

Résumés



CAC

2013

SAINT JOHN, N.B.

ACCR

39^e Congrès et ateliers annuels

Association canadienne pour la conservation et la
restauration des biens culturels

À propos du logo de notre congrès 2013

Le logo officiel des 39^{ème} congrès et ateliers annuels de l'ACCR comprend une représentation de l'historique lampadaire Trinity. Le lampadaire, aussi appelé « les trois sœurs », est une icône de Saint John. Situé au pied de la rue Prince William dans le Carré Saint-Patrick, ce vieux lampadaire de fer sert d'aide à la navigation pour les navires entrant dans le port de Saint John depuis 165 ans! Si un navire a le bon cap pour rentrer au port, la lampe du milieu est parfaitement alignée avec la flèche du clocher de l'église Trinity, établie sur la rue Germain quelques rues plus loin. À la noirceur, le capitaine peut savoir s'il a le bon cap s'il voit les trois lampes individuellement. Cela nous semblait un symbole historique parfait pour écrire notre propre histoire et accueillir pour la toute première fois le congrès de l'ACCR dans la plus ancienne ville incorporée du Canada.

Pour obtenir des exemplaires supplémentaires de cette publication, veuillez vous adresser à:

Association canadienne pour la conservation et la restauration des biens culturels

207, rue Bank, bureau 419, Ottawa, ON, K2P 2N2

Tél: 613.231.3977

Télec: 613.231.4406

Courriel: coordinator@cac-accr.com

[Site web: www.cac-accr.ca](http://www.cac-accr.ca)

Table des matières

À propos du logo de notre congrès 2013	1
Table des matières	2
Remerciements.....	3
Comité organisateur du congrès et ateliers de l'ACCR	4
Organigramme 2012 – 2013 de l'ACCR.....	5
Événements spéciaux.....	7
Ateliers	8
Programme du congrès	12
Résumés du congrès.....	15
Résumés des affiches.....	35
Liste des Collaborateurs	47

Remerciements

Le comité organisateur du Congrès de l'ACCR remercie les institutions, les entreprises et les individus suivants dont la collaboration et le soutien généreux ont grandement contribué au succès de cet événement:

Patron

NEW BRUNSWICK MUSEUM



MUSÉE DU NOUVEAU-BRUNSWICK

Bienfaiteur

Carr McLean

Donateurs

Association canadienne des restaurateurs professionnels
STRONE

Ami

ASSURART

Supporteurs

Fleming College
The Japanese Paper Place
Cultural Assets Management Group

Remerciements particuliers à:

Danielle Allard
Mike Belliveau
Jane Fullerton
Anne Marr
Michael O'Malley
Peter Smit
Monique St-Pierre

Le personnel du Musée du Nouveau-Brunswick
Brewmaster, Moosehead Breweries Ltd.
Institut canadien de conservation
Moosehead Breweries
Ganong Chocolate
Les bénévoles de la conférence

Comité organisateur du congrès et ateliers de l'ACCR

Présidente du congrès

Dee A. Stubbs-Lee

Directrice, Liaison avec le Conseil d'administration de l'ACCR

Julia Landry

Présidente du programme du congrès de l'ACCR

Kendrie Richardson

Membres du Comité

Moya Dumville

Michelle Gallinger

Julia Landry

Sarah Little

Dean Lund

Kendrie Richardson

Dee Stubbs-Lee

Claire Titus

Aide à la planification des ateliers

Atlantic Regional Group

Traductions

Béatrice Leroux

Eric Chenoix

Juliana Hernandez

Organigramme 2012 – 2013 de l'ACCR

Conseil d'administration

Présidente

Cindy Colford

Conseillères auprès de bureau

Wanda McWilliams

Silvia Kindl

Alison Freake

Vice- Présidente

Jessica Lafrance

Conseillère régionale de l'est

Michelle Gallinger

Secrétaire

Susannah Kendall

Conseiller régional de l'ouest

David Daley

Trésorier

Michael Harrington

ACCR/ACRP Liaison

Julia Landry

Secrétaire administrative de l'ACCR

Danielle Allard

Les comités de l'ACCR

Comité du congrès 2013

Dee Stubbs-Lee

Comité des communications

Carmen Li

Comité du *Bulletin*

Janet Wagner

Charlotte Newton

Comité des bourses et des prix de l'ACCR

Kasey Lee

Tracy Satin

Comité des adhésions

Rebecca Latourell

Rédactrice de l'Annuaire des membres

Kendrie Richardson

Comité de traduction

Béatrice Leroux

Comité des restaurateurs émergents (CRE)

Meaghan Monaghan et Lauren Shoniker

Comité de la formation

Adriane VanSeggelen

Webmestre

Poste vacant

Comité du *Journal*

Irene Karsten

Fusion ACCR/ACRP

Julia Landry

Andrew Todd

Marianne Webb

Représentants et groupes régionaux

Région de l'ouest

Yukon

Les Territoires du Nord-Ouest

Valery Monahan

Vacant

Colombie-Britannique

Alberta

Saskatchewan

Manitoba

Sarah Spafford-Ricci

Juliet Graham

Alyssa Becker-Burns

Kathy Nanowin

Région de l'est

Toronto

Kingston

Ottawa

Montréal

Ville de Québec

Nouveau-Brunswick

Nouvelle-Écosse

Terre-Neuve et Labrador

Laura Cunningham

Amber Harwood

Vacant

Nathalie Richard-El Mestikawy

Rachel Benjamin

Leslie McDougall

Elizabeth Jablonski

Danielle Rundquist

Événements spéciaux

Réception à l'intention des participants aux ateliers

Date: mardi, 21 mai 2013

Heure: 18 h à 20 h

Bar payant

Endroit: Happinez Wine Bar, 42, rue Princess, Saint John

Réception à l'intention des congressistes

Date: mercredi, 22 mai 2013

Heure: 18 h à 20 h, 18 h 30 allocution d'ouverture

18 h 45 – 20 h, la galerie 3 sera ouverte à tous les assistants du congrès; venez voir : *En coulisses : restauration des dessins muraux de Miller Brittain pour l'hôpital pour tuberculeux de Saint John (1941-1942)*

Bar payant

Endroit: Salle des grandes baleines, Musée du Nouveau-Brunswick, 1 Market Square, Saint John

CRE La Rencontre

Date: jeudi, 23 mai 2013

Heure: 19 h

Endroit: Ale House, 1 Market Square

Assemblée des représentants régionaux de l'ACCR

Date: vendredi, 24 mai 2013

Heure: 12 h 15 à 13 h 30

Endroit: salle du conseil, Musée du Nouveau-Brunswick, 1 Market Square, Saint John

ACCR Assemblée générale annuelle

Date: vendredi, 24 mai 2013

Heure: 14 h 40 à 16 h 45

Endroit: Centre d'expositions, Musée du Nouveau-Brunswick, 1 Market Square, Saint John

Banquet

Date: vendredi, 24 mai 2013

Heure: cocktails à 18 h (bar payant) et souper à 19 h

Bar payant

Endroit: Union Club, 125, rue Germain, Saint John

ACRP Assemblée générale annuelle

Date: samedi, 25 mai 2013

Heure: 8 h 45 à 10 h 30

Endroit: Salle du conseil, Musée du Nouveau-Brunswick, 1 Market Square, Saint John

Ateliers

Atelier 1 : « Révéler le contenu perdu: le numérique à l'aide des restaurateurs »

Durée : mardi 21 mai à mercredi 22 mai 2013

Endroit : Centre des expositions, Musée du Nouveau-Brunswick, 1 Market Square

Heure : 9 h à 17 h

Instructeur

Hal Erickson, retroReveal.org/University of Utah

Hal Erickson est l'exemple parfait d'un esprit omnivore. Sa carrière a commencé par un baccalauréat en chimie, accompagné d'un baccalauréat presque complet en philosophie, suivi d'un poste de scientifique en conservation pour un projet financé par l'agence gouvernementale américaine National Endowment for the Humanities et qui consistait en la désacidification de manuscrits au centre de recherche en sciences humaines de l'Université du Texas à Austin. Plus tard la même année, quand le programme de conservation de papiers et de livres de Columbia a déménagé au Texas, Hal a été chargé de concevoir et d'enseigner le cours d'un an de sciences de la conservation, ce qu'il a fait pendant plusieurs années.

En plus des sciences de la conservation, Hal s'est aussi intéressé aux examens non destructifs et a travaillé sur un grand nombre de problèmes non résolus. Cela l'a orienté vers la bioinformatique et il a co-fondé une entreprise en biotechnologie primée qui a inventé une technologie aidant au diagnostic du cancer. Après de l'autoformation supplémentaire dans le cadre d'un poste de postdoctorat au centre des services de santé/Institut du cancer Huntsman de l'Université de l'Utah, il a acquis des aptitudes en tant que bioinformaticien. Hal a ensuite accepté un mandat de recherche au sein de la division de chirurgie cardiothoracique qui se penchait sur la recherche d'une technique permettant d'éliminer les effets des crises cardiaques en utilisant les cellules souches provenant de la moelle osseuse des patients. Durant ses recherches, il a été surpris de constater que la composition des tissus cicatriciels cardiaques et du parchemin/papier vélin était quasiment identique. Cela l'a incité à appliquer aux palimpsestes et aux autres documents pâlis ou endommagés les techniques développées dans le cadre de son étude du traitement des dommages causés par une crise cardiaque au moyen de cellules souches.

Au cours des années suivantes, Hal a développé des techniques à faible technologie permettant d'identifier, de caractériser et de récupérer pratiquement tous les contenus difficiles à visualiser. Un service gratuit en ligne, **retroReveal.org**, a permis de rendre ces outils plus largement disponibles. Récemment, Hal a enseigné des ateliers au Centre Campbell d'études en préservation historique, en Illinois et ailleurs, afin de diffuser les nombreuses applications de retroReveal auprès des communautés de la conservation, de la bibliothéconomie et de l'archivage.

Révéler le contenu disparu

Pour les restaurateurs, les cas les plus intéressants qui se retrouvent dans leur atelier comprennent souvent les mystères de contenu disparu, pâle, obscurci ou modifié, ou dans d'autres cas, les

caractéristiques intéressantes d'un objet qu'il est difficile de voir correctement. Les décisions et stratégies en matière de traitement sont souvent guidées ou restreintes par de tels éléments, notamment le besoin de préserver et de caractériser l'existence d'un tel contenu. De plus, la plupart des intervenants dans un traitement seront heureux d'apprendre l'existence de contenu récupéré scientifiquement ou de toute découverte permettant d'améliorer notre connaissance du processus créatif, des techniques de production ou de la provenance. Les restaurateurs de livres et de papier, par exemple, devront entre autres faire face à ces situations :

- Média appliqué légèrement ou pâle, ou qui pâlit jusqu'à ne plus être lisible en raison de son âge ou de son exposition à l'environnement (inondation, conditions d'exposition, etc.);
- Notes marginales, marques de propriété ou toute autre preuve de provenance intentionnellement effacée ou blanchie par les marchands ou les propriétaires précédents, ou encore des palimpsestes sur du parchemin ou de papier vélin, du papyrus ou du papier;
- Contenu avec structure reliée, sous du contenu collé ou au verso obscurci d'objets qui ont été montés pour exposition ou collés dans un album;
- Contenu obscurci par des tâches, des dépôts voire des sceaux en cire qu'on ne peut enlever ou qui sont eux-mêmes considérés comme une caractéristique intrinsèque et importante de l'objet;
- Contenu modifié par les censeurs militaires de guerres passées ou par les gardiens d'un objet;
- Contenu rayé dans des manuscrits et des partitions qui pourrait, une fois lisible, révéler des détails du processus créatif ou de l'intention d'un auteur ou d'un compositeur;
- Documents, œuvres ou objets dont l'authenticité ou l'interprétation est remise en question en tout ou en partie.

