

Les objets de la vie domestique Wrought Iron Cooking and Fireplace Utensils

Richard-J. Wattenmaker

Volume 24, Number 98, Spring 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54656ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

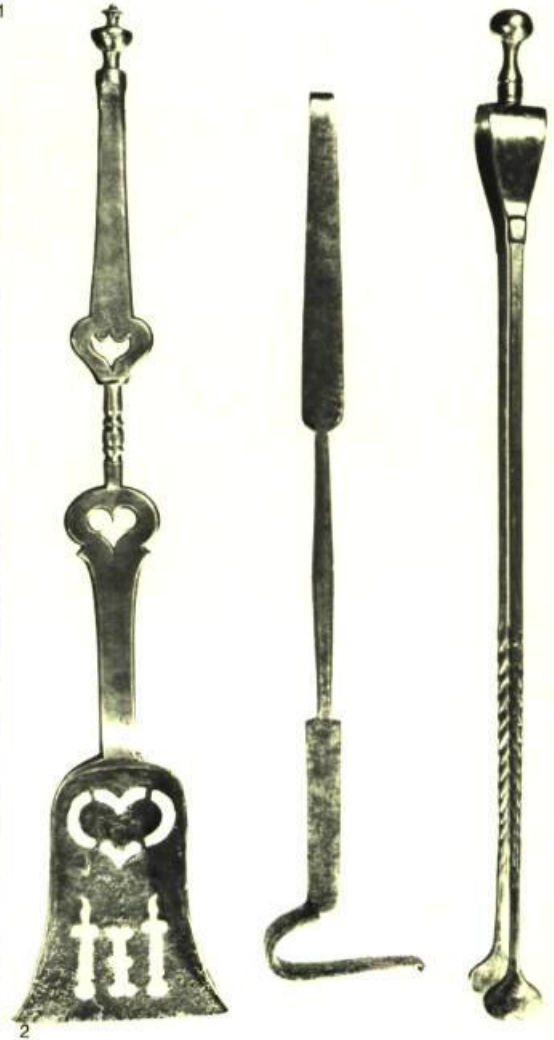
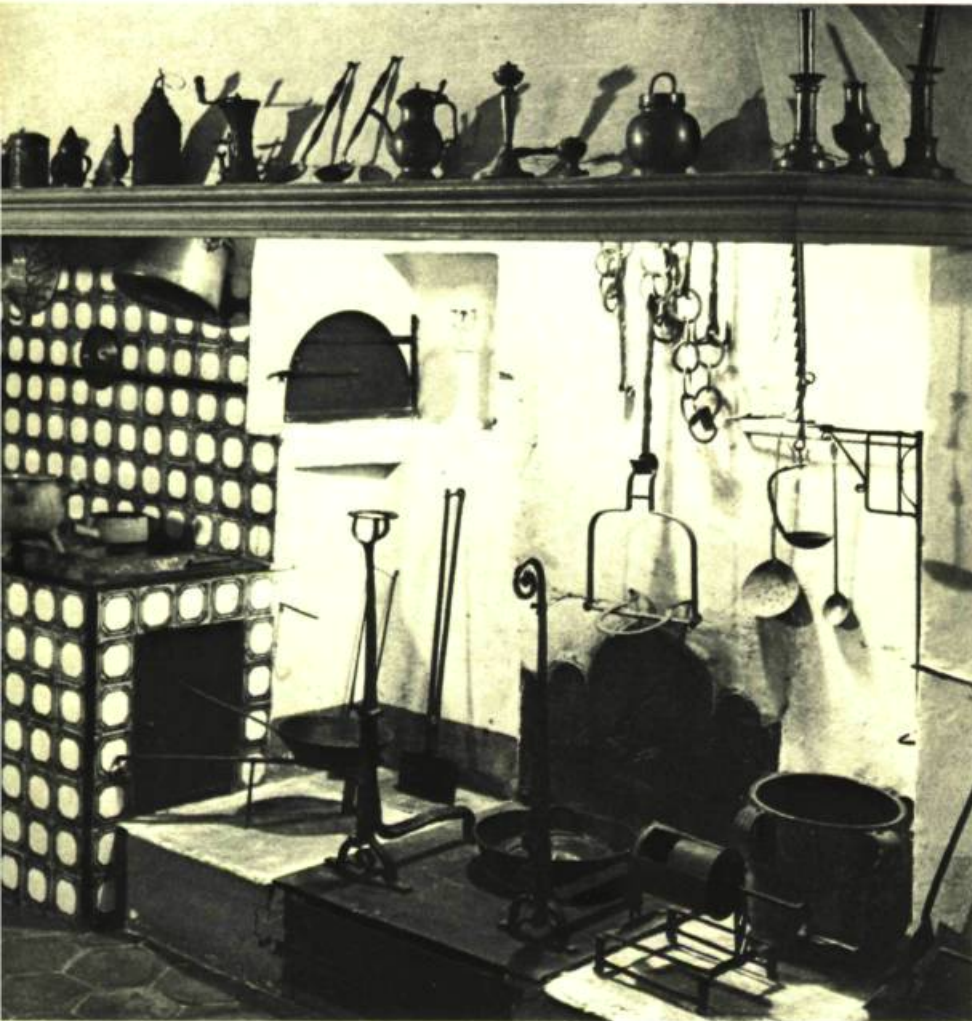
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wattenmaker, R.-J. (1980). Les objets de la vie domestique / Wrought Iron Cooking and Fireplace Utensils. *Vie des arts*, 24(98), 34–104.

