



CONSERVATION-RESTAURATION DES BIENS CULTURELS



La grotte de Lascaux : du constat d'état à la création d'une base de consultation

Le violon d'Ingres, un violon très symbolique ?

Organiser le stockage de grandes séries
L'exemple des Artiodactyles
au Muséum national d'histoire naturelle

La Fondation du patrimoine religieux
du Québec et la restauration des peintures



crbc

SOMMAIRE N° 24

2006

CRBC revue éditée par l'ARAAFU
avec la participation de la mission
de la Recherche et de la Technologie,
ministère de la Culture

L'ARAAFU (Association
des restaurateurs d'art
et d'archéologie de formation
universitaire) a organisé
cinq colloques en 1987,
1989, 1992, 1995 et 2002
dont elle a publié les actes.

ARAAFU (Association
des restaurateurs d'art
et d'archéologie de formation
universitaire) has already
organised five congresses
in 1987, 1989, 1992, 1995
and 2002 and published
the preprints.

*Merci à tous ceux
qui nous ont fait
l'amitié de participer
à la réalisation
de ce numéro.*

En couverture

Cheval rouge de la grotte de Lascaux
(secteur du Diverticule axial)

© PHILIPPE DUBARRY

Table du violon d'Ingres

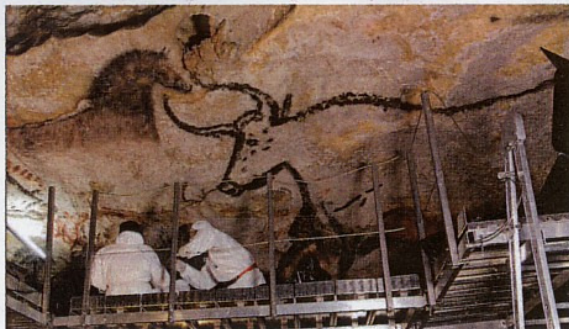
© ANNE HOUSSAY

Les Artiodactyles au Muséum national
d'histoire naturelle

© JACQUES CUISIN

Détail de L'Adoration des Mages,

La grotte
de Lascaux :
du constat d'état
à la création
d'une base
de consultation



Le violon d'Ingres,
un violon très symbolique ?



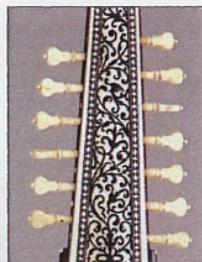
Technologie,
analyse,
conservation
et restauration
des enduits peints
de Börsingen
et de Vallon



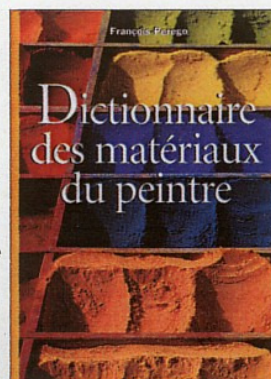
La Fondation du patrimoine
religieux du Québec
et la restauration des peintures



Organiser le stockage
de grandes séries
l'exemple des Artiodactyles au
Muséum national d'histoire naturelle



Utilisation
de la
fluorescence X
in situ comme
aide à la
reconnaissance
de l'os,
de l'ivoire et
de la corne
sur des objets
patrimoniaux



FORMATION

- 3** L'impact de l'Europe sur les formations françaises.
Le master de conservation-restauration des biens culturels de l'université Paris-I/Panthéon-Sorbonne.
par Bertrand Lavédrine
L'impact de la réforme de l'enseignement supérieur au niveau européen sur l'organisation des études au département des restaurateurs de l'INP.
par Astrid Brandt-Grau

ÉTHIQUE ET HUMEUR

- 7** Une approche marketing
au secours de la conservation-restauration.
Ursula Mariak-Gros Lambert

ÉTUDE DE CAS

- 11** La grotte de Lascaux : du constat d'état
à la création d'une base de consultation
Patrick Jallet, Philippe Dubarry, Françoise Joseph
- 21** Le violon d'Ingres, un violon très symbolique ?
Anne Houssay
- 31** Technologie, analyse, conservation et restauration
des enduits peints de Börsingen et de Vallon.
Cyril Benoît, Olivier Guyot et Peter Berner

