

Chronique du Centre de conservation du Québec *Chronicles of the Centre de conservation du Québec*

Nicole Champagne, Claude Belleau, Mireille Brulotte et Michael O'Malley

Volume 15, 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1041118ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1041118ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'ethnologie

ISSN

1703-7433 (imprimé)

1916-7350 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Champagne, N., Belleau, C., Brulotte, M. & O'Malley, M. (2017). Chronique du Centre de conservation du Québec. *Rabaska*, 15, 83–100.
<https://doi.org/10.7202/1041118ar>

Résumé de l'article

Pour cette deuxième collaboration à *Rabaska*, le Centre de conservation du Québec (CCQ), nous offre trois textes préparés par une restauratrice et deux restaurateurs afin de faire connaître des projets de restauration « coup de cœur » regroupés sous le thème du patrimoine religieux. Claude Belleau, de l'atelier des sculptures, traite de la restauration d'une sculpture provenant d'un corbillard pour enfants ; Mireille Brulotte décrit la restauration d'un fauteuil garni faisant partie du trésor classé de l'église de Notre-Dame-de-Lorette ; enfin, Michael O'Malley, restaurateur de peintures, présente plusieurs projets de restauration de peintures qui ont permis d'en assurer la pérennité.

Terrains

Chronique du Centre de conservation du Québec

Présentation

NICOLE CHAMPAGNE

Directrice du Centre de conservation du Québec

Le Centre de conservation du Québec, dont le rôle et la mission ont été présentés dans le numéro précédent, est heureux de s'associer à nouveau avec la revue en présentant trois textes traitant de projets de restauration coup de cœur ayant cette fois-ci pour fil conducteur le patrimoine religieux.

Au cours des années, les restauratrices et restaurateurs du Centre ont en effet pu travailler sur un grand nombre d'objets et d'œuvres appartenant à ce type de patrimoine québécois d'une richesse inégalée. Les projets de restauration ont été d'une très grande variété, allant de petits objets du culte en passant par des pièces d'orfèvrerie et des tableaux et sculptures de dimensions imposantes jusqu'à des décors peints de voûtes d'église !

Pour cette deuxième collaboration avec *Rabaska*, nous vous présentons trois textes inédits. Le premier, préparé par Claude Belleau, traite de la restauration d'un ange penché sur un enfant, projet qui a permis de jeter un regard nouveau sur le patrimoine funéraire d'une époque révolue. Dans un deuxième texte, Mireille Brulotte décrit la restauration d'un magnifique fauteuil qui serait l'un des derniers survivants du mobilier des jésuites de la paroisse Notre-Dame-de-Lorette, maintenant intégré à la collection de l'Hôtel-Musée des Premières Nations de Wendake. Michael O'Malley, auteur du troisième texte, présente plusieurs projets de restauration de peintures traitant de thèmes religieux. Si certains de ces « tableaux » sont considérés comme appartenant à l'art populaire, tous ont en commun une grande puissance d'expression.

C'est avec un plaisir renouvelé que nous vous proposons ces articles qui, nous l'espérons, contribueront à une meilleure connaissance d'un patrimoine aussi riche que diversifié. Le personnel du Centre de conservation du Québec est fier de pouvoir contribuer à sa conservation et à sa mise en valeur.

L'ange penché sur un enfant : nouveau regard sur la statuaire funéraire

CLAUDE BELLEAU

Restaurateur de l'atelier sculptures

Introduit au Québec pendant la première moitié du XIX^e siècle, le corbillard hippomobile constitue un riche témoin des pratiques funéraires d'autrefois¹. Jusqu'aux environs de 1830, la tradition voulait que le cercueil soit transporté sur les épaules des porteurs, de l'église jusqu'au cimetière. Les difficultés de transport liées à la distance et au climat, particulièrement dans les régions rurales, sont autant de facteurs qui contribuèrent à l'apparition et à la généralisation des corbillards hippomobiles.

