

L'art de la durée

Patrice Loubier

Numéro 29, automne 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9940ac>

[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

Loubier, P. (1994). L'art de la durée. *Espace Sculpture*, (29), 12-15.

L'art de la durée

Patrice Loubier

La scène est désormais classique, telle une image d'Épinal de la vie des musées : un visiteur émerveillé ou un peu trop curieux s'approche d'une oeuvre et fait mine de la toucher du doigt ; un gardien surgit alors pour l'avertir et faire respecter la distance qui convient entre l'oeuvre et l'amateur. On s'explique évidemment son intervention par la rareté et le caractère précieux des objets d'art ; mais réalise-t-on parfois que les oeuvres sont véritablement fragiles (surtout si l'on songe que leur existence se mesure en siècles), et que les précautions scrupuleuses dont on les entoure ne sont pas de simples caprices ? La présence de gardiens dans les salles de musée apparaît alors comme la pointe de l'iceberg d'un vaste dispositif de protection et de préservation des oeuvres. Car si la raison d'être du musée est évidemment d'exposer et de rendre accessibles au public ses collections, il a aussi pour mandat de les *conserver* aussi longtemps que possible pour le bénéfice des générations futures. Si bien que, dans leurs

Radiographie de l'*Enfant Jésus au globe*, artiste inconnu. Bois sculpté. 39,6 x 15,4 x 13,1. Photo : Patrick Altman. Gracieuseté du Musée du Québec.



réserves ou dans des laboratoires spécialisés, des oeuvres abîmées par le temps ou altérées par l'action des hommes devront être «réparées», «corrigées», en un mot : restaurées. Et c'est de l'intervention du restaurateur que dépendra la survie de bien des oeuvres.

C'est à découvrir le sens et les aspects de ce travail que nous invite une exposition du Musée du Québec, *Restauration en sculpture ancienne*, présentée jusqu'au 16 avril 1995. L'exposition regroupe un certain nombre de sculptures sur bois des XVIII^e et XIX^e siècles et fournit un aperçu des types de traitements que ces oeuvres requièrent. Son propos didactique est clairement affiché par la place déterminante qui est accordée au texte — à tel point d'ailleurs qu'il s'agit d'une exposition qui se lit au moins autant qu'elle se regarde. Le parcours du visiteur est ponctué de panneaux explicatifs et chaque oeuvre est accompagnée d'une notice évoquant son histoire, son état de conservation et les travaux de restauration dont elle a été l'objet. Il faut souligner ici l'intérêt des textes et l'excellent travail de vulgarisation qui a été accompli.

L'exposition, initiative conjointe du Musée du Québec et du Centre de conservation du Québec (organisme ayant pour mandat de fournir des services d'expertise et de restauration à l'intention des musées et des propriétaires de biens patrimoniaux), est coordonnée par le restaurateur Claude Belleau et le conservateur Mario Béland. Elle se veut aussi l'occasion de souligner les importants travaux de restauration accomplis par le Musée depuis une dizaine d'années à l'endroit de sa collection, et pour lesquels le Centre est un partenaire essentiel.

L'exposition raconte d'abord le «destin tragique» de ce type d'oeuvres — destin qui, comme on le verra, explique la nécessité et les difficultés de l'intervention du restaurateur. Plusieurs sculptures illustrent ensuite divers traitements de restauration. Deux autres volets, enfin, sont consacrés à la restauration telle qu'elle fut pratiquée dans les années cinquante et soixante, et à la conservation préventive. Si son corpus est restreint à la sculpture québécoise sur bois, profane et religieuse, des XVIII^e et XIX^e siècles, l'exposition a cependant valeur d'initiation générale à la discipline de la restauration.

Les sculptures sur bois, un patrimoine vulnérable

Restauration en sculpture ancienne commence d'abord par faire prendre conscience au visiteur de la vulnérabilité des sculptures sur bois et des multiples tribulations qu'elles ont subies au cours de leur existence. Une première section présente quelques-unes d'entre elles subsistant à l'état de vestiges ou de fragment. Les facteurs d'usure et de détérioration se révèlent en effet particulièrement nombreux et relèvent fréquemment de leurs conditions d'existence.

D'abord, l'emplacement extérieur de plusieurs oeuvres est un facteur de risque. Les sculptures de cimetières, les statues décorant la façade des églises et les enseignes de boutiques (tous types représentés dans l'exposition) étaient exposées aux intempéries, aux rigueurs du climat et à l'infestation par des insectes. Le feu a aussi causé la perte de nombre de sculptures, témoin cette statue partiellement calcinée de *Saint Luc* (une ronde-bosse de Henri Angers, datant de 1909 et placée sur la façade de l'église de Saint-Ambroise-de-Loretteville) récupérée après l'incendie de l'édifice en 1967 (le catalogue nous apprend que deux églises par an en moyenne ont brûlé au Québec depuis 1930).

