



FRACDAS

**RESTAURATION
REQUISE**

EXPOSITION
PRÉSENTÉE AU
MUSÉE DE LACHINE

Constat d'état

Bancal
Bosselé
Branlant
Brisé
Cassé
Craquelé
Décousu
Déformé
Disjoint
Ébréché
Écaillé
Égratigné
Fêlé
Fendu
Gondolé
Plié
Sale
Rouillé
Taché
Troué



RESTAURATION REQUISE

EXPOSITION
PRÉSENTÉE AU
MUSÉE DE LACHINE
DU 1^{er} AVRIL AU
18 OCTOBRE 2009

DOMINIQUE CHALIFOUX, CONSERVATRICE

Crédits

Directeur : Marc Pitre
Conservatrice : Dominique Chalifoux
Adjointe à la collection : Eve Katinoglou

PRODUCTION DU CATALOGUE
Comité scientifique : France Rémillard, Anita Henry
Révision : Pascale Beaudet, Jacqueline Ste Marie
Conception graphique du catalogue : David Design

L'exposition *Fracas : restauration requise* a été présentée au Musée de Lachine du 1^{er} avril
au 18 octobre 2009 en collaboration avec le Centre de conservation du Québec

PRODUCTION DE L'EXPOSITION
Responsable des activités éducatives : Isabelle Lessard
Restauration : *Centre de conservation du Québec* : Patrick Albert,
André Bergeron, Esther Cyr, Cécile de Boulard, Louise Lalonger, Sharon Little, Francine Gauthier,
Jérôme Morissette, Michael O'Malley, Claude Payer, France Rémillard, Bernard Vallée ;
Musée national des beaux-arts du Québec : Claude Belleau ;
Ateliers de restauration privés : Dolléans Inc. Art Conservation, Chantal Émond, Anita Henry,
Estelle Richard ; *Ateliers d'artisans spécialisés* : Les Encadrements Marcel Pelletier,
Jules StMichel, Aaron York
Comité scientifique : Lydia Bouchard, Anita Henry, France Rémillard, Estelle Richard
Révision des textes : Jacqueline Ste Marie
Traduction des textes : Marcia Couëlle
Traduction des vignettes : Isabelle Chartier
Montage de l'exposition : Violette Hannon
Services muséologiques : Cartgo, Pacart Québec
Support technique : Équipe de la Direction des travaux publics de l'Arrondissement de Lachine

REMERCIEMENTS :
Liliane Audet; Daniel Bastille et Francine Lalonde du Centre de conservation du Québec;
Darko Brizic; Janet Brook (Agnes Etherington Art Centre); Arnie Brownstone et Ken Lister
(Musée royal de l'Ontario); Frédérique Chalifoux-Bazinet; Madeleine Forcier (Galerie Graff);
Louis Gagnon (Institut culturel Avataq); Audrey Laurin, Patricia Martin; Marc Mayer et
Marie-Noël Challan-Belleval (Musée d'art contemporain de Montréal); John McElhone
(Musée des beaux-arts du Canada); Cath Oberholtzer (Trent University); Robert Picard;
Marie-Paule Robitaille (Musée de la Civilisation); Christine Cheyrou (Musée des Ursulines
de Québec); Jules StMichel; Musée du Château Ramezay; Nicole Vallières et
Vincent Lavoie (Musée McCord d'histoire canadienne); Denis Castonguay, Phyllis Smith
(Musée national des beaux-arts du Québec); Daniel Valiquette, François Vaillancourt.

Avec la participation financière du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition
féminine du Québec, de la Ville de Montréal, Direction du développement culturel
et de l'Arrondissement de Lachine.

Cette publication a reçu le support
de la Fondation du Musée,
un organisme fondé en 2004
pour soutenir les activités de diffusion
du Musée de Lachine.



Table des matières

MISSION CONSERVATION Claude Dauphin Maire de l'arrondissement	4
COLLABORER Daniel Bastille Directeur du Centre de conservation du Québec	5
UN ÉLÉMENT DÉCLENCHEUR Marc Pitre Directeur du Musée	6
CONTEXTES de restauration, d'exposition et de publication	10
GESTION DU RISQUE mission et actions de conservation	15
ÉTAPES ET PROCÉDURES gestion et suivi du traitement de restauration	18
QUELQUES CAS SIMPLES	
INTERVENIR	19
DOCUMENTER POUR MIEUX AGIR	20
RESTAURER OU RÉDUIRE LES INTERFÉRENCES aspects structurel et esthétique sauver l'image	24 25
RECHERCHER intégrité et sens des traces et des histoires de transformation	29 31
DES CAS PLUS COMPLEXES	
SE CONFRONTER AUX LIMITES figures d'exception : recreation / destruction conservation et témoignages	34 37 39
S'APPUYER SUR UN RÉSEAU collaborations précieuses	40
CONCLUSION Dominique Chalifoux Conservatrice	42
Crédits photographiques	45
Liste des œuvres et objets présentés dans l'exposition	45

MISSION CONSERVATION

Chaque nouvelle exposition au Musée de Lachine nous amène à redécouvrir la richesse et la diversité de sa collection permanente. Elle offre l'occasion de nous rappeler le rôle original que le Musée de Lachine joue dans la conservation du patrimoine d'intérêt régional (Montréal et ses environs) et national. Cette fois, le sujet de l'exposition *Fracas : restauration requise* contribue à souligner un aspect important de la mission du Musée, la conservation. De plus, elle fait état des solides partenariats qui permettent au Musée de réaliser ses objectifs en la matière. Par exemple, elle montre comment le Musée a su profiter, depuis plus de vingt ans, du soutien du Centre de conservation du Québec et du Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine.

Institution unique au Québec, le Centre de conservation du Québec possède une expertise inestimable qu'il sait mettre au service de la collectivité. L'exposition *Fracas : restauration requise* donne à voir plusieurs objets et œuvres de la collection, qui ont été traités dans ses ateliers de restauration. De plus, l'exposition donne aussi la parole à ceux qui ont réalisé les travaux ; en effet, cinq restaurateurs ont été invités à diffuser leur savoir auprès du grand public, par le biais de trois soirées conférences. À titre de maire de l'Arrondissement de Lachine, je voudrais remercier le directeur, monsieur Daniel Bastille et la directrice des opérations Madame Francine Lalonde, pour cette collaboration spéciale. Du même souffle, je voudrais aussi remercier leurs prédécesseurs qui, au fil des ans, ont aidé le Musée de Lachine à affiner ses pratiques de conservation de la collection et ce, pour le bénéfice de tous.

Il importe de rappeler que le Musée a été accrédité en 1997 par le Ministère et que ce statut lui a donné accès à des services gratuits. La très grande majorité des demandes de restauration adressées par le Musée ont été reçues favorablement, de sorte que des objets remarquables ont été traités à même les crédits de la Commission des biens culturels du Québec, dont plusieurs objets provenant de la collection archéologique LeBer-LeMoyné. Cette collection et le site LeBer-LeMoyné auquel elle se rattache sont classés par le gouvernement du Québec. La Maison LeBer-LeMoyné a, quant à elle, été désignée lieu historique national du Canada par le ministère du Patrimoine canadien. Parmi les autres objets d'intérêt exceptionnel qui ont été restaurés, soulignons la présence dans cette exposition d'une œuvre d'Edmund Alleyne que le Musée de Lachine a prêté en 2008 au Musée national des beaux-arts du Québec lors du 400^e anniversaire de la Ville de Québec.

Enfin, ajoutons qu'en tant qu'institution municipale montréalaise, le Musée de Lachine peut également compter depuis peu sur la contribution de nouveaux partenaires pour la préservation d'un volet spécifique de sa collection, le Musée plein air de Lachine. Ainsi, les échanges de points de vue et le travail du Musée de Lachine avec le Bureau d'art public de Montréal vont amener à l'automne 2009 l'installation d'une nouvelle version d'une œuvre majeure de Bill Vazan au cœur même de l'exposition permanente de sculptures dans le parc René-Lévesque.

Nous pourrions énumérer encore plusieurs pièces et œuvres de la collection qui témoignent de notre passé, de notre ingéniosité, de notre créativité et de nos interrogations. Nous préférons vous inviter à venir apprécier sur place la collection du Musée, en parcourant ses expositions temporaires et permanentes. Je vous y encourage, car c'est la visite et la lecture de la communauté qui donne un sens au travail constant et nécessaire à la conservation de tous ces trésors. Ce patrimoine distingue assurément l'arrondissement de Lachine et c'est en le partageant avec tous les citoyens et les visiteurs de Montréal qu'il prend toute sa valeur.

Claude Dauphin

Maire de l'Arrondissement de Lachine

Montréal 

COLLABORER

Le Centre de conservation du Québec (CCQ) est particulièrement heureux d'être associé à l'exposition *Fracas : restauration requise* puisqu'elle permet de témoigner d'un travail qui se fait souvent dans l'ombre, mais qui assure un développement durable de notre patrimoine. Je fais référence ici au travail des restaurateurs de biens culturels.

Vingt-six restaurateurs travaillent présentement au CCQ, une agence gouvernementale faisant partie intégrante du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine. Il s'agit du plus grand bassin de restaurateurs professionnels au Québec. Ils interviennent sur des objets ou des œuvres de toute nature et composés de matériaux diversifiés. Le Centre se compose de sept ateliers : peinture, sculpture, textile, œuvres sur papier, archéologie et ethnologie, métaux et pierre ainsi que le mobilier. Cette synergie entre professionnels permet d'atteindre un niveau d'expertise et d'excellence qui profite non seulement à la communauté muséale, mais également aux communautés religieuses, aux fabriques, aux municipalités, aux entreprises et autres détenteurs de collections.

En complément à sa mission première qui est de restaurer les biens culturels, le Centre diffuse des connaissances sur leur préservation, appelées communément la conservation préventive. C'est dans cette optique que cinq des restaurateurs du Centre ont participé à l'exposition *Fracas : restauration requise* du Musée de Lachine par la présentation de conférences portant sur diverses facettes de leur profession : les interventions en cas d'urgence comme celle de la crise du verglas en 1998, la conservation des artefacts trouvés lors de fouilles archéologiques sur le terrain ou sous-marines ainsi que la restauration des objets et des œuvres d'art.

Ce partenariat vient mettre en lumière l'étroite collaboration entre le Musée de Lachine et le Centre qui s'est tissée au fil des ans sans qu'elle soit nécessairement apparente pour les visiteurs. En effet, les restaurateurs d'objets ou d'œuvres d'art traitent ces derniers de manière à conserver toute leur intégrité. Ils doivent ainsi préserver leurs caractéristiques essentielles ainsi que les matériaux qui les composent, tout en limitant leur intervention au strict nécessaire. Il s'agit donc de la face cachée de ce qui est présenté dans les expositions. Toutefois, le rôle des restaurateurs est tout aussi important en amont des expositions qu'en aval. Afin que les biens culturels soient entreposés dans des environnements qui garantissent leur pérennité, les restaurateurs guident les gestionnaires de collection dans le choix des lieux, des équipements, des matériaux et des méthodes d'entreposage, en plus de faire des recommandations pour la conservation de chaque objet qu'ils traitent.

Le Musée de Lachine est un client assidu du CCQ et il est tout à son honneur qu'il se soucie de la pérennité des objets dont il est le dépositaire. En présentant cette exposition, il consolide ce partenariat et rend hommage au rôle méconnu de la restauration et de la conservation des biens culturels. Pour le CCQ, il s'agit d'un beau cadeau puisqu'il célèbre cette année le trentième anniversaire de sa création !

Daniel Bastille

Directeur général du Centre de conservation du Québec

Centre
de conservation
Québec 

UN ÉLÉMENT DÉCLENCHEUR

La réalisation de l'exposition *Fracas : restauration requise* nous a ramenés plus de dix ans en arrière, soit un peu avant mon arrivée au Musée de Lachine, à titre de directeur. En 1998, une grave tempête de verglas s'était abattue sur le sud-ouest du Québec. Le Musée de Lachine, tout comme beaucoup d'autres institutions, organismes et citoyens de la région de Montréal et d'ailleurs, avait été privé d'électricité durant plusieurs jours au mois de janvier. Ce furent des moments difficiles pour nombre d'entre eux. L'équipe du Musée était de plus, quant à elle, préoccupée par la sécurité et la conservation des collections.

Bien que des mesures de surveillance aient été mises en place au Musée et malgré la vigilance de chacun, les conséquences de la tempête furent assez pénibles. Le raccordement de l'alimentation électrique ne fut pas le retour tant espéré à la vie normale. Si l'équipe s'était réjouie, c'est que personne n'avait pu prévoir que le froid avait fait geler un tuyau du système de chauffage du côté nord-ouest du bâtiment. Ce tuyau s'est brisé au moment où le Musée a été réalimenté en électricité. Cet incident provoqua une fuite d'eau à l'étage : la réserve textile, située au rez-de-chaussée, fut inondée d'eau chaude et sale. L'espace d'entreposage avait donc subi de graves dommages, plusieurs pièces de textiles, des meubles et d'autres objets étaient dans un état critique.

Immédiatement, le directeur de l'époque, Jacques Toupin, la conservatrice Dominique Chalifoux et tous les autres membres¹ de la petite équipe du Musée concentrèrent leurs efforts sur les interventions d'urgence pour éviter toute détérioration de la situation. Ils organisèrent rapidement, avec le précieux support du Centre de conservation du Québec, le sauvetage des objets entreposés dans cette réserve². Alors sous la direction de Murielle Doyle, le Centre de conservation du Québec offrit au Musée de Lachine une assistance de première ligne. Un lien téléphonique permettait au personnel d'être guidé de façon efficace pour les opérations immédiates. Deux jours plus tard, une équipe de restauratrices avait été dépêchée sur place par l'institution, pour appuyer le personnel du Musée et le conseiller : France Rémillard, Louise Lalonger, Kateri Morin furent des aides précieuses.

Les textiles mouillés et tachés furent tout de suite déposés dans un immense congélateur gracieusement mis à la disposition du Musée par la direction de la Maison mère des Sœurs de Sainte-Anne à Lachine. Ce soutien de la part de collègues et de partenaires³ fit en sorte qu'un tour de force fut réussi : le Musée stabilisa l'état de la collection. Il est impossible de nommer toutes les personnes qui participèrent à l'opération, concierges, responsables du transport et plusieurs membres de la direction et des services municipaux, mais nous souhaitons encore une fois remercier chacun d'eux pour sa contribution.