Après des débuts plutôt modestes, la fabrication des corbillards s'est développée tout au long du XIX^e siècle, pour connaître un âge d'or de 1880 à 1900. Cette période se caractérise par le traitement spectaculaire et soigné des véhicules, notamment en ce qui a trait à l'ornementation. Les fabricants spécialisés sont alors bien établis et ont la possibilité de faire appel à des artistes pour la réalisation de décors sculptés fort variés : colonnes, entablements, urnes, flambeaux, imitations de rideaux et tentures, anges, pleureuses et autres motifs symboliques. Indissociable du décor sculpté, le fini du corbillard joue à la fois un rôle utilitaire, esthétique et symbolique. Il était ainsi d'usage que le corbillard pour les adultes soit peint en noir, couleur de deuil, avec occasionnellement des ornements blancs ou dorés. Le corbillard pour les enfants, pour sa part, est habituellement peint en blanc, symbole de pureté et de virginité, parfois rehaussé de quelques dorures ou de couleurs pastel.

L'apparition des véhicules motorisés, au début du XX^e siècle, amorce le déclin, voire la disparition, des corbillards de bois devenus désuets et encombrants. Bien que quelques rares voitures nous soient parvenues entières jusqu'à nos jours, la plupart ont été démantelées pour n'en conserver que quelques fragments sculptés. Ainsi se sont retrouvés dans les musées et collections privées nombre de spécimens de sculpture funéraire. C'est précisément de l'un de ces fragments dont nous traitons ici.

En 1955, le Musée de la province de Québec (aujourd'hui Musée national des beaux-arts du Québec : MNBAQ) fait l'acquisition de deux sculptures pratiquement identiques provenant de la collection de Paul Gouin, grand amateur d'art québécois traditionnel. Ces sculptures proviennent d'un corbillard pour les enfants et représentent un ange penché sur le corps d'un petit

1. La grande partie des données historiques évoquées dans cet article est inspirée du mémoire de maîtrise rédigé par Marthe Taillon intitulé « Le corbillard hippomobile au Québec », École des gradués, Université Laval, 1991, 205 p.

enfant étendu sur sa couche. Agonisant, l'enfant tend les bras vers l'ange, ici représenté sous les traits d'une jeune femme, qui l'invite à l'accompagner vers le Paradis. Empreinte de douceur et de tendresse, la sculpture accuse néanmoins quelques lourdeurs et maladresses qui sont contrebalancées par le dynamisme de la composition. Il n'est pas exclu que la sculpture ait jadis été parée d'accessoires éphémères. En effet, les mains tendues et ouvertes de l'ange et de l'enfant suggèrent peut-être la présence d'un attribut commun, par exemple des fleurs naturelles. Aussi, un petit trou sur le sommet de la tête de l'enfant pourrait bien être la trace de l'ancrage d'une couronne de fleurs.

La sculpture est taillée dans un assemblage de pin. Les ailes de l'ange sont sculptées séparément et fixées à son dos au moyen de grosses vis. D'autres éléments en saillie, tels les bras, sont simplement collés et vissés à l'ensemble, sans trop de finesse. Le dessous de la base de la sculpture présente une courbe qui suggère qu'elle devait, originellement, trouver place sur le toit galbé du véhicule funéraire. Bien que présentes sur les toits de plusieurs corbillards pour les adultes, les représentations d'ange sont plus courantes sur la toiture des voitures destinées aux enfants.

Lors de leur acquisition par le musée en 1955, les deux sculptures ont pour fini une peinture blanche monochrome. Très épaisse, cette couche est en fait le résultat de campagnes de repeint successives, ce qui a pour effet d'empâter les surfaces et de rendre les détails de la sculpture à peu près illisibles. L'une des sculptures a été alors entièrement décapée jusqu'au bois, une pratique courante à l'époque. Cette mode du décapage découle de l'idée que la forme, message primordial de la sculpture, retrouve sa noblesse, sa vérité dans le bois naturel. Ainsi privée de son fini, la sculpture présente en fait un aspect inachevé qui en fausse totalement la juste lecture et la compréhension.

