érudit
www.erudit.org

Article

« Delezenne, le maître de Ranvoyzé / Delezenne, Ranvoyzé's Master »

Robert Derome

Vie des Arts, vol. 21, n° 83, 1976, p. 56-94.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/55005ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 1 November 2016 09:30

Delezenne, le maître de Ranvoyzé

Robert Derome

Quelques maigres renseignements forment le lot de nos connaissances sur l'activité de François Ranvoyzé avant son mariage en 1771[1]. Âgé de trente et un ans, il apporte en dot à la communauté la somme considérable de 1500 livres «En Espèces fonnantes [. . .] provenant de fon travail et industrie[. . .] ainsi que fa Boutique d'orphèvrerie» qu'il se réserve comme bien propre. Et, assiste à ce mariage «Mr ignace francois Delzene marchand orfevre de cette ville [Québec] y demeurant rue ft-Joseph fon amy luy tenant lieu de pere»[2].

Ces renseignements laconiques nous en laissent supposer long sur les années précédentes. L'expression «fon amy luy tenant lieu de pere» signifie-t-elle que Delezenne[3], père adoptif, a hébergé le jeune Ranvoyzé placé chez lui comme apprenti par sa mère, veuve, qui ne pouvait plus satisfaire, en pleine époque de crise, aux besoins de sa famille? Madame Ranvoyzé n'a-t-elle pas placé son fils Louis chez un serrurier durant la même période?[4] Les Ranvoyzé n'habitaient-il pas dans la côte de la Montagne, non loin de l'atelier de Delezenne?[5] La maison familiale n'a-t-elle pas été détruite en même temps que les autres lors du siège de Québec, en 1759?[6] Qui plus est, l'établissement professionnel de Ranvoyzé est contemporain de son émancipation personnelle[7]. Quant à l'absence de renseignements antérieurs, elle ne peut être due qu'à des engagements contractés sous seing privé. L'engagement de Dominique-François Mentor, en 1756, nous serait-il connu si cet apprenti de Delezenne n'avait pas déposé chez un notaire une copie du contrat conclu sous seing privé?[8]

En admettant que Ranvoyzé ait été mis en apprentissage chez Delezenne vers l'âge de quinze ans, cela nous reporterait vers 1755. C'est là le début du grand essor de Delezenne, temps où il avait besoin de nombreux apprentis pour satisfaire aux très importantes commandes de l'intendant Bigot en orfèvrerie de traite. Le vocabulaire décoratif acquis par la fabrication de ces bijoux et colifichets expliquerait l'utilisation répétée qu'en fait Ranvoyzé dans ses premières œuvres[9]. Âgé de vingt ans, en 1759, terme habituel de l'apprentissage, Ranvoyzé n'aurait pas osé s'établir à son propre compte parce que la crise de la Conquête n'était pas un moment propice pour ce faire. N'escomptant pas se marier tout de suite, il lui semblait probablement moins risqué de demeurer chez son maître comme compagnon ou associé. Delezenne était réputé, avait une clientèle soutenue et un fort volume d'activité.

Peu après le traité de Paris, commença une ère de reconstruction. Un afflux de commandes venait des fabriques et des communautés religieuses. Ranvoyzé, en demeurant chez Delezenne, s'orienterait vers l'orfèvrerie religieuse, appelée à devenir sa spécialité. Ceci nous permet d'expliquer le regain de mentions de paiements à Delezenne dans diverses paroisses. Malgré le mariage de Ranvoyzé, les deux orfèvres n'en poursuivront pas moins leur amitié. Delezenne devient le parrain, en 1772, du premier enfant de Ranvoyzé, un fils, nommé François-Ignace en son honneur. Entre temps, Ranvoyzé s'est installé rue Saint-Jean[10], à quelques pas du domicile et de l'atelier de Delezenne, sis rue Saint-Joseph. L'Invasion américaine et divers problèmes familiaux forceront Delezenne à s'établir aux Forges de Saint-Maurice, vers la fin de l'année 1775. Lors de ces troubles, Ranvoyzé, politiquement conservateur, demeurera fidèle à la Couronne britannique et sera d'ailleurs récompensé pour les services militaires rendus durant le blocus de 1775. Delezenne et son fils Joseph, républicains, appuieront les Rebelles dans leur lutte pour l'indépendance coloniale. Malgré cette divergence d'opinion politique, Delezenne n'en conservera pas moins ses liens d'amitié avec Ranvoyzé. Ils lui seront d'ailleurs fort utiles, en 1778, lors d'aventures matrimoniales rocambolesques entre Marie-Catherine Delezenne, son époux Christophe Pélissier et son amant Pierre de Sales Laterrière.

