

Le Triomphe de la Vierge de William Berczy : une renaissance !

Sophie Roberge et Élisabeth Forest

Journal de l'Association canadienne pour la conservation et la restauration (J. ACCR), Volume 35
© l'Association canadienne pour la conservation et la restauration, 2010

Cet article : © Centre de conservation du Québec, 2010
Reproduit avec la permission du Centre de conservation du Québec.

Le *J.ACCR* est un journal révisé par des pairs qui est publié annuellement par l'Association canadienne pour la conservation et la restauration des biens culturels (ACCR), 207, rue Bank, Ottawa (Ontario) K2P 2N2, Canada; Téléphone : (613) 231-3977 ; Télécopieur : (613) 231-4406; Adresse électronique : coordinator@cac-accr.com; Site Web : <http://www.cac-accr.ca>.

Les opinions exprimées dans la présente publication sont celles des auteurs et ne reflètent pas nécessairement celles de la rédaction ou de l'ACCR.

Journal of the Canadian Association for Conservation (J. CAC), Volume 35
© Canadian Association for Conservation, 2010

This article: © Centre de conservation du Québec, 2010.
Reproduced with the permission of the Centre de conservation du Québec.

J.CAC is a peer reviewed journal published annually by the Canadian Association for Conservation of Cultural Property (CAC), 207 Bank Street, Suite 419, Ottawa, ON K2P 2N2, Canada; Tel.: (613) 231-3977; Fax: (613) 231-4406; E-mail: coordinator@cac-accr.com; Web site: <http://www.cac-accr.ca>.

The views expressed in this publication are those of the individual authors, and are not necessarily those of the editors or of CAC.

Le Triomphe de la Vierge de William Berczy : une renaissance !

Sophie Roberge et Élisabeth Forest

Centre de conservation du Québec, 1825, rue Semples, Québec, (Québec), G1N 4B7, Canada; sophie.roberge@mcccf.gouv.qc.ca; elisabeth.forest@mcccf.gouv.qc.ca

La peinture murale circulaire Le Triomphe de la Vierge, peinte par William Berczy (1744-1813) en 1810, ornait la voûte de la première église Notre-Dame de Montréal. L'œuvre de quatre mètres de diamètre servait à simuler la présence d'une coupole. Démarouflée et relocalisée deux fois, presque entièrement surpeinte puis lourdement endommagée par l'eau lors d'un incendie, elle était dans un état lamentable. La restauration au Centre de conservation du Québec (CCQ) a permis de stabiliser la couche picturale écaillée et instable, d'enlever le vernis bruni et les importants surpeints, d'aplanir, consolider et doubler la toile, de mastiquer et retoucher les innombrables lacunes. Le traitement a posé plusieurs défis techniques et logistiques. Par exemple, pour faciliter les opérations et l'accès à toutes les parties de l'œuvre, une table-chevalet munie de deux rouleaux Sonotube a été utilisée. Le montage et l'encadrement ont été particulièrement complexes : le format circulaire devait être respecté et l'œuvre devait pouvoir être montée et démontée facilement sur un mur en vue d'un déplacement éventuel. La présence de l'œuvre au CCQ a également permis d'observer et d'étudier les matériaux constitutifs et la technique de l'artiste. Des analyses de la préparation et de la couche picturale ont été effectuées à l'Institut canadien de conservation. L'œuvre est désormais installée à la basilique Notre-Dame de Montréal.

In 1810 William Berczy (1744-1813) painted the tondo, Le Triomphe de la Vierge (The Triumph of the Virgin) to decorate the ceiling of the first Church of Notre-Dame in Montreal. Measuring four metres in diameter, it was designed to imitate a cupola. The painting was in an extremely poor condition. It had been detached from its original location and removed on two occasions. It was almost entirely overpainted, and it had been heavily damaged by water during a fire. The conservation treatment consisted of consolidating flaking paint, removing the discolored varnish and overpaint, flattening canvas distortions, repairing damage to the canvas, lining, and filling and inpainting the countless areas of loss. The treatment presented numerous technical and logistical challenges due to the painting's large size and its shape. For example, a combination easel/table equipped with two Sonotube rollers was used to facilitate operations and provide easy access to all parts of the painting. Mounting and framing were particularly complex operations. Not only did the requirement for framing need to respect the painting's circular shape, but it also had to allow for ease of removal and future installation. The conservation treatment also provided an opportunity to study the artist's materials and technique. Analyses of the ground and paint layers were carried out at the Canadian Conservation Institute. The work is now installed in the Notre-Dame Basilica, Montreal.

Manuscrit reçu en juin 2009; manuscrit révisé reçu en mars 2010

Introduction

La restauration du tableau *Le Triomphe de la Vierge*, la plus longue jamais entreprise à l'atelier des peintures du Centre de conservation du Québec (CCQ), a permis de stabiliser une œuvre qui était dans un état lamentable et d'en révéler l'aspect original. La restauration a débutée en juin 2006 et s'est terminée en août 2007. Le tableau a d'abord été monté au Musée des beaux-arts de Montréal, pour une exposition soulignant le 350^e anniversaire des Sulpiciens (*L'héritage artistique des Sulpiciens de Montréal*, du 12 septembre au 9 décembre 2007), avant d'être installé à la basilique Notre-Dame de Montréal.

Historique

William Berczy (Wallerstein (Bavière) 1744 - New York 1813) fut particulièrement reconnu pour ses portraits et ses miniatures mais il fut aussi architecte. Il étudia à l'Académie des beaux-arts de Vienne (Autriche) et à l'Université de Iéna (Allemagne). Il voyagea beaucoup en Europe (Pologne, Hongrie et Italie) et il fut admis à l'Académie de Florence en 1781. En 1785, il épousa Jeanne-Charlotte Allamand, avec qui il aura deux fils, et s'installa en Angleterre. Ils exposèrent ensemble à l'Académie royale de Londres. En 1791, il fut engagé pour s'occuper d'un

peuplement dans l'État de New York où il arriva en 1792 avec des paysans d'origine Allemande. Mais suite à des mésententes, ils s'établirent plutôt près de York (Toronto) en 1794. Berczy séjourna à Québec en 1798-1799 puis en 1808-1809; séjours au cours desquels il réalisa plusieurs portraits. Entre 1805 et 1811, il est installé à Montréal avec sa famille et réalise plusieurs portraits et tableaux religieux¹.

Le Triomphe de la Vierge (**Figure 1**) a été peint en 1810 pour orner la voûte de la première église Notre-Dame de Montréal. Marouflée au plafond de la voûte, l'œuvre circulaire servait à simuler la présence d'une coupole. Il s'agirait de l'œuvre la plus grande jamais réalisée par l'artiste. Elle faisait partie d'un nouveau décor, conçu par Louis Dulongpré (1754-1843) et richement sculpté et doré par Louis-Amable Quévillon (1749-1823) et son école. Il est possible que Berczy ait également contribué à la création de l'aménagement intérieur et à celle de la façade néoclassique de l'église². En 1823, Edward A. Talbot³ a décrit le décor : « La voûte est divisée en deux sections coniques, par des moulures richement dorées; et dans l'espace qui les sépare on voit d'innombrables figures, toutes d'imagination et très bien dorées. Au centre (...) se trouve un tableau circulaire de l'Assomption »⁴.