CONSERVATION PRÉVENTIVE

- 43** La Fondation du patrimoine religieux du Québec
et la restauration des peintures.
**Colette Naud, Élisabeth Forest,
Marie-Claude Corbeil et Laurier Lacroix**
- 51** Organiser le stockage de grandes séries
L'exemple des Artiodactyles au Muséum national
d'histoire naturelle.
**Jacques Cuisin, Alain Bens, Alexis Martin
et Éric Pellé**

FICHE TECHNIQUE

- 59** Utilisation de la fluorescence X *in situ* comme aide
à la reconnaissance de l'os, de l'ivoire
et de la corne sur des objets patrimoniaux.
Christian Binet et Jean-Philippe Echard

INFORMATION PROFESSIONNELLE

- 63** Compte rendu du colloque Modern Paints Uncovered,
à la Tate Modern, Londres, du 16 au 18 mai 2006

LIVRES

- 66** Une sélection d'ouvrages

FORMATION

- 71** Liste des diplômés en conservation-restauration
des biens culturels 2005-2006
- 76** Bon de commande des publications ARAAFU

ÉDITORIAL

En cette fin d'année, nous sommes heureux de vous présenter notre vingt-quatrième numéro. Depuis 1989, précurseurs en ce domaine, nous nous sommes relayés bénévolement au comité de rédaction afin de réaliser cette revue en français sur la conservation-restauration.

Cette publication n'a cessé d'évoluer, autant dans sa présentation que dans son contenu, stimulée par l'apparition d'autres revues : Techné, Coré, Support tracé, Patrimoines...

Ce numéro 24 de CRBC comporte ainsi quelques modifications concernant les « résumés de mémoire ». Face à la difficulté de les recevoir des différentes écoles et pour ne pas faire double emploi avec Patrimoines, la revue de l'Institut national du patrimoine, nous avons décidé de ne vous présenter que la liste des derniers mémoires des étudiants de la profession. En revanche, nous encourageons tous les jeunes diplômés à nous fournir des articles pour la rubrique « junior » afin de faire connaître leurs travaux de recherche.

Ce numéro vous propose également la suite d'articles parus précédemment, et, comme toujours, des études de cas, des analyses en conservation préventive, une fiche technique, la rubrique « livres », et surtout deux sujets d'actualité.

Le premier dans la rubrique « éthique et humeur » livre, par une approche marketing, une vision inattendue et novatrice des problèmes récurrents de notre profession. Le second, qui court sur deux numéros, aborde l'évolution nécessaire de l'enseignement dans les différentes écoles de conservation-restauration. Nous espérons, avec ces éléments de réflexion, répondre toujours à votre attente et garder votre soutien.

La rédaction.

Vous trouverez les sommaires des publications de l'ARAFU :
- en page 10,
les cahiers techniques ;
- en page 30,
les actes des colloques.
Pour vous les procurer, reportez-vous au bon de commande en page 76.

La Fondation du patrimoine religieux du Québec et la restauration des peintures

Colette Naud, Élisabeth Forest, Marie-Claude Corbeil et Laurier Lacroix

Grâce à un partenariat entre le gouvernement du Québec, les Églises et les paroisses, la Fondation du patrimoine religieux a favorisé la restauration d'une centaine de tableaux entre 1995 et 2004.

À cette occasion, le travail des historiens d'art, des restaurateurs et des scientifiques a permis de réaliser des gains considérables pour l'appréciation, la connaissance et la diffusion du patrimoine religieux au Québec.

Ce travail de collaboration sera illustré par des cas de restauration et d'analyse de tableaux de Daniel Hallé, Claude Vignon, Claude François et Jean-Antoine Aide-Créquy.

Thanks to the government of Quebec, its different churches and parishes, the Foundation of religious patrimony permitted the restoration of a hundred or so paintings between 1995 and 2004.

This operation permitted art historians, restorers and scientists to considerably advance their appreciation, knowledge and diffusion of the religious patrimony of Quebec.

The presentation of this collaborative effort will be highlighted by case studies of paintings by Daniel Hallé, Claude Vignon, Claude François and Jean-Antoine Aide-Créquy.

