier de Drölling que nous pouvons mieux comprendre le séjour de Krieghoff. Baudry, âgé de 16 ans, arrive à Paris en novembre 1844 et s'inscrit aussitôt dans l'atelier de Drölling (Krieghoff était inscrit depuis octobre 1844). C'est grâce à une correspondance suivie avec ses parents, conservée à la Fondation Custodia de l'Institut néerlandais à Paris, que nous possédons la meilleure connaissance de l'atelier de Drölling à cette époque (Véronique GOARIN, «Paul Baudry, l'homme» dans *Baudry, 1828-1886*, catalogue d'exposition, La Roche-sur-Yon, Musée d'Art et d'Archéologie, 17 janvier-31 mars 1986, p.30-32).
- 13 Pour la réception du tableau de Léopold Robert, voir Marie-Claude CHAUDONNERET, *L'État & les Artistes*, p.85-86. Pour Jules Breton, on consultera la récente monographie de Annette

BOURRUT LACOUTURE, *Jules Breton. La chanson des blés*, Paris, Somogy éditions d'art, 2002, p.72 qui reproduit également le tableau de Robert. Jean Jalabert fut aussi un copiste assidu au Louvre (Philippe BESSE, «Jean Jalabert ou l'oubli poussiéreux du temps» dans *Jean Jalabert, 1815-1900*, catalogue d'exposition, Carcassonne, Musée des Beaux-Arts, 1996, p.12). Comme dans le cas du tableau de François-Auguste Biard, *Les Comédiens ambulants* (Musée du château de Fontainebleau) auquel Krieghoff se confronta également, celui de Robert est de grand format (1,41 x 2,12 m). Il exposera ces copies à Montréal en 1847.

14 Marie-Claude CHAUDONNERET, *L'État & les Artistes*, p.85.

15 Le tableau de Wickenberg est reproduit dans REID, *Krieghoff*, p.57, fig.4. Cette transformation est d'autant plus intéressante que Krieghoff réalisa aussi une copie à l'identique du tableau de Wickenberg.

16 Nous sommes peu informés sur la situation de la peinture de genre en France durant ces années. Il nous semble pourtant, à voir les œuvres de Krieghoff réalisées à son retour de Paris, qu'il dût fort bien en mesurer l'impact auprès des collectionneurs et en comprendre l'esthétique. Au-delà de la seule influence de Drölling, il faut plutôt regarder vers un artiste comme Pierre Duval Le Camus dont les sujets du quotidien (*La Nourrice* du Musée du Louvre) sont peints avec un certain brio dans le rendu des étoffes et des accessoires; deux qualités que Krieghoff fera siennes.

17 REID, *Krieghoff*, n°29, p.30.

18 *Ibid.*, n°30, p.31.

19 Domenico Zampieri (il Domenichino), *Paysage avec saint Jérôme*, c.1610, huile sur panneau, 44 x 59,8 cm, Glasgow Art Gallery and Museum. Robert C. CAFRITZ, «Classical Revision of the Pastoral Landscape», dans CAFRITZ, et.al., *Places of Delight. The Pastoral Landscape*, catalogue d'exposition, Washington, The Phillips Collection, 6 novembre 1988 – 22 janvier 1989, p.101, fig.96.

20 Nous faisons référence au contexte métropolitain du Canada dans l'empire britannique et à la circulation des marchandises (levée des barrières douanières, choc de la concurrence). Pour une approche générale du XIX^e siècle, voir P.J. CAIRN, «Economics and Empire : The Metropolitan Context», dans *The Oxford History of the British Empire*, Wm. Roger LOUIS (éd.), vol.III, *The Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p.31-52.

21 Nous citons d'après REID, *Krieghoff*, p.71.

22 *Idem.*

23 Paul Kane a complété son expédition vers l'Ouest en 1848, puis exposé dès son retour à Toronto. Il expose au Canada et en Grande-Bretagne en 1851 et 1852.

24 REID, *Krieghoff*, n°52, p.112.

25 *Ibid.*, n°55, p.115.

26 Didier PRIOUL, «William Frederick «Washington» Friend» dans *La peinture au Québec, 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Mario BÉLAND (dir.), catalogue d'exposition, Québec, Musée du Québec, 16 octobre 1991 – 5 janvier 1992, p.542-43.

27 Nous citons d'après REID, *Krieghoff*, p.71.

28 Toute cette question de la présence du Canada sur la scène internationale au XIX^e siècle a été étudiée par Elsbeth HEAMAN, *The Inglorious Arts of Peace. Exhibitions in Canadian Society during the Nineteenth Century*, Toronto, University of Toronto Press, 1999. Pour la présence à Paris en 1855 et 1867, voir p.154-67 et 177-81.

29 REID, *Krieghoff*, n°67 et 65, p.127 et 125.

30 *Ibid.*, n°46, 47, 52, 64, p.106, 107, 112, 124.

31 La question serait longue à développer mais il existe une constante chez les aquarellistes britanniques, militaires en poste à Québec, de représenter la ville comme une enclave à la lisière des espaces sauvages. Ces représentations, multipliées et diffusées par la gravure, ont fabriqué une image de la ville perçue mais non vue, qui se comprend à travers le concept d'horizon dans la culture impériale britannique. La question est remarquablement étudiée par Kate FLINT, *The Victorians and the Visual Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 427p. La conclusion de son ouvrage, «The Victorian horizon», p.285-312, offre notamment d'excellentes avenues de réflexion en ce qui concerne la notion d'espace.

32 C'est la lecture du livre de Daniel NORDMAN, *Frontières de France. De l'espace au territoire, XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998, 643p. qui nous a amené à considérer les œuvres de Krieghoff sous cet angle analytique. Son premier chapitre consacré au «Lexique de la frontière», p.25-39, détaille avec précision les occurrences du terme.

33 REID, *Krieghoff*, n°133, p.247.

34 *Ibid.*, fig.21, p.157.

35 *Ibid.*, n°120, p.202-203.

36 *Ibid.*, n°126 et 138, p.240 et 252-53.

37 *Ibid.*, n°75, p.135.

38 *Ibid.*, n°103, 105, 108, 112, p.185, 187, 190, 194.

39 Les rapports entre la machine (et la machinerie), la culture bourgeoise anglaise et la construction de l'économie politique ont fait l'objet d'une étude spécifique pour la première moitié du XIX^e siècle : Maxine BERG, *The machinery question and the making of political economy, 1815-1848*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, 377p.

40 REID, *Krieghoff*, n°120, 126, 129, p.202, 240, 243.

41 *Ibid.*, n°110, 90, 73, 74, p.192, 172, 133, 134.