LES OBJETS DE LA VIE DOMESTIQUE



Il y a quelques années, *Vie des Arts* a publié un article sur la Collection Hotermans, de Paris, que venait d'acquérir la Fondation Macdonald-Stewart¹. Cette collection comprenait environ deux mille ustensiles en fer forgé. Une partie de ce fonds exceptionnel fut exposée pour la première fois, en 1971, au Palais des Arts de la Terre des Hommes, puis présentée avec beaucoup d'imagination dans le Musée Militaire et Maritime de Montréal, dans l'île Sainte-Hélène. Quatre ans plus tard, le Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, de Toronto, fit circuler une exposition de soixante-trois pièces de cette collection, ce qui ne représentait qu'une faible partie des richesses de sa réserve.

Raymond Lecoq (1913-1971), un brillant professeur et un savant français entièrement voué à ses recherches, a utilisé, à titre de documents et de sujets d'études, un bon nombre des objets de cette collection. A partir de 1950, Lecoq a consacré vingt années

à l'étude des divers types d'objets en fer utilisés dans la vie domestique et préparé, juste avant sa mort prématurée, les manuscrits de deux ouvrages sur l'histoire et l'évolution du fer forgé en France, depuis ses origines, à l'époque gallo-romaine, jusqu'au début du 19^e siècle. Sa femme, qui avait participé avec une grande compétence à son travail, a été en mesure de publier, en 1973, le premier de ces deux volumes, *Serrurerie ancienne – Techniques et œuvres*. Des problèmes de distribution ont empêché que cet ouvrage, détaillé et complet, ne soit mis en circulation avant 1978, alors qu'il commença à recevoir l'accueil que lui méritait l'exceptionnelle érudition de son auteur. Un article publié dans le *Bulletin de la Société des Amis de la Bibliothèque Forney*, paru en avril 1978, définissait la *Serrurerie ancienne* comme étant un «texte d'une grande qualité pédagogique, ... une véritable synthèse des réalisations des maîtres d'œuvre depuis l'âge du fer.



3

M. Lecoq a réussi un exploit rare: une parfaite correspondance entre le texte et l'image, qui se complètent l'un l'autre et se mettent en valeur. L'ouvrage de Lecoq, fondé sur la grande tradition française des 19^e et 20^e siècles, accroît même l'héritage laissé par les Havard, les Liger, les Frémont et les D'Allemagne.

Le second volume de la contribution méthodique de Lecoq à la connaissance de la culture matérielle française, *Les Objets de la vie domestique – Ustensiles en fer de la cuisine et du foyer, des origines au XIX^e siècle*, vient de paraître². Comme dans le précédent, aussi bien que dans ses ouvrages antérieurs sur la ferronnerie, ses articles posthumes et ses autres travaux sur divers sujets³, cette publication de qualité est illustrée de dessins de l'auteur et de photographies prises par lui, celles-ci constituant un fonds d'archives qui compte plus de 9000 pièces. Parmi les illustrations et les objets commentés dans ce volume figurent plus de soixante-quinze des pièces qui sont maintenant rendues à Montréal. Outre qu'il satisfait la curiosité de ceux qui, en nombre grandissant, s'intéressent à l'activité quotidienne de l'homme du commun des temps anciens, cet ouvrage présente un attrait particulier pour les Canadiens. C'est à des fins semblables que des études récentes, comme *Arthur Tremblay, forgeron de village* et *Le Forgeron et le ferblantier*, ont été commandées et publiées au Québec¹. Le Musée National des Arts et Traditions Populaires, de Paris, constitue un centre capital pour des conceptions similaires dans l'étude de la culture française. Suzanne Tardieu, maître de recherche au Centre National de la Recherche Scientifique, elle-même auteur d'importantes études sur le même sujet, écrit dans sa préface aux *Objets de la vie domestique*: «Je garde le souvenir de l'esprit ouvert, curieux, de ce travailleur isolé qui, patiemment, réunissait tout ce qui – et même au delà – était l'objet de ses préoccupations. Il accumulait les notes, il entassait les références. Rien ne lui paraissait étranger à son domaine... Il exploitait toutes les sources possibles,... il détectait tous les travaux qui pouvaient avoir été écrits sur les objets de métal.»

Les Objets de la vie domestique comprend trente chapitres répartis en cinq sections principales de longueur inégale: *Généralités; Production du feu; L'âtre; La cuisine; L'éclairage*. Pour retracer l'histoire de l'âtre et de la cuisine, l'auteur remonte aux temps préhistoriques et met en œuvre la documentation essentielle – parfois disponible et souvent éparse –, les découvertes archéolo-

giques récentes et ses recherches de première main au Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye. Certains chapitres particuliers comprennent des études de typologie et de morphologie, de même que des investigations sur les dérivations étymologiques des noms et des termes qualifiant certains objets qui ont reçu différentes désignations selon les diverses régions de la France. Ainsi, par exemple, dans la section consacrée à l'âtre, sous le titre secondaire d'*Accessoires de soutien*, nous apprenons que le mot moderne *chenet* tire son origine de *chienet*, c'est-à-dire petit chien. Dans le Lyonnais, on utilise le terme *chien de feu*, et, en Normandie, la variante *quenet*. Pour chacun des termes qu'il examine au cours de son exposé, Lecoq établit ses sources de manière détaillée mais sans aucune sécheresse. «Nous avons vu, au chapitre *Chenets*, que les chenets et les landiers étaient souvent confondus dans les inventaires. Dans le Bordelais et la Gascogne, on les nomme *landey*; en Bretagne, *lander*; dans le Limousin, *landiei*; *andiei* étant le trépied qui supportait la cuve à lessive; *ander*, dans le Languedoc, désignait le chenet; *landi* était usité dans le Mâconnais. Les landiers sont parfois nommés *chappelles*... (p. 62). A l'appui de ses commentaires, l'auteur cite d'anciens inventaires. C'est ainsi que certains sujets particuliers, comme le tournebroche, sont traités exhaustivement, au point de constituer par eux-mêmes de courtes monographies.

