

is still the authors' responsibility to make this publication read as a piece.

The sequence of the essays is established by virtue of the dialectical method. But given the limited space which the writers bemoan in the preface, one wonders why the same factual statements are frequently repeated. Also, one questions why the authors devote so much time to general issues which may have only a tenuous relationship to the particular problems at hand. This is an unfortunate weakness of Wilkin's instructive "Montreal and the Collective Unconscious" where a lengthy and over-simplified discussion of Surrealism allows for only a few token sentences on Borduas, without analysis of his painting.

The authors are at their very best when discussing that issue directly related to modernist criticism: painting's internal artistic logic. But too often they fall into the predictable, over-worked rhetoric used to explain the premise of the inevitability of art. This is most evident in Fenton's "Western Canada and the Emma Lake Workshops." His defense of Greenbergian "taste" could have been better stated without the clichés and verbiage. Fenton generally seems to be uncomfortable in dealing with any kind of regionalist painting and covers what appears to be his biases with Talmudic reasoning. Another example of the weakness of the linear progression model occurs in Wilkin's comments on the evolution of Jack Bush. To neglect noting his contacts with the Abstract Expressionists and Gottlieb detracts from a fuller understanding of his stylistic morphology. Similarly there is no mention of the orientation of Toronto painting towards graphic design since the time of the Group of Seven and nurtured thereafter by the Ontario College of Art.

In conclusion, the authors' downfall is in their unsatisfying attempt to link nationalism with the development of modern art in Canada. Despite their evident success in the use of modernist criticism, they appear much less at ease in hand-

ling the methods of contextual art history.

Sandra Paikowsky
Concordia University
Montréal, Qué.

Notes:

¹ Michael FRIED, *Three American Painters* (Harvard Univ.: Fogg Art Museum, Boston, 1965), p. 5.

² Jeremy GILBERT-ROLFE, rev. of *Progress in Art*, by Suzi Gablik, *Artforum*, Nov., 1977, p. 70.

³ Fairfield PORTER, *Art in its Own Terms, Selected Criticism 1935-1975* (New York: 1979), pp. 251-52.

QUEBEC AND RELATED SILVER AT
THE DETROIT INSTITUTE OF ARTS

Ross Allan C. Fox

Wayne State University Press, Detroit,
1978.

176 pages, 109 illustrations. \$12.00

L'ouvrage de Ross Fox est un très bel exemple de catalogue d'une collection restreinte mais importante. On doit lui créditer de nombreux aspects positifs tant pour la présentation que son contenu. Le livre est très beau, la mise en page soignée, les illustrations abondantes et d'une excellente qualité. Relié carton, le livre s'utilise facilement comme ouvrage de référence. Le plan clair et ordonné est avantageusement complété par un glossaire très bien fait et un index utile.

Le corps de l'ouvrage est constitué par 47 notices de catalogue qui codifient, décrivent et analysent autant de pièces d'orfèvrerie. Base de l'ouvrage, ces notices sont de loin la partie la plus intéressante et novatrice. À toutes les étapes de l'étude de l'objet Ross Fox a déployé une méthodologie sophistiquée, d'une gran-

de rigueur intellectuelle, augmentée de recherches fouillées sur l'objet étudié. Dans ses fiches techniques Fox innove en historiographie canadienne en introduisant deux données scientifiques: le poids de chaque objet et la composition physique de l'alliage qui nous informe rigoureusement sur la présence de 14 éléments divers. Non content de présenter à nos yeux ébahis cette avalanche de données, Fox les utilise avec le plus grand bonheur dans la discussion de plusieurs attributions. Nous devons le féliciter de s'être astreint à cette tâche exigeante qui jette un éclairage nouveau sur plusieurs oeuvres.

À la suite des données habituelles qui nous informent sur l'objet (dimensions, poinçons, provenance, bibliographie), Fox ajoute une description minutieuse de la construction et de la décoration de l'objet. Il s'y astreint avec discipline et méthode, dans un vocabulaire technique toujours très juste. Malgré le côté rébarbatif de ces descriptions, on y apprend beaucoup sur le métier de l'orfèvre et le vocabulaire décoratif de l'objet. C'est sur ces bases solides que vient se greffer une analyse fouillée de l'objet, passant en revue les différents aspects de l'historique, l'attribution, le style, les poinçons, et la datation de l'objet dans la carrière de l'orfèvre. Fox y fait preuve d'une connaissance approfondie des sources de documentation et d'un amour profond pour cet art. Ses comparaisons avec d'autres objets plaisent par leur justesse et surprennent par les recherches fouillées qu'elles ont exigées. Le tout nous est livré dans un texte sobre, clair et précis. Ces notices constituent désormais un modèle à suivre.

