

Restaurer la sculpture Restoring Sculpture

Serge Fisette

Numéro 102, hiver 2012–2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68145ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fisette, S. (2012). Restaurer la sculpture / Restoring Sculpture. *Espace Sculpture*, (102), 6–16.

Restaurer la sculpture Restoring Sculpture

Serge FISETTE

*Les grands amateurs d'antiques restauraient par piété.
Par piété, nous défaisons leur ouvrage¹.*

—Marguerite YOURCENAR

La restauration des œuvres d'art—des sculptures, en l'occurrence—est un travail minutieux et complexe. Certaines sont des installations extérieures implantées dans l'espace public, d'autres font partie de collections de musées, de corporations ou de particuliers, d'autres encore s'inscrivent dans l'imposant corpus du patrimoine religieux. Qu'il s'agisse de pièces endommagées ou ayant subi des ans... *l'irréparable outrage*, leur remise en état requiert les services de professionnels qualifiés possédant, outre une habileté manuelle, des compétences en chimie et en physique, ainsi qu'une connaissance de l'histoire de l'art.

Comme l'explique Paul Philippot, il ne s'agit pas simplement de conserver la *matière* de l'œuvre, on doit aussi tenir compte de son contexte historique : « Les progrès de la restauration au cours du dernier demi-siècle, précise-t-il, se sont opérés selon deux lignes dominantes complémentaires : le développement de l'approche critique et celui des études de laboratoire. Le premier s'est caractérisé par l'élaboration d'une méthodologie archéologique et esthétique qui conçoit la restauration comme un moment de la critique historique; le second, s'attachant à l'étude systématique des matériaux, de leur structure et de leurs altérations, aboutit aujourd'hui à la constitution d'une science de la conservation². »

Il existe au pays plusieurs organismes et associations voués à ce type d'ouvrage, entre autres le Conseil du patrimoine religieux du Québec, le Centre de conservation du Québec, l'Institut canadien de conservation, l'Association canadienne des restaurateurs professionnels (ACRP) et l'Association canadienne pour la conservation et la restauration des biens culturels (ACCR). Ces dernières ont d'ailleurs publié un *Code de déontologie et Guide du praticien*. On y lit que « le rôle fondamental du restaurateur consiste à préserver et à restaurer les biens culturels au bénéfice des générations présentes et futures; le restaurateur doit constamment s'efforcer de maintenir un équilibre entre l'utilisation et la préservation d'un bien culturel; il doit se renseigner sur l'intégrité physique, conceptuelle, historique ou esthétique du bien culturel et respecter cette intégrité dans toutes ses interventions; et il doit viser l'excellence, notamment en ce qui concerne la conservation préventive, l'examen, la documentation, la recherche, le traitement et la formation³. »

Mentionnons également l'implication de DOCOMOMO (International working party for DOcument and COnservation of Buildings, sites and neighbourhoods of the MOdern MOvement), un organisme patrimonial qui vise à documenter et à préserver les bâtiments et les œuvres d'art issus du *mouvement moderne*. À cet égard, on se souviendra que c'est grâce à la vigilance et à la ténacité de Danielle Doucet, responsable de l'art public à DOCOMOMO Québec, que l'on a pu sauver de la destruction la sculpture *Orbite optique n° 2*, de Gerald Gladstone, érigée à l'entrée de la Ronde lors de l'Exposition universelle de 1967 (pour connaître les détails de l'affaire, lire son texte « La conservation de la sculpture de Gerald Gladstone: une controverse médiatisée », publié dans *Espace* n° 60, été 2002, p. 36-37).

*The great lovers of antiquities restored out of piety.
Out of piety, we undo what they did.*

—Marguerite YOURCENAR, *That Mighty Sculptor Time*¹

Restoring artworks—in this case, sculpture—is painstaking and complex work. Some are exterior installations, set up in public space; others are in the collections of museums, corporations or individuals, while others are part of the imposing corpus of our religious heritage. Whether we are dealing with damaged objects, or those weathered by the years... that *irreparable outrage*, their repair requires the services of qualified professionals who—besides manual dexterity—possess skills in physics and chemistry as well as knowledge of art history.

As Paul Philippot explains, it is not simply a matter of conserving the work *materially*, one must also keep in mind its historical context: “The progress in restoration over the last half-century has moved along two dominant and complementary lines: the development of a critical approach and laboratory studies. The first is characterized by the elaboration of an archaeological methodology and aesthetic that conceives of restoration as a instance of historical critique; the second, tied to the systematic study of materials, their structure and alterations, leads today to the creation of a conservation science.”²

The country has many organizations and associations dedicated to this type of work, among them the Conseil du patrimoine religieux du Québec, the Centre de conservation du Québec, the Canadian Conservation Institute, the Canadian Association of Professional Conservators (CAPC), and the Canadian Association for Conservation (CAC). The latter have published a *Code of Ethics and Guidance for Practice*. In it one reads that “The fundamental role of the conservation professional is to preserve and to restore, as appropriate, cultural property for present and future generations; it is the responsibility of the conservation professional to strive constantly to maintain a balance between the need in society to use a cultural property, and to ensure the preservation of that cultural property; all actions of the conservation professional must be governed by an informed respect for the integrity of the property, including physical, conceptual, historical and aesthetic considerations; the conservation professional shall strive to attain the highest possible standards in all aspects of conservation, including preventive conservation, examination, documentation, research, treatment and education.”³

One should also mention the involvement of DOCOMOMO (International working party for DOcument and Conservation of Buildings, sites and neighbourhoods of the MOdern MOvement), a heritage organization that has the aim of documenting and preserving Modernist buildings and artworks. In connection with this, one may recall that it was due to the vigilance and persistence of Danielle Doucet, responsible for public art at DOCOMOMO Quebec, that we were able to save from destruction Gerald Gladstone's *Orbite optique No. 2*, a sculpture erected at the entrance to La Ronde for Expo 67. (For more details, read her text “*La conservation de la sculpture de Gerald Gladstone: une controverse médiatisée*”, published in *Espace* No. 60, Summer 2002, pp. 36-37.)

Gerald GLADSTONE
(1929-2005), *Orbite
optique n° 2*, 1967. La
Ronde, Exposition
universelle de Montréal.
En cours de restaura-
tion/While being restored.
Photo : Ville de Montréal.



CONSERVER OU RESTAURER?

Ne parlons pas de restauration. La chose elle-même, du début à la fin, n'est qu'un mensonge⁴.