Gracias a una asociación entre el gobierno del Québec, las Iglesias y las parroquias, la Fundación del patrimonio religioso favorizó la restauración de una centena de cuadros entre 1995 y 2004. En esta ocasión, el trabajo de los historiadores del arte, de los restauradores y de los científicos permitió avances considerables en la apreciación, el conocimiento y la difusión del patrimonio religioso del Québec. Este trabajo de colaboración será ilustrado por ejemplos de restauración y de análisis de cuadros de Daniel Hallé, Claude Vignon, Claude François et Jean-Antoine Aide-Créquy.

Colette Naud

Centre de conservation du Québec,
1825, rue Semples, Québec
G1N 4B7, Canada
Restauratrice de peintures
et responsable de l'atelier
des peintures du CCQ
Titulaire de la MST

Élisabeth Forest

Centre de conservation du Québec,
1825, rue Semples, Québec
G1N 4B7, Canada
Restauratrice de peintures au CCQ
Titulaire de la maîtrise
en restauration de l'Université Queen's
à Kingston, Ontario.

Marie-Claude Corbeil

Institut canadien de conservation,
1030, chemin Innes, Ottawa (Ontario)
K1A 0M5, Canada
Scientifique principale
en conservation
Titulaire d'un doctorat en chimie
inorganique de l'Université
de Montréal

Laurier Lacroix

Université du Québec à Montréal,
Département d'histoire de l'art,
CP 8888, Succursale Centre-ville,
Montréal (Québec) H3C 3P8,
Canada
Professeur en histoire de l'art
et en muséologie
Titulaire d'un doctorat en histoire
de l'art de l'Université Laval, Québec.

En 1995, le gouvernement du Québec créait, en partenariat avec un regroupement des principales confessions religieuses, la Fondation du patrimoine religieux du Québec (FPRQ) (www.patrimoine-religieux.qc.ca), corporation privée, sans but lucratif, vouée à la conservation des biens religieux. Ce programme, financé par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et administré par la Fondation, vise à aider les paroisses et les communautés religieuses à faire face à la lourde tâche d'assurer la sauvegarde du patrimoine. La désaffection de la pratique religieuse, le vieillissement du clergé et des religieux, ainsi que le besoin croissant d'entretien des biens des églises rendaient cette démarche urgente. Cette situation n'est pas propre au Québec : lors d'un colloque interna-

outil permettra de prendre des décisions plus éclairées face aux choix qui se poseront pour la sauvegarde de 2 755 édifices culturels recensés. De 1995 à 2003, la Fondation a investi 144,4 millions de dollars pour la restauration du patrimoine bâti et 5,5 millions de dollars pour la restauration du patrimoine mobilier. La Fondation défraie jusqu'à 85 % du prix de la restauration, la différence étant assumée par les propriétaires.

Un aspect significatif de ce programme est la sensibilisation, la formation et l'implication du public dans la prise de décision et le suivi de ces restaurations, l'important étant de faire prendre conscience de l'intérêt de cet héritage collectif qui doit être protégé pour l'avenir. Des bénévoles s'impliquent dans les différents aspects



Figure 1

Claude François, dit frère Luc, *L'Immaculée Conception*, vers 1675, huile sur toile, 2,34 m x 1,63 m, église Saint-Philippe (Trois-Rivières).

tional tenu à Montréal du 19 au 22 octobre 2005 et intitulé « Quel avenir pour quelles églises ? », les conférenciers venus d'un grand nombre de pays (Angleterre, États-Unis, Belgique, Pays-Bas, France, etc.) ont décrit la situation dans leur pays respectif, et tous ont pu témoigner de la difficulté de conserver les biens religieux à l'heure de la désertion des églises par les fidèles.