Figure 1. Après traitement, *Le Triomphe de la Vierge*. © Michel Élie/CCQ.

Le tableau de Berczy s'inspire d'une gravure⁵ de 1698, de Louis Simonneau (1654-1727), exécutée d'après une peinture de Charles Le Brun (1619-1690) qui était au plafond de la chapelle du Séminaire de St-Sulpice, à Paris. Berczy n'a copié que la partie haute et centrale de la gravure rectangulaire, éliminant ainsi de nombreuses figures. Il a créé ou copié, d'après d'autres sources, les deux anges centraux au premier plan et il a ajouté une balustrade pour donner l'illusion d'une coupole.

En novembre 1809, dans une lettre adressée à Jean-Philippe Leprohon, membre du conseil de fabrique de l'église Notre-Dame, Berczy donne des précisions d'ordre matériel sur la commande à réaliser. Il indique qu'il fera le tableau « au prix de Cent vingt Louis; ou ... Cent Cinq Louis, une pièce de toile de Russie des meilleurs de la qualité la plus forte, une bonne place pour y travailler avec un poêle et le bois nécessaire pour le tenir suffisamment chaud ... Si la fabrique se décide à conclure avec moi ... il serait bon de se déterminer le plus tôt que possible pour que je puisse faire sans délai les préparatives nécessaires, comme préparer la toile et faire les études, afin que le tableau soit en état d'être placé le mois de Juillet prochain ... »⁶.

Une étude (Figure 2) pour cette œuvre, de 54 cm de diamètre, exécutée à l'huile sur mine de plomb, est conservée au Musée royal de l'Ontario (ROM # 968.298.6). Il pourrait s'agir de l'étude présentée au conseil et approuvée par ce dernier le 18 mars 1810⁷. On remarque que les couleurs originales du tableau (Figure 1) sont identiques à celles de l'étude, à l'exception des ailes des deux anges, au premier plan à gauche, ainsi que du drapé de celui qui est tourné vers le spectateur. Il y a quelques



Figure 2. Étude préparatoire, *Le Triomphe de la Vierge*. Avec la permission du Musée royal de l'Ontario (ROM). © ROM.



Figure 3. Plafond de la petite sacristie, Basilique Notre-Dame de Montréal, avant 1978. © Ministère des Affaires culturelles du Québec.



Figure 4. Protection avec des facings au fur et à mesure que l'œuvre est dérouler, *Le Triomphe de la Vierge*. © CCQ.

différences entre la composition de cette étude et celle du tableau qui laissent supposer qu'il ne s'agirait pas de la dernière étude réalisée par l'artiste et qu'une autre aurait servi au transfert de la composition sur la toile. Dans l'étude, l'ange, situé derrière celui qui est au centre du premier plan, est représenté de la tête aux pieds, son pied droit dépassant la balustrade; tandis que dans le tableau, seul le buste a été reproduit et les nuages recouvrent davantage la balustrade. De plus, la balustrade de l'étude possède des balustres, tandis que celle du tableau possède des colonnes droites d'ordre toscan qui correspondent davantage à l'esprit néoclassique de l'époque et possiblement à celui du nouveau décor intérieur de l'église.

En 1823, débute la construction de la nouvelle église Notre-Dame (actuelle basilique) et en 1830, l'ancienne église est démolie. Le tableau est alors transféré à l'église de Longueuil et il orne le plafond de la salle de lecture des « Petites filles de St-Joseph » avant d'être remis à la basilique Notre-Dame en 1928, à l'occasion de son centenaire. Il est alors marouflé au plafond de la petite sacristie (**Figure 3**) dite des Sœurs.

À la suite de l'incendie de la chapelle du Sacré-Cœur (adjacente à la sacristie), le 7 décembre 1978, le tableau se décolle et tombe du plafond à cause de l'eau. Le curé Lecavalier demande alors l'avis du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). Suite à l'examen du tableau par Rodrigue Bédard,



Figure 5. Revers pendant grattage et aplanissement, *Le Triomphe de la Vierge*. © CCQ.



Figure 6, a et b. Table-chevalet © CCQ.

restaurateur, ce dernier écrit dans une note de service datée du 5 janvier 1979 et adressée à R. Ashton, restaurateur : « l'œuvre est dans un état lamentable mais récupérable. Elle a besoin d'un traitement dans le plus bref délais... »⁸. Cependant, l'œuvre sera plutôt roulée et entreposée à l'archevêché de Montréal, jusqu'à son arrivée au CCQ, en mars 2005.

Restauration

Lors de son examen au CCQ, la couche picturale, écaillée et instable, a été protégée par un facing de papier fin, collé avec de la méthylcellulose à 2,5%, au fur et à mesure que l'œuvre est déroulée (**Figure 4**). Cet écaillage généralisé résultait d'un rétrécissement de la toile causé par l'eau lors de l'incendie de 1978. La couche picturale étant protégée par le facing, les premières étapes de la restauration pouvaient commencer sans danger.

Support, première partie (Figure 5)

Le revers de la toile a été gratté au scalpel pour éliminer des résidus de colle animale et de plâtre. Au fur et à mesure du grattage, une humidification locale et une mise à plat partielle des nombreux plis et des déchirures de la toile ont été faites. Quelques déchirures importantes ont été réparées de façon temporaire, afin d'éviter qu'elles ne s'aggravent pendant les manipulations, à l'aide de pièces de Reemay collées avec de l'adhésif BEVA 371 en film; ces pièces ont été retirées au moment de réparer les déchirures de façon plus permanente.

Table de travail (table-chevalet)

Pour faciliter le travail de restauration et l'accès à toutes les parties du tableau, ce dernier a été installé sur une table-chevalet (**Figure 6 a, b**) adaptée au format de l'œuvre. Deux rouleaux Sonotube (15 pieds (4.5 m) de long, 12 pouces (30 cm) de diamètre), fixés de part et d'autre de la table, ont permis d'y installer l'œuvre et de la rouler dans un sens ou dans l'autre au fil du travail. La table est maintenue par deux supports verticaux fixés sur des plates-formes à roulettes. Un système de poulies permet de régler la hauteur. De plus, selon les besoins, cette table pouvait être placée à l'horizontale ou inclinée à la verticale, tel un chevalet. D'abord conçue et construite au CCQ dans les années 90, par Michael O'Malley et Bernard Vallée, nous l'avons modifiée et améliorée pour pouvoir y installer cette grande œuvre. L'aide des collègues des ateliers du mobilier et du métal a été indispensable.