En ce qui concerne la sculpture religieuse, c'est aussi la rénovation ou la démolition des édifices religieux, le remplacement des ensembles sculptés et, de manière générale, l'évolution des mentalités qui ont entraîné la perte et la dispersion de beaucoup d'oeuvres. On négligeait bien souvent de préserver la statuaire religieuse ou les éléments décoratifs lorsque ceux-ci étaient remplacés. Plusieurs furent démantelés et dispersés dans des paroisses nouvelles, quand ils n'étaient pas carrément mis au rebut. L'exposition présente ainsi une statue patronyme de l'église Saint-Roch, démolie en 1917-1918, dont seuls ont été conservés la tête et le chien, attribut du personnage.¹

Quant aux sculptures profanes, leurs fonctions en expliquent la précarité. Les sculptures de festival, réalisées pour des occasions spéciales, étaient par définition vouées à une existence éphémère; dans le meilleur des cas, elles pouvaient être conservées pour être réutilisées, et seules deux d'entre elles nous sont parvenues intégralement (on peut voir, dans le hall attenant à la salle d'exposition, la statue du *Gutenberg* qui ornait le char des imprimeurs-typographes dans le défilé de la Saint-Jean-Baptiste de 1880). De même, les enseignes de boutique étaient liées aux aléas du commerce dont elles faisaient la publicité.

Plus vulnérables encore étaient les figures de proue, dont on estime la durée de vie moyenne à une vingtaine d'années. Exposées aux périls de la mer, elles pouvaient se perdre lors de naufrages ou être abandonnées avec les navires lorsque ceux-ci s'échouaient. On soulignera le grand intérêt des trois figures présentes dans l'exposition, dotées d'un authentique caractère de ruine.

Par son propos, *Restauration en sculpture ancienne* nous montre que, en dépit de leur actuel statut d'oeuvres ayant leur place dans un musée d'art, ces sculptures furent d'abord une production artisanale destinée à «servir». Leur sens et leur «vécu» étaient essentiellement conditionnés par leur fonction dans la vie collective. Et ce n'est pas le moindre mérite de l'exposition que de nous donner un raccourci saisissant de la diversité des usages de la sculpture ancienne. La variété même des

objets présentés (statuaire religieuse, sculpture de corbillard, reliefs, éléments de décors, enseignes de boutique, figures de proue, etc.) témoigne de la place importante que la sculpture occupait dans l'univers quotidien d'alors.

On comprendra que, pour toutes les causes de dommage ou de perte que nous venons d'évoquer, les oeuvres possédées aujourd'hui par le Musée sont de véritables survivantes. La pérennité qu'elles ont acquise en devenant objets de musée n'était, pour la plupart d'entre elles, manifestement pas prévue dans leur destination initiale. Par ailleurs, toutes ces sculptures, créées pour les rites religieux, l'industrie navale ou le commerce, sont aujourd'hui détachées de leur contexte culturel et physique d'origine. André Malraux écrit au début du *Musée imaginaire* qu'«un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, [que] la Madone de Cimabue n'était pas d'abord un tableau»;² c'est par l'avènement du musée et du regard esthétique qu'il cristallise que ces objets de dévotion deviennent des exemples de ces langages universels des formes appelés «peinture» ou «sculpture», c'est-à-dire des oeuvres d'art au sens moderne du terme. En instruisant le visiteur de la destination initiale et du sort des sculptures anciennes pour mieux expliquer la restauration dont elles ont été l'objet, l'exposition le rend d'autant plus apte à prendre conscience de cette transformation de leur statut et de la valeur nouvelle qu'elles ont acquise en devenant objets d'art et de patrimoine.

Comme ces oeuvres sont fréquemment passées entre plusieurs mains (collectionneurs, vendeurs, curés de paroisses, etc.) avant de parvenir au Musée, il est d'autant plus nécessaire pour le restaurateur de procéder à un examen approfondi afin de se rendre compte de leur état de conservation et de décider d'un traitement approprié s'il y a lieu. Les techniques et les moyens auxquels il recourt sont multiples : microscope, prélèvement d'échantillons et analyse des matériaux, photographie sous lumière infrarouge, etc.