Depuis huit ans, la FPRQ a permis la restauration d'environ 1000 œuvres du patrimoine bâti (volet 1) et du patrimoine mobilier (volet 2) dont plus de 100 tableaux européens et canadiens datant du XVII^e au milieu du XX^e siècle, ainsi que des ensembles décoratifs conservés sur place. Le volet 1, le plus important, est dévolu au patrimoine bâti. Il s'est doublé d'un important inventaire des lieux de culte construits avant 1975. Un tel

de l'organisation et de la gestion de ce programme (levée de fonds, organisation, interprétation) contribuant ainsi à la revitalisation de leur église. Les directives transmises par les lettres de la Commission pontificale pour les biens culturels (1994, 1997) ont certainement joué un rôle dans l'intérêt de certains ecclésiastiques pour la sauvegarde des biens d'église ; elles appelaient à recenser, cataloguer, restaurer, conserver et défendre les biens culturels.

Les responsabilités et les prises de décision sont partagées à plusieurs niveaux. Alors que deux comités consultatifs d'experts (un pour chaque volet) font des recommandations à la FPRQ, les demandes proviennent directement des demandeurs via onze tables de concertation régionales, établies dans les différentes parties

Figure 2
Joseph Légaré, *L'Apothéose de saint Paul*, 1823, huile sur toile,
2 m x 1,40 m, église Saint-Philippe (Trois-Rivières). Après traitement.



administratives du Québec, qui planifient les besoins provenant des communautés et des paroisses.

Parmi les peintures religieuses « défigurées » ou en perte de vue, le choix est vaste et souvent difficile. Le comité de sélection de la Fondation, composé de représentants de la Fondation, du ministère et d'experts en histoire de l'art ou en architecture, a pour mandat de faire des choix judicieux de restauration parmi les œuvres présentées par les collectivités locales. En plus de tenir compte de la diversité des besoins des différentes régions et confessions, les œuvres choisies doivent à la fois posséder une valeur artistique et patrimoniale, et être conservées dans un lieu de culte ou un édifice à caractère religieux. L'urgence de l'intervention guide également les priorités de restauration.

Ce vaste mouvement de restauration a suscité l'attention des médias, qui font régulièrement état des enjeux de ce

défi de société et des travaux du programme. Des initiatives, telle une « Politique de soutien à la sauvegarde des églises » (par exemple, pour la région de Portneuf), visent la sauvegarde et la mise en valeur des lieux de culte. De plus, on trouve dans plusieurs régions des publications proposant des visites guidées et des circuits patrimoniaux des églises (par exemple, Charlevoix, Kamouraska, Saguenay-Lac-Saint-Jean).

Contexte historique de la peinture religieuse au Québec

Du XVII^e à la fin du XIX^e siècle, des centaines de tableaux à sujets religieux ont été importés de France au Canada français, foyer important du catholicisme. De plus, des artistes locaux ont réalisé des tableaux et des décors pour les églises et les chapelles, créant un riche patrimoine iconographique en dépit des nombreuses destruc-

Figure 3

Joseph Légaré,
*La Vision
de saint Roch*,
1825,
huile sur toile,
1,80 m x 1,50 m,
église
Saint-Philippe
(Trois-Rivières).
Après traitement.



tio:
qu:
18:
ass
ma
aff
la:
mc
d'i

Dé:
des
(16
Qu
pai
dé:
bat
d'
po:
mc
Ré:
tio
séc
à l:
se
car
l'E:
tér:
Ne
int

Ur:
lie:
con:
tre
18:
tab:
chi:
de:
Pie:
Gu:
so:
19:
de:
ell:
gré:
qu:
no:
me:
co:
gir:
L':
Ca:
con:
nis

Lé:
Fo:
so:
co:
dé:
M:
Ro

tions dues aux incendies et aux variations climatiques qui ont anéanti l'essentiel de la production antérieure à 1800. Les toiles subsistantes ont trop souvent subi les assauts des peintres restaurateurs, qui les ont réparées mais aussi repeintes et modifiées. Elles ont survécu aux affronts de la pudibonderie, ainsi qu'à l'indifférence et à la négligence dues aux effets de mode. La valeur patrimoniale de celles qui subsistent revêt alors d'autant plus d'importance.