Des bandes de tension, faites de bandes de Reemay ont été installées sur le haut et le bas de l'œuvre et collées au revers de la toile avec de l'adhésif BEVA 371 en film. Elles ont permis d'agrafer l'œuvre aux rouleaux de la table de travail et ont été retirées au moment du doublage (voir *Support, dernière partie*).

Consolidation et imprégnation de la couche picturale

Un premier essai de consolidation de la couche picturale a été réalisé avec de la colle d'esturgeon à 6%, appliquée au pinceau

au travers des facings de papier. Une spatule chauffante a ensuite été passée sur la surface. Les facings étaient retirés alors qu'ils étaient encore mouillés et la spatule était passée de nouveau en intercalant un papier japon sec. Des poids étaient placés pour la période de séchage. Après avoir procédé ainsi sur le premier quart supérieur de l'œuvre, les résultats n'étaient pas jugés satisfaisants; les surpeints bloquaient la pénétration de l'adhésif. Une imprégnation générale était nécessaire. Des tests ont été effectués pour déterminer la marche à suivre et les concentrations appropriées d'adhésif.

L'œuvre a d'abord été imprégnée par le revers avec de l'adhésif BEVA 371 en solution diluée dans du solvant Stoddard (2 : 3) et appliqué chaud à l'aide d'une brosse. Après trois jours d'évaporation du solvant, un fer chaud a été passé sur le revers et une mise sous poids progressive a été réalisée afin d'assurer une adhésion des couches de préparation et de peinture qui soit adéquate pour le retrait sécuritaire des facings.

Les facings ont été retirés avec un mélange d'eau déionisée et de solvant Stoddard (1 : 1) appliqué avec des cotons-tiges. Ceci a aussi permis de nettoyer la surface qui était sale.

Une imprégnation de l'œuvre, par la face, a ensuite été faite, avec la même méthode et le même adhésif qu'appliqué au revers, mais en plus faible concentration (1 : 3) et en laissant évaporer pendant cinq jours. L'œuvre a ensuite été placée sur la table chauffante, face au-dessus, pour aplanir la couche picturale et réactiver l'adhésif en exerçant une pression sur la surface à l'aide d'un vide d'air (vacuum) et d'une équipe de mains. Les résidus d'adhésif BEVA 371 ont été enlevés avec des cotons imbibés de solvant Stoddard. Après l'enlèvement des surpeints (voir section suivante), cette opération a dû être répétée pour la moitié supérieure du tableau car l'épaisseur et l'étendue des surpeints à cet endroit avaient empêché l'adhésif de bien pénétrer.

L'adhésion de la couche picturale est désormais excellente et les soulèvements ont pu être remis dans le plan. Cependant, de nombreux chevauchements sont toujours présents.

Enlèvement du vernis et des surpeints (Figures 7, 8 et 9)

Un vernis bruni et des surpeints recouvraient l'œuvre. Les surpeints, moins importants sur le premier tiers inférieur, étaient par contre généralisés et très épais sur le reste du tableau. En plus d'être plus foncés que les couleurs originales et souvent grossiers, ils empêchaient de porter un jugement sur l'aspect original de l'œuvre et d'apprécier le travail de l'artiste.

En cours de dégagement, deux couches de surpeints à l'huile, dont une plus ancienne et plus résistante, ont été observées : elles recouvraient d'innombrables lacunes de la couche picturale et de la préparation et des usures. La couche plus récente recouvrait presque l'ensemble du tableau et était appliquée directement sur des lacunes, sans masticages préalables. La plus ancienne était appliquée principalement sur la moitié supérieure de l'œuvre en la recouvrant presque



Figure 7. Avant l'enlèvement des surpeints, *Le Triomphe de la Vierge*. © Michel Élie/CCQ.

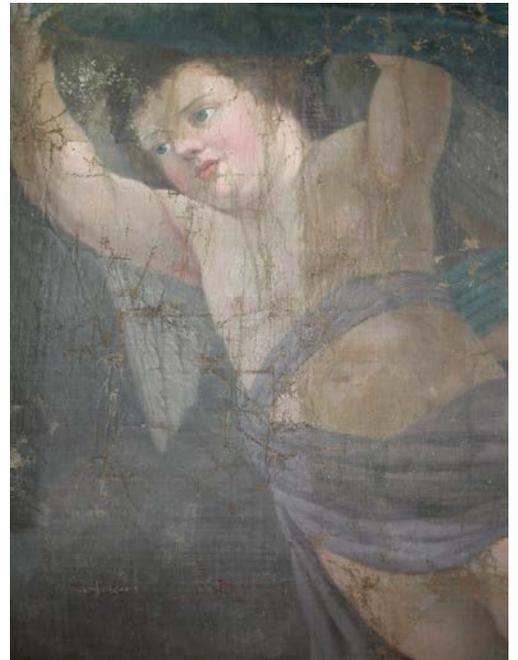
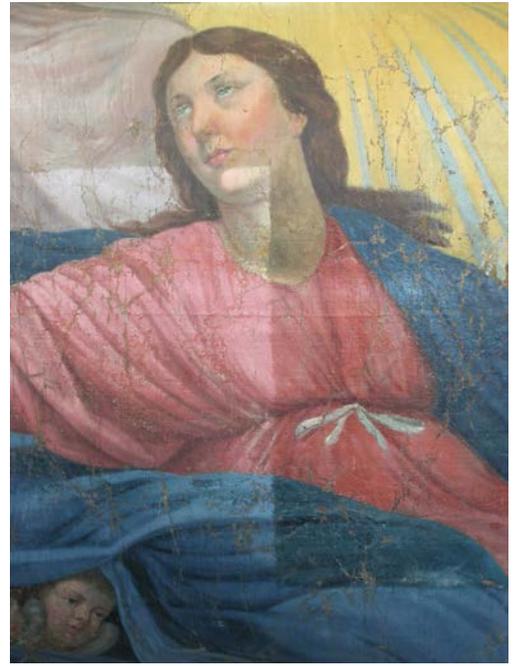


Figure 9, a, b et c. Détails pendant l'enlèvement des surpeints, *Le Triomphe de la Vierge*. © CCQ.