Cet état d'urgence passé, vint l'après-crise. Pendant plusieurs mois, il fallut réorganiser les activités du Musée. Le calendrier d'expositions annuel fut réduit et remanié, car il fallait réaffecter les ressources au nettoyage et au réaménagement de la réserve. Il était aussi nécessaire de transformer une des salles d'exposition pour pouvoir procéder à l'examen de chaque objet et en évaluer l'état. Enfin, il fallait organiser la restauration de plusieurs d'entre eux.

Un heureux hasard a-t-il surgi dans cette aventure ? Quelques semaines après mon entrée en fonction, soit un an après la crise, une responsable du ministère de la Culture et des Communications du Québec, Margot Bourgeois, nous annonçait que le Musée pouvait obtenir une subvention pour la réfection de ses installations. Le Pavillon Benoît-Verdict, où se trouvent la majorité de nos réserves et deux de nos salles d'exposition, avait

été durement touché par le verglas et avait sérieusement besoin de travaux de mise aux normes. Les demandes de restauration des objets les plus importants avaient déjà été reçues par la Commission des biens culturels⁴. Le Musée était à organiser avec le Centre de conservation du Québec la restauration d'un lot de plus d'une centaine de pièces textiles⁵ toujours congelées à ce moment, et nous devions planifier la suite, soit la sélection d'un autre lot d'objets et d'accessoires qui nécessitaient des traitements spécialisés.

L'annonce de possibles travaux de réfection du bâtiment constituait une nouvelle étape. Suite à l'obtention de la subvention du ministère de la Culture et des Communications du Québec, la Ville de Lachine s'engagea donc en 1999 dans d'importants travaux de réaménagements du Pavillon Benoît-Verdict. Avec la petite équipe du Musée, j'eus donc à coordonner un chantier assez complexe dès mon entrée en fonction. Il fallait complètement vider le bâtiment, c'est-à-dire d'abord évacuer vers des lieux sûrs le contenu des réserves : organiser le déplacement et l'entreposage temporaire des quelques milliers d'objets et documents d'archives de la collection. Il fallait aussi réinstaller les bureaux de l'équipe dans des espaces fonctionnels pour la durée de la réfection du bâtiment.

Je revois tout le travail. Il fallait d'abord trouver un lieu temporaire adéquat, ensuite emballer chacun des milliers d'objets, tout répertorier pour pouvoir évidemment s'y retrouver lors du retour de la collection. L'ensemble de ces opérations et de ces décisions constitue au bout du compte une expérience exigeante pour l'équipe tout en étant riche d'apprentissage. Le personnel de l'institution, mobilisé durant quelques années par les conséquences de cet incident sur la collection et le bâtiment, a rencontré plusieurs cas de figure qui ont enrichi l'expertise du Musée, en terme de conservation et de restauration des collections. Ce fut aussi l'occasion d'améliorer nos pratiques de conservation préventive, de revoir l'aménagement de nos locaux et nos stratégies de gestion de la collection. En 2007, le dernier objet restauré suite au verglas était transporté des ateliers du Centre de conservation du Québec vers le Musée de Lachine. La conservatrice et moi-même avons alors rediscuté d'un projet qui nous tenait à cœur, c'est-à-dire partager cette expertise.

Nous avons cru que le grand public serait curieux et impressionné de découvrir les aspects peu connus de cette part du travail muséal. En revisitant les pratiques de conservation du Musée depuis sa fondation, nous avons constaté que nous possédions un échantillonnage de cas de restauration des plus diversifiés qui résulte en partie de la nature même de notre collection. Certains secteurs, comme celui de notre collection de sculptures extérieures connue sous l'appellation *Musée plein air de Lachine*, nous a donné une expertise peu commune. En ajoutant les dossiers gérés suite à la crise du verglas, nous avons estimé qu'une exposition et une publication sur le sujet pourraient contribuer à l'avancement des connaissances et des pratiques. C'est à l'échelle de nos ressources que nous proposons au public, à nos pairs de la communauté muséale, qu'ils soient professionnels ou étudiants, cette réflexion sur la restauration des objets et des œuvres d'art du Musée.

Considérant que les aspects techniques et scientifiques du traitement appartiennent aux restaurateurs, nous avons concentré notre propos sur les étapes d'analyse qui le précèdent. Nous aborderons donc essentiellement les questions qui nous servent à évaluer la pertinence de la restauration d'un objet plutôt qu'un autre et la manière dont nous le faisons. Nous souhaitons partager avec le lecteur les expériences qui ont nourri notre réflexion et orienté nos actions dans l'exercice de notre mandat de conservation.

Marc Pitre

Directeur du Musée de Lachine

¹ Mireille Boulet, guide et archiviste, France Bertrand, animatrice, Francine Quesnel, secrétaire et Georgette Rondeau, responsable des activités éducatives et des projets spéciaux.

² Voir l'article de Stéphane Baillargeon intitulé « En remontant le courant » paru dans *Le Devoir*, le 22 janvier 1998, p. B-8 et qui relate la mise en place par le Centre de conservation du Québec d'un plan d'urgence pour venir en aide aux musées, aux centres d'expositions et aux archives affectés par les pannes d'électricité.

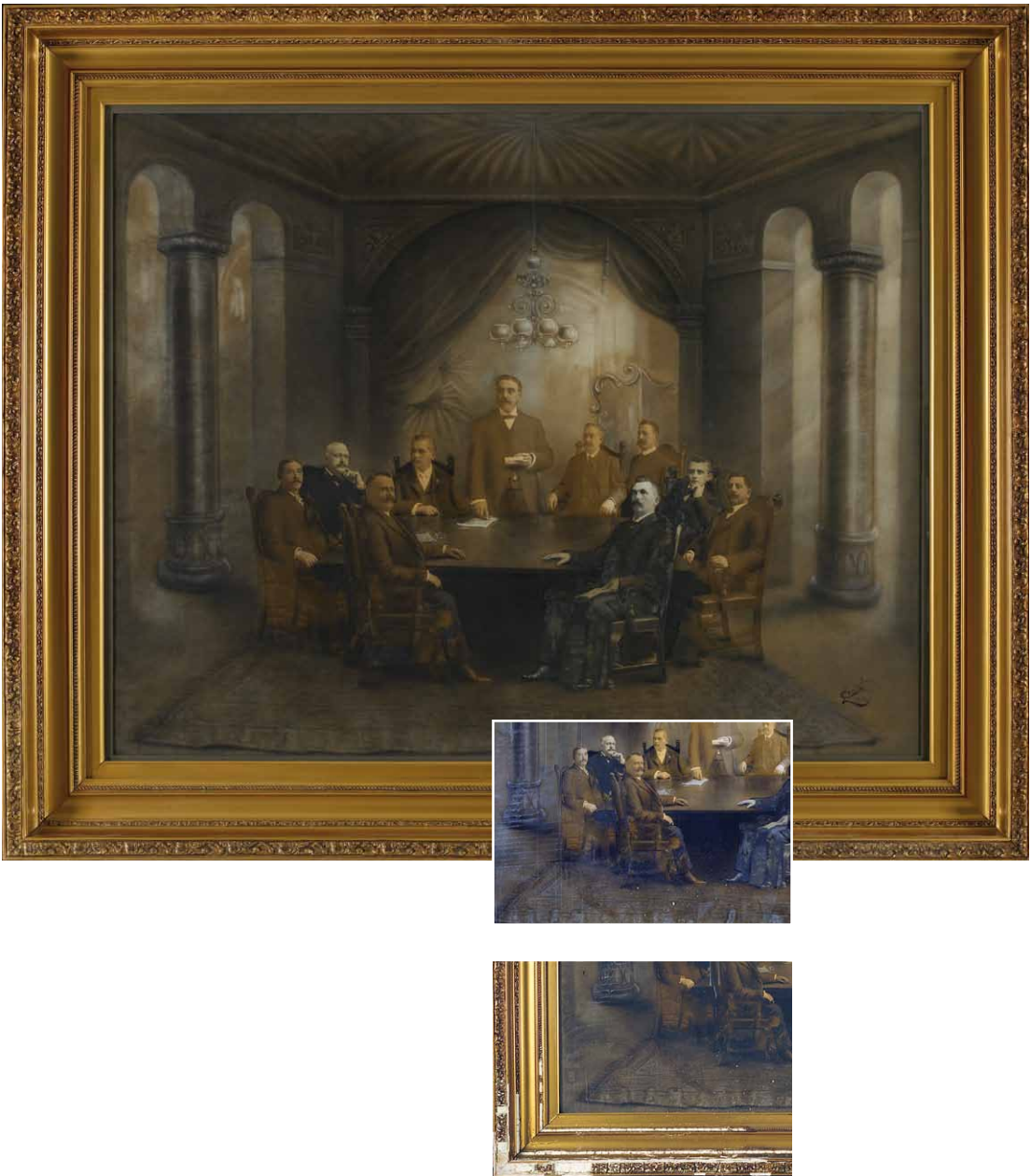
³ Colette Masson, alors directrice du Musée Sainte-Anne (devenu depuis le Centre historique des Sœurs de Sainte-Anne), nous a introduit auprès de la direction de la Maison mère de la congrégation pour nous faciliter l'accès aux équipements et nous obtenir la collaboration du personnel.

⁴ Une grande armoire du milieu du 19^e siècle, une bibliothèque signée Elzéar Soucy, une montre, trois peintures du début du 20^e siècle, deux coffrets de bois, trois poupées dont une à tête et membres de cire, trois pièces brodées d'un ensemble religieux (parement d'autel), une robe et un manteau en dentelle, une chaloupe miniature, un portrait pyrogravé, une grande photographie composite à cadre doré, etc.

⁵ Dans le cadre d'une entente avec le ministère des Affaires municipales et de la Métropole qui contribuait au soutien financier des opérations de restauration.

SINISTRE ET SITUATION D'URGENCE • Lors de la tempête de verglas de 1998, plusieurs objets ont été souillés ou abîmés à la suite du bris d'un tuyau d'eau chaude. L'intervention immédiate du Centre de conservation du Québec et le soutien des Sœurs de Sainte-Anne de Lachine ont permis à l'équipe du Musée de maîtriser la situation et de minimiser les pertes et dommages. Néanmoins, après cet incident, 144 objets ont dû être restaurés.

La photographie composite présentée ici est le dernier élément restauré dans ce contexte. Elle est revenue des ateliers de restauration en 2007, presque 10 ans après le sinistre.



1 **Photographie composite** L'Association des Commerçants Licenciés/BUREAU DE DIRECTION/1905.

2 **Photographie composite (détail)** Dommages sur la photographie, photographie avant traitement.

3 **Photographie composite (détail)** Dommages au cadre, photographie avant traitement.

Note : Afin d'alléger la lecture des légendes des photographies, nous renvoyons le lecteur à la fin du document pour la description complète des objets qui faisaient partie de l'exposition. Seuls les objets ajoutés au catalogue, qui n'étaient pas inclus dans l'exposition, sont décrits de façon complète dans ces vignettes.

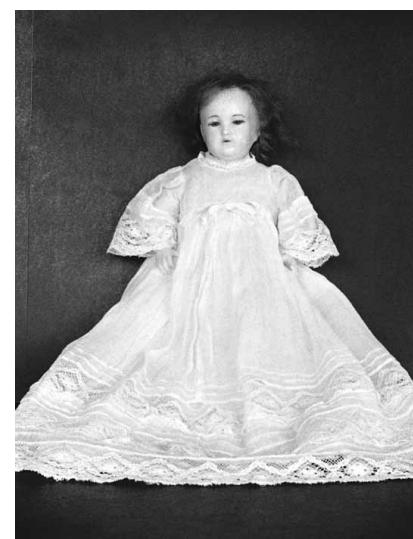
À titre de conservatrice, je peux affirmer que le verglas de 1998 a certainement été un événement marquant dans l'histoire du Musée, une partie de la collection ayant été abîmée. Au bilan des éclopés on comptait plusieurs objets : des pièces de mobilier, des tableaux anciens, de nombreux objets textiles⁶, une immense photographie composite, qui ont dû être restaurés en priorité. Mais outre ces dommages matériels, l'équipe du Musée était aussi ébranlée de voir soudainement ses actions de conservation mises en échec, voire sapées.

L'exposition *Fracas : restauration requise* est en quelque sorte la conclusion de cet épisode. Le directeur Marc Pitre voulait par une présentation publique rendre compte de l'ampleur des travaux réalisés au Musée à la suite du verglas ainsi que des réalisations faites par les restaurateurs du Centre de conservation du Québec. L'idée a fait son chemin et lorsque le dernier objet est revenu du Centre de conservation du Québec, nous avons convenu ensemble que le moment était venu.

Même après toutes ces années, l'impact du verglas sur les activités du Musée résonnait encore dans ma tête. Il en résulte le titre *Fracas* qui fait référence à deux événements « sensibles » dans l'histoire de la collection du Musée. Le premier est directement lié aux conséquences de la tempête. Je me rappelle l'incrédulité peinte sur le visage de ma collègue. Elle venait de voir la tête de la poupée qu'elle tenait dans ses mains, chuter sur le plancher et éclater en plusieurs morceaux. C'était en 1998, durant l'opération de sauvetage de la collection, alors que la réserve était inondée et que nous tentions de contrer rapidement l'action de cette douche d'eau chaude sur les objets. Le second, plus récent, est un incident survenu au printemps 2003, dans le Musée plein air, où l'on retrouve plusieurs œuvres de la collection de sculpture extérieure. Un visiteur s'était agrippé au linteau de pierre d'une œuvre majeure de Bill Vazan. L'œuvre *Vortexit* avait été réalisée en 1988 dans une pierre de qualité moyenne et portait les séquelles de quinze années d'exposition permanente aux intempéries. En conséquence, sous le poids de l'individu, le bloc du linteau s'est rompu et s'est effondré sur le sol. *Fracas*. L'œuvre a subi des dommages sérieux et les services médicaux ont dû secourir promptement le visiteur. Le Musée a sollicité la collaboration du Bureau d'art public de Montréal pour la restauration de l'œuvre.

La conservation préventive est un travail de patience, un défi lancé au temps. Nos actions, pour contrer le vieillissement inexorable des objets, apparaissent dérisoires lorsque soudainement une action détruit en quelques minutes les résultats de nombreuses années d'efforts et d'attention. En dehors de ces *situations exceptionnelles* qui seront abordées plus en détails ultérieurement, les travaux de *restauration sont planifiés longtemps d'avance*. Ce sont des interventions ciblées et elles sont souvent entreprises pour optimiser la mise en valeur des objets dans la perspective d'une exposition à venir.

⁶ Plus de 140 objets et pièces textiles du 19^e et du 20^e siècle (principalement des vêtements, des pièces de lingerie et de literie provenant de la région montréalaise) ont été traités. La restauratrice Louise Lalonger a d'ailleurs présenté une conférence à Québec en 2004 sur cette opération de restauration de textiles devant les membres de l'Association canadienne pour la conservation et la restauration.