42 Thomas CARLYLE, *Chartism*, Londres, Chapman and Hall, 1858, p.65 et 67.

43 L'œuvre de Krieghoff est contemporaine de la publication des *Principes d'économie politique* de John Stuart Mill (1848). Pour expliquer le désir d'accumulation, il cite les Indiens du Saint-Laurent comme exemple de «déficience» de désir. Ce passage, rédigé à partir des écrits de John Rae (*Statement of Some New Principles on the Subject of Political Economy*, publié à Boston en 1834) est d'une singulière importance dans la pensée de Mill. Il renverse en fait le vieux thème du «sauvage», bon et heureux, pour en faire un être imprévoyant qui se maintient, par là, dans un état de non civilisation. John Stuart MILL, *Principles of Political Economy with Some of Their Applications to Social Philosophy*, Toronto, University of Toronto Press, 1965 (1848), tome 1, p.164-65. Cette question de Mill, entre Adam Smith et Friedrich Engels, est bien mise en contexte par Patrick VERLEY, *L'échelle du monde. Essai sur l'industrialisation de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1997, p.30-34.

44 La notion d'agent naturel est au centre de l'économie politique de John Stuart Mill et fait l'objet de longs développements dès les premières pages de son livre. Nous faisons surtout référence au quatrième paragraphe du premier chapitre «Some natural agents limited, others practically unlimited, in quantity», *op. cit.*, p.29-30. Tout le chapitre deux se concentre sur le travail comme agent de production.

45 Ainsi, la présence de Krieghoff à l'Exposition universelle de Paris en 1867 avec une «peinture à l'huile sur le thème du commerce du bois» n'est qu'une contraction de l'œuvre entier. REID, *Krieghoff*, p.92-93, fig.15.

46 Nous appuyons notre notion d'énergie sur le livre de Michel DELON, *L'idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988 et, plus particulièrement sur le chapitre VI, «La puissance de la nature», p.183-206.

47 REID, *Krieghoff*, n°51 et 49, p.111 et 109.

48 *Ibid.*, n°130, p.244.

49 *Élie nourri par les corbeaux* de Gillis van Coninxloo, né en 1544, ou le *Paysage avec rivière* de Pieter Stevens II, né en 1567, en ont déjà fixé la structure plastique (voir Yvonne THIERY, *Les peintres flamands de paysage au XVII^e siècle. Des précurseurs à Rubens*, Bruxelles, Lefebvre & Gillet, s.d., rep. p.23 et 45).

50 Pour Turner, on consultera Éric SHANES, *Turner's Human Landscape*, Londres, Heinemann, 1990, 382p. et, plus particulièrement, l'analyse de *Crossing the Brook*, p.231-38.

KRIEGHOFF IN QUEBEC CITY

The Invention of a New Space

When Krieghoff moved from Montreal to Quebec City in 1852-53, he took great care to demonstrate that he was deeply committed to working out-of-doors. He depicted himself on the shore of Lake St. Charles, in front of the picturesque motif of an abandoned settler's cabin deep in the wilderness, or in a dangerous location above St. Anne's Falls. His prominently-placed drawing portfolio announces the artist's encounter with nature. Thus, the painted landscape becomes nature itself as it integrates the autobiographical experience. Empathy is the key word that undeniably describes Krieghoff's art during his ten years in Quebec.

Such empathy helped sustain the artist's long-standing persona as a creator of straightforward images, where rural life and the richness of the Canadian forest were rendered with great conviction. This tradition also encourages critical reflection. In this article, under the heading of the invention of a new space, I would like to correct this image of Krieghoff. While he may have only been given his full merit in Quebec City, my investigation puts into question that this period of production did have its genesis in Montreal. I would like to propose a new consideration of the narrative structures of the paintings; structures that are masked by anecdotal surfaces. These ideas continue along the lines that François-Marc Gagnon, following Michael Fried, has already set out in other discussions.

When Krieghoff returned to Montreal at the end of 1846, after a twelve to sixteen months' stay in Paris at the studio of Michel-Martin Drölling, he could no longer be called self-taught. The academic nature of his apprenticeship consisted of going to the studio in the morning and making copies at either at the Musée du Luxembourg or the Louvre in the afternoon. It was at this time that he reproduced Léopold Robert's *Arrivée des moissonneurs dans les Marais Pontins*. In Paris, Krieghoff acquired both an understanding of the narrative function in painting and the art of grouping figures. From 1847-48 onwards, he presented skilful versions of his apprenticeship copies, transforming them into local subjects such as *Habitant Sleigh*, c.1847, in the Thomson Collection. Scenes of Aboriginal peoples from about 1850, such as *Huron Indians at Portage* at the Royal Ontario Museum or *Indian Encampment by a River* at Kastel Gallery, Montreal, are equally constructed on the principle of a rupture between the real space of nature and the fictive space of representation. As part of this process, he developed an intellectual microcosm

according to classical rules of composition and revived a configuration that goes back to Domenichino's *Landscape with Saint-Jerome*, 1610 (Glasgow Art Gallery). Kriehoff asserts his abilities and his identity as a painter through skilful paintings that interest collectors, although he did not realize that the appeal of his work lies more in its craft than in its truth. We are thus able to formulate a hypothesis of radical change for a clientele living in economic upheaval, beginning in the mid-1850s and departing from his Montreal pictures which represent a stable and unchanging world, a rational order in nature. His Montreal and Quebec City years must be approached as distinct and separate periods, each possessing their own autonomy of invention. But, in either case, Kriehoff shows a remarkable singularity.

Set against this background, his Panorama of Canada project with James Duncan in 1851 takes on different meaning. It can be understood as a site for both new experiments in investigating nature and proof of a mastery of the representation of the land, including its ideological dimension. Although incomplete in its initial form, this project nevertheless influenced Kriehoff's pictorial production of the mid-1850s, as seen in his *View of Quebec from the Grand Trunk Railway Station at Pointe-Lévis*, 1856.

In Quebec City he rapidly gained a reputation for unique images that he would not replicate, such as *Fraser, with Mr. Miller Up* in the National Gallery of Canada or *The Steamship Quebec* in the Thomson Collection. However, Kriehoff quickly established a basic strategy of producing works that are similar but never identical. In refusing to separate the unique works from similar paintings, we in fact isolate the fundamental issue of prototypes invented by the painter. The unique work and the variants are made jointly but as this article proposes, they are based on a considered language of painting that is expressed on the canvas in a narrative and anecdotal matter. To name the main elements of this language, we begin with the notion of space formulated by Michel Foucault; and maintain the hypothesis that the invention of this new space is associated with the production of a myth, one based on the concept of vacant space.