Les restaurateurs spécialisés dans d'autres domaines pourraient entre autres rencontrer les cas suivants :

- Besoin de voir les repentirs, les retouches ou le dessin de fond, ou encore le contenu obscurci par les couches, le vernis ou la poussière accumulée;
- Besoin de récupérer des marques pâlies, usées ou autrement illisibles sur du textile, des spécimens d'histoire naturelle ou des objets archéologiques;
- Désir d'améliorer et de récupérer des marques presque invisibles des techniques de construction ou de production ou encore de provenance de meubles, d'instruments de musique ou d'objets mécaniques même dans le cas de la construction ou de la modification d'une maison ou d'un immeuble publique.

Dans de tels cas, une bonne image source et quelques manipulations habiles ou chanceuses dans Photoshop peuvent révéler une partie ou la totalité du contenu perdu ou obscurci.

Cependant, la plupart du temps, l'exercice se termine dans la frustration. Après s'être renseigné sur le coût, la logistique et les délais d'un recours à la technologie de pointe en imagerie, le restaurateur moyen « pellettera » alors la décision dans la cour des administrateurs, du personnel des services de restauration, des clients ou des propriétaires.

Il décrira une ou deux techniques qui pourraient être adaptées au cas en question (généralement envoyé en sous-traitance), présentera une fourchette de coûts relatifs à l'exercice demandé, insistera sur le fait que les coûts de tels techniques ne sont pas synonymes de résultats utilisables et ne sera pas surpris si la décision finale est de ne rien faire.

Une grande partie de la frustration réside dans le fait de lorsque l'on trouve des traces de contenu disparu, on peut rarement dès le départ établir avec exactitude le niveau de travail et d'investissement acceptable pour faire appel à la technologie de pointe afin de visualiser, récupérer ou caractériser le contenu. Ce cours présente des techniques de traitement d'image numérique utiles dans l'évaluation préliminaire du contenu qui pourrait être plus largement récupéré par des experts ayant accès à des instruments coûteux, ce qui améliore la capacité des décideurs d'évaluer les bienfaits par rapport aux risques et aux coûts au moment d'allouer des ressources, limitées, à un projet. Dans bien des cas, ces techniques permettront de bien caractériser le contenu disparu, obscurci ou remis en question, ce qui élimine le besoin d'allouer des ressources supplémentaires.

La plupart des stratégies de récupération sont fondées sur des images numériques traitées produites librement sur retroReveal.org, site conçu par l'instructeur. Afin de mettre toutes les chances du côté de l'utilisateur, ce cours de deux jours se penchera principalement sur trois aspects du processus :

- **Préparation** : Nous parlerons de l'optimisation de vos techniques d'imagerie afin de faire en sorte que les images numérisées ou les photographies capturent autant de détails utiles que possible, même à l'aide de numériseurs et d'appareils photo de qualité grand public. Ensuite, nous nous concentrerons particulièrement sur les stratégies orientant le re-cadrage avant téléchargement de régions d'intérêt et verrons la nomenclature et le formatage des images intermédiaires.
- **Utilisation** : L'utilisateur moyen peine environ six à huit heures avec retroReveal.org avant de commencer à voir les détails subtils dans les 52 images en niveaux de gris présentées sur la page Channel Inspector. Nous emploierons une variété de techniques afin d'accélérer cette période d'ajustement.
- **Cas complexes et présentation des résultats** : Un résultat que vous voyez n'aura que peu de valeur si les décideurs ou les scientifiques ne peuvent en détecter les caractéristiques évidentes. Ainsi, nous verrons une variété de techniques permettant d'améliorer ou de révéler les détails pour le compte des intervenants. Nous aborderons également des stratégies itératives permettant de récupérer progressivement des détails plus difficiles à voir dans les cas les plus complexes.

Le cours est collégial et interactif, et l'instructeur sera disponible en dehors du cours et le premier jour du congrès afin de s'assurer que les étudiants ont toutes les chances de poser des questions ou de proposer des sujets précis ou des applications particulières.

Les étudiants sont invités à apporter des objets qui se prêtent bien à une démonstration des techniques avancées en imagerie et à amener des images numériques existantes d'objets qu'ils ne peuvent déplacer (de préférence des images de haute qualité qui n'ont pas été sauvegardées en format JPG à un certain point durant leur création, leur modification ou leur entreposage). Les étudiants sont également invités à se munir d'un ordinateur portable équipé des logiciels courants.

Atelier 2: « Les affaires en restauration »

Durée: mercredi, 22 mai,

Endroit: Salle des expositions, Musée du Nouveau-Brunswick, 1 Market Square

Heure: 10 h à 16 h 30

Instructeur

David Thomas, Entreprise Saint John

David Thomas est agent de développement économique chez Entreprise Saint John, où il se spécialise, entre autres choses, dans le développement entrepreneurial et le conseil aux entreprises, et organise des séminaires destinés aux créateurs potentiels de nouvelles entreprises. David est titulaire d'un MBA de l'Université du Nouveau-Brunswick.

Révéler le contenu disparu

Divisé en segments, cet atelier a pour mission de présenter certains des aspects pratiques de la création d'entreprise. Si l'établissement d'un cabinet de restauration privé et celui de toute autre petite entreprise comportent de nombreuses similarités, il existe un certain nombre de différences. Dans ce contexte, cet atelier entend fournir des pistes relatives aux deux aspects du processus. Cet après-midi s'achèvera par une discussion de panel au cours de laquelle les participants auront l'occasion de poser des questions à David et à des restaurateurs privés.

10 h 00	Inscription à l'atelier et café
	<i>N.B. Les boissons et la nourriture ne sont pas autorisés dans l'amphithéâtre</i>
10 h 30	Création d'entreprise : mode d'emploi
12 h 00	Dîner
13 h 00	Stratégies de tarification pour les petites entreprises
14 h 00	Assurance et comptabilité
15 h 00	Pause café
15 h 30 à 16 h 30	Discussion de panel avec David Thomas et restaurateurs invités

Programme du congrès

Endroit: Musée du Nouveau-Brunswick, 1 Market Drive, Saint John

Jeudi, 23 mai

Heure	Programme	Présentateur(s) / Présentatrice(s)
9 h 00 à 9 h 25	Inscription & remise des trousseaux aux délégués	
9 h 30 à 9 h 45	Mot de bienvenue et introductions	Dee Stubbs-Lee
9 h 45 à 10 h 30	Lecture à la mémoire de Per Guldbeck <i>Influences</i>	Harold Holland
10 h 30 à 11 h 00	PAUSE	
11 h 05 à 11 h 25	<i>En coulisses : restauration des dessins muraux de Miller Brittain pour l'hôpital pour tuberculeux de Saint John (1941-1942)</i>	Moya Dumville
11 h 30 à 11 h 50	<i>Examen scientifique de la charte royale historique de la Compagnie de la Baie d'Hudson</i>	Marie-Claude Corbeil
11 h 55 à 12 h 15	<i>Papier calque huilé : un problème contemporain</i>	Jessica Régimbald
12 h 20 à 12 h 30	Période de questions présidée par Kendrie Richardson	
12 h 30 à 13 h 00	DÉJEUNER (Le repas du midi sera offert à tous les participants)	
1:00 pm - 3:00 pm	Visite 1 : Théâtre Impérial	Visite 2 : Reconstruits en pierre
	Visite 3 : Coulisses du MNB	Visite 4 : Brasserie Moosehead
15 h 00 à 15 h 30	PAUSE	
3:35 pm - 3:55 pm	<i>Lorsque les matériaux modernes ne tiennent pas la route : réhabilitation d'une taxidermie d'orang-outang du Musée de la science de Buffalo</i>	Fran Ritchie
15 h 55 à 16 h 00	Période de questions présidée par Michelle Gingras	
16 h 00 à 16 h 45	Table ronde	
17 h 00 à 20 h 00	Événement spécial organisé par le MNB	
19 h 00	Rencontre CRE	

Vendredi, 24 mai

Heure	Programme	Présentateur(s) / Présentatrice(s)
9 h 00 à 9 h 10	Ouverture du bureau des inscriptions	
9 h 10 à 9 h 15	Annonces de la matinée	
9 h 15 à 9 h 35	<i>LIBÉRÉE !</i>	Ann Shaftel
9 h 40 à 10 h 00	<i>Une histoire de couleurs</i>	Katerina Alda
10 h 05 à 10 h 25	<i>Manteau cocon d'Agnes Etherington : traitement d'adhésif cousu pour un élément composite de costume</i>	Brenna Cook
10 h 30 à 10 h 40	Période de questions présidée par Sarah Mullin	
10 h 40 à 11 h 10	PAUSE	
11 h 15 à 11 h 35	<i>Documentation pratique</i>	Colleen Day
11 h 40 à 12 h 00	<i>Créativité et Conservation</i>	Laszlo Cser
12 h 05 à 12 h 15	Période de questions présidée par Moya Dumville	
12 h 15 à 13 h 30	DÉJEUNER Assemblée des représentants régionaux de l'ACCR	
13 h 35 à 13 h 55	<i>Ni papier, ni parchemin, ni feuille de palmier : investigation et traitement d'un manuscrit d'écorce de bouleau du Cachemire</i>	Crystal Maitland
14 h 00 à 14 h 20	<i>Vers un système auto-guidé : assurer maintenance et sécurité des artefacts sans compromettre la qualité de l'expérience des visiteurs</i>	Heather Beerling
14 h 25 à 14 h 35	Période de questions présidée par Alicia Ghadban	
14 h 40 à 16 h 45	ACCR Assemblée générale annuelle	Conseil d'administration de l'ACCR
18 h 00	Banquet et remise des prix	
	Cocktails et encaissement silencieux	18 h 00
	Souper	19 h 00

Samedi, 25 mai

Heure	Programme	Présentateur(s) / Présentatrice(s)
8 h 40 à 10 h 30	ACRP Assemblée générale annuelle	Conseil d'administration de l'ACRP
10 h 30 à 10 h 35	Annonces de la matinée	
10 h 35 à 10 h 45	Présentation ACRP	
10 h 45 à 11 h 05	<i>Le dilemme des surfaces mates : une étude de cas de tableaux post-impressionnistes britanniques</i>	Alejandra Petersen Castiello
11 h 10 à 11 h 30	<i>Refaire du neuf avec du vieux : restauration d'un portrait de dévotion du 17e siècle</i>	Michael O'Malley
11 h 35 à 11 h 45	Période de questions présidée par Fiona Beckett	
11 h 45 à 13 h 00	DÉJEUNER	
13 h 05 à 13 h 25	<i>Risques de moisissure sur les biens culturels : comment définir les conditions environnementales défavorables et le potentiel de dégâts</i>	Tom Strang
13 h 30 à 13 h 50	<i>Restauration des couleurs du Lieu historique national du Canada de l'Hôtel-de-Ville de Fredericton – Investigation de peinture historique pour fenêtres extérieures et éléments décoratifs</i>	Nancy E. Binnie et Alastair Fox
13 h 55 à 14 h 05	Période de questions présidée par G. Nathan Harrison	
14 h 05 à 14 h 30	Clôture du congrès	

Résumés du congrès

En coulisses : restauration des dessins muraux de Miller Brittain pour l'hôpital pour tuberculeux de Saint John (1941-1942)

*Claire Titus, Danny Doyle, Jeanne Beaudry Tardif et Moya Dumville**

En automne 2011, le traitement de restauration de 11 dessins muraux grand format a débuté. Élaborées par Miller Brittain en 1941-1942, les esquisses avaient été suggérées pour les murs de l'hôpital pour tuberculeux de Saint John. Toutefois, les œuvres finales ne furent jamais peintes. Près de 70 ans plus tard, le traitement de restauration des dessins devait prendre la forme d'une galerie au Musée du Nouveau-Brunswick, qui ferait appel aux services de stagiaires récemment diplômés en restauration pour ainsi compléter le traitement de restauration sous l'œil du public.