—John RUSKIN

Au cours des dernières années, d'importants débats, parfois houleux, ont animé le milieu des conservateurs/restaurateurs. Parlant des gâchis irréversibles résultant de certaines restaurations en art, François Mauriac écrivait dans son *Journal*, en 1937: « Là où les chimistes américains ont passé, rien ne demeure de la vibration du génie. Le Nouveau Monde achète à l'Ancien des chefs-d'œuvre et lui renvoie des cadavres⁵. » L'auteur de *Thérèse Desqueyroux* pointait ainsi l'incessant duel entre conservation et restauration. Entre ceux prônant des interventions majeures, parfois radicales, pouvant aller jusqu'à « modifier l'original de l'objet historique pour trouver un état supposé proche de l'apparence d'origine⁶ » — ce qui permettrait, dit-on, une meilleure *lisibilité* de l'œuvre —, et ceux pour qui suffisent des gestes conservatoires plus modestes dont l'objectif est de préserver l'intégrité et les qualités des œuvres, compte tenu que, grâce aux avancées technologiques, il est désormais possible de réaliser des reproductions sans le moindre risque pour l'objet lui-même.

Si la notion de goût et les canons de la beauté varient selon les époques, il en est de même des motivations des restaurateurs d'œuvres d'art et des principes guidant leurs actions. Lorsque, en 1811, on demande au sculpteur danois Bertel Thorvaldsen (1770-1844) de reprendre des personnages en marbre du fronton du temple d'Aphaïa à Égine (500-490 av. J.-C.), il privilégie une restauration dite « exhaustive », soit de « compléter » les statues en y ajoutant les parties manquantes afin que les héros retrouvent leur splendeur initiale. Les approches ayant radicalement changé depuis lors, les œuvres seront tout bonnement « dé-restaurées » un siècle et demi plus tard!

Le débat reste ouvert et apparemment toujours d'actualité. En témoigne la décision de Silvio Berlusconi, en 2010, de faire restaurer deux marbres antiques en redonnant une main à Vénus et un pénis à Mars! L'affaire fera grand bruit, soulevant la colère des uns et les moqueries des autres, surtout que les prothèses étaient en résine et que le coût de l'opération frisait les 70 000 euros! Sans doute que les statues connaîtront le même sort que celles de Thorvaldsen puisque les ajouts sont des reconstitutions « réversibles » fixées à l'aide d'aimants. Ce principe de « réversibilité » est devenu important de nos jours. En utilisant des produits qui pourront être éventuellement retirés par un autre intervenant, on reconnaît que des matériaux et des techniques pourraient se révéler plus pertinents dans l'avenir.

Faut-il donc restaurer à la perfection au point de tromper le spectateur? Faut-il infliger une *chirurgie plastique* qui redonne un semblant de jeunesse éternelle ou, au contraire, laisser apparents les signes inéluctables du vieillissement? Qu'en est-il lorsque l'archéologue et historien d'art Adolf Furtwängler (1853-1907) propose de *revamper* la Vénus de Milo en y greffant des fragments de bras trouvés au moment de la découverte de la célèbre déesse? C'est pour contrer ce genre d'abus que l'ARIPA (Association pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique) a proposé que des renseignements complets soient inscrits sur les cartels

CONSERVE OR RESTORE?

Do not let us talk then of restoration. The thing is a Lie from beginning to end.

—John RUSKIN⁴

Over the years, important, sometimes turbulent, debates have swept through the community of conservators/restorers. François Mauriac, discussing the irreversible damage resulting from certain restorations of art, wrote in his *Journal* of 1937: “There, where American chemists have passed, nothing remains of the vibration of genius. The New World buys masterpieces from the Old and sends back corpses.”⁵ The author of *Thérèse Desqueyroux* points to the endless duel between conservation and restoration. Between those seeking major, sometimes radical, interventions that may go so far as to “modify the original historical object in order to find a state supposedly close to its original appearance”⁶ — that, one is told, would allow better *readability* of the work, — and those for whom more modest conserving gestures would suffice. Those whose aim is to preserve the integrity and the qualities of artworks, while bearing in mind that, thanks to technological advance, it is now possible to create reproductions without the slightest risk to the object itself.

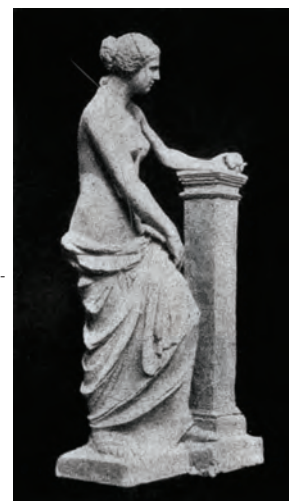
If notions of taste and canons of beauty vary with the times, the same is true of the art restorer's motivations and the principles guiding the work. When the Danish sculptor Bertel Thorvaldsen (1770–1844) was asked, in 1811, to restore marble figures from the temple of Aphaia at Aegina (500–490 BC), a so-called “exhaustive” restoration was in favour. One that would “complete” statues and add missing parts so these heroes could reclaim their initial splendour. Approaches have changed radically since then, and those works were quite simply “de-restored” a century and a half later!

The debate is still open and apparently still current. Witness Silvio Berlusconi's 2010 decision to restore two classical marbles by replacing one of Venus' hands and Mars' penis! The affair got a lot of attention; it raised ire on one hand and mockery on the other, largely because the prostheses were resin and the operation cost close to 70,000 Euros! No doubt these statues will have a similar fate to those of Thorvaldsen's since the additions are “reversible” reconstructions, held in place by magnets. The principle of “reversibility” has become important these days. By using products that could possibly be removed by someone else, one acknowledges that the role of materials and techniques will become even more pertinent in the future.

Must one restore to *perfection*, to the point of tricking the viewer? Must one inflict some *plastic surgery* that creates an effect of eternal youth or, contrarily, leaves the ineluctable signs of aging still visible? How to respond when the archaeologist and art historian Adolf Furtwängler (1853–1907) suggested revamping *Venus de Milo* by grafting to her the arm fragments unearthed when the celebrated goddess was discovered? To act against such abuses the Association pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique (ARIPA) suggests that complete information be inscribed on museum files, indicating the dates of any restoration and the names of those involved. For the same reason that we continue to favour a respect for the original work, the restorer can no longer focus on the “recreation” of missing elements.



Héraclès. Fronton du Temple d'Aphaïa à Égine (500-490 av. J.-C.). Pediment from the Temple of Aphaia in Aegina. Restoration/Restoration: Bertel THORVALDSEN. Glyptothèque, Munich.



Adolf FURTWÄNGLER, Vénus de Milo. Reconstitution. Source: Paul Carus, The Venus of Milo: An Archaeological Study of the Goddess of Womanhood. The Open Court Publishing Company, Chicago/London, 1916, p. 33.

des musées, indiquant les dates des restaurations et le nom des intervenants. Et pour la même raison que l'on privilégie désormais le respect de l'œuvre originale, le restaurateur ne pouvant plus s'adonner à la « re-crédation » d'éléments disparus.