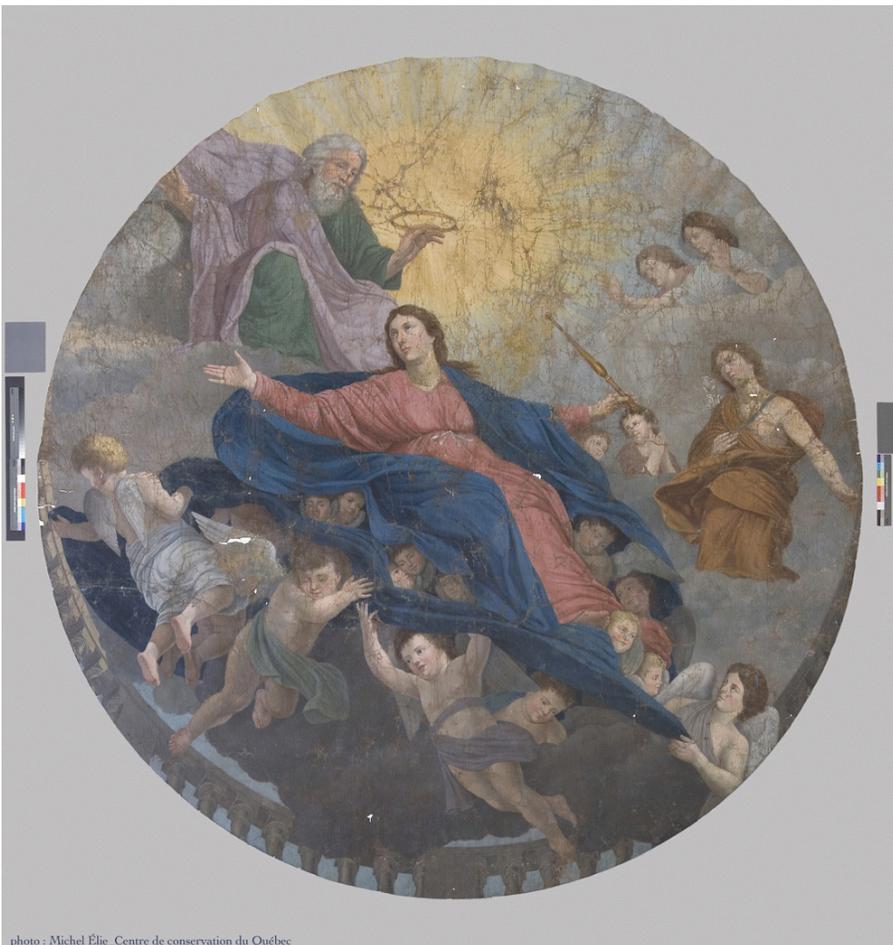


photo : Michel Élie, Centre de conservation du Québec

Figure 8. Après l'enlèvement des surpeints, *Le Triomphe de la Vierge*. © Michel Élie/CCQ.

entièrement; à plusieurs endroits, des masticages ocre jaune ou rouge débordaient sur la peinture originale.

Chacune des couches de surpeints correspondait à une campagne de “restauration” qui a sans doute suivi une relocalisation de l’œuvre : celle-ci a été décollée et recollée sur un nouveau plafond à deux reprises (voir **Historique**), ce qui a certainement causé la plupart des dommages et des pertes de peinture. En comparaison, les lacunes occasionnées à la suite de l’incendie en 1978 sont peu importantes.

Le vernis bruni et les surpeints ont été enlevés simultanément avec des compresses de solvants faites de papier japon ou de ouate selon leur épaisseur et leur résistance. Comme solvant, un mélange azéotrope de méthyléthylcétone et d’eau (88 : 12) a été utilisé. Les compresses de papier japon étaient laissées entre 3 et 5 minutes, tandis que les compresses de ouate étaient laissées plus longtemps, soit 5 à 10 minutes. Un Mylar était utilisé pour recouvrir les compresses afin de ralentir l’évaporation des solvants. Les surpeints ainsi ramollis ont été retirés à l’aide de cotons-tiges imbibés du même mélange de solvants. Quelques petits surpeints anciens, çà et là, étaient trop résistants et n’ont pas pu être enlevés.

Les anciens masticages ont été conservés dans les lacunes, mais l’excès débordant sur la peinture originale a été enlevé avec les surpeints, ou à l’aide de compresses de ouate d’eau déionisée.

L’enlèvement des surpeints a révélé un beau tableau malgré les lacunes. Celles-ci sont très importantes en nombre, surtout dans le haut. Heureusement, elles sont réparties assez uniformément, et bien que l’œuvre soit presque à l’état de ruine par endroits, aucune figure ou motif important n’a été perdu. Cependant, la partie supérieure de l’ange portant un drapé vert, au premier plan à gauche, est très endommagée (visage et cheveux) et la moitié de l’aile est manquante; le pied gauche de l’ange portant un drapé lilas, au premier plan, est manquant; la main droite de Dieu est à l’état de ruine; l’archange Gabriel et les deux anges au-dessus sont particulièrement lacunaires. Il y a également de l’usure et de nombreux chevauchements de la couche picturale, surtout dans la moitié supérieure.

Support (dernière étape) (Figure 10)

Les dernières déformations de la toile ont été traitées à l’aide d’humidité, de chaleur et de poids. Un traitement général d’humidité et de chaleur (en utilisant du tissu de coton humide et un vide d’air sur la table chauffante) a été fait, mais certains plis sévères ont dû être humidifiés et aplanis localement (avec des buvards humides, une spatule chauffante et des poids). Bien que plusieurs déformations et plis dans la toile aient été résorbés, il en reste toujours plusieurs qui n’ont pas pu être éliminés complètement et qui sont visibles en lumière rasante.

La toile possède plusieurs déchirures (environ 50) et trous (environ 30) localisés surtout dans le lé central du tableau. Les déchirures sont souvent petites (1 à 5 cm), quelques fois

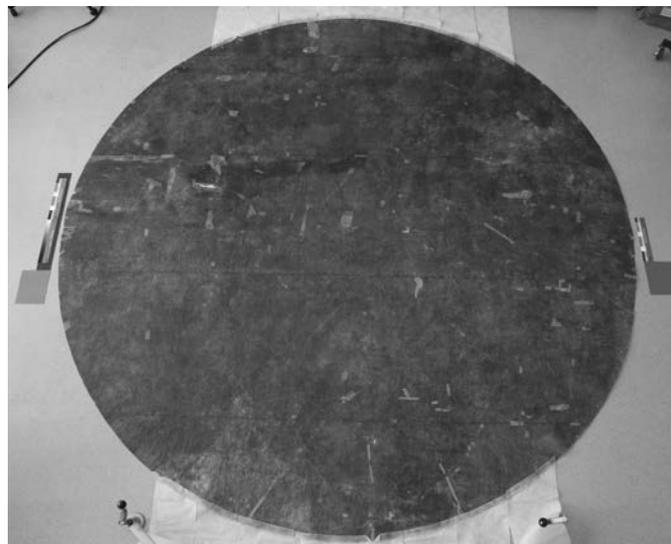


Figure 10. Revers de la toile avec la réparation des déchirures, *Le Triomphe de la Vierge*. © Michel Élie/CCQ.

moyennes (5 à 15 cm) et parfois grandes (15 à 20 cm). Une déchirure très importante (60 cm de long) va du bord gauche du tableau à la cuisse gauche de l’ange qui a le dos tourné. Les trous sont en général petits (1 à 3 cm), mais il y en a un important à l’aile de l’ange qui porte un drapé vert.

