

TARA

Musées nationaux
du Canada

ICC

Le journal de

l'Institut
canadien de
conservation

Volume 3/1978



ICC

Volume 3 1978

ICC est publié par l'Institut
canadien de conservation, Musées
nationaux du Canada, Ottawa.

MUSÉES NATIONAUX DU CANADA

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Siège vacant	Président
Siège vacant	Vice-président
Jean des Gagniers	Membre
Marie-Paule LaBrègue	Membre
Marie Tellier	Membre
William Beckel	Membre
J. Ronald Longstaffe	Membre
Richard Kroft	Membre
Gower Markle	Membre
Charles Lussier	<i>ex officio</i>
William G. Schneider	<i>ex officio</i>
(Trois sièges vacants)	

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

Ian Christie Clark

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL ADJOINT—CHARGÉ DES PROGRAMMES

Robert W. Nichols

DIRECTEUR GÉNÉRAL, INSTITUT CANADIEN DE CONSERVATION

Brian V. Arthur

RÉDACTEUR, PUBLICATIONS DE L'ICC

Carol Sheehan McLaren

Texte français établi par Jean-Paul Morisset

On peut obtenir des exemplaires de ICC
en écrivant au Rédacteur, Institut canadien de
conservation, Musées nationaux du
Canada, 1030 chemin Innes, Ottawa,
Canada, K1A 0M8. ICC est une publica-
tion bilingue, produite en français et en
anglais.

Numéro international normalisé
des publications en série: ISSN 0380-9854.

ICC

Le journal de
l'Institut canadien
de conservation

Message du Directeur général	2
LE DEGRÉ DE PRÉSERVATION DU PATRIMOINE INDIGÈNE SUR LA CÔTE DU NORD-OUEST Philip Ward	4
UNE PIÈCE DE MONNAIE A TOUJOURS TROIS FACES: POINT DE VUE HAÏDA Robert Davidson	10
LA PRÉSERVATION DES SITES ARCHÉOLOGIQUES DU NORD CANADIEN Charles Hett	14
PERSPECTIVES CANADIENNES SUR LA CONSERVATION DE L'ART RUPESTRE J.M. Taylor	19
LA PRÉSERVATION DU PATRIMOINE CANADIEN: LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE Robert Barclay	25
CERTAINS PROBLÈMES DE CONSERVATION SOULEVÉS PAR LES COLLECTIONS CANADIENNES D'OEUVRES D'ART Peter Vogel ..	30
LES TEXTILES AU CANADA Eva Burnham	34

COUVERTURE

Dans les îles de la Reine Charlotte, de splendides poteaux sculptés marquent encore l'emplacement de villages haïda abandonnés depuis un siècle. Ces objets sont aujourd'hui si fragiles que leur restauration présenterait des problèmes considérables. En couverture: poteaux sculptés du village de Ninstints (sxu'nqwai en langue haïda), sur l'île Anthony, archipel de la Reine Charlotte. Photographie Anthony Carter.

Un mot du Directeur général

Dans ce numéro, nous tentons d'esquisser à larges traits le bulletin de santé du passé matériel du Canada et de dire quelques mots des divers facteurs qui ont pu avoir là quelque influence.

Ces dernières années, on a commencé à réaliser sérieusement au Canada qu'il y avait beaucoup à faire pour préserver des ravages du temps et de la négligence les collections de nos musées, de nos galeries et de nos dépôts d'archives. On ne peut que regretter qu'un tel éveil survienne au moment où la conjoncture économique oblige à limiter les fonds et le personnel que l'on peut consacrer à la préservation des collections.

La conservation préventive, celle qu'assurent des réserves bien organisées et des conditions adéquates d'exposition, devrait apparaître essentielle à tous ceux qui ont la garde de collections. Il arrive trop souvent que l'on consacre des sommes importantes à la restauration d'un objet et que l'on se contente, par après, de laisser cet objet dans un milieu déplorable, réserve ou salle d'exposition, ce qui ne peut que précipiter sa détérioration. Voilà un domaine, la régulation du milieu ambiant, où l'on peut faire beaucoup sans trop dépenser. L'Institut canadien de conservation est toujours heureux de fournir renseignements ou recommandations lorsqu'il s'agit du milieu ambiant d'un musée ou d'une galerie d'art.

Il est assez inquiétant de constater l'étendue des dommages subis pendant le transport par les fragiles objets et par les oeuvres d'art de nos collections. Le Canada possède l'un des climats les plus durs au monde lorsqu'il s'agit du déplacement des oeuvres d'art; aussi ceux qui ont la responsabilité de nos collections vont-ils avoir à se montrer beaucoup plus difficiles lorsqu'on voudra leur emprunter des objets fragiles. Il se peut qu'ils aient à refuser certains prêts; ainsi réussiront-ils à diminuer le nombre des restaurations urgentes.

Cette période de restriction, nous devrions la considérer comme un défi. Il n'est pas question d'abandonner nos collections à leur sort. Bien sûr, les institutions ne pourront plus se payer autant de traitements de restauration qu'aujourd'hui. Il va falloir qu'elles s'intéressent au domaine plus général de la conservation préventive; il va falloir, comme nous l'avons suggéré, qu'elles trouvent le moyen de réduire à bon compte la détérioration des collections, réduisant d'autant le besoin de les restaurer. De plus, il va falloir mettre au point de meilleurs moyens de transport et des traitements moins coûteux; cela ne peut se faire que par la recherche en conservation. L'Institut canadien de conservation a un rôle à jouer dans cette perspective, mais il est logé à la même enseigne que les musées et les galeries d'art: nous avons dû réduire nos dépenses et réviser nos projets. En fait, nous devons trouver le moyen de faire plus avec moins de ressources.

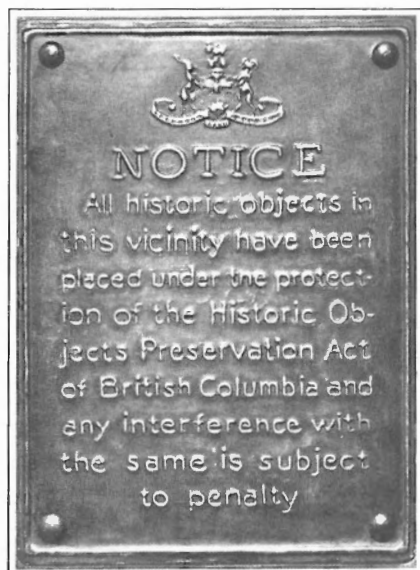
Brian V. Arthur

*B. V. Arthur
Directeur général*



Le degré de préservation du patrimoine indigène sur la côte du Nord-Ouest

Philip Ward



“ . . . pas seulement par les fenêtres de l’est, . . . ”

Lorsque la frégate royale *Résolution*, au printemps de l’année 1778, pénétra avec précaution dans le détroit de Nootka, son capitaine, James Cook, était simplement à la recherche d’une pièce de bois qui pût remplacer un mât de misaine endommagé. Cook trouva ce qu’il lui fallait pour son navire, et même beaucoup plus: à “*Friendly Cove*”, cette “anse de l’amitié” où il avait abordé, il fut accueilli par un peuple dont la culture était déjà ancienne lorsque sa patrie à lui n’était encore qu’une province de l’empire romain.

Sa bonne étoile avait voulu qu’il abordât sur le littoral des terres habitées par le groupe amérindien le plus nombreux et le plus évolué de l’Amérique du Nord.

Les tribus qui peuplaient la côte du Pacifique depuis l’embouchure du Columbia jusqu’au détroit de Chatham, plus au nord, enrichies par leurs forêts de thuyas autant que par leurs mers poissonneuses, avaient élaboré une société bien établie et bien policée, d’une remarquable vitalité, ainsi qu’une technologie très avancée dans les domaines de la pêche, du tissage et de la construction d’habitations et de navires de bois. Cette technologie devait recevoir, plus d’un siècle après la visite de Cook, des lettres de créance assez exceptionnelles: le capitaine J.C. Voss décida de choisir le canot traditionnel des Nootkas pour entreprendre autour du globe un périple de 40,000 milles.

Par miracle, le *Tilikum* de Voss a survécu jusqu’à nous: il se trouve à Victoria, au Musée maritime de la Colombie-Britannique. Mais il s’agit là d’une exception. Le visiteur moyen qui découvre les magnifiques collections déposées dans les musées de Vancouver, de Victoria, d’Ottawa et de Toronto peut croire que nous possédons encore beaucoup de trésors d’art de la côte du Nord-Ouest. Ce n’est malheureusement pas le cas. Même en Colombie-Britannique, on ne trouve que très peu de collections d’importance si l’on songe à l’incroyable richesse de la culture indigène.