4 **Vue de la poupée au moment de l'inventaire de la collection en 1974.**



5 **Vue de la poupée après l'incident du verglas en 1998.**

Durant l'évacuation de la réserve sinistrée, la tête de la poupée s'est détachée du corps et s'est fracassée sur le sol. Les morceaux ont été récupérés pour être envoyés plus tard au Centre de conservation du Québec. Au moment de l'incident un seul des deux yeux de verre avait été retrouvé. Le second fut retrouvé plusieurs mois plus tard, grâce à l'attention d'un employé d'entretien.



6 **Vue de la poupée après restauration.**

2^e moitié du 19^e siècle
Corps de tissu, tête et membres en cire, yeux de verre, cheveux naturels
Don anonyme (RA-1974-L14E-2A).
ÉTAT : au moment du verglas de 1998, la tête de la poupée s'est détachée et est tombée, se brisant en 24 morceaux. Lors de la restauration, un examen a révélé que cette poupée avait déjà subi une restauration et que c'est probablement une défaillance de ce premier traitement qui a occasionné la chute de la tête, lors du déplacement de l'objet. Restaurée par le Centre de conservation du Québec en 2001.

Considérant l'importance de la restauration dans l'ensemble des activités muséales (et l'investissement en temps qu'elle représente), j'ai donc pris le parti d'élargir le propos de *Fracas : restauration requise* au-delà des actions menées à la suite du verglas. Le projet allait tracer un bilan des interventions instaurées par le Musée durant les vingt dernières années. Je souhaitais recenser nos « bons coups » : c'est-à-dire les petits gestes qui, année après année, ont amélioré l'état des objets et leur ont redonné fière allure, tels que la réfection d'un canot d'écorce (ill. 7 et 8), la consolidation d'une boîte-pupitre, la restauration d'une peinture ancienne ou d'une sculpture extérieure.



7 **Aaron York, un artisan amérindien** travaillant à la reconstruction de la pince du canot en 2004.



8 **Ce canot d'écorce algonquien mesure 4,20 mètres** (RG-1998-055). Depuis sa restauration, il est présenté sous vitrine dans l'exposition permanente *La Maison LeBer-LeMayne, un site, un rêve...*

Chacun de ces projets de restauration a eu pour résultat concret de mieux conserver l'objet et de pouvoir le présenter sous son meilleur jour dans nos expositions permanentes ou temporaires. La restauration permettait parfois d'insérer de nouveaux objets dans nos présentations comme un chien de fusil (ill. 9 et 10) ou quelques autres artefacts ferreux trouvés lors des fouilles sur le site, ou encore de pouvoir maintenir dans l'exposition un objet vedette comme le cheval berçant (ill. 11).



9 **Chien de fusil**, fin 17^e ou début 18^e siècle. **Avant restauration.** Un des 400 objets de la collection archéologique LeBer-LeMayne, collection classée par le gouvernement du Québec en 2001.

10 **Le chien de fusil**, fin 17^e ou début 18^e siècle. **Après restauration au Centre de conservation du Québec.** Le retrait des concrétions permet de dégager les formes d'un objet archéologique et aide à sa compréhension (AR-2000-107).



11 **Cheval berçant**, 19^e siècle, présenté depuis 2001 dans l'exposition permanente *La Maison LeBer-LeMayne, un site, un rêve...* restauré en 2006 par le Centre de conservation du Québec. La polychromie de ce pommelé gris de l'époque victorienne nécessitait une consolidation générale de même que de nombreux comblements et des retouches. Bois, pin, crin de cheval, cuir, verre. Dimensions 105 x 186,2 x 39 cm. Achat (RE-1984-12-9).

Au fil de ces vingt années et grâce aux différents volets de notre collection, l'équipe du Musée a acquis une expertise dont nous souhaitions aussi rendre compte dans cette publication. C'est une expertise sans doute peu habituelle pour un Musée de notre stature⁷. Elle s'est construite dans la nécessité de développer une approche rigoureuse et cohérente dont les principes puissent s'appliquer à tous les secteurs de la collection : mobilier, textiles, peinture ancienne, œuvres d'art contemporain — dessin, peinture, sculptures, techniques mixtes —, tout autant qu'aux sculptures extérieures de grand format, aux artefacts complets ou aux minuscules fragments archéologiques.

Ainsi la diversité de la collection nous oblige à réfléchir suivant plusieurs paramètres et à adapter constamment nos procédures, chaque cas étant un cas de figure. Les mêmes critères de base devraient en principe servir à l'analyse de tous les dossiers, que l'objet à traiter soit un outil, un vêtement ou un jouet, que ce soit une peinture ou une sculpture réalisée par un artiste contemporain toujours vivant ou créé par un artiste appartenant à une autre époque ou bien à une autre culture comme celle des Amérindiens. Enfin les pièces d'artisanat, les œuvres d'art savant ou d'art populaire doivent être évaluées avec les mêmes exigences. Ces critères prennent en compte notamment la rareté de l'objet ou de l'œuvre, son intérêt, la gravité des dommages et la possibilité de réussite d'un traitement de restauration, l'envergure des travaux à entreprendre, en terme de durée et de coûts.

L'exposition et la publication sont, en quelque sorte, un bilan de nos actions et un aperçu du cadre d'intervention que nous avons construit à partir de nos diverses expériences.

⁷ Malgré la richesse de la collection et son intérêt, les installations sont actuellement de dimensions modestes et le fonctionnement du Musée repose sur une équipe permanente réduite. Trois bâtiments constituent le cœur du Musée, dont deux petits édifices de pierre, éléments du patrimoine historique du 17^e siècle et un bâtiment construit au milieu du 20^e siècle. Trois expositions permanentes sont présentées, dont deux extra-muros : celle de la collection de cinquante sculptures déployée sur le site et dans les parcs riverains de l'arrondissement et une exposition installée dans les voûtes d'un édifice municipal.

Le Musée acquiert les objets et les œuvres dans le but de les présenter au public. Cependant, malgré l'intérêt de ces objets, leur histoire fabuleuse ou leur importance esthétique, leur état de conservation ne permet pas toujours de les exposer tels quels.

Le Musée doit s'assurer que la structure de l'objet est solide, que l'objet ne va pas s'abîmer durant l'exposition. Cette œuvre majeure de Serge Lemoyne a dû être nettoyée et consolidée avant sa présentation. Son support n'était pas efficace et ne permettait pas de la déplacer ou de l'exposer sans risques.



12 Œuvre de Serge Lemoyne (1941-1998)

Station I, Hommage à Christo, de Trilogie pour un triangle noir, 1987

Techniques mixtes, acrylique, toile, tapis, corde, métal.
308 x 458 x 32 cm.

Créée pour l'édition de 1987 des Cent jours d'art contemporain de Montréal, elle y était présentée avec *Station II, Hommage aux Automatistes* et *Station III, Hommage aux Plasticiens*. Restaurée par Anita Henry en 2008.

© Succession Serge Lemoyne / SODRAC (2008)

GESTION DU RISQUE

MISSION ET ACTIONS DE CONSERVATION

Préserver le patrimoine pour le bénéfice des citoyens et des générations futures fait partie intégrante de la mission du Musée. De façon générale, le Musée conserve l'objet dans l'état où il est au moment de son acquisition. En 2009, la collection du Musée compte environ 9 000 objets qui sont majoritairement en bon état. Si certains d'entre eux, qui montrent des signes d'usure ou de vieillissement, ont néanmoins été intégrés à la collection, c'est en raison de leur intérêt historique ou de leur valeur esthétique.

Pour l'ensemble des objets de sa collection, le Musée s'emploie à appliquer des mesures de conservation préventive :

- le maintien d'un niveau constant de température et d'humidité dans les réserves, les salles d'exposition et durant les transports ;
- la fabrication de supports adaptés pour soutenir la structure des objets ou la forme des costumes et des textiles ;
- l'utilisation de matériaux de conservation (sans acide et sans colorant) pour l'emballage, l'encadrement, la mise en réserve ou en exposition ;
- le contrôle du niveau d'éclairage ;
- l'établissement d'un plan d'intervention en cas de sinistres.

Normalement, dans de telles conditions, l'état d'un objet demeurera stable et c'est seulement dans de rares circonstances que nous avons vu l'état d'un objet se dégrader alors qu'il se trouvait sous la responsabilité du Musée. De façon générale, le Musée n'engage des procédures de restauration qu'occasionnellement et c'est pour répondre aux besoins d'exposition ou à des situations d'urgence.



13 Vue de la réserve des textiles

après réfection du bâtiment au printemps 2000.

14 Vue de la réserve d'œuvres d'art.

Œuvres de Guy Montpetit
© Guy Montpetit / SODRAC (2009)



Peu importe que les dommages causés à un objet soient survenus avant ou après son acquisition, qu'ils soient légers ou importants, le Musée doit évaluer la nécessité d'une intervention à plus ou moins long terme.

VIGILANCE • Un dommage n’est pas toujours immédiatement pris en charge, car il peut survenir sans que l’on en soit alerté ou que l’on en prenne conscience. Ainsi, durant la fermeture temporaire du Musée à la fin des années 1970, une infiltration d’eau a causé des dégâts au sous-sol du pavillon principal. Dès son arrivée, le nouveau directeur a constaté que plusieurs œuvres avaient subi des dommages importants. Il a entrepris de les faire restaurer. C’est le cas des portraits de Monsieur et Madame Stephen St-Denis (ill. 15 et 16).

15 et 16 Deux portraits à l’huile représentant le couple St-Denis présentés ici après restauration des dommages causés par l’exposition à l’eau et à l’humidité. Traitement réalisé par le Centre de conservation du Québec.



Pour prendre une décision éclairée, pour choisir la solution la mieux adaptée à chaque situation, il faut examiner l’objet sous plusieurs angles, notamment évaluer la place qu’il occupe dans la collection. Cette analyse va définir les arguments qui justifient la restauration, d’abord auprès de la direction du Musée, mais ensuite auprès des instances décisionnelles qui le chapeautent et auprès d’institutions comme la Commission des biens culturels⁸ et le Centre de conservation du Québec. Les résultats de cette analyse auront par ailleurs des incidences sur l’approche qui sera adoptée lors du traitement de restauration.

⁸ À l’appui d’une demande de restauration soumise au Comité de conservation des biens mobiliers de la Commission des biens culturels, le Musée doit fournir une documentation sur l’objet incluant son contexte de création et d’utilisation, l’identification, si possible, des propriétaires antérieurs, la mention des expositions où l’objet a été présenté et les projets de mise en valeur dans lequel le Musée prévoit intégrer l’objet. L’institution doit aussi expliquer la signification de l’objet, son importance au sein de sa collection et aussi au regard de l’ensemble du patrimoine du Québec. Sont également considérés par la Commission des biens culturels les conditions de conservation de l’objet après l’intervention de restauration. Voir à ce sujet l’annexe du formulaire de demande de restauration du Centre de conservation du Québec.

Les discussions avec les pairs et la consultation de spécialistes externes sont souvent nécessaires, puisque dans plusieurs institutions au Québec et au Canada qui ressemblent à la nôtre, les ressources sont limitées. Les équipes en place doivent quotidiennement faire preuve de polyvalence et de créativité dans l’exercice de leur fonction. L’appui des grandes institutions, soit le partage de leur expertise, s’avère essentiel pour évaluer un dossier de restauration qui se révèle complexe ou pose un défi apparemment impossible à relever. Dans tous les cas, la restauration constitue une aventure, qu’à tout moment, le Musée est appelé à suivre de très près.

Les problèmes qui justifient une intervention sont multiples : il peut s’agir d’un problème d’ordre structurel — l’objet est menacé —, ou d’un problème esthétique. Compte tenu de l’importance d’un objet ou d’une œuvre dans la collection, de sa valeur de représentation ou sa rareté, il peut être conservé en dépit de son mauvais état. Le fragment archéologique est un exemple éloquent de cette situation : un fragment de pipe peut être infime, l’objet réduit à une partie de lui-même et pourtant ce fragment est porteur d’information. Il constitue au bout du compte une pièce exceptionnelle dans la collection de par sa valeur de témoignage.



17 Bien qu’incomplet, ce fourneau de pipe fascine par la présence d’un profil d’homme gravé dans la pâte. Céramique, terre cuite grossière, 17^e siècle. Aréfact de la collection archéologique du site LeBer-LeMoyne, classée en 2001 (AR-2000-127)

En considérant tous les aspects du traitement de restauration, le coût des services spécialisés, les suivis et les échéanciers par rapport aux résultats qui seront obtenus et la probabilité de présenter ces résultats au public, le Musée cherche à analyser chaque situation en profondeur.



18 Service à thé miniature comprenant actuellement une théière avec son couvercle, un sucrier et son couvercle (bouton manquant), un pot à lait dont l’anse est cassée et le bord ébréché, 5 tasses (l’une d’elle est cassée en deux et une autre a seulement une partie de son anse), ainsi que 4 soucoupes. Malgré les quelques éléments abîmés, voire disparus au fil du jeu des enfants (s’agissait-il d’un ensemble pour 5 ou 6 convives ?), l’ensemble est en bon état et plutôt charmant.

ÉTAPES ET PROCÉDURES

GESTION ET SUIVI DU TRAITEMENT DE RESTAURATION

Lorsque le Musée a pris la décision de faire restaurer un objet ou une œuvre, l'opération se déroule selon les étapes suivantes :

- le Musée fait une demande de restauration directement auprès d'un restaurateur en atelier privé ou auprès d'un service gouvernemental⁹ qui mandate un restaurateur ;
- le restaurateur examine l'objet ;
- le restaurateur propose un traitement qui vise avant tout à consolider l'objet et à le rendre lisible. Les interventions se limitent donc au strict nécessaire et doivent être réversibles ;
- la direction du Musée demande au besoin des précisions, des modifications et approuve la proposition du restaurateur ;
- le restaurateur élabore une documentation écrite et photographique sur l'œuvre ;
- le restaurateur procède au traitement ;
- le restaurateur rédige un rapport de traitement ;
- l'objet est retourné au Musée accompagné du rapport de traitement décrivant le détail des actions posées et les matériaux utilisés lors du traitement. Les photographies prises avant, pendant et après le traitement sont aussi incluses dans le rapport.

Le rapport est conservé dans le dossier de l'objet afin que l'on puisse s'y référer ultérieurement.



¹⁹ France Rémillard, restauratrice au Centre de conservation du Québec, effectuant le traitement du cheval berçant en 2006.

