



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