L'autre sculpture, demeurée presque intouchée², allait cependant nous mener à une heureuse découverte quant à la diversité des finis de la statuaire de corbillard. Un examen de cette sculpture avec des loupes binoculaires, réalisé en 1984 par un restaurateur à l'occasion de travaux préparatoires à une exposition, a permis de révéler la présence d'une riche polychromie sous les couches de peinture blanche. Ceci contredisait ainsi l'idée généralement admise par les historiens que les corbillards pour les enfants, notamment leurs sculptures décoratives, sont toujours peints en blanc. Quelques cas de discrètes polychromies ont certes déjà été notés, par exemple des rehauts de quelques couleurs, tout en considérant le phénomène totalement marginal. Or, l'étude préliminaire de notre sculpture confirmait que l'œuvre arborait à l'origine de vives couleurs et de la dorure. Ce n'est toutefois qu'en 1993 qu'une étude approfondie de l'œuvre a été entreprise. Il s'est avéré, entre autres, que la sculpture a été polychromée à deux reprises. La première,

2. Des essais de décapage avaient tout de même été effectués sur le bras dextre de l'ange.

appliquée dès l'origine, présente un décor d'esprit néo-gothique avec des chairs carnées, des cheveux brun clair, une robe rose ornée de fleurs de lys et de festons dorés, avec des bordures soulignées de lisérés turquoise, blanc, noir ou or. Les ailes de l'ange sont peintes dans des tons de beige, de rose, de vert et rehaussées de dorure. Sur l'arrière de l'aile senestre, partie normalement peu visible, le détail des plumes n'est pas sculpté, mais plutôt simplement peint en trompe-l'œil. Une épaisse couche de vernis recouvre ensuite le fini d'origine, vernis qui sert essentiellement à protéger l'œuvre des intempéries.

Dans les années qui ont suivi sa conception, la sculpture a reçu une seconde polychromie, cette fois-ci plus simple. Les chairs deviennent blanches, les cheveux dorés et les ailes blanches et dorées. La robe blanche de l'ange est alors décorée de motifs d'étoiles dorées et bordées de rouge. Par la suite, au fil des ans, la sculpture a été successivement repeinte de quatre couches monochromes blanches.

L'examen détaillé de la polychromie d'origine a confirmé qu'elle était non seulement bien conservée, mais que sa remise au jour, ou dégagement, était aussi réalisable. De concertation avec les autorités du musée, il a donc été convenu d'entreprendre la restauration de l'œuvre, tant dans un objectif de mise en valeur que pour l'avancement des connaissances de la sculpture de corbillard. Le dégagement de la polychromie originelle a été réalisé à l'aide de fins scalpels, un minutieux travail de longue haleine exécuté sous loupes binoculaires. Les ailes et le bras senestre de l'ange ont été consolidés et de nombreuses écailles sur la surface ont été fixées. En cours de dégagement, la seconde polychromie, irrémédiablement sacrifiée par l'enlèvement des surpeints, a été soigneusement documentée et reconstituée à l'aide de schémas et dessins.

Dans un premier temps, l'œuvre a été présentée, partiellement dégagée, dans le cadre de l'exposition « Restauration en sculpture ancienne », tenue au MNBAQ en 1994³. Cette présentation didactique a permis au public de se familiariser avec le travail du restaurateur, mais aussi de faire ressortir le contraste entre le fini d'origine et les surfaces non restaurées. Étalée sur quelques années, la restauration de la sculpture a été poursuivie au terme de l'exposition, et ce, au rythme des priorités et autres besoins du musée. Une fois toutes les surfaces de la sculpture dégagées, il a fallu alléger l'ancien vernis protecteur, car celui-ci, fort inégal et jauni, gênait considérablement la lecture de l'œuvre. Enfin, les lacunes trop voyantes, dont celles causées autrefois par les essais de décapage, ont été retouchées dans un souci d'homogénéité et de mise en valeur des qualités esthétiques de l'œuvre.

3. Claude Payer, notice n° 21 du catalogue, *Restauration en sculpture ancienne : catalogue d'exposition*, Québec, Musée du Québec, 1994, p. 140-144.