Lecoq procède toujours en se fondant sur une connaissance approfondie des ustensiles; ils lui servent de point de départ. Cela est constant dans tout le cours de l'ouvrage. En raison de sa grande familiarité avec les textes des anciens chroniqueurs, chez qui il glane le fonds de sa documentation – pièces d'archives illustrées et manuscrites sur la terminologie et sur l'usage disséminées dans les inventaires, les gravures, les anciens traités techniques, les règlements des corporations et les manuscrits enluminés – Lecoq s'abstient d'accumuler les matériaux littéraires inutiles mais, judicieusement, les ordonne plutôt de façon à donner libre jeu à son prodigieux esprit d'observation et à sa compréhension des mécanismes, des genres et des changements de style. Au besoin, il nous renvoie aux données publiées par Viollet-le-Duc, Victor Gay et Henry-René D'Allemagne, tout autant que par Diderot, pour ne mentionner que certaines de ses sources secondaires. Évitant les légendes curieuses – elles foisonnent, qui tirent leur origine de la mythologie associée à Vulcain et à ses successeurs – et ne se fiant rigoureusement qu'aux faits qui sont le fruit de ses observations, Lecoq ne se contente jamais uniquement de ce qu'ont écrit ses prédécesseurs, même les plus connus. Ses propres découvertes sont modestement incorporées à ses ouvrages. Bien que la mort de l'auteur ait empêché la préparation d'une bibliographie critique, comme celle qui se trouve dans *Serrurerie ancienne*, il est possible au lecteur sérieux de localiser les sources citées par Lecoq tout au long de son livre.

La réunion, chez Lecoq, d'expertise technique – il entendait aussi bien le métier de forgeron que celui de serrurier – d'érudition et d'amour du matériau nous vaut une rare vue d'ensemble, très équilibrée, sur ce qui aurait fort bien pu n'être qu'un manuel technique, un simple compendium d'illustrations ou une compilation documentaire, ce qui, déjà, existe en abondance. Une sensibilité esthétique d'homme d'action, aussi à l'aise dans l'enquête sur les lieux que dans les musées et dans les réserves de leurs

1. Ustensiles en fer de la cuisine et du foyer.

2. De gauche à droite: Pelle à braise, v. 18^e s. signé par: B. Rouet; longueur: 62.9 cm; tisonnier, 18^e s., longueur 55.2 cm; pincettes à ressort à palâtres, français 18^e s. Collection Macdonald-Stewart, Musée Militaire et Maritime, Montréal, Ile Sainte-Hélène. (Photos du Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, Toronto)

3. Couronne d'office, v. 1700. H. 24.1 cm; diam.: 18.4 cm. Collection Macdonald-Stewart, Musée Militaire et Maritime, Montréal, Ile Sainte-Hélène. (Photos du Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, Toronto)

4. Gril à panneau fixe,
v. 1745.
Longueur: 62 cm.
Coll. particulière.

5. Ratelier de cuisine,
(17^e siècle français).
Longueur: 54 cm.
Coll. privée.



4

Une exposition sur *LES USTENSILES DE LA CUISINE ET DU FOYER EN FRANCE AUX XVIII^e ET XIX^e SIÈCLES* (Collection Macdonald-Stewart) a eu lieu au Musée d'Art de Saint-Laurent, en février jusqu'au 9 mars 1980.

collections, chez les antiquaires, dans les salles de vente que dans les marchés aux puces, inspire toutes ses observations relatives à l'origine véritable et à la datation des objets. Son analyse est directe et approfondie – on n'y trouve jamais trace de dogmatisme, que ce soit à l'égard de leur genre, de leur date, de leur origine ou de leur fonction. Voici comment débute l'exposé de Lecoq sur la crémaillère, au cours duquel il va reconnaître quatre variétés distinctes, qu'il examine à fond et illustre abondamment: «Pendant longtemps, la cuisine fut le lieu des réunions familiales, et l'on y recevait également les invités. On comprend le soin que l'on apportait à embellir les ustensiles qui en devinrent la parure. La crémaillère justifiait sa place d'honneur par son décor de volutes, fleurs de lis, coqs, trèfles, cœurs, fortes incisions gravées sur la tige; ce, suivant les époques, les provinces ou les sentiments de ceux qui offraient cet ustensile. C'est un des rares objets que, par tradition, on laissait pendre dans la cheminée lorsqu'on abandonnait sa demeure. Dans certaines provinces, on la considère encore comme un ustensile sacré, et elle conserve, de nos jours, tout son ancien prestige: *pendre la crémaillère* reste le symbole de la prise de possession du foyer» (p. 197).

Comme guide de ceux qui cherchent à connaître l'action réciproque qui s'exerce entre les objets et l'activité de l'homme, Lecoq est un pionnier. Ses classifications sont souvent subtiles et tiennent compte des moindres détails, et, de la sorte, attribuent au bon sens de nos aïeux des distinctions multiformes dans ce qui, de prime abord, ne semble être qu'un banal ustensile de ménage. Les analyses de Lecoq apportent indirectement la confirmation du fait que l'homme était alors généralement en contact plus intime avec son environnement et plus sensible aux exigences physiques

de la vie que depuis le milieu du 19^e siècle, alors que la révolution industrielle a fait naître, sur une vaste échelle, la production en série, la spécialisation et la conception du rendement de la main-d'œuvre. Lecoq nous fait pénétrer dans la cuisine et nous montre en détail le fonctionnement familial de cette prise de conscience de l'humain. Il nous fait voir, par l'objet, comment nos ancêtres tenaient à leur sens de l'unité avec leur environnement propre et, en même temps, conservaient avec une particulière estime ce qui était fabriqué de main d'homme. La vie était fondée sur l'expérience personnelle directe et sur les tâtonnements de la recherche individuelle, et cet équilibre entre le besoin et l'esprit inventif, cette relation empirique avec l'objet accordaient à l'artisan créateur la liberté d'expérimentation à l'intérieur du vaste domaine des valeurs humaines. Créés sans prétention pour répondre à des besoins bien particuliers, ces ustensiles étaient souvent adaptés ingénieusement aux caractéristiques de l'être même pour lequel ils avaient été forgés. Au moyen de mots, de dessins et de photographies, Lecoq nous révèle graphiquement les deux aspects – le côté pratique et l'esprit créateur du forgeron – et le processus évolutif suivant lequel cette expérimentation faisait fréquemment accéder les objets de la vie courante au domaine de la dignité et de la beauté de l'œuvre d'art.