Dans l'exposition figurent, par exemple, les radiographies d'une statuette de l'*Enfant-Jésus au globe*, qui révèlent des indices sur sa structure interne, son mode de fabrication et l'état du matériau. Un autre exemple du bien-fondé de ces méthodes d'analyse pour la connaissance des oeuvres est donné avec une *Tête de femme* (dite *Mlle Juin*). Il s'agit du fragment d'une figure de proue découvert par un pêcheur au large de Percé en 1958. On a cru durant un temps qu'elle pouvait être d'origine viking ou normande. Une analyse menée au laboratoire de restauration de la Galerie nationale du Canada, à Ottawa, a montré que le bois était vieux d'environ cent cinquante ans seulement et que les micro-organismes prélevés sur sa base ne vivaient qu'en eau douce et non en milieu salin. D'où l'on a conclu qu'elle avait dû décorer un bâtiment ayant navigué sur les Grands Lacs ou le

fleuve Saint-Laurent et qu'elle est donc vraisemblablement d'origine nord-américaine.

On voit donc comment un tel travail d'enquêteur peut contribuer à la connaissance des oeuvres et de l'art de l'époque. Mais cette connaissance servira aussi à établir des mesures de protection appropriées à chaque pièce, mesures dites de «conservation préventive». Ces mesures visent à éliminer toute cause potentielle de détérioration de l'oeuvre et à contrôler les conditions climatiques du milieu dans lequel elle sera

aspect. Cela se révèle particulièrement pertinent pour les sculptures anciennes sur bois. À l'origine, celles-ci étaient peintes ou dorées et ce revêtement a souvent été dissimulé sous des couches ultérieures (verniss, peinture) qu'il s'agit alors de retirer par une opération appelée «dégagement». On peut donc distinguer entre restauration structurale (visant, par exemple, à consolider l'oeuvre en remplaçant des matériaux endommagés, des parties manquantes) et esthétique (visant à redécouvrir un état antérieur de l'oeuvre pour mettre en valeur ses qualités esthétiques d'origine).

Étant donné la diversité des dommages subis par les oeuvres, l'ampleur et la nature des traitements varieront énormément, certains n'étant qu'opérations routinières ne demandant que quelques heures, d'autres s'étalant au contraire sur des années, telle la restauration du grand tableau-relief de *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre*, qui a exigé pas moins de deux mille heures de travail. L'oeuvre, attribuée à François Guernon dit Belleville et datant de la fin du XVIII^e siècle, est la vedette de l'exposition. Avec force textes et illustrations, on explique par le menu les travaux qu'elle a nécessités, entre autres une importante consolidation de sa structure et le grattage du vernis et des repeints pour mettre au jour sa vive polychromie originale.

Un autre exemple de l'utilité de la restauration pour la mise en valeur d'une oeuvre est fourni par une *Vierge à l'Enfant* (artiste inconnu, XVIII^e siècle). Lorsqu'elle fut acquise par le Musée en 1967, la statuette était recouverte d'un

épais revêtement bronzé qui empâtait sa surface et rendait difficile la perception des détails. On a procédé à un examen stratigraphique (une «étude de la succession chronologique des couches recouvrant une sculpture», pour citer le lexique du catalogue³) qui a révélé que pas moins de six couches de matériaux divers avaient successivement recouvert la polychromie originale. On a donc procédé à un dégagement, opération consistant à retirer à l'aide de scalpels et de solvants une ou plusieurs strates de repeints pour dévoiler un revêtement plus ancien. Dans le meilleur des cas, le dégagement permet de mettre à jour le revêtement d'origine de l'oeuvre. Mais comme la polychromie originale de la *Vierge* s'est révélée à l'analyse presque complètement disparue, il ne pouvait être question de retirer tous ces repeints pour la faire apparaître. Le restaurateur a dû par conséquent choisir laquelle de

ces couches il pouvait privilégier, selon leur état de conservation respectif et leur capacité de témoigner des qualités esthétiques originales de la statue. On voit comment cette sculpture, révélée dans son épaisseur temporelle d'objet transformé au cours de son histoire, s'apparente à un palimpseste. Toutes ces strates accumulées constituent en effet autant d'états successifs de l'oeuvre, parmi lesquels le restaurateur doit déterminer celui qui lui semble le plus apte à la révéler dans ce qu'il estime être sa vérité et son aspect authentique. C'est la troisième couche, une polychromie assez proche des couleurs d'origine, qui fut privilégiée pour le dégagement. Des photographies prises au cours du traitement permettent de comparer l'oeuvre restaurée avec ses états antérieurs.