For this to be successful, Kriehoff developed a cartography of spaces, creating a metaphor for the boundary that becomes the temporal element in his paintings. It acts as an *edge* when he shows a dwelling deceptively isolated at the periphery, on the margins of habitation. As a means of communication, he convincingly suggests proximity by having the landscape open onto a lake, as in *Log Cabin, Winter Scene, Lake St. Charles*, c.1862 (Thomson Collection). In images of remote spatial areas, the term "boundary marker" could describe the concept of limit as a sign of domesticated space. This is often exemplified by a dwelling firmly rooted in the wilderness; or a road or a river may be a means of communication with the outside world, as occurs in *Death of the Moose*, c.1859. A third, still deeper, space plays on

the notion of success or failure. The limit is then seen as an *enclave*, the furthest clearing in the wilderness as in *The Artist Painting*, c.1860, also in the Thomson Collection. Such formal propositions are shown as clearly differentiated prototypes that rely on two standard types of space: domesticated and wilderness. They become coherent through their relationship to the centre which clarifies their individuality. In regard to domesticated space, the interior of a house serves as a microcosm of the family domain more often than a village setting. And in wilderness space, the forest acts as the central *locus* and temporary protection, in the form of a tent or a shelter under the trees, describes communal life deep in the forest.

In all of this, Kriehoff paints the “easy life” and shows the benefits of a domestic, organic and pre-industrial economy, responding to the satisfying of the immediate needs for well-being. Such subsistence economy occurred around the nucleus of a family of settlers or a clan of Aboriginal people. Kriehoff painted, above all, for a clientele that liked to see the “good” and “happy” worker in a world without machines or traces of industrialization. This obsession with a carefree life in vacant space is better understood in the context of Great Britain’s political economy and especially in light of the debates on population growth. In *Chartism*, Thomas Carlyle links the issue of overpopulation with that of emigration, mentioning Canada as a possible place to successfully obtain the basic necessities of life: lodging, clothing, food and warmth.

Kriehoff quickly established visual prototypes that describe the spaces to be domesticated and which were capable of generating and yielding a profit. At the same time, he objected to both the idyllic and naive vision of family life that progressively roots itself the land, or to the image of a golden age where the wilderness provides for the daily needs of Aboriginal people. In response to the first myth, the dwelling serves as a metaphor for productive work, that is “reinvested” to improve everyday life. In the second, the Native is destined to constantly remain in the same state because of a lack of desire for materialism. Kriehoff clearly expresses this encounter between anticipation and lack of foresight in *Log Cabin*, c.1862, in the Thomson Collection.

This leads us to examine two ideas in Kriehoff’s paintings: the fact and the metaphor. The artist seems to state that the land has always been there, and he paints a direct vision of nature as though it were truth itself. Yet the painting’s referential function, on the level of simple mimetic representation, cannot be separated from its “poetic function” and from the fiction that is constructed. These two conditions come together in *The Hunters* in the McCord Museum and show the imaginary functioning of space.

For the wood merchants who purchased Kriehoff’s works, this concept rests on the initial analogy of the forest as a “natural agent,” presented as an almost unlimited resource. But this “natural agent” must be subjected to productive work

to acquire any commercial value in terms of the potential goods harboured by the forest. Krieghoff's work show all the stages of capitalist enterprise, from the wood being cut in the forest to its final use in the shipbuilding yards of Quebec City. A parallel is thus established between the real space of the forest and the fictive space of its representation, which Krieghoff bases on a simple and effective relationship of associations.

This article concludes with the proposal that Krieghoff's images imply the concept of energy that renders visible the fruits of invested capital. Beyond showing nature as sublime as in *The St. Anne Falls* and *The Passing Storm, St. Féréol*, Krieghoff above all, gave prominence to another dimension of the idea of power potentially contained in the wilderness. It is first and foremost a space without landmarks so that it becomes part of a vast universe, as in *Indian Hunters on the St. Maurice River* (Power Corporation of Canada Collection, Montreal). The Canadian forest is presented as having an energetic and vital lifecycle, based on the metaphor of decomposition and rejuvenation that includes human beings, animals, trees and plants. This notion of passing from one state to another is also expressed in a visual metaphor that becomes a leitmotif: the tunnel created when a path disappears into the depths of the forest. The paintings *In the Thousand Islands* at the Art Gallery of Ontario and *The Hunters* at the McCord Museum are particular examples of compositions having this twofold concern. They also poetically suggest an expanding space and stimulate the imagination.

Once the pictorial system had been created and the first buyers satisfied, Krieghoff built his career on the principle of a market economy. He repeated his images in various ways, making sure that each collector was the owner of a unique painting but not the owner of the original invention.

Translation: Janet Logan



fig.1 Cornelius Krieghoff, *German Winter Scene: A Prussian Forester Talking to Children in a Sleigh* (after Petter Gabriel Wickenberg), c.1845, oil on canvas, 38 x 65 cm, Private Collection. (Photo: Art Gallery of Ontario, Toronto)

SOME DISCOVERIES FOLLOWING UPON THE PUBLICATION AND EXHIBITION OF *KRIEGHOFF: IMAGES OF CANADA* RELATING TO THE ARTIST'S MONTREAL PERIOD

One of the ambiguous delights following the presentation of a body of intense research is that new material inevitably comes to light. People whose interest had been piqued by the publication of *Krieghoff: Images of Canada* in November 1999 or by the exhibition it accompanied across Canada over the next two years, brought a provocative bit of early-twentieth-century Quebec City gossip and four noteworthy paintings to my attention. The group portrait *The Shakespeare Club* discussed elsewhere in this volume by my colleague at the McCord Museum, Conrad Graham, also surfaced in response to the exhibition. This new information expands our understanding of the ten years Krieghoff spent in Montreal before moving to Quebec. It also suggests that much of what has been recorded as the artist's "flowering" in the "old capital," both in terms of a key personal relationship and his development as a painter, had been fundamentally established in Montreal.

