

La restauration d'un Théophile Hamel

Rodrigue Bédard et Nicole Cloutier

Numéro 26, hiver 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18459ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Continuité

ISSN

0714-9476 (imprimé)

1923-2543 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bédard, R. & Cloutier, N. (1985). La restauration d'un Théophile Hamel. *Continuité*, (26), 42–43.

LA RESTAURATION D'UN THÉOPHILE HAMEL

Un travail délicat rendu possible par la technologie et la science des conservateurs et des restaurateurs.

Le Musée des beaux-arts de Montréal a terminé récemment la restauration d'une oeuvre de Théophile Hamel (1817-1870) acquise en 1982, *L'éducation de la Vierge*. Elle représente un thème populaire au Québec: Anne enseignant à lire à sa fille Marie. Il s'agit d'une copie du tableau de Pierre-Paul Rubens (1577-1640) *L'éducation de la Vierge*, exécuté vers 1625 et conservé à Anvers. Hamel a vraisemblablement copié le tableau du maître lors de son voyage en Belgique en 1846; en effet, nous savons qu'il a copié plusieurs tableaux pendant son séjour en Europe¹.

Le thème d'Anne enseignant à lire à sa fille Marie s'est développé dans l'art religieux à partir du XVI^e siècle². La dévotion à sainte Anne s'est implantée au Québec dès le XVII^e siècle. Le thème de l'éducation de la Vierge a été fortement exploité par les artistes québécois qui, répondant à la demande du clergé ou des paroissiens pour des oeuvres représentant sainte Anne, y trouvaient l'occasion de peindre une composition intéressante.

Un examen du tableau *L'éducation de la Vierge*, fait par le laboratoire de restauration du Musée des beaux arts de Montréal, a permis de constater que Théophile Hamel avait utilisé la technique de la mise aux carreaux pour sa copie, qui lui sert de modèle lorsqu'il exécute, en 1849, une version de plus grand format pour les Soeurs de la Congrégation de Notre-Dame³.



«*L'Éducation de la Vierge*» de Théophile Hamel en cours de traitement. Photographie à l'ultraviolet permettant l'examen de l'état matériel des couches de vernis; l'ultraviolet sert ainsi de contrôle lors des opérations de dévernissage. La détérioration du support a entraîné des pertes et des soulèvements importants de la couche picturale, particulièrement dans la partie inférieure du tableau. (photo: MBAM)

INFRAROUGES ET ULTRAVIOLETS

Dès son arrivée au Musée, l'oeuvre a été examinée de façon détaillée afin de compléter les informations techniques et de dresser un bilan sur son état de conservation. Préalablement recouverte d'un enduit blanc, la toile, choisie par Hamel, avait été tendue sur un châssis à clés rudimentaire dont l'état laissait à désirer. Soumise à de nombreuses variations de température et d'humidité au cours des années, la toile est devenue

sèche et cassante; elle est coupée et déchirée, particulièrement sur les côtés du châssis. Un épais vernis jauni et sale recouvrait la surface de l'oeuvre. Des examens à la lumière ultraviolet et à l'infrarouge et des radiographies ont permis de constater que le tableau n'avait jamais été restauré. Ce fait est plutôt rare dans l'art religieux québécois; en effet, plusieurs tableaux appartenant à des communautés religieuses ou à des églises ont été «retouchés» et «rafraîchis» par des restaurateurs peu scrupuleux⁴. Le tableau en question étant toujours resté dans la famille du peintre Hamel, on comprend qu'il n'ait jamais été repeint. Toutefois, compte tenu des nombreuses détériorations observées, une intervention s'avère indispensable.

L'ENTOILAGE

Dans un premier temps, on effectue des vérifications afin de déterminer la solubilité du vernis. Puis, on procède au dévernissage sous lequel on retrouve une couche picturale aux couleurs claires et brillantes.