Dès le régime français, des artistes réalisent des œuvres destinées aux églises canadiennes. Claude François (1614-1685), en religion frère Luc, séjourne même à Québec en 1670-1671. Il est alors à même de saisir la particularité des besoins appropriés aux bâtiments et aux dévotions (fig. 1). Les tableaux importés constituent la base de l'histoire de la peinture religieuse, car, en plus d'orner les édifices, ils ont souvent servi de modèles pour des copies ou d'inspiration pour des sujets et des motifs. Les communautés religieuses (Jésuites, Récollets, Ursulines, Augustines) ont imposé les dévotions envers leurs saints patrons, tout comme le clergé séculier en a favorisé d'autres, proches de valeurs liées à la vie en famille et à la bonne mort. Cette production se diversifie par des portraits des fondateurs de l'Église canadienne, comme Catherine de Saint-Augustin de l'Hôtel-Dieu de Québec, ou encore des ex-voto qui témoignent de l'ardeur de la piété des habitants de la Nouvelle-France, prompts à confier leur salut à quelque intercesseur divin.

Un concours d'événements a permis de maintenir ces liens artistiques entre la France et le Canada après la conquête anglaise de 1760. En 1817 et 1820, deux prêtres français, les abbés Desjardins, importent à Québec 180 tableaux religieux. Ils profitent de la vente de tableaux saisis lors de la Révolution française pour enrichir nos églises d'œuvres européennes. C'est ainsi que des tableaux de Simon Vouet, Philippe de Champaigne, Pierre Puget, Jean-Jacques Lagrenée et François-Guillaume Ménageot, pour n'en citer que quelques-uns, sont venus s'ajouter à ceux déjà présents (Lacroix, 1998). Cet ensemble de tableaux est connu sous le nom de « Fonds Desjardins ». Plusieurs de ces œuvres sont elles-mêmes disparues, et l'on en garde le souvenir grâce à des copies réalisées par des artistes canadiens qui ont répondu à l'engouement du clergé suscité par ce nouvel arrivage. Ainsi, l'église de Trois-Rivières a commandé au peintre Joseph Légaré (1795-1855) deux copies : *Saint Pierre délivré de prison*, d'après un original attribué à Charles de La Fosse (1636-1716), et *L'Apothéose de saint Paul* (fig. 2), d'après Giacinto Calandrucci (1646-1706). Les toiles se répondent comme une paire au plan du sujet, et l'artiste a harmonisé les coloris afin de les unifier davantage.

Légaré s'est inspiré à plusieurs reprises des tableaux du Fonds Desjardins. Il a la particularité d'adapter ses sources en vue de créer une iconographie convenant au contexte local. Ainsi, il transforme un sujet propre à la dévotion carmélite, *Élie jetant son manteau à Élysée*, de Mathias Stomer (1600-1650), en une *Vision de saint Roch* (fig. 3). Les épidémies de peste étant alors fré-



CCQ - MICHEL-ÉLIE

quentes, dues à l'immigration massive de Britanniques, le saint patron des pestiférés devenait un sujet populaire.

Les artistes canadiens en mal de modèles ont également pris des gravures comme source. La grande *Annonciation* de Jean-Antoine Aide-Créquy (1749-1780) qui s'inspire d'une estampe de François Lemoyne en offre un bel exemple (fig. 4).

La restauration des peintures

Sur une centaine de peintures restaurées, une trentaine ont été traitées au Centre de conservation du Québec (CCQ) ; les autres ont été traitées par des restaurateurs privés, qui ont aussi fait les interventions *in situ* sur les peintures murales et les fresques, par exemple celles d'Ozias Leduc à la cathédrale Saint-Charles-Borromée (Joliette) et de Guido Nincheri à l'église Notre-Dame-de-la-Défense (Montréal). Ces travaux ont permis des gains inestimables pour la connaissance et l'appréciation des œuvres. Plusieurs tableaux qui menaçaient ruine ont été sauvés, d'autres ont retrouvé leur format original, la plupart ont été dégagés de surpeints gênants

Figure 4
Jean-Antoine Aide-Créquy,
L'Annonciation,
1776,
huile sur toile,
3,50 m x 2,40 m,
église Notre-Dame-
de-Bonsecours
(L'Islets-sur-Mer).
Après traitement.

réalisés souvent par des religieuses ou des peintres restaurateurs au talent douteux, pour qui l'image comptait davantage que l'original endommagé.