La Conquête n'a pas qu'apporté des changements politiques, sociaux et économiques. Les nouveaux orfèvres implantés à Québec vers 1764 (Joseph Schindler, James Hanna et Joseph Marder) apportent avec eux la tradition anglaise[11]. L'influence la plus facilement perceptible est celle qui s'exerce sur les poinçons. Le régime français avait imité le poinçon de maître de Paris, de forme irrégulière, présentant les initiales de l'orfèvre accompagnées (la plupart du temps) d'un emblème et surmontées d'une fleur de lis couronnée. La tradition anglaise apportera des poinçons beaucoup plus sobres avec les initiales inscrites dans un rectangle. Les orfèvres, soumis à la concurrence, imiteront les poinçons des conquérants[12]. Le poinçon aux initiales *DZ* que l'on retrouve sur plus de la moitié de l'œuvre de Delezenne s'inspire de cet esprit[13]. Rappelant deux lettres de son nom, il nous présente également une lettre du nom de Ranvoyzé. Il n'est pas exclu qu'il s'agisse là plus que d'un simple hasard.

A cette reconstitution historique, il est intéressant d'ajouter les aspects esthétiques de leur œuvre. Plusieurs coïncidences stylistiques[14] nous portent à croire non seulement à un apprentissage de Ranvoyzé auprès de Delezenne, mais à une collaboration suivie. Vers 1769, Delezenne livre un ciboire à la fabrique de Saint-Nicolas. Cette œuvre de maître, robuste et habile, est sans contredit la plus merveilleuse qui soit sortie de ses mains. Il n'en fallait pas plus pour que cet exemple incite l'imitation. Nous n'avons qu'à lui comparer le ciboire de l'Hôtel-Dieu de Québec pour nous en convaincre. Nous avons ici le modèle de Ranvoyzé, la source de son inspiration, le vocabulaire décoratif de sa première période. Autant Delezenne est précis, calculé, méticuleux, symétrique, autant Ranvoyzé est imaginatif, fantaisiste, spontané. La plus grande différence technique entre ces deux œuvres est la ciselure. Autant Delezenne cisèle avec netteté ses motifs, autant Ranvoyzé utilise le repoussé, plus inégal, plus mouvant.

Le plateau de Delezenne accompagnant l'aiguière de l'Hôtel-Dieu (datée de 1772) nous permet une comparaison avec un autre, qui se trouve dans la Collection Birks, mais qui est, cette fois, de Ranvoyzé[15]. En plus de leurs dimensions similaires, leur marli festonné est estampillé de fleurs de lis. Un contraste flagrant les oppose cependant. Quand, sur le plateau de Delezenne, les motifs décoratifs s'étalent avec une régularité d'horlogerie, ceux de Ranvoyzé s'aventurent de façon désordonnée et hâtive. Ce caractère quelque peu brouillon du décor se retrouve d'ailleurs dans plusieurs œuvres de Ranvoyzé, ce qui n'est jamais le cas chez son maître.

L'ensemble complet de l'encensoir avec la navette et la cuiller de l'Hôpital général de Québec fut probablement un don de l'inconnu aux initiales poinçonnées P.O.T. ou O.P.T. Une copie en fut exécutée à la demande des religieuses par un orfèvre de Québec, probablement à la fin du 19e siècle ou au début du 20e. Le galbe et le décor de l'encensoir sont d'un grand raffinement. Le modèle dont Delezenne s'est servi pour composer son œuvre se trouve au Monastère des Ursulines de Québec. L'encensoir ne porte aucun poinçon, mais la vigueur du décor Louis XIV nous permet de le dater de la fin du 17e siècle. Il est probable qu'il ait été réparé par Ranvoyzé en 1794 et en 1812 ainsi que par Amyot en 1835[16]; cela expliquerait la disparition de ses poinçons. La navette qui l'accompagne, un peu abîmée par l'usure, est du même esprit et porte un seul poinçon aux initiales *PL* d'un maître parisien non identifié. Ce poinçon, qui a quelquefois été fautivement attribué à Paul Lambert, se retrouve sur un calice de La Sainte-Famille (Ile d'Orléans) et sur un ciboire des Religieuses Hospitalières de Saint-Joseph[17]. Ces œuvres datent des années 1681-1683. L'encensoir et la navette des Ursulines leur sont sans aucun doute contemporains. De ce modèle, Delezenne retient surtout l'ordonnance d'ensemble et le galbe. Néanmoins, pour l'encensoir il interprète personnellement le décor et adapte les motifs décora-

tifs à la symbolique des Augustines. Nous avons ici, comme dans plusieurs autres de ses œuvres, l'adaptation intelligente d'un modèle qui est loin d'être une copie servile mais la preuve de l'habileté et l'imagination d'un orfèvre fondamentalement organisé et conséquent.