C’est à nous que la faute en incombe: à notre impuissance à reconnaître la valeur de ce que nous possédions, jusqu’à ce qu’il soit trop tard; à notre tendance, même aujourd’hui, à n’y voir qu’objets de traite; par dessus tout, c’est à notre indifférence que nous devons l’appauvrissement d’un trésor qui nous appartient.

Peut-être devons-nous également une partie de cet appauvrissement à notre hésitation à reconnaître ce trésor comme nôtre. De plus en plus, on a tendance à considérer l’art indigène comme propriété indigène, ce qui ne laisse pas de causer quelque embarras chez certains Canadiens non indigènes lorsqu’ils se trouvent, dans nos musées, face aux oeuvres de l’art indigène. Une telle attitude, tenue pour éclairée par ceux mêmes qui en sont affectés, porte un tort considérable à un peuple plein de noblesse et à ce qu’il a su créer. L’art est au-dessus des questions de race: il est le patrimoine, en même temps que la responsabilité, de l’humanité tout entière. Le vol des totems d’un village kwakiutl du détroit de Johnston nous dépoussède tout autant que la dégradation du Parthénon ou l’effaîssement de Venise.

Pour sauver de l’engloutissement les temples d’Abou Simbel et les trésors de Florence, on a réussi à recueillir des millions de dollars. Combien, parmi tous les Canadiens qui ont participé à ce sauvetage, savent que, au même moment, l’incendie anéantissait deux des derniers navires à aubes du Yukon, la seule collection de totems des îles de la Reine-Charlotte et un important musée de la Colombie-Britannique? Combien encore se rendent compte de l’incessant massacre des sites rupestres ou archéologiques, des villages indigènes, des sépultures, par le vandalisme, l’industrie ou simplement la négligence?

Car il s’agit souvent d’ignorance. Dans une société jeune et vigoureuse comme l’est celle de la Colombie-Britannique, l’énergie, lorsqu’elle se conjugue avec l’absence de racines, est parfois destructrice. Curieusement, la forme que prend ce vandalisme est souvent motivés par l’obscur besoin d’une permanence qui est en fait un caractère

(Page précédente)

Canot nootka de 16.7 mètres, abandonné à Clo-oose, dans l’île Vancouver, où on le photographia en 1912. Cet extraordinaire exemple de la technologie amérindienne, taillé dans le tronc d’un cèdre rouge de l’Ouest, est l’un des plus importants dont on ait gardé l’image. Il a disparu sans laisser d’autres traces.

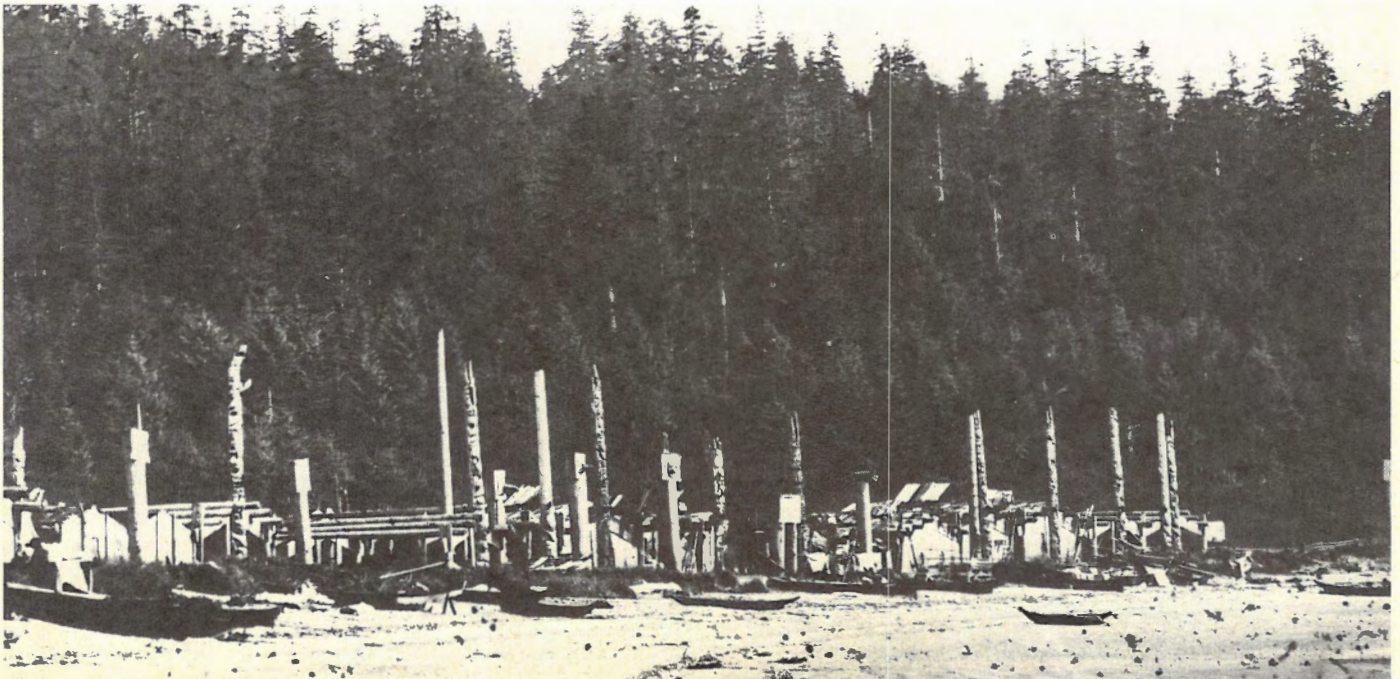
essentiel du "vandalisé". Les graffiti sont, dit-on, l'expression détournée d'un besoin, celui de se sentir des racines; de s'en créer, en quelque sorte, en laissant derrière soi un témoignage de son passage. Sur ce plan, nous devons admettre que les vandales contemporains, ceux qui, en Colombie-Britannique, défigurent sites et monuments en y peignant ou en y gravant des messages d'une médiocrité affligeante, ont eu d'augustes ancêtres. Les grands explorateurs qui traversèrent le continent il y a deux siècles laissèrent eux aussi des graffiti derrière eux; du moins avaient-ils des raisons pour le faire. Alexandre Mackenzie en 1793, puis Simon Fraser en 1806, laissèrent ainsi des traces de leur passage. Les vandales d'aujourd'hui ne s'en trouvent pas justifiés pour autant. Il est surtout dommage que les finissants de toutes les écoles secondaires de la province se sentent obligés de démontrer leur immaturité — et bien souvent aussi leur analphabétisme — en barbouillant toutes les surfaces qui leur tombent sous la main de peinture en aérosol de couleur vive. "H.S. Grad 78" n'est que le dernier avatar de l'échec lamentable d'une génération de parents et de professeurs.

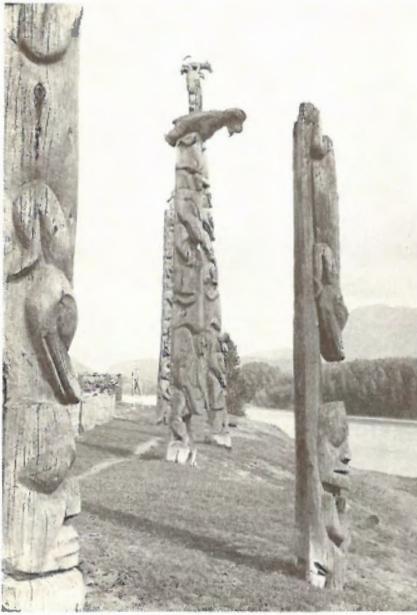
Bien que l'omniprésence des graffiti semble l'aspect le plus frappant de notre négligence culturelle — on en trouve plus en Colombie-Britannique, semble-t-il, que partout ailleurs au Canada — ce n'en est qu'un aspect parmi d'autres. La Colombie-Britannique partage ses problèmes de conservation avec les autres provinces; la première, elle a su prendre des mesures pour protéger ses sites historiques et archéologiques; les gouvernements provinciaux successifs ont veillé à l'application des lois, avec la collaboration d'une bureaucratie aussi bien informée qu'éclairée. Mais faire observer ces mesures sur le vaste territoire de la province était une tâche presque impossible. Les distances qui séparent les villages, l'établissement de pistes cyclables, l'utilisation des motoneiges et des véhicules tout terrain, tous ces facteurs rendent la surveillance ardue. Malgré tous les efforts du Conseil des sites archéologiques et historiques, de la G.R.C. et d'un réseau de gardes régionaux, les sites archéologiques sont encore pillés par les "chasseurs d'antiquités", les villes-fantômes sont dévalisées par les collectionneurs, les épaves maritimes se font détrousser par les plongeurs; des expéditions financées par des vendeurs internationaux dérobent les totems; l'industrie massacre ce qui subsiste des villages indiens; quant aux pictographes et aux pétroglyphes, lorsqu'ils sont situés dans des endroits gênants, on les déblaye au bulldozer.