Cet article décrit les différentes étapes du processus continu du traitement de restauration des dessins, ainsi que les contributions et modifications apportées à la proposition de traitement originelle par les stagiaires, au fur et à mesure du processus. Ces ajouts et modifications au protocole de traitement original (Titus et Guild 2009) comprenaient entre autres: le développement d'une technique de rapiçage non-aqueux pour faire adhérer de nouveau la bande de papier brun appliquée par l'artiste, l'amélioration des techniques mécaniques et chimiques pour enlever le ruban-cache et les résidus d'adhésif, l'affinage des méthodes de réparation, la réduction des taches à l'aide de solvants et d'une petite table aspirante. En raison de la grande dimension des esquisses (2,5 m²), chaque étape du traitement nécessite une stratégie bien définie et présente des défis de manutention.

Le fait de présenter le traitement dans un espace d'exposition permet aux stagiaires d'approcher le public, de façon à démystifier le domaine de la restauration, de présenter les œuvres en tant que dessins préparatoires et trésors d'art canadiens, et d'écouter la réaction du public face au travail de restauration, aux dessins eux-mêmes et au sujet de la tuberculose.

Les auteurs passeront en revue les temps forts du projet, s'attarderont également sur l'attention des médias et des universitaires, ainsi que le soutien inter- et intra-institutionnel qui ont conduit à la réussite du projet à ce jour.

*auteur conférencier

Examen scientifique de la charte royale historique de la Compagnie de la Baie d'Hudson

*Season Tse, Gregory S. Young, Carl Bigras, Nancy E. Binnie, Christine McNair, R. Scott Williams et Marie-Claude Corbeil**

Faisant office d'articles originaux d'incorporation de la Compagnie de la Baie d'Hudson, la charte royale historique de la Compagnie de la Baie d'Hudson (charte CBH) définit aussi le cadre de gouvernance de la compagnie. Accordée par le roi Charles II d'Angleterre le 2 mai 1670, le document comprend sept mille mots de texte manuscrit consignés sur cinq pages de parchemin. Au-delà de leur valeur historique et juridique, la charte et ses matériaux contiennent de l'information physique importante sur les métiers de papetier et de parcheminier dans l'Angleterre du 17^e siècle. Par ailleurs, son état de conservation relève de l'intérêt national.

En 1997, l'Institut canadien de conservation (ICC) a mené une étude scientifique de la charte afin de documenter son apparence, sa composition et son état de conservation à cette époque, et d'établir une base de référence en vue de contrôles à venir. Depuis, la charte est conservée dans une vitrine scellée au siège social de la compagnie à Toronto.

En 2012, la Compagnie de la Baie d'Hudson a demandé à ce que l'ICC examine de nouveau la charte pour déterminer si des changements mesurables s'étaient produits. La condition physique a donc été soigneusement documentée, avec en parallèle une photographie haute résolution du parchemin ainsi qu'une radiographie du sceau de cire. Une microscopie thermique et des mesures de couleur ont été menées pour effectuer une comparaison avec les données recueillies par l'ICC en 1997. Des tests de micro-vieillessement ont été utilisés pour évaluer la sensibilité des encres et du parchemin à la lumière.

Un rapport de condition a été préparé afin de documenter l'état actuel de la charte et de fournir des recommandations dans le but d'éviter des dégâts supplémentaires. Dans l'ensemble, le parchemin a été jugé en bonne condition, avec toutefois des froissures et plusieurs déchirures à des endroits clés. En comparaison aux radios effectuées en 1997, les nouvelles images du sceau de cire indiquent de nouveaux signes de faiblesse qui augmentent la susceptibilité du sceau à de futurs dommages que causerait un entreposage, une manutention ou un transport inadéquat.

Les températures de rétrécissement des fibres de collagène (Ts) du parchemin conduites par microscopie thermique ont montré que la surface est plus détériorée que l'intérieur. Si l'intérieur s'apparente à un nouveau parchemin avec des valeurs de Ts typiques de 45 à 50°C, les surfaces salies par les manipulations et celles comportant le texte écrit avec de l'encre ferro-gallique sont très détériorées, avec des valeurs Ts à température ambiante ou presque. Une température, une humidité et une manutention inadéquates engendreraient une perte de texte. Le changement de couleur depuis 1997 n'a pu être déterminé avec précision, à cause d'une perte du modèle de mesure-location. Un nouveau modèle a été créé ainsi qu'un nouvel ensemble de mesures afin d'établir une nouvelle base de référence en vue de comparaisons futures. Les tests de micro-vieillessement des encres et du parchemin ont révélé que 10 % des zones évaluées possèdent une sensibilité élevée à la lumière (BW2-3), tandis que les 90 % restant disposent d'une sensibilité moyenne à la lumière (BW3-4). En réduisant le niveau de lumière et/ou la durée de l'exposition à la lumière, les encres et le parchemin

seront mieux conservés dans leur condition actuelle. Enfin, l'étude de la charte CBH constitue un excellent exemple de l'approche multidisciplinaire et de l'étroite collaboration qui règnent au sein de l'équipe de l'ICC.

*auteur conférencier

Papier calque huilé : un problème contemporain

Jessica Régimbald

Le Centre Canadien d'Architecture (CCA) de Montréal possède une vaste collection de matériaux liés à des projets d'architecture. L'année dernière, nous avons découvert que certains dossiers utilisés pour entreposer des dessins d'architecture dans les archives de trois architectes contemporains différents étaient marqués de taches d'huile conséquentes. Un grand nombre des dessins contenus dans ces dossiers ont été faits sur papier calque Clearprint 1000H à l'aide de divers instruments d'écriture. Il semble que, sous le poids modéré de plusieurs dossiers empilés les uns sur les autres, et dans une période relativement brève de stockage dans des voûtes au climat contrôlé, une substance huileuse se soit échappée de ces papiers calque sous la pression, marquant ainsi le tas de dossiers. Certains des dossiers renfermaient également des dessins au crayon feutre qui ont révélé d'importantes traces de couleur rose et d'un composant d'encre noire de marqueur. L'objectif était de déterminer la nature et la source des taches, l'effet possible de ce phénomène sur le support et la façon d'éviter que de telles taches et dégâts de supports ne se produisent sur des dessins faits sur papier calque contemporain et sur des esquisses réalisées sur d'autres types de papier et entreposées contre ces papiers calque.

Pour déterminer la source et la nature des taches, des échantillons de papier intercalant taché ont été envoyés au programme de restauration des œuvres d'art de l'université Queen's pour être testés par FTIR. Les résultats ont alors révélé que les taches avaient été causées par de l'huile minérale. La correspondance avec le fabricant a confirmé que ce dernier utilisait effectivement de l'huile minérale comme agent d'augmentation de la transparence. Afin d'étudier l'effet du papier à huile minérale sur divers supports employés typiquement dans la pratique architecturale, des instruments d'écriture ont été utilisés sur les papiers sur lesquels de l'huile minérale avait été appliquée. On a alors constaté que l'encre des marqueurs à pointe de feutre contenant du xylène s'infiltrait dans le papier en présence d'huile minérale, avec pour conséquence des taches violet-rose similaires à celles remarquées sur les dessins dans certains des dossiers entreposés.

Il est crucial de sensibiliser les autres institutions à ce problème. Il faut aussi développer un protocole capable d'identifier aisément de tels papiers calque, afin de permettre aux institutions de prendre les mesures adéquates pour la conservation à long terme de ces matériaux.

Lorsque les matériaux modernes ne tiennent pas la route : réhabilitation d'une taxidermie d'orang-outang du Musée de la science de Buffalo

Fran Ritchie, Jonathan Thornton et Aaron Shugar*

Les gardiens de collection d'histoire naturelle reconnaissent que la détérioration de matériaux organiques est inévitable. Le re-fendage et la décoloration des cuirs sont ainsi courants. Toutefois, le domaine de la taxidermie s'est toujours démarqué par son expérimentation avec les matériaux dans l'objectif de créer des pièces réalistes. Même si le domaine a beaucoup évolué dans la conservation des animaux, les collections contiennent parfois des techniques moins réussies, résultant d'expérimentations. Ainsi, un orang-outang juvénile de 1966 monté de manière inadéquate a été endommagé lors de son retrait de l'exposition à cause de la détérioration des matériaux modernes ajoutés aux matériaux de taxidermie traditionnels. En effet, le taxidermiste a remplacé les paumes des mains et les coussinets des pieds par un caoutchouc en latex (confirmé par ATR-FTIR) cloué au spécimen sur un épais morceau de bois flotté. Extensive, la détérioration du caoutchouc en latex comprenait des zones à la fois collantes et cassantes typiques de la dégradation du latex. Ne pouvant plus supporter le poids du spécimen, les mains considérablement endommagées se détachaient du bois flotté.

Après une recherche de l'histoire de la taxidermie mammalienne visant à en cerner la pratique, des radiographies à rayons X et fluorescence X ont été menées pour prouver que le spécimen ne contenait pas de pesticides à métaux lourds. Un traitement de restauration a alors débuté dans l'objectif de stabiliser et remonter l'orang-outang sur un socle d'exposition plus sûr. Le traitement a nécessité de doubler le caoutchouc en latex avec du papier Japon et du film BEVA de manière à ré-attacher les doigts et réparer les parties fendues. Des tiges en métal ont été insérées dans les mains et les pieds en guise de soutiens internes supplémentaires. Une fois le spécimen stabilisé et réparé, il a été attaché à un nouveau support de présentation avec des méthodes de taxidermie actuelles. Des compensations esthétiques ont été effectuées afin de créer une apparence intégrée, aspect important de la conservation par taxidermie qui place la valeur esthétique au centre de l'exposition. Par ailleurs, des dilemmes d'ordre déontologiques sont survenus tout au long du traitement à cause de la dégradation inhérente du matériau originel et de la nécessité d'un nouveau soutien interne reposant sur des techniques de taxidermie modernes. Le traitement de conservation achevé permet désormais au Musée de la science de Buffalo (Buffalo Museum of Science) d'exposer l'orang-outang, seul spécimen de cette espèce menacée, détenu par le musée.