D'autres interventions seront nécessaires pour assurer la survie même de certaines sculptures lorsque leur détérioration est particulièrement avancée. La restauration constitue alors ni plus ni moins qu'un sauvetage de l'oeuvre. C'est le cas d'une ronde-bosse de Louis Jobin, un *Saint Jean* de calvaire qui, victime de la pourriture par infiltration d'eau et d'une infestation par des insectes, ne tenait plus que par la peinture de sa surface lorsqu'il fut acquis par le Musée en 1955. Le bois de la statue, exposée aux intempéries pendant plus de cinquante ans, s'était dégradé et l'intérieur de la sculpture avait été évidé. Une première consolidation eut lieu en 1955, mais un examen réalisé en 1985 pour l'exposition *Louis Jobin, maître sculpteur* montra que la structure resterait fragile à long terme. Un second traitement était nécessaire, qui consista à ouvrir en deux moitiés la sculpture pour imprégner ses parois internes de résine synthétique et de fibre de verre. Une telle restauration représente ici une intervention physique majeure, qu'on serait tenté de qualifier de chirurgicale.

De la relativité de la restauration

Le souci porté aux valeurs esthétiques propres des oeuvres anciennes n'a pas toujours guidé le travail des restaurateurs. Un autre volet de l'exposition est consacré à la restauration des années cinquante et soixante afin de montrer l'évolution récente de cette discipline. Durant ces années, sous l'influence des idées de Gérard Morisset (conservateur au Musée de 1953 à 1965), on décapait souvent les sculptures pour mettre le bois en valeur, en sacrifiant du coup leur polychromie ou leur dorure. Comme l'explique Mario Béland dans le catalogue de l'exposition, la restauration était moins déterminée par un souci de véracité archéologique que par la volonté d'adapter l'artefact aux critères esthétiques de l'époque : «Le décapage était [...] une pratique fort courante découlant de l'idée que la forme, message primordiale de la sculpture, retrouvait sa noblesse, sa vérité ou sa pureté dans le bois naturel.



Tête de femme, dite de "Mlle Juin", 1899 (?), artiste inconnu. Bois. 26,3 x 18,2 x 21,4 cm. Photo : Patrick Altman. Gracieuseté du Musée du Québec.

appelée à séjourner. Pour souligner cet aspect important de la vie des musées, l'exposition présente une caisse de transport des oeuvres et explique le rôle de l'hygrothermographe, cet appareil qu'on peut remar-

quer dans toute salle de musée qui se respecte et qui sert à mesurer les taux de température et d'humidité ambiantes.

La restauration : mise en valeur et sauvegarde des oeuvres

Malgré toutes ces précautions, on devra bien souvent se résoudre à intervenir concrètement pour restaurer l'oeuvre afin d'en prolonger l'existence, opération qui constitue le volet proprement curatif de la mission de conservation des musées. La restauration servira aussi à acquérir des connaissances sur l'objet et à le mettre en valeur en améliorant son

Une telle attitude ne tenait cependant pas compte du fait que les sculptures anciennes étaient peintes ou dorées. La sculpture et son revêtement formaient un tout indivisible. Une fois décapée, celle-ci offre sans doute un aspect conforme au goût contemporain mais, en réalité, elle est réduite à une partie de l'entité qu'elle était initialement.»⁴

Mais le souci de la vérité esthétique de l'oeuvre ancienne qui oriente aujourd'hui la pratique ne doit pas nous dissimuler le caractère foncièrement relatif de toute restauration. C'est que le savoir du restaurateur sur l'oeuvre, telle qu'elle se présente à lui, est toujours partiel : elle constitue un objet que le temps, la nature ou les hommes ont transformé, qui n'est à vrai dire qu'un signe ou un indice plus ou moins fidèle de la réalité qu'elle fut à l'origine; c'est par un examen minutieux et un patient travail de recoupement d'indices qu'il peut formuler une hypothèse sur sa fabrication, son sens, son aspect initial. L'oeuvre restaurée est donc toujours une oeuvre interprétée, et non une pure et simple résurrection. La restauration est affaire de compromis entre l'état initial présumé de l'oeuvre—dont nous n'avons qu'une connaissance lacunaire—et les limites physiques que son état de conservation imposera au restaurateur.

Mais elle doit aussi respecter ce que Aloïs Riegl appelait la «valeur d'ancienneté» dans le *Culte moderne des monuments*. On évitera ainsi de donner une apparence de «neuf» à l'oeuvre si cela implique, justement, de masquer sa réalité d'objet ancien. En outre, dans certains cas, il est pertinent de sauvegarder les traces de l'histoire dont elle peut être porteuse, à titre d'artefact transformé et réinterprété par les humains (c'est ce qui explique qu'on ait conservé quelques-unes des «culottes» datant de la Contre-Réforme et masquant certains personnages de la fresque de Michel-Ange à la chapelle Sixtine, récemment restaurée).