Of the four works brought to my notice, one, the earliest, we thought we knew about before our recent study. Laurier Lacroix reported in 1992 that Swedish painter Petter Gabriel Wickenberg's *German Winter Scene: A Prussian Forester Talking to Children in a Sleigh* (fig.2) that Krieghoff had copied in the Musée du Luxembourg probably early in 1845, is now in the Louvre. Lacroix also then suggested that an image of Krieghoff's copy, which we know was included in the 1847 exhibition of the Montreal Society of Artists, is depicted in the upper-left corner of the famous *An Officer's Room in Montreal*. This work seems to reveal that Krieghoff copied only the central portion of the large Wickenberg canvas.¹

A couple who live east of Toronto contacted me in January 2000 with the news they had a signed Krieghoff that looks just like the Wickenberg reproduced in the new Krieghoff book. They had bought the painting at auction in London, Ontario about ten years earlier. It is indeed a copy of essentially the entire composition of the Wickenberg, although the proportions of the two canvases are quite different (fig.1). Krieghoff gives more prominence to the narrative and less to the wonderful skyscape, and the copy is only a bit larger than one-quarter the size of the original. Even allowing for the fact that the Krieghoff needed cleaning when I viewed it, clearly it falls far short of the Wickenberg painting in conveying a silvery winter light, both in the sky and in its reflection off the ice and snow. It is,



fig.2 Petter Gabriel Wickenberg, **German Winter Scene: A Prussian Forester Talking to Children in a Sleigh**, 1841, oil on canvas, 130 x 195 cm, Musée du Louvre, Paris, purchased from the Salon of 1841 (8527). (Photo: L'Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris)

in comparison, lugubrious and crude, coarse in the details of the figures and the little set pieces such as the pile of ice blocks in the lower left corner. In the Wickenberg they sparkle, trapping light; in the Krieghoff they become heavy concrete forms. His handling overall is heavier, more generalized; his forms more rounded than Wickenberg's. Krieghoff's copy of the Wickenberg is a discovery that affirms our growing sense of the early stages of the Canadian painter's artistic development. Similar signs are also evident in his copy of Curt Grolig's *Marine View - Moonlight*, now in the National Gallery of Canada, that he also made in Paris during the winter of 1844-45.²

In my essay in the book *Krieghoff: Images of Canada* entitled "The Development of a Canadian Artist," I stress the rapid improvement in the level of his technical skills and point to the obvious shift to a warmer, more romantic palette and compositions in the Quebec period. The firmly-dated copy of the Wickenberg allows us to focus more clearly on Krieghoff's technical and stylistic development during the Montreal years. We can plot more precisely the beginnings, in both his treatment of landscape and in portraiture, of that more romantic taste that would serve him so well in Quebec. I will now focus on a small group of dated landscapes of the Montreal years and will then discuss three portraits of the same period that have surfaced since the organization of the exhibition.

Our first evidence of Krieghoff in the city is an advertisement in the *Pilot* in February of 1846. There are no "pure" landscapes from the Montreal years. The nearest is the "estate portrait" of the *Seigneurie at Sainte-Anne-de-la-Pérade* (McCord Museum), which is the earliest dated Montreal work and painted for the Hale family in 1846. I will not discuss this commission here as it is complicated by having been based on earlier sketches by Catherine Hale and is one of four related views of Hale residences, not all of which now seem to be by Krieghoff as once believed.³ Nor will I look at the landscape settings for the series of Mohawk family groupings that all seem to have been painted between 1848 and 1851. The depictions of *habitants* in winter settings are more numerous and cover a wider range chronologically as they date in basic concept to his copy after Wickenberg, painted a full year before Krieghoff can securely be placed in Montreal. That prototype, it nonetheless must be stressed, was one of the works by which he chose to represent himself when he exhibited with the Montreal Society of Artists in January 1847.

The earliest dated outdoor scenes of Montreal-region *habitant* life are of 1848 and *Return from the Village* in the Thomson Collection, Toronto, is of that year.⁴ Comparing it with the copy of the Wickenberg and again allowing for the condition of the earlier painting, we can see that the handling in the later work is a bit more refined. However, Krieghoff still models his forms – figures as well as objects – by darkening all their peripheral edges, virtually outlining them in black in a manner similar to the Paris copy; and again, as in the copy, the blocks of ice on the surface of the frozen stream are unconvincing. He is, nevertheless, moving towards greater

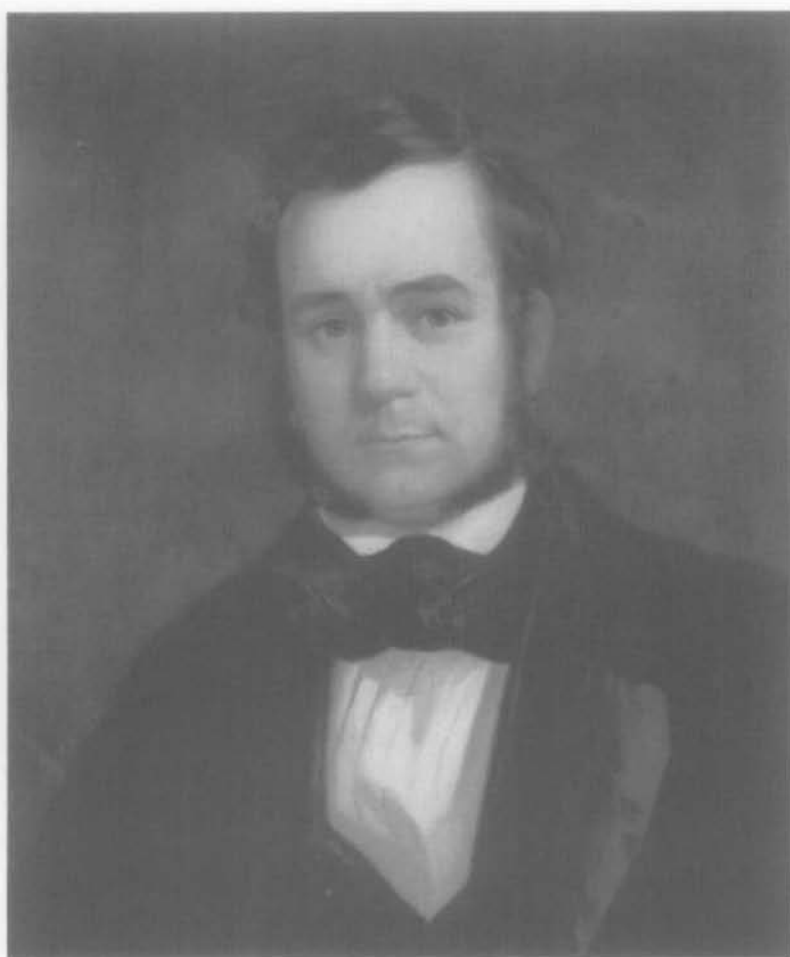


fig.3 Cornelius Krieghoff, *John Leeming*, c.1847, oil on canvas, mounted on board, 80 x 60 cm, Private Collection. (Photo: Art Gallery of Ontario, Toronto)

overall luminosity as is even clearer in the famous *Winter Landscape* of 1849, now in the National Gallery of Canada. The painting was originally owned by his Montreal friend, John Young (the gentleman blowing smoke in the *Shakspeare Club* group portrait).⁵ By 1849, Krieghoff is also working very hard to integrate his figures; he has softened the edges; and we do not feel that everything is picked out in dark outline. The ice blocks are more convincing and they are now trapping the light.