Anonyme, *Ange penché sur un enfant*, entre 1870 et 1900

Photo avant restauration

Propriété du Musée national des beaux-arts du Québec

Photo : Michel Élie, Ccq, 1993



Anonyme, *Ange penché sur un enfant*, entre 1870 et 1900

Photo après restauration

Propriété du Musée national des beaux-arts du Québec

Photo : Guy Couture, Ccq, 2015



Fauteuil, propriété de l'Hôtel-Musée de la Nation Huron-Wendat

Photo avant restauration

Photo : Jean-Paul Body, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 1975



Fauteuil restauré et avec garniture

Photo après restauration

Propriété de l'Hôtel-Musée de la Nation Huron-Wendat

Photo : Guy Couture, CcQ, 2014

Bien que la plupart des anciens corbillards hippomobiles aient été démantelés et leurs fragments dispersés et souvent décapés, il subsiste néanmoins quelques spécimens qui, grâce à une démarche de restauration scientifique, nous permettent de poser aujourd'hui un nouveau regard sur un aspect méconnu de notre patrimoine funéraire. La restauration de *l'Ange penché sur un enfant* aura été une occasion non seulement d'approfondir notre compréhension des techniques et matériaux d'une sculpture ancienne du Québec, mais aussi de mettre en valeur un émouvant témoin d'une époque marquée encore par un taux élevé de mortalité infantile.

De l'ombre à la lumière : histoire d'un fauteuil ancien et de sa restauration

MIREILLE BRULOTTE

Restauratrice de l'atelier bois

Conservé dans une voûte devenue trop humide, un fauteuil garni faisant partie du trésor classé de l'église de Notre-Dame-de-Lorette est transporté en 2007 au Centre de conservation du Québec pour y être restauré. Il doit attendre l'arrivée, cinq ans plus tard, de plusieurs autres objets précieux du trésor⁴, soit des textiles liturgiques et des manuscrits, pour que les travaux puissent débiter. Moins connu et peu documenté, ce fauteuil a retrouvé sa place au sein du prestigieux ensemble après avoir reçu les soins attentifs des restaurateurs.

Sa description

La fabrication du fauteuil est l'œuvre d'un artisan accompli puisque la fluidité des courbes et la finesse des sculptures coexistent avec la solidité du bâti. Il est résolument de style Régence avec sa ceinture et son dossier chantournés, ses pieds en console montés en écoinçons et ses supports d'accotoirs placés en retrait. L'absence de manchettes sur les accotoirs et la présence de coquilles sculptées le campent comme un représentant hâtif du style.

La seule image du siège qui a été trouvée dans les archives est une photographie datant de 1982 ; on remarque que son apparence est sensiblement la même à son arrivée au Ccq. Le fauteuil a subi plusieurs transformations depuis le moment de sa fabrication, laquelle remonte vraisemblablement au début du XVIII^e siècle. La garniture à ressorts qui est en place est tardive ; en plus de ne

4. Initialement réservé aux pièces d'orfèvrerie, le terme *trésor* s'étend plus largement aux œuvres d'art et aux objets précieux d'une église.

pas convenir au meuble par sa forme, elle est fortement contaminée par les moisissures. Le grand nombre de trous de semences visibles dans la feuillure du dossier et la presque disparition du boudin sculpté la bordant témoignent de nombreux remplacements de la garniture et du tissu de couverture. Les assemblages à tenon et mortaise liant les pattes aux traverses de l'assise ont été consolidés à l'aide de clous. Les traverses latérales du piètement ne sont pas originales, mais il est certain que le siège comportait une entretoise à l'origine, puisque la courbure des pattes s'aplatit au niveau des mortaises. Toutes ces interventions indiquent que le meuble a beaucoup été utilisé.

Sa restauration

Après avoir été dégarni, le fauteuil a été complètement démonté de manière à permettre la réalisation de greffes de bois pour combler les nombreuses lacunes des assemblages et restituer le boudin. Afin de choisir l'essence adéquate tout en documentant le meuble, une identification microscopique a été faite à partir d'un échantillon prélevé dans la feuillure du dossier. Elle a permis d'établir que le bois est du *Betula* (bouleau). L'espèce exacte reste par contre inconnue, puisque les bouleaux peuvent difficilement être différenciés par ce type d'analyse, ce qui empêche la détermination de la provenance. Parce que les sièges fabriqués en France au XVIII^e siècle étaient généralement en hêtre et en noyer, le fait que notre fauteuil soit en bouleau permet par contre d'envisager la possibilité qu'il ait été fabriqué en Nouvelle-France.