L'ensemble formé par l'encensoir et la navette du Séminaire de Québec, qui serait, selon Gérard Morisset, le plus ancien de Ranvoyzé[19], ressemble étrangement à celui de Delezenne. Plusieurs autres vases de Ranvoyzé imiteront leur gabarit, leur modénature ou leur décoration. Peu à peu, ils se détacheront de cette influence en développant leur propre langage décoratif à base de feuillages, de fleurs et de fruits exotiques. Cette manière personnelle marquera l'apogée de cet orfèvre. Ranvoyzé imitera bien l'encensoir de Paul Lambert, autrefois à l'église de Saint-Pierre (Ile d'Orléans)[19], mais cette utilisation exceptionnelle n'aura pas de suite. Une autre influence se fera bientôt plus insistante et plus contraignante. Les œuvres de Laurent Amyot obligeront Ranvoyzé à adapter son style fantaisiste aux rigueurs du décor géométrique à la mode de Paris. La clientèle à la page y trouvera son profit.

Un objet pour le moins étonnant, c'est l'instrument de paix[20] de Delezenne. Et cela, à un *double point de vue. Tout d'abord, cet objet*, maintenant tombé en désuétude, étonne. Il découle directement de la liturgie de la messe, plus précisément du baiser de paix au moment de la communion. Du baiser véritable, les liturgies chrétiennes passèrent à d'autres rites. Au 13e siècle, un d'entre eux «est venu d'Angleterre [. . .]. C'est l'emploi de l'*osculatorium* ou instrument de paix, souvent objet d'art richement décoré»[21]. Étant donné la division des églises par une allée centrale, il était fréquent d'y trouver deux instruments de paix: un pour le côté de l'évangile et l'autre pour celui de l'épître. Ainsi en est-il à l'archevêché de Québec qui en possède deux. Le premier est celui dont il a été question ci-haut, l'autre porte le poinçon de François Ranvoyzé. Ils ont la même forme rectangulaire, surmontée, en retrait, d'un arc en plein cintre. Ils ont les mêmes dimensions et le même décor: une Vierge à l'Enfant dont le modèle apparaît sur des ferrures de missel françaises, à l'Hôtel-Dieu de Québec[22]. Cependant, l'interprétation varie par la ciselure et les profils des personnages. La bordure s'orne d'un motif appliqué à l'aide d'un poinçon: Delezenne utilise un feuillage, le même d'ailleurs que celui du ciboire de Saint-Nicolas; Ranvoyzé utilise une fleur de lis, celle que l'on retrouve sur de nombreux plateaux de sa main et sur celui de Delezenne à l'Hôtel-Dieu. Toutes ces coïncidences forment une conjoncture favorable à l'affirmation de relations étroites entre les deux orfèvres.

Certains ont voulu prêter à François Ranvoyzé le soin d'avoir formé à l'orfèvrerie le fils de Delezenne[23]. En 1775, le 11 septembre, le *Rôle général de la milice canadienne de Québec . . .* nous apprend que, dans la cinquième compagnie, rue de la Fabrique, le septième milicien est François Ranvoyzé, orfèvre, et le huitième, «Jean Delzelne apprenti orfèvre». Le 14 novembre, un nouveau rôle est dressé. On y trouve encore François Ranvoyzé mais, cette fois-ci, «Joseph Delzenne» qui, apprend-on par une note en marge, désertera, le 23 janvier 1776[24]. Delezenne n'eut pas de fils prénommé Jean. Il ne peut s'agir que de Joseph. Sa carrière d'orfèvre *se limita d'ailleurs à l'apprentissage*[25]. Il