One of the last of the Montreal-period exterior *habitant* scenes is actually set on the river ice at Quebec, *Sleigh Race on the St. Lawrence at Quebec* of 1852 (Thomson Collection).⁶ Even more than *Winter Landscape*, it has the romantic scale of the Quebec paintings. It achieves a more effective depiction of a specific atmosphere and the small figures are convincingly *within* the vast landscape. The handling is so much finer than that in the Paris copy: light, delicate and, by comparison, inspired. Seven years separate the two. Is his progress over that period of time impressive? That is hard to say. However he has achieved a confident integrated image, spatially convincing and with an atmosphere that reflects close observation. This all happened while he was resident in Montreal.

Three other paintings that surfaced following the organization of the exhibition also affirm our emerging understanding of his Montreal development. Two came to light about the same time as the copy after Wickenberg and the third about a year after that. The portraits of John Leeming (1814-75) (fig.3), his wife, Sarah (1814-88) (fig.4), and their daughter Emily Anne (fig.5) have the added appeal of bringing substance to an important relationship during the Montreal years. Leeming and his wife arrived in Canada from England in June 1840. He was an auctioneer and a prominent cultural figure who began selling Krieghoff paintings early in 1848 and, by the time the painter left the city, Leeming seems to have been his principal agent. As with the copy after Wickenberg, I already knew of the portraits of John and Sarah.⁷ In the late 1960s, J. Russell Harper corresponded with the then-owner, a descendant of John Leeming. I was unable to trace the Leeming heirs until they came forward after reading of the "now lost" portraits in the Krieghoff book. Since the family lived near Toronto, I was able to examine the paintings. The canvases had been cleaned and mounted on light composition board, probably in the twenties. They had clearly been cut down at that time and an inscription from about 1950 on the backing explains that the figures had once been full-length. I think it more likely that, if this is so, they were three-quarter, seated figures, similar to some other Krieghoffs of the period. The signatures presumably were lost with the cutting but the family has never doubted their authorship. The evidence for it, I agreed, is in the paintings.

The portrait of *Emily Anne Leeming* was brought to my attention a year later and is also still with a Leeming descendent. The image is a head and shoulders on canvas, also now mounted on board (although much more recently, in the



fig. 4 Cornelius Krieghoff, Sara Leeming, c.1847, oil on canvas, mounted on board, 80 x 60 cm, Private Collection. (Photo: Art Gallery of Ontario, Toronto)

late eighties), and has no evidence of a signature. The three portraits became separated two generations ago and the owners of John and Sarah were unaware of the existence of Emily Anne. She was the second of three children, all girls. The eldest, remembered only as Lizzie, was born in 1842 and lived into the twentieth century but never married. Emily Anne was born either in December 1844 or January 1845 and died in mid-June 1847. Frances Sarah was born just the month before on 7 May 1847. She later married Henry Wilkes Walker in Montreal and the paintings have descended through branches of their line.⁸

The portraits may have been painted before Emily Anne's death in June 1847 or, if hers is a posthumous portrait based on a daguerreotype, they could have been painted the following year when John Leeming began his business association with Krieghoff. Either date is consistent with our sense of the artist's evolving style during the Montreal years and his authorship is clear in certain of the portraits' characteristic features. Notice particularly how the mouths are constructed, especially John's, and the way the arc of the eye moves in a continuous line, turning sharply to delineate the nose. Note also the red patch that stands for John's ear and the only slightly more articulated mass of flesh that serves for Emily Anne's. Krieghoff's earliest known paintings, the small watercolour portraits of Étienne Sévère Filiatrault and his wife done in Boucherville in 1840-41 and now in the Musée national des beaux-arts du Québec, show a similar approach to the construction of physiognomy. This is especially evident in Mme Filiatrault's eyes, nose, mouth, and her husband's ear.⁹ The splendid pair of Krieghoff portraits of William Williamson and his wife, each with one of their children, reveal exactly the same characteristics, particularly evident in Mrs. Williamson's facial features and her husband's ear.¹⁰ However, they are much more sophisticated in general conception and finish. The portraits were painted in Toronto, probably in the early summer of 1844 and are now in the Royal Ontario Museum. While they are works of great appeal, demonstrating real ability despite their dry, provincial Biedermeier taste, it is clear from the way the young boy's head is set that Krieghoff lacked basic academic training. As we noticed with the earliest landscapes, he silhouettes each distinct form with a dark outline, virtually draining all sense of atmosphere from the picture.

By 1847, the likely date of the Leeming portraits, Krieghoff's trouble with painting ears persists, even in a copy. We can see this in the portrait of Lord Metcalfe (Musée du Château Ramezay) after the print of an Alvah Bradish painting.¹¹ This large painting also demonstrates that Krieghoff's growing concern to create a convincing atmospheric environment for his sitter leads to looser handling and a coarsening of the forms, but nonetheless to a warmer, more romantic style. It must be noted that 1847 was a big year for Krieghoff portraits (no wonder he seems to have been able to truly apply himself to *habitant* scenes only a year later). In 1847, he received a commission to paint the large *Dr. Daniel Arnoldi*, now with the



fig.5 Cornelius Krieghoff, *Emily Anne Leeming*, c.1847, oil on canvas, mounted on board, 52 x 45 cm, Private Collection. (Photo: Ostrom Photography, Westport, Ontario)

College of Physicians and Surgeons of Quebec, Montreal, and also completed a portrait of Queen Victoria after Sir George Hayter (now lost), commissioned by Peter McGill for the Legislative Assembly.¹² A small full-length of Lt. Robert McClure pictured in his arctic furs on the frozen ice of the St. Lawrence in front of Montreal dates from the same year and possibly as well, the small intimate portrayals of Judge John Fletcher and that of his wife with her grand-niece.¹³ The Leeming portraits fit well into this company, perhaps standing out slightly because they are so warm and direct – particularly that of John which is so full of feeling. As fine as they are, however, and as strongly as they point the direction of Krieghoff's development as a painter, they fade beside the wonderful *Portrait of John Budden* (fig.6), also of 1847 and now in a Toronto private collection.