Ces problèmes, aussi graves qu'ils soient, n'affligent pas plus souvent la Colombie-Britannique que les autres régions du pays; la province mobilise d'ailleurs toutes ses forces pour les maîtriser. Mais il existe aussi d'autres obstacles à la conservation, qu'aucune loi ne semble pouvoir écarter.

Le matériau de construction le plus utilisé en Colombie-Britannique est le bois. Depuis le moment où l'homme a ouvert son chemin dans les forêts pluvieuses de la Colombie-Britannique, il a toujours choisi le bois, surtout le cèdre rouge (*thuya plicata*). Hélas, le climat doux et humide de la côte du Pacifique est sûrement l'un des plus nocifs pour le bois, cèdre compris. Peu de gens réalisent à quel point le climat de

Vue d'une partie du village haïda de Skidegate (îles de la Reine Charlotte) en 1878. Des "cinquante colonnes sculptées, sans compter... les trente colonnes mortuaires..." que James Deans avait dénombrées à Skidegate en 1884, il n'en reste aujourd'hui qu'une seule — et pour combien de temps?





Les totems de Kitwanga avant que le Musée national du Canada et les Chemins de fer nationaux n'en entreprennent la restauration. C'était le 16 juillet 1925.



cette région est implacable. Au nord, dans la partie centrale, des températures hivernales de -50°F (-45°C.) sont courantes; par ailleurs, dans le Canyon Fraser, on voit souvent des pointes de 100°F . (38°C.) pendant l'été. La côte ouest de l'île de Vancouver reçoit annuellement quelque 200 pouces (508 cm.) de pluie; les chutes de neige les plus importantes au Canada tombent dans les montagnes de la côte nord mais pour les objets de bois c'est le climat humide et tiède de la côte et de ses îles, là où se trouvaient les villages, qui est le plus hostile. La température y descend rarement sous le point de congélation et ne grimpe pas à plus de 70 F (21 C.); mais la grêle y tombe dru en toutes saisons, il y pleut beaucoup, les fongus y dévorent le bois à belles dents — si l'on peut dire — et les insectes amateurs de bois y abondent, tout au moins sur la côte sud.

Les structures permanentes de bois édiées à l'air libre, habitations ou totems, ont besoin de soins constants sous un tel climat; trop souvent, elles sont encore victimes de l'ignorance ou de l'indifférence. Même les totems, si typiques de la Colombie-Britannique, ont souffert d'une négligence incroyable. Sur la côte, là où le problème est le plus pressant, aucun groupe de totems n'a reçu de traitement de préservation. À peu près tous ceux qui restent en sont arrivés à un tel stade de détérioration que seul un traitement important et coûteux pourrait les sauver. Il leur reste même si peu de bois qu'ils ont cessé d'être un problème de conservation du bois; ils relèveraient plutôt de la compétence des ingénieurs.

Le coût de ce genre de restauration est impressionnant; bien que l'on connaisse fort bien les techniques appropriées, on n'a encore jamais osé les appliquer à si grande échelle.

Les raisons de cette négligence restent obscures pour le grand public; et les solutions sont loin d'être simples. Pour plusieurs des totems, il est difficile de déterminer qui en est le propriétaire; quand on en a retrouvé le propriétaire, il reste encore à convaincre à la fois ce propriétaire et sa tribu qu'un traitement s'impose; souvent, il ne s'agit pas de négligence, mais bien du fait qu'un tel dérangement pourrait sembler sacrilège. Par ailleurs, la plupart des totems sont érigés dans des lieux retirés, le plus souvent inhabités; aussi l'organisation de telles expéditions devient-elle une opération aussi complexe que coûteuse. Enfin, dernière raison et non la moindre: il est difficile de trouver le personnel qualifié indispensable à ce genre d'entreprise.

C'est pour ces raisons qu'il n'a pas été possible de faire grand-chose pour la préservation de la plus grande partie des totems encore debout sur les sites côtiers; mais il ne faut pas penser que nous allons rester les bras croisés face à un tel problème. Plus loin dans ce numéro, Robert Davidson, un artiste haïda assez connu, nous parle de l'importance des collections de musées comme points de référence, comme "mémoire culturelle" pour les artistes contemporains; la reprise de la sculpture de totems, depuis 1950, en est un excellent exemple. M. Davidson remarque que, chez les Haïda des îles de la Reine-Charlotte, le totem n'est plus un élément aussi significatif; pour les habitants de la haute Skeena, par contre, il a gardé beaucoup de son importance: on sculpte et on érige encore des totems pour garder trace du rang et des prérogatives d'un membre de la tribu.

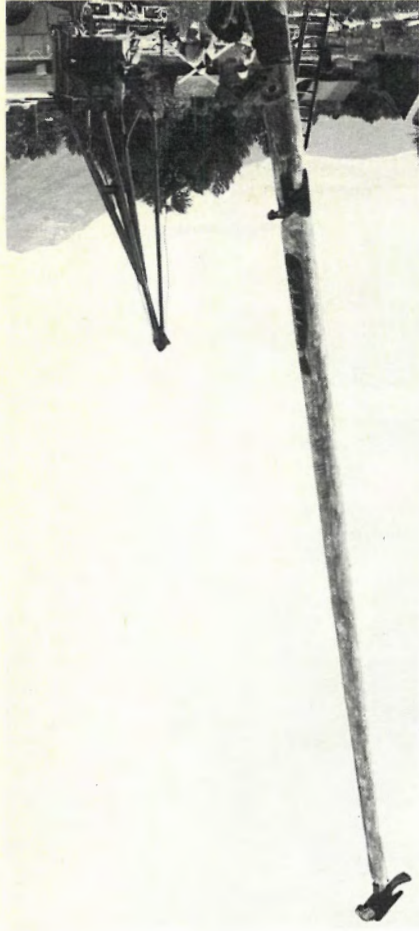
Cet exemple illustre mieux que tout la déclaration de M. Davidson: le rôle du musée dans la conservation de notre patrimoine culturel est d'une importance vitale. Si les totems ont perdu beaucoup de leur importance pour les Haïda des îles de la Reine-Charlotte, c'est qu'une grande partie de la population a dû déménager au cours du siècle passé, laissant les totems sur leur emplacement original. Jusqu'à il y a trois ans, il n'y avait pas de musée sur l'île et le magnifique totem sculpté il y a dix ans par M. Davidson a été le premier totem haïda érigé en un demi-siècle.

D'autre part, les Gitskan de la haute Skeena habitent encore sur l'emplacement même de leurs villages ancestraux, là où les totems avaient été érigés. On a d'ailleurs pu préserver ces totems: une initiative locale, aidée par les divers paliers de gouvernement, leur a gardé toute leur importance. À Kitwanga, par exemple, la première entreprise de conservation de totems, menée par le Musée national du Canada et le C.N.R., remonte à 1925-26; les Kitwanga eux-mêmes, vers 1930, ont meré à bien d'autres entreprises du même genre. En 1969-70, la Société de restauration de totems skeenas, en collaboration avec le gouvernement provincial, a entrepris la réalisation d'un autre projet. Cette société avait auparavant restauré plusieurs totems à Kispiox, Kitwancool et Gitanmaks (Hazelton). À date, on a réussi à sauver plus de trente totems, mais pour combien de temps? Les efforts sont souvent intermittents, car on réalise rarement que la restauration d'un totem — comme de tout objet, d'ailleurs — n'est pas une opération qui commence et se termine à des moments bien précis: il est toujours essentiel que ce qui a été sauvé soit sauvegardé par une vigilance constante et un entretien régulier. Dans la haute Skeena comme ailleurs, on se rend compte que le terrain gagné peut se perdre facilement.

Les progrès techniques sont parfois décevants. L'équipe qui, lors de la troisième restauration de Kitwanga, en 1969-70, avait la tâche de descendre, puis, plus tard, de remettre en place à l'aide d'une petite grue le totem de 17,6 mètres que l'on aperçoit devant eux qui avaient en la même tâche 45 ans auparavant. En 1925-26, au moment de la première restauration, on disposait de ressources abondantes: main-d'œuvre, bois, cordage, ce qui facilitait grandement le travail.

Page de gauche, en bas:

Kitwanga, 1925. On remet en place le petit totem que l'on aperçoit à droite. Onze ans plus tard, les habitants de Kitwanga devaient déplacer eux-mêmes les totems; pour une raison inconnue, on omit de restaurer ce petit totem. Lorsque, en 1969, l'ensemble bénéficia d'une troisième restauration, cette fois par les soins de la Skeena Totem Pole Restoration Society, il gisait toujours sur le sol, fendu, à moitié pourri, trop fragile pour que l'on pût le remettre en place. Un an après, il avait disparu, brulé par un employé qui avait pour tâche de nettoyer le site.



Ruines de la structure d'une habitation
haida à Ninstints.