Un tableau représentatif de ces surpeints grossiers est *L'Immaculée Conception* (fig. 1) de Claude François, réalisé par l'artiste à son retour à Paris après un séjour de quinze mois en Nouvelle-France, en 1670-1671. Comme les tableaux de Légaré, il a été sauvé *in extremis* de l'incendie qui détruisit la vieille église de Trois-Rivières en 1908.

Figure 5

Daniel Hallé,
*L'Apparition
de la Vierge et
de l'Enfant Jésus
à saint François
et saint Antoine*,
1664,
huile sur toile,
3,35 m x 1,89 m,
église Saint-Henri
(Lévis).
Pendant traitement.

Plusieurs dommages importants sur le tableau se sont sans doute produits lors de cet événement : brûlures, bords coupés, grande lacune (fig. 1a). Le cadre étant trop lourd ou difficile à décrocher, les sauveteurs ont sans doute coupé le tableau sur les bords pour ne transporter que la toile. C'est ainsi que la chevelure et le front des deux angelots ont disparu, ce qui a entraîné les surpeints



CCO - ÉLISABETH FOREST

maladroits dans cette partie du tableau. L'enlèvement des surpeints a permis quelques découvertes intéressantes au plan iconographique. Une inscription sur le bouclier du saint Michel enfant qui s'apprête à tuer le serpent, *ipsa conteret caput hunc*, attire l'attention sur le rôle majeur de la Vierge Marie dans l'histoire du salut, thèse défendue par les Récollets au XVII^e siècle. L'emploi du féminin *ipsa* montre que c'est la Vierge qui triomphe du démon. L'enlèvement d'un surpeint sur l'enseigne tenue par l'angelot dans la partie supérieure droite a permis de découvrir une autre inscription relative à la Vierge : *Immaculata est Maria*. Un habile surpeint ajoutant un anneau au serpent sur le croissant de lune cachait, certes, une brûlure, mais il plaçait aussi directement le serpent sous le pied de la Vierge, accentuant sans doute par là le rôle de Marie (Lacroix, 1999). Ce surpeint a été enlevé lors de la restauration en 1996.

Le traitement du tableau de Daniel Hallé (1614-1675), *L'Apparition de la Vierge et de l'Enfant Jésus à saint François et saint Antoine* (fig. 5), s'est montré fort révélateur de l'histoire matérielle de cette œuvre de l'église Saint-Henri, dont le format et les dimensions ont été plusieurs fois modifiés. Ce tableau faisait aussi partie du Fonds Desjardins. L'enlèvement des surpeints a permis de découvrir que, lors d'un rentoilage antérieur, on avait réutilisé des parties d'un autre tableau pour combler les angles supérieurs du tableau, originalement cintré à oreilles et que l'on avait transformé en un rectangle. Ces réemplois découpés dans un autre tableau montrent une scène marine dans des tons monochromes gris-bleu. Lors du doublage, ces réemplois, conservés aux fins de recherche, ont été remplacés par des pièces neuves. En 1878, Édouard-Auguste Noël (1845-1909), un peintre et restaurateur français qui a séjourné quelques années au Québec, a modifié de nouveau le format de ce tableau et de plusieurs autres dans l'église (par exemple Vouet.



CCO - MICHEL ÉTIE



Figure 6
Claude Vignon,
*L'Adoration
des Mages*,
1625 ?,
huile sur toile,
1,30 m x 2,10 m,
église Saint-Henri
(Lévis).
a) Pendant
traitement avec les
agrandissements
de 1878.
b) Après traitement.

Vignon) afin de leur donner les mêmes dimensions et une forme cintrée s'harmonisant au décor néogothique (Naud, 1995). Lors de la restauration, le format cintré dû au restaurateur a été conservé puisque la forme originale exacte du tableau à oreilles de Hallé était inconnue.