FINANCEMENT PRIVÉ/PUBLIC

La restauration, on s'en doute, nécessite de grands moyens financiers dont les sommes proviennent tantôt d'organismes publics, tantôt du secteur privé. Dans certains cas, la formule adoptée sera celle de la souscription publique, laquelle connaîtra quelques succès au Québec, notamment avec le monument à sir George-Étienne Cartier de George William Hill (1862-1934). Inaugurée en 1907, l'œuvre sera restaurée grâce à une souscription lancée en 1912. (C'est d'ailleurs à ce type d'implication populaire que l'on doit la création de plusieurs œuvres publiques, comme la statue de la Vierge de Louis Jobin, au cap Trinité—voir plus loin—et le monument aux héros de la guerre des Boers qui honore les soldats canadiens décédés en Afrique australe [1899-1902]. Réalisé également par George William Hill, le monument se dresse au centre-ville de Montréal, à l'ancien square Dominion, nommé aujourd'hui square Dorchester et place du Canada⁷.)

Une autre formule originale : celle du château de Versailles qui a mis sur pied une campagne de financement visant à restaurer les sculptures de ses jardins en invitant la population à « adopter » l'une des statues. L'initiative semble connaître un vif succès puisque plus d'une centaine de sculptures ont été adoptées par des particuliers, des petites et grandes entreprises, des associations et des collectivités de partout dans le monde. En plus de profiter de déductions fiscales—pouvant aller jusqu'à 66% pour un individu—, les donateurs voient leur nom inscrit sur l'échafaudage de chantier lors de la restauration et sur le cartel de l'œuvre restaurée.

À l'échelle internationale, l'UNESCO possède un programme qui veille à préserver le patrimoine mobilier en danger. En 1954, à la suite des destructions massives durant la Seconde Guerre mondiale, les membres adoptaient la *Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé*. Elle constituait « le premier traité international à vocation universelle dédié à la protection du patrimoine culturel en cas de conflit armé. [...] Un processus de

PRIVATE/PUBLIC FUNDING

Restoration, as one might suspect, requires significant financial means, the sums are provided sometimes by public institutions and sometime by the private sector. In some cases, the formula adopted will be that of a public subscription, which has seen some success in Quebec, notably with the monument to Sir George-Étienne Cartier by George William Hill (1862-1934). Installed in 1907, the work was restored through a subscription launched in 1912. (We also owe the creation of several public works to this type of support, notably Louis Jobin's statue of the Virgin at Cap Trinité—see below—and the monument to the heroes of the Boer War, honouring Canadian soldiers who died in South Africa (1899–1902). The monument, also created by George William Hill, stands in downtown Montreal in what was formerly Dominion Square and is now called Dorchester Square and Place du Canada.)⁷

Another original approach is that used by Château de Versailles. It set up a funding campaign to restore the sculptures in its gardens by inviting the public to “adopt” one of the statues. The initiative seems to have enjoyed brisk success since individuals, large and small companies, associations and collectives from around the world have adopted more than a hundred sculptures. In addition to enjoying the tax benefits—which can go as high as 66% for an individual—donors see their names inscribed on work site scaffolding during restoration, and on information tags for the restored work.

At the international level, UNESCO has a programme that attends to preserving at-risk cultural property. In 1954, following World War II's massive destruction, member states adopted the *Protocol to the Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict*. It is “the first international treaty with a worldwide vocation focusing exclusively on the protection of cultural heritage in the event of armed conflict. [...] A review of the Convention was initiated in 1991, resulting in the adoption of a Second Protocol to the Hague Convention in March 1999.”⁸ At the time of writing this, the organization is completing a pilot project—financed by the United States—to document and catalogue the collections of the Kabul Museum and to restore the objects destroyed

Reconstitution polychrome du fronton du temple d'Aphaia à Égine. Détail de l'exposition *Bunte Götter. Die farbenfrohe Welt der Alten Griechen*, Musée d'art et de l'industrie à Hambourg, 4 avril – 1^{er} juillet 2006. / Reconstruction of the polychrome pediment of the Temple to Aphaia in Aegina. Detail in the exhibition *Bunte Götter. Die farbenfrohe Welt der Alten Griechen*, The Museum of Art and Industry in Hamburg, April 4 – July 1, 2006 © Dr Frank Hildebrandt, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Antikensammlung.



réexamen de la Convention a commencé dès 1991, aboutissant à l'adoption d'un deuxième *Protocole à la Convention de La Haye*, en 1999⁸. » Au moment d'écrire ces lignes, l'organisme achevait un projet pilote—financé par les États-Unis—afin de documenter et de référencer les collections du Musée de Kaboul et de restaurer les objets détruits par les Talibans. Réalisé en collaboration avec le ministère afghan de l'Information et de la Culture et la Société de préservation du patrimoine culturel afghan (SPACH), le projet a permis de constituer une base de données informatique des collections et d'initier du personnel aux techniques de conservation et de restauration.

MUSÉES

Au Canada, seuls quelques grands musées possèdent un département de restauration d'œuvres d'art. Au Musée des beaux-arts de Montréal, l'initiative remonte à la fin des années soixante-dix avec l'embauche du restaurateur de peinture Robert Ashton, puis de Rodrigue Bédard—avant cela, les restaurations étaient effectuées à contrat dans le secteur privé. Avec détermination et clairvoyance, ce dernier s'est consacré au fil des ans à développer un véritable département muni des équipements de pointe

by the Taliban. Created in collaboration with the Afghan Ministry of Information and Culture and the Society for the Preservation of Afghan Cultural Heritage (SPACH), the project has set up a computerized database of the collections and trained staff in conservation and restoration techniques.

MUSEUMS

In Canada, only a few large museums have art restoration departments. At the Montreal Museum of Fine Arts, the programme dates back to the end of the '70s and the hiring of painting restorer Robert Ashton and then Rodrigue Bédard. Before this, restorations were done on a contract basis in the private sector. With determination and perceptiveness, the latter dedicated himself to gradually building an actual department equipped with the up-to-date essential tools and supported by collaborators. Now headed by Richard Gagnier, the studio has six employees, four restorers and two technicians, each specialized in a particular field: painting, framing and gilding, sculpture, decorative arts, graphic arts, contemporary art, etc.

When we met last July, he indicated that he prefers preventative



Martin HONERT, *Tilleul*.
En cours de restauration,
été 2012. Documentation
de traitement : Richard
Gagnier du Musée des
beaux-arts de Montréal.

indispensables et à s'entourer de collaborateurs. Dirigé aujourd'hui par Richard Gagnier, l'atelier compte six employés, dont quatre restaurateurs et deux techniciens, chacun d'eux spécialisé dans un domaine particulier : peinture, encadrement et dorure, sculpture, arts décoratifs, arts graphiques, art contemporain, etc.