*auteur conférencier

LIBÉRÉE!

Ann Shaftel et Sarah C. Stevens*

À l'occasion de son 225^e anniversaire, la Charitable Irish Society of Halifax a décidé de sauver sa bannière intitulée *The Liberator* (Le libérateur). Celle-ci commémore Daniel O'Connell (1775-1847), chef politique irlandais, baptisé le libérateur.

Ann Shaftel a d'abord examiné la bannière *The Liberator* en 1995 à la demande de la Charitable Irish Society, puis en 1997 à la requête du personnel des archives provinciales de Nouvelle-Écosse, où l'objet se trouvait entreposé. En 2007, en tant que chroniqueuse pour le journal *Chronicle Herald*, elle a présenté la bannière dans un article intitulé « *Saving the Liberator* » (Sauvons le libérateur). En 2009, la Charitable Irish Society lui a demandé de concevoir un plan d'action pour la bannière. C'est ainsi que le traitement a commencé en 2011.

Fabriquée de soie peinte, la bannière de 1875 comporte deux faces et mesure 94 pouces x 116 pouces. Des années d'utilisation et de stockage ont engendré des froissements et déchirures du tissu, ainsi qu'une abrasion et une décoloration du portrait peint. La bannière a été cousue par les Sœurs de la Charité du couvent St. Patrick et peinte par un peintre itinérant. Elle a été utilisée à l'occasion de parades en extérieur dans des conditions maritimes humides de 1875 à au moins 1919.

La grande taille de la bannière, les techniques excentriques de l'artiste itinérant ainsi que les nombreux travaux amateurs de restauration effectués par les nonnes ont fait du traitement de conservation un défi des plus plaisants pour notre équipe.

Si le traitement de restauration a stabilisé la bannière en vue de son exposition future, l'objet ne peut toutefois pas supporter un usage dans le cadre de parades. Nous en avons donc créé une réplique, à utiliser lors de ces parades et des événements organisés par la Charitable Irish Society. Grâce à la magie de Photoshop, la réplique est peut-être même plus proche en apparence de la bannière originale de 1875. Sa bordure dorée, sa soie verte propre ainsi que la perfection de son image ont tout simplement ravi l'association. La Charitable Irish Society s'est occupée de son trésor avec soin. Enfin, l'utilisation de la réplique s'est avérée une rencontre fructueuse de la restauration des œuvres d'art et l'esprit de communauté.

*auteur conférencier

Une histoire de couleurs

Katerina Alda

La Guerre de 1812 déclarée par les États-Unis à la Grande-Bretagne le 18 juin constitue un point marquant de l'Histoire canadienne. L'armée britannique en Amérique du Nord dut défendre une frontière de plus d'un millier de kilomètres au sud et à l'ouest de Montréal. Alors que les Américains préparaient une offensive majeure au printemps 1813, les Britanniques avaient un besoin urgent de renforts, qui auraient normalement dû arriver par le fleuve St-Laurent à Québec. Puisque cette voie était prise par les glaces, il fut décidé d'envoyer à Kingston en Ontario le 104^e Régiment de Fantassins de Fredericton (Nouveau-Brunswick), où le combat terrestre était plus calme. Cinq cent cinquante-quatre hommes ont alors parcouru plus de 1 100 kilomètres à pied, dans les conditions très rudes de l'hiver 1813, avec des températures atteignant -31 °C.

Le 104^e Régiment du Nouveau-Brunswick disposait de deux Couleurs traditionnelles : la couleur du Roi et celle du Régiment. Au cours des batailles de la Guerre de 1812 et pendant leur usage général, les drapeaux ont été exposés à des conditions sévères qui ont grandement affaibli le matériau. Après la démobilisation du 104^e Régiment le 24 mai 1817, les Couleurs furent exposées dans la demeure du Général Sir Martin Hunter, en Angleterre. L'exposition à la lumière ainsi que les variations de niveau d'humidité ont aggravé les dégâts déjà présents. En 1930, un traitement de restauration des drapeaux a alors débuté. Celui-ci a apporté un soutien bien nécessaire et a prolongé la durée de vie des objets. En 1940, les deux Couleurs ont été restituées au Canada et exposées au Musée du Nouveau-Brunswick à Saint John. Les drapeaux ont plus tard été retirés de l'exposition et entreposés. Ils ont alors été enroulés dans des tubes d'un diamètre relativement restreint, ce qui a encore contribué au processus lent mais inévitable de détérioration.

Le récent bicentenaire de la Guerre de 1812 a fait ressortir les Couleurs de l'entreposage. Cette présentation décrit le processus de restauration des deux drapeaux entrepris dans les laboratoires de Parcs Canada à Dartmouth en Nouvelle-Écosse.

Les deux drapeaux étaient très fragiles, décolorés et largement tachés. Par ailleurs, une grande partie du tissu original manquait. Le précédent traitement de restauration de 1930 se détériorait. Au cours de ce premier traitement, une pièce de soie blanc cassé avait été appliquée sur la zone présentant les pertes de tissus les plus importantes. Chaque drapeau avait été entièrement recouvert de chaque côté d'une couche de tulle en soie. Les trois couches de tissu avaient ensuite été cousues de fil en coton, par points de couture à intervalles de 0,5 pouces. Toutefois, le fil de coton étant plus résistant que la soie des drapeaux, a eu pour conséquence de causer d'autres dégâts dans la soie. Le tulle de soie tombait en morceaux, se déchirait et devenait poudreux.

La première étape du nouveau processus de conservation a consisté à éliminer les matériaux du premier traitement. La surface complète du drapeau a alors été doublée de crêpe de soie. Un adhésif thermoplastique a ensuite été utilisé pour faire adhérer les restes du drapeau au crêpe de soie. Enfin, le drapeau traité a été cousu sur un support. Le processus de conservation a été soigneusement documenté à l'aide de nombreuses photos, de dessins, de recueil d'échantillons et de l'analyse des couleurs. Les deux Couleurs ont été restituées au Musée du Nouveau-Brunswick où elles sont exposées dans des vitrines fabriquées sur mesure.

Les auteurs tiennent à saluer le généreux soutien de M. John Irving, sans qui ce travail n'aurait pas été possible.

Manteau cocon d'Agnes Etherington : traitement d'adhésif cousu pour un élément composite de costume

Brenna Cook et Patricia Ewer*

Cet article se penche sur les complexités entourant la réparation locale de dommages structurels sur les éléments en textile et en fourrure d'un manteau « cocon » datant des années 1920. On pense que ce manteau, qui fait partie de la Collection de vêtements canadiens de l'Université Queen's (Queen's Collection of Canadian Dress), a appartenu à Agnes Richardson Etherington, personnalité importante de l'histoire de l'Université Queen's. Au moment de la rédaction, le traitement de ce manteau est en train d'être complété, avec l'aide de la lauréate de la bourse de conservation du textile Isabel Bader, Patricia Ewer et la stagiaire diplômée, Brenna Cook.

Le manteau présente plusieurs défis au restaurateur de textile. D'abord, il comprend une combinaison de brocart lourd métallique et de soie transparente délicate qui engendre un risque inhérent difficilement remédiable. Toutefois, la littérature relative à la restauration du textile montre clairement l'existence d'un traitement d'objets tri-dimensionnels multi-couches. Plus intéressant encore, le manteau est parementé d'une longue fourrure, susceptible d'appartenir à un singe de l'espèce des colobes. La pelleterie présente, quant à elle, des dégradations relativement importantes et nécessite un soutien à base d'adhésif afin de pouvoir manipuler et exposer le manteau sans danger lors d'une future exposition. Élément non-rare des costumes, la fourrure est un matériau évité par quelques restaurateurs de textile. Le traitement proposé pour cet objet comble le fossé entre la restauration du textile et celle du cuir grâce à l'association de matériaux et techniques à la fois nouveaux et connus du restaurateur de textile.

Plusieurs thèmes majeurs font partie de ce traitement. La complexité du caractère tri-dimensionnel et la longueur importante de la fourrure utilisée comme ornement anciennement à la mode requièrent une manipulation physique délicate pendant le traitement afin de protéger l'objet de dommages supplémentaires. La fourrure nécessite une protection durant le traitement à l'adhésif, ainsi que l'application précautionneuse d'une tension durant l'insertion et la réactivation de la pièce de consolidation. La sélection de matériaux pour la pièce de soutien, de l'adhésif et du matériau de remplissage est tirée d'une liste de matériaux généralement accessibles aux restaurateurs de textile, d'objets et de papier. Les techniques et fournitures de réactivation s'inspirent également de cette source de connaissances communes, tandis que l'usage créatif de la couture permettra de rassembler tous ces matériaux variés sous la grande rubrique de la restauration du textile. Nous espérons que cet article fournira un exemple de traitement local exploitant les complexités présentées par cet objet afin d'assurer le meilleur résultat possible pour la conservation de ces composantes vulnérables.

*auteur conférencier

Documentation pratique

Colleen Day, Ian Loughead et Amanda Thomas*

En tant que restaurateurs, nous connaissons bien les clauses de notre Code de déontologie qui définissent ce qui, en théorie, constitue une documentation complète. Cet article s'intéresse à l'aspect pratique de la documentation. Que doit-on inclure pour créer des rapports fonctionnels? À l'aide d'exemples tirés de rapports accumulés au cours des 33 années de fonctionnement du laboratoire de restauration de Parcs Canada, région de l'Atlantique, nous nous pencherons sur des rapports d'objets aussi variés que des bouteilles en verre archéologiques, un gant provenant du Titanic et des inventions inhabituelles d'Alexander G. Bell. En outre, nous passerons en revue d'anciens rapports et soulignerons les découvertes étonnantes que nous y avons faites, ainsi que l'information manquante qu'il serait utile de connaître. Nous nous attarderons également sur quelques études de cas, pour lesquelles les renseignements que nous avons trouvés dans la documentation de traitement ont changé radicalement une proposition de traitement actuelle. Enfin, pour conclure la discussion, nous évoquerons l'impact de la transition vers les bases de données exclusives de photo documentation numérique durant ces 15 dernières années. Cette discussion s'avère particulièrement pertinente dans le sillage de la proposition de centralisation des laboratoires de conservation au sein de Parcs Canada.

*auteur conférencier

Créativité et Conservation

Laszlo Cser

La créativité est un terme appliqué rarement, ou peut-être avec précaution, à la restauration. Bien que ce mot s'utilise facilement pour décrire les arts, la restauration signifie désormais, dans une grande mesure, l'application d'outils et de méthodes scientifiques. La science nous fournit des progrès technologiques sans fin qui modifient la façon dont nous interagissons avec notre monde, la nécessité et l'observation invitant l'esprit curieux à remettre en question et explorer ces découvertes. Mais c'est encore l'imagination créative qui se fait le terrain de jeu de l'esprit en quête d'une place signifiante pour le produit futur de la science.

La clé du succès de toute intervention de restauration tient à un diagnostic adéquat. Pour certains, cela signifie l'analyse correcte de données. Bien qu'il s'agisse d'un outil puissant pour une utilisation créative, l'information seule ne nous offre pas un tableau complet. Le processus créatif en restauration, comme en art, est souvent moins compréhensible que des résultats scientifiques descriptibles. Le domaine de la restauration comprend tout un ensemble de considérations qui guide le traitement et la pratique acceptables, exprimés eux-mêmes dans les limites déontologiques étayées par l'expérience et la conscience culturelle actuelle. Mais en fin de compte, toute l'information et l'orientation que nous cherchons se trouvent dans l'objet-même. Le restaurateur apporte à l'objet son jugement et ses facultés critiques, employés pour établir un diagnostic et mettre au point une stratégie de conservation.