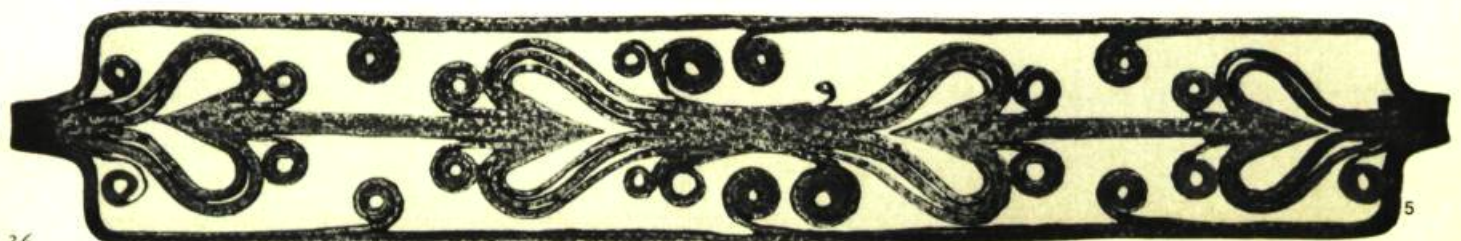
Dans un bref avertissement au lecteur, l'auteur écrit: «Chacune de ces créations, en particulier les plus humbles, que se transmettaient de père en fils, les gens de condition modeste est demeurée vivante, car l'utilisateur aussi y a laissé son empreinte. La patine des manches témoigne de leur emploi quotidien, l'usure d'un cuilleron ou d'un fourchon, consécutive au frottement contre le fond des récipients, nous dit si ce fut un gaucher ou un droitier qui s'en servit. Tournez ces pages, elles évoqueront pour vous les joyeuses agapes d'une époque révolue et un art de vivre oublié que nous révèle parfois encore un objet surgi du passé.»

Raymond Lecoq était un professeur né. On peut discerner dans le passage précédent les aimables dispositions et le sens de l'humain qui inspirent son désir passionné de connaître et de communiquer les secrets que renferment ces ustensiles. Dénué de toute sentimentalité, il avait toujours conscience qu'aussi bien que tout autre produit les objets démontrent divers aspects de l'esprit créateur et qu'en les étudiant on obtient plus que de simples faits anthropologiques mais, vraiment, une conscience expresse de la psychologie et de la culture de nos ancêtres. L'aimable intensité, la croyance en son dessein et la pénétration avec lesquelles Raymond Lecoq a poursuivi ses recherches ont constitué un solide acquis qui a enrichi, dans bien des domaines, un fonds de connaissances fort utiles aux étudiants et aux érudits.

1. Cf. Michel Lessard et Huguette Marquis, *La Collection Macdonald-Stewart*, Vol. XVI, N° 65, p. 20-23.
2. Paris, Berger-Levrault, 1979. 318 p.; 780 dessins et 300 photographies de l'auteur; 10 pl. en couleur.
3. *Ferronnerie ancienne*. Paris, Éditions Massin, 1961; *Fer forgé et serrurerie*, Paris, Éditions G.-M. Perrin, 1962; *Sept études sur la serrurerie antique*, dans *Techniques Industrielles*, Paris, Centre National de Documentation Pédagogique, N° 89 (Nov. 1977); *Les Bamiléké, une civilisation africaine*, Paris, Présence Africaine, 1953.
4. Françoise Dubé et Bernard Genest, *Arthur Tremblay, forgeron de village*. Québec, Ministère des Affaires Culturelles (Série Arts et Métiers), 1978; Jean-Pierre Hardy, *Le Forgeron et le ferblantier*. Montréal, Les Éditions du Boréal Express (Coll. Histoire Populaire du Québec), 1979. Voir aussi, *L'Art du serrurier et du feronnier – Serrurerie traditionnelle européenne*, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 1978, en collaboration avec le Centre d'études sur la langue, les arts et les traditions populaires des Francophones en Amérique du Nord.

(Traduction de Geneviève Bazin)

English Original Text, p. 102



By François-Marc GAGNON

Of all the aspects of the National Gallery's collection, one of the most difficult, if it is not that of completing it (one never comes to an end in collecting), at least of making it representative of reality, is the foreign contemporary art sector. How can one give, even if only an idea, of the complexity of contemporary art without a typical fauve or cubist painting, without a Russian constructivist work, without some surrealist works, etc.? Even the sector of contemporary American art cannot claim representativeness without a certain number of names and pictures.

Thus it is with great joy that we learn¹ that the National Gallery has just acquired a painting by Barnett Newman titled *The Way I*. If the Gallery has now succeeded, for the last ten years, in following the American art trends, it faces quite another problem when catching up with older periods involved. Pictures are then much more rare, more expensive and more sought-after all over the world by rival institutions. The Gallery already owned a unique Jackson Pollock: the famous *Number 29* that Pollock painted on glass on the occasion of the short film (ten minutes) that Hans Namuth and Paul Falkenberg produced on this artist and his work at the end of 1950 and the beginning of 1951. But Barnett Newman was not represented there by a painting. This lack was a serious one because it deprived us of a prototypical work which has had, in Canada as elsewhere, an altogether preponderant influence. We are indebted to the contacts of Brydon Smith, at that time curator of foreign contemporary art, and to his perspicacity in having made possible the acquisition of this painting. May he find here the expression of our gratitude for his work.