La réparation des petites déchirures a été faite par le revers, en collant les lèvres fil à fil avec de l’adhésif Jade 403 appliqué au pinceau. Les autres déchirures ont été réparées plus solidement, aussi par le revers, en collant les lèvres fil à fil avec de la poudre de polyamide et une pointe chauffante. Dans les trous, des incrustations de toile de lin, préparée avec un gesso acrylique, ont été collées fil à fil avec la poudre de polyamide. Au revers des trous et des déchirures réparés, des pièces de Stabiltex (mousseline) ont été adhésivées avec du BEVA 371 en film afin de créer un intercalaire avec la toile de doublage.

Le tableau a été doublé avec de la toile de polyester, de type *sailcloth*, collée à la toile originale avec du BEVA 371 en film réactivé sur la table chauffante. Trois lés de *sailcloth* ont été utilisés en les chevauchant d’environ 2-3 cm à la hauteur de deux coutures originales, celle du bas et celle à la hauteur des bras de la Vierge. Le doublage a été réalisé sur la table chauffante (70°C) en quatre sections. Le tableau était placé face au-dessus et pivoté de façon à chauffer chaque section. La table chauffante (**Figure 11**) était munie d’extensions en contreplaqué afin de supporter l’ensemble de l’œuvre et d’aider à obtenir un bon vide d’air pendant l’opération. Le doublage a très bien réussi et plusieurs déformations de la toile et de la couche picturale ont été résorbées davantage.

Masticage, retouche et vernissage (Figures 12 et 13)

Compte tenu des innombrables lacunes et de l’important travail d’intégration à réaliser, des masticages colorés ont été effectués dans le souci de se rapprocher le plus possible des couleurs originales de l’œuvre et de servir ainsi de retouche de base. Pour

sa flexibilité et son excellente adhérence au BEVA, du Modeling Paste de Liquitex, coloré avec des pigments secs, a été utilisé. Du gesso acrylique a parfois été utilisé dans les mélanges pour en pâlier la couleur. Dans certains autres mélanges, les bleus surtout, des couleurs acryliques en tubes ont été ajoutées. Les masticages ont été appliqués avec une petite spatule et l'excès nettoyé avec un chamois humide.

Avant de poursuivre avec la retouche, un premier vernis a été appliqué à la brosse : une résine acrylique Paraloid B-72 à 10% dans du xylène. Après le séchage, une application locale a été nécessaire sur des masticages qui étaient demeurés plus mats, en raison d'une plus grande absorption de résine. Ces opérations ont été effectuées sur la table-chevalet, en six sections, en roulant le tableau au fur et à mesure du séchage du vernis.

La retouche sur les masticages et les usures a été réalisée avec des pigments secs et du liant à retoucher PVA de Berger (Berger's PVA Inpainting Medium) dilué dans de l'éthanol, avec l'ajout de quelques gouttes de diacétone alcool pour en ralentir l'évaporation. Quelques retouches dans le haut des rayons ont été effectuées avec des couleurs acryliques en tubes.

Le vernis final (même résine Paraloid B-72 à 7,5% dans du xylène) a été appliqué au pistolet. Deux couches ont été pulvérisées horizontalement sur le tableau suspendu dans l'atelier (**Figure 14**).

Montage et encadrement

Idéalement, la restauration de cette peinture aurait impliqué sa remise en place au plafond. Malheureusement, dans le cas de cette peinture de Berczy, cela n'a pas été possible. Il était établi dès le départ avec la Fabrique que l'œuvre ne retournerait pas au plafond de la chapelle, dont le décor a été entièrement refait il y a déjà longtemps, et qu'elle ne serait pas non plus marouflée de nouveau afin d'en faciliter le déplacement. On souhaitait pouvoir éventuellement prêter et exposer l'œuvre dans d'autres lieux. Un mur assez grand pour recevoir l'œuvre fut choisi par la Fabrique à l'intérieur de la basilique Notre-Dame de Montréal. En tenant compte de la grande dimension de l'œuvre et de sa forme circulaire, un système de suspension et d'encadrement en sections a été réalisé pour permettre le déplacement de l'œuvre et son installation dans des lieux où l'accès et l'espace sont restreints, comme c'est le cas actuellement à la basilique (le mur étant situé au-dessus d'un escalier). Mais avant même l'installation du tableau à la basilique, il a fallu procéder, avec succès, à son montage et son démontage au Musée des beaux-arts de Montréal à l'occasion d'une exposition soulignant le 350^e anniversaire des Sulpiciens.

Système de montage

Huit segments courbe de contre-plaqué (3/4") ont été vissés au mur, sur lesquels l'œuvre a ensuite été tendue et agrafée, puis les moulures du cadre fixées. Afin de suspendre l'œuvre et de la positionner au mur, une pièce de toile amovible (**Figure 15**)

a été fabriquée et fixée à la toile de doublage par des velcros. L'œuvre a été soulevée à l'aide de poulies et d'une barre d'aluminium insérée dans un ourlet de la toile amovible. Des bandes de velcro, préalablement agrafées sur le contre-plaqué et cousues au revers de la toile de doublage, ont permis de positionner l'œuvre et de la fixer temporairement le temps de l'agrafage.

Préalablement au doublage, deux bandes de velcro (2 pouces de largeur, partie femelle) ont été cousues sur la partie supérieure de la toile de doublage. Un premier rang de velcro est cousu au revers, à un centimètre à l'extérieur du périmètre du tableau (il sert à positionner le tableau au mur avant l'agrafage); et un autre rang est cousu au recto, à 25 centimètres du tableau (il sert à fixer le tableau à la toile de suspension amovible). Le velcro a été découpé en morceaux polygonaux, pour pouvoir épouser le contour du tableau, sans faire de plis ni de surépaisseur. Les coutures font le tour de chaque morceau de velcro; elles sont en zigzag serré, réalisées avec du fil régulier 100% polyester.

L'œuvre, qui a été roulée pour le transport (face à l'extérieur sur un Sonotube de 24 pouces (60 cm) de diamètre) avec la toile amovible déjà fixée en place, est déroulée au fur et à mesure qu'elle est hissée au mur grâce à la barre d'aluminium et aux poulies. Le poids du tableau est évalué à 23 kilos maximum. La basilique Notre-Dame a conservé la toile amovible et la barre d'aluminium pour un éventuel démontage et remontage de l'œuvre.

Encadrement circulaire (Figure 16)

L'encadrement mouluré se compose de huit éléments en arc. Ces huit éléments de bois profilés et dorés, de 19,5 cm de largeur x 5,5 cm d'épaisseur, ont été posés sur le pourtour de l'œuvre en guise de cadre; ils cachent également le système d'accrochage. Le profil suggéré est de style néoclassique et correspond à l'époque du tableau. Le fini du cadre imite une dorure à la feuille sur bolus rouge.