Un autre tableau de l'église Saint-Henri, *L'Adoration des Mages* de Claude Vignon (1593-1670), tout comme le tableau de Hallé, a été agrandi en 1878 (fig. 6a). D'un format horizontal (1,30 m x 2,10 m), l'œuvre est passée à un format vertical cintré qui doublait sa superficie (3,10 m x 2,30 m), trahissant ainsi l'intention de l'artiste qui a placé ses personnages dans un cadre serré. Lors d'une rencontre au CCQ entre restaurateurs, historiens d'art et membres du conseil de fabrique, il a été convenu d'enlever les agrandissements pour redonner au tableau son format d'origine. Par ailleurs, ce tableau avait aussi disparu sous de grossiers surpeints. Il avait sans doute été endommagé en 1817, pendant les deux mois de traversée de l'Atlantique Nord dans des conditions climatiques difficiles, car d'importantes zones de soulèvement et d'écaillage, notamment dans la robe de la Vierge, résultent d'un rétrécissement de la toile provoqué par un excès d'humidité. Ce problème semble avoir été récurrent, car la peinture, continuant de s'écailler, a été mastiquée et surpeinte plusieurs fois. En 1922, on fait d'ailleurs appel à un peintre restaurateur pour réparer le tableau qui tombait en ruine. Les zones d'écaillage sont alors mastiquées au blanc de plomb en débordant généreusement sur l'original, puis le tableau est entièrement surpeint, à l'exception du visage du Mage agenouillé devant l'Enfant. Ces surpeints malhabiles reprenaient la composition générale, mais les riches couleurs, les fins détails, les empâtements librement brossés n'étaient plus visibles. Le « restaurateur » a aussi apporté à la Vierge un changement iconographique en remplaçant les rayons qui forment l'auréole

par un anneau. Il a de plus maladroitement croisé les jambes de Joseph, associant la jambe gauche avec le pied droit et *vice versa*. La présente restauration a permis d'enlever les couches successives de surpeints et de mettre au jour l'œuvre de Vignon que l'on croyait perdue (fig. 6b). En plus de révéler un beau tableau malgré une couche picturale lacunaire et des empâtements souvent écrasés, le dégagement de l'original confirme sa parenté avec *L'Adoration des Mages* de Saint-Gervais-Saint-Protais (Paris), peinte par Vignon en 1625 (Lacroix, 1998). La redécouverte de cette œuvre permettra aux historiens d'art d'en faire l'étude et de la situer dans la production de Vignon et de son atelier.

Analyses scientifiques

Pour un grand nombre de tableaux, la restauration a été l'occasion d'analyses scientifiques à l'Institut canadien de conservation. Celles-ci ont permis d'accroître nos connaissances des techniques européennes, en particulier celles de l'école française des XVII^e et XVIII^e siècles.

Plusieurs toiles examinées incluaient une préparation rouge dont la composition correspondait à celle des préparations décrites par Duval (1992), sur laquelle une seconde couche de préparation (souvent grise) était parfois appliquée. Une préparation de composition particulière, très riche en oxyde de fer rouge et contenant du sulfate de baryum, a été identifiée dans certains tableaux, entre autres dans ceux de Hallé et de Vignon cités précédemment et dans plusieurs autres attribués au frère Luc. Ce type de préparation n'a été trouvé par Duval que dans des tableaux peints à Paris entre 1620 et 1680. Cela nous a permis de déterminer que plusieurs œuvres du frère Luc avaient probablement été peintes à Paris et non en Nouvelle-France (Corbeil et Moffatt, 2000).

L'analyse des pigments vient également enrichir nos connaissances des matériaux et de la technique des peintres. Ainsi, l'analyse des pigments du tableau de Vignon a montré que l'artiste avait utilisé une riche palette : trois pigments rouges (le minium, le vermillon et une laque) et trois pigments jaunes (le jaune de plomb et d'étain, l'orpiment et l'ocre jaune) ont été identifiés dans les échantillons prélevés, de même qu'un pigment transparent à base de cuivre, l'indigo, le noir de charbon et le blanc de plomb. L'artiste a employé des mélanges de pigments pour obtenir des nuances différentes. Par exemple, un jaune orange obtenu en mélangeant de l'ocre jaune et un peu d'orpiment a été utilisé pour peindre le manteau au pied de Joseph, tandis qu'un rehaut jaune orange vif de ce manteau a été peint avec un mélange de jaune de plomb et d'étain et d'orpiment.