Signed and dated below on the left: Barnett Newman 1951, *The Way I* is a picture of modest dimensions (101.6 by 76.2 cm; approximately 40 inches by 30) and austere colours: dark red at the centre, blackish on the periphery. The black seems to have been painted at two times: a brilliant black background first, then a flat dark greenish coat, but uneven and showing in places the lower layer. The red of the central area is restrained and does not really separate this central area from a *background*. We have, rather, the impression of three juxtaposed vertical areas. As the painting does not resort to hard edge technique, we feel the hesitation of the hand in the meeting of the two lateral areas with the central one.

This painting now occupies a wall on the second storey of the Gallery. It is placed close to Jackson Pollock's *Number 29* (1950) and Clyfford Still's *1949 G* (1949), oddly in colours that bring to mind those of Barnett Newman. This arrangement is not by chance. It well indicates the place which, in curator Brydon Smith's mind, Newman's painting occupies in the Gallery's contemporary art collection. As a matter of fact, with the acquisition of the Newman one might say that the National Gallery has just filled one of the most important gaps in its collection regarding the representation of great trends in contemporary American painting. The Pollock marked one of its poles; the Newman reveals the other, and at the same time the Clyfford Still and the Arshile Gorky (*Charred Beloved II*, 1946) take on all their meaning.

The modesty of the dimensions of Newman's painting should not lead us to think it of little importance². According to Newman himself, *The Way I* is the first example of a picture in which he had given up *zip*, the divisions of the pictorial area by narrow vertical bands, to replace them with equal elements, a decision that was going to have great importance for the rest of his work. Indeed, *The Way I* is divided in such a way that half of the pictorial surface is at the centre and the other half, cut into quarters, is carried to each side of this central area. As always with Newman, changes of this kind are first tested in small sizes. Also as always, they are unconsciously anticipated in an earlier painting. In the series of narrow pictures of 1950 that immediately prepare for *The Wild* (1950; oil on canvas; 95¾ in. by 1½; Moma Coll.) there is one, untitled (the fourth in the series, in T. Hess' classification; 74" by 6"), in which the central band is twice as wide as the peripheral ones, according to the plan ¼-½-¼, exactly what would appear the following year in *The Way I*, but in quite another size.²

By suggesting that *The Way I* is situated chronologically between *Cathedra* (1951; oil and magma on canvas; 96" by 17'9"; Annalee Newman Coll., N.Y.) and *Achilles* (1952; oil on canvas; 96" by 79"; Annalee Newman Coll., N.Y.) Thomas B. Hess makes us understand how this little painting introduces unsuspected potentialities in Newman's work. *Cathedra* is a picture with *zip*, but *Achilles* is not. In *Achilles* or even in *Ulysses* (1952; oil on canvas; 11' by 50", Jaime C. Del Almo Coll., L.A.) *zip* has given way, either

to a central area in the first or to a division into two areas corresponding to ½ and ¼ of the total surface of the painting in the second. *Prometheus Bound* (1952; oil on canvas; 11' by 50"; Private collection, N.Y.) goes still further, since the picture consists of only one pictorial area stopping just before touching the bottom of the picture. In a certain fashion *The Way I* shows the course that subsequent paintings will take.

But it shows this in another manner, revealed by Thomas B. Hess' subtle exegesis. According to him, one would find in some of Newman's paintings allusions to the Jewish mystique. Thus, in spite of its Latin title, *Cathedra* would allude to the theme of the Throne that, in the Bible, designates the place (*ha makom*) of the divine revelation. In this painting, the place is represented by the perfect square that appears somewhat misplaced on the right between two vertical *zips*. Very conscious of divine transcendence, the Jewish mystique does not aspire to the *unio Deo* (communion with God) like that of the Christians. It aspires to being able only to stand at the door (*The Gate* is also the title of a 1954 painting by Newman), while veiling its face in front of the Presence. The experience is not without danger, for it is said that one cannot see God without dying. This does not make it less fascinating. Further, it is necessary to find the path that leads to the door from which one can contemplate the place (*ha makom*). The furnace red of the central area in *The Way I* could not better signify this ambivalence of the road that leads to God. The seeker of God can entirely burn away there.

This exegesis seems to us to illuminate the picture from the interior as much as it seems to us necessary that it be pursued to explain the coherence of the whole in Newman's themes. Why is *The Way I* followed by *Achilles*, who, after all, is only a Greek hero? Newman has said that, in this picture, the red central area is Achilles' shield, the extraordinary work of art forged by Hephaestus which Homer described in detail. Like the Jewish mystique, Achilles goes forward on the path of danger, since he is preparing for battle. Is this not true also of Ulysses, whom his long and complicated journey led to places more and more dangerous as much for the soul as for the body?

But the theme of *Achilles* reveals another dimension to us. The Greek hero is covering himself with a finely sculpted shield, therefore with a work of art. And so, when Newman goes to the sources of the Jewish mystique as to those of Greek mythology, it is less for themselves that he does this. Rather, he seeks there metaphors of artistic creation and of the destiny of the modern artist. Like his old imitators, Newman was trying to penetrate into the *depths* of the human psyche, but could reach them only by signs and forms and, therefore, as through a veil.

1. See *Annual Bulletin I* of the National Gallery of Canada, Ottawa, 1979, p. 89.

2. For the remainder of our report our main reference is Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, New York, Museum of Modern Art, 1971.

(Translation by Mildred Grand)

WROUGHT IRON COOKING AND FIREPLACE UTENSILS

By Richard J. WATTENMAKER

In the Winter 1971-72 issue of *Vie des Arts*¹ appeared an article on the acquisition by the Macdonald Stewart Foundation of a collection of approximately two thousand wrought iron utensils assembled by and formerly belonging to M. Hotermans in Paris. A portion of this extraordinary resource was first exhibited in 1971 at the Palais des Arts, Terre des Hommes and subsequently imaginatively installed in the Montreal Military and Maritime Museum, Ile Ste-Hélène. In 1975, the Art Gallery of Ontario, Toronto, organized a traveling exhibition of sixty-three pieces selected from the reserve collection, tapping only a small number of the remaining treasures of the Macdonald Stewart Collection.