QUELQUES CAS SIMPLES

INTERVENIR

En conservation du patrimoine, les restaurateurs sont assurément des alliés. Leurs minutieux travaux, derrière les portes closes des ateliers, rendent aux objets leur apparence antérieure et en assurent la préservation. De façon générale, les travaux de restauration consistent le plus souvent à nettoyer l'objet, à le solidifier et à empêcher les pertes de matière, comme pour le cheval berçant illustré précédemment. Dans le cas des objets ou fragments archéologiques en métal, ils doivent fréquemment être dégagés des concrétions (rouille et autres) tels que cette porte de chauffe-eau (ill. 21 et 22) et ce crampon (ill. 23 et 24). Les textiles doivent souvent être doublés, recousus, lorsque les matériaux dont ils sont faits sont trop usés. Leur nature les rend plus vulnérables à l'action des insectes ; de plus, leur couleur est sensible à la lumière. Ils risquent d'être altérés par les rayons lumineux, tout comme les photographies.



20 et 21 **Porte de chauffe-eau en fonte**, avant et après restauration, 38,5 x 25 cm (AR-1999-240).

22 et 23 **Crampon de métal**, avant et après restauration, 12 cm de long (AR-2000-100). Ces artefacts ferreux du 19^e siècle ont été mis au jour lors des fouilles archéologiques menées sur le site LeBer-LeMoyne. Ils ont été restaurés par Jérôme Morissette au Centre de conservation du Québec et réintroduits dans l'exposition permanente présentée dans la Maison LeBer-LeMoyne.



L'expertise des restaurateurs et les moyens techniques qui sont maintenant à leur disposition leur permettent d'estomper les traces laissées par un incident¹⁰ ou un mauvais usage. Éliminer les cristaux blanchâtres apparus sur le décor d'un fourneau de pipe amérindienne, refixer les piquants de porc-épic et retirer le ruban adhésif posé sur un sac à tabac sont des opérations délicates qui redonnent belle allure à ces témoins du passé. Parfois, les interventions des restaurateurs donnent des résultats particulièrement spectaculaires, comme dans le cas de la poupée de cire de notre collection (ill. 6). Impressionnants ou discrets, leurs travaux sont indispensables à la réalisation de la mission du Musée.

¹⁰ Une infestation d'insectes, par exemple.

DOCUMENTER POUR MIEUX AGIR

Connaître l'histoire d'un objet nous aide à établir le champ de notre intervention et à en accepter les limites. Récemment, le traitement d'une coiffe amérindienne a démontré encore une fois la nécessité de documenter les objets. Troué et fragilisé, le tissu n'était plus un support adéquat pour le magnifique motif de perlage de cette pièce qui fait partie de la collection Fred Russel Hamilton. Grâce à des photographies d'archives, nous avons déduit que la coiffe était probablement abîmée avant même son arrivée au Musée au milieu du 20^e siècle. Une photo du début des années 1950 montre en effet la coiffe exposée dans une vitrine où la pièce se trouve repliée. Cette présentation ne semble se justifier que par la possibilité de dissimuler ainsi une partie usée. Cette hypothèse tend à se confirmer lorsqu'on observe sur cette même photo la frange visiblement endommagée. Une autre image datant de 1974, prise au moment de vérifier l'inventaire, montre clairement que la coiffe est déjà trouée en maints endroits.

Malgré l'ampleur prévisible de la tâche, la beauté et l'envergure du décor perlé nous ont incités à effectuer une demande de restauration. Il a fallu en effet plus de 570 heures de travail à Sharon Little, restauratrice spécialiste des textiles, pour terminer le travail. L'entreprise en valait la peine, non seulement pour le résultat obtenu mais aussi parce que la pièce est relativement rare. Nos recherches pour documenter l'objet¹¹ nous ont permis de constater que peu de coiffes présentent un décor aussi élaboré. La qualité de celui-ci tend à confirmer que cette coiffe aurait appartenu à une femme ayant un statut social élevé dans sa communauté¹². Quoi qu'il en soit, la collection regroupe un ensemble choisi de pièces d'artisanat amérindien qu'il faudrait étudier davantage pour mieux comprendre la valeur de ces objets et de cette collection¹³.

Cruciale, la documentation sur les objets guide même nos non-interventions, tel que l'illustre l'histoire d'un autre objet de notre collection. Ce dernier était jusqu'à tout récemment associé à la culture amérindienne et décrit comme étant un fouet¹⁴. La fiche d'inventaire indiquait que l'objet avait appartenu à un chef des Premières Nations et qu'il avait été brisé volontairement lors de son décès,

¹¹ Une coiffe vraiment similaire (Capuchon cri 912.23.2) est conservée dans les riches collections amérindiennes du Musée royal de l'Ontario et fait partie de l'exposition permanente consacrée aux Premières Nations.

¹² Le livre d'accession utilisé vers 1948 décrit le numéro 305 de la collection Hamilton comme suit : « Bonnet de Jane Gunner, princesse cris (sic) ». Cependant, la source de l'information n'est pas identifiée. Nous examinons avec prudence les données inscrites dans ce registre, car certaines d'entre elles sont inexactes et même parfois insolites alors que d'autres nous fournissent de précieuses informations. Nous ne sommes pas certains non plus que la description du numéro 305 corresponde assurément à la coiffe, certains objets n'ayant pas été localisés lors des inventaires subséquents. Par ailleurs, la vignette du Musée royal de l'Ontario décrit ainsi la coiffe mentionnée précédemment : capuchon cri de la baie James (Ontario ou Québec), datant du début ou du milieu des années 1800. Il est mentionné que ce type de capuchons était porté tant par les hommes que par les femmes et que les capuchons décorés étaient signe de richesse. Cath Oberholtzer, qui a examiné de nombreuses coiffes, confirme que celle conservée au Musée de Lachine est d'origine cri et daterait de 1850 environ. Considérant l'envergure du décor de cette coiffe, il pourrait effectivement s'agir, selon elle, d'une coiffe portée par une femme lors d'occasions spéciales. Il se pourrait aussi que ce capuchon ait été fait pour la vente aux non-autochtones, comme c'est le cas de nombreuses coiffes conservées dans les collections muséales, nous indique-t-elle.

¹³ Fred Russel Hamilton a regroupé une trentaine d'objets (près de cinquante selon le livre d'accession utilisé vers 1948) représentant la culture des Premières Nations du Canada, mais nous n'avons actuellement que peu d'indices sur ses motivations ou sur le contexte dans lequel il a recueilli ou acquis ses objets.

¹⁴ Au Musée royal de l'Ontario, l'observation d'artefacts apparentés par leur mode de fabrication à ce dit fouet nous a rappelé une description faite dans le premier inventaire de la collection. Nous avons soupçonné dès lors que cet objet, identifié comme étant un fouet dans la base de données, puisse en fait correspondre au numéro 329 de la collection Hamilton répertorié dans l'inventaire manuscrit de 1974. Dans ce livre d'accession, l'objet 329 est décrit comme suit : « Arc du Labrador brisé à la mort du chef pour empêcher les mauvais esprits de l'employer ». Nous avons soumis une photographie de l'objet aux conservateurs du musée de Toronto, qui ont confirmé qu'il s'agissait non pas d'un fouet mais d'un arc associé à la culture inuit (possiblement du centre de l'Arctique) et datant de la fin du 19^e ou du début du 20^e siècle. Les circonstances entourant le bris de l'objet demeurent à corroborer.

pour empêcher les mauvais esprits de l'employer. En l'absence de plus de détails et pour respecter les pratiques culturelles des nations amérindiennes, le Musée avait choisi de maintenir l'objet dans son état jusqu'à ce que de nouvelles informations puissent orienter notre démarche de restauration. De la sorte, l'histoire connue de l'objet ne serait pas oblitérée. Nous avons ensuite poursuivi la recherche et nous savons depuis peu qu'il s'agit d'un arc inuit. Si nous connaissons maintenant la véritable fonction de cet objet et pouvons toujours affirmer qu'il est brisé, il nous reste cependant à en préciser les règles d'usage; l'arc aurait-il vraiment été brisé à la mort de son propriétaire selon un rituel inuit ?



24 **Vue de la vitrine où la coiffe était présentée** vers 1948. Photographie tirée des Archives du Musée (M2b-4, 16).



25 **La coiffe photographiée vers 1974**, lors de l'inventaire.

26 **Sharon Little**, restauratrice au CCQ, effectuant le traitement de restauration à l'aide d'un microscope binoculaire.



27 **La coiffe amérindienne retrouve belle allure** tout en demeurant une pièce extrêmement fragile qu'il faut manipuler avec soin. Ce vêtement d'apparat aurait été réalisé vers 1850 pour être porté par une femme importante au sein de la communauté crie de la Baie-James (région sud-est). Elle aurait appartenu à Jane Gunner de Mistassini, épouse du chef Joseph Gunner.

Le traitement d'une coiffe ravagée par des insectes a été un travail de patience. Troué et fragilisé, le tissu n'était plus un support adéquat pour le magnifique motif de perlage. Il a fallu le doubler et refixer les perles. Sans cette intervention, le motif risquait de se démanteler et les perles de se perdre.

La première étape du traitement de restauration vise à stabiliser l'état de l'objet. Dans le cas où une structure est affaiblie ou déficiente, on devra la solidifier ou arrimer l'objet à un nouveau support plus efficace, comme pour l'œuvre *Hommage à Christo* (ill. 12) et pour ce bœuf berçant (ill. 28). Dans le cas des objets de céramique, il peut s'agir aussi de rassembler et de maintenir ensemble les parties d'un objet par un recollage (ill. 29 et 30).



28 **Œuvre d'art populaire attribuée à Arthur Leblanc, ce bœuf berçant dont l'assemblage est fragilisé** a été encaissé pour en permettre le transport. La caisse à claire-voie partiellement assemblée laisse voir les supports de mousse qui stabilisent la pièce à l'intérieur. (À l'arrière-plan, vue partielle de l'œuvre de Guy Montpetit, *Recherche et transition n° 2*, 1967) © Guy Montpetit / SODRAC (2009)



29 **Tasse à deux anses** dont l'une est manquante. Reconstituée par l'assemblage des fragments trouvés lors des fouilles sur le site. 17^e siècle, céramique, faïence blanche hollandaise (AR-1999-018).

30 **Pipe en céramique blanche** dont le fourneau et le tuyau ont été recollés par les archéologues. 17^e ou 18^e siècle, céramique, terre cuite fine (AR-1999-022).

RESTAURER OU RÉDUIRE LES INTERFÉRENCES

ASPECTS STRUCTUREL ET ESTHÉTIQUE

Assurer la cohésion, à long terme, d'un objet ou d'une œuvre est un premier objectif. Dans le cas de l'œuvre *Hommage à Christo* de Serge Lemoyne¹⁵ (ill. 12), il a fallu arrimer les éléments à un support plus solide et plus efficace avant tout autre chose. Sans cette intervention préalable, chaque manutention ou déplacement de l'œuvre continuerait d'accélérer les dommages au niveau de la couche picturale possédant un vice inhérent. En effet, l'écaillage observé au niveau de la surface colorée est dû à l'instabilité de la mousse de tapis sur laquelle l'artiste a peint. La consolidation de la couche picturale commandait impérativement de réduire d'abord au minimum la mobilité des blocs peints¹⁶ et les points de friction, qui auraient entraîné la perte de matière et de pigments.

Au-delà de ces interventions essentielles, la condition de l'objet ou de l'œuvre demande souvent un traitement plus élaboré pour en favoriser l'appréciation. Ce peut être le nettoyage d'un tableau, l'allègement d'un vernis ou l'élimination des surpeints pour améliorer, entre autres, la lisibilité de l'œuvre. Si un dommage dérange la lecture, le restaurateur peut effectuer des retouches, combler des lacunes et intervenir pour réduire par exemple l'apparence des réseaux de craquelures à la surface. Tout cela afin que nous puissions mieux lire l'objet, comprendre sa nature et le travail de l'artiste.



31 *Fresh Hot Pills*, œuvre de Pierre Ayot créée en 1973 et restaurée en 2009 par Anita Henry. © Succession Pierre Ayot / SODRAC (2009)



32 Détail des boîtiers jaunis avant la restauration.

¹⁵ Cette œuvre est composée de trois sections. Chacune des sections est constituée de paquets entoilés qui ont été fixés sur une grille métallique. À cause de la dimension des paquets, de leur poids et de leur nombre, la grille utilisée ploie. Afin d'éviter le frottement des paquets et leur ballonnement lors du transport de l'œuvre, les grilles ont été doublées de panneaux rigides qui facilitent les déplacements et l'accrochage de l'œuvre et les rendent plus sécuritaires.

¹⁶ Sans interférer avec le projet de l'artiste.



33 *Le vent noir*, œuvre de Robert Wolfe, 1977 restaurée pour effacer les traces d'un petit enfoncement qui en dérangeait la lecture.

34 *Berlot de poil (détail)*, œuvre d'Alfred Laliberté, vers 1930.

On retouche en partie une œuvre d'art pour présenter un motif en continu car même si l'altération est minuscule elle peut attirer l'attention de façon disproportionnée, à cause de son emplacement ou du contraste qu'elle crée.

Dans *Fresh Hot Pills* (ill. 31 et 32) les modules de plastique étaient jaunis, dans *Le vent noir* (ill. 33) un enfoncement dans la toile semblait retenir toute notre attention, tout comme l'éclat blanc sur le front du diable du *Berlot de poil* ci-dessus.

Les interventions tendront à minimiser l'impact visuel des lésions afin de permettre aux visiteurs de mieux apprécier l'ensemble sans interférence.

SAUVER L'IMAGE

Le tableau d'Edmund Alleyn intitulé *Au-dessus du lac n° 1* est un exemple intéressant. En 2002, au moment de procéder au réaménagement de la réserve de peinture, nous avons constaté la présence de soulèvements au niveau de la surface du tableau. Il y avait danger de pertes importantes de la couche picturale. Nous avons alors requis les services d'une restauratrice de peintures, Anita Henry, qui a procédé à un traitement de consolidation d'urgence¹⁷ et nous avons ensuite replacé le tableau dans la réserve. Quelques années plus tard, le projet d'exposition pour le Musée national des beaux-arts du Québec a remis cette peinture sous éclairage. Le travail du conservateur Michel Martin montrait que cette œuvre, produite à Paris, était un pièce significative dans le parcours de l'artiste. Elle avait d'ailleurs été reproduite quelques années plus tôt dans le livre hommage à l'artiste paru aux Éditions du Passage¹⁸ et apparaissait plus récemment dans le film documentaire *L'Atelier de mon père*¹⁹. Quelque temps avant son décès, l'artiste lui-même était venu dans les réserves du Musée pour revoir les tableaux de la suite amérindienne dont cette œuvre phare fait partie.