Lorsque nous l'avons rencontré, en juillet dernier, il nous a indiqué privilégier la conservation de type préventif où les interventions sont minimales et le moins possible importunes. « Il arrive même, disait-il, que nous mettions plusieurs années avant de nous décider à intervenir sur une pièce, faute de trouver la bonne intervention ou la manière de l'appliquer, comme ce fut le cas pour *Condensation Cube* de Hans Haacke acquis par le Musée des beaux-arts du Canada. Il s'agit d'un cube de plexiglas scellé contenant quelques centimètres d'eau distillée produisant par tension de vapeur des gouttes de condensation sur les parois internes. Fabriqué par l'artiste, le dessus du cube n'étant pas parfaitement hermétique sur deux petites zones, les conditions d'humidité et l'air stagnant ont fini par provoquer des moisissures brunâtres en ces endroits. Que faire alors? Comment remédier à la situation, comment accéder à ces zones pour les nettoyer sans devoir "démanteler" la sculpture et, par ce geste, risquer de l'endommager? Un même "casse-tête" s'est présenté avec *Animal Preserve no. 2* de Iain Baxter où des animaux en peluche sont submergés dans des bocal remplis d'eau distillée. Certains animaux n'ayant pas été suffisamment gorgés d'eau avant leur immersion, ils ont peu à peu absorbé une partie du liquide dans lequel ils étaient supposés s'engloutir, créant une situation propice à la prolifération de moisissure, avec un volume restreint d'air et d'humidité extrême. Et que dire de *Tilleul* de Martin Honert, de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal, dont la structure interne s'est fragi-

conservation in which intervention is minimal and any importuning as restrained as possible. "It can happen," he said, "that one spends several years thinking before deciding to intervene on a piece, unable to identify the right technique, or the manner in which to proceed with it. That was the case for Hans Haacke's *Condensation Cube*, acquired by the National Gallery of Canada. The piece is a sealed plexiglass cube containing a few centimeters of distilled water in which droplets of condensation on the inside panels are created by vapour tension. Made by the artist, the top of the cube was not perfectly hermetic in two small areas and the humidity and stagnant air ultimately created a brownish mould in places. What to do? How to remedy the situation, how to access these zones to clean them without 'dismantling' the sculpture and, in so doing, risk damaging it? Iain Baxter's *Animal Preserve No. 2* presented a real 'puzzle.' In this work, plush animals are submerged in bottles of distilled water. Some animals were not sufficiently saturated with water before their immersion. Little by little they soaked up part of the liquid in which they were supposed to be immersed, creating a situation—given the restricted volume of air and extreme humidity—that encouraged mould. And what to say about Martin Honert's *Tilleul*, in the collection of the Montreal Museum of Fine Arts. Its internal structure has weakened in many places, probably during transport, causing sagging in the branches and general form of the tree. The 'leaves' on the branches are made up of several thousand pieces of confetti, resinated and glued on polystyrene blocks and the metal grid. How, then, to recreate the original appearance of the work—without further damaging the object—other than directly intervening on the internal framework given that access to the source of the problem is largely impossible. These kinds of questions face us regularly. Often, each case is unique and requires an appropriate response. What

Irene F. WHITTOME,
*Château d'eau, lumière
mythique*, 1997. Bois de
cèdre, métal, miroirs,
défenses de narval en ivoire,
moteur et lumière / Cedar,
metal, mirrors, narwal ivory
defenses, motor and light.
320 x 305 cm (diam.).
Collection Musée d'art
contemporain de Montréal.
©Irene F. Whittome /
SODRAC (2012).
Photo : Denis FARLEY.





Martin HONERT, *Tilleul*,
1990. Métal, mousse
synthétique, résine plas-
tique, papier, peinture. 145
x 140 x 140 cm. Coll.
Musée des beaux-arts de
Montréal. Photo : Service
de la photographie, MBAM.

lisée en maints endroits, probablement durant le transport, causant un affaiblissement des branches et de la forme générale de l'arbre. Or, le "feuillage" de ces branches est constitué de plusieurs milliers de confettis, résinés et collés sur des blocs de polystyrène et de grillage métallique. Comment, dès lors, rétablir l'apparence initiale de l'œuvre autrement qu'en intervenant directement sur l'ossature interne sans briser plus avant l'objet, l'accès à la source du problème étant quasi impossible? Voilà le genre de questions auxquelles nous sommes confrontés régulièrement. Chaque cas qui nous est soumis est souvent unique et demande une action appropriée. Quelle méthode adopter lorsque des œuvres sont réalisées avec des matières organiques, que ce soit de la confiture ou des alvéoles en cire provenant de ruches d'abeilles, comme dans les œuvres d'Aganetha Dyck? Un autre exemple posant problème est celui des pièces qui, par leur nature même, n'acceptent aucune marque de vieillissement. Que des craquelures apparaissent sur un tableau ancien, la chose est acceptable et devient un gage historique de son authenticité. Elles ne le sont plus du tout quand il s'agit d'une toile de Barnett Newman où les "champs colorés" doivent demeurer "impeccables" puisque c'est la couleur et la notion du sublime qui constituent le sujet même de la peinture... Pour toutes ces raisons, nous veillons désormais, si cela est possible, à établir avec l'artiste un "protocole de réinstallation" dans lequel sont clairement indiquées les procédures à suivre afin de préserver l'expérience souhaitée. De même, le musée préconise l'établissement d'un "rapport d'état" au moment de faire

method should be chosen when works are created from organic materials, like jam or the wax cells from beehives, which is the case with Aganetha Dyck's work? Another problematic example is that of pieces, which, by their very nature, cannot bear any sign of age. When cracks appear on an old painting, that's acceptable; they become a historical measure of their authenticity. They are no longer acceptable, in any way, when the work is a Barnett Newman painting in which the 'colour fields' must stay 'impeccable' because it is colour and the idea of the sublime that are the very subject of the painting... For these reasons, we now establish, if possible, a 'reinstallation protocol' with the artist, clearly indicating the procedures to follow to preserve the desired presentation of the work. At the same time, the museum foresees setting up a 'condition report' when a work is acquired, which would allow us to record its actual condition and the possible steps to be taken for its conservation."

CENTRE DE CONSERVATION DU QUÉBEC

Religious sculpture, which includes some works that date back several centuries, is certainly one of the most... thriving areas for conservators/restorers, notably those working at the Centre de conservation du Québec (CCQ). Here are a few well-known examples.

After an apparently "miraculous" healing, Charles-Napoléon Robitaille, a travelling salesman from Quebec, decided to erect a sculpture of the Virgin at Cap Trinité and called upon the sculptor Louis Jobin. Nicknamed *The Madonna of the Saguenay*, she was installed in 1881. A

first restoration was done in 1913 and another in 1943, organized by the Société historique du Saguenay. Further work would be undertaken by the brothers Maurice and Pierre Ouellette and, in 2008, the Centre de conservation du Québec would take on the task of restoring its "original white colour." (Éric Tremblay, www.riviere-eternite.com)

The Stations of the Cross at Ermitage Saint-Antoine de Lac-Bouchette in Saguenay-Lac Saint-Jean brings

together forty-three limestone figures created between 1919 and 1925 by Belgian artists Anselme Delwaide and Rodolphe Goffin, who had resided in Quebec since 1914. Isabelle Paradis notes that "these sculptors used the mountain on site to create their own version of Golgotha."⁹ The work was restored in 1999 by the CCQ. Still on the hermitage's land, an exterior Calvary scene was set up under a pergola in 1918. Consisting of six figures, it is one of the most elaborate in Quebec. Good and bad thieves surround Jesus, while Mary, the apostle John and Mary Magdalene are at his feet. Sculpted by Louis Jobin and initially decorated by Charles Huot, it would also be restored by the Centre de conservation du Québec in 2003.