1

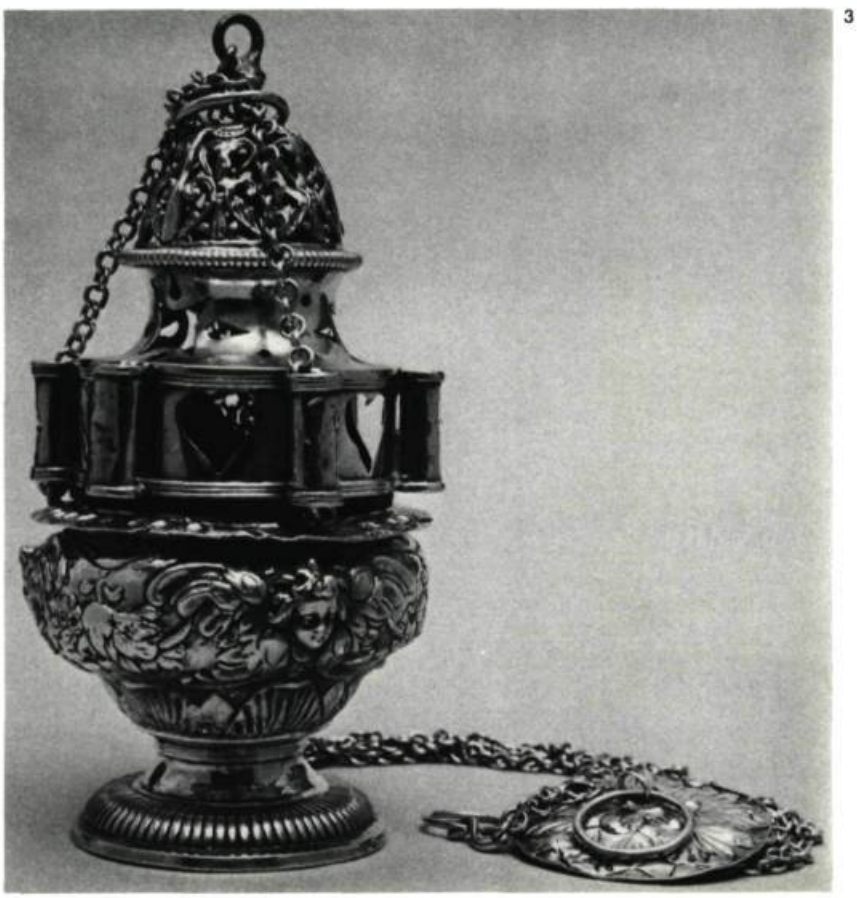
1. ANONYME (France, Fin du 17e siècle).
Navette. H.: 8 cm; Long.: 15,5; Larg.: 7,3.
Poinçons: Une fleur de lys couronnée; deux grains; P, une croix, L.
Québec, Monastère des Ursulines.

2. Ignace-François DELEZENNE
Encensoir, navette et cuiller, entre 1764 et 1775.
Poinçons sur les 3 pièces: Une couronne; DZ.
Inscriptions: Sur l'encensoir, A L'HOPITALLE GENERALES; sur la navette: POT ou OPT.
Québec, Musée des Augustines de l'Hôpital général.

3. ANONYME (France, Fin du 17e siècle).
Encensoir. H.: 21 cm 5; Aucun poinçon.
Québec, Monastère des Ursulines.

2

3



4. Ignace-François DELEZENNE
Ciboire, vers 1769; Provenant de Saint-Nicolas (Lotb.).
H.: 28 cm; Diam. de la base: 16; Diam. de la coupe: 11,8. Poinçons: Une couronne; DZ (trois fois).
Québec, Musée.

est à noter que le document mentionné ne précise pas que Joseph Delezenne est apprenti orfèvre de Ranvoyzé mais dit tout simplement qu'il est apprenti orfèvre. Il est plausible de penser que le fils Delezenne travaille plutôt avec son père qui habite, nous l'avons déjà dit, tout près de Ranvoyzé, expliquant ainsi la proximité de leurs noms dans le registre.

Pierre-Georges Roy nous rapporte, d'après un témoignage oral, que Laurent Amyot aurait été apprenti de Ranvoyzé, vers 1781, avant son départ pour Paris[26]. Ce fait n'est corroboré par aucune pièce d'archives. Aucun contrat d'engagement d'un apprenti par Ranvoyzé nous est connu. Ainsi, cet illustre représentant de notre orfèvrerie religieuse n'a pas eu de postérité professionnelle. La partie la plus personnelle de son œuvre, hautement originale, où il aura créé son langage propre à base de motifs décoratifs végétaux fantaisistes et spontanés, n'aura pas eu d'imitateurs. Au contraire, soumis à une rude concurrence par un nouveau venu sur le marché québécois, fortement instable et influençable, Ranvoyzé adoptera le style Louis XVI rapporté de Paris par Laurent Amyot, son prétendu ancien apprenti. Cela est bien dommage. A partir de ce moment, son œuvre perdra graduellement de sa saveur et de sa poésie. Le décor géométrique, tout en atteignant la perfection technique, deviendra plus froid et plus impersonnel.