¹⁷ En 2002, Anita Henry a complété un premier traitement visant à consolider le tableau. Elle a aussi effectué le nettoyage de l'œuvre et remplacé l'ancien châssis par un châssis neuf. Durée du traitement : 100 heures. Coût du traitement : 5 905 \$

¹⁸ Sous la direction de Jocelyn Jean, Gilles Lapointe, Ginette Michaud, *Edmund Alleyn : Indigo sur tous les tons*, Outremont, Éditions du Passage, 2005, p. 57.

¹⁹ *L'Atelier de mon père : sur les traces d'Edmund Alleyn*. Réalisation : Jennifer Alleyn, production : Amazone Film, 72 min., 2008.

Comme le musée de Québec voulait exposer cette peinture²⁰, nous avons entrepris cette fois de la faire restaurer afin de réduire notamment l’impact visuel des craquelures. Durant ce traitement majeur²¹, il a fallu décider des limites de cette intervention, car **le critère de lisibilité relève dans une certaine mesure de l’appréciation individuelle**. Nous aurions pu masquer davantage le réseau de craquelures, mais nous nous sommes demandé pour quelles raisons nous devrions effacer complètement les traces du passage du temps. Nous avons choisi de le préserver dans une version qui tienne compte de son histoire. La restauration s’est donc effectuée en cherchant un point d’équilibre entre atténuer les craquelures et les faire disparaître²² le plus possible, tout en sachant qu’il s’agit d’un processus continu...



35 **Détail avant la restauration,**
2002.

36 **Détail avant la restauration,**
2007.

37 **Le restaurateur Michael O'Malley** au travail dans les ateliers de peinture du Centre de conservation du Québec.

²⁰ Dans l'exposition *Québec, une ville et ses artistes*, présentée lors du 400^e anniversaire de la Ville de Québec, au printemps 2008.
²¹ En 2007, l'œuvre reçoit un second traitement visant à améliorer l'ensemble de son état de conservation et la lisibilité de l'image. Le traitement effectué consiste au nettoyage de la surface, au fixage, au traitement des moisissures, à la remise en plan des craquelures, à l'aplanissement et au doublage de la toile, à sa remise sous tension, au masticage et aux retouches. Durée du traitement : 150 heures. Valeur estimée du traitement : 7 725 \$. Restaurée par Michael O'Malley du Centre de conservation du Québec.
²² Le passage du temps fait inéluctablement apparaître des sillons à la surface des tableaux.



38 **Le tableau intitulé *Au-dessus du lac n° 1*, œuvre d'Edmund Alleyn,** 1965.
Photographié après sa dernière restauration.
Huile sur toile, 119 x 209 x 4,5 cm.
Restauré en 2002 par Anita Henry et en 2007 par Michael O'Malley.

DES RETOUCHES

Présenter la photographie originale, simplement encadrée, l'aurait mise en péril. Il fallait la protéger de la lumière par un rideau. En raison de cette fragilité, le Musée proposait aussi dans l'exposition une copie numérisée, soit une réimpression de la photographie obtenue avec les moyens actuels.

Cette opération a soulevé la question des retouches. Devrait-on corriger cette copie avec un logiciel de traitement de l'image afin d'éliminer les craquelures apparentes ? Où est l'histoire ? dans le sujet représenté ou dans l'usure du matériau ? Le témoignage historique n'est-il pas aussi dans la réalité de l'objet et des marques laissées par le temps et l'usage ?

La relative facilité avec laquelle les logiciels permettent de masquer les dommages causés à l'image nous donne de grandes possibilités d'intervention, mais est-il toujours opportun de le faire ?



39 **Photo panoramique du Parc Lasalle** à Lachine, prise en 1938. La copie originale de format 20,3 x 122 cm a été numérisée et retouchée.

Chaque intervention nous renvoie à la question du sens de l'objet, de son essence. Considérons le cas de l'œuvre *Fresh Hot Pills* (ill. 31 et 32), une œuvre créée en 1977 par Pierre Ayot. Le constat d'état de 2000 révélait que l'œuvre était en bon état, mais présentait néanmoins quelques problèmes, à savoir le jaunissement des trois contenants de plastique transparent et leur décollement partiel de la surface. Un examen plus approfondi à l'hiver 2009 nous a fait découvrir la présence de taches brunâtres sur quelques capsules. Ayant résolu de restaurer l'œuvre pour l'exposer, nous avons consulté la représentante de l'artiste décédé en 1995, la galeriste Madeleine Forcier. Grâce à cette collaboration, nous avons pu travailler à partir des moules originaux et obtenir de source sûre de précieux repères sur les méthodes de travail de Pierre Ayot. Malgré tout, parce que les équipements utilisés par l'artiste durant les années 1970 et les ressources techniques ne sont plus accessibles, le résultat obtenu diffère de l'original. Les nouveaux boîtiers sont moins transparents et leur pliure est moins nette²³. Les discussions ont fait ressortir ici que le concept de l'œuvre avait préséance sur les détails de la finition, élément dont l'artiste s'accommodait selon notre source. De ce fait, l'installation des nouveaux éléments a été approuvée par la détentrice du droit d'auteur de l'artiste et cette restauration a permis d'éliminer une coloration non désirée qui interférait avec la lecture de l'œuvre.

Comme on le voit, les échanges avec les spécialistes²⁴ nous permettent de nuancer nos interventions et nous donnent une certaine marge de manœuvre. Ainsi, toujours au sujet de *Fresh Hot Pills*, nous avons retiré une dizaine de capsules tachées et nous nous sommes interrogés sur leur remplacement. Était-il nécessaire puisque le volume des capsules n'est pas substantiellement modifié par leur retrait et ne change pas la perception que nous avons de cette masse colorée ? S'il faut les remplacer serait-il possible d'utiliser des gélules vides ? Tel que mentionné précédemment, dans ce cas précis, l'esprit général de l'œuvre prime sur le détail. Il faut savoir que chaque exemplaire du tirage de *Fresh Hot Pills* n'est pas parfaitement identique et se décline plutôt comme un multiple²⁵. La restauration ayant pour objectif de redonner à l'œuvre son aspect antérieur connu et ce, dans le respect du droit d'auteur, il importe d'appuyer nos décisions sur l'analyse de références solides, à plus forte raison lorsque les solutions envisagées transforment, même modestement, une œuvre d'art ou un objet.

Le traitement de la sculpture *Opus 33* de Françoise Sullivan est un autre cas de restauration qui a nécessité une recherche approfondie. La documentation de l'œuvre a même justifié un traitement de restauration qui déroge aux objectifs normalement poursuivis d'un « retour à l'état antérieur connu » mentionné précédemment. Ainsi, le Musée a effectué en 2002 un constat d'état de la sculpture dans le but de l'intégrer à une exposition en cours de préparation. Ce constat indiquait que des éclats de peinture manquaient en quelques endroits de la surface. Nous avons donc contacté l'artiste

²³ Les matériaux disponibles sur le marché ne sont plus les mêmes. Le type de plastique employé par l'artiste était peut-être plus souple et permettait d'obtenir des pliures plus nettes, mais ce type de plastique jaunit plus rapidement que celui utilisé pour la restauration de 2009.

²⁴ Que ce soit les artistes qui ont créé l'œuvre, leurs collègues artistes qui se sont intéressés à leur travail, des historiens de l'art, des conservateurs ou des restaurateurs.

²⁵ Ce sont des capsules blanches, bleu foncé et bleu pâle qui sont à l'intérieur des boîtiers de l'exemplaire numéroté 15/25 conservé au Musée d'art contemporain de Montréal. Celui conservé au Musée national des beaux-arts du Québec numéroté 19/25 contient des capsules roses et bleues, bleu pâle et blanches.

pour valider certaines données²⁶ avant de procéder à la restauration qui devait se limiter à poncer et repeindre l'œuvre à l'identique. Il s'est avéré dans le cours de la recherche et en discutant avec l'artiste que la sculpture créée en 1967 avait été repeinte ultérieurement et que l'artiste avait alors décidé d'en changer les couleurs. Madame Sullivan nous a mentionné qu'elle aimerait profiter de la restauration prévue pour redonner à la sculpture ses premières couleurs.

Procéder de la sorte créait un précédent au Musée et il convenait d'agir conformément au droit moral qui protège l'œuvre de l'artiste et interdit à un tiers d'en changer l'apparence²⁷. Devant cette situation particulière, nous avons donc discuté avec nos pairs et avons conclu d'acquiescer à la demande de l'artiste en tenant compte du fait que l'œuvre aurait été présentée publiquement dans une première version²⁸ et que la demande était faite par la créatrice de l'œuvre.

Pour diverses raisons, consulter les créateurs des œuvres, leurs anciens propriétaires, voire les artisans ou les fabricants dans le cas de pièces usinées devient plus difficile au fil des années²⁹. Dans la mesure de nos moyens, il est impératif de documenter le mieux possible les œuvres et les objets au moment de leur acquisition et de profiter dès lors de la disponibilité des personnes ressources. C'est pourquoi nous avons décidé de restaurer aussi une autre œuvre de Françoise Sullivan dont une partie était manquante.

Les deux éléments peints de *Tondo + negative 5* étaient en très bon état, mais l'œuvre était néanmoins incomplète puisqu'un troisième élément, une pièce de métal, manquait et rendait le tout incompréhensible; l'œuvre perdait du coup son intégrité. Cette pièce de métal qu'on peut voir au bas de l'installation (ill. 41) a donc récemment été reconstituée en conformité avec l'original. Nous avons encore une fois profité de la disponibilité de Françoise Sullivan pour compléter les indications³⁰ du plan de montage apparaissant au dos de la toile. Les renseignements recueillis auprès de l'artiste ont permis de préciser la couleur de la surface, la qualité de la découpe, le fini de la surface et de la tranche, toutes données nécessaires à la reproduction de la pièce. Une fois de plus, l'artiste a approuvé le résultat obtenu, reconnu l'intégrité de l'œuvre et le respect de son droit d'auteur. Toutes ces actions et ces décisions ont été consignées dans le dossier de l'œuvre. Tout comme le violon sans archet ni corde illustré plus loin, sans cette intervention l'œuvre de Sullivan aurait perdu son sens, elle n'aurait pas eu cette résonance.

²⁶ Type de peinture, mode d'application, fini de surface lisse ou texturé à rechercher, marge de manœuvre : tolérance ou non des coulisses, etc. En fait, discerner ce qui est important pour l'artiste et ce qui est secondaire dans cette œuvre.

²⁷ La *Loi sur le droit d'auteur* permet à l'auteur d'exiger qu'on le reconnaisse en tant que créateur de son œuvre, sous son nom, sous un pseudonyme, ou encore, s'il le préfère, en respectant son droit à l'anonymat. Il peut aussi exiger qu'on n'entache pas son honneur et sa réputation en refusant 1) d'associer son œuvre à une cause, à un produit, à un service ou à une institution et 2) d'utiliser son œuvre sans modification ou déformation. Ces droits rattachés à la personne de l'auteur sont appelés ses « droits moraux ». Source : SODRAC, Le droit d'auteur, <http://www.sodrac.ca/DroitAuteur.aspx>, site consulté le 8 septembre 2009.

²⁸ Au moment de sa présentation publique au Musée d'art contemporain de Montréal en 1981, la sculpture était apparemment peinte en deux tons (vert et rose). L'œuvre est reproduite (photo noir et blanc) à la page 39 du catalogue de l'exposition intitulée *Françoise Sullivan / Rétrospective*. L'artiste indique qu'elle a ensuite décidé de repeindre la sculpture en bleu et ocre, couleurs que l'œuvre conservait au moment de son intégration à la collection du Musée de Lachine.

²⁹ Leurs coordonnées changent, ils peuvent ne pas être disponibles, être décédés, les matériaux peuvent ne plus être produits, les ateliers être fermés.

³⁰ Le plan indique les dimensions et le positionnement de la pièce de métal.



40 Les restaurateurs Florence et Jean-Bernard Dolléans comparant la coloration des composantes de l'œuvre.

41 Œuvre de Françoise Sullivan, *Tondo + negative 5*, complète et restaurée. © Françoise Sullivan / SODRAC (2009)

DES TRACES ET DES HISTOIRES DE TRANSFORMATION

Si dans certaines situations les solutions semblent évidentes, pour d'autres, il est plus complexe de déterminer ce qui appartient en propre à l'œuvre ou l'objet. Durant leur vie *utile*, les objets sont parfois usés ou transformés, ils arrivent au Musée non pas *fracassés* mais marqués par le temps. Que faire alors au moment de les présenter au public ? Quelle version de ces objets devrions-nous conserver ?

Le Musée conserve un violon (ill. 42) de fabrication allemande, datant de la deuxième moitié du 19^e siècle et dont l'état, jusqu'ici, était moyen. Dans le but de le présenter au public, nous avons discuté avec un luthier qui proposait de mettre des cordes de boyaux selon l'usage qui prévalait à l'époque de sa fabrication. Cependant, le violon était muni de cordes métalliques au moment de son acquisition par le Musée et nous avons considéré la vie utile de l'instrument et le fait que le violon avait sans doute été transformé par l'usage. Un instrument de musique nécessite un entretien périodique et il est vraisemblable que depuis sa fabrication, les cordes du violon aient été remplacées à plus d'une reprise. Si son dernier propriétaire était musicien³¹ et s'est servi de cet instrument jusqu'au début du

³¹ L'examen de l'instrument nous porte à croire que c'est un violonneux qui en a joué.

20^e siècle, il jouait sans doute sur les cordes de métal dont il restait quelques témoins au moment de l'arrivée du violon au Musée vers 1950. Il en est de même pour la lanterne magique (ill. 43), qui a été modifiée (électrifiée) pour la rendre plus pratique et moins dangereuse. Elle ne se présente plus dans son état d'origine et pourtant la présence du câblage électrique raconte son parcours.

Les changements dont il est question appartiennent à la vie utile de l'objet et en cela nous autorisent à une certaine souplesse, c'est-à-dire à choisir de conserver l'objet dans l'état où il était au moment de sa dernière période d'utilisation plutôt que dans l'état où il était à sa sortie de l'atelier ou de l'usine. Dans le cas des œuvres d'art, qui sont protégées par le droit d'auteur, on serait porté à considérer que l'état à retrouver est celui de la première exposition de l'œuvre, de sa sortie de l'atelier ou de l'apposition de la signature. Cependant, nous l'avons vu, les œuvres continuent parfois de se transformer après coup, par la volonté des artistes.

