



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'adossent 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 regime* 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