Krieghoff's most compelling portrait, the highly romantic full-length depiction of his longtime friend and business associate, John Sherring Budden (1826-1918) is a work that has so far escaped convincing interpretation. Budden was a Quebec City auctioneer, a partner in the firm Maxham & Co. that regularly represented the painter's interests during the Quebec years. The portrait shows Budden, who was then twenty-one, as a dashing, handsome man; a sportsman entirely at ease in nature, and with himself. The details of his features as well as his clothing and particularly his footwear, are superb and the landscape setting, although cursory, is warm and romantically earthy. The painting is by far Krieghoff's most ambitious portrait and shows every evidence of having been his personal response to a friend.

The main outline of the story of Krieghoff's years in Quebec City derives from Budden's reminiscences a half-century later to the artist's first biographer, G.M. Fairchild Jr. As I have noted in the recent Krieghoff book, it is perhaps as a consequence of this source that Budden looms so very large in the tale.¹⁴ It was at his "instigation," as Fairchild wrote in 1907, that Krieghoff moved to Quebec where "both took up their residence in a most picturesque little cottage at Mount Pleasant."¹⁵ Krieghoff's family, his wife and daughter, are essentially absent from Fairchild's chronicle. The artist's next serious biographer, Marius Barbeau, who first tackled the subject in the mid-thirties and published his last word on Krieghoff in 1962, was even more emphatic than Fairchild regarding Budden's role during the Quebec years. He wrote: "The prevailing influence on him from now on no longer remains Louise [as Barbeau understood his wife Émilie's name to be], who vanishes almost completely from the scene. The role is transferred to John Budden, his patron and friend with whom he enjoyed a gay existence from 1855 to 1864."¹⁶ When I included this quotation in my text in *Krieghoff: Images of Canada*, I paused and careful readers will recall that I remarked in a footnote that "The word 'gay' would not likely then have carried for Barbeau the sexual connotation it does for us today." I nonetheless also thought that even as early as 1962 the general editor of Barbeau's little book, Allan Jarvis, who previously



fig.6 Cornelius Krieghoff, **John Budden**, 1847, oil on canvas, 58 x 74 cm, Private Collection, Toronto. (Photo: National Gallery of Canada, Ottawa)

(1955-60) had been Director of the National Gallery of Canada, and whom I later knew and who was gay, *would* have understood and presumably condoned the connotation. So, although I was surprised, I still was not *very* surprised when, at the launch of our Krieghoff book in Toronto in the fall of 1999, a man approached me and introduced himself as John Fairchild, the great-grandson of the earliest biographer. He asked me if I knew why Krieghoff had left Quebec so suddenly in 1863. I replied that it had been reported in the Toronto *Globe* at the time that he was moving to Europe for his health. Fairchild responded that as well as that might be, he believed that it was because the artist had been discovered in a homosexual relationship with John Budden.

He went on to explain that Budden had been a close friend of his great-great-grandfather, G.M. Fairchild Sr., a wealthy American who had settled in Quebec City in the early 1840s to establish a lumber mill. According to family tradition, he had harboured both Krieghoff and Budden at his grand summer home, Ravenscliffe on Cap Rouge Road. Fairchild Jr., who inherited the bulk of his father's fortune including Ravenscliffe, continued the friendship with Budden. He took his own life in 1912 and although John Fairchild has no evidence of the actual nature of the relationship between Krieghoff and Budden nor of Budden's relationship to his great-grandfather, he wonders if it pertained to his suicide. All he has is the vague information relayed by allusion and innuendo through three generations of his family. He also knew that, not untypically, his family was incapable of any real discussion of sexuality or of suicide.

There is no more that is definitively known, although I am convinced that Barbeau was reflecting his awareness of these same rumours when he wrote about the Krieghoff-Budden relationship in 1962. Indeed, the Quebec City Directory for 1854-55 lists Cap Rouge Road as Krieghoff's country address. Budden is not listed that year. Krieghoff also maintained a city address on St. John Street, but his country address changed to Mount Pleasant in 1856. Budden is also listed at Mount Pleasant in 1857. So it is possible that the two lived together, part of the time at least, until 1858 when Krieghoff is listed as residing only at 11 Grande Allée. There is no documentation that his wife ever lived in Quebec City until the couple returned together from Europe in 1870, although there is no record that she lived elsewhere either. Only one document and some reports place their daughter in the city in the early sixties and nothing suggests she was there before that time.

The portrait of Budden is dated 1847, signed on the sweatband of the hat and initialled and dated lower left of that. I have not been able to view the date with special lighting or under magnification, but noted it first on the occasion of the 1967 *Three Hundred Years of Canadian Art* exhibition in Ottawa and confirmed it in 1999. This places the start of their friendship in Montreal, essentially at the beginning of Krieghoff's effective career in Canada. As Conrad Graham points out, this chronology is supported by Budden's inclusion in the group portrait of *The*



fig.7 Cornelius Krieghoff, *The Narrows on Lake St. Charles*, 1859, oil on canvas, 36 x 53 cm, The Thomson Collection, Art Gallery of Ontario. (Photo: Art Gallery of Ontario, Toronto)



fig.8 Cornelius Krieghoff, *Death of the Moose at Sunset. Lake Famine South of Quebec*, 1859, oil on canvas, 36 x 53 cm, Glenbow Collection, Calgary, Alberta, anonymous donation, 1981 (81.7.1). (Photo: Glenbow Collection, Calgary)

Shakspeare Club. Krieghoff depicted Budden at least twice more. According to an early inscription on the stretcher, he is at the centre of the figure grouping in *The Narrows on Lake St. Charles* (fig.7) of 1859 in the Thomson Collection. Krieghoff is shown seated with his back to us, gazing up at Budden, and their mutual friend James Gibb is to the right.¹⁷ The principal roles are somewhat reversed in *Death of the Moose at Sunset, Lake Famine South of Quebec* (fig.8), also of 1859 (Glenbow Museum, Calgary). Budden's back is now to us and the artist is facing out, but Gibb is still watching from the side.¹⁸

It is not good history, of course, to speculate on rumour and gossip and on the treacherous ground of circumstantial evidence. But just imagine what a boon it would be to Queer Studies in Canada if we could confidently interpret these images within a homoerotic context.

DENNIS REID

Chief Curator

Art Gallery of Ontario

Notes

This article is a blend of two papers, "Some Discoveries Following Upon the Recent Krieghoff Publication and Exhibition," delivered at the Musée d'art contemporain de Montréal, 30 September 2000, for the colloquium *François-Marc Gagnon, professeur épormyable*, and "Krieghoff in Montreal," delivered at the McCord Museum of Canadian History, Montreal, 20 September 2001, for the colloquium *Inside/Out: Cornelius Krieghoff*.