Quant à Delezenne, la qualité impressionnante de son orfèvrerie religieuse, malgré la faible quantité d'œuvres conservées, soit une vingtaine, en fait un chef de file à cet égard. Son influence rayonnera longtemps par ses apprentis Ranvoyzé et Oakes. Toute la première période d'activité de Ranvoyzé relève de ce qu'il a appris de Delezenne. Quant à John Oakes, il transmettra les modèles reçus à la génération suivante, soit les Michael Arnoldi, Robert Cruickshank et Charles Duval[27]. Ainsi Delezenne est-il non seulement l'exemple parfait de la transition entre les deux traditions coloniales, mais il constitue le lien unissant Lambert à Ranvoyzé. Jusqu'à maintenant toute l'interprétation historique de l'orfèvrerie s'arrêtait au décès de Lambert, en 1749, pour reprendre au mariage de Ranvoyzé, en 1771. Cette lacune historique de vingt-deux ans ne peut s'expliquer sans la carrière de Delezenne.

1. Les voici. François Ranvoyzé (Québec, 5 décembre 1739 — 8 octobre 1819), baptisé le 6 décembre 1739. Habite avec ses parents, rue de la Montagne, lors du recensement de Québec en 1744. Son père décède en 1749. Sa sœur Marie-Geneviève épouse Nicolas Letellier, en 1758, Son frère Louis, serrurier, donne un loquet à l'église Notre-Dame de Québec en 1768 (Voir: *François Ranvoyzé orfèvre/1739-1819*, Catalogue d'exposition, Musée du Québec, 1968).
Sauf avis contraire, toutes les informations biographiques le concernant proviennent de l'Inventaire des Oeuvres d'Art (I0A) du Québec.
2. Québec, Archives Nationales du Québec (QANQ), Greffe d'Antoine-J. Saillant, Minute N° 2231 du 24 novembre 1771.
3. Ignace-François Delezenne, baptisé à Lille (Nord), le 30 avril 1718, inhumé à La Baie-du-Febvre, le 1 ou 2 mai 1790. Sauf avis contraire, toutes les informations concernant la biographie, l'œuvre et les poinçons de Delezenne sont tirées des ouvrages suivants: Robert Derome, *Delezenne, les orfèvres, l'orfèvrerie (1740-1790)*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Université de Montréal, 1974, 387 p.; Robert Derome, *Les Orfèvres de Nouvelle-France — Inventaire descriptif des sources*, Galerie Nationale du Canada, Ottawa, 1974, p. 41-51.
4. Louis était d'un an l'aîné de François. Il est désigné comme serrurier à son mariage, en 1772, et lors de celui de son frère, en 1771. Cf. aussi *supra* note 1.
5. Delezenne habite Québec, dans la rue de la Montagne, de 1752 à 1758, puis dans la rue Saint-Joseph, de 1758 à 1775. Cf. aussi *supra* note 3.
6. Pour sa part, la maison de Delezenne est fortement endommagée. «Lorsque Ramezay capitule, la Haute-Ville est à demi détruite, la Basse-Ville l'est tout à fait». Émile Salone, *La Colonisation de la Nouvelle-France*, Trois-Rivières; Le Boréal Express (réédition boréale), 1970, p. 440-441.
7. La première mention d'un paiement à Ranvoyzé pour des travaux d'orfèvrerie date de la même année que son mariage. «1771. A Ranvoyzé, orfèvre, pour avoir raccommodé la croix et fait un vase d'argent à purifier les doigts du prêtre à la communion . . . . , vaisseau provenant d'une tasse de vermeil doré à deux anses de figure hexagone qu'il a défaite formant partie de l'argenterie de la fabrique et à laquelle il a fait un couvercle en argent du poids de deux piastres d'Espagne, 36 livres.» Archives de l'église Notre-Dame-des-Victoires, Livres de comptes pour 1771. Cité par Marius Barbeau, *Anciens orfèvres de Québec*, dans *La Presse*, livraison du 1 juin 1935, p. 73.
8. Pour de plus amples renseignements sur Mentor, nègre orfèvre, consulter: Derome, *Les Orfèvres de Nouvelle-France . . .*, loc. cit., p. 130-132; Derome, *Delezenne, les orfèvres . . .*, loc. cit., p. 40-42 et 206-207.