La faiblesse du support d'origine nous oblige à procéder à un entoilage. Le dos de la toile d'origine de même qu'une nou-



Photographie d'un détail à la lumière normale, en cours de dévernissage. Tout au cours du traitement, les informations recueillies concernant l'état de l'oeuvre, les produits utilisés pour sa restauration et les photographies réalisées avant et pendant les opérations sont compilés dans un dossier en vue de toute intervention future. (photo: MBAM)



Théophile Hamel (1817-1870), «Éducation de la Vierge» huile sur toile, vers 1846, 43,5 X 36 cm, Musée des beaux-arts de Montréal. État de l'oeuvre après restauration: grâce à l'entoilage, tous les soulèvements de la couche picturale sont consolidés, la cire servant alors d'adhésif. La nouvelle toile collée au dos de l'original constitue un renforcement important permettant au tableau de résister aux tensions. (photo: MBAM)

velle toile de lin sont recouverts d'un mélange de cire et de résine; mise dos à dos, les deux toiles sont placées sur une table chauffante dans une enveloppe transparente reliée à une pompe permettant de retirer l'air. La chaleur fait fondre la cire, qui reliera ainsi les deux toiles; le vide créé dans l'enveloppe permet d'obtenir une pression uniforme, nécessaire pour éviter tout mouvement de la couche picturale dû à ce changement brusque de température. De plus, la cire constitue une barrière imperméable qui protégera le tableau des fluctuations de l'humidité, l'un des facteurs les plus importants de la détérioration des oeuvres d'art. L'entoilage terminé, l'oeuvre est tendue sur un nouveau châssis à clés qui correspond mieux aux normes de conservation.

LES RETOUCHES

Commence alors le long et délicat procédé qui consiste à combler les lacunes et à effectuer les retouches. En conformité avec les principes de restauration, les retouches sont réalisées uniquement au niveau

des pertes, avec des pigments secs et un médium (acrylique) différent de l'original (huile) permettant ainsi sa réversibilité. Finalement, on pulvérise un vernis transparent sur la surface de l'oeuvre, assurant ainsi une protection contre la poussière et les éléments chimiques présents dans l'air et qui pourraient endommager la couche picturale.

Si l'encadrement joue un rôle important au niveau de la présentation des oeuvres de cette période, il a également son importance pour la protection de l'oeuvre. On recouvre d'un feutre la feuilure de l'encadrement, afin d'éviter tout contact direct de la couche picturale avec le bois rugueux de l'encadrement. Puis, un carton protecteur est placé derrière l'oeuvre pour prévenir tout accident. Enfin, la peinture et son revêtement protecteur sont retenus à l'encadrement par des languettes métalliques et des vis.

La restauration de *L'éducation de la Vierge* est un exemple simple du type d'intervention que l'atelier de restauration du Musée des beaux-arts de Montréal est appelé à faire. Le travail de collaboration du conservateur et du restaurateur se reproduit autant pour des oeuvres qui font partie de la collection du Musée depuis des décennies que pour des oeuvres récemment acquises. Mais le travail ne s'arrête pas là. Des normes strictes, un contrôle adéquat de la température, de l'humidité et de la lumière permettront de conserver, pour les générations futures, ce chef-d'oeuvre du patrimoine religieux québécois. ■

- 1) *Le Canadien*, 10 août 1846, p. 2.
- 2) Nicole Cloutier, *L'iconographie de sainte Anne au Québec*, Thèse de doctorat, département d'histoire, Université de Montréal, septembre 1982, 792 p.
- 3) Musée de la Ferme Saint-Gabriel de la Pointe Saint-Charles (Montréal), Théophile Hamel, *Éducation de la Vierge*, huile sur toile, 1849, 1,24 X 0,86 m.
- 4) NDLR: Voir Robert Derome, *L'art sacré: une étude de geste*, *Continuité*, n° 25 (automne 1984).

**Rodrigue Bédard
et Nicole Cloutier**

Respectivement restaurateur en chef et conservatrice de l'art canadien ancien au Musée des beaux-arts de Montréal.