1 See Laurier LACROIX's entry for, "An Officer's Room in Montreal," in *Painting in Quebec, 1820-1850. New Views, New Perspectives*, ed. Mario BÉLAND (Quebec: Musée du Québec, 1992), 339-41.

2 Dennis REID, *Krieghoff: Images of Canada* (Vancouver/Toronto: Douglas & McIntyre/Art Gallery of Ontario, 1999), 53, plate 5.

3 REID, *Krieghoff*, 66-7, plate 41.

4 *Ibid.*, plate 155.

5 See Pierre B. LANDRY, ed., *Catalogue of the National Gallery of Canada, Ottawa. Canadian Art*, vol. II (Ottawa: National Gallery of Canada, 1994), 385.

6 REID, *Krieghoff*, plate 21.

7 *Ibid.*, 68.

8 The information concerning the Leeming children and later history is courtesy of the owner of the portrait of Emily Anne Leeming.

9 REID, *Krieghoff*, plates 1 and 2.

10 *Ibid.*, plates 4 and 5.

11 *Ibid.*, plate 103.

12 For the Arnoldi portrait see BÉLAND, *Painting in Quebec*, 344; for the copy of Hayter see REID, *Krieghoff*, 69 and 71.

13 For the McClure portrait, see REID, *Krieghoff*, plate 43 and the Fletchers 67.

14 *Ibid.*, 70.

15 G.M. FAIRCHILD, *From My Quebec Scrap-Book* (Quebec: Frank Carrel, 1907), 123.

16 Marius BARBEAU, *Cornelius Krieghoff*, The Gallery of Canadian Art Series, no. 1 (Toronto: McClelland & Stewart Limited, 1962), 9.

17 REID, *Krieghoff*, 77-8. Another fascinating piece of information to surface recently is the likelihood that the guide seated in the stern of the far canoe, identified in the inscription as "Old Gabriel," is actually the Huron painter Zacharie Vincent according to Guy Sioui Durand, Université Laval.

18 *Ibid.*, 78.

QUELQUES DÉCOUVERTES À LA SUITE DE L'EXPOSITION ET DU CATALOGUE *KRIEGHOFF: IMAGES DU CANADA, SUR LA PÉRIODE MONTRÉLAISE DE L'ARTISTE*

Un des charmes ambigus qui suivent souvent la présentation du fruit d'une intense recherche, est l'apparition de matériel nouveau suscité par une publication ou une exposition. La publication, en novembre 1999, de *Krieghoff: Images du Canada* a révélé des anecdotes intéressantes sur la ville de Québec au début du XX^e siècle ainsi que cinq tableaux dignes de mention. Ces nouvelles informations élargissent notre compréhension de la décennie que l'artiste a passée à Montréal avant de déménager à Québec. Elles suggèrent que beaucoup de ce qui a été considéré comme son «épanouissement» dans la «vieille capitale», aussi bien en termes d'une relation personnelle importante que de son développement comme peintre, avait, pour l'essentiel, pris naissance à Montréal. Le plus ancien des «nouveaux» tableaux est une copie d'un paysage du peintre suédois Petter Gabriel Wickenberg que Krieghoff avait peint au Musée du Luxembourg, probablement au début de 1845. Il l'a exposé à la Montreal Society of Artists en janvier 1847, un an exactement après que sa résidence dans la ville puisse être établie avec certitude. En comparaison de l'œuvre de Wickenberg, c'est un tableau lugubre et primitif, aux détails grossiers, portant la marque d'un artiste à ses débuts. Les scènes d'extérieur de la vie des «habitants» de la région de Montréal datent de 1848, année du *Le Retour du village*, ou on peut voir que le traitement est déjà un peu plus raffiné, bien qu'il cerne encore ses formes d'un trait pratiquement noir, comme pour sa copie de Paris. Il se dirige toutefois vers une plus grande luminosité générale, comme le montre clairement le fameux *Scène d'hiver* de 1849. Il s'applique à intégrer les figures, adoucissant les contours de sorte qu'on ne sent pas que tout est souligné d'un trait sombre. *Course de traîneaux sur le Saint-Laurent, à Québec*, daté de 1852, une des dernières scènes rurales de la période montréalaise, montre déjà les proportions de style romantique qui sont la marque des tableaux ultérieurs de Québec, de petits personnages dans un vaste panorama, et la représentation efficace d'une certaine atmosphère qui enveloppe les figures. Le traitement d'ensemble est beaucoup plus raffiné que la copie parisienne, léger, délicat et, en comparaison, inspiré. Il avait réalisé une illustration convaincante, intégrée, un espace réaliste et

une atmosphère qui suggère l'expérience. Tout cela s'est produit alors qu'il résidait à Montréal.

Trois autres tableaux qui ont fait surface à la suite de l'exposition confirment également notre nouvelle compréhension de l'évolution montréalaise de Krieghoff. Ce sont le portrait de John Leeming, commissaire-priseur et figure éminente de la scène culturelle, qui avait commencé à vendre les toiles de Krieghoff en 1848, et ceux de sa femme, Sarah et de leur fille Emily Anne. Ils ne sont pas signés (d'après certains indices les toiles auraient été coupées), mais le style de Krieghoff est identifiable par certaines caractéristiques. Notons en particulier comment les bouches sont construites, spécialement celle de John, et la manière dont l'arc des yeux suit une ligne continue, tournant brusquement pour dessiner le nez. Notons aussi la forme rouge qui représente l'oreille de John et la masse de chair à peine plus articulée pour celle d'Emily Anne. Les plus anciens tableaux que nous connaissions de Krieghoff, les petites aquarelles d'Étienne Sévère Filiatrault et de sa femme faites à Boucherville en 1840-1841, montrent un traitement semblable de la construction de la physionomie, particulièrement évident dans les yeux, le nez et la bouche de Mme Filiatrault ainsi que dans l'oreille de son mari. Les superbes portraits de William Williamson et de sa femme, chacun avec un de leurs enfants, ont été peints par Krieghoff à Toronto, probablement au début de l'été 1844, et sont beaucoup plus raffinés dans leur conception générale et leur finition, mais révèlent exactement les mêmes caractéristiques. Et comme nous l'avons vu dans les premiers paysages, il cerne chaque forme distincte d'un trait sombre, ôtant virtuellement au tableau tout sens de l'atmosphère. En 1847, date probable des portraits de la famille Leeming, on peut constater que, même sur une copie, comme le portrait de Lord Metcalfé d'après une gravure d'un tableau d'Alvah Bradish, Krieghoff a toujours des problèmes avec les oreilles. On peut voir aussi, dans ce grand tableau, que son souci croissant de créer un environnement convaincant pour son modèle conduit à un traitement plus flou et à des formes plus grossières, mais néanmoins à un style plus chaleureux, plus romantique. Nous connaissons six autres portraits peints par Krieghoff en 1847, et ceux de la famille Leeming cadrent bien avec eux, s'en démarquant peut-être légèrement parce qu'ils sont si chaleureux et directs, surtout le portrait de John. Tout excellents qu'ils soient cependant, ils pâlisent à côté du merveilleux portrait de John Budden, également de 1847. C'est le portrait le plus attachant peint par Krieghoff, une représentation hautement romantique, en pied, de son ami de longue date et associé, partenaire de la société Maxham & Co. qui représentait les intérêts de l'artiste durant ses années à Québec.