9. Le lecteur pourra corroborer nos interprétations stylistiques en consultant les reproductions d'œuvres de Ranvoyzé à l'I0A ainsi que dans: *François Ranvoyzé orfèvre . . .*, loc. cit., passim.; Gérard Morisset, *François Ranvoyzé*. Québec, Coll. Champlain, 1942. Pour une analyse détaillée, consulter: Derome, *Delezenne, les orfèvres . . .*, loc. cit., passim.
10. En 1773, Ranvoyzé acquiert les droits successoraux de Jean-Baptiste Soullard sur deux maisons sises rue Saint-Jean donnant, par derrière, sur le cimetière des Pauvres de l'Hôtel-Dieu. Il en deviendra définitivement propriétaire et y habitera à partir de 1778. En attendant, il demeurera à loyer dans la maison de Jean-Baptiste Maurice, boulanger, situé également rue Saint-Jean, non loin de l'autre. Cf. aussi *supra*, note 5.
11. Derome, *Delezenne, les orfèvres . . .*, loc. cit., passim.
12. Par la suite, l'influence anglaise l'emportera définitivement sur l'autre et l'on imitera jusqu'aux *Hall-Marks* avec des poinçons dits *fausses marques*.
13. Plusieurs poinçons de Ranvoyzé, Jean-Nicolas Amyot, Louis Huguet dit Latour et Michel Forton s'inscrivent également dans cet esprit.
14. Les œuvres dont il sera question plus bas ne constituent en aucun cas une liste limitative. Pour d'autres exemples, consulter: Derome, *Delezenne, les orfèvres . . .*, loc. cit., passim.
15. Jean Trudel, *L'Orfèvrerie en Nouvelle-France*, Catalogue d'exposition, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 1974, p. 156 (N° 86); illus.; *François Ranvoyzé orfèvre . . .*, loc. cit., N° 98; illus..
16. *Trésors des communautés religieuses de la ville de Québec*, Catalogue d'exposition, Musée du Québec, 1973, p. 106, 107 et 108.
17. Trudel, *op. cit.*, p. 118-119 (N° 51-52); illus.
18. Gérard Morisset, *Évolution d'une pièce d'orfèvrerie*. Québec, Médium (Coll. Champlain); 1943, p. 15.
19. Trudel, *op. cit.*, p. 190-191 (n° 123); illus.; *François Ranvoyzé orfèvre . . .*, loc. cit., N° 55; illus.
20. Pour plus de renseignements sur ce type d'objet, consulter: Gérard Morisset, *L'Instrument de paix*, dans *Mémoires de la Société Royale du Canada*, 3e série, section I, t. XXXIX (1945), p. 143-152.
21. Joseph-André Jungmann, *Missarum Sollemnia, Explication génétique de la messe romaine*, Paris, Aubier (Éditions Montaigne), t. III, p. 256.
22. Trudel, *op. cit.*, p. 66-67 (N° 9); illus.
23. Ramsay Traquair, *The Old Silver of Quebec*. Toronto, MacMillan, 1940 (réédité en 1973), p. 35. John E. Langdon, *Canadian Silversmiths, 1700-1900*, Toronto, Stinehour Press, 1966, p. 65.
24. QANQ, QBC-26-1, *Rôle général de la milice canadienne de Québec . . .*, première partie, p. 25 et deuxième partie, p. 17.
25. Joseph Delezenne avait été baptisé à Québec, le 12 septembre 1756. Ayant gagné les rangs des Américains, lors de leur retraite en 1776, il demeurera un certain temps en garnison à Carillon. En 1779, il sera établi à Boston lorsque son frère Michel voudra l'y rejoindre. En 1788, il servira les Américains comme capitaine ingénieur à West Point lorsqu'un autre de ses frères, demeurant anonyme, le rejoindra en compagnie de Pierre de Sales Laterrière. Il reviendra bien au Québec, en 1807. Accusé de trahison pour sa collaboration avec les Américains et «sans propriété», il vivra, dira-t-on, au crochet de deux veuves. Derome, *Delezenne, les orfèvres . . .*, loc. cit., p. 90.
26. Pierre-Georges Roy, *La Famille de Jean Amyot*, dans le *Bulletin des Recherches Historiques*, t. XXV, N° 8 (Août 1919), p. 232.
27. L'auteur prépare actuellement un article sur cette question. Voir: Derome, *Delezenne, les orfèvres . . .*, p. 145-151 et 197-200.

English Translation, p. 94

5. *Instrument de paix*, entre 1764 et 1775.
H.: 14 cm; Larg.: 8,5. Poinçons: Une couronne; DZ.
Québec, Archevêché.
(Toutes les photos sont de l'auteur).