Fauteuil

Propriété du Musée des beaux-arts de Montréal
Photo : Éditions Groupe Homme, 1975

Une entretoise a été reproduite pour remplacer les traverses inappropriées du piètement. Un fauteuil appartenant au Musée des beaux-arts de Montréal, très semblable au nôtre, a servi de modèle⁵. Les photos de détails, les mesures et le tracé fournis par le musée ont grandement facilité le travail. La finition ancienne du siège a ensuite été nettoyée, puis les lacunes et les marques d'usure retouchées. Les éléments de remplacement ont finalement été mis en couleur afin de les harmoniser à l'ensemble.

Après avoir été remonté, le siège a été confié à un tapissier afin que ce dernier réalise une garniture traditionnelle. Le choix d'un damas floral comme tissu de couverture a été guidé par le style du meuble et par les textiles liturgiques en cours de restauration. Le rouge, couleur du tissu du siège avant sa restauration, a été maintenu afin de préserver l'attachement de la communauté pour l'objet.



Fauteuil, détail du dossier avec boudin reconstruit

Photo pendant restauration

Propriété de l'Hôtel-Musée de la Nation Huron-Wendat

Photo : Mireille Brulotte, CcQ, 2013

5. Michel Lessard, *Meubles anciens du Québec : au carrefour de trois cultures*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1999, p. 170.



Fauteuil, détail de l'entretoise

Photo pendant restauration

Propriété de l'Hôtel-Musée de la Nation Huron-Wendat

Photo : Mireille Brulotte, CcQ, 2014



Fauteuil, avant pose de la garniture

Photo pendant restauration

Propriété de l'Hôtel-Musée de la Nation Huron-Wendat

Photo : Guy Couture, CcQ, 2014

Retracer son histoire

En 1793, afin de favoriser le maintien de la mission huronne qu'ils ont fondée et de contribuer à la consolidation de la nouvelle paroisse de Saint-Ambroise⁶, les représentants des Jésuites⁷ « donnent l'église [de Notre-Dame de la Jeune-Lorette, jusque-là surtout réservée à la mission] pour servir d'église paroissiale de la mission et paroisse⁸ » et « donnent pour l'usage commun de la Mission et Paroisse tous les vases sacrés, ornements, bijoux d'or ou d'argent, la cloche, etc.⁹ ». L'année suivante, M^{re} Hubert écrit qu'il « paraissait plus sage de laisser aux Hurons seuls la jouissance de l'église de la Jeune-Lorette et de ces ornements¹⁰ ». On peut supposer qu'une liste complète des objets ait été rédigée au moment du don, mais elle est aujourd'hui introuvable, si bien qu'il faut se référer à des écrits beaucoup plus tardifs pour connaître la teneur exacte du trésor.

L'ouvrage *Notre-Dame de Lorette en la Nouvelle-France* écrit en 1900 par l'abbé Lindsay foisonne d'informations, mais on n'y trouve qu'une seule mention du fauteuil : « il ne reste plus du mobilier des Jésuites au presbytère de Saint-Ambroise, qu'un fauteuil en bois sculpté et quelques cuillers et fourchettes en argent¹¹ ». Bien que la paroisse et la mission disposent chacune d'un lieu de culte distinct dès 1795, un seul prêtre partagera entre elles son temps, une situation qui perdurera jusqu'au début du xx^e siècle. Le fait que le curé missionnaire réside au presbytère de Saint-Ambroise explique la présence du fauteuil à cet endroit. Dans *Trésor des anciens Jésuites* paru en 1957, Marius Barbeau signale qu'il n'a pu trouver le fauteuil en question¹².