Il est toutefois surprenant de noter que cette approche minutieuse s'est quelque peu relâchée dans la description des poinçons. Fox omet systématiquement de relever les points inclus dans les poinçons. Chez plusieurs orfèvres il existe quelques variantes de leurs poinçons où les points jouent un rôle de différenciation important. Cette lacune est compensée par la reproduction photographi-

que systématique de tous les poinçons, habituellement d'une excellente qualité. Fox a de plus le courage d'illustrer plusieurs poinçons douteux, oeuvre de faussaires habiles qui ont réussi à tromper la vigilance de plusieurs collections publiques et privées. Même si ce sont là de faux poinçons, il n'en demeure pas moins que les oeuvres sont anciennes. Je partage entièrement l'opinion de Fox sur tous les faux poinçons qu'il reproduit, ainsi que sur les poinçons HP (fig. 51) et PH (fig. 36). Dans ces deux derniers cas Fox émet tous les doutes possibles sur l'authenticité de ces poinçons sans toutefois conclure à leur fausseté. J'ai aussi rencontré ces deux mêmes poinçons sur des objets qui n'avaient pas pu être fabriqués par Pierre Huguet, Henry Polonceau ni Henry Peacock. Je classerais donc désormais la navette no 27 ainsi que le bénitier no 38 sous *Anonyme*. Un autre détail que néglige Fox est la dimension du poinçon qui dans certain cas nous permet de départager l'attribution entre deux orfèvres qui portent les mêmes initiales (mais ce serait peut-être là trop faciliter le travail de nos faussaires!). À titre d'exemple citons la tabatière attribuée à Paul Morand (p. 109, no 34). J'ai relevé le poinçon reproduit (fig. 46) sur un autre objet; il est plus gros d'environ 2 mm que celui attribué habituellement à Paul Morand. D'autre part le style de l'objet diffère sensiblement des oeuvres de Morand et se rapproche beaucoup de l'orfèvrerie coloniale anglaise aux Indes. Quelques-uns de ces objets fabriqués aux Indes et rapatriés en Angleterre ont été par la suite revendus au Canada et attribués à des orfèvres canadiens. J'attribuerais donc ce poinçon et cet objet à un orfèvre des Indes¹.

Toujours au chapitre des poinçons, Fox met de l'avant une hypothèse fort discutable. Afin de dater les objets du *Detroit Institute*, il compare leurs poinçons avec des poinçons similaires du même orfèvre. Laurent Amiot par exemple (p. 44, no 10) a utilisé plusieurs variantes de son poinçon aux initiales LA. L'hypothèse de Fox voudrait que deux

objets qui portent la même variante aient été fabriqués à la même date. Cette hypothèse est loin d'être prouvée puisque l'on sait que plusieurs orfèvres utilisaient simultanément des poinçons différents, et parfois sur un seul et même objet!

Comme nous l'avons dit plus haut, les notices constituent le squelette de l'ouvrage. Fox leur a greffé quelques textes d'introduction, les biographies d'orfèvres et deux appendices. Le deuxième appendice sur l'analyse des alliages est absolument sans reproche et apporte une dimension fort intéressante à l'étude. Par contre tous les autres textes sont beaucoup plus discutables tant au niveau des sources que des interprétations proposées. L'histoire de la collection du *Detroit Institute* et les causes de l'intérêt qu'on y a manifesté pour les arts du Canada français sont abordés d'une manière très superficielle. Fox oublie même de mentionner la contribution de Marius Barbeau, Gérard Morisset et Louis Carrier à l'exposition de 1946. Il aurait été intéressant de connaître le fruit des recherches de Fox dans les archives de Détroit, et d'inclure un texte sur les orfèvres du Canada français qui s'y sont établis.