Chaque élément du cadre a été découpé et façonné dans deux pièces de pin blanc assemblées à joint vif avec de la colle de poisson. Ensuite, une première pièce de pin a été collée au revers du côté extérieur du cadre, puis une deuxième du côté intérieur de façon à augmenter l'épaisseur et à créer une cavité pour loger les replis de la toile. (**Figure 17**)

Une couche de gomme laque a été appliquée sur le bois, suivie de deux couches de bol rouge, avec un fin sablage entre les couches. Une couche de vernis dammar (30% dans Stoddard-xylène 2 : 3) a ensuite été appliquée pour saturer le bol et le rendre moins absorbant. Enfin, deux minces couches de peinture métallique Modern Masters, avec l'ajout de poudre de mica, ont été appliquées à l'éponge.

Installation du tableau

1. Au préalable, un plan des échafaudages requis a été fait.



Figure 11. Pendant le doublage, table chauffante avec extensions.
© CCQ.



Figure 12. Détail pendant les masticages, *Le Triomphe de la Vierge*.
© CCQ.



Figure 13. Pendant la retouche, *Le Triomphe de la Vierge*. © CCQ.



Figure 14. Installation pour le vernissage au pistolet dans l'atelier, *Le Triomphe de la Vierge*. © CCQ.



Figure 15. Détail de la toile amovible. © CCQ.



Figure 16. Tableau *Le Triomphe de la Vierge* avec son encadrement circulaire présenté lors de l'exposition *L'héritage artistique des Sulpiciens de Montréal* du 12 septembre au 9 décembre 2007. © MBAM, Christine Guest.

2. Trois personnes, dont deux restaurateurs et un technicien, ont procédé à l'installation. Ponctuellement, trois autres personnes étaient requises, surtout au moment de hisser le tableau en place.
3. Les mesures intérieures et extérieures de chaque section du cadre ont été reportées sur le mur afin de positionner les huit sections de contre-plaqué. Comme le tableau est légèrement ovale, ces mesures devaient être reportées très précisément (voir **Matériaux et technique de l'artiste**, ci-bas).
4. Les contre-plaqués (**Figure 18**) ont été fixés au mur de placoplâtre à l'aide d'ancrage "Hilti Toggler" et de vis (2½ et 3 pouces (6 et 7,3 cm) de long; 7 par section).
5. Le tableau a été hissé (**Figure 19**) en position à l'aide de poulies placées en haut du mur, tout en le déroulant au fur et à mesure. Deux personnes ont hissé le tableau par les câbles, deux autres ont déroulé l'œuvre et une autre a coordonné l'opération.
6. Le tableau a été positionné et fixé temporairement en place grâce au velcro cousu derrière la toile de doublage (section femelle) et agrafé dans le haut des contre-plaqués (section mâle).

7. Le tableau a été tendu et agrafé (**Figure 20**) au contre-plaqué par les bords de tension du doublage. Deux personnes ont travaillé en face à face. Des agrafes inoxydables ont été employées.
8. Les huit éléments du cadre ont été installés en débutant par le bas et en terminant simultanément par les deux éléments du haut. La quincaillerie est inapparente. Les éléments sont fixés aux contre-plaqués par des équerres découpées dans une cormière d'aluminium. Des tourillons de bois assemblent les éléments entre eux, mais ne sont pas collés (**Figure 21**).
9. Pour éventuellement enlever le cadre, il faut retirer deux petites équerres (**Figure 22**) métalliques vissées dans le haut, puis soulever vers le haut les deux éléments du cadre et les retirer. Les autres pièces de quincaillerie seront alors visibles et accessibles.

Matériaux et technique de l'artiste

La restauration a été l'occasion d'observer la technique de l'artiste et d'effectuer l'analyse des matériaux de la préparation et de la couche picturale réalisée à l'Institut canadien de conservation. Pour garantir les résultats, les échantillons ont été prélevés après le nettoyage et l'enlèvement des surpeints.

Support, préparation et dessin

Le support est une toile constituée de cinq lés assemblés à l'aide de quatre coutures horizontales à surjet simple le long des lisières; les coutures sont en très bon état. Sans doute faite de



Figure 17. Profil du cadre. © CCQ.



Figure 18. Installation des contre-plaqués. © CCQ.



Figure 21. Détail de la quincaillerie d'assemblage des éléments du cadre. © CCQ.



Figure 19. Tableau hissé et déroulé. © CCQ.

lin, la toile est de bonne qualité et les fibres ont conservé leur souplesse; elle est de grosseur moyenne à forte, à armure toile et tissage serré. Les caractéristiques de cette toile correspondent au souci qu'avait Berczy de peindre sur une toile d'excellente qualité (voir **Historique**).

Le format original du tableau a sans doute été un peu réduit, et davantage en largeur qu'en hauteur, car il n'est pas tout à fait rond : il possède 11,9 cm de plus en hauteur. Le format a probablement été modifié lors d'une relocalisation. Puisque le format précis de l'œuvre à l'origine est inconnu, il a été jugé préférable, dans la présente restauration, de conserver le format actuel réduit et un peu ovale.

La toile possède une préparation blanche constituée de blanc de plomb, de carbonate de calcium et d'huile siccativante.⁹ Des analyses¹⁰ du portrait du *Lieutenant William Hugues*, attribué à Berczy et traité au CCQ en 1994, indiquent qu'il possède une préparation de même nature. Cependant, des analyses de deux autres peintures à l'huile de Berczy, *La famille*

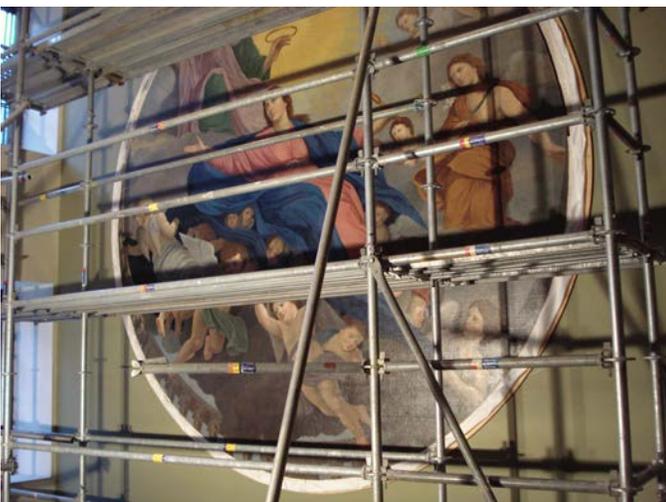


Figure 20. Après la mise en tension et l'agrafage. © CCQ.



Figure 22. Équerres sur les éléments du haut. © CCQ.

Woolsey¹¹ et le portrait de *Maria Hollowell*,¹² confirment la présence d'une double préparation, blanche et rose. Dans les deux cas, la première couche blanche est également constituée de blanc de plomb et de carbonate de calcium.