In 1975, *Saint-Jacques le Mineur* church was demolished to make way for Université du Québec à Montréal buildings, which now incorporate the bell tower and the façade of the south transept. One important element of the construction work was the restoration of the statue of *Saint Jacques le majeur* attributed to Olindo Gratton (1855-1941) and dating from 1889. It stands about 4.5 meters high and rests on a separate pedestal that is probably the work of ironworker-roofer. The sculpture is wood and covered in copper leaf. Sculptor Fabien Pagé carried out the restoration work at his studio in Donnacona. The old internal structure was replaced with a new one in stainless steel, and an anchorage system was added at the base, along with a ring in the head to facilitate the statue's installation. A complete cleaning of the surface was also undertaken along with the application of a protective varnish that



l'acquisition d'une œuvre, ce qui permet de préciser l'état actuel de la pièce et les éventuelles mesures qui devront être prises pour sa conservation.»

CENTRE DE CONSERVATION DU QUÉBEC

Regroupant des œuvres dont certaines datent de plusieurs siècles, la sculpture religieuse constitue assurément l'un des... terreaux les plus fertiles pour les conservateurs/restaurateurs, notamment ceux qui travaillent au Centre de conservation du Québec. Voici quelques exemples connus.

C'est à la suite d'une guérison apparemment « miraculeuse » que Charles-Napoléon Robitaille, un commis-voyageur de Québec, décide d'élever une statue de la Vierge au cap Trinité en faisant appel au sculpteur Louis Jobin. Surnommée *La Madone du Saguenay*, elle sera érigée en 1881. Une première restauration sera faite en 1913 et une autre en 1943, organisée par la Société historique du Saguenay. De nouveaux travaux seront effectués par les frères Maurice et Pierre Ouellette et, en 2008, le Centre de conservation du Québec se chargera de lui redonner « sa couleur blanche originale » (Éric Tremblay, www.riviere-eternite.com).

Le chemin de croix de l'Ermitage Saint-Antoine de Lac-Bouchette, au Saguenay-Lac-Saint-Jean, réunit quarante-trois personnages réalisés en pierre calcaire entre 1919 et 1925 par les artistes d'origine belge Anselme Delwaide et Rodolphe Goffin, installés au Québec depuis 1914 : « Les sculpteurs, note Isabelle Paradis, ont utilisé la montagne sur le site pour

←←
Anselme DELWAIDE et Rodolphe GOFFIN, *Chemin de croix*, 1919-1925. Détail/Detail. Ermitage Saint-Antoine de Lac-Bouchette, Saguenay-Lac-Saint-Jean. Interprétation à l'acrylique/Acrylic rendering: Diane de GRAND MAISON.

←
Louis JOBIN, *Calvaire*, 1918. Ermitage Saint-Antoine de Lac-Bouchette, Saguenay-Lac-Saint-Jean. Interprétation à l'acrylique/Acrylic rendering: Diane de GRAND MAISON.



Louis JOBIN, *La Madone du Saguenay*, 1881. Une vue générale de la statue en cours de traitement avec l'échafaudage à quatre paliers donnant aux restaurateurs accès à toute la surface./An overall view of work on the statue with four-storey scaffolding to give the restorers complete access. Photo: Antoine PELLETIER © CCQ.



créer leur propre version de la montée du Golgotha⁹. » L'œuvre sera restaurée en 1999 par le CCQ. Toujours sur le terrain de l'Ermitage, un calvaire extérieur est aménagé en 1918 sous un édicule. Comprenant six personnages, c'est l'un des plus élaborés au Québec. Jésus est entouré du bon et du mauvais larron avec, à ses pieds, Marie, l'apôtre Jean et Marie-Madeleine. Sculpté par Louis Jobin et décoré initialement par Charles Huot, il sera également restauré par le Centre de conservation du Québec en 2003.

En 1975, l'église Saint-Jacques-le-Mineur est démolie pour faire place aux bâtiments de l'Université du Québec à Montréal qui intègrent le clocher et la façade du transept sud. Un élément important de ces travaux fut la restauration de la statue de saint Jacques le Majeur, attribuée à Olindo Gratton (1855-1941) et datée de 1889. Elle mesure environ 4,5 mètres et repose sur un piédestal de facture différente, probablement l'œuvre d'un ferblantier-couvreur. La sculpture est en bois, recouverte de feuilles de cuivre. Les travaux de restauration ont été effectués par le sculpteur Fabien Pagé à son atelier de Donnacona. L'ancienne structure interne a été remplacée par une nouvelle en acier inoxydable, avec un système d'ancrage à la base et un anneau à la tête afin de faciliter l'installation de la statue. On procéda également à un nettoyage complet de la surface et à l'application d'un vernis de protection, ce qui confère un aspect de cuivre brillant orangé qui vieillira peu à peu vers le vert pâle.

(Pour les internautes intéressés par l'art religieux, rappelons que le Musée des beaux-arts du Canada présente sur le Web les différentes étapes de restauration d'une statue de saint Joseph, une sculpture anonyme du XVII^e siècle taillée dans un bouleau et provenant de l'église de Sainte-Hélène-de-Kamouraska : www.gallery.ca/cybermuseum/showcases/preserves/stjoseph_f.jsp.)

Mais les interventions du Centre de conservation du Québec ne se limitent pas à l'art sacré ancien. Regroupant une trentaine de restaurateurs, dont dix spécialisés en sculpture, il reçoit des commandes provenant autant de particuliers que de musées et d'organismes publics, comme la Société de transport de Montréal qui lui a confié la tâche de restaurer des œuvres d'art du métro. Lors de ma visite, j'ai rencontré Isabelle Cloutier qui m'a présenté quelques « cas » en chantier, dont celui de la murale extérieure de Jordi Bonet au pavillon Pouliot de l'Université Laval. Une pièce imposante réalisée en 1963 et constituée de 3591 tuiles en céramique fabriquées par l'artiste en Belgique. Alors que certaines d'entre elles se sont décollées du mur porteur à cause du tassement progressif de la brique, d'autres se sont détériorées à la surface, notamment avec l'apparition de craquelures dans la glaçure. Comme il y a très peu de littérature sur la céramique extérieure, d'importantes recherches doivent être menées afin de trouver des matériaux de restauration adéquats.