Alors que des travaux doivent être faits dans la voûte de l'église de Notre-Dame de Lorette, qui sert à la fois de réserve et de lieu d'exposition, les objets qu'elle protège sont envoyés en 1957 au musée de la province de Québec. Le fauteuil est absent des inventaires réalisés au départ, puis au retour des objets en 1959. Il réapparaît par contre en 1968 sous l'appellation « fauteuil de style Régence » à la suite du classement de l'ensemble, alors que la liste des objets est publiée dans la Gazette officielle de Québec¹³. On aurait pu croire que le classement viendrait confirmer le statut du fauteuil, pourtant rien

6. Les Jésuites étant interdits de recrutement depuis la Conquête, ses membres vieillissants sont forcés de disposer de leurs biens pour éviter qu'ils ne soient saisis par la Couronne à la suite de l'extinction de la communauté.

7. Étienne Thomas Girault de Villeneuve et Jean-Joseph Casot.

8. Lionel Lindsay, *Notre-Dame de la Jeune-Lorette en la Nouvelle-France*, Montréal, Cie de publication de la Revue canadienne, 1900, p. 314.

9. *Ibid.*

10. Lindsay, *op. cit.*, p. 281.

11. Lindsay, *op. cit.*, p. 315.

12. Marius Barbeau, *Trésor des anciens Jésuites*, Ottawa, Musée national du Canada, 1957, p. 193.

13. Gazette officielle de Québec, Éditeur officiel du Québec, 4 mai 1968, p. 2648-2650.

n'est écrit à son sujet dans *La Chapelle huronne de Lorette*¹⁴ publié en 1980 par la paroisse, même si un des chapitres est consacré aux meubles et objets du trésor. Cette alternance entre l'ombre et la lumière peut être attribuable aux changements du lieu de conservation du siège, mais elle peut également s'expliquer par la variation, en fonction de l'observateur, de la perception de sa valeur. Le fauteuil peut avoir été utilisé à l'église, mais il ne s'agit pas d'un objet de culte proprement dit, si bien qu'il n'a pas de véritable valeur religieuse comme la plupart des autres objets du trésor. Sa valeur historique et esthétique ne peut cependant être ignorée, bien que l'usure des siècles ait pu la rendre plus difficilement détectable pour un œil non averti.

Ce n'est qu'avec l'inventaire des œuvres d'art et des pièces de mobilier du culte réalisé en 1982 pour le ministère des Affaires culturelles, et surtout avec la section consacrée aux œuvres d'art de l'église de Notre-Dame-de-Lorette en 1999 dans *Les Chemins de la mémoire*, que notre fauteuil reçoit l'attention qu'il mérite. René Villeneuve affirme qu'il est « de qualité exceptionnelle¹⁵ » et que « selon toute vraisemblance, c'est le seul survivant du mobilier des jésuites à Notre-Dame-de-Lorette¹⁶ ». L'exposition *Beata Qvea Credi Disti* : La collection religieuse des *Hurons-Wendat*, présentée en 2014-2015 à l'Hôtel-Musée Premières Nations de Wendake, vient confirmer son importance en mettant en valeur le siège nouvellement restauré.

Peintures ethnographiques

MICHAEL O'MALLEY

Restaurateur de peintures

Nul doute que, si nous avons souvenir de qui nous étions, les objets et les œuvres d'art y sont pour beaucoup. Ces témoignages de nos artistes ont permis de conserver la mémoire collective de tous les peuples, en remontant aussi loin qu'aux parois caverneuses de l'homo sapiens. Le patrimoine artistique de nos institutions publiques d'aujourd'hui comprend des œuvres que l'on pourrait qualifier de « haute culture » ou de « beaux-arts », mais plusieurs de nos collections comprennent également des œuvres et des objets de nature et de fabrication plus populaire, souvent réalisés par des autodidactes. Les impulsions créatives de ces derniers se caractérisent par une expression

14. Charlotte et Céline Gros-Louis, *La Chapelle huronne de Lorette*, Wendake, Paroisse de Notre-Dame-de-Lorette, 1980, 258 p.