De plus, les œuvres se transforment à coup sûr si elles sont exposées dans des conditions difficiles comme les sculptures présentées à l'extérieur, dans le Musée plein air³². Les œuvres demandent alors un entretien important. Il est arrivé qu'exceptionnellement, le Musée doive restaurer une sculpture en considérant même d'y apporter des changements pour en permettre la conservation. Pour procéder à ce type de modifications, le Musée doit obligatoirement obtenir l'accord des artistes ou de leurs ayants droit puisque l'intégrité physique de l'œuvre est protégée par le droit d'auteur. Lorsqu'en 1991, le Musée a dû restaurer l'œuvre *Vire-au-vent* de Gilles Boisvert, l'artiste s'est résolu à refaire une partie de son œuvre en acier plutôt qu'en cuivre car ce matériau attirait des actes de vandalisme³³. Une autre artiste, Rose-Marie E. Goulet (ill. 44 et 56) a accepté de remplacer le tracé discontinu des empreintes de pas en béton initialement conçu, par un sentier asphalté. Cette solution visait à assurer la stabilité de la pièce qui est soumise en permanence à des conditions climatiques rigoureuses.

C'est aussi le sort qu'a connu une œuvre d'art populaire avant son acquisition par le Musée. La girouette intitulée *Oiseau Asie* (ill.45) a été exposée durant plusieurs années dans un jardin. L'examen de l'objet, effectué au moment de consolider la couche picturale, a révélé que ses couleurs avaient été retouchées à plusieurs reprises. Ces repeints³⁴ avaient sans doute pour but de raviver ce que les intempéries avaient altéré. Il n'est plus possible de consulter Alphonse Grenier (1908-1980), l'artiste qui a créé la girouette, ni l'ancienne propriétaire de l'œuvre aujourd'hui décédée. Que faire alors pour retrouver les couleurs originales de cette girouette ? Est-il possible de le faire sans évacuer un peu de son histoire ? Et à quel coût ?

Malgré le mauvais état de cette sculpture, nous avons investi pour empêcher la perte de pigments. Nous avons basé cette décision sur le fait qu'Alphonse Grenier avait acquis de la notoriété et que l'œuvre témoigne encore, malgré ses lacunes, de la créativité de ce « patenté » et du caractère original de sa production. La sculpture est en effet munie d'un dispositif qui rendait plusieurs de ses parties mobiles sous l'action du vent (queue, ailes, pattes, tête).

³² Appellation désignant la collection de 50 sculptures du Musée de Lachine exposées en permanence sur le site du Musée, dans le parc René-Lévesque et le long des berges du lac Saint-Louis, dans l'arrondissement de Lachine.

³³ La pièce mobile (un personnage) a été volée à deux reprises.

³⁴ Il n'a pas été possible de savoir si l'artiste avait approuvé ces repeints. Apparemment la girouette aurait été repeinte par des membres de l'entourage de la donatrice.



42 **Le violon restauré** : le luthier a changé des chevilles, ajouté le chevalet, l'âme et l'attache cordier et installé un jeu de nouvelles cordes. Comme le violon était seul dans son étui, un archet a été acquis pour redonner tout son sens à l'objet.

44 **Monument pour L, détail.** Cette œuvre de Rose-Marie E. Goulet a été intégrée au paysage en considérant les conditions particulières qu'on y retrouve notamment au point de vue climatique. Des modifications ont donc été apportées à l'œuvre initiale créée en 1992 pour en permettre la conservation.
© Rose-Marie E. Goulet/SODRAC (2009).

43 **Lanterne magique** (auss appelée lanterne de projection). À la fin du 19^e siècle, le kérosène et la lumière oxhydrique étaient utilisés pour le fonctionnement de ce type de lanterne, ce qui en rendait la manipulation laborieuse et risquée. Le remplacement de ces sources d'éclairage par l'ampoule électrique en a rendu l'utilisation plus sécuritaire. Cette transformation de l'objet témoigne de son usage.

45 **Cette girouette créée par Alphonse Grenier** en a vu de toutes les couleurs avec ses multiples repeints ! *Oiseau Asie*, tel qu'elle se nomme, a par ailleurs perdu quelques plumes à la queue et a été séparé de son support original, mais pour l'essentiel, l'oiseau garde la tête haute.

SE CONFRONTER AUX LIMITES

Possible ou impossible ? On ne peut enlever davantage de peinture verte sur l'estampe à beurre (ill. 46) sans l'abîmer ou y investir un temps excessif. Le tort causé au cuir des gants est irréparable (ill. 46). Si certaines restaurations se concluent de façon spectaculaire comme celle de la poupée déjà mentionnée, d'autres sont à toutes fins pratiques impossibles à réaliser. Les objets se briseraient car ils sont **trop déformés ou trop fragiles**³⁵ pour soutenir une intervention. Dans d'autres cas, il nous manque des éléments de référence pour guider nos interventions. En l'absence de photographies montrant l'état antérieur de ce bouquet de mariée (ill. 47), sa **forme originale demeure inconnue** et il ne peut être restauré³⁶.



46 Estampe, empreinte de plâtre et gants. L'estampe était déjà dans un état moyen au moment de son acquisition par le Musée. En effet, la peinture verte masquait une partie de son motif que l'empreinte de plâtre révèle en positif. Par ailleurs, les gants conservés depuis plusieurs années dans la réserve textile étaient en très bon état avant que le sinistre survenu en 1998 les rendent rigides et cassants.



47 Bouquet de mariée ou couronne ? Fin 19^e siècle. Cet assemblage de fruits (cire) et fleurs et feuillage (tissus, papier ?) a été très abîmé lors du verglas de 1998.

Lorsqu'une **grande partie d'un objet est perdue**, il faut aussi s'interroger sur la pertinence d'une restauration qui introduirait une quantité importante d'éléments non originaux, remplaçant et imitant les parties manquantes. Ces ajouts peuvent entraîner la disparité de l'ensemble. Au-delà d'une certaine proportion, ils risquent de créer une distorsion, une perte d'harmonie des matières, une incohérence temporelle et de fausser l'interprétation de l'objet puisque la partie d'origine est alors fondue dans les ajouts plus récents. Face à ce problème, nous avons fait restaurer un parement d'autel en optant pour la stricte sauvegarde des éléments signifiants. Nous avons donc choisi de conserver et restaurer seulement des fragments de l'objet.

³⁵ Par exemple, certaines lames de couteau couvertes de concrétions, mises au jour lors des fouilles archéologiques, sont trop minces et se briseraient si on tentait de les dégager.

³⁶ Selon les photographies d'archives consultées qui documentent l'histoire de ce type de costume, il pourrait s'agir d'un bouquet de corsage ou autre ornement de robe de mariée, mais il pourrait également s'agir d'une couronne à laquelle était fixé le voile, comme le laisse croire l'élément en filet sur lequel on a retrouvé quelques cheveux.

Deux des trois pièces de cet ensemble de parement religieux n'ont pu être nettoyées après le sinistre provoqué par la crise du verglas de 1998. Leur support d'origine, un tissu usé, craquelé et sali, était devenu trop cassant pour subir tout traitement. En discutant avec la restauratrice, le Musée a décidé d'effectuer une documentation photographique détaillée des deux pièces, de retirer ensuite les broderies de leur support et de les conserver individuellement (ill. 48). Des trois pièces de cet ensemble religieux, un seul demeure intact, soit le voile de lutrin (ill. 49).

Dans l'exposition, ces éléments étaient placés à l'abri de la lumière, présentés dans des tiroirs que le visiteur pouvait ouvrir (ill. 50). Un relevé sur mylar permettait de visualiser le format de la pièce et l'emplacement des broderies sur le support original. Des photographies renseignaient aussi le visiteur sur l'aspect antérieur des trois pièces d'ornement. Au moment de la restauration, nous aurions pu opter pour le dépôt des broderies sur un tissu évoquant le support d'origine, mais nous n'avons pas retenu cette solution car elle occasionnait des coûts importants³⁷ et des contraintes d'entreposage. L'option choisie est plus souple. Elle nous permet de présenter éventuellement les broderies déposées sur une pièce de tissu semblable au support original, mais sans les y fixer de façon permanente.



48 Une des sept broderies qui ornait le parement d'autel. De gauche à droite, les motifs se présentaient comme suit : une fleur rouge, les lettres *IHS* (sigle *IHS* formé des trois premières lettres du nom de Jésus en grec), une fleur bleue, une croix dans une mandorle, une fleur bleue, la lettre *P* première lettre du mot latin *Pax* signifiant paix, une fleur rouge. Fil de soie et fil de soie broché (?), hauteur de chaque broderie environ 60 cm.



49 Le voile de lutrin est la seule pièce de cet ensemble qui a pu être conservée en l'état. Dimensions 111 x 55 cm

50 Vue d'ensemble du classeur vitrine dans l'exposition *Fracas* : *restauration requise*. Les tiroirs ouverts laissent voir les broderies détachées de leur support pour être conservées individuellement. On voit ici la Croix dans une mandorle qui se trouvait à l'origine au centre du parement d'autel.

³⁷ Achat de tissu de qualité et travail de remise en place des éléments sur un nouveau support.

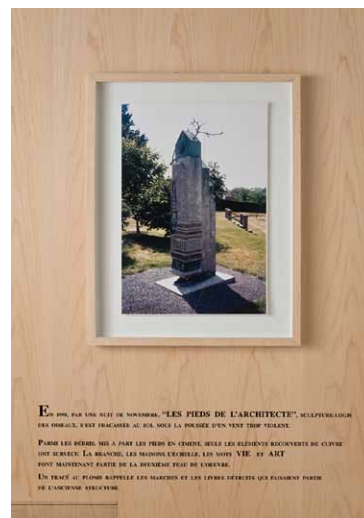


51 *Les pieds de l'architecte*, sculpture de Normand Moffat. Recréée par l'artiste en 1998, cette nouvelle version de l'œuvre intègre des éléments en bon état (notamment les pieds) récupérés de la première version détruite.

FIGURES D'EXCEPTION : RECRÉATION / DESTRUCTION

Peu importe si les dommages sont causés par une action faible mais constante, ou intense et soudaine, la restauration d'un objet ou d'une œuvre n'est parfois plus envisageable. Il convient de réfléchir à d'autres solutions. Devrait-on conserver tout de même l'objet en l'état ? L'œuvre de Normand Moffat *Les pieds de l'architecte* a été endommagée lors d'une exposition prolongée à l'extérieur. Dans ce cas, il a été possible de récupérer les principales composantes de la sculpture à partir desquelles l'artiste a accepté de recréer l'œuvre. Mais s'agit-il véritablement de restauration ou d'une nouvelle version de l'œuvre ? Normand Moffat a intégré l'histoire de la recréation directement dans la nouvelle version de la sculpture.

L'œuvre *Vortexit* de Bill Vazan, installée dans le parc René-Lévesque en 1988, est quant à elle un cas vraiment exceptionnel. Les coûts élevés de la restauration et la perspective d'un résultat discutable ont entraîné le Musée dans une profonde réflexion en marge des procédures normales qui s'appliquent pour une collection muséale. Avec le Bureau d'art public de Montréal, le Musée a donc évalué la possibilité de *détruire l'œuvre originale trop abîmée* et de la remplacer par une nouvelle version. Recréer une œuvre d'art est, il va sans dire, une solution extrême et inhabituelle pour un musée³⁸. Elle a pu être considérée dans la mesure où l'artiste toujours vivant et actif a accepté de collaborer au projet. L'œuvre *Vortexit II* a été installée à l'automne 2009 sur le site d'origine au cœur du Parc René-Lévesque où se concentrent une trentaine de sculptures du Musée plein air de Lachine.



52 *Les pieds de l'architecte*, détail intégrant une photographie et l'histoire de la première version créée en 1992.

³⁸ Placée devant une situation que l'on peut considérer comme similaire, le Storm King Art Center dans l'État de New York, aux États-Unis, a recréé l'œuvre d'Alexander Liberman intitulée *Adonai*. Créée en 1970-71 en utilisant des pièces de récupération périssables, la sculpture était, une vingtaine d'années plus tard, en mauvais état. Pour assurer la pérennité de cette pièce représentative des débuts du travail de l'artiste, le Centre l'a *refabriquée* en 2000 avec l'accord de Liberman. Voir à ce sujet l'ouvrage collectif *Earth, Sky, and Sculpture : Storm King Art Center*, Storm King Art Center, Mountainville, New York, 2000.



53 **Vortexit**, œuvre de Bill Vazan, pierre assemblée et gravée, 2,66 x 11,20 x 17 m. Vue de l'œuvre photographiée au moment de sa création dans le cadre du symposium de sculpture *Un lieu*, à Lachine, en 1988.

Quinze ans après son installation au cœur du parc René-Lévesque, la sculpture Vortexit a été gravement endommagée. Il a été conclu, en marge des procédures normales qui s'appliquent à une collection muséale, que l'œuvre trop abîmée serait détruite et l'artiste a été invité à réaliser une nouvelle version pour ce même site.

54 En novembre 2008, Bill Vazan a réalisé des frottis sur les piliers du portail de *Vortexit* alors couchés au sol. L'œuvre *Vortexit* (1988) a ensuite été détruite parce qu'elle était irrémédiablement abîmée.



CONSERVATION ET TÉMOIGNAGES

Vortexit s'inscrit dans la foulée des nombreuses créations de land art que Bill Vazan a réalisées depuis 1980. La plupart ont été installées dans des espaces naturels difficiles d'accès et à l'écart des lieux de diffusion reconnus. Dans ces espaces non protégés, les œuvres étaient évidemment vulnérables et ont disparu. Assumant pleinement le caractère éphémère de ses créations de land art, Bill Vazan les a néanmoins photographiées. En intégrant ensuite ces tirages photographiques dans son travail, l'artiste leur a donné une forme de pérennité.

Conçue en 1988 expressément pour être intégrée au Musée plein air de Lachine, *Vortexit* se distinguait donc de la plupart des œuvres de land art par sa présentation permanente dans un site voué à la conservation et à la diffusion de la sculpture. Au moment de la démanteler complètement et de procéder à la destruction des vestiges, l'artiste a réalisé des frottis que le Musée a acquis. À la fois œuvres et témoins documentaires³⁹ de la version antérieure, ces empreintes sont conservées dans les réserves.

³⁹ À titre de référence documentaire sur cette sculpture créée en 1988 à Lachine, le Musée conserve également une maquette réalisée par la firme Multi-Versions à partir de photographies et de relevés réalisés sur l'œuvre et sur le site en 2006. La maquette a été commandée par le Musée dans le cadre de l'exposition *Zones de risque*, qui présentait les enjeux de conservation propres à la collection de sculpture du Musée plein air.