C'est peut-être en Colombie-Britannique plus que partout ailleurs au Canada qu'une collaboration étroite entre conservateurs et archéologues a consacré l'importance de la conservation en archéologie. La certitude que l'on pourra assurer la conservation des objets trouvés est la condition *sine qua non* imposée pour l'obtention d'un permis d'excavation; partout où l'on prévoit des difficultés, l'archéologue de la province consulte le chef restaurateur du Musée provincial avant que l'on n'octroie le permis. Dans bien des cas, l'un des restaurateurs du musée prend part à l'examen préliminaire du site; souvent même, un ou plusieurs des restaurateurs font partie de l'équipe de fouilles. Les objets mis au jour par un organisme dépendant du gouvernement provincial sont traités à la Division de restauration du Musée provincial. L'un des succès les plus frappants de cette collaboration reste le traitement d'une grande quantité de fragments de vannerie imbibée d'eau trouvés à Musqueam, en Colombie-Britannique, en 1973. Sans cette collaboration, les fragments retrouvés (qui se sont plus tard avérés les plus anciens objets périssables recueillis à date sur la côte ouest) n'auraient sûrement pas survécu.

Le revers de la médaille, c'est que le traitement des matières imbibées d'eau est long et coûteux et que les services du Musée provincial de Victoria et du Centre de conservation du Pacifique (Vancouver) ne peuvent s'occuper que de petits objets. Il ne semble pas que l'on puisse bientôt compter sur un lieu de traitement mieux aménagé; aussi conservateurs et archéologues espèrent-ils ne pas tomber de sitôt sur un site inondé de l'importance de celui d'Ozette, dans l'état de Washington, tout juste en face de l'île de Vancouver, sur l'autre rive du détroit de Juan de Fuca.

Depuis dix ans, on a noté une augmentation radicale de l'activité des archéologues; en même temps, ceux-ci commencent à réaliser que, s'ils négligent la conservation de ce qu'ils ramènent au jour et s'ils ne publient pas le détail de leurs travaux, leurs fouilles deviennent en quelque sorte une entreprise de destruction. Le Conseil des sites archéologiques a déjà décidé d'appliquer ce principe, mais c'est de chaque archéologue que dépend en dernière analyse une telle application.

Aujourd'hui, les archéologues de la Côte ouest sont généralement bien informés de la fragilité des objets qu'ils trouvent au cours de leurs fouilles. Mais l'insuffisance des services de conservation — moins criante que partout ailleurs au Canada, sauf peut-être en Ontario — ne va pas sans dangers: on a tendance, surtout chez les archéologues universitaires, à considérer le département de chimie de l'université comme un substitut acceptable à un laboratoire de conservation. Il peut arriver qu'il s'agisse là d'un substitut acceptable — en autant que les chimistes aient appris la conservation, ce qui est rarement le cas. Ils ont souvent une approche trop simpliste vis-à-vis des problèmes complexes que les conservateurs les plus éminents essaient de résoudre depuis des années. Les archéologues de l'une des universités de Colombie-Britannique ont non seulement confié leurs trouvailles à des chimistes sans expérience; ils ont encore mis en circulation des "recettes" de traitement pour les

(ci-contre)
Un poteau sculpté à Ninstints.

objets de bois et de métal récupérés sur des sites inondés: en moins d'une page, ils tentent d'y résoudre tous les problèmes.

La solution à tous ces problèmes serait, bien sûr, de déléguer sur chaque site de fouilles un expert en conservation; dans le cas présent, avec tant de fouilles menées sur un si vaste terrain, c'est impossible. Le Centre de conservation du Pacifique de l'ICC et le Musée provincial ne pourraient, au mieux, que prêter quatre ou cinq restaurateurs connaissant l'archéologie. Mais ils ont déjà d'autres responsabilités; par ailleurs, les coûts qu'entraînerait leur présence sur le terrain seraient prohibitifs, même si l'on pouvait se passer d'eux ailleurs.

Une des rares occasions où l'on a pu maîtriser tous les problèmes de logistique s'est présentée au cours d'un projet expérimental à Echo Bay, en 1973. Il s'agissait de faire des fouilles et de prélever des échantillons sur des sites archéologiques dispersés dans une région isolée du détroit de Johnstone. Les Forces armées canadiennes, sous la direction d'archéologues du Conseil des sites archéologiques de Colombie-Britannique, du Musée provincial et de l'université de Victoria, entreprirent avec les conservateurs du Musée provincial une opération qui devait mobiliser cent vingt personnes pendant un mois; pendant toute la durée de l'opération, le personnel d'un laboratoire de conservation bien équipé travaillait à même le site, traitant un grand nombre d'objets, surveillant leur emballage, organisant leur transport. Ce fut un épisode parfait — unique encore aujourd'hui.

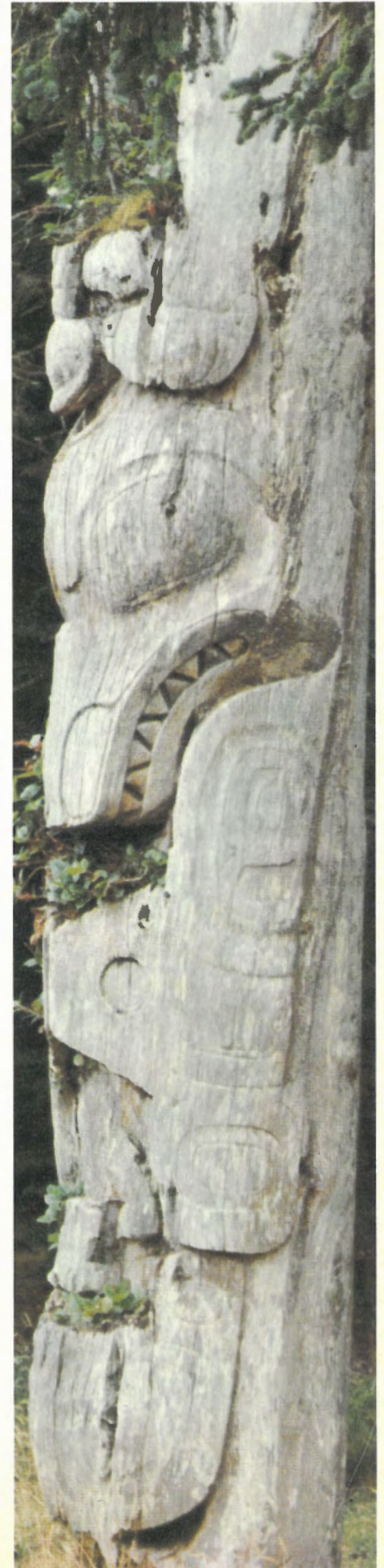
Enfin, il faut tenir compte du nombre d'objets qui se trouvent dans les musées de la province. Le Musée provincial, les Archives provinciales et le Musée du Centenaire à Vancouver sont les seuls à posséder des restaurateurs; ceux-ci sont responsables de collections aussi vastes que diversifiées. Le Musée provincial de Colombie-Britannique engagea son premier restaurateur en 1966; pendant quatre ans, il resta le seul restaurateur à travailler à l'ouest de Toronto. Pourtant, les autres musées de la province, qui n'ont peut-être jamais envisagé de compter un restaurateur parmi leur personnel, sont gâtés si on les compare aux autres musées canadiens. Les soins à accorder aux collections d'un musée sont les responsabilités du conservateur ou à la rigueur du directeur mais, grâce à la vitalité des programmes d'activités de l'ICC, du Musée provincial et de l'Association des musées de Colombie-Britannique, le personnel des musées de toute la province a eu la chance de pouvoir accéder à l'entraînement nécessaire pour pratiquer la conservation, en même temps qu'il pouvait prendre contact avec les quelques restaurateurs disponibles.

L'Association des musées de Colombie-Britannique, la Division du conseiller en muséologie du Musée provincial et le Centre de conservation du Pacifique de l'ICC ont donné plusieurs séminaires sur les soins à accorder aux collections. Aussi utiles qu'ils soient, ces séminaires ont rencontré, comme toutes les activités du même genre, une difficulté de taille: si le personnel des petits musées y assiste en bon nombre, les conservateurs des musées les plus importants, ceux qui possèdent les collections les plus vastes, les ignorent. Ils paieront parfois des sommes exorbitantes pour que leurs plus jeunes techniciens y reçoivent un bon entraînement, mais eux-mêmes s'en abstiendront. C'est justement là le problème: la pauvreté des soins accordés aux collections n'est souvent que la conséquence de l'insuffisance des orientations établies par ces mêmes conservateurs, que leurs subordonnés, mieux formés qu'eux, ne peuvent influencer.