A considerable number of objects in this collection served as points of reference and study by a brilliant and dedicated French scholar-teacher, Raymond Lecoq (1913-1971). Professor Lecoq, beginning in 1950, devoted two decades to research on all the various types of household objects made of iron and had completed, just prior to his untimely death in 1971, manuscripts for two major volumes on the history and development of wrought iron in France from its Gallo-Roman origins to the early part of the nineteenth century. Madame Lecoq, the author's highly knowledgeable aide in his investigations, was able to arrange for the publication of the first of these two volumes, *Serrurerie Ancienne: Techniques et œuvres*, in 1973. Complications over its distribution kept this comprehensive study out of general circulation until 1978 when it began to receive deserved acclaim for its distinguished scholarship. For example, the *Bulletin de la Société des Amis de la Bibliothèque Forney* (Paris) in April 1978 described *Serrurerie Ancienne* as a "texte d'une grande qualité pédagogique . . . une véritable synthèse des réalisations des maîtres d'œuvres depuis l'âge du fer. M. Lecoq a réussi un exploit rare: une parfaite correspondance entre le texte et l'image, qui se complètent l'un l'autre et se mettent en valeur." Lecoq's work thus creatively builds upon and extends the great tradition of such 19th and early 20th century Frenchmen as Havard, Liger, Frémont and D'Allemagne.

Now the second volume of Lecoq's systematic contribution to the understanding of the material culture of France, *Les Objets de la vie domestique — Ustensiles en fer de la cuisine et du foyer, des origines au XIX^e siècle*, has been published². As with Lecoq's previous volume and also his earlier books on ferronnerie, posthumous articles and works on other subjects³, this handsome edition is illustrated with drawings by the author as well as with photographs taken by him which comprised an extensive personal archive extending to more than 9000 individual items. In *Les Objets de la vie domestique*, Raymond Lecoq illustrates in both drawings and photographs, more than seventy-five examples which are now in Montreal, discussing many of these objects in the text. Thus his book has a special attraction for Canadians above and beyond the growing worldwide interest in understanding the everyday practical activities in the life of the common man in earlier times. It is to this very end that such recent studies as *Arthur Tremblay, forgeron de village* and *Le Forgeron et le ferblantier* have been directed and published in Québec⁴. The Musée National des Arts et Traditions Populaires in Paris has provided an important centre for similar approaches to the study of French culture. Suzanne Tardieu, maître de recherche au Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) and herself the author of important studies of this type, has written of the author in her preface to *Les Objets de la vie domestique*: "Je garde le souvenir de l'esprit ouvert, curieux, de ce travailleur isolé qui, patiemment, réunissait tout ce qui — et même au delà — était l'objet de ses préoccupations. Il accumulait les notes, il entassait les références. Rien ne lui paraissait étranger à son domaine . . . Il exploitait toutes les sources possibles . . . il détectait tous les travaux qui pouvaient avoir été écrits sur les objets de métal."

Les Objets de la vie domestique comprises thirty chapters divided into five main sections of differing length: *Généralités; Production du feu; L'âtre; La cuisine; L'éclairage*. Tracing the history of fireplaces and kitchens from prehistoric times, the author marshals the essential — often sparse — relevant documentation available and combines modern archeological discoveries with his own firsthand investigations of pieces in the Musée des Antiquités Nationales, au château de Saint-Germain-en-Laye. Representative chapters include typological and morphological studies as well as inquiries into the etymological derivations of the names and terms for objects often known by different designations in various regions of France. Thus, for example, under the subheading "Les Accessoires de soutien" in the first section devoted to l'Âtre, we learn that the modern word "chenet" has as its origin "chienet" or "petit chien". In the Lyonnais the term "chien de feu" is used; "quenet" being the Norman variant. Lecoq lays the groundwork for each of his discussions in a similarly detailed, but never dry, manner. "Nous avons vu, au chapitre *Chenets*, que les chenets et les landiers étaient souvent confondus dans les inventaires. Dans le Bordelais et la Gascogne, on les nomme *lander*; en Bretagne: *lander*; dans le Limousin: *landiei*; *andiei* étant le trépiéd qui supportait la cuve à lessive; *ander*, dans le Languedoc désignait le chenet; *landi* était usité dans le Mâconnais. Les landiers sont parfois nommés "chapelles" . . ." (p. 62). The author cites early inventories to document his commentary. Exhaustive self-contained essays on subjects such as the tournebroche are so comprehensive as to constitute short monographs in themselves.

Lecoq's approach is always based upon his intimate knowledge of the utensils. They are always his primary sources and the research embodied in the book reveals this on every page. Intimately

familiar with, and gleaning supporting evidence drawn from the early chroniclers — visual and written records of terminology and usage such as inventories, prints, early technical treatises, guild regulations and illuminated manuscripts — Lecoq eschews piling up unnecessary literary documentation; rather he deploys it judiciously to set the stage for his prodigious examination and elucidation of mechanisms, types and changes in style. Where appropriate he refers us to data published by Viollet-le-Duc, Victor Gay and Henry-René D'Allemagne as well as Diderot, to name but a few of his secondary sources. Avoiding quaint legends — of which there are no small number emanating from the mythology associated with Vulcan and his successors — and trusting to the hard facts of his observations, Lecoq by no means relies exclusively on his distinguished predecessors. His own discoveries are modestly embedded in his texts. Although the author's death precluded preparation of a critical bibliography such as that given in *Serrurerie ancienne*, nevertheless the serious reader will be able to locate the sources cited by Lecoq throughout the text.