Dans le suivi de cas plus complexes, le Musée a demandé l'expertise de spécialistes avant d'entreprendre les restaurations. Le Musée a ainsi pu confronter ses hypothèses à l'expérience de ses collègues, valider au besoin les interventions qu'il planifiait et les ajuster. Consultés sur des dossiers particuliers, les institutions nationales, tant les musées que le Centre de conservation du Québec, ont partagé leurs connaissances en la matière et ont fourni des avis précieux ou des documents photographiques de référence, notamment pour le traitement d'œuvres réalisées par Françoise Sullivan et Serge Lemoyne. Les discussions avec madame Marie-Noël Challan-Belval, restauratrice au Musée d'art contemporain de Montréal, madame Estelle Richard, restauratrice au Musée des beaux-arts de Montréal et monsieur John McElhone, conservateur de la photographie au Musée des beaux-arts du Canada, nous ont amenés à préciser notre approche. En nous décrivant les solutions qu'ils ont développées pour résoudre des problèmes similaires au sein de leur collection, ils nous ont permis d'améliorer nos méthodes. Leur écoute attentive et les questions pertinentes qui en ont découlé ont éclairé nos interventions en matière de conservation et de traitement de restauration.

Nous voulons ici souligner la générosité des personnes que nous avons consultées et qui nous ont donné de judicieux conseils. Sans les nommer toutes, je mentionnerai évidemment les restaurateurs du Centre de conservation du Québec, qui orientent fréquemment nos actions en terme de conservation préventive, que ce soit lors de la mise en réserve, du transport ou de la mise en exposition⁴⁰. D'autres, enfin, ont guidé notre démarche dans des cas plus particuliers, prenant le relais d'artistes décédés, en nous donnant de précieux avis : nous remercions madame Madeleine Forcier et monsieur Marcel Saint-Pierre.

Enfin, les échanges complices, de grande valeur, que nous avons eus avec des restaurateurs travaillant dans les ateliers de restauration privés, madame Anita Henry, madame Chantal Émond, Florence et Jean-Bernard Dolléans et Joan Marshall, ont chaque fois enrichi nos connaissances de la culture matérielle.

Par ailleurs, des projets d'exposition menés par le Musée national des beaux-arts du Québec ont hâté la restauration d'œuvres importantes. C'est le cas du tableau d'Edmund Alleyn, restauré par le Centre de conservation du Québec en 2008 pour le projet *Québec, une ville et ses artistes*. De même, le plâtre *Rêve d'amour* d'Alfred Laliberté a été restauré dans les ateliers du Musée national des beaux-arts du Québec afin d'être intégré à l'exposition *Laliberté et Rodin* que l'institution présentait en 1998. Non seulement les œuvres profitent-elles de cette conjoncture pour bénéficier d'une cure de jouvence, mais elles jouissent du même coup d'un rayonnement plus grand puisqu'elles sont appréciées par un public élargi.

⁴⁰ France Rémillard, André Bergeron, Sharon Little, Louise Lalonger, Susan Holm, Patrick Albert, Bernard Vallée, Claude Payer, Colette Naud, Michael O'Malley, Jérôme Morissette.



55 Vue partielle de l'exposition, montrant quelques tableaux à l'huile peints au tournant du 20^e siècle. À droite, les portraits des époux Elmore Lepailleur et Joseph-Adélard Descarries (maire de Lachine de 1897 à 1906). Ce dernier a été peint par Georges Delfosse (1869-1939).

CONCLUSION

La restauration est véritablement un travail de concertation, un parcours que l’on effectue en équipe. L’objet à traiter sera examiné par plusieurs personnes et chacun des observateurs, selon son point de vue et son champ de spécialisation, apportera une nouvelle compréhension de l’objet. Voilà à mes yeux l’aspect le plus captivant de cette entreprise et du travail sur la collection du Musée.

La volonté de partager cet intérêt, de témoigner de nos expériences m’a fait choisir de concentrer le propos de l’exposition sur le cadre d’analyse qui oriente les décisions du Musée en matière de restauration. Les aspects techniques et scientifiques qui relèvent de la compétence des restaurateurs apparaissaient sommairement dans l’exposition, sous forme de dossiers photographiques incluant un exemple de rapport de traitement⁴¹. Ils ont fait par ailleurs l’objet de trois soirées conférences présentées dans le cadre d’une collaboration spéciale avec le Centre de conservation du Québec⁴², une belle occasion de poser d’autres questions et de poursuivre la réflexion. Au printemps, la présentation de France Rémillard portait sur le sauvetage de la collection et celle de Louise Lalonger présentait la restauration des textiles abîmés lors d’un sinistre. La conférence estivale d’André Bergeron concernait la restauration des objets archéologiques, et ce, pendant qu’une nouvelle phase de fouilles était entreprise sur le site. Enfin, en septembre, Sharon Little venait discuter de la responsabilité partagée dans la prise des décisions en restauration. Son collègue Michael O’Malley commentait la restauration de tableaux peints sur toile, soit une œuvre contemporaine et quelques tableaux du 19^e siècle.

La présente publication n’est pas un ouvrage théorique, mais le résultat de notre cheminement, de notre réflexion sur les pratiques muséales, la conservation préventive et la restauration. La diffusion du catalogue vise à susciter le dialogue. Nous souhaitons encourager le partage des expertises et de l’information relative aux modalités qui encadrent nos actions et soutiennent nos stratégies en la matière.

Au Musée, la restauration est un investissement. Tous les projets en conservation que nous avons menés permettent aujourd’hui à l’institution de présenter les richesses de notre patrimoine et, si aucun événement exceptionnel ne survient, de les transmettre aux visiteurs de demain. Pour ceux qui travaillent activement à leur préservation, ces objets représentent un trésor collectif auquel il convient de consacrer tous les efforts. Leur étude en fait une source constante d’étonnement et de découvertes. Par cette publication, nous entendons les faire mieux connaître afin que cet enthousiasme et cette curiosité soit partagés par le plus grand nombre. Enfin, il faut espérer que la lecture de ce catalogue puisse encourager et stimuler ceux et celles qui s’apprêtent à prendre la relève dans la mise en valeur des collections muséales. Ils sont aussi notre motivation.

Dominique Chalifoux
Conservatrice



⁴¹ Rapport de restauration de la photographie composite de l’Association des Commerçants licenciés (ill. 1).
⁴² 6 mai 2009. La conférence est l’occasion d’un retour sur la crise du verglas. France Rémillard a discuté du sauvetage des différents objets abîmés de la collection et plus particulièrement de la restauration d’une poupée de cire aux yeux bleus. Louise Lalonger a présenté le périple de plus d’une centaine de pièces textiles vers le Centre de conservation du Québec, à bord d’un grand congélateur.
12 août 2009. Le thème de la conférence est l’archéologie. À l’aide d’exemples d’interventions sur le terrain et en atelier, André Bergeron a parlé de la préservation du patrimoine archéologique du Québec.
16 septembre 2009. Sujet de la conférence : les objets restaurés de la collection du Musée de Lachine. Sharon Little a commenté la restauration d’une coiffe amérindienne au décor perlé, d’un parement d’autel brodé et d’une robe de dentelle. Michael O’Malley a renseigné le public sur le travail de restaurateur et décrit les traitements effectués sur un tableau peint par Edmund Alleyn, sur les portraits représentant Madame St-Denis, Elmière Lepailleur et Joseph-Adélard Descarries ainsi que sur l’autoportrait de Joseph St-Charles.

56 **Monument pour L., 1992, œuvre de Rose-Marie E. Goulet.**
Chaque lettre de métal a environ 1 mètre de hauteur. Elle fait partie de la cinquantaine d’œuvres présentées en permanence dans le Musée plein air de Lachine. © Rose-Marie E. Goulet / SODRAC (2009).



CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

COUVERTURE 1 ET PAGE CI-CONTRE

Marc Pitre
Tasse provenant du service à thé miniature

COUVERTURE 4 (de gauche à droite)
Dominique Chalifoux
Détail de l'œuvre *Fresh Hot Pills*, 1973, sérigraphie de Pierre Ayot, acrylique, papier, capsules, avant restauration.
© Succession Pierre Ayot / SODRAC (2009)

Richard-Max Tremblay
Détail d'*Au-dessus du lac n°1*, 1965, peinture d'Edmund Alleyn, huile sur toile, avant restauration.

David Strong
Détail d'une intervention d'Anita Henry, en 2008, sur un segment de l'œuvre Serge Lemoyne *Station I, Hommage à Christo*, de *Trilogie pour un triangle noir*, 1987. © Succession Serge Lemoyne / SODRAC (2009)

Dominique Chalifoux
Détail du *Portrait d'Elmire Lepaillieur*, début 20^e siècle, peinture attribuée à Georges Delfosse, huile sur toile, avant restauration.

Frances Moyle
Détail d'une coiffe amérindienne au décor perlé, avant restauration.

Marc Pitre
La restauratrice Anita Henry et la conservatrice Dominique Chalifoux examinant un segment de l'œuvre de Serge Lemoyne *Station I, Hommage à Christo*, de *Trilogie pour un triangle noir*, 1987, en vue de sa restauration.
© Succession Serge Lemoyne / SODRAC (2009)

PAGES INTÉRIEURES

Archéotec : 9

Centre de conservation du Québec :
Auteur non identifié : 5, 37
J. Beardsell : 48, 49
Michel Élie : 1, 2, 3, 19
Jean Blanchet : 36
I. Labrie : 26, 27

Richard-Max Tremblay : 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 55

Michel Dubreuil : 53

Musée de Lachine :
Auteur non identifié : 4, 24, 25
Dominique Chalifoux : 40
Marc Pitre : 7, 8, 44, 54, 56

Musée national des beaux-arts du Québec :
Patrick Altman : 38

Office provincial de publicité : 24

Photosynthèse :
Numérisation et retouche : 39

LISTE DES ŒUVRES ET
OBJETS PRÉSENTÉS
DANS L'EXPOSITION

REZ-DE-CHAUSSÉE

Îlot 1

Peinture, *Recherche et transition n° 2*, 1967
Œuvre de Guy Montpetit (1938-)
Huile sur toile, 91,5 x 91,5 cm
Don de madame Ruth Greenberg et monsieur Arthur P. Greenberg
RD-2007-029
Restaurée partiellement par Anita Henry, 2008
Vue partielle sur ill. 28

Sculpture, *Le berlot de poil*, vers 1930
Œuvre d'Alfred Laliberté (1878-1953)
Plâtre patiné, 32,4 x 22,6 x 54,2 cm
Don de monsieur Daniel Doyle
RD-1991-251
ill. 34

Sculpture (art populaire), *Boeuf berçant*, 20^e siècle
Attribué à Arthur Leblanc
Bois, pin, 101,5 x 66 x 193 cm
Don de madame Lucie Vary
RG-1985-001
ill. 28

Service à thé miniature, vers 1875
Théière et couvercle, pot à lait, sucrier et couvercle, tasses (5) et soucoupes (4)
Porcelaine, hauteur de la théière 6.5 cm
Don de madame Nora Pope
RC-1982-148-9-1.12
ill. 18, détail en couverture 1 et ci-contre

Fragments archéologiques de la collection d'études – en partie catalogués
Fragments de coutellerie dont des lames de couteaux, Boîte 17
Divers petits objets et fragments catalogués par les archéologues dont le **dé à coudre** datant du 19^e siècle, Boîte 13

Coffre de rangement pour costumes de poupée, vers 1940
Bois, papier à motif, métal, cuir, 22 x 40 x 22 cm
Don de Madame Pierrette Grégoire
RG-2009-002

Îlot 2

Photographie composite *L'Association des Commerçants Licenciés/BUREAU DE DIRECTION/1905*, vers 1905
Photomontage signé Louis Côté, photographie
Techniques mixtes, 154,9 x 185,4 X 14,1 cm
Archives du Musée de Lachine 2A8-2,5
Restaurée par Francine Gauthier (photographie) et Patrick Albert (cadre) du Centre de conservation du Québec, 2007
ill. 1, 2 et 3

Îlot 3

Maquette, *Vortexit (III)*, 2008
Œuvre de Bill Vazan (1933-)
Matériaux mixtes, 12 x 76 x 80,5 cm
Achat RD-2008-002

Îlot 4

Photographie, *Outlikan Meskina (Green Version)-Chicoutimi*, 1980, vers 2000
Œuvre de Bill Vazan (1933-)
Impression Lambda sur pellicule de polyester, 158,8 x 132,7 x 2,56 cm
Don de l'artiste RD-2007-013

Îlot 5

Photographie composite, *Association chorale des Saints-Anges Lachine*, 1914
Photomontage signé : Alf. Charbonneau, photographe, 76,5 x 101,5 cm
Archives du Musée de Lachine DAM 003
Restaurée par Chantal Émond (photomontage) et Marcel Pelletier (encadrement), 2009

Violon et étui, seconde moitié du 19^e siècle
Bois, métal, nacre, 60,5 x 21 cm
Don anonyme RF-1974-12-13B et RF-1974-12-13A
Restauré par Jules Saint-Michel, luthier, 2009
ill. 42

Archet, fin du 19^e siècle
Bois, crin de cheval, cuir, nacre, métal, 75 x 1 cm
Don de M. Jules Saint-Michel
RG-2009-001

Chevilles (4) et cordes (2) retirées du violon en 2009

Robe d'après-midi, 1905
Dentelle de coton, hauteur : 140 cm
Don de madame Marthe Jordan
RA-1974-12-23A
Restaurée par Sharon Little et Louise Lalonger du Centre de conservation du Québec, 1994 et 2002 et par Estelle Richard, 2008

Appareil photo panoramique, modèle Cirkut Camera #10
Entre 1904 et 1943
Fabriqué par la Eastman Kodak Company
New York, États-Unis, 31 x 28 x 23 cm
Achat RG-2005-063-1.3

Accessoires pour l'appareil photo panoramique : valise (identifiée C.A. Barbier), 10 x 38 x 65 cm, achat RG-2005-064-7, **trépied**, 112 x 105 cm et **table de rotation**, 31 x 5 cm, achats RG-2005-064-1-1.3 et RG-2005-064-2, **corde sur bâtonnet**, 25,5 x 2 cm, achat RG-2005-064-6-1.2, **film de marque Kodak**, 1964, 25,5 x 42 cm, achat RG-2005-064-5-1.3

Photographie panoramique *Cascades Désiré-Girouard Parc Lasalle*, 1938
Signé : C.A. Barbier, photographe
Épreuve à la gélatine rehaussée de couleur avec inscription manuscrite, 38 x 136,5 cm
Archives du Musée de Lachine DAM-002

Copie d'une photographie du parc Lasalle, 2009
Impression jet d'encre sur papier, 25,5 x 120,7 cm
Numérisation, impression, retouches et corrections par Photosynthèse
Achat
ill. 39