La seule tentative que l'on ait faite pour prévenir ce genre de problème a eu lieu à l'université de Victoria: en 1970, on y offrait le premier cours en conservation à se donner dans une université canadienne. Le titre officiel du cours, "La conservation des antiquités" cachait en réalité "La conservation pour les conservateurs"; en donnant aux étudiants de la faculté d'histoire de l'art une initiation aux caractéristiques et aux soins d'une collection, on a réussi à imprimer une direction qui a influencé les normes de la conservation chez plusieurs des musées canadiens.

Il y a environ cent musées en Colombie-Britannique; trois d'entre eux seulement possèdent un restaurateur. La répartition, la taille et les ressources des musées dépendent bien souvent de la démographie de la région desservie; aussi semble-t-il improbable que plus de dix pour cent des musées de la province puissent, dans un proche avenir, posséder leur propre restaurateur.

Le petit musée a pourtant autant besoin de conservation que le musée le plus important et le mieux financé. Il est donc toujours important d'assurer dans ce domaine entraînement et service, comme l'Association des musées de Colombie-Britannique et le Musée provincial l'avaient compris, il y a déjà dix ans. C'est là que l'ICC, en collaborant avec le gouvernement provincial, peut être utile. Un fait demeure: le patrimoine de la Colombie-Britannique, tout autant que celui des autres provinces et des territoires du pays, se détériore continuellement. Les efforts que l'on consacre à sa conservation ne sont pas encore suffisants; nous ne pouvons qu'espérer que, lorsqu'ils seront enfin à déquats, il ne sera pas trop tard.





Une pièce de monnaie a toujours trois faces

Un point de vue haïda

Robert Davidson

Ce qui a rendu possible le réveil de l'aspect artistique de notre culture, ce sont les objets et l'art des Indiens de la côte nord-ouest que les musées ont gardés dans leurs collections. Les choses dont je parle ici sont des choses personnelles — liées à tout ce que je comprends, à mon évolution comme artiste. Je parle d'abord et avant tout des Haïda; mais d'autres artistes, d'autres professeurs partagent les idées dont je parle.

Comme je l'ai dit, je ne peux parler que de la culture haïda. Le réveil de l'art a beaucoup à voir avec la mort de la culture haïda. Cette mort a commencé au temps de la génération de mon arrière-grand-père — au temps de Charlie Edenshaw. Il le savait bien, lui, que cette culture se mourait; c'est pour ça qu'il passa toute sa vie à sculpter: pour faire passer une partie de cette culture dans l'avenir. Un grand nombre de ses pièces sculptées, il les a faites pour les vendre à des non-Indiens; elles sont maintenant dans des musées, à travers le monde entier. La génération de mes grands-parents, Robert et Florence Davidson, a vécu dans une période troublée, au moment où les cultures des Européens et des Haïda se sont rencontrées. Claude Davidson, mon père, faisait partie de la génération qui hérita du conflit. Pendant les premières années de ces troubles, on a abattu les totems des villages; on en a fait du bois d'allumage, on les a laissés pourrir, on les a volés. Les missionnaires ont plus ou moins dit aux gens que ces poteaux étaient des choses païennes. C'est à la même époque que des épidémies terribles sont survenues. Les gens mouraient trop vite pour que les plus vieux puissent transmettre les récits, les techniques utilisées pour sculpter. C'est à ce moment-là que tout a commencé à mourir.

La langue commença à s'éteindre elle aussi. L'année dernière, j'étais au Nouveau-Brunswick et quelqu'un m'a demandé si je parlais ma langue. Quand j'ai dit "Non", on m'a demandé pourquoi. J'ai dit: "Les gens de la génération de mes parents, lorsqu'ils étaient enfants, on les a séparés de leurs parents et on les a envoyés dans un pays étranger, à cinq cents milles du village. Essayez de vous imaginer que les Allemands, ou les Suisses, ou les Français vous enlèvent et vous punissent si vous parlez votre propre langue. Essayez de vous imaginer ça". Ils ne pouvaient pas l'imaginer. C'est littéralement ça qui est arrivé à mes parents. C'est comme ça qu'une culture commence à mourir.

Le réveil de l'art haïda remonte au moment où Bill Reid commença à regarder les vieux totems, à poser des questions, à améliorer son style, à développer sa connaissance de notre culture. Après avoir terminé mon "high school" à Vancouver, en ne retournant que de temps à autre chez moi, à Masset, j'ai commencé mon apprentissage avec Bill Reid. C'est à ce moment-là que je suis devenu très conscient de mes racines: j'ai visité les musées, j'ai parlé avec des gens qui connaissaient ma race. Plus je commençais à apprendre, plus je commençais à voir. Le temps que j'ai passé dans les musées m'a fait réaliser que les Haïda avaient sculpté autre chose que des totems. C'est l'époque où j'ai découvert qu'ils avaient des hochets, des bâtons d'orateurs sculptés; c'est la première fois que j'ai découvert qu'ils avaient des bols, des rames, des pagaies sculptées. Les canots des Haïda étaient sculptés et ils étaient peints. Dans ma jeunesse, on ne voyait pas tout ce que vous pouvez voir aujourd'hui.

Lors de mes visites aux îles Charlotte, je sentais que je voulais rendre quelque chose aux gens. Je voulais partager avec eux ce que je savais de l'art haïda. J'étais aussi très proche des anciens; j'allais souvent les voir. Une fois, lors d'un retour de la ville à mon village de Masset, je suis entré dans une maison où quelques-uns des anciens s'étaient rassemblés pour prier. Je me suis senti tout triste d'avoir vu ça, parce que j'ai eu l'impression qu'ils ne possédaient rien — qu'ils s'accrochaient à n'importe quoi qui avait un peu l'air de vouloir dire quelque chose. Je sentais que leur culture avait plus de sens que le fait de prier devant une image invisible; c'est pour cela que je me sentais plus que jamais poussé à sculpter un totem pour le village.

En retournant à Masset, Robert Davidson y ramène bien plus que la part visuelle de la culture traditionnelle: les arts du langage sont en passe d'y renaître.

(Page 11, en bas).

Esquisse du complexe communautaire du village de Masset, présentement en construction. La façade (en haut, à droite) rappelle la mémoire de l'artiste haïda Charlie Edenshaw. Le totem sculpté en 1969 par Davidson pour les gens de Masset apparaît au bas, à droite de cette esquisse exécutée par Rudy Kovach.

J'ai ramassé toutes sortes de renseignements avant de retourner à Mâsset pour y sculpter le totem. J'ai parlé avec d'autres sculpteurs; j'ai visité d'autres musées. Quand j'ai vu pour la première fois les collections d'objets des musées, je n'ai pas été particulièrement frappé par le fait que l'art avait été "sauvé". La façon de sculpter, d'utiliser certains bois, la technique, le style m'intéressaient plus que la tradition qui est derrière l'art. L'histoire de l'art ne me concernait pas autant que la question: comment arriver à faire de l'art, comment me hisser moi-même à ce niveau de perfection. Je pris conscience du haut niveau de perfection que les artistes haïda avaient atteint dans les années 1850 et j'eus l'impression que, lorsque j'aurais atteint ce niveau, je pourrais poursuivre dans ma propre voie — je pourrais innover.