Some productions are intended to record important exhibitions. Let us consider two international symposiums on sculpture, one at Montreal in 1964, the first of its kind in North America *(The Shape of Things,* Jacques Giraldeau, 1965), the other at Quebec in 1966 *(Une forêt de symboles,* Louis Daviault and Guy Robert, 1972). And *Sananguagat: Inuit Masterworks* (Derek, May 1974) was filmed during an exhibition of choice pieces gathered from private and public collections, alternating with sequences leading back to their source, this Eskimo tribe of the Northwest Territories. Other films are involved with the very institutions that circulate the exhibitions. *Gallery, A View of Time* (Don Owen, 1969) explores the Albright-Knox Gallery in Buffalo, New York; *Le Musée d'Art Contemporain of Quebec in Montreal* (Jacques Gagné, 1973) serves as point of departure toward a veritable interrogation on the rôle of the museum in society; and *Why a Museum?* (Lynn Smith), an animated film in production, is a plea in favour of the democratization of museums. Certainly, problems in art are not lacking nowadays and the camera points out a number of them. *L'Inauguration* (Bertrand Letourneur, 1971) contrasts the unveiling of a sculpture on a public square with the reaction of the people. *We are all . . . . Picasso!* (1969) and *La Fougère et la rouille — Collage 2* (1974) by Jacques Giraldeau, two attempts at rapprochement between the artist and the public, tackle the demystification of art.

Three aspects of architecture have been portrayed on the screen. Old buildings are the subject now of precise studies, such as *Exeter* (Gerald Budner, 1972) and *Saint-Urbain in Troyes* (Yves Leduc, 1972), two medieval churches of the 13th century, now of vaster studies like *Mon père a fait bâtir maison* (René Avon, 1972), which brings out the French, Norman and Breton origins of the Quebec house of the 17th and 18th centuries. As for modern architecture, it forms an integral part of big series, varying between six and fifteen films, dedicated to city planning and the environment, among others *Lewis Mumford on the city* (1963) by Léonard Forest, and *Urbanose* (1972) and *Urba 2000* (1974) by Michel Régnier. While the big modern city and its future preoccupy some film producers, others are more concerned with the vestiges of the past and with their preservation. *Louisbourg* (Albert Kish, 1972), the 18th century fortress on Cape Breton Isle, and *La Place royale à Québec* (Clovis Durand, 1972), built in the 17th century, deal with the restoration of two very valuable architectural ensembles.

Popular arts and traditions are a favorite theme. During the forties, several films, particularly Laura Bolton's, recorded folk art, sometimes even folk songs and dances, of Quebecers, Eskimos, Amerindians and Neo-Canadians. An enthusiasm overflowing beyond our borders since, and this is an irony of fate, the first film on independent art deals not with Canadians but with *Primitive Artists of Haiti* (Réal Benoît and Jacques de Tonnancour, 1949). A strong, sustained interest in popular art in all the forms; the making of guitars *(Alegria,* Jacques Leduc, 1973); the designing of banners, among which are those by Norman Laliberté *(Bannerfilm,* Donald Winkler, 1972); the construction of a canoe according to genuine ancestral techniques, fast disappearing, *(César's Bark Canoe,* Bernard Gosselin, 1971); or the illustration of a legend by means of Indian ceremonial masks *(The Loon's Necklace,* Redford Crawley, 1950). In short, boundless fascination with crafts whose apogee is noted in *In Praise of Hands* (Donald Winkler, 1974), as it retraces across the continents the hand-object relationship in its most eloquent craft manifestations.

Space being limited, we shall confine ourselves to mentioning in passing a few of the numerous productions arising from realms corollary to films on art. In cinema let us take note of: *Grierson* (Roger Blais, 1973) and *Buster Keaton Rides Again* (John Spotton, 1965); in photography: *Le Québec as Seen by Cartier-Bresson* (Claude Jutra and Wolf Koenig, 1969); in the dance: *Ballet Adagio* (1971) and *Pas de deux* (1967) by Norman McLaren; in music: *Félix Leclerc, troubadour* (Claude Jutra, 1958) and *Stravinsky* (Roman Kroitor and Wolf Koenig, 1965); in decoration: *H-abitat paysa-G* (Pierre Savard, 1971); and in industrial aesthetics: *Modulo: Variations on a Design* (Pierre Moretti, 1973).

The television networks, producers of films in other domains, import, rather than producing themselves, series of wide-ranging films on art, like *L'Art et son secret* or *Civilization* animated by René Huyghe and Kenneth Clark respectively. Certainly, occasionally they broadcast foreign films on art, and artistic magazines make their appearance sporadically on the little screen, but no sustained and systematic series on film, as great as the number imported, has been undertaken until now.

