



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 Krieghoff 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 Krieghoff 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 Krieghoff, 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 Krieghoff, 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'imité 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 répètera 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'emphasis 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 me!⁴²

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). Krieghoff 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, Krieghoff 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 Krieghoff'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, Krieghoff 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, Krieghoff 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, Krieghoff 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. Krieghoff 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.

Krieghoff 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. Krieghoff 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 Krieghoff'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 Krieghoff'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