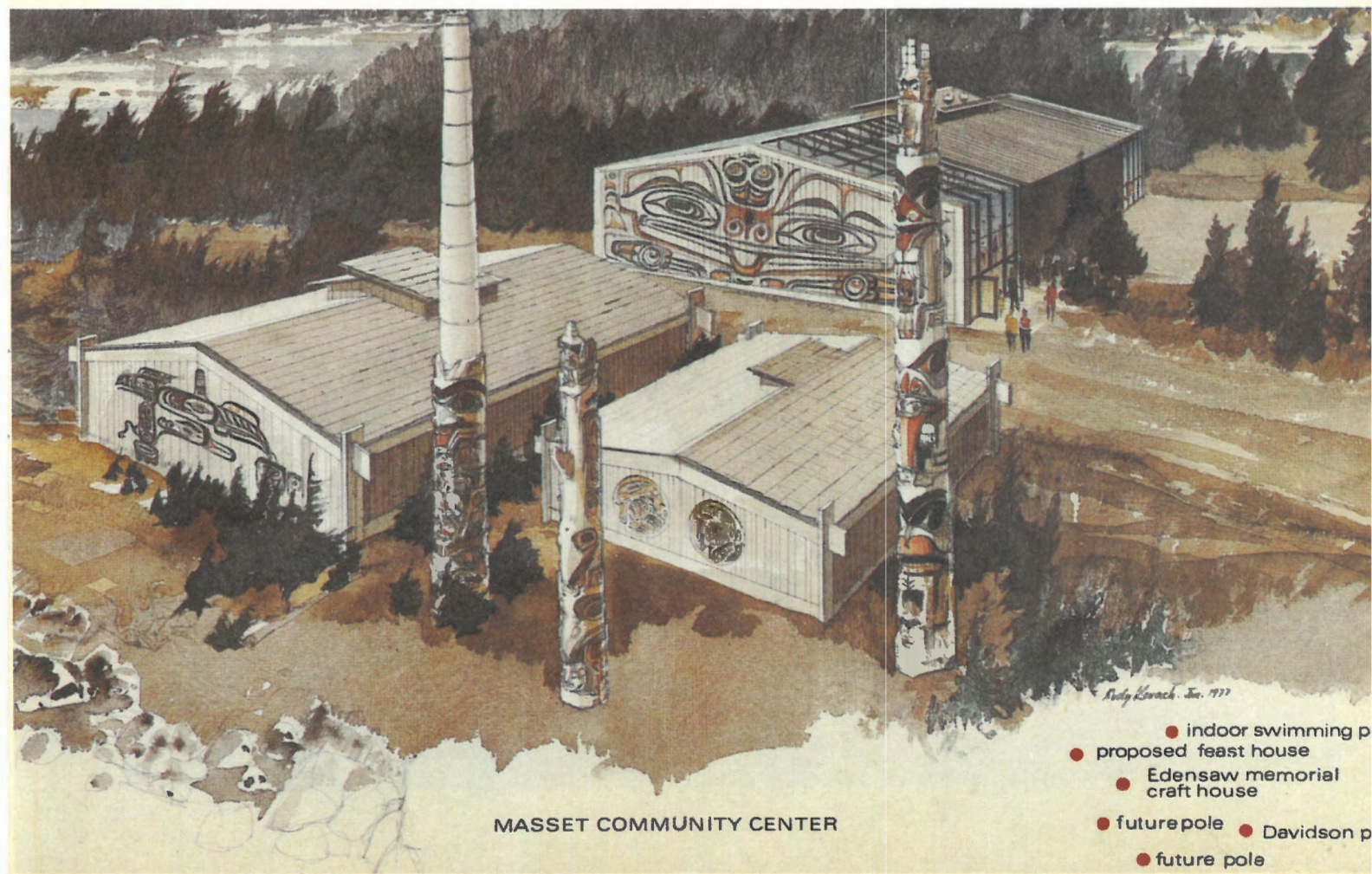
On rencontrait et, jusqu'à un certain point, on rencontre encore, chez beaucoup d'artistes et chez d'autres, sur la côte ouest, l'opinion que le fait de collectionner des oeuvres et des objets d'art indien était une erreur — que ce n'était qu'une forme d'exploitation de plus. Mon impression à moi est tout autre: si ce n'était pas des musées et des anthropologues, si l'on n'avait rien collectionné, rien sauvé, je pense que cette forme d'art serait tout à fait morte. Mais ils ont ainsi fait leur part pour sa renaissance. Les choses que l'on n'a pas recueillies — comme certains totems de villages abandonnés comme Ninstints — devraient rester là où elles sont pour y mourir. Les musées ne devraient pas s'arrêter de collectionner, mais ils devraient collectionner des pièces nouvelles — disons de temps à autre — pour garder trace de la progression de cette forme d'art. Il y a aujourd'hui une telle progression: il existe des coins de développement ici même, à Mâsset — particulièrement en argillite.

Lorsqu'ils en arrivent à innover en art, ces artistes ont besoin de savoir un peu comment les choses se faisaient dans le passé. Les collections des musées qui retracent cette progression peuvent offrir aux artistes haïda d'aujourd'hui une connaissance et des aperçus sur les possibilités d'innovation qui s'offrent à eux.

Pour ce qui est de mon évolution à moi, les musées ont encouragé ma créativité; aujourd'hui, en tant que professeur, je partage ce que je sais, et j'apprends beaucoup de ce partage. Lorsque vous prenez conscience de l'expression artistique, vous pouvez voir plus loin que ce qui est représenté. C'est comme la poésie et comme les gens qui font la poésie, il y a toutes sortes de subtilités. La seule façon de comprendre cet art est d'étudier les anciennes et les nouvelles pièces haïda, d'en parler, de partager ses idées: d'être totalement conscient du passé et du présent.



Robert Davidson (au premier plan) et l'un de ses apprentis occupés à peindre la façade dédiée à la mémoire de Charlie Edenshaw.





L'équipe des six apprentis de Davidson termina au cours de l'été 1978 l'importante façade de l'édifice. Tous se mirent aussitôt au travail sur les quatre grandes colonnes intérieures.

Lorsque j'ai eu terminé le totem de Masset en 1969, je pouvais voir la fièvre qui s'emparait des anciens: "Cela fait partie de nous-mêmes. Partie de notre passé. Partie de la génération de nos grands-parents." Ils rayonnaient; ils chantaient. Ils étaient pleins d'enthousiasme. C'était la première fois, du vivant de leur mémoire, qu'ils voyaient un totem s'élever. C'était la première fois que je voyais un totem s'élever. C'était quelque chose d'extraordinaire pour les anciens que de partager ce moment avec nous. Ce que je disais aux gens, ce que je leur communiquais s'exprimait dans la sculpture de ce poteau. Ce totem sculpté disait comme je me sentais attaché aux anciens et à mon patrimoine. Je savais que les anciens possédaient plus, qu'il y avait plus en eux que ce que j'avais vu à leur assemblée de prière. Jusque là, notre génération ne leur avait pas donné une chance — une vraie chance de nous transmettre leur connaissance de leur passé.

Le totem était plus qu'un totem — tout comme la religion est plus que la prière. J'aime bien voir cela comme on voit l'autre face d'une pièce de monnaie. Une pièce a toujours trois faces: votre face, ma face, et la vérité. De temps en temps, nous mettons nos faces en commun. Ce que je fais, c'est partager ma face à moi. Je vois toutes les autres faces. Je vois les événements et les idées surgir; je vois les pendentifs d'argent, je vois l'argillite toute neuve, je vois les anciens, je les vois prier. Je vois tout cela.

(Extraits d'une conversation enregistrée avec le rédacteur).

Davidson s'est inspiré, pour dessiner la façade commémorative de Masset, de ce siège de chef, sculpté et peint. Collection Musée provincial de la Colombie-Britannique.



La préservation des sites archéologiques du Nord canadien

Charles Hett

Le passé culturel du Canada s'enfonce profondément dans les étendues glacées du Grand nord. Malgré l'hostilité du climat, malgré l'immensité des espaces de glaces, de mers et de rochers qui les entouraient, les êtres humains ont occupé cette région du pays depuis des milliers d'années. Nous savons aujourd'hui, grâce aux fouilles archéologiques, que des cultures fort diverses se sont succédé dans le Nord. C'est grâce à leur éloignement, grâce aux rigueurs du climat qui les entourait que les sites et les objets archéologiques se sont trouvés protégés et préservés contre le massacre et le pillage qui se sont abattus, partout ailleurs au monde, sur les restes uniques de cultures disparues. De même, la détérioration naturelle des objets du haut Arctique s'est avérée plus lente qu'ailleurs, du fait qu'un bon nombre des sites en cause ne sont à découvert que pendant les deux mois de l'année où la neige se retire. Par contre, la région arctique canadienne bouillonne d'activité depuis un certain temps, surtout en raison de la perspective de l'établissement de pipes-lines ou de l'exploitation de ressources naturelles. Ce genre d'activité constitue une menace sérieuse pour les fragiles sites archéologiques qui existent encore.

Depuis le début du dix-neuvième siècle, l'Arctique a constitué pour les explorateurs et les hommes de sciences un centre d'intérêt qui ne s'est pas démenti. Mais ce n'est que relativement récemment que la menace pesant sur les sites et les objets archéologiques a commencé à attirer l'attention des services archéologiques et des musées. Ceux-ci se rendent compte de plus en plus que de nombreux sites culturels sont en danger, ou même n'existent plus du tout. Par le passé, on a retiré des objets du milieu relativement stable qu'ils connaissaient dans le Nord, où ils avaient pu survivre pendant des centaines ou même des milliers d'années, et on les a amenés dans les institutions souvent surchauffées de la partie méridionale du pays, où ils n'ont pu résister longtemps aux variations de température et d'humidité qu'ils y ont trouvées. Aussi les archéologues et les restaurateurs commencent-ils à collaborer ensemble sur le terrain. Certains des objets trouvés lors des fouilles reçoivent les traitements appropriés dans les laboratoires de restauration; par ailleurs, les espaces que les musées réservent à la présentation ou à l'entreposage de leurs collections commencent à bénéficier des avantages de la régulation climatique. Il ne fait aucun doute qu'il faille intensifier et généraliser ce genre d'effort au cours des prochaines années.