The most important collection in the country remains the one at the Canadian Centre for Films on Art (CCFA), located in Ottawa, and created in 1964 by Dorothy MacPherson, who has assumed the direction of it. The catalogue contains 1500 titles to-day, including the deposit of the National Gallery of Canada, distributed by the Canadian Film institute. The clientele consists of museums, colleges and universities throughout the country. A Canadian Centenary project in 1967 gave the Centre the opportunity of promoting the founding of embryo collections of films on art in the ten provinces.

What is the outlook for the future? Rather discouraging. In a period of economic recession, film on art in Canada is hard hit. The CCFA lives sparingly, without a definite acquisition budget. And if, with a few exceptions, most of the films mentioned originate in the National Film Board (NFB) and in the Quebec Film Board (QFB), the production of films on art inside the two companies most interested in the genre is on the wane. For the current year, the completion of a single film — *Instants privilégiés* by Paul Vézina, in which Marcel Barbeau paints to percussionist Vincent Dionne's rhythms — is planned at the QFB. And from agreements reached between the National Film Board and the National Museums of Canada, only three films in production will see the light of day; all of them motivated by exhibitions, with the working titles of *James B. Spencer* (James Littleton), *Painting of the 30's* (Derek May) and *Images of Stone* (Jack Long and Don Woroby). In short, then, for lack of credits, this is cultural sclerosis. And here we believed that the artistic education of the masses by means of the film was beyond price!

(Translation by Mildred Grand)

DELEZENNE, RANVOYZÉ'S MASTER

By Robert DEROME

Little is known of François Ranvoyzé's activity before his marriage in 1771[1]. Thirty-one years of age, he brought to the community as his marriage portion the considerable sum of 1500 livres "in hard money (. . .) earned by his work and industry (. . .) as well as his silversmith's shop" which he kept as his personal property. And present at this wedding was Mr. Ignace François Delezenne, merchant silversmith of that city (Quebec), living there on St. Joseph St., his friend who served him as witness in place of his father"[2].

These brief facts lead us to imagine a great deal concerning the preceding years. Does the expression "his friend who served him as witness in place of his father" mean that Delezenne[3], the adoptive father, lodged young Ranvoyzé placed in his home as an apprentice by his widowed mother who could no longer supply the needs of her family in a time of crisis? Did Madame Ranvoyzé not place her son Louis with a locksmith during the same period?[4] Did the Ranvoyzés not live on Mountain Hill, not far from Delezenne's workshop?[5] Was the family home not destroyed at the same time as the others during the siege of Quebec in 1759?[6] And, what is more, Ranvoyzé's professional establishment took place at the same time as his personal emancipation[7]. As for the lack of earlier information, it can be due only to commitments undertaken under private agreement. Would the engaging of Dominique-François Mentor in 1756 be known to us if this apprentice of Delezenne's had not deposited with a notary a copy of the private contract?[8]

Accepting the fact that Ranvoyzé was placed in apprenticeship with Delezenne at about fifteen years of age would bring us back to 1755. That was the beginning of Delezenne's rise, the period when he needed many apprentices to fill intendant Bigot's very important orders for Indian trade silver. The decorative vocabulary acquired through the fashioning of these jewellery and trinkets would explain the repeated use Ranvoyzé made of it in his first works[9]. Twenty years of age in 1759, the usual apprenticeship term, Ranvoyzé would not have dared to set up in business for himself because the crisis of the Conquest was not a propitious time for it. Not anticipating getting married immediately, it probably seemed less of a risk to him to remain with his master as companion or associate. Delezenne was well known and had a steady clientele and a heavy volume of business.

Shortly after the Treaty of Paris an era of reconstruction began. A rush of orders came from fabrics and religious communities. Ranvoyzé, remaining with Delezenne, would orientate himself toward religious silverwork, destined to become his speciality. This helps us to explain the revival of mentions of payments to Delezenne in diverse parishes. In spite of Ranvoyzé's marriage, the two silversmiths would still continue their friendship. In 1772 Delezenne became the godfather of Ranvoyzé's first child, a son named François-Ignace in his honour. Meanwhile, Ranvoyzé moved to St. John St.[10] a few steps from Delezenne's home and workshop situated on St. Joseph St. The American invasion and some family problems would force Delezenne to settle in the Saint-Maurice Forges toward the end of 1775. At the time of these troubles Ranvoyzé, politically a conservative, would remain faithful to the British Crown, and would also be recompensed for his military service during the blockade of 1775. Delezenne and his son Joseph, republicans, would support the Rebels in their fight for colonial independence. In spite of this difference of political opinion, Delezenne no less continued his ties of friendship with Ranvoyzé. Morever,