Ces analyses ont aussi été précieuses pour connaître les techniques et les matériaux de certains peintres canadiens et ont permis de confirmer la parenté de leurs techniques avec celles des peintres français de la même époque. Nous avons eu l'occasion, entre autres, d'étudier deux œuvres du peintre Jean-Antoine Aide-Créquy. Sa peinture, qui se situe juste après la conquête de 1759, témoigne d'une période charnière : la colonie désormais anglaise ne peut plus importer de tableaux de France, et l'on assiste à l'émergence d'une peinture locale (Porter, 1983). L'analyse de *L'Annonciation* (1776) (fig. 4) et de *La Vision de saint Roch* (1777) a révélé qu'Aide-Créquy avait utilisé une préparation rouge, tout comme ses contemporains ; ces analyses ont montré par ailleurs qu'il avait employé une palette restreinte. On ignore les circonstances exactes de la formation de ce peintre, mais on ne croit pas qu'il fut autodidacte (Porter, 1983). L'examen des tableaux d'Aide-Créquy montre qu'il utilisait et maîtrisait les techniques de son temps et avait donc sans doute bénéficié d'une formation (Forest, 2002).

Pour les œuvres anonymes, ces analyses ont permis l'accumulation de données qui rendront possible, sans doute, d'éventuelles comparaisons et attributions. Par exemple, un portrait de mère Catherine de Saint-Augustin, mentionné précédemment, est peint sur une préparation double : la première couche est rouge foncé et contient du noir de charbon grossièrement broyé ; la seconde est brun orangé et contient aussi du noir de charbon grossièrement broyé, ainsi que de grosses particules blanches. Aucun tableau dont la préparation s'apparenterait à celle si particulière de ce tableau n'a encore été identifié.

Conclusion

Le partenariat de la Fondation avec les collectivités locales coïncide avec la volonté gouvernementale d'associer à son action les gens concernés pour favoriser une plus grande appropriation du patrimoine par la population, qui pourra ainsi mieux en assurer la protection. Plusieurs paroissiens prennent conscience de l'importance et de la valeur de leur patrimoine religieux lorsque les œuvres reviennent restaurées dans les paroisses. Afin de les aider et d'assurer la bonne conservation de

celles-ci, le Centre de conservation du Québec a publié en 2001, à l'intention des marguilliers et sacristains, un ouvrage en conservation préventive intitulé *Les Biens d'église. Conservation et entretien du patrimoine mobilier* (CCQ, 2001).

Avec le développement du tourisme culturel, ces œuvres religieuses commencent une nouvelle vie qui amènera aussi sans doute d'autres défis. ■

BIBLIOGRAPHIE

- **M.-C. Corbeil et E. Moffatt**, « L'analyse de tableaux canadiens attribués au frère Luc ». Dans J. Goupy et J.-P. Mohen, *Art et chimie, la couleur*. Paris, CNRS Éditions, 2000, pp. 191-196.
- Centre de conservation du Québec. *Les Biens d'église. Conservation et entretien du patrimoine mobilier*. Québec, Gouvernement du Québec, 2001.
- **A. R. Duval**, « Les préparations colorées des tableaux de l'école française des XVII^e et XVIII^e siècles », *Studies in conservation*, 37(4), 1992, pp. 239-258.
- **É. Forest**, « La restauration d'un tableau d'église : *L'Annonciation* de Jean-Antoine Aide-Créquy (1749-1780) », Communication donnée au 28^e congrès annuel de l'ACCR, Kingston (Canada), 2002.
- **L. Lacroix**, *Le Fonds de tableaux Desjardins : nature et influence*. Thèse de doctorat, Faculté des lettres, Université Laval, Québec, 1998, 1169 p.
- **L. Lacroix**, « Œuvres d'art de l'église de Saint-Philippe. Les chemins de la mémoire ». Tome III. Québec, *Les Publications du Québec*, 1999, pp. 165-167.
- **C. Naud**, « Considérations sur la dé-restauration : le cas des tableaux de Saint-Henri de Lévis. » *Restauration, dé-restauration, re-restauration...* Paris, ARAAFU, 1995, pp. 331-336.
- **J. Porter**, « L'abbé Jean-Antoine Aide-Créquy (1749-1780) et l'essor de la peinture après la conquête », *Annales d'histoire de l'art canadien VII* (1), 1983, pp. 55-72.