Nous présenterons des études de cas inhabituelles tirées du laboratoire. La discussion portera sur le processus de diagnostic au regard de la latitude de stratégies de restauration possible présentée par les objets, ainsi que leur traitement. L'individualité d'un objet sera également explorée dans le cadre des processus de décision et, dans certains cas, sur la façon dont elle est liée à d'autres objets d'une même collection ou dans le même cadre. Nous évoquerons également un ou deux désastres ainsi que leur résolution respective. Également abordées, quelques idées sur les qualités de la mémoire, de l'intelligence et de l'imagination dans leur relation à l'histoire, la capacité et la créativité, ainsi que la possible réconciliation entre l'art (imagination créative) et la science (probabilités statistiques).

Ni papier, ni parchemin, ni feuille de palmier : investigation et traitement d'un manuscrit d'écorce de bouleau du Cachemire

Crystal Maitland

Si l'utilisation de l'écorce de bouleau comme support de manuscrit sort de la norme pour les restaurateurs de livres et de papier occidentaux, elle s'inscrit dans une longue tradition dans les régions himalayennes d'Inde. Au début du 19^e siècle, à l'apogée de l'étude occidentale du sanskrit, des pièces représentatives de ce corpus de manuscrits se sont retrouvées dans des bibliothèques, archives et collections personnelles en Amérique du Nord et en Europe. Ces artefacts présentent désormais de nombreux défis en matière de préservation, d'entreposage et d'accès par leurs responsables.

Le département des collections spéciales de l'Université Johns Hopkins contient un manuscrit similaire provenant du Cachemire, rédigé à l'encre charbon noire sur les structures laminées naturellement de l'intérieur de l'écorce de bouleau himalayen. En codex, il comporte 174 feuilles pliées en 9 folios, chaque page mesurant environ 7 x 10 pouces. Dans son état pré-traitement, seule la page extérieure de chaque folio était accessible aux chercheurs : à cause d'une combinaison de roulage, de délaminage et de dédoublement présentée par le manuscrit, tourner les pages constituait une opération déconseillée.

La majorité de la littérature restreinte sur le traitement de l'écorce de bouleau demeure largement inapplicable au cas d'un manuscrit codex : approche par page unique, réparations conçues pour des artefacts rigides, ou encore procédures qui ne sont plus considérées comme viables. Le traitement du manuscrit nécessitait à la fois un recueil de l'information disponible dans la littérature et des expérimentations en laboratoire. Diverses méthodes de nettoyage, aplatissement, adhésion et attache ont été utilisées pour palier à une variété de problèmes structurels présentés par le manuscrit. En fin de compte, l'objectif d'obtention d'un manuscrit structurellement stable mais encore fragile sera atteint grâce à des travaux de restauration, pour rendre cet artefact de nouveau disponible aux chercheurs. En dernière étape, la numérisation aidera à maintenir l'équilibre délicat entre préservation et accès à cet unique manuscrit en écorce de bouleau.

Vers un système auto-guidé : assurer maintenance et sécurité des artefacts sans compromettre la qualité de l'expérience des visiteurs

Heather Beerling

À l'annonce des réductions de budget communiquée le 30 avril 2012 au personnel de Parcs Canada, nous avons compris que notre façon de travailler allait changer drastiquement et à jamais. Au même moment, on nous a informés que 26 de nos sites seraient convertis en environnements auto-guidés et que de nombreux postes seraient sévèrement touchés.

Au Manitoba, «Riel House National Historic Site» et «York Factory NHS» ont été ciblés pour devenir des sites auto-guidés. En tant que spécialiste des collections, je me suis trouvée désormais responsable de la préservation de 1 500 objets historiques à Riel House, en plus des 45 000 objets de Lower Fort Garry. Cette mission nécessitait une aide supplémentaire conséquente de mes collègues. Une évaluation des risques à la sécurité des collections a alors été menée au site. Nous avons rassemblé une équipe formée d'un restaurateur, un conservateur, un conseiller en gestion des ressources culturelles et de moi-même. Suite à un passage en revue du site, nous avons discuté des défis posés. L'objectif : sécuriser les collections et répondre aux besoins en matière de préservation, tout en fournissant aux visiteurs une expérience de qualité. Ont également été abordés les sujets des barrières, des alarmes à détecteur de mouvement et la sécurisation des objets afin qu'ils ne puissent être retirés des murs et des tables. En octobre, nous avons appris que les sites disposeraient de l'accès à des fonds prévus pour aider à relever certains de ces défis. En outre, des dates butoirs ont été établies. Tout devait être opérationnel d'ici l'ouverture du site en 2013.

Cet article se penche sur le processus de conversion d'un site qui disposait déjà de 4 à 6 interprètes, de mai à septembre, accoutumés à réaliser la programmation interprétative à la première personne, à la sécurité, à l'entretien et au nettoyage des artefacts. Le site est maintenant passé à une seule personne en uniforme dont la seule mission consiste à ouvrir la porte tous les matins en juillet et en août. Je m'attarderai sur les changements effectués par les restaurateurs, conservateurs et spécialistes des collections afin d'assurer la sécurité des artefacts tout en fournissant une expérience de qualité aux visiteurs. J'aborderai également les défis et triomphes rencontrés ainsi que le résultat obtenu.

Le dilemme des surfaces mates : une étude de cas de tableaux post-impressionnistes britanniques

Alejandra Petersen Castiello

Jusqu'à la moitié du 19^e siècle, l'application d'une couche finale de vernis aux tableaux était pratique courante. Toutefois, après cette période, l'impact esthétique de cette technique a commencé à être remis en question. Quelques artistes impressionnistes français, tel que Camille Pissarro, ont opté pour un fini mat non verni pour leurs peintures, ce qui leur a valu leur exclusion de l'Académie royale et de ses pratiques de vernissage. Néanmoins, certains de ces tableaux intentionnellement mats furent plus tard revernés par des marchands d'art, dans le but de leur conférer un aspect plus commercial, ou par des conservateurs de musées ou restaurateurs afin de protéger la peinture de la poussière et de la pollution. Avec cette pratique, les effets de surface intentionnellement mats et brillants se perdaient, tout comme le message politique de l'artiste.

Si les pratiques de vernissage françaises ont été bien documentées, on ne connaît pas avec certitude les préférences des artistes impressionnistes britanniques. Un groupe de peintures britanniques des 19^e et 20^e siècles faisant partie de la Collection McCrindle Collection du Yale Center for British Art a offert une occasion unique d'analyser les pratiques de vernissage en Grande-Bretagne entre 1880 et 1925. Six des tableaux du groupe appartenaient à cette catégorie de peintures mates à l'origine et plus tard re-vernies, saturant de façon différente les couleurs et créant des réflexions distrayantes sur les coups de pinceau empâtés. Plus particulièrement, un tableau de Lucien Pissarro de 1921, *Blackpool Devon*, a joué un rôle crucial dans la compréhension de la transmission des philosophies impressionnistes françaises à la Grande-Bretagne. Cet article met d'abord en avant le rôle de Lucien Pissarro en tant que trait d'union entre les enseignements de son père Camille et le groupe post-impressionniste londonien en plein essor. Puis sont analysées les difficultés théoriques et matérielles présentées par une peinture mate à l'origine puis vernie ultérieurement. Nous tenterons ensuite de répondre à la question : De quelle façon une surface peinte change-t-elle lorsqu'elle est vernie? Comment les souhaits d'un artiste de laisser une peinture non vernie peut-il être perçu?

Pour cerner avec précision l'intention de l'artiste en terme de surfaces vernies, une étude technique poussée de *Blackpool Devon* a été conduite, avec entre autres une analyse sous fluorescence X et une réflectographie à ultraviolet et infrarouge. Par ailleurs, des tableaux de l'artiste issus de trois musées ont été étudiés au regard de leurs caractéristiques de surface. La correspondance entre Lucien et son père Camille, et les sources rédigées par d'autres artistes impressionnistes a également été passée au crible. Ainsi, les données recueillies dans le cadre de cette recherche ont d'une part permis de comprendre avec précision le point de vue de l'artiste sur le vernis, et elles ont d'autre part guidé le traitement de restauration, au cours duquel le vernis à résine naturelle a été éliminé et une surface adéquate mate d'aspect pastel appliquée.

Par l'étude de tableaux non-vernissés, cet article non seulement propose une perspective unique sur l'influence généralisée des Impressionnistes français sur les artistes britanniques, mais il défend également l'avantage de mener une recherche méticuleuse de preuves matérielles et bibliographiques avant d'enlever une couche de vernis. Enfin, cette étude de cas met en relief le besoin d'une recherche

extensive qui devrait précéder chaque restauration, et offrira, nous l'espérons, un précédent pour traiter des situations complexes de nature similaire.

Refaire du neuf avec du vieux : restauration d'un portrait de dévotion du 17e siècle

Michael O'Malley

Le portrait de La Mère Madeleine de Saint-Joseph demeure un objet précieux aux yeux des nonnes augustines de Québec. Première prieure française du grand monastère carmélite de Paris, la Mère Madeleine a officié de 1608 à 1635. Peu après son décès en 1637, un culte a émergé pour promouvoir sa spiritualité et ses enseignements par la diffusion de ses écrits, images et reliques. En 1648, un portrait peint de la Mère Madeleine a été envoyé en cadeau à Québec par les Carmélites parisiennes, comme source d'encouragement et d'inspiration pour la communauté augustinienne récemment établie. Pendant plus de 300 ans, ce portrait a fait l'objet d'admiration, de contemplation et de dévotion par les sœurs comme par les novices.

Les documents d'archives nous informent que le tableau avait déjà subi des dommages considérables durant sa traversée de l'Atlantique. Au fil des siècles, il a connu des changements et des campagnes de restauration. Il se peut également qu'il ait été touché lors de l'incendie qui a ravagé le monastère en 1755. Avant ce traitement de restauration, le portrait se trouvait dans un état précaire, présentant de nombreux endroits où la peinture était écaillée ou carrément partie et comprenant un nombre élevé d'anciennes réparations, des repeints extensifs, des couches de vernis décoloré et de la saleté.

Lorsque l'on tente de rétablir l'unité picturale d'une peinture sévèrement endommagée, le défi consiste à équilibrer l'attrait esthétique et la lisibilité avec l'authenticité. De toute évidence, les jugements et décisions basés sur l'esthétique sont toujours subjectifs, puisqu'ils sont conditionnés par les canons de beauté les plus répandus. Cette étude de cas démontrera comment et pourquoi le tableau a été transformé par des restaurations successives. Elle explorera également les délibérations et méthodes liées à la réintégration des parties perdues ou endommagées.