La préface est loin d'être de la même qualité que les notices. On y retrouve quelques discutables clichés historiques sentimentaux qui n'ont pas leur place dans une telle étude: les pauvres petits colons qui sont abandonnés par la France dans un environnement hostile, puis submergés par d'antipathiques anglophones (p. 9). Ensuite Fox propose son catalogue comme une introduction générale à l'histoire de l'orfèvrerie au Québec. L'intention est louable mais le but n'est pas atteint. D'une part la collection du *Detroit Institute* est trop parcellaire. D'autre part les courts textes de fond *Silver and Society*, *The Silversmiths* et *Silver Inventories*, basés sur des sources de seconde main, n'effleurent que quelques aspects de la question. Honnête, Fox s'en excuse à l'avance; ce qui demeure tout de même insuffisant. On aimerait en connaître davantage sur les orfèvres,

leur origine, leur formation (apprentissage et compagnonnage), leur carrière et les conditions d'exercice de leur profession qui sont tout à fait particulières au Québec. On aurait souhaité en savoir plus sur le marché de l'orfèvrerie et l'impact de la conjoncture politique et économique sur la production de l'orfèvrerie. Chacun de ces points fondamentaux pourrait faire l'objet de multiples développements qu'il serait trop long d'énumérer ici. À cet égard Fox ne sort pas des sentiers battus.

L'apport le plus fécond est l'étude des origines stylistiques de l'orfèvrerie au Québec. Fox y déploie quantité de remarques fort intéressantes qui révèlent une approche originale. Toutefois, certaines réserves doivent être faites si on ne veut pas distordre la réalité historique. Le phénomène stylistique ne s'applique qu'à une infime portion de la production et du marché. Par exemple, de 1760 à 1790, 73 orfèvres ont travaillé au Québec². De ce nombre, environ une dizaine font une carrière prolongée et produisent des oeuvres qui peuvent être analysées stylistiquement. Les quelques soixante autres, qui se sont adonnés principalement à l'orfèvrerie de traite, échappent entièrement à cette approche formelle.

Plus loin (p. 17) Fox introduit le concept de deux écoles artistiques distinctes entre Québec et Montréal. On y reconnaît les théories de Gérard Morisset. Cette hypothèse prête à discussion. L'étude des migrations d'orfèvres entre 1760 et 1790 apporte certaines nuances³. Les orfèvres les plus productifs sont les sédentaires, ceux qui ont oeuvré longtemps dans la même ville. Ce sont les Ranvoyzé, Amiot et Sasseville à Québec, les Cruickshank, Huguet, Marion et Morand à Montréal. Le concept d'école s'applique mal à des oeuvres aussi différentes que celles de Ranvoyzé et Amiot, ou de Cruickshank et Huguet. Si on veut parler d'école qu'on le fasse en rapport avec la transmission des connaissances entre maître et apprenti, et non selon la géographie. D'autre part, les éléments

novateurs qui ont fait évoluer les styles sont les migrations d'orfèvres et les importations. Finalement, à cette époque, Québec perd ses orfèvres au profit de Montréal qui les fait mieux vivre. Plusieurs de ceux qui ont appris leur métier à Québec, ou qui y ont travaillé longtemps, déménagent vers Montréal et apportent avec eux leur formation stylistique, ce qui explique ce que souligne justement Fox en l'appelant influences multiples (*cross-influences*). Le concept d'une école québécoise et montréalaise n'est qu'une caricature sommaire d'une réalité historique infiniment plus complexe.

La partie la plus inégale de l'ouvrage concerne les biographies des orfèvres. Dans quelques cas, surtout pour les orfèvres actifs à Détroit, Fox publie des informations inédites qui se révèlent fort utiles pour une meilleure connaissance de leurs carrières et pour une meilleure évaluation de leur activité dans cette ville. Citons Jean-Baptiste Bequette, Jean-Baptiste Piquette, Dominique Riopelle (Réopelle sur son poinçon) et Louis Robitaille. Bien que les autres biographies soient habituellement adéquates et plus précises que celles publiées jusqu'à ce jour, plusieurs lacunes auraient pu être comblées ou des détails corrigés par une lecture plus attentive des dossiers de l'Inventaire des biens culturels à Québec. Comme il n'est pas possible de relever ici toutes les données qu'il faudrait corriger ou ajouter dans plusieurs biographies d'orfèvres, nous nous limiterons à quelques cas représentatifs.

Par exemple, il est intéressant de savoir que Michel Forton a eu un apprenti en 1795, James Sullivan, à qui il a fait suivre des cours de dessin chez François Baillairgé⁴; de plus Fox ne mentionne pas la date du décès de Forton qui est le 11 février 1817⁵. Dans le cas de Pierre Foureur dit Champagne, Fox lui attribue ce poinçon PC en lettres carrées dans un rectangle. Plus loin il mentionne qu'un instrument de paix (incidemment conservé au Musée du Saguenay à Chicoutimi et non à la Mission Indienne de Mis-

tassini) peut lui être attribué, mais il oublie de mentionner que son poinçon, fort différent, se lit comme suit: P, un point, C, en lettres cursives dans un cartouche quadrilobé⁶. Peut-on alors attribuer ces deux poinçons au même orfèvre? Si non, lequel est celui de Pierre Foureur?

Le cas de l'atelier de Pierre Huguet dit Latour est beaucoup plus complexe et les informations de Fox sont discutables. Pierre I, né à Québec en 1749, est déménagé à Montréal en 1769. Aucun document ne prouve qu'il produit de l'orfèvrerie de traite en 1778 comme le rapporte Fox, d'après Morisset. En septembre 1781, désigné comme maître perruquier, il engage simultanément deux orfèvres: François Larsonneur⁷ et Simon Beaugrand⁸ pour fabriquer de l'orfèvrerie de traite. Larsonneur avait été l'apprenti de Joseph Lucas à Québec en 1775⁹. Son apprentissage terminé il trouve de l'emploi à Montréal auprès de Huguet. Pour sa part, Simon Beaugrand avait peut-être appris son métier auprès de Dominique Rousseau ou de Pierre Foureur dit Champagne, avec qui il était lié. Lorsqu'en 1785 Pierre Huguet prend Michel Létourneau comme apprenti, il se déclare désormais «orphèvre»¹¹. Comment interpréter cette mutation, voilà tout le problème. Pierre Huguet a-t-il appris le métier de ses compagnons? Tout semble le laisser croire. Par la suite, il a fait un commerce important d'orfèvrerie, supporté par de multiples apprentis et compagnons.

Le cas de Louis Huguet dit Latour est fort différent. A-t-il été le maître et le chef d'atelier de son frère Pierre comme le prétend Fox? Apprenti de Schindler à Québec en 1766, il déménage à Montréal vers 1775 où il se marie en janvier 1776. Dominique Rousseau assiste à ce mariage. Donc la présence à Montréal de Huguet et Rousseau nous est connue par le même document. Est-ce là coïncidence? Né à Québec en 1755¹², Rousseau avait 17 ans lorsque Louis Huguet eut complété son apprentissage avec Schindler en 1772. Rousseau aurait-il été l'apprenti de

Louis Huguet avec qui il aurait déménagé à Montréal vers 1775? D'autres documents nous prouvent que Rousseau côtoyait Simon Beaugrand et Pierre Foureur dit Champagne. Quelles furent leurs relations avec Louis Huguet?

Par la suite, la carrière de Louis Huguet nous est connue par seulement deux autres documents: il assiste au mariage de son frère Pierre en 1788¹³, puis s'engage en 1792 à Jacques Lacelle pour aller travailler de son métier à Détroit¹⁴. Peut-on déduire, comme le fait Fox, qu'il fut chef d'atelier de son frère Pierre? Par ailleurs on peut présumer que Pierre II, fils de Pierre I, fut chef de l'atelier dès 1788, et non en 1792 comme l'affirme Fox. En effet dans son testament de 1812 Pierre I lègue à son fils toute la boutique et les outils, ainsi que plusieurs autres biens, «voulant récompenser & reconnaître les bons services que lui a rendus le d^e St Pierre Huguet Latour son fils depuis vingt quatre années¹⁵.» Pierre II était donc âgé de 26 ans en 1788, date à laquelle il aurait pris l'atelier en charge après une période d'apprentissage qui aurait pu débiter en 1781 sous l'égide de Larsonneur et Beaugrand. Donc Louis Huguet n'a pu être chef d'atelier entre 1788 et 1792. L'aurait-il été entre 1781 et 1788? Il est difficile de le soutenir puisque Pierre I avait engagé en 1781 deux orfèvres déjà formés dont il aurait pu apprendre le métier; Pierre I se déclarait d'ailleurs lui-même orfèvre en 1785. Je crois donc que cette hypothèse faisant de Louis Huguet le chef d'atelier de son frère Pierre doit être rejetée jusqu'à ce que des sources d'archives nous la laissent supposer. D'autant plus que le salaire annuel pour lequel s'engage Louis Huguet à Jacques Lacelle en 1792, 600 livres, est le revenu moyen d'un ouvrier, donc un salaire bien dérisoire pour un ancien chef d'atelier. Pour terminer, citons la date exacte du décès de Pierre II qui est le 13 septembre 1828¹⁶, et non 1829 comme le soutient Fox.

En dernier ressort, l'ouvrage de Ross Fox apporte sans contredit un renouvellement dans l'historiographie, par l'in-

troduction de méthodes scientifiques, la rigueur des fiches techniques des objets, la justesse des descriptions morphologiques et stylistiques, la qualité et l'abondance des comparaisons suscitées pour expliquer chacune des oeuvres. Bourré de renseignements, d'un plan clair et ordonné, d'une utilisation facile et agréable, on aura avantage à recourir souvent à cet ouvrage de référence. Par contre on devra utiliser avec discrimination les textes d'introduction, qui répètent des clichés, ainsi que les biographies d'orfèvres où on relève plusieurs détails incorrects ou lacunes importantes. Avec cette étude, Ross Fox figure désormais parmi les trop peu nombreux spécialistes de cette discipline au Canada.

Robert Derome,
Conservateur intérimaire de
l'art canadien ancien,
Galerie nationale du Canada.

Notes:

¹ Wynyard R. WILKINSON: *Indian Colonial Silver, European silversmiths in India 1790-1860 and their marks*. London, Argent Press, 1973.

² Robert DEROME: «Les migrations d'orfèvres au Québec 1760-1790», conférence prononcée dans le cadre du colloque *L'art du Québec au lendemain de la Conquête*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 29 octobre 1977.

³ *Ibid.*

⁴ Archives nationales du Québec à Québec (dorénavant ANQ-Q), Greffe Alexandre Dumas, 27 mars 1795.

ANQ-Q, Archives privées, Fonds François Baillargé, *Journal de 1784 à 1800*, 8 et 26 juin, 11 juillet, 21 août 1795, pp. 158-159.

⁵ Inventaire des biens culturels du Québec, Québec, Centre de documentation, Fonds Morisset, (dorénavant IBC) dossier Michel Forton, fiche 03027. Voir aussi *The Quebec Mercury*, vol. XIII, n° 7 (18 février 1817), p. 55.

⁶ Ce poinçon est reproduit dans Marius BARBEAU, *J'ai vu Québec*, Librairie Garneau, Québec, 1957, non paginé.

⁷ Archives nationales du Québec à Montréal (dorénavant ANQ-M), Greffe Antoine Foucher, 15 septembre 1781, n° 4732.

⁸ ANQ-M, Greffe Antoine Foucher, 17 septembre 1781, n° 4735.

⁹ ANQ-Q, Greffe M.A. Berthelot d'Artigny, 20 avril 1775, n° 164.

¹⁰ ANQ-M, Registre des baptêmes, mariages et sépultures de l'église Notre-Dame, 24 janvier 1780, f° 3 v°; 27 février 1783, f° 45. ANQ-M, Greffe Jean Delisle, 20 janvier 1780, n° 298.

¹¹ ANQ-M, Greffe Jean-Baptiste Desève, 21 août 1785, n° 3.

¹² IBC, dossier Dominique Rousseau, fiche 07344.

¹³ ANQ-M, État civil, Pointe-Claire, 16 novembre 1788.

¹⁴ ANQ-M, Greffe Louis Chaboillez, 24 juillet 1792.

¹⁵ ANQ-M, Greffe Louis Chaboillez, 14 juillet 1812, n° 10,351.

¹⁶ ANQ-M, État civil Notre-Dame de Montréal, 13 septembre 1828, fol. 171 *verso*.