Nous avons décidé de concentrer notre attention sur deux territoires distincts du Nord, le haut Arctique et la côte du Yukon, ce qui nous permettra de présenter deux époques culturelles illustrant certains des problèmes à la fois uniques et divers que doivent affronter ceux qui s'occupent de la conservation et de la préservation de la richesse de ce patrimoine culturel. Une grande partie des objets et des sites qui nous restent de ces deux périodes se trouvent ou bien à la surface ou bien près de la surface du sol, là où une grande diversité de facteurs présente des menaces sérieuses; nous aurons l'occasion, au cours des pages qui suivent, de relever ici ou là, à l'occasion de tel ou tel cas, certains des problèmes les plus caractéristiques auxquels doivent faire face les archéologues, les conservateurs de musée et les restaurateurs dans la préservation de données aussi irremplaçables.

Tout d'abord, nous nous attacherons à la période culturelle thulé, qui remonte aux années 1000 à 1200 de notre ère, époque à laquelle une culture esquimaude apparemment homogène s'est disséminée un peu partout à travers l'Arctique et a suscité les adaptations qui correspondaient aux diverses zones climatiques. Ensuite, nous nous intéresserons à la période historique pendant laquelle les Européens se sont livrés à l'exploration et à la chasse à la baleine, c'est-à-dire de 1820 à nos jours.



Ile Herschel, 1978 (site balayé par la mer). Ces pièces de bois verticales sont les derniers restes d'une habitation thulé qui occupait encore le rivage en 1977. Une semaine après que l'on eût pris cette photographie, il ne restait rien: la mer avait tout emporté.



Dent d'ours ramassée lors de l'expédition Stefansson à Point Barrow, en Alaska, en 1913. Depuis lors, cet objet a subi une exfoliation extrême. Les traitements que l'on peut appliquer dans des cas de ce genre ne sont pas encore au point.



Poupée en os recueillie par l'expédition arctique canadienne de 1916 à Port Hope, en Alaska. Cet objet, structurellement fragile, n'a pas résisté à un séjour prolongé dans une réserve sans stabilité climatique.

Le haut Arctique

Sites préhistoriques

Dans le haut Arctique, le niveau des terres s'est élevé par rapport à celui de la mer pendant les derniers millénaires. Les anciens sites d'occupation du sol, établis à l'origine près du niveau de la mer, se trouvent aujourd'hui élevés de 3 à 18 mètres au-dessus de ce niveau. Les précipitations sont peu abondantes, la végétation est rare et demeure couchée sur le sol. La saison pendant laquelle la température ambiante reste au-dessus du point de congélation dure environ deux mois; il n'arrive que rarement que l'on puisse apercevoir l'eau sans glace. En dépit du climat inhospitalier qui la caractérise, cette importante région a abrité un bon nombre de cultures différentes au cours de plusieurs millénaires. Les représentants de cette culture, que les archéologues ont étiquetés Indépendance 1 et 2, pré-Dorset, Dorset et Thulé, devaient mobiliser pour simplement survivre un degré d'effort et d'ingéniosité que l'on peut difficilement imaginer sous d'autres climats. Jusqu'à tout récemment, les habitants de cette région étaient des nomades; les objets qu'ils abandonnaient derrière eux témoignaient de leur genre de vie, de leur façon de chasser, de pêcher, de s'abriter.

Les objets que l'on retrouve le plus souvent sur les sites de la période thulé sont fabriqués soit de pierre, soit d'organes provenant de mammifères. Les habitations d'hiver étaient de pierre, surmontées d'une structure en côtes de baleine recouverte de peaux. À l'intérieur, un treillis d'os de baleine servait d'appui aux peaux qui recouvraient les plateformes de pierre où l'on dormait. On utilisait également les peaux pour fabriquer des vêtements, des harnais pour les chiens, des rênes, des fouets

Parements de coiffure thulé faits d'os de baleine. Lorsqu'il sèche, l'os de baleine se décompose par strates et devient vite informe. La lanière du parement du haut, également faite d'os de baleine, est d'origine. (Fouilles de B. Yorga, île Herschel, 1978).



et des contenants. Les pointes de harpon, les ornements que l'on trouvait sur les vêtements étaient fabriqués à partir de dents, le plus souvent à partir de l'ivoire des défenses du morse. On utilisait le nerf, les tendons et l'os de la baleine pour attacher et pour coudre; quant aux manches d'outils, on les fabriquait d'os. C'est à partir de ces quelques matières premières que l'on fabriqua l'incroyable diversité des outils spécialisés, des vêtements et de l'équipement qui caractérisent la culture esquimaude thulé. Le bois et le métal restaient rares; aussi ne trouve-t-on que très peu d'objets fabriqués à partir de ces matières premières.

Les premiers collectionneurs du haut Arctique se contentaient généralement de faire l'acquisition des objets faits des matières brutes les moins périssables, tout particulièrement de celles qui correspondaient à leur propre sensibilité esthétique. Un grand nombre de ces premières collections groupaient des objets d'os, de pierre, de corne, d'ivoire et de bois. Mais une fois qu'on les a retirés du milieu où ils étaient enfouis, certains de ces objets apparemment durables réussissent assez mal à survivre à la chaleur et à la sécheresse des institutions canadiennes.

Les archéologues d'aujourd'hui tentent de ramener au jour et de préserver aux fins d'étude et d'exposition des objets représentant une plus grande variété de matières premières que ce qui attirait les premiers collectionneurs: écorce, peau, cordage, nerf, tendon et os de baleine. Ces matières suscitent également de nouveaux problèmes de préservation. Les objets que les archéologues arrachent au permafrost présentent souvent, au départ, un état de conservation remarquablement bon; cela est dû aux conditions d'enfouissement dans un milieu congelé. Les objets fabriqués de peaux de phoque ou de baleine conservent l'odeur caractéristique de l'huile animale; on peut en dire autant des objets s'ils se trouvent imprégnés d'huile ou de graisse de baleine, par suite soit de l'usage qu'on en faisait, soit des conditions du milieu où ils se trouvaient enfouis. De l'odeur que dégagent les objets faits de peaux, on peut tirer la conclusion que l'on se trouve en présence de bactéries vivantes et actives. Si l'on n'assure pas aux objets, souvent très précieux, que l'on retire des fouilles, les soins et les contrôles qui s'imposent dans cette perspective, on s'expose à les voir se détériorer rapidement. Il nous faut aujourd'hui consacrer beaucoup d'efforts à la recherche qui nous permettra de comprendre les différentes façons dont ces matières se détériorent; ce n'est qu'ainsi que nous pourrons mettre au point des moyens de préservation qui garantiront aux générations futures la présence et le bon état de ces objets.

Sites et objets de la période historique

Dans le haut Arctique, les sites de la période historique comprennent essentiellement des objets qui sont toujours là où les avaient laissés les expéditions de l'Amirauté britannique. Les expéditions comme celles de Parry en 1819-1820, de Franklin en 1845-1848 et les expéditions de recherche de Franklin en 1850-1854 ont assuré le relevé cartographique d'une grande partie de l'Arctique canadien. Ces randonnées avaient comme principal objectif la découverte du passage du Nord-Ouest pour la circulation des navires de commerce. Elles ne réussirent jamais à atteindre leur but: le passage du Nord-Ouest demeura inviolé comme voie de navigation jusqu'à ce que le *St-Roché*, navire de la Gendarmerie royale du Canada, ne le parcoure en 1941. Il n'en reste pas moins que les expéditions antérieures avaient laissé des traces dans le Nord. Encore aujourd'hui, on y trouve des constructions de l'époque, à des stades divers de



Dans le mur de grès de la cache du capitaine Kellett, à l'île Dealey, on perce à la main les trous destinés à loger des boulons. Ces boulons assureront l'ancrage du nouveau plancher, qui doit protéger les objets appelés à demeurer in situ.



Lorsqu'on effectue des fouilles, on peut, à l'occasion, utiliser une torche pour faire fondre le permafrost. Mais la méthode la plus courante est celle de l'eau chaude. Dans le cas présent, on fait fondre la glace autour d'un poêle de fonte sans chauffer directement le poêle lui-même.



Dans un coin de la cache établie en 1823 par le capitaine Kellett, on présente un poêle de navire et des poteaux de tente provenant du H.M.S. Resolute.

À l'extérieur de la cache de l'île Dealey se trouve un dépotoir où l'équipage du H.M.S. Resolute, pendant son séjour, a jeté les boîtes de conserves vides. On y trouve toutes sortes de boîtes représentant assez bien les premières conserves.



Des archéologues font le relevé de ce qui se trouve dans le dépotoir aux boîtes de conserves de l'île Dealey.

vieillesse ou même d'écroulement. Ces sites sont constitués essentiellement d'objets dispersés sur le sol, un peu comme on les avaient laissés, sans doute, il y a plus de cent ans.