Risques de moisissure sur les biens culturels : comment définir les conditions environnementales défavorables et le potentiel de dégâts

Tom Strang

L'interaction des conditions environnementales qui contribuent au développement de moisissures fait l'objet d'études scientifiques depuis plus de 90 ans. On sait que le niveau d'humidité constitue un facteur primaire de contrôle des champignons. La façon dont l'humidité et la température s'associent pour en retarder ou en accélérer la croissance est également un sujet traité dans les publications. Les premières études se sont intéressées de près au taux de croissance, tandis que les plus récentes se sont fondées davantage sur des impressions catégorisées. Malheureusement, ce qui manque à ces études ce sont des mesures directement traduisibles en termes de dégâts à un bien culturel. Nous inférons que des dégâts se présenteront sur une variété d'objets dont nous nous occupons suite à des accroissements secondaires fongiques, si ces derniers surviennent en raison d'humidité par obscurcissement de digestion. Toutefois, nous ne pouvons prédire leur sévérité avec la moindre certitude d'après les études qui définissent les conditions dans lesquelles les champignons commenceront à se développer. Au mieux pour nous, la pire probabilité d'apparition de moisissure peut être proposée. Cependant, cela n'a pas été véritablement reconnu comme étant sujet à modification par les espèces et substrats présents. Par mesure de prévention, la communauté de la science de la construction utilise maintenant deux options sûres : éviter le risque par un contrôle de détection d'un seuil de sécheresse; ou permettre une résidence contrôlée dans le temps dans des conditions favorables à la croissance, suivie d'un temps de séchage pour éviter celle-ci. La première méthode est un simple seuil qui impose à la construction de résister au mouvement de l'humidité. La seconde se base sur la connaissance du comportement dynamique de l'humidité dans les couches des structures. Toutes deux comportent des incertitudes inhérentes et peuvent se heurter à la conception qu'ont les gens sur ce qui est nécessaire à la préservation des objets. Cependant, les deux méthodes s'avèrent particulièrement pertinentes aux discussions relatives à la durabilité des environnements de collections.

Restauration des couleurs du Lieu historique national du Canada de l'Hôtel-de-Ville de Fredericton – Investigation de peinture historique pour fenêtres extérieures et éléments décoratifs

Nancy E. Binnie et Alastair Fox

Entre 2009 et 2011, la ville de Fredericton a mené un projet dédié à la restauration et la conservation de l'extérieur de l'édifice de l'Hôtel-de-Ville, vieux de 135 ans. Cette initiative a consisté en la réparation de la maçonnerie, du système de drainage, de l'étanchéité et de la restauration de la menuiserie extérieure en préfabriqué peint. Construite dans le style Second Empire, la structure en briques rouges à trois niveaux et demi arbore des éléments caractéristiques tels qu'une fondation en pierre de taille, une façade en briques soutenue par des bandes de pierre de taille, des fenêtres en arc en plein cintre, un toit en mansarde avec linteau en fer et une tour de l'horloge. L'extérieur est resté largement inchangé depuis sa construction, à l'exception d'un ajout effectué en 1975. Cette présentation résume les résultats d'une investigation visant à déterminer la chronologie des couches de peinture historique sur les fenêtres fortement altérées par les intempéries et sur les autres éléments décoratifs associés de ce site national historique. Les résultats de cette recherche ont été utilisés afin de restaurer une couleur et une texture de peinture originales et historiquement justes.

Un échantillonnage et une documentation sur site ont été menés par le restaurateur privé Alastair Fox (Saint-Andrews, Nouveau-Brunswick) à 46 emplacements, dont des fenêtres et de la menuiserie préfabriquée accessibles avec un échafaud, soutenu par des plates-formes de travail élevées ou accroché au toit. Voici quelques-uns des travaux effectués en septembre 2011 :

- Examen des éléments structurels à la recherche de traces de peinture ancienne et échantillonnage
- Photographie générale du site
- Descriptions écrites des endroits examinés ou échantillonnés
- Préparation de fenêtres de peinture sablée pour exposer la stratigraphie des couches visibles
- Documentation sur la stratigraphie des couches de peinture successives
- Macro-photographie des fenêtres de peinture sablée.

Les échantillons, les fichiers d'images numériques et la documentation ont été envoyés à Nancy Binnie, scientifique et restauratrice principale à l'Institut canadien de conservation (Ottawa). C'est là que l'examen des échantillons a été effectué à la fin septembre et en octobre 2011. Les travaux effectués à l'ICC incluaient:

- Documentation de la stratigraphie des couches de couleur à l'aide d'échantillons n'ayant pas été examinés comme fenêtres de peinture sablée et vérification des notes concernant les échantillons étudiés en tant que fenêtres de peinture
- Examen des écailles de peinture non-traitées ou traitées en coupe transversale à l'aide d'un microscope
- Compilation de la stratigraphie des couches de couleur dans un tableau chronologique
- Comparaison entre les couches de peinture selon les normes Munsell et des échantillons de couleur de peinture commerciale
- Préparation d'un rapport détaillant les méthodes d'échantillonnage, la stratigraphie des couches de couleur observées et incluant des suggestions pour la restauration des finis et des couleurs historiques

Les résultats démontrent que les fenêtres extérieures, la frise décorative et les médaillons au-dessus du portique d'entrée de l'Hôtel-de-Ville-de-Frédéricton ont subi une série de changements de couleur au cours des 135 dernières années, avec une accumulation de 9 à 15 couches de peinture, soit peut-être 7 changements de couleur au total. Les plus anciennes couches d'apprêt blanc-cassé ou jaunâtres ont été suivies par l'application de jaune ou orange-rougeâtre ou d'une peinture sablée jaunâtre sur différents éléments. Il se peut que la peinture sablée ait été utilisée pour imiter les finitions de la maçonnerie adjacente. Plus tard, ce sont des gris, rouge foncé, noir bleuté et blancs qui ont été appliqués.

Résumés des affiches

Évaluation des matériaux de vernissage et leurs effets sur la décoloration des peintures acryliques fluorescentes

Fiona Beckett

Particulièrement populaires dans le mouvement pop art, les peintures fluorescentes s'utilisent dans les œuvres d'art depuis le milieu du vingtième siècle. Outre leurs couleurs vives et leur luminosité, ces peintures sont aussi connues pour leur manque de résistance à la lumière. Il arrive que les restaurateurs utilisent des matériaux de vernissage pour protéger une œuvre dans le but d'éviter l'application du moindre matériau directement sur la surface de la peinture acrylique. Puisque les musées excluent généralement les rayons ultraviolets, les œuvres d'art ne sont exposées qu'à la lumière appartenant à la partie visible du spectre électromagnétique. Toutefois, s'il fournit une protection contre les rayons ultraviolets, le vernissage offre-t-il une protection contre la lumière des parties visibles du spectre? Cette recherche avait pour objectif d'évaluer les peintures acryliques fluorescentes de Tri-Art Company ainsi que trois options de vernissage différentes utilisées dans les musées à l'heure actuelle (Makrolon® de Sheffield Bayer, Plexiglas® MC, Optium Museum de Tru Vue®). Le but consistait à déterminer si les peintures maintenaient leur couleur et leur vivacité une fois vernies. Les échantillons ont été exposés à trois types de vieillissement : le vieillissement à la lumière naturelle, une exposition extrême à la lumière dans un caisson d'essais Q-Sun Xenon Arc à deux intervalles de temps, et la micro-décoloration. Pour déterminer l'efficacité du vernissage, les tests suivants ont été menés : chromatographie pyrolytique-spectrométrie de masse (Py/GC-MS), spectroscopie infrarouge à transformée de Fourier (ITFR), mesures de la colorimétrie et spectrométrie ultraviolette/visible d'absorption à l'état solide. De façon surprenante, les résultats révèlent une tendance supérieure à la décoloration sur les échantillons vernis par rapport aux échantillons non-vernissés. Ce résultat est valide lorsque les rayons ultraviolets sont exclus. Enfin, l'augmentation des taux de décoloration était inattendue et démontre la nécessité de se pencher davantage sur les effets du vernissage dans les musées.

Supports en Gatorfoam : une alternative au dos protecteur de peintures

Wendy Crawford

Pour supporter des peintures vieilles et en état de détérioration, par le passé, la solution de choix était de doubler le tableau à l'aide de divers adhésifs et toiles. Toutefois, les nouvelles contraintes physiques et la réversibilité d'un tel traitement sont maintenant mieux connues et abordées avec plus de prudence. Une autre solution consiste à doubler la peinture d'un support solide tel que le Gatorfoam, sans adhésif. Le Gatorfoam est un panneau inerte laminé en polystyrène utilisé dans le domaine de la conservation. Appliquée comme support entre le châssis et la toile, une telle préparation constituerait un soutien stable sur lequel poser la peinture, réduirait les vibrations causées par la manutention et minimiserait les effets des variations d'humidité et de température. Par ailleurs, les supports de doublure rigides ont montré qu'ils pouvaient améliorer la capacité d'une peinture à supporter les facteurs de détérioration. Il a également été remarqué qu'un dos protecteur réduirait l'exposition de la toile, élément le plus susceptible d'un tableau. Autre avantage non négligeable, le traitement s'inverse facilement avec une contrainte minimale sur la peinture. L'application de Gatorfoam entre le châssis et la toile est un traitement invasif, mais justifiable dans certaines circonstances. Les qualités du traitement de support Gatorfoam ont été comparées à la pratique habituelle qui consiste à attacher un dos en feuille de Coroplast à l'arrière de la structure de la peinture, ce qui offre des avantages similaires de réduction des vibrations durant le transport et de minimisation des effets des fluctuations d'humidité et de température relatives. Des échantillons de peinture ont été préparés avec un revêtement de surface cassant et soumis à une chute contrôlée afin de produire des craquèlements naturels. Un groupe de toiles a ensuite subi le traitement au Coroplast et le second groupe le traitement au Gatorfoam. Toutes les toiles ont été soumises à des cycles extrêmes d'humidité relative et documentées entre chaque transition. Des sondes de déplacement ont ensuite mesuré les différentiels de vibration des toiles pour chaque variable. La mesure dans laquelle un dos en Gatorfoam peut améliorer ou menacer la longévité de la peinture a été évaluée par identification des paramètres de conditions optimales pour ce type d'intervention.

Au-delà des imitations : spectroscopie pour les petits laboratoires

Désirée Desjardins et Terry Quinlan

La spectroscopie infrarouge peut s'avérer particulièrement utile dans le laboratoire de conservation. L'absorptiométrie, telle que la spectroscopie infrarouge à transformée de Fourier (ITFR), est ainsi un outil bien connu dans les domaines des arts et de la conservation d'objets. Cependant, les petits laboratoires qui ne disposent pas forcément de spectroscopes, pourraient bénéficier malgré cela de la capacité à identifier des matériaux organiques et inorganiques associés à des artefacts, ainsi que tout changement de composition qu'ils aient pu subir en raison du vieillissement ou de détériorations. Des projets de kits de spectroscopie maison sont déjà disponibles par le biais de diverses publications et sources Internet. Néanmoins, leur efficacité demeure inconnue dans un contexte de conservation. Nous construirons et évaluerons l'un de ces kits de spectroscopie, qui revendique une portée supérieure à une gamme de 400 à 900 nanomètres. Cette affiche explorera le matériel dans la construction d'un kit de spectromètre ouvert ainsi que l'application du logiciel libre de spectromètre dans l'identification de plusieurs matériaux organiques. Nous commencerons par utiliser des substances de composition connues afin d'établir des lectures à l'aide du logiciel libre disponible. Les résultats seront ensuite recueillis, analysés et partagés. Nous les comparerons aux données collectées par d'autres utilisateurs du logiciel à l'aide de leur base de données en ligne, exploitables par d'autres petits laboratoires de conservation et par des institutions d'enseignement utilisant leurs propres kits de spectroscopie maison.