Îlot 6

Cuillère de cérémonie, entre 1875 et 1899
Culture : amérindien, haïda
Corne, 18,5 x 5,2 cm
Don anonyme RB-1980-L1-53
Restaurée par France Rémillard du Centre de conservation du Québec, 1997

Canot d'écorce, entre 1930 et 1950
Culture : amérindien, algonquien, attikamek (Tête de boules)
Bois, écorce de bouleau, racine d'épinette, résine, clous, 46 x 51 x 245 cm
Don anonyme RB-1948-L6-2
Restauré par Aaron York, artisan amérindien, 2004

Fourneau de pipe, entre 1875 et 1925
Culture : amérindien, dakota ?
Pierre, calcinite, verre, incrustation de plomb, 6,5 x 2,5 x 3,5 cm
Don anonyme RB-1948-L1-56
Restauré par France Rémillard du Centre de conservation du Québec, 1994

Sac à tabac et à pipe, vers 1800
Culture : amérindien, algonquien, ojibwé ?, région des Grands Lacs
Peau, piquants de porc-épic, perles, 111 x 12 cm
Don de monsieur Fred Russel Hamilton RB-1948-L1-57
Restauré par France Rémillard du Centre de conservation du Québec, 1997

Arc, fin 19^e, début 20^e siècle
Culture : inuit
Corne, andouiller ?, tendon ?, 54 cm
Don de monsieur Fred Russel Hamilton RB-1948-L1-37

Coiffe amérindienne, vers 1850
Culture : amérindien, algonquien, crie
Lainage, perles, coton, 35 x 67 cm
Don de Fred Russel Hamilton RB-1948-L1-22
Restaurée par Sharon Little du Centre de conservation du Québec, 2009
ill. 24, 25, 26, 27 et détail en couverture 4

Îlot 7

Poupée, 2^e moitié du 19^e siècle
Corps de tissu, tête et membres en cire, yeux de verre, cheveux naturels, 21,5 x 38,5 cm
Don anonyme RA-1974-L14E-2A
Restaurée par France Rémillard et H. Champagnac du Centre de conservation du Québec, 2001
ill. 4, 5 et 6

Bouquet (?), de mariée, 1896
Cire, papier, tissu
Don de madame Stephens ?
RA-1980-L7-13C
ill. 47

Poudrier, sans date
Ivoire, 7,5 x 5,2 cm de diamètre
Don anonyme RA-1974-L14A-31

Montre, sans date
Métal, 6 x 2 x 2 cm
Don anonyme RA-1974-L14B-48

Gants, sans date
Cuir de veau, métal, 26,1 cm
Don de monsieur Stephens ?
RA-1974-L25-11A et B
ill. 46

Panier (ouragan), sans date
Écorce de bouleau, 22 x 34 x 63 cm
Don anonyme RB-1948-L3-1

Lanterne magique (aussi appelée lanterne de projection), fin 19^e début - 20^e siècle
Métal, vitre, porcelaine, 14,5 x 40 cm
Don anonyme RF-1974-L2-11A à C
ill. 43

Lame de couteau de la collection d'étude
Métal
BiFk-6 3N1
Artefact mis au jour sur le site BiFk-6, LeBer-LeMoynes

Objets archéologiques mis au jour sur le site BiFk-6, LeBer-LeMoynes, arrondissement de Lachine et restaurés par Jérôme Morissette du Centre de conservation du Québec, 2006.

Porte de poêle, 20^e siècle
Métal, fonte AR-2000-300
Charnière, 19^e siècle
Métal, alliage ferreux AR-2000-288
Boucle, 18^e siècle
Métal, fer AR-2000-301
Bouton de manchette, 18^e siècle
Métal, fer ?, alliage cuivreux ? AR-2000-311
Bouton, 17^e siècle
Métal, alliage cuivreux AR-2000-261
Capiton (?), 19^e siècle
Métal, fer, fibre AR-1999-291

Dé à coudre, 18^e siècle
Métal, alliage cuivreux AR-2000-299
Anneau, 18^e siècle
Métal, alliage cuivreux, fibre AR-2000-280
Anneau, 18^e siècle
Métal, alliage cuivreux, fibre AR-2000-281
Clou, 19^e siècle
Métal, alliage cuivreux AR-1998-254
Crampon, 19^e siècle
Métal, fer AR-1999-255

Estampe à beurre, entre 1875 et 1925
Bois d'érable, 9 x 10 cm
Don de monsieur Réjean Lebeau RV-1989-L40-716
Restaurée par le Centre de conservation du Québec, 1995
ill. 46

Empreinte positive de l'estampe à beurre, 1995
Plâtre coloré, 1 x 10 cm
ill. 46

Boîte, entre 1900 et 1925
Écorce de bouleau, piquants de porc-épic, racines, 9 x 11,5 cm
Don de monsieur Yves St-Germain RB-1948-L1-59-1.2

Boîtes à gomme d'épinette (2), entre 1875 et 1899
Bois, 13 x 9,6 x 3,4 cm et 12 x 8,5 x 3,5 cm
Don de monsieur Yves St-Germain RE-1982-L5C-5 et RE-1982-L5C-14
Restaurées par Patrick Albert du Centre de conservation du Québec, 1999

Bottes, milieu 20^e siècle
Vynyle, métal, 24 x 42 cm
Don de monsieur Erik Baxter, Cattiny Smart Shoes (Lachine) RA-1980-L32-1A et B

ÉTAGE

Îlot 8

Girouette, *Oiseau Asie*, 20^e siècle
CŒuvre d'Alphonse Grenier (1908-1980)
Bois et métal peint, hauteur : 91 cm
Don de madame Marcelle Ferron RD-2000-310
Restaurée par Anita Henry, conception et fabrication du support par Cartgo, 2009
ill. 45

Îlot 9

Guide de positionnement des broderies sur le parement original
Mylar et plume feutre, 86,3 x 260,4 cm
Échelle 1/1
ill. 50

Parement religieux, voile de lutrin, sans date
Brocart, fil de soie et fil de soie broché (?), 111 x 55 cm
Don anonyme RA-1974-L15-1A
Restauré par Sharon Little du Centre de conservation du Québec, 2007
ill. 49

Sept (7) **Broderies de parement d'autel**, sans date
Fleur rouge RA-1974-L15-1C-1, ***P*** première lettre du mot latin Pax signifiant paix RA-1974-L15-1C-2, ***Fleur bleue*** RA-1974-L15-1C-3, ***Croix dans une mandorle*** RA-1974-L15-1C-4, ***Fleur bleue*** RA-1974-L15-1C-5, ***IHS*** sigle IHS formé des trois premières lettres du nom de Jésus en grec (interprété en latin Iesus Hominum Salvator, Jésus sauveur des hommes) RA-1974-L15-1C-6, ***Fleur rouge*** RA-1974-L15-1C-7
Fil de soie et fil de soie broché (?)
Don anonyme
Restaurées par Sharon Little du Centre de conservation du Québec, 2007
ill. 48 et 50

Partie d'un parement d'autel (support des broderies), sans date
Brocart, 89,5 x 260,5 cm
Don anonyme RA-1974-L15-1C
Désassemblé par Sharon Little du Centre de conservation du Québec, 2007

Broderie, sans date
Guirlande de fleurs
Provenant de la bordure inférieure d'un parement religieux
Fil de soie et fil de soie broché (?)
RA-1974-L15-1B-1
Restaurée par Sharon Little du Centre de conservation du Québec, 2007

Îlot 10

Peinture, *Portrait de Joseph-Adélard Descarries*, début du 20^e siècle
CŒuvre de Georges Delfosse (1869-1939)
Huile sur toile, 87 x 71,5 cm
Don de monsieur Gérard Couture RD-1992-126
Restaurée par Michael O'Malley du Centre de conservation du Québec, 2002
ill. 55

Peinture, *Portrait d'Elmire Lepaillieur (épouse de Joseph-Adélard Descarries)*, début du 20^e siècle
CŒuvre attribuée à Georges Delfosse (1869-1939)
Huile sur toile, 88 x 71.5 cm
Don de monsieur Gérard Couture RD-1992-127
Restaurée par Cécile de Boulard et Michael O'Malley du Centre de conservation du Québec, 1999
ill. 55 et détail en couverture 4

Peinture, *Femme à cheval*, entre 1875 et 1899
CŒuvre anonyme
Huile sur toile, 94 x 81,5 cm
Don anonyme RD-1974-L17-7
Restaurée par Claude Payer du Centre de conservation du Québec, 1982
ill. 55

Peinture, *Madame Stephen St-Denis*, vers 1878
CŒuvre de Charles Beauregard
Huile sur toile restaurée, 84 x 72 cm
Don anonyme RD-1974-L6-9
Restaurée par Esther Cyr du Centre de conservation du Québec, 1981
ill. 16 et 55

Peinture, *Monsieur Stephen St-Denis*, 1878
CŒuvre de Charles Beauregard
Huile sur toile restaurée, 84 x 72 cm
Don anonyme RD-1974-L6-8
Restaurée par Esther Cyr du Centre de conservation du Québec, 1982
ill. 15 et 55

Peinture, *Autoportrait*, entre 1930 et 1956
CŒuvre de Joseph St-Charles (1868-1956)
Huile sur toile, 73 x 61 cm
Don de monsieur Jean-Paul Soucy RD-1990-L15-87
Restaurée par Cécile de Boulard et Michael O'Malley (œuvre), 1999 et Patrick Albert, 2001 (cadre) du Centre de conservation du Québec

Peinture, *Jeune homme assis*, sans date
CŒuvre anonyme
Huile et photographie sur toile, 93 x 81 cm
Don anonyme RD-1974-L6-11
Restaurée par Esther Cyr du Centre de conservation du Québec, 1981

Sculpture, *Rêve d'amour*, sans date
CŒuvre d'Alfred Laliberté (1878-1953)
Plâtre patiné, 48,5 x 40,9 x 29,9 cm
Don de monsieur Daniel Doyle RD-1991-249
Restaurée par Claude Belleau du Musée national des beaux-arts du Québec, 1998

Îlot 11

Peinture, *Au dessus du lac n^o 1*, 1965
CŒuvre d'Edmund Alleyn (1931-2004)
Huile sur toile, 119 x 209 x 4,5 cm
Don anonyme RD-1997-107
Restaurée par Anita Henry, 2002 et par Michael O'Malley du Centre de conservation du Québec, 2007
ill. 35, détails ill. 36, 37, 38 et en couverture 4

Îlot 12

Sculpture, *Les pieds de l'architecte*, 1992-1998
CŒuvre de Normand Moffat (1949-)
Bois, ciment, cuivre, 256 x 72 x 122,5 cm
Don de l'œuvre initiale de madame France Joyal RD-1992-067
Recréee par l'artiste en 1998
ill. 51 et 52

Îlot 13

Peinture, *Le vent noir*, 1977
CŒuvre de Robert Wolfe (1935-2003)
Acrylique sur toile, 82 x 62 cm
Don de monsieur Sylvio Giampaolo RD-1994-013
Restaurée par Anita Henry, 2008
ill. 33

Sérigraphie, *Fresh Hot Pills*, 1973
CŒuvre de Pierre Ayot (1943-1995)
Acrylique, papier, capsules, 102,5 x 71,8 x 7 cm
Don de monsieur Patrice Drouin RD-1991-012
Restaurée par Anita Henry, 2009
ill. 31, détails ill. 32 et en couverture 4

Îlot 14

Peinture, *Tondo 5 + negative*, 1980
CŒuvre de Françoise Sullivan (1925-)
Acrylique sur toile, 256,5 x 334 cm
Don de monsieur Michel Gauthier RD-1997-008-1.3
Restaurée par Dolléans Inc. Art Conservation, 2009
ill. 41

Îlot 15

Peinture, *Station I, Hommage à Christo*, de *Trilogie pour un triangle noir*, 1987
CŒuvre de Serge Lemoyne (1941-1998)
Techniques mixtes, acrylique, toile, tapis, corde, métal, 308 x 458 x 32 cm
Don anonyme RD-1993-038-1.3
Restaurée par Anita Henry (peinture), 2008; conception et réalisation du support par Cartgo, 2008
ill. 12 et détails en couverture 4

Tous les objets et les œuvres reproduits dans ce catalogue sont conservés dans la collection du Musée de Lachine.

Fondé en 1948, le Musée de Lachine regroupe un site et une collection archéologiques classés et les bâtiments complets les plus anciens de l’île de Montréal, soit la Maison LeBer-LeMoine et sa dépendance.

La collection du Musée comporte trois volets : archéologie, histoire et art. Elle regroupe dans ce dernier volet des œuvres d’art ancien et contemporain incluant un jardin de sculpture d’envergure.

La mise en valeur de la collection permanente du Musée contribue à la diffusion des connaissances en histoire sociale et en histoire de l’art du Québec dans une perspective nationale. Le Musée propose aussi des expositions temporaires et des activités éducatives où il favorise la mise en parallèle et le croisement des disciplines.

Le Musée de Lachine est ouvert d’avril à décembre, du mercredi au dimanche, de 11 h 30 à 16 h 30.

1, chemin du Musée, Lachine (Québec), Canada H8S 4L9
T : 514 634.3478
F : 514 634.6784
Courriel : museedelachine@lachine.ca
Site Internet : <http://lachine.ville.montreal.qc.ca/musee>

ISBN : 978-2-924000-07-6

Dépôt légal
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2009
Bibliothèque et Archives Canada, 2009
© Musée de Lachine

Tous droits de traduction et d’adaptation, en totalité ou en partie sont réservés pour tous les pays. La reproduction d’un extrait quelconque de cette publication, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, est interdite sans l’autorisation écrite de l’éditeur.

Le Musée de Lachine est un musée municipal de la Ville de Montréal, subventionné par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec et le ministère du Patrimoine canadien.

Imprimé au Québec, Canada

Préserver le patrimoine pour le bénéfice des citoyens et des générations futures fait partie intégrante de la mission des musées.



Archéologie

Histoire

Beaux-arts

art ancien

art contemporain

sculpture extérieure



Jusqu'où devrait-on retoucher un tableau ? Combler un manque ou reconstituer les parties d'un objet, voire remplacer certains de ses éléments disparus ?

Irions-nous jusqu'à envisager de recréer un objet ou une œuvre entièrement ? Jusqu'où intervenir ? Voilà le questionnement éthique qui est au cœur de nos interventions.

Dans la foulée de l'exposition *Fracas*, la présente publication examine les questions soulevées par le travail de conservation et de restauration des objets. Elle décrit comment, dans différentes situations, les actions projetées peuvent présenter un défi impossible à relever ou constituer le début d'une aventure à suivre de près.



Musée de Lachine