Un examen de la partie inférieure du tableau, sous infrarouges (caméra Vidicon Hamamatsu C2741), n'a pas révélé la présence d'un dessin sous-jacent ni d'une mise au carreau (en particulier, examen des anges et de la balustrade). Un examen attentif à l'œil nu, de l'ensemble de l'œuvre, n'a pas non plus permis de déceler la présence d'un dessin préparatoire. Ce constat étonne dans le cas d'une œuvre de si grand format où le transfert d'une étude ou d'un dessin pose généralement des défis. Il est connu qu'en 1791, à Florence, Berczy a réalisé la composition d'un grand tableau, comportant de nombreuses figures et un décor architectural, sur un grand carton de la taille exacte du tableau (9 x 12 pieds, ou environ 2,7 x 3,6 m) en vue de son transfert sur la toile^{13,14}. De plus, un dessin sous-jacent a été observé dans des tableaux de Berczy réalisés les mêmes années que *Le Triomphe de la Vierge*, soit de 1809 à 1811 : *La famille Woolsey* (1809), *L'archange saint Michel* (1810) et *La mort de saint Joseph* (1810-11). Un dessin à la mine de plomb a été observé à l'œil nu dans les trois cas¹⁵. Pour le *saint Michel*, une étude sur papier, conservée au Musée des beaux-arts de Montréal, a servi au transfert du dessin sur la toile à l'aide d'une mise au carreau dont les lignes sont visibles sur l'étude et dans le tableau. Mais *La famille Woolsey* possède aussi des lignes de dessin incisées dans la couche de préparation, calquées à partir d'un dessin sur papier. Ces lignes délimitent le contour des figures¹⁶. De telles incisions ne semblent pas présentes dans *Le Triomphe de la Vierge*.

Cependant, l'absence de dessin sous-jacent dans *Le Triomphe de la Vierge* pourrait expliquer la présence de trois repentirs observés à l'œil nu. Il s'agit de changements effectués par l'artiste en cours d'exécution du tableau : amincissement du pouce droit de la Vierge, à la jonction du poignet; raccourcissement des doigts de l'ange central au premier plan en bas; et légère diminution du drapé vert au niveau de la taille de l'ange, à gauche, au premier plan.

Dans sa correspondance, Berczy mentionne qu'il faut préparer des études pour le tableau. L'étude du ROM, la seule qui existe toujours, ne semble pas correspondre à celle qui aurait servi au transfert de la composition sur la toile car, entre autres, elle n'est pas mise au carreau et certains éléments diffèrent du tableau (voir **Historique**).

Couche picturale

La couche picturale est à l'huile siccatrice et les quatre couleurs analysées contiennent du blanc de plomb et du carbonate de calcium⁹. Cette particularité a également été observée dans tous les tableaux à l'huile de l'artiste qui ont fait l'objet d'analyses. Le blanc de plomb est un pigment qui aide au séchage de l'huile et contribue à la solidité de la peinture. Sa présence a sans doute aidé à enlever sans danger les surpeints à l'huile qui recouvraient la peinture originale.

La peinture, appliquée au pinceau, est généralement lisse et peu empâtée. À l'œil nu, dans des zones d'usure de certains drapés, une couche de peinture appliquée par-dessus une couche de même couleur mais plus vive et foncée est observée. Par exemple, dans le manteau de Dieu, une couche mauve est appliquée sur une couche magenta et dans sa robe, une couche vert pâle est appliquée sur une couche vert foncé. Cependant, dans les ombres plus soutenues des drapés, une couche semi-transparente foncée, ressemblant à un glacié, est généralement appliquée par-dessus une couche opaque plus pâle. L'artiste a parfois juxtaposé ou appliqué deux couleurs différentes dans le frais, mélangeant ainsi, volontairement ou non, les couleurs entre-elles : ceci est visible dans les rayons où le jaune, qui se mélange au bleu du ciel, crée une couleur turquoise. L'effet est moins heureux et probablement involontaire dans le bas des rayons, entre l'épaule de la Vierge et son sceptre, car une peinture de couleur rosée s'est mélangée au jaune et au bleu.

Les analyses scientifiques⁹ ont révélé que le vert de la robe de Dieu a été obtenu à l'aide d'un mélange d'oxyde de fer jaune (une terre jaune), de bleu de Prusse et de noir de charbon, et son manteau mauve, avec une laque rouge-rosé qui est sensible à la lumière. En effet, l'examen sous microscope de l'échantillon montre une décoloration de la couleur en surface. Le rose foncé de la robe de la Vierge résulte d'un mélange de la même laque, de vermillon et d'un peu de noir de charbon. Enfin, le bleu de son manteau a été obtenu avec du bleu de Prusse.

Conclusion

Ce projet de restauration a été un défi sur plusieurs plans à cause de la grande dimension de l'œuvre et de son format circulaire. Un travail d'équipe efficace était essentiel au bon déroulement et à la réussite du projet et la collaboration des collègues a été excellente. *Le Triomphe de la Vierge* a retrouvé sa splendeur et il est heureux que cette œuvre remarquable de William Berczy, qui était entreposée depuis 1978, ait retrouvé une place à la basilique Notre-Dame de Montréal. Enfin, l'examen et les analyses des matériaux constitutifs de l'œuvre ont permis d'enrichir les connaissances sur la technique picturale de l'artiste. Les historiens de l'art peuvent désormais porter un nouveau regard sur cette œuvre et en faire plus justement l'étude.

En 2009, a paru une publication de Jacques Des Rochers sur l'histoire des tableaux de l'ancienne église Notre-Dame de Montréal, et dans laquelle figure un chapitre sur cette présente restauration¹⁷.

Remerciements

Monsieur Yoland Tremblay et l'équipe de la Fabrique de la paroisse Notre-Dame de Montréal; Monique Lanthier; les collègues de l'atelier des peintures du CCQ (spécialement Éloïse Paquette et Colette Naud); Bernard Vallée de l'atelier du mobilier du CCQ et Serge Labbé; Jacques Des Rochers, Catherine O'Meara et Sacha Levay du Musée des beaux-arts de Montréal; et Marie-Claude Corbeil de l'ICC.