Examen d'un Portrait de l'artiste Turc Feyhaman Duran (1886-1970) par Lumière Visible (VIS), Ultraviolets (UV), Infrarouge (IR), Radiations aux Rayons X et Spectromètre à Fluorescence X à Dispersion D'énergie

Dr. Gülder Emre

Feyhaman Duran (1886-1970) est considéré comme le peintre turc le plus célèbre du 20^e siècle. Essentiellement connu pour ses paysages, natures mortes et portraits, il doit sa renommée en grande partie à son portrait peint. La plupart de ses œuvres sont exposées dans une maison située près du campus de l'Université Beyazit d'Istanbul, où il a vécu et dont il a plus tard fait don à l'Université d'Istanbul, qui abrite maintenant le musée d'art de l'université.

Cette étude a examiné le portrait appartenant à la faculté de lettres de l'Université d'Istanbul, intitulé « İsmet İnönü » et signé « Feyhaman Duran 1944 » (81,5 x 135 cm), de la collection Feyhaman Duran.

La peinture a d'abord été analysée visuellement par lumière visible (VIS), illumination par éclairage arrière courbé, ultraviolet (UV), infrarouge (IR) et radiographie à rayons X respectivement. Ensuite, la méthode par fluorescence X à dispersion d'énergie (EDXRF) a été utilisée pour l'analyse en laboratoire. La méthode EDXRF détecte de minuscules détériorations en détail et fournit une évaluation pratique pour les restaurateurs. Par ailleurs, durant cette étude, les caractéristiques de l'œuvre de l'artiste et la gamme chromatique de sa palette ont été mises en lumière. En appliquant davantage ces méthodes, des données scientifiques supplémentaires avec des résultats plus précis pourraient être obtenues à propos de la contrefaçon.

Défaillance des albums : Étude de cas de conservation d'albums de photos de la 1^{ère} Guerre mondiale

Sara Greenaway et Kyla Ubbink

La nature variée des reliures d'album de photos pose un défi fascinant à tout restaurateur. Une collection d'albums de photos de la Première Guerre mondiale issues des archives du Musée canadien de la guerre présente une variété de systèmes de reliure tels que la reliure à vis, de dos avec un soufflet ou de dos collés. La défaillance de la reliure est due à divers facteurs. Par ailleurs, les dégâts varient selon les matériaux et techniques utilisés. Ainsi, une reliure très serrée dans un album à dos avec soufflet entraîne une séparation de la couverture du corps d'ouvrage, tandis que la défaillance de l'adhésif engendre une séparation des cahiers les uns des autres. L'utilisation répétée des albums de photos desserre ou casse les coutures, ce qui entraîne un détachement des pages. Dans les albums à reliure à vis, les pages fixées avec des charnières se tournent facilement et ont survécu au test du temps. Le fait de tourner les pages des albums à onglets sur charnière de manière répétitive provoque une déchirure des feuilles du côté charnière et une séparation de la structure de reliure. Dans certains cas, ceci s'est soldé par la perte du dos tout entier ou de la déchirure de la charnière du livre. Pour parer à cela, les traitements de restauration visent à empêcher autant que possible que ces problèmes ne se reproduisent dans le futur. Le fait d'agrandir le dos des albums à dos avec soufflet crée suffisamment d'espace pour le corps d'ouvrage, tandis qu'enlever l'ancien adhésif puis ré-encoller et redoubler le dos permet de maintenir les cahiers ensemble. L'application de techniques de couture originales à des albums à dos avec soufflet et à dos collés présentant des coutures lâches ou cassées recrée les structures de reliure. L'ajout de charnières aux onglets ou l'ajout d'anneaux métalliques sur les albums dotés de reliure à vis permet, quant à lui, de tourner les pages sans les endommager. Grâce à l'étude des albums de photos de la 1^{ère} Guerre mondiale provenant de la collection des archives du Musée canadien de la guerre, cette affiche explore les différents styles, matériaux et techniques de reliure qui influent sur la structure de reliure d'un album. Elle met également en lumière des solutions créatives de restauration/conservation employées dans le but d'éviter les mêmes défaillances.

Les micro-sphères de verre et leur pertinence pour la restauration de poterie fine en céramique

Nathan Harrison et Terry Quinlan

Les agrégats, tels que les micro-sphères de verre, ont été employés avec succès comme charges de remplissage en association avec diverses résines afin de combler les fissures d'artéfacts en bois friables dans le domaine de la conservation. Toutefois, seule une recherche limitée a été conduite dans le but d'établir leur efficacité comme agent de remplissage pour la poterie en céramique fine dans le cadre d'interventions de conservation et de restauration.

Cette affiche présentera les résultats de plusieurs expériences pour nuancer les avantages des micro-sphères de remplissage et fournir des éléments spécifiques sur les taux de mélanges de résine et de résine par rapport aux micro-sphères qui définissent de manière optimale ces caractéristiques.

Étude et traitement de modèles de kayaks autochtones de l'Alaska côtier

Judy Jungels et T.Rose Holdcraft

Le Harvard Peabody Museum et l'Alutiiq Museum de Kodiak (Alaska) collaborent actuellement à l'étude et à la conservation de plusieurs kayaks grandeur nature du 19^e siècle et de plus de cent accessoires associés issus de l'Alaska côtier. Financé par une subvention de Save America's Treasures, ce projet de deux ans comprend un espace de travail de conservation accessible au public situé dans l'une des galeries du musée. Dans le cadre de cette initiative, une collection de 19 petits modèles de kayaks de conception alaskienne, en peau, bois peint et fibres de tendons cousues a été documentée et conservée. L'information sur le modèle de kayak a été recueillie grâce à des recherches dans les archives du musée, une discussion avec des conseillers alaskiens autochtones, ainsi qu'un examen de la littérature actuelle et une analyse des matériaux. Cette affiche aborde l'histoire, l'affiliation culturelle, la technologie et la conservation de ces modèles de kayak.

Les matériaux utilisés pour la construction des modèles ont été identifiés à la fois grâce à des consultations, à la visite de collègues alutiqs et à des techniques analytiques telles que la fluorescence X, la microscopie polarisée et la spectrométrie de masse à temps de vol par désorption/ionisation par impact laser assistée par matrice (MALDI-TOF).

Véritable lien vital, les kayaks étaient essentiels à la survie, à la chasse et au transport. On abordera le rôle que les modèles de kayaks ont pu jouer au sein des communautés autochtones alaskiennes pré- et post-contact.

Joseph Loxton Rawbon, « maître-restaurateur » auto-proclamé

Cyndie Lack

Si les ambitions de Joseph Loxton Rawbon (1855-1942) furent aussi vastes que celles des plus grands industriels du 19^e siècle, tous ses projets ne connurent cependant qu'une gloire et une fortune furtives : armurier, photographe, inventeur, restaurateur, artiste, collectionneur d'art et marchand d'œuvres d'art. Né en Afrique du Sud, il a passé son enfance en Angleterre, avant de partir à Toronto en 1870, où il a travaillé dans l'entreprise d'armes et d'équipement de sport de son père. Les compétences de Rawbon dans les domaines du travail des métaux et de la réparation des armes à feu ont influencé à la fois ses dernières conceptions de brevet et ses méthodes de restauration des œuvres d'art.

Le travail de restaurateur de Rawbon a débuté à Manchester, en Angleterre au 19^e siècle. Il a travaillé essentiellement à Toronto, même s'il a habité à Kingston au Canada pendant quelques années après la Première Guerre mondiale. L'immensité du paysage canadien semblait refléter à merveille l'échelle de ses aspirations artistiques. Ainsi, ses peintures panoramiques montrées en Angleterre en 1890-91 prenaient pour thème des scènes emblématiques des chutes et de la rivière Niagara. C'est dans le cadre de son service pour la Garde du corps du Gouverneur général, prestigieux régiment de cavalerie de Toronto, qu'il a rencontré le Marquis de Lorne, Gouverneur général du Canada de 1878 à 1883. Rawbon a considéré Lorne, également Duc d'Argyll à partir de 1900, comme son mécène. S'il existe toutefois des correspondances entre les deux hommes, cela illustre parfaitement le caractère exagéré des déclarations de Rawbon pour s'auto-promouvoir.

Particulièrement fascinante est son association avec William Symes Andrews, ingénieur électrique et employé pionnier de Thomas Alva Edison. Dans deux peintures grand format connues, Rawbon a employé des pigments radio-luminescents envoyés par Andrews. Par ailleurs, les connaissances de Rawbon dans l'armée semblent lui avoir servi efficacement pour obtenir un soutien pour des commissions de peinture et de restauration. Bien au-delà de l'âge normal pour servir dans la Première Guerre mondiale, il a réussi à travailler comme peintre dans un camp militaire grâce à une affectation pour service de dépôt spécial. Il recevait également une pension militaire. Parmi sa prétendue clientèle, figuraient des membres de l'élite sociale de Toronto et de Montréal, eux-mêmes collectionneurs d'œuvres d'art et défenseurs des premiers organismes d'art canadiens. Pour impressionner, les noms de clients apparaissent en évidence dans le texte qui accompagne des descriptions photographiques de son travail de traitement et autres documentations de promotion.

Le dispositif breveté de tendeur sans clé de Rawbon, le « Rawbon Keyless Stretcher » (1886) a été fortement inspiré du brevet d'un autre artiste/inventeur, l'Américain Aaron Draper Shattuck. Le dispositif de Rawbon apparaît dans ses propres travaux et dans ceux qu'il restaurait. Il a également breveté deux autres modèles de tendeur. En outre, il accrochait avec fierté une étiquette sur chaque œuvre qu'il traitait, afin de vanter les vertus du « Processus Rawbon », une méthode exclusive d'élimination du vernis. Rawbon n'a jamais révélé la formule de solvant utilisée pour le Processus Rawbon, une pratique courante à l'époque. Ses méthodes et attitudes alarmantes sont démontrées dans les légendes qui accompagnent les photos de traitement hébergées aux Fonds J.L. Rawbon du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Ses étiquettes de traitement constituent une documentation utile de ses traitements et ont été numérotées successivement.

Cette affiche se penche sur les brevets de Rawbon ainsi que sur sa pratique de restauration.
L'information source provient en partie des fonds J.L. Rawbon et des archives familiales conservées
par l'arrière-petite-fille de Rawbon à Calgary au Canada.

Incunables : comment expliquer la friabilité de l'exemplaire d'Opera cum commentario Acronis et Porphyronis d'Horace datant de 1481 et conservé à la bibliothèque John Hay Library

Rachel Lapkin

Comment un incunable devient-il friable? Le papier de l'Europe occidentale du 15^e siècle est reconnu pour sa qualité et sa durabilité exceptionnelles. Pourtant, l'exemplaire d'Opera cum commentario Acronis et Porphyronis d'Horace datant de 1481, conservé à la bibliothèque John Hay, est aussi friable que du papier journal datant du 19^e siècle fabriqué à partir de pulpe de bois.

Qu'est-il arrivé à cet article et quels enseignements tirer de cette détérioration spectaculaire?