Il arrive également que l'on fasse appel à des experts œuvrant dans d'autres départements comme l'atelier de mobilier pour la restauration de l'imposant *Château d'eau : lumière mythique* (1997) d'Irene F. Whittome, dont la structure interne en bois était pourrie, ou encore à des professionnels de l'extérieur. Pour *Involment no 2* (1969), par exemple, une œuvre lumineuse interactive de Marco Lepage, on a dû recourir aux services d'un maître-électricien pour une « mise aux normes » du filage électrique et ce, tout en respectant les dimensions des éléments originels. Même procédure pour *Cerveau III recherche une idée* (1974) de Denis Poirier—en colla-

conferred a bright orange copper colour to the finish that will slowly age to pale green.

(Web surfers interested in religious art should note that the National Gallery of Canada has a web presentation of the various stages of the restoration of a statue of Saint Joseph, an anonymous 17th century birch sculpture from the church of Sainte-Hélène de Kamouraska: (www.gallery.ca/cybermuseum/showcases/preserves/stjoseph_f.jsp.)

But the activities of the Centre de conservation du Québec are not limited to historical sacred art. Some thirty restorers, ten of which specialize in sculpture, work at the centre and it receives commissions from as many private individuals as museums and from public organizations such as the Société de transport de Montréal who awarded it the task of restoring artworks in the metro system. On my visit, I met Isabelle Cloutier who showed me several “cases” presently underway, including an exterior mural by Jordi Bonet at the Pouliot Building of Laval University. An imposing work created in 1963, it is 40 meters in length and composed of 3,591 ceramic tiles made by the artist in Belgium. While some of them came off the supporting wall due to gradual settling of the bricks, others had surface deterioration, notably the appearance of cracks in the glaze. As there is very little literature concerning exterior ceramics, significant research must be undertaken to find adequate replacement materials.

Appeals are made to professionals from outside the organization and to experts working in other departments as well, such as the furniture studio for the restoration of Irene F. Whittome's imposing *Château d'eau : lumière mythique* (1997) that experienced some rot of the inner wooden structure. For Marco Lepage's *Involment No. 2* (1969), an interactive light work, for example, the services of a master electrician were required for an “upgrade” of the wiring, all while respecting the size of the original elements. The same procedure was needed for Denis Poirier's *Cerveau III recherche une idée* (1974), made in collaboration with the group Homo-Ludens, a complex multimedia work combining interactive systems, light, and sound, optical and kinetic elements. First situated in the entrance hall of the courthouse in Salaberry-de-Valleyfield, the work was moved when the building was enlarged. Significant damage to various electric or electronic systems was noted after it was dismantled and tested. Before reinstalling it in the new location, noted Stéphanie Gagné, “we needed to document and restore the piece: take apart various modules, find a supplier of Plexiglas sheets in fluorescent colours similar to the originals, reproduce the missing modules, consolidate and clean the various modules and elements.”¹⁰ The ‘brain’ [...] and electrical, light and motion sensing systems were also restored, which gives us a good idea of the complexity of a restorer's work!

EXHIBITIONS

In recent years conservators/restorers have tried to raise awareness of their discoveries through documentary and pedagogical exhibitions. These exhibits give the general public a better understanding of the study and protection of cultural goods while presenting cutting-edge techniques in conservation and restoration. One such show is *Bunte Götter. Die Farbigkeit der antiken Skulptur*, which has been travelling to various European museums since 2003. A conservator at the Munich sculpture

Irene F. WHITTOME, *Château d'eau, lumière mythique*, 1997. Deux restauratrices consolident une des 65 planches composant l'œuvre en remplissant avec un matériau de comblement une cavité créée par la pourriture. / Two restorers reinforce one of the work's 65 planks, using a substance to fill the cavity created by rot. Photo : Isabelle CLOUTIER, © CCQ 2010.

← Irene F. WHITTOME, *Château d'eau, lumière mythique*, 1997. Deux vues différentes d'une des 65 planches de bois dans un atelier du CCQ lors du collage d'une longue pièce de bois neuf insérée pour la consolider. / Two different views of one of the 65 wood planks in CCQ workshop while a long piece of new wood was inserted to reinforce the work. Photo : Colombe HARVEY, © CCQ 2010.

laboration avec le groupe Homo-Ludens—, une œuvre multimédia complexe qui combine des systèmes interactif, lumineux, sonore, optique et cinématique. Située au départ dans le hall d'entrée du Palais de justice de Salaberry-de-Valleyfield, l'œuvre a dû être relocalisée parce qu'on agrandissait l'édifice. C'est après l'avoir démontée et testée qu'on a pu constater l'ampleur des dommages aux différents systèmes électriques et électroniques. Avant de la réinstaller dans son nouvel emplacement, note Stéphanie Gagné, il a fallu «procéder à sa documentation et à sa restauration : démontage des différents modules, recherche d'un fournisseur de feuilles de plexiglas de couleurs fluorescentes semblables à celles d'origine, reproduction des modules manquants, consolidation et nettoyage des divers modules et éléments¹⁰.» Le «cerveau» [...] ainsi que les systèmes électrique, lumineux et de détection des mouvements ont également été restaurés. Voilà qui donne une bonne idée de toute la complexité du travail des restaurateurs!

EXPOSITIONS

Depuis quelques années, les conservateurs/restaurateurs tentent de faire voir leurs découvertes au moyen d'expositions à caractère documentaire et pédagogique. Tout en présentant les techniques d'avant-garde en conservation/restauration, ces expositions permettent une meilleure compréhension de l'étude et de la sauvegarde des biens culturels auprès du grand public. L'une d'elles est l'exposition itinérante *Bunte Götter. Die Farbigkeit der antiken Skulptur* qui, depuis 2003, circule dans divers musées en Europe. Organisée par le Dr Vinzenz Brinkmann, conservateur à la glyptothèque de Munich, elle vise à contrer notre vision erronée de l'art antique en démontrant que le marbre des statues gréco-romaines n'était pas, comme on le croyait, d'un blanc immaculé, mais recouvert de couleurs vives.