15. René Villeneuve, « Œuvres d'art de l'église Notre-Dame-de-Lorette », dans Commission des biens culturels du Québec, *Les Chemins de la mémoire*, Québec, Publications du Québec, 1999, tome III, p.120.

16. *Ibid.*

franche et directe et par une technique d'exécution plus profane que professionnelle. Ces deux types d'œuvres sont traités avec les mêmes soins au Centre de conservation du Québec (Ccq).

Il ne suffit pas de croire en la sauvegarde de ces œuvres, il faut surtout en assurer la pérennité par la pose de gestes, parfois indirects et parfois directs, afin de les stabiliser et de les mettre en valeur. Voici quelques exemples d'œuvres restaurées au cours des dernières années à l'atelier des peintures du Ccq.

Ex-voto Notre-Dame-de-Liesse de Rivière-Ouelle

Au Québec, nous avons une riche histoire d'œuvres d'art à caractère ethnologique, qui remonte aussi loin qu'à l'époque de la Nouvelle-France. Les ex-voto, par exemple, sont des offrandes créées en remerciement d'un vœu comblé ou d'une grâce obtenue. Ces témoignages de reconnaissance représentent parfois des drames ou des catastrophes au cours desquels l'intervention divine apporte une conclusion plutôt heureuse.



Anonyme, *Ex-voto de l'église de Rivière-Ouelle*, moitié du XVIII^e siècle
Photo : Michel Élie, Ccq, 2005

Ni l'auteur, ni les circonstances précises entourant la création de l'ex-voto de l'église de Rivière-Ouelle ne sont connus. Datant de la moitié du XVIII^e siècle, il compte parmi les plus importants ex-voto au pays, tant par sa taille surdimensionnée que par son iconographie mystérieuse et singulière. Selon le spécialiste montréalais de costumes, Francis Back, ce tableau constitue un rare témoignage d'époque sur l'adaptation vestimentaire des premiers colons au climat nord-américain, et il constitue la plus ancienne représentation du paysage hivernal recensé en Nouvelle-France. Ce tableau a été confié à l'atelier de peintures du CcQ pour une restauration majeure, au cours de laquelle les multiples couches de surpeints apposées postérieurement à sa création furent retirées.

Longtemps, les œuvres d'art ont été surpeintes de façon inconsidérée, soit pour camoufler des dommages ponctuels, soit pour en modifier l'apparence selon le goût du jour. Chose certaine, les surpeints sont presque toujours exécutés moins habilement que l'œuvre originale. Ils peuvent également masquer beaucoup d'informations, comme la texture de la matière, les subtilités des couleurs originales et même des éléments de la composition. Les approches contemporaines en restauration préconisent donc le retrait des surpeints, au profit du travail original. Il s'agit de favoriser l'espoir de découvrir des surfaces ou des matériaux originaux cachés, afin d'approfondir nos connaissances et d'optimiser l'appréciation de notre culture matérielle.

Un traitement de restauration débute toujours par l'examen de l'œuvre afin de documenter les matériaux constitutifs et de poser un diagnostic sur leur état de conservation. Ces informations sont conservées dans un dossier. Le travail se déroule ensuite selon les étapes suivantes : la stabilisation d'éléments instables, le nettoyage et le retrait, si possible, de matériaux dégradés ou non originaux, le travail structurel de renforcement des supports par l'ajout de matériel compatible et stable et, finalement, la réintégration des pertes et des dommages gênants par le masticage et les retouches.

Le but de la restauration n'est jamais de redonner à l'œuvre son apparence initiale ni de lui donner l'allure qu'elle aurait pu avoir à une époque antérieure. Le but est plutôt d'estomper les dommages et les altérations indésirables sans trop trahir les effets du passage du temps, pour redonner à l'œuvre une apparence uniforme. Seules les lacunes de la peinture et les petites zones d'abrasion sont retouchées afin qu'elles s'harmonisent à la matière environnante, permettant ainsi une meilleure lecture de l'œuvre.