Lecoq's amalgamation of technical expertise — he understood the blacksmith's métier and also that of the locksmith — scholarship and love of the material provides us with a rare balance of perspective in what could have been either a technical manual, a mere pictorial compendium or a compilation of sources, all of which already exist in abundance. The aesthetic sensitivity of a man of action in the field as well as museums and museum reserve collections, antique dealers, auction room and flea market, informs his every observation and is neatly reflected in his cautious judgements as to such aspects as specific origin and dating. He is straightforward and incisive — nowhere is found the spirit of dogmatism, either as to type, date, origin or function. Here is Lecoq introducing his discussion of the crémaillère under which classification he goes on to identify four distinguishable varieties, all of which he examines and copiously illustrates: "Pendant longtemps, la cuisine fut le lieu des réunions familiales, et l'on y recevait également les invités. On comprend le soin que l'on apportait à embellir les ustensiles qui en devinrent la parure. Le crémaillère justifiait sa place d'honneur par son décor de volutes, fleurs de lis, coqs, trèfles, cœurs, fortes incisions gravées sur la tige; ce, suivant les époques, les provinces ou les sentiments de ceux qui offraient cet ustensile. C'est un des rares objets que, par tradition, on laissait pendre dans la cheminée lorsqu'on abandonnait sa demeure. Dans certaines provinces, on la considère encore comme un ustensile sacré, et elle conserve de nos jours tout son ancien prestige: *pendre la crémaillère* reste le symbole de la prise de possession du foyer." (p. 197).

As a guide for those seeking knowledge of the interaction of the objects and human activity, Lecoq is a pathfinder. His classifications are often subtle and minute, thus attributing to the good sense of our forebearers the multiform distinctions in what at first appears to be a simple everyday household utensil. Indirectly, Lecoq's analyses confirm that in general humankind was then much more intimately in contact with its environment and more aware of the physical exigencies of life than since the mid-nineteenth century, when the industrial revolution introduced mass production on a broad scale, specialization and the concept of "labor-saving efficiency". Lecoq takes us into the kitchen and shows us in detail the intimate workings of this human awareness. He objectifies for us how our ancestors cherished a sense of unity with their indigenous surroundings and at the same time held dear what was man-made. Life was based on direct personal experience and individual trial and error, and this equilibrium between necessity and inventiveness, this empirical objectivity, left the inspired craftsman free to experiment within a broad range of human values. Unpretentiously created in response to specific needs, these utensils were frequently ingeniously adapted to the unique peculiarities of the particular fireplace for which they were forged. Lecoq reveals to us both aspects — the practical and creative spirit of the blacksmith — as he graphically presents in words, drawings and photographs the evolutionary process by which this experimentation often refined the necessities of life into dignified and beautiful works of art.

In his brief avertissement, the author writes: "Chacune de ces créations, en particulier les plus humbles, que se transmettaient de père en fils les gens de condition modeste est demeurée vivante, car l'utilisateur aussi y a laissé son empreinte. La patine des manches témoigne de leur emploi quotidien, l'usure d'un cuilleron ou d'un fourchon, consécutive au frottement contre le fond des récipients, nous dit si ce fut un gaucher ou un droitier qui s'en servit. Tournez ces pages, elles évoqueront pour vous les joyeuses agapes d'une époque révolue et un art de vivre oublié que nous révèle parfois encore un objet surgi du passé."

Raymond Lecoq was a natural teacher. We may discern from the above passage the good humour and humanity which infused his

passionate quest to learn and transmit the secrets of these utensils. Being unsentimental, he was ever-conscious that the objects exemplify facets of creativity as surely do any other products and that we may gain through their study more than mere anthropological facts but truly a special appreciation of the psychology and culture of our ancestors. The gentle intensity, conviction of purpose and insight with which Raymond Lecoq pursued his investigations resulted in a solid achievement which has enriched the fund of knowledge for students and scholars alike in many fields.

1. Cf. Michel Lessard et Huguette Marquis, *La Collection Macdonald-Stewart*, Vol. XVI, No. 65, p. 20-23.
2. Paris, Berger-Levrault, 1979. 318 pp.; ill. with 780 drawings and 300 photographs by the author, 10 colour plates.
3. *Ferronnerie ancienne*. Paris, Éditions Massin, 1961; *Fer forgé et serrurerie*, Paris, Éditions G.-M. Perrin, 1962; *Sept études sur la serrurerie antique*, in *Techniques Industrielles*, No. 89 (Nov. 1977). Paris, Centre National de Documentation Pédagogique; *Les Bamiléké, une civilisation africaine*. Paris, Présence Africaine, 1953.
4. F. Dubé and B. Genest, *Arthur Tremblay, forgeron de village*. Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1978; J.-P. Hardy, *Le Forgeron et le terblantier*. Montréal, Les Éditions du Boréal Express (Coll. Histoire Populaire du Québec, 1979). See also *L'Art du serrurier et du ferronnier — Serrurerie traditionnelle européenne*. Montréal, Musée des Beaux-Arts, 1978, en collaboration avec le Centre d'études sur la langue, les arts et les traditions populaires des Francophones en Amérique du Nord.

BILL FEATHERSTON'S RECENT PAINTINGS: THE MACHO-MYTHOLOGY

By Arthur PERRY

The millworkers in Squamish, B.C., are a tough, fun-loving lot. Much of their entertainment is both physical and violent; it can entail the purposeful demolition of their cars, or the brawling, teeth-loosening contact of non-professional hockey. Their world is one built on the macho-myth, on brute strength, and on all-male bull-aggression.

Squamish is a small town that is kept going by its pulp mill. The forty-five mile drive from Vancouver envelopes the viewer in one of Canada's most spectacular stretches of expansive coastal cliffs and dotted gulf islands. Driving the long sloping descent into Squamish towards the climbing columns of mill smoke is an unparalleled vista of sea and rugged West Coast landscape.