Ces objets ont une grande valeur comme documents historiques: ils ajoutent beaucoup aux écrits que nous possédons, du fait que l'on trouve parmi eux de nombreux exemples de types d'objets qui n'ont pas survécu ailleurs. Parmi les objets qui caractérisent assez bien cette région et cette période, mentionnons les barils ou les couvercles de barils portant, incisée dans le bois, une description du contenu, avec, à l'occasion, quelques restants de ce contenu. On y trouve une bonne quantité de toutes premières boîtes de conserve, parfois encore pleines: une inscription, réservée au pochoir sur la peinture qui en recouvrait l'extérieur, donne encore l'indication de ce contenu. On y trouve également des boîtes vides, dont les étiquettes collées, encore un peu lisibles, permettent d'identifier le contenu. Il arrivait même que l'on aplatisse les boîtes de conserve usagées, de façon à en faire des cartes à jouer. On trouve également des vêtements dans cette région: des uniformes, des chaussettes, des caleçons et des bottes. On y découvre encore, provenant des navires des diverses expéditions, des restants d'équipement: voilures, mâts, moufles, cordages. D'après le nombre de boîtes de conserve et la quantité de pièces de vêtements que l'on a pu retrouver sur ces sites, on sait que les explorateurs recouraient très peu aux ressources naturelles de l'Arctique, qui auraient pu ajouter beaucoup à la variété de leur régime. Les épitaphes, fabriquées à partir de la membrure des vaisseaux, témoignent des difficultés rencontrées par ces voyages d'exploration, et de la forte proportion des accidents mortels qui décimaient des équipages mal équipés pour affronter les conditions, d'ailleurs mal connues, qu'ils devaient connaître pendant leurs voyages.

On a fait face à des difficultés particulières pour préserver les objets que l'on a récupérés sur ces sites historiques du haut Arctique. S'il est vrai que les basses températures ambiantes ont ralenti la vitesse de corrosion du fer et retardé la décomposition des matières organiques, il n'en reste pas moins que le transport de tels objets vers des climats plus chauds, où les variations de l'humidité sont très importantes, provoque rapidement leur détérioration. Au contact de la nourriture qu'il contenait, le fer cède rapidement à la corrosion. Les matières organiques se décomposent ou se dessèchent rapidement. Si l'on entend préserver les objets que l'on trouve, il s'avère indispensable d'y songer dès le moment des fouilles.

C'est souvent à la surface du sol que l'on découvre des objets historiques et des objets d'époque; ces objets ont d'ailleurs presque toujours été victimes des chasseurs de souvenirs. Même si la loi protège de tels objets, les gens continuent à les emporter pour les raisons sentimentales qu'ils y attachent, sans égard pour la valeur qu'ils peuvent avoir pour le patrimoine national. Le développement ordinairement rapide qui a déferlé sur le haut Arctique au cours des dix dernières années, en particulier pour la mise en valeur des ressources naturelles, a rendu tous les sites, même les plus éloignés, beaucoup plus accessibles; en conséquence, la disparition des objets appartenant à des sites historiques est devenue un problème de premier plan.

La première tentative importante de stabilisation et de protection des sites historiques du haut Arctique est toute récente: c'est cette année même que le gouvernement des Territoires du Nord-ouest a décidé d'assurer la préservation du site



de l'île Dealey (voir la carte), où le capitaine Kellett et l'équipage du H.M.S. Resolute avait installé en 1853 une importante cache: un édifice de 14 pieds par 40, construit en pierres sèches et garni de suffisamment de provisions, de charbon et de vêtements pour que 60 hommes puissent y survivre pendant 250 jours.

Si l'on compare la documentation que l'on possède à ce sujet et les rapports les plus récents, on constate à quel point ce site a pu s'appauvrir par disparition pure et simple ou par détérioration. Une enquête avait déjà laissé prévoir les difficultés que l'on aurait à traiter ou même à abriter la grande quantité des objets que l'on exhumerait vraisemblablement de fouilles complètes. De toute évidence, la majorité des objets recouverts exigeraient des soins immédiats. Ces objets constituant une partie intégrante du site, le gouvernement des Territoires a décidé de préserver l'ensemble du site plutôt que d'exécuter des fouilles. Une telle décision impliquait que l'on barricaderait l'édifice et ce qu'il contenait contre les attaques du climat et contre celles des chasseurs de souvenirs.

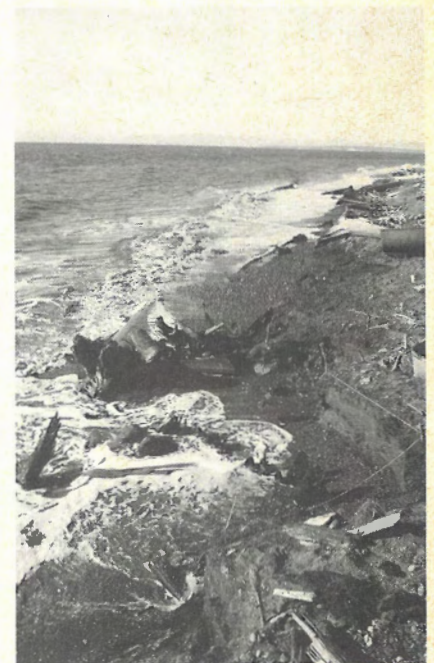
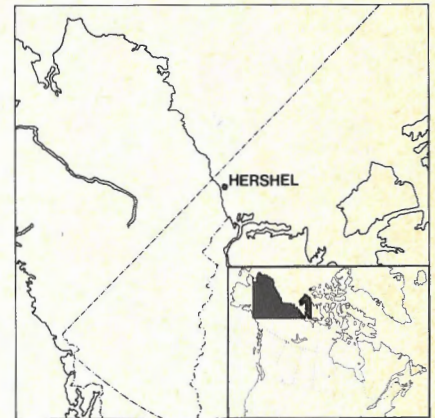
On augmenta la solidité de l'édifice, on y installa un plancher isolé sous lequel on pût garder à l'abri ce qui restait du site. De plus, on recueillit les objets les plus vulnérables qui étaient restés à la surface du sol, on prit à leur sujet toutes les notes nécessaires, on les étiqueta et finalement on les plaça à l'abri du nouveau plancher protecteur. L'isolation de ce plancher devait garder dans un état de gel permanent la couche des objets que l'on y a placés, assurant ainsi la préservation de ce site historique. On y disposa les appareils de mesure qui devaient permettre l'évaluation complète de l'efficacité de ce programme. Cette entreprise bénéficia de l'aide de l'Institut canadien de conservation et de la section d'architecture et d'ingénierie du Ministère des affaires indiennes et du Nord canadien, ainsi que de l'appui du *Polar Continental Shelf Project*.

Pour leurs recherches dans le haut Arctique, les archéologues ne peuvent compter que sur deux mois de travail sur le terrain, période pendant laquelle les températures ambiantes se tiennent au-dessus du point de congélation. Les budgets sont également limités, alors que le coût des opérations sur le terrain est extrêmement élevé. De telles conditions ne laissent pas présager un avenir particulièrement rose pour les nombreux sites accessibles et exposés du haut Arctique. Ces sites ne bénéficient d'aucune protection; plusieurs d'entre eux sont d'ailleurs en voie de disparition.

La côte du Yukon

Sites préhistoriques et historiques

La partie ouest de l'Arctique représente un milieu très différent de celui du haut Arctique de l'est. En comparaison, la civilisation y est riche, les ressources naturelles y sont abondantes. Pour ceux qui y ont habité, la vie a dû être plus stable qu'elle n'aurait pu l'être plus à l'est et plus au nord. Le niveau du sol ne s'est pas élevé au cours des derniers millénaires, comme il l'a fait de façon si particulière dans le haut Arctique de l'est; aussi les sites y restent-ils au niveau de la mer, ou à peu près. Les habitations que l'on avait à l'origine construites près du rivage sont aujourd'hui emportées par la mer, au fur et à mesure que le rivage cède du terrain.



Septembre 1978: des masses de gravier noient littéralement une habitation thulé en partie exposée, sur l'île Herschel.

Récupération des objets contenus dans une habitation thulé de l'île Herschel, à une époque où l'érosion est particulièrement rapide. Il est alors à peu près impossible d'établir une documentation adéquate sur les objets trouvés.

Il semble bien que l'île Herschel, au large de la côte du Yukon, ait été habitée sans interruption au cours des derniers millénaires. Elle est située dans une zone dont la faune et les ressources naturelles sont abondantes. Par chance, de grandes quantités de baleines passent tout près de l'île. On y trouve également en abondance le caribou, l'ours, le morse, le phoque et les autres grands mammifères marins indispensables à la vie, de même que les petits animaux à fourrure que l'on peut prendre au piège. De bonnes quantités de bois viennent également s'échouer sur les grèves, en provenance du delta du MacKenzie.

Comme on le voit, ceux qui habitaient l'île Herschel à l'époque thulé disposaient d'un large éventail de matières premières; on peut constater aujourd'hui qu'ils ne se sont pas privés d'en user. Leurs habitations d'hiver sont construites de rondins, qu'ils utilisