

TRUDEL, Jean, *L'orfèvrerie en Nouvelle-France* — Une exposition organisée par la Galerie Nationale du Canada, Ottawa, 1974. Musées nationaux du Canada, 1974, 239 p. \$12.50

François-Marc Gagnon

Volume 30, numéro 2, septembre 1976

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/303537ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/303537ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Institut d'histoire de l'Amérique française

ISSN

0035-2357 (imprimé)

1492-1383 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gagnon, F.-M. (1976). Compte rendu de [TRUDEL, Jean, *L'orfèvrerie en Nouvelle-France* — Une exposition organisée par la Galerie Nationale du Canada, Ottawa, 1974. Musées nationaux du Canada, 1974, 239 p. \$12.50]. *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 30(2), 284–289.
<https://doi.org/10.7202/303537ar>

TRUDEL, Jean, *L'orfèvrerie en Nouvelle-France* — Une exposition organisée par la Galerie Nationale du Canada, Ottawa, 1974. Musées nationaux du Canada, 1974, 239 p. \$12.50.

Les catalogues de musée n'occupent pas toujours une place de choix dans la bibliothèque des historiens. En signalant à leur attention celui de Jean Trudel, *L'orfèvrerie en Nouvelle-France*, nous voudrions leur éviter d'ignorer un document essentiel pour l'histoire de l'implantation des métiers en Nouvelle-France. Celui-ci trace, de façon exemplaire, un chapitre d'histoire sociale, qu'on jugera peut-être porter sur un sujet trop mince, mais à tort. La rigueur de la méthode, l'étendue de la documentation, l'intérêt des interprétations et la richesse des hypothèses compensent amplement ici ce que pourrait avoir d'étroit aux yeux de certains, une étude portant exclusivement sur l'orfèvrerie.

Selon la formule habituelle aux catalogues de musée, l'ouvrage de J. Trudel comprend deux parties: un essai condensé faisant le point de la question traitée et le catalogue proprement dit où les pièces exposées en 1974 à la Galerie Nationale du Canada sont reproduites une à une avec les commentaires appropriés, sobres mais précis, ce qui n'est pas toujours le cas dans les catalogues de musée... Chacune de ces parties est à son tour divisée en deux sections: l'orfèvrerie française en Nouvelle-France et l'orfèvrerie de Nouvelle-France. Cette distinction est fondamentale. Trudel a rompu depuis longtemps avec une histoire étroitement nationaliste qui, traitant d'un art colonial, ne s'attacherait qu'à l'art qui s'est développé sur le sol même de la colonie, par des artistes autochtones. «L'histoire de la colonie se fait dans la Métropole», comme disait un auteur! Impossible de comprendre les styles coloniaux sans les situer par rapport à leurs modèles métropolitains. Cette remarque applicable à tous les arts en Nouvelle-France l'est encore plus à l'orfèvrerie, où l'imitation de modèles antérieurs, le «mimétisme» (pour reprendre un mot que l'A. appliquait à la sculpture de la Nouvelle-France dans l'un de ses articles de *Vie des Arts*), était de rigueur. Les pièces introduites par les communautés religieuses en particulier devinrent vite sur place des modèles dont non seulement les orfèvres, mais aussi bien les

sculpteurs, s'inspireront. *L'Immaculée Conception* en argent (Cat. no 12) qui avait la réputation d'avoir été donnée aux Sulpiciens par Louis XIV, est un bon exemple de ces œuvres d'orfèvrerie qui auront une influence sur la sculpture en Nouvelle-France.

J. Trudel s'attache donc tout d'abord à nous donner une idée de l'ampleur et de la signification de l'importation de l'argenterie française en Nouvelle-France. Il divise son exposé en deux parties: l'orfèvrerie civile et l'orfèvrerie religieuse. Chacune pose des problèmes spécifiques. Les plus épineux sont posés par l'orfèvrerie civile. Si on aperçoit bien quelle pouvait être la fonction sociale de l'argenterie dans la jeune colonie, il est beaucoup plus difficile de repérer avec certitude les pièces d'origine française ayant appartenu à des personnages actifs sous le régime français.

Sur le premier point, l'A. note simplement, mais de façon pertinente:

La possession de pièces d'orfèvrerie civile présentait, en fait, de sérieux avantages: tout objet d'argent constituait une valeur négociable en tout temps et ne valait pas moins que son poids d'argent. On pouvait, de plus, en faisant graver son nom, ses initiales ou ses armoiries sur les pièces d'orfèvrerie, se protéger contre le vol puisqu'il fallait avoir recours à un orfèvre pour les faire fondre et les transformer. Enfin, ces œuvres en argent pouvaient être étalées aux yeux de tous; elles augmentaient le prestige de celui qui les possédait (p. 11).

Sur le second point, l'A. attire l'attention sur les ressources extraordinaires qu'offrent les inventaires après décès dans ce domaine. Ils permettent de se donner une idée concrète de l'argenterie civile qu'on pouvait trouver en Nouvelle-France. Quand en plus il s'agit de personnages comme Charles Juchereau de Saint-Denys, Philippe Rigaud de Vaudreuil, Claude-Thomas Dupuy, Michel Sarrazin et Mgr Henri-Marie Dubreuil de Pontbriand, dont il analyse spécialement les inventaires, la probabilité que les pièces mentionnées soient d'origine française est très grande.

Pour l'orfèvrerie religieuse, nous sommes ordinairement mieux renseignés. Cette partie, que l'A. développe particulièrement et à bon droit, lui donne l'occasion d'esquisser une histoire de l'orfèvrerie religieuse en Nouvelle-France, depuis l'utilisation des calices d'argent ou d'étain dans les «chapelles portatives» des missionnaires jésuites jusqu'aux utilisations plus communes dans les paroisses, au fur et à mesure de la croissance de la colonie. Il fait une place importante à l'histoire de l'orfèvrerie dans la «paroisse» par excellence, Notre-Dame de Québec. C'est un sujet qu'il a beaucoup travaillé et il y consacre trois pages d'un texte serré et un Tableau récapitulatif (Tableau H, p. 20) des inventaires de 1640, 1653, 1672, 1714, 1739 et 1766 qui permettent de reconstituer étape par étape l'histoire de l'orfèvrerie religieuse à Notre-Dame de Québec, sous le Régime français.

D'où provenaient les pièces importées? «Nous savons, par les poinçons, que la plupart des œuvres importées provenaient de Paris» (p. 25). Comment procédait-on pour les acheter là-bas? par quels intermédiaires?

Cela est plus mystérieux. On est mieux renseigné sur les risques encourus par ceux qui importaient des pièces de France. Il est arrivé plus d'une fois que des corsaires anglais se soient emparés de bateaux qui les transportaient avec leur cargaison, infligeant de lourdes pertes à ceux qui avaient investi de l'argent dans cet achat. L'A. y voit même une des raisons de l'implantation de l'orfèvrerie sur place :

Ce sont peut-être ces désavantages et celui de la sortie de devises hors de la colonie qui contribuèrent à l'établissement d'orfèvres en Nouvelle-France (p. 26).

J. Trudel présente ensuite les orfèvres de la Nouvelle-France, synthétisant en quelques pages admirables de clarté ce qu'on sait sur eux, par les documents. Ce point mérite d'être souligné. Il ne s'agit pas ici d'un résumé des travaux des devanciers dans la matière : Marius Barbeau, John E. Langdon, Olivier Maurault, Gérard Morisset, Ramsay Traquair... Certes, l'A. connaît leurs opinions (il s'y réfère chaque fois que nécessaire dans la seconde partie de son ouvrage), mais il a tenu à se donner une vue fraîche du problème en allant directement aux sources. Il s'en explique ainsi :

En effectuant les recherches préliminaires en vue de l'exposition *L'orfèvrerie en Nouvelle-France*, il nous est vite apparu que des données d'ordre biographique sur les orfèvres de Nouvelle-France étaient de toute première importance pour une meilleure compréhension de leurs œuvres.

Que de là découle la nécessité de retourner aux sources d'archives démontre que J. Trudel est un historien consciencieux. Ce qui est moins commun, c'est qu'il a vu à la publication d'un inventaire descriptif des sources sur lesquelles s'appuyait son travail.

La plupart des biographies que nous connaissons se basent sur des textes de première main qui ne sont pas toujours identifiés. Nous avons tenté de simplifier la tâche de ceux qui désireront poursuivre des recherches sur le sujet en identifiant ces documents, en donnant un compte rendu de leur contenu et en fournissant leur référence.

Cet inventaire descriptif, dû aux patientes recherches de Robert Derome, a été publié en 1974, sous le titre « Les orfèvres de Nouvelle-France. Inventaire descriptif des sources », dans une collection lancée par la Galerie Nationale du Canada et dont il constitue le premier volume : « Documents d'histoire de l'art canadien ». Si plus d'historiens d'art avaient eu la générosité de J. Trudel, nous n'en serions pas à refaire le travail de nos devanciers, de génération en génération...

Comme toujours, quand on se donne la peine de retourner aux sources l'image obtenue de la réalité est passablement différente de celle dont on s'était contenté jusqu'alors. Elle est plus vivante aussi. Il se dégage en effet de l'étude de J. Trudel une image très nette de l'implantation difficile du

métier d'orfèvre dans la jeune colonie. Les pièces d'orfèvrerie entrent en Nouvelle-France avant les orfèvres. Le besoin de ces derniers se fait sentir quand il s'agit de réparer les pièces apportées de France ou d'exécuter des morceaux plus simples qu'il serait exagéré d'importer de la Métropole. Pour ces travaux divers, on cherche d'abord des expédients autour de soi. On les trouve bientôt chez les armuriers, dont la présence sur place s'explique assez par le caractère conquérant et militaire de la jeune colonie. Quand la colonie se sera davantage enracinée en terre canadienne, il sera temps d'avoir sur place de véritables orfèvres. Mais auparavant on a cherché dans les ressources mêmes de la colonie et spécialement dans sa classe militaire, les compétences dont on avait besoin. Cette remarque de J. Trudel est très suggestive. En attirant l'attention sur la classe militaire, ne lève-t-il pas le voile au moins en partie sur cette préhistoire de l'établissement des métiers en Nouvelle-France, avant même la mise en place de l'apprentissage, pour ne pas parler des écoles qui sont évidemment beaucoup plus tardives? L'hypothèse devrait être vérifiée au moins dans un autre cas: celui de la peinture et du dessin. Certes, dans ce dernier cas, les ecclésiastiques occupent aussi une partie du champ, au contraire de l'orfèvrerie qui est un métier remarquablement laïque. Mais n'avons-nous pas tendance à ne voir qu'eux, probablement parce que leurs œuvres ont été mieux conservées? Dans quelle mesure, par exemple, Jean Berger venu en Nouvelle-France comme soldat de la Compagnie de Levasseur Néré et se déclarant «peintre de vocation» sinon «maître peintre» est un cas exceptionnel? Paul Beaucourt, le père de François Malepart qui est plus célèbre, était aussi un militaire s'adonnant à la peinture. Comment Michel Dessailiant, peintre de portrait et peut-être d'ex-voto, était-il entré en Nouvelle-France? à titre de soldat aussi?

Au fur et à mesure que la colonie s'enracine davantage en terre canadienne, de véritables orfèvres apparaissent. Les premiers sont formés à Paris. Il faut encore attendre davantage pour en voir nés ici et ayant fait leur apprentissage sur place. Ayant ainsi représenté l'évolution de cet art dans notre milieu, Trudel ne néglige pas d'indiquer les grandes figures qui se dégagent d'un ensemble touffu: Michel Levasseur, Jacques Pagé, François Chambellan, Paul Lambert à Québec; Roland Paradis, Samuel Payne à Montréal; Ignace-François Delezenne qui appartient aux deux milieux.

Jean Trudel s'intéresse ensuite aux «conditions» dans lesquelles les orfèvres exerçaient leur métier. Et d'abord, d'où provenait l'or et l'argent qu'ils façonnaient? L'exploitation de minerai local est exclue. Fait plus étrange, on n'arrive pas à faire la preuve que l'argent, en particulier, était importé de France en lingots. Deux sources de matériau sont par contre évoquées dans les documents: les vieilles pièces qu'on refondait et façonnait de nouveau d'une part, et le numéraire d'argent qui circulait dans la colonie, d'autre part. Cette dernière source d'approvisionnement était illégale, mais on n'avait probablement pas d'autre choix que de la tolérer.

Les orfèvres devaient ensuite posséder des outils spécialisés. Bien que référant en bas de page (p. 42, note 18) à une planche de l'*Encyclopédie*

de Diderot consacrée aux outils de l'« orfèvre grossier », ce n'est pas un sujet que l'A. développe. Il est plus intéressé à la manière dont les orfèvres obtenaient et se transmettaient leurs outils qu'à les décrire et expliquer leur usage. On peut le regretter. Nous sommes de ceux qui croient qu'une connaissance des techniques aide à la compréhension des œuvres. Le public sait cela d'instinct qui demande : « Comment c'est fait ? » Dans le cas de pièces élaborées comme un calice, un ostensor ou un encensoir les questions de cet ordre viennent spontanément à l'esprit : les éléments étaient-ils faits séparément et vissés ensuite ? Comment appliquait-on les décors sculptés au corps de l'ouvrage ? On doit dire à la décharge de l'A. qu'il a consacré lui-même un *Bulletin* de la Galerie Nationale entier à une pièce d'orfèvrerie où ce genre de considération est abordé de front. Bien plus son collaborateur immédiat, John Porter, vient de consacrer un livre entier à la technique de la dorure telle qu'on la pratiquait à l'Hôpital-Général de Québec. Dans *L'orfèvrerie en Nouvelle-France*, l'A. est plus préoccupé de décrire les conditions de vie des orfèvres (et de nous présenter leurs œuvres). Aussi aborde-t-il ensuite les conditions dans lesquelles se faisait l'apprentissage, les associations professionnelles entre les orfèvres et plus généralement la solidarité qui existait entre eux. Il s'en dégage une image vivante de ce petit monde non établi en corporation, dont on doit savoir gré à l'A.

Le catalogue proprement dit, disions-nous, présente les œuvres de façon détaillée. Ces commentaires minutieux recèlent des sommes de travail que leur sobriété ne laisse pas soupçonner. Des datations erronées sont corrigées (nos 1, 56), des attributions fantaisistes réduites en pièces (nos 10, 11, 14, 15, 18, 52, 56), l'identification de certaines pièces établie (nos 115, 116) au-delà des hésitations dont on les entourait, surtout lorsqu'une datation est avancée, est toujours appuyée par le document d'archives qui s'y rapporte.

Les pièces d'argenterie civile comportent souvent les armoiries de leur possesseur. L'héraldique n'est pas une science facile. Surtout, c'est une science dont les praticiens se font rares. Plusieurs armoiries sont identifiées (nos 17, 22, 24, 30, 32, 35, 48, 50, 59, 60, 63, 64?, 141? et 143). Certaines restées mystérieuses lors de l'impression du catalogue, l'ont été depuis. C'est le cas d'un plat d'argent fait par Roland Paradis (no 153 du Cat.) vers 1750 qui porte clairement deux écussons sur son rebord. Robert Pichette dans un récent article de la revue *Heraldry in Canada*¹ les a identifiés :

Le blason de dextre est celui de la famille Le Ber de Senneville et celui de senestre appartient à la famille Gaultier de La Vérendrye.

Pichette ajoutait aussitôt à la décharge des chercheurs de la Galerie Nationale :

¹ R. Pichette, « Deux blasons canadiens identifiés : Le Ber de Senneville et Gaultier de La Vérendrye », *Heraldry in Canada* (mars 1976) : 5-10.

Il n'est pas étonnant que ces deux blasons n'aient pu être identifiés jusqu'à présent car les armes des Le Ber sont encore inconnues des héraldistes et des historiens tandis que celles des Gaultier ont été l'objet de maintes fantaisies.

Cet article de Pichette valait la peine d'être signalé. Il démontre, une fois de plus, que l'histoire de l'art ne pourra se renouveler comme science que si, à l'instar de l'archéologie, elle s'ouvre aux apports des disciplines auxiliaires de l'histoire, y compris l'héraldique. Signalons à l'attention de Robert Pichette et de ses collègues que les Nos 15, 20, 21, 25 et 33 du Catalogue sont déclarés porter encore des « armoiries non identifiées ». Comme elles ne sont pas décrites ni photographiées, ils devront cependant s'en rapporter aux pièces elles-mêmes pour poursuivre le travail.

Souhaitons donc à l'ouvrage de Jean Trudel tout le succès qu'il mérite. Ce n'est pas si souvent qu'en domaine d'histoire de l'art ancien du Québec nous ayons à signaler une contribution aussi importante et aussi originale.

Université de Montréal

FRANÇOIS-MARC GAGNON