The town itself reflects the mill and its workers: small wood-frame houses, a pool hall and the central drinking spot, The Chieftain. The cars in Squamish belong to the pre-energy crisis period — Cadillacs, Buicks, Meteors — the heavy American beasts of mucho-macho steel. They're old too, usually from the mid and late sixties. Yet all are kept spotless with continual body work and engine know-how.

Another notable point of Squamish is its large number of heavily chromed motorcycles; Harleys and Triumphs are everywhere. The overall feel to Squamish's physicality is one of brute strength and powerful streetware. It's no place for introversion or weakness.

Bill Featherston has lived in Squamish for a number of years now. As an artist his rôle is the antithesis of his buddies in the pool hall and The Chieftain bar. Yet Featherston's image has never been one of an aesthete. His presence and manner is pure mill town. It has taken Featherston over half a century to cultivate the gruff hard-nosed persona he carries around, and only in Squamish could he really expect to give it full breathing room.

The mill workers are Featherston's people. Back-slapping, swearing, and continually drinking beer, Featherston has become as much a part of Squamish as its famed sandy-coloured stone used for West Vancouver fireplaces. As mentioned, the mill workers enjoy themselves by being tough, and one of their eccentric means of venting their mill-fever is to don the rôle of bikers: they become the Squamish Tribesmen, an organized gang of romantically-minded meanies who invade the American southwest. It's a violent outlet of aggressive energy with which they build up a peer structure of power and fear.

In his exhibition at the Vancouver Art Gallery (April 20 to June 3, 1979), Bill Featherston presents a number of large canvases dealing with the mill workers' multi-lives. In works such as *Les Enfants au*

Paradis, 1979, we see the candid view of a Tribesman as he downs a canned beer amidst a gala of motorcycle chrome on a California desert. In this work, any sense of power is arrested. The bikes rest idly against the open landscape. What Featherston does, and does so well, is to humanize the social facades built up around people. In other words, we see the Tribesman in this painting as an 'enfant', as a child playing at being tough. This is not a moment of violence, even if the skull logos on the heavy bikes point in that direction. What Featherston's art is attempting to show in all his views of the Squamish workers is their assumed mythic rôles and their tough-guy affectations. The Tribesmen are not shown as romantic heroes or malicious villains, but rather they are seen as merely temporary toughies in the rôle of bikers.

The same is true for Featherston's series of *Demo Derby* paintings. These same mill workers, when not biking their way into America, are bashing into each other in gaudy painted cars. The fascination of these men is their rôle shifting. At one time they will deck themselves out with horrific skull insignia, at another time they will climb into cars painted with images of Cap'n Crunch or Loony Bird cartoons, and at still another time they will put on hockey uniforms at two o'clock in the morning and attack each other with sticks and flying elbows. Their lives are a series of segmented lives, all of which are masquerades for brutal warfare in the name of entertainment.

Featherston's paintings of half-crazed mill workers racing around a dirt track with steel I-beams welded to their doors and chains holding down their trunks are paintings of action, compared to his Tribesmen paintings that are paintings of introspection and thoughtful silences. The Tribesmen paintings expose the human side of the tough guy as exemplified by the cinematic rôle of Marlon Brando's *Wild One*, while the *Demo Derby* paintings point to the aggressive gladiator spirit of Charlton Heston's *Ben Hur*: both rôles are macho, and both rôles allow the protagonists to prove their virile lust for danger and excitement.

Featherston views the powerful playfulness of these men as equivalent to the force and aggression shown in Norman Jewison's *Rollerball*. Like the players in *Rollerball*, when the mill workers get into uniform (hockey, biker or the dirt track variety), they become instantly mean. The game becomes a patsy for the violence. Featherston's hockey paintings are clatterings of uniforms and bodily contact: they are not single heroic acts. Unlike Ken Danby's famed *In the Crease* (from which Featherston lifted the title for his own hockey paintings), Featherston is not into romanticizing or creating Canadian icons. His desire is to capture some of the sloppy unprofessional exuberance that goes under the name of hockey in the early morning hours at Squamish.

Being a mill town, Squamish loves its logs. The demo-derby's track is ringed with logs and sawdust fills the track. It is the logging festival, though, that gives the mill workers the best chance to affront the logs they work with daily. In these festivals, participants climb towering poles of stripped Douglas fir; they saw and axe their way through countless feet of timber to beat the stopwatch.

In the logging world is a man of mystic proportions. His name is Ron Hartell. Hartell is the undisputed master of the axe. Everyone in the small B.C. towns such as Campbell River, Quesnel, Sooke and Squamish knows Hartell. To the mill workers he is the real life equivalent of Brando's biker or Heston's Ben Hur; he is the bruising lumberjack who comes to town, levels logs in record time, then leaves before the chips are cleaned up. Wherever he goes there is excitement and a sense of raw untamed theatre. Featherston's painting of Hartell is one of his best. Where he usually moves away from heroes, Featherston has joined the mill workers in their praise of this logging champ. Hartell is their champ and not a media image whom everybody knows. Though he is virtually unknown in large urban centres such as Vancouver, in the small towns he visits Hartell is a true superstar and Featherston has captured the reason why in a remarkable image of low-keyed colour, realist modelling and the power of abstract patterning. The sense of intense concentration and bodily dynamics pulls the viewer into a personality that recalls the energy of Bernini's *David*.

Bill Featherston's art is bothersome to many observers. They see his attention to 'lower class' workers as a patronizing bit of social realism or quasi-dedication to the 'real' people in the name of art. But Featherston is nothing but sincere in his intrigue and love for his Squamish friends. What fascinates Featherston is not the chance to study their lives, but rather the chance to experience their lives.

The subject of Featherston's art is image and façade. It is rôle and persona. It is an attempt to join in the workers' intense ability to affront all that is weak and listless with a violent life-plan of macho expression.