Une comparaison avec la «restauration» de temples au Japon peut ici être éclairante. On sait que les Japonais rebâtissent périodiquement de «nouveaux» temples, identiques aux anciens qu'ils remplacent. La conservation de l'édifice s'accomplit alors par la réactualisation de sa forme plutôt que par la restauration de ses matériaux originaux. La restauration occidentale, elle, se fonde sur cette idée que l'être de l'oeuvre réside aussi dans ses matériaux, dont il s'agit alors de prolonger autant que possible l'existence. L'authenticité de l'oeuvre, c'est donc aussi celle de sa matière qui, en dépit de l'usure ou des détériorations qu'elle affiche, vaut comme une connexion tangible de l'objet présent avec son être antérieur : cette «matière authentique» garantit en quelque sorte la survivance du passé dans le présent. C'est d'ailleurs par elle que s'inscriront les

signes du vieillissement de l'oeuvre, cette fameuse «patine» qui en fera une ruine (au sens noble du terme). La restauration trouve donc une limite dans cette valeur d'ancienneté : s'aviserait-on par exemple de redonner ses bras à la *Vénus de Milo*, ou de «reconstruire» le Parthénon ?

La pertinence d'une exposition comme *Restauration en sculpture ancienne* se mesure à l'importance des questions et des enjeux épistémologiques dont elle nous fait prendre conscience—et auxquels les restaurateurs ont à répondre dans leur travail. Pour ce faire, elle table évidemment sur la fascination que peut exercer un travail comme celui du restaurateur : activité de dévoilement, de «révélation» des apparences cachées, oubliées d'une oeuvre, de remontée dans le temps, en quelque sorte. La restauration constitue aussi un exemple de fusion des disciplines—rare en cette époque de spécialisation—, faisant appel aux ressources de la technologie et de la science, mais exigeant aussi une patience, un doigté d'artisan et de véritables talents de bricoleur.

En termes de stratégie muséologique, son intérêt est de s'avérer un prétexte fort astucieux pour stimuler l'intérêt du spectateur à l'égard d'un corpus d'oeuvres historiquement et culturellement distantes, et dont la fréquentation se réduit trop souvent à une déférence compassée. En effet, si l'oeuvre exposée l'est ici à titre de document et d'outil de vulgarisation, elle est par là même subtilement mise en valeur : le propos lui-même de l'exposition entraîne le spectateur à l'observer de près, à en scruter les détails, à se montrer curieux de sa facture. Bref, à redécouvrir cette vérité fondamentale que l'oeuvre d'art est avant tout une chose éminemment *matérielle*, et que c'est à partir du coeur de sa matière qu'elle peut avoir un sens. ■

Restauration en sculpture ancienne
Musée du Québec
15 juin 1994 – 16 avril 1995

NOTES :

1. Sur cette question, on lira avec profit le chapitre «Un patrimoine vulnérable et mobile», in : John R. Porter et Jean Bélisle, *La sculpture ancienne au Québec, Trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1986.
2. André Malraux, *Les voix du silence, I, Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965 (coll. Idées/art, 1), p. 9.
3. Mario Béland et al., *Restauration en sculpture ancienne*, Québec, Musée du Québec et Centre de conservation du Québec, 1994, p. 148.
4. Ibid., p. 44.

The author discusses the exhibition *Restauration en sculpture ancienne* held at the Musée du Québec through April 1995. Organized by restorer Claude Belleau and curator Mario Béland, the exhibition presents an overview of the types of restorative treatments required by these very old sculptures. The exhibition reveals, first of all, the "tragic destiny" of this type of work, the vulnerability of wooden sculptures, and the many hardships that they have undergone throughout the course of their existence. Secondly, therefore, many of the works demonstrate various restoration techniques. Two other themes



addressed, finally, are restoration as it was practiced in the fifties and sixties, and preventative curating. Although it focusses exclusively on wooden sculpture from Quebec, both secular and religious, from the eighteenth and nineteenth centuries, the exhibition is nonetheless valuable as a general introduction to restoration itself.

The exhibition also reveals that, despite the fact that these works are currently placed in a fine arts museum, they were originally, above all, craft works fulfilling a distinct role, namely that of commercial sign, ship figurehead, religious statue, architectural element, or tombstone. By making the visitor aware of the original destination of these sculptures in order to better explain the restoration that they have undergone, the exhibition better prepares the visitor to perceive the transformation of the works' status, and of the new-found value that they have acquired by becoming works of art and of cultural heritage.

Highlander, artiste inconnu.
Bois. 89,8 x 51,5 cm.
Photo : Patrick Altman.
Gracieuseté du Musée du Québec.