Produits et fournisseurs

Paryloid (Acryloid) B-72, résine acrylique à base d'un copolymère de méthacrylate d'éthyle et d'acrylate de méthyle : Rohm & Haas, 100 Independence Mall West, Philadelphie, PA 19106, États-Unis, Tél. : 1-877-288-5881, www.rohmhaas.com

Agrafes Monel inoxydables (Arrow) : disponible chez Brocheuse Montréal Inc., 7622 de Château-Briand, Montréal (Québec), H2R 2M1, Tél. : 514-271-1500

Berger's PVA Inpainting Medium (AYAB) : Conservator's Products Company of Canada Ltd., 23 avenue Morrow, Toronto (Ontario), M6R 2H9, Tél. : 416-539-8069

BEVA 371 Film, adhésif thermoplastique principalement à base d'un copolymère d'éthylène et d'acétate de vinyle : Conservator's Products Company of Canada Ltd., 23 avenue Morrow, Toronto (Ontario), M6R 2H9, Tél. : 416-539-8069

BEVA 371 Solution, adhésif thermoplastique principalement à base d'un copolymère d'éthylène et d'acétate de vinyle dilué dans des solvants d'hydrocarbures aliphatiques et aromatiques : Conservator's Products Company of Canada Ltd., 23 Morrow Avenue, Toronto (Ontario), M6R 2H9, Tél. : 416-539-8069

Couleurs Liquitex, dispersion acrylique : Binnie & Smith, disponible chez Omer DeSerres, 1505 boul. Lebourgneuf, Québec (Québec), G2K 2G3, Tél. : 418-529-9586

Gesso Liquitex, dispersion acrylique : Binney & Smith, disponible chez Omer DeSerres, 1505 boul. Lebourgneuf, Québec (Québec), G2K 2G3, Tél. : 418-529-9586

Hilti-Toggler, cheville à bascule : disponible dans les quincailleries. Fabriqué par Hilti Inc., États-Unis, Tél. : 1-800-879-8000, www.hilti.com

Jade 403, adhésif en émulsion, à base d'un copolymère d'acétate de vinyle et d'éthylène: disponible chez Carr McLean, 461 avenue Horner, Toronto (Ontario), M8W 4X2, Tél. : 1-800-268-2123, www.carrmclean.ca

Méthylcellulose, viscosité de 1900 à 2200 mPa.s : disponible chez Talas, 330 Morgan Ave., Brooklyn, NY 11211, États-Unis, Tél. : 212-219-0770, www.talasonline.com

Modeling Paste Liquitex No. 5532, émulsion acrylique : Binnie & Smith, disponible chez Omer DeSerres, 1505 boul. Lebourgneuf, Québec (Québec), G2K 2G3, Tél. : 418-529-9586

Modern Masters Metallic Paint Collection (Pharaoh's Gold ME 660), peinture métallique : Modern Masters Inc., Tél. : 1-800-942-3166, www.modernmastersinc.com

Mylar, film polyester : Du Pont Canada Inc., P.O. Box 2200, Streetville, Mississauga (Ontario), L5M 2H3, Tél. : 1-800-387-2122

Poudre de polyamide No. 5060 : Lascaux, disponible chez Conservator's Emporium, 385 Bridgepoint Drive, South St. Paul, Minnesota 55075-2466, États-Unis, Tél. : 651-450-8954 www.museumservicescorporation.com

Reemay, non-tissé de polyester : disponible chez Carr McLean, 461 avenue Horner, Toronto (Ontario), M8W 4X2, Tél. : 1-800-268-2123, www.carrmclean.ca

Sailcloth Art Restoration : toile à voile en mono filament de polyester, tissée, thermoliée et non-imprégnée, John Heathcoat & Co. Ltd., Westex, Tiverton Devon, EX16 5LL, Royaume-Uni, Tél. : 0044 (0) 1884 244202

Sonotube : disponible chez Givesco Inc., 175 avenue Saint-Sacrement, Québec (Québec), G1N 3X4, Tél. : 418-871-3377, www.givesco.com

Stabiltex (Tetex), fin tissé de polyester : disponible chez Sefar Canada, 3518 rue Ashby, Ville Saint-Laurent (Québec), H4R 2C1, Tél. : 514-334-3522

Stoddard, essence minérale avec aromatiques : Laboratoire MAT, 610 rue Adanac, Suite 300, Beauport (Québec), G1C 7B7, Tél. : 418-660-8666

Notes et références

1. Béland, Mario, « William Berczy 1744-1813 », *La peinture au Québec, 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives*, Québec, Musée du Québec, Les Publications du Québec, 1991, p. 139 à 144.
2. Allodi, Mary M., « Catalogue : William Berczy. Œuvres Canadiennes, 1794-1812 », dans : *Berczy*, sous la dir. de Rosemarie L. Tovell, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1991, p. 226 et 230.
3. Talbot, Edward Allen, *Five years' residence in the Canadas: including a tour through part of the United States of America, in the year 1823*, London, Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green, James Nichols Printer, 1824, vol. 1, p. 67-68. Accessible en ligne via le site Web [Google Books](http://books.google.com) (<http://books.google.com>) en cherchant « Edward Allen Talbot » (Août 2010).
4. Traduction dans : « Histoire de l'église Notre-Dame de Montréal », *La Paroisse*, Montréal, Thérien Frères Limitée, 1957, p. 23. L'original se lit : « The ceiling [*sic*] is divided into conic sections by splendid gilt mouldings; and, in the vacant space between each of them, innumerable figures, fancifully gilt, occupy a place. In the centre of the ceiling, is a circular painting of the Ascension.»
5. Allodi, Mary M., *op. cit.* (Réf. 2), p. 228.
6. *Ibid.*, p. 229.

7. Ibid., p. 228.
8. Bédard, Rodrigue, Note de service à l'attention de R. Ashton. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, dossier de l'exposition *L'Héritage artistique des Sulpiciens de Montréal*. Non publiée.
9. Corbeil, Marie-Claude, Elisabeth Moffatt et Philip Cook, *Analyse d'échantillons provenant du tableau Le Triomphe de la Vierge, par William Berczy*, Rapport # LRA 4467, Ottawa, Institut canadien de conservation, 2007. Rapport non publié.
10. Corbeil, Marie-Claude, *Analyse d'échantillons provenant du portrait du Lieutenant William Hughes, attribué à William Berczy*, Rapport # LRA 3578, Ottawa, Institut canadien de conservation, 1997. Rapport non publié.
11. Williams, Scott, « *The Woolsey Family* by William Berczy » Rapport # LRA 2936, Ottawa, Institut canadien de conservation, 1990. Rapport non publié.
12. Williams, Scott, « Analysis of Samples from *Maria Hollowell* by William Berczy » Rapport # LRA 2931, Ottawa, Institut canadien de conservation, 1991. Rapport non publié.
13. Stock, Beate, «William Berczy. Les années européennes, 1744-1791 » dans: *Berczy*, sous la dir. de Rosemarie L. Tovell, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1991, p. 35.
14. Stock, Beate, « Catalogue: William Berczy. Œuvres disparues, 1767-1791 », dans: *Berczy*, sous la dir. de Rosemarie L. Tovell, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1991, p. 244.
15. Allodi, Mary M., *op. cit.* (Réf. 2), p. 225 et 233.
16. Ruggles, Anne, «Matériaux et techniques de William Berczy : La Famille Woolsey, 1809 », dans : *Berczy* sous la dir. de Rosemarie L. Tovell, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1991, p. 310 et 311.
17. Forest, Élisabeth, « La restauration du tableau *Le Triomphe de la Vierge* de William Berczy », dans : Des Rochers, Jacques, *Un héritage méconnu. Les tableaux de l'ancienne église Notre-Dame de Montréal*, Montréal, Les Éditions de la Fabrique de la paroisse Notre-Dame de Montréal, 2009, p. 48 et 49.