Art funéraire LA MORT APPRIVOISÉE

Le jardin de sculptures qu'est le cimetière moderne rend tangible l'insondable de la mort...

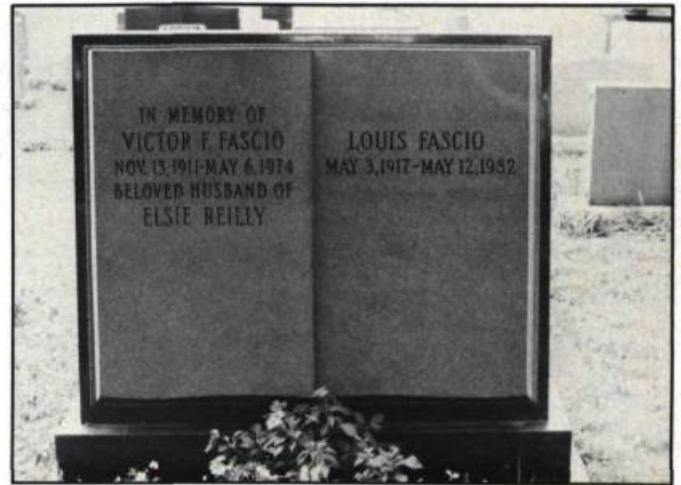
Une brève comparaison des monuments funéraires anciens et contemporains met en valeur la fonction du signe: question de lieu, d'ampleur et de discours social.

Contrairement à la pyramide égyptienne dont le faste n'était initialement qu'extérieur (la structure externe du lieu interdit), le cimetière moderne expose ses symboles visuels (images, sculptures, textes) de manière immédiate. À l'abolition de la muraille impénétrable correspond historiquement celle des hiérarchies sociales, tant pour le défunt que pour le survivant. L'art funéraire d'aujourd'hui, ouvert à tous, transgresse le symbolique et s'inscrit au corps social en empruntant la nature comme véhicule de transition. Le jardin met en scène ce que la pyramide devait conserver secret, la mort étant par là privée d'hermétisme. La mémoire du survivant n'a plus à travailler sur l'imaginaire; elle subit le signifiant visuel qui lui promet à l'avance le droit au partage du lieu.

L'ouverture de l'espace permet ainsi l'économie des morts et récupère la perte, tout en assurant la régénération ininterrompue du symbole. L'iconographie de la pierre tombale encourage celui qui la regarde à y voir la perpétuité de ses affiliations spirituelles, culturelles, voire économiques. Le cimetière l'amène à croire que la mort lui appartient, qu'il la contrôle et la contient par le biais de la matière durable du monument et qu'il s'agit, non pas d'un changement d'état, mais d'une substitution de lieu.

Avec l'ouverture du cimetière à tout citoyen au XIX^e siècle, les dimensions des monuments deviennent plus réduites. Toutefois, le nivelage désiré des

(suite à la page 44)



LE LIVRE ET LE NOM PROPRE

Avec tout ce qu'il connote de sacré et de profane, le livre fait figure de registre et entretient le culte du nom propre (l'histoire), promettant à chacun une durabilité équivalente à celle du matériau gravé. Ici, l'épouse encore vivante mais inscrite et ainsi consolée de sa solitude, a déjà rejoint son époux, tandis que l'espace encore vacant de la page lui réitère la promesse d'une union inaltérable. Celui qui n'est plus sera, celle qui ne sera plus a été: tous deux dorénavant proclamés unis et réintroduits au «code civil». (photo: L. Lanctôt)



L'ANGE ET L'ENFANT PROTECTEUR

Ajoutant des défunts, l'ange porte sur son corps les signes de la jeunesse et de la blanche pureté. La doublure de la forme correspond à celle des deux enfants inhumés, dont l'absence de prénom leur nie toute autre identité que celle de l'appartenance au nom du père. Substitués aux jumeaux regrettés, décédés à des moments différents, les deux angelots identiques évincent cette écart et s'offrent comme protecteurs a-temporels de la famille. (photo: L. Lanctôt)