Les investigations qui ont été menées comprennent : la documentation de la collection détaillant la provenance, le lieu d'entreposage et le traitement depuis l'arrivée de l'article à la bibliothèque; souvenir institutionnel de l'ancien directeur et des conservateurs actuels et passés; comparaison avec d'autres fonds institutionnels de la même impression, ainsi qu'avec d'autres produits du même imprimeur ou de la même région géographique identifiés grâce à l'ISTC (Incunabula Short Title Catalogue) de la British Library, incluant Goff et WorldCat; également des recherches connues de contrefaçons de livres; ensemble de tests et d'examens de papier et de pigments conduits sur place ou sous-traités pour les données chimiques.

Les résultats de cette investigation influenceront l'avenir de cet objet en tant qu'article de la collection de Hay, mais également en tant que pièce de l'histoire de l'impression. Par ailleurs, les conclusions viendront s'ajouter aux données déjà existantes de l'influence de l'environnement sur l'entreposage des collections et sur les conséquences de traitement ou de l'absence de traitement de conservation.

En conclusion, cette présentation fournira une exploration pratique et théorique du devenir d'un incunable après avoir été jugé « inutilisable » ou après qu'un fonds de valeur a été déclaré faux.

Gomme gellane : de nouveaux horizons

Joanna P McMann

Dans le but de s'adapter aux besoins, aux limites et défis liés aux artefacts qu'ils traitent, les restaurateurs recherchent souvent de nouveaux matériaux et modifient leurs techniques de traitement. Au cours de ma bourse de recherche 2011/2012 en conservation des matériaux d'archives effectuée à l'Institut canadien de conservation, j'ai participé au traitement d'une paire de globes datant du 19^e siècle. Il avait été décidé au préalable de ne pas enlever les fuseaux en papier, mais de minimiser les taches localement et, lorsque possible, de nettoyer les fuseaux en papier avec un cataplasme. Le défi consistait à déterminer le matériau de cataplasme et la méthodologie d'application les plus adaptés au traitement de ces artefacts tri-dimensionnels.

En 2003, deux restauratrices italiennes spécialisées dans le papier, Silvia Sotgiu et Simonetta Iannuccelli, ont commencé à expérimenter avec un nouvel agent de gélification pour la conservation du papier. Elles ont présenté leurs résultats à l'occasion du congrès 2010 de l'American Institute for Conservation (AIC), lesquels ont été bien reçus par les restaurateurs de papier. La gomme gellane est un polysaccharide de masse moléculaire élevée utilisé dans les secteurs alimentaire et pharmaceutique comme émulsifiant et stabilisateur. Il se présente en une poudre qui forme différents types de gels.

La gomme gellane a été testée à l'ICC comme moyen possible de réduire les taches et décolorations générales des fuseaux en papier des globes. Des tests préliminaires ont été menés afin d'établir la concentration appropriée de gomme gellane ainsi qu'une méthodologie d'application adaptée aux globes. La technique d'application visait à déterminer d'une part le temps d'« exposition » correct pour que le cataplasme nettoie et réduise les taches de manière optimale, et d'autre part une méthode convenable pour minimiser la migration latérale de l'humidité de l'agent de gélification vers les fuseaux en papier.

Cette affiche présentera la technique développée par l'ICC pour utiliser la gomme gellane de manière à réduire les taches locales et à mener un nettoyage sélectif des fuseaux en papier des globes. Elle identifiera par ailleurs les défis uniques présentés par les globes et les façons de les surmonter. De l'information sera également partagée sur les propriétés de cet agent de gélification polyvalent et relativement abordable.

Liste des Collaborateurs

Katerina Alda

Private conservator,
Halifax, NS
Courriel: kat_alda@hotmail.com

Fiona Beckett

1136 St. Emmanuel Terrace,
Ottawa, ON, K1C 2J7
Courriel: fiona.beckett@gmail.com
Tél: 613.834.8730

Heather Beerling

Collections Specialist
Parks Canada, Manitoba Field Unit
Lower Fort Garry
5925 Hwy 9
St. Andrews, MB R1A 4A8
Courriel: heather.beerling@pc.gc.ca
Tél: 204.785.6067

Carl Bigras

Canadian Conservation Institute
Department of Canadian Heritage
1030 chemin Innes
Ottawa, ON K1A0M
Tél: 613.998.3721

Nancy E. Binnie

Senior Conservation Scientist,
Institut canadien de conservation
1030 chemin Innes
Ottawa, ON K1A 0M5
Courriel: nancy.binnie@pch.gc.ca
Tél: 613.998.3721

Alejandra Petersen Castiello

1080 Chapel Street
New Haven, Connecticut 06510 États-Unis
Courriel: alejandra.petersencastiello@yale.edu
Tél: +1 203.436.8952

Rachel Lapkin

Brown University
John Hay Library
20 Prospect Street
Providence, RI 02912, USA
Courriel: Rachel.Lapkin@Brown.edu
Tél: 401.863.2510

Ian Loughead

50 Neptune Cres,
Dartmouth, NS, B2Y 0B6
Tél: 902.426.1596

Crystal Maitland

Paper Conservator
The Sheridan Libraries
Johns Hopkins University
Baltimore, MD, USA 21218
Courriel: crystal.maitland@gmail.com
Tél: 443.683.3209

Joanna P McMann

Joanna P McMann Conservation Services
22 Slalom Road,
Bethany ON L0A 1A0
Courriel: conservation@joannapmcmann.ca
Tél: 613.219.0428

Christine McNair

Institut canadien de conservation
1030 chemin Innes
Ottawa, ON K1A 0M5
Tél: 613.998.3721

Michael O'Malley

Centre de conservation du Québec, 1825 rue
Semples,
Québec City, QB G1N 4B7
Courriel: michael.omalley@mcc.gouv.qc.ca
Tél: 418.643.7001, ext 237

Brenna Cook

Agnes Etherington Art Centre
University Avenue at Bader Lane
Queen's University
Kingston, Ontario K7L 3N6
Courriel: brenna.cook@gmail.com
Tél: 613.533.2190

Marie-Claude Corbeil

Institut canadien de conservation
1030, chemin Innes
Ottawa, ON K1A 0M5
Tél: 613.998.3721

Wendy Crawford

Courriel: wendy.crawford@queensu.ca

Laszlo Cser

Restorart Inc.
23 Morrow Ave.
Toronto, ON M6R2H9
Courriel: laszlo@restorart.com
Tél: 416.539.8069

Colleen Day

50 Neptune Cres.
Dartmouth, NS, B2Y 0B6
Courriel: Colleen.day@pc.qc.ca
Tél: 902.426.1596

Désirée Desjardins

Student Applied Museum Studies Program
Algonquin College
120 Glen Park Drive
Gloucester ON K1B 4Y4
Courriel: desideria.desjardine@gmail.com
Tél: 613.322.3852

Terry Quinlan

Professor of Conservation
Applied Museum Studies Program
Algonquin College
1385 Woodroffe Ave
Ottawa, ON K2G 1V8
Courriel: quinlat@algonquincollege.com
Tél: 613.727.4723 ext :5060

Jessica Régimbald

1690a, rue Beaudet
Montréal, Qc H4L 2K6
Courriel: jessica.regimbald@hotmail.com
Tél: 514.603-1266

Fran Ritchie

Conservation Student
Buffalo State College, Art Conservation
Department
230 Rockwell Hall, 1300 Elmwood Avenue
Buffalo, NY 14222
Courriel: franritchie@gmail.com

Ann Shaftel

6201 Shirley Street
Halifax, Nova Scotia B3H 2N3
Courriel: annshaftel@me.com
Tél: 902.422.2327

Aaron N. Shugar PhD

Conservation Scientist
Buffalo State College,
Art Conservation Department
230 Rockwell Hall, 1300 Elmwood Avenue
Buffalo, NY 14222
Courriel: shugaran@buffalostate.edu

Sarah C. Stevens

Zephyr Preservation Studio, LLC
51 Amsterdam Ave.
Albany, NY 12204
Courriel: zephyrpres@gmail.com
Tél: 518.961.0250

Danny Doyle

445 York Street,
Cornwall ON K6J 3Z6
Courriel: Danny.doyle@utoronto.ca
Tél: 506.645.9131

Moya Dumville

Courriel: dumvillemoya@gmail.com

Dr. Gülder Emre

Istanbul University
Department of Conservation and Restoration of
Artifacts,
Courriel: gulder.emre@gmail.com
Tél: + 905326602616

Patricia Ewer

5975 Ridgewood Road
Mound, Minnesota 55364
Courriel: pewer@citlink.net
Tél: 651.263.6899

Alastair Fox

Furniture Conservator
11 Augustus St.
St. Andrews, NB E5B 2E6
Courriel: alastair.fox@sympatico.ca
Tél: 506.529.3056

Sara Grennaway

Student/Private Conservator Assistant
15 Fairhill Crescent
Ottawa, ON K2G 1B8
Courriel: sagreena1@msn.com
Tél: 613.791.6536

Tom Strang

Canadian Conservation Institute
Department of Canadian Heritage
1030 Innes Rd.
Ottawa, Ontario K1A 0M5
Courriel: tom.strang@pch.gc.ca
Tél: 613.998.3721

Jeanne Beaudry Tardif

1185 rue du Havre
Mascouche, Quebec
J7K 3T6
Courriel: jeanne.beaudryt@gmail.com
Tél: 514.779.7880

Amanda Thomas

50 Neptune Cres,
Dartmouth, NS, B2Y 0B6
Tél : 902.426.1596

Jonathan Thornton

Objects Professor
Buffalo State College, Art Conservation
Department
230 Rockwell Hall, 1300 Elmwood Avenue
Buffalo, NY 14222
Courriel: thorntjl@buffalostate.edu

Claire Titus

Conservator, New Brunswick Museum
277 Douglas Ave.
Saint John, NB E2K 1E5
Tél: 506.643.2341
Courriel: Claire.titus@nbm-mnb.ca

Season Tse

Canadian Conservation Institute
Institut canadien de conservation
1030 chemin Innes
Ottawa, ON K1A0M
Courriel: season.tse@pch.gc.ca
Tél: 613.998.3721

G. Nathan Harrison

Student Applied Museum Studies Program
Algonquin College
1385 Woodroffe Ave
Ottawa, ON K2G 1V8
Courriel: harr0467@algonquinlive.com

T. Rose Holdcraft

The Peabody Museum
Harvard University
11 Divinity Ave.
Cambridge, MA 02138

Judy Jungles

The Peabody Museum
Harvard University
11 Divinity Ave.
Cambridge, MA 02138
Courriel: jjungels@fas.harvard.edu
Tél: 617.496.9745

Cyndie Lack

10210-125 Street
Edmonton, AB T5N 1S9
Courriel: cyndielack@shaw.ca
Tél: 780.414.0789

Kyla Ubbink

Conservator/Owner
Ubbink Book and Paper Conservation
6544 Bilberry Drive,
Ottawa, ON K1C 4N6
Courriel: kyla.ubbink@sympatico.ca
Tél: 613.830.4968

R. Scott Williams

Institut canadien de conservation
1030 chemin Innes
Ottawa, ON K1A 0M5
Tél: 613.998.3721

Gregory S. Young

3-1020 Richardson Street
Victoria, BC V8V3C5