Mise sur pied en collaboration avec le Centre de conservation du Québec, l'exposition *Restauration en sculpture ancienne*, au Musée du Québec en 1995, fut la première du genre au pays. On y dévoilait les différents aspects du travail de restauration et de conservation, et les divers types d'interventions mis de l'avant pour préserver des sculptures en bois et les mettre en valeur. Parmi elles : une statue de Wolfe par Louis Jobin ; une tête d'ange provenant du retable de la chapelle des Ursulines de Québec ; et un relief polychrome, *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre* (v. 1796 ou 1809) attribué à François Guernon dit Belleville —et qui a nécessité plus de 2 000 heures de travail. «La restauration muséologique, écrit Suzanne Cotte, se distingue de la restauration commerciale par son aspect documentaire et son approche minimaliste. [...] La documentation est une étape fondamentale en restauration, surtout qu'on peut maintenant bénéficier d'une technologie poussée : photographie à infrarouge, ultraviolet, radiographie, spectrographie, stratigraphie... L'information obtenue est répertoriée et conservée sur fichier informatique. Chaque pièce du décor est décrite : dimensions, compo-

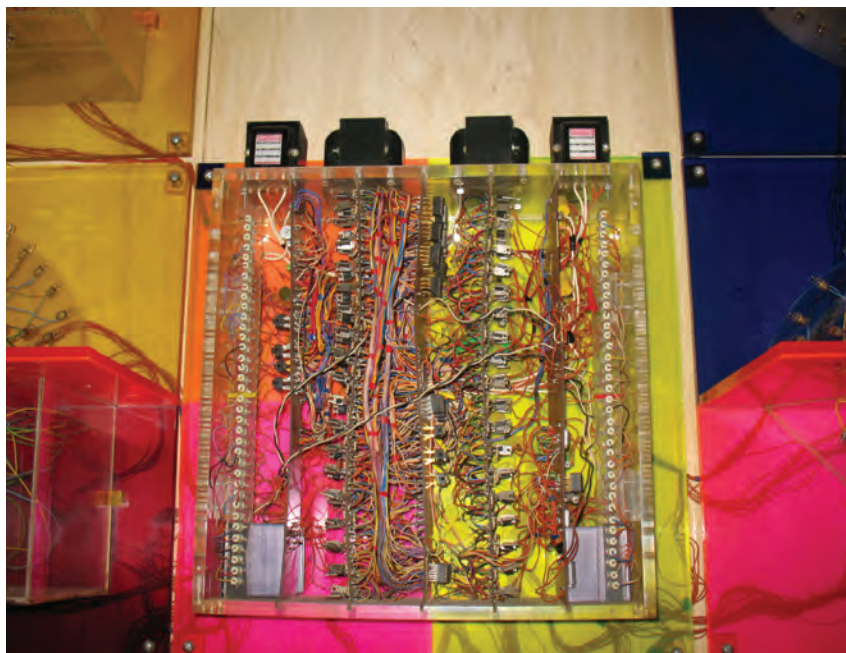
museum, Dr. Vinzens Brinkmann, organized this show with the aim of correcting our erroneous vision of ancient art and demonstrating how the marble of Greco-Roman sculpture, contrary to popular belief, was not immaculately white but covered with lively colours.

Restauration en sculpture ancienne at the Musée du Québec in 1995, put together in collaboration with the Centre de conservation du Québec, was the first exhibition of this kind in the country. In it, the various aspects of restoration and conservation work were presented, along with the diverse types of treatment used to preserve and highlight wood sculptures. Among them: Louis Jobin's statue of Wolfe; an angel's head from the altarpiece of the Ursuline chapel in Quebec City; and a polychrome relief, *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre* (circa 1796 or 1809) attributed to François Guernon, called Belleville, which required more than 2,000 hours of work. "Museological restoration," writes Suzanne Cott "differs from commercial restorations in its documentary concerns and minimalist approach [...] Documentation is a fundamental stage in restoration, especially as we now benefit from advanced technology: infrared photography, ultraviolet, radiography, spectrography, stratigraphy... the information is retrieved, organized and conserved in a database. Each piece of decoration is described: dimension, constituents, material, alterations, repainting, additions, excisions, breaks, etc. After having detailed the work's state of preservation, restorers determine the treatments to be carried out on each part of it."¹¹

NEW CHALLENGES

Many contemporary art practices present new challenges in the area of conserving/restoring works. The diversity of materials, and often their fragility, the variety of forms and techniques, the proliferation of technological components all require a reconsideration of traditional approaches. Which procedures to use when an ephemeral, conceptual or perishable work is at issue, or one constructed of machine-made parts? Or, to put it differently: how to reconcile transience and conservation? Another important factor: the obsolescence of materials. How to restore a Nam June Paik installation when the cathode ray screens of the past are increasingly difficult to find? And what to do with works that include slides when one can no longer find a projector on the market?

Since 2008, a research project on plastic polymers and modern materials has been underway in about a dozen European institutions. Financed by the European Commission, the POPART project (Preservation of Plastic ARTefacts in museum collections) has led to the development of a common procedure to better preserve plastic objects in museum collections. The collective shared their conclusions during several days of conferences held in Paris last March. After having identified diverse types of plastic and evaluated the degree of degradation, they defined various conservation treatments. In 2011, the Canadian



← Denis POIRIER (collaboration: Homo-Ludens), *Cerveau III recherche une idée*, 1974. Vue d'ensemble/General view. Palais de justice de Salaberry-de-Valleyfield. Photo: Daniel LESSARD ©CCQ.

← Denis POIRIER (collaboration: Homo-Ludens), *Cerveau III recherche une idée*, 1974. Détail de la restauration/Detail of the restoration. Photo: Stéphanie GAGNÉ ©CCQ 2009.

santes, matériaux, altérations, repeints, ajouts, retraites, bris, etc. Après avoir détaillé l'état de conservation de l'œuvre, les restaurateurs déterminent les traitements à effectuer sur chacune de ses parties¹¹. »

NOUVEAUX DÉFIS

Plusieurs pratiques en art contemporain posent de nouveaux défis en ce qui a trait à la conservation/restauration des œuvres. La diversité des matières, leur fragilité souvent, la variété des formes et des techniques, la prolifération des composantes technologiques obligent à remettre en question les approches traditionnelles. Quelles procédures adopter lorsqu'il s'agit d'œuvres éphémères, performatives, conceptuelles, périssables ou confectionnées à partir de matériaux usinés? Ou, pour dire les choses autrement: comment concilier fugacité et conservation? Un autre enjeu de taille: l'obsolescence des matériaux. Comment restaurer une installation de Nam June Paik alors que les téléviseurs cathodiques d'autrefois sont de plus en plus difficiles à trouver? Et que faire avec des œuvres qui intègrent des diapositives alors qu'on ne trouve plus de projecteurs sur le marché?

Depuis 2008, un projet de recherche sur les polymères plastiques et les matériaux modernes a été élaboré par une douzaine d'institutions européennes. Financé par la Commission européenne, le projet POP'ART (Preservation Of Plastic ARTefacts in museum collections) a permis de développer une procédure commune afin de mieux préserver les objets en plastique dans les collections muséales. Le collectif a fait part de ses conclusions lors de journées de conférence tenues à Paris en mars dernier. Après avoir identifié divers types de plastique et évalué l'état des dégradations, il a défini divers traitements de conservation. En 2011, l'Institut canadien de conservation a organisé, en partenariat avec Bibliothèque et Archives Canada, un symposium portant sur les adhésifs et les consolidants, des éléments qui se retrouvent dans de nombreux traitements de restauration. Intitulé *Adhésifs et consolidants pour la conservation: Recherche et applications*, l'événement regroupait des restaurateurs et des scientifiques de plusieurs pays (www.cci-icc.gc.ca).