Les premiers biographes de Krieghoff, G.M. Fairchild Jr en 1907 et Marius Barbeau en 1934 et plus tard en 1962, ont beaucoup parlé de son amitié avec Budden durant les années à Québec, mais j'ai tout de même été étonné lorsque, à la suite du lancement du livre sur Krieghoff en 1999, l'arrière petit-fils de Fairchild m'a informé que, selon une tradition familiale, Krieghoff aurait quitté Québec

subitement, en 1863, parce qu'on l'avait surpris dans une relation homosexuelle avec Budden. Les inscriptions dans les bottins de la ville au cours de cette période appuient l'idée d'une certaine proximité entre les deux. De plus, il n'y a pas de documents qui laisseraient supposer que la femme de Krieghoff demeurait à Québec avant qu'ils ne reviennent ensemble d'Europe en 1870 (bien qu'il ne s'en trouve pas non plus qui suggèrent qu'elle ait résidé ailleurs). Un seul document et quelques rapports situent leur fille à Québec au début des années soixante, alors que rien ne laisse entendre qu'elle y ait résidé avant cette époque. Le portrait de Budden date de 1847, ce qui situe le début de leur amitié à Montréal virtuellement au début de la carrière de Krieghoff au Canada, chronologie qu'appuie la présence de Budden dans le portrait de groupe *The Shakspeare Club* par Krieghoff. Il a représenté Budden au moins deux autres fois, plus de dix ans plus tard, au centre du groupe de Krieghoff et de ses amis dans *L'Étranglement du Lac Saint-Charles* de 1859, et encore avec les mêmes personnages dans *Mort de l'original au couchant, lac Famine, au sud de Québec*, aussi de 1859. Naturellement, ce n'est pas faire de la bonne histoire que de spéculer sur des rumeurs et des potins et sur le terrain dangereux des preuves circonstanciées. Mais imaginons un peu quel avantage se serait pour l'étude de l'homosexualité au Canada si on pouvait avec certitude interpréter ces images dans un contexte homoérotique.

Traduction: Élise Bonnette

INSTRUCTIONS AUX AUTEURS

Les Annales d'histoire de l'art canadien offrent l'occasion de publier des articles savants sur l'art, l'architecture et les arts décoratifs au Canada. Les études sont limitées à un cadre historique couvrant toutes les périodes de l'art canadien.

* Tous les manuscrits doivent être tapés en double interligne au recto seulement et paginés à la suite. Une liste séparée des illustrations numérotées avec les photocopies des œuvres doivent être accompagné l'article. Les illustrations devrait être identifiée par des numéros de figures. Les manuscrits peuvent également être soumis par l'e-mail.

* Si l'article est accepté par *The Journal / Annales*, l'auteur devra fournir le texte sur disquette ou l'envoyer par courriel en fichier attaché, en même temps que les photos originales. Il n'y a pas de contraintes concernant la longueur de l'article ou la quantité de photo, mais elles doivent se rapporter au sujet.

* Les notes et références bibliographiques doivent être conformes à l'édition courante de *Ramat de la typographie* par Aurel Ramat.

* Signer le manuscrit de votre nom complet, en indiquant votre titre et le nom de l'établissement auquel vous êtes associé (le cas échéant).

* Obtenir l'autorisation de reproduire les photos, les lettres personnelles, etc., avant de soumettre l'article.

* Les photos doivent être imprimées en noir et blanc seulement, sur papier glacé de format 8" x 10". Les photos seront retournées. Indiquer la source de l'illustration, le nom du photographe, et son lieu de résidence.

* Chaque article doit être accompagné d'un résumé d'environ 2 000 mots. Si le texte est accepté pour publication, les éditeurs se chargeront de la traduction du résumé en français.

* Les éditeurs apportent généralement des modifications aux articles soumis; les textes révisés sont soumis à l'approbation des auteurs avant publication. Si le manuscrit est publié, l'original ne sera pas retourné.

* Joindre aux textes non sollicités l'affranchissement suffisant pour le retour. Les éditeurs ne sont pas responsables des documents perdus ou endommagés.

INFORMATION FOR CONTRIBUTORS

The Journal of Canadian Art History provides an opportunity for the publication of scholarly writings in the field of Canadian art, architecture and the decorative arts. The studies are confined within an art historical framework from all periods of Canadian art.

* All manuscripts must be typewritten and double-spaced on single sheets and numbered consecutively. A separate list of illustrations and photocopies of the works should accompany the article. The illustrations are to be identified in the text and on the list of illustrations by figure numbers. Articles may also be submitted by email.

* Upon acceptance of the submission by *The Journal / Annales*, the authors will supply a computer disk or email the text as an attachment. Original photographs are to be submitted at this time. The length of the article and number of photographs are not limited but should be appropriate to the topic.

* The form of endnotes and bibliographies should follow the current edition of *The Chicago Manual of Style*. Indicate by italics, titles of art works and exhibitions.

* Sign the manuscript with your full name, title and name of the institution with which you are associated (when applicable).

* Permission to reproduce photographs, personal letters, etc., must be obtained by the author prior to submission.

* Photographs submitted should be 8" x 10" glossy prints in black and white only and clearly identified on the back. Photographs will be returned. Please indicate source of illustration, photographer's name and residential area.

* A summary of approximately 1500-2000 words must accompany each article. The editors will assume responsibility for translating the summary into French.

* The editors usually make changes to the manuscripts; revisions will be submitted to the author prior to publication. The accepted original text will not be returned.

* Unsolicited manuscripts must be accompanied by return postage. The editors assume no responsibility for loss or damage of submitted material.