Le Fonds Desjardins et le développement de la peinture religieuse au Québec

Entre 1816 et 1820, un nombre important de tableaux européens à sujet religieux est arrivé à Québec via un chemin potentiellement périlleux dont

le point d'origine était Paris, traversant la Manche, l'océan Atlantique, puis empruntant la route depuis New-York, Philadelphie et Montréal. Ces œuvres nous sont parvenues par l'intermédiaire de deux prêtres français, les frères Philippe et Louis-Joseph Desjardins. Le fonds comprenait 180 peintures, majoritairement de grands formats, acquises lors de ventes aux enchères de tableaux saisis en France durant la révolution. Ces œuvres ont été rachetées par la suite par une trentaine de fabriques du Bas-Canada, de même que par l'archevêché de Québec, le Grand Séminaire, et des communautés religieuses telles les Ursulines et les Augustines. Puisqu'il n'y avait pas d'école d'art au Bas-Canada au début du XIX^e siècle, ces grands tableaux de maîtres servaient de modèles pour les jeunes peintres, qui les étudiaient, les copiaient, et même les restauraient. Les fabriques ne pouvant se permettre de payer un tableau européen avaient cependant la possibilité de s'offrir des copies réalisées par les peintres contemporains. C'est ainsi que la présence des tableaux du Fonds Desjardins a contribué de façon significative au développement de la peinture religieuse au Canada français au XIX^e siècle. Plusieurs de ces œuvres européennes ainsi que les copies réalisées ici au Québec ont reçu, au fil des ans, des soins des restaurateurs du Ccq.



Matthias Stomer (1649-1702), *Élie jetant son manteau à Élisée*

Photo après restauration

Photo : Michel Élie, Ccq, 1999



Joseph Légaré, *La Vision de Saint-Roch*, vers 1820-1830

Photo : Michel Élie, Ccq, 2005

L'œuvre d'Arthur Villeneuve

À la fin des années 1950, Arthur Villeneuve, alors âgé de quarante-sept ans, entreprend la création de sa vie. Cet artiste autodidacte décide d'utiliser sa maison comme toile de fond et recouvre les murs de sa résidence de sa vision personnelle. Située dans un quartier ouvrier de Chicoutimi, où il habite avec son épouse et leurs enfants, la maison devient témoin de ses réflexions et de son sens religieux. Les peintures, étalées sur les 500 mètres carrés de l'intérieur de sa modeste maison ainsi que sur les murs de deux façades extérieures, représentent des scènes historiques et religieuses. Mémoire de sa ville d'antan, empreinte d'une imagerie fantasmagorique à l'iconographie très particulière, cette œuvre demeure aujourd'hui unique en son genre.

M. Villeneuve est décédé en 1990. Quatre ans plus tard, suivant les recommandations du Centre de conservation du Québec, le déplacement de la maison et son intégration dans un édifice restauré de La Pulperie de Chicoutimi ont été amorcés. Cette vaste opération de conservation et de mobilisation muséale s'est avérée une première au Québec, tant au plan financier que technique.



Maison d'Arthur Villeneuve, vers 1992
Avant intégration à la Pulperie de Chicoutimi
Photo : Michael O'Malley, Ccq, 1992

Les restaurateurs du Ccq ont contribué au projet en deux volets : en offrant des services d'expertise et de conseils auprès des différents intervenants, pour que les solutions retenues assurent une conservation optimale lors de la relocalisation de la maison ; et en agissant directement sur les surfaces peintes de la maison. Les phases de ce travail ont été partagées ponctuellement entre six restaurateurs sur une période s'étalant sur treize ans. L'œuvre de l'artiste et les projets de restauration pourraient faire l'objet d'une publication ultérieure dans cette revue.

Tous ces différents objets peints portent en eux des histoires, des valeurs, des croyances et des préoccupations. Ils témoignent non seulement du talent, mais aussi de l'imagination de leurs créateurs. En préservant ces objets, nous facilitons leur appréciation présente et future. Ces activités de conservation, de contemplation et d'interprétation des objets enrichissent notre société : elles font avancer nos connaissances, assurent une continuité culturelle, et contribuent à l'amélioration de notre civilisation dans son ensemble.



Arthur Villeneuve à l'œuvre dans sa maison
Photo : André Ellefsen, Pulperie de Chicoutimi