Au-delà des seules investigations sur les matériaux, certains chercheurs en viennent à proposer de nouvelles « notions » afin de réorienter le travail des conservateurs/restaurateurs. Spécialisée en peinture de chevalet et en art contemporain, Anita Durand avance le concept de *ré-installation*, qu'il ne faut considérer, souligne-t-elle, « ni comme une œuvre ni comme la traduction immuable d'un protocole préétabli, mais plutôt comme une version de l'œuvre, à l'instar de celle que le musicien nous proposerait d'une partition; l'ambition étant d'en perpétuer le sens et la valeur sans la dénaturer¹² ».

Un autre concept, celui de *médias variables*, a été élaboré par Jon Ippolito, conservateur associé au Guggenheim Museum. « Ce concept, note Alain Depocas, propose de considérer la description d'œuvres indépendamment des médiums sur lesquels elles reposent. Ainsi, plutôt que d'énumérer les composantes physiques de l'œuvre, l'approche des médias variables cherche à comprendre les caractéristiques comportementales et les effets intrinsèques et constitutifs de l'œuvre¹³. » Depuis quelques années, le musée new-yorkais s'est associé à l'organisme Forging the Future et à la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie. Ce Réseau des médias variables a développé un questionnaire interactif—le *Questionnaire des médias variables*—adressé aux artistes pour leur permettre d'apporter des indications quant à la présentation et à la conservation de leurs œuvres (variablemedia.net). C'est ainsi qu'ont été revus et redéfinis des termes comme installation, performance, interactivité, reproduction, duplication, encodage, réseau, etc.

Nul doute que les avancées technologiques actuelles continueront à fournir des outils de recherche de plus en plus sophistiqués dans un secteur d'activités en pleine ébullition où il ne s'agit rien de moins que de sauvegarder et de perpétuer notre mémoire collective. ←

Conservation Institute, in partnership with Library and Archives Canada, organized a symposium on adhesives and consolidants, substances that are found in numerous restoration treatments. Entitled *Adhesives and Consolidants for Conservation: Research and Applications*, the event brought together restorers and scientists from a number of Countries. (www.cci-icc.gc.ca)

Beyond mere investigations of materials, some researchers do offer new “notions” in order to reorient the work of conservators/restorers. Specialized in easel painting and contemporary art, Anita Durand advances the idea of “re-establishing,” which she stresses should not be seen “either as a work, or an unchanging translation of a pre-established protocol, but rather as a version of the work, similar to a musician offering us an interpretation of a score; the ambition being to perpetuate the meaning and value without distortion.”¹²

Jon Ippolito, a curator associated with the Guggenheim Museum, developed another concept, variable media. “This concept,” notes Alain Depocas, “suggests we consider the description of works independent of the media on which they are based. Thus, rather than enumerating the physical components of the work, the variable media approach seeks to understand the behavioural characteristics and the intrinsic and constitutive effects of the work.”¹³ In recent years, the New York museum joined with the organization Forging the Future and the Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology to create The Variable Media Network and to develop an interactive questionnaire—the Variable Media Questionnaire—addressed to artists so they can provide guidance on presenting their work and its conservation (variablemedia.net). In this way terms such as installation, performance, interactivity, reproduction, duplication, coding, network and so on have been reviewed and redefined.

No doubt, contemporary technological advances will continue to supply more and more sophisticated research tools for an area of activity in full flower, and in which no less is at stake than the protection and perpetuation of our collective memory. ←

Translated by Peter DUBÉ

NOTES

1. Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Éditions Gallimard, 1983. / Marguerite Yourcenar, *That Mighty Sculptor Time*, Farrar, Straus and Giroux, Oxford: Aiden Ellis, 1992 p. 214 (Walter Kaiser, trans.)
2. Paul Philippot, « La restauration des sculptures polychromes », *Studies in Conservation*, vol. 15 n.4, Nov. 1970, p. 248.
3. *Code de déontologie et Guide du praticien* de l'Association canadienne pour la conservation et la restauration des biens culturels et de l'Association canadienne des restaurateurs professionnels. Troisième édition. 2000 ACCR et ACRP. Traduit de l'anglais (consulté le 10 juin 2012). / *Code of Ethics and Guidance for Practice* of the Canadian Association for Conservation of Cultural Property and of the Canadian Association of Professional Conservators. Third edition. 2000 CAC and CAPC. Voir/See: <http://capc-acrp.ca/fcode.pdf>. (Consulted September 29, 2012)
4. John Ruskin, *Les Sept lampes de l'architecture*, chapitre VI, Londres, 1849. Traduit de l'anglais par G. Elwall. Les Presses d'Aujourd'hui, 1980, p. 204. / John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, New York: John Wiley, 1884, Chapter 6, p.181.
5. François Mauriac, *Journal*, 1937. Cité dans la revue *Nuances*, n° 22, novembre 1999, p. 6. / François Mauriac, *Journal*, 1937. Cited in the magazine *Nuances*, n. 22, November 1999, p. 6. (Translation mine)
6. James Beck, « Un débat, au Louvre », traduction C. Vermont, revue *Nuances*, n° 31, printemps 2003, p.9. / James Beck, “Un débat, au Louvre”, C. Vermont trans, *Nuances* magazine, n. 31, Spring 2003, p. 9. (Translation mine)
7. En 2009, on a confié à la firme Dolléans Art Conservation la restauration de la sculpture équestre (la seule à Montréal) qui couronne le monument. / The firm Dolléans Art Conversation was given responsibility for restoring the equestrian statue that crowns the monument in 2009.
8. Voir/See: www.unesco.org (consulté le 24 juin 2012). / See www.unesco.org (Consulted Sept. 29, 2012)
9. Isabelle Paradis, « Le chemin de croix d'une restauration », revue *Continuité*, n° 97, 2003, p. 11. (Translation mine)
10. Stéphanie Gagné, « Remue-ménages », revue *Continuité*, n° 131, p. 16. (Translation mine)
11. Suzanne Cotte, « Restaurer avec passion », revue *Continuité*, n° 62, p. 39-41. (Translation mine)
12. Anita Durand, « Valeurs, compromis et polémiques », *CeROArt* [En ligne], 4|2009, mis en ligne le 14 octobre 2009 (consulté le 26 juin 2012). URL : <http://ceroart.revues.org/1259>. / Anita Durand, “Valeurs, compromis et polémiques” *CeROArt* [web], 4|2009, posted October 14, 2009 (Translation mine.) (Viewed June 26, 2012). URL : <http://ceroart.revues.org/1259>. (Translation mine)
13. Alain Depocas, 2003. www.fondation-langlois.org (consulté le 29 juin 2012). / Alain Depocas, 2003. www.fondation-langlois.org (Viewed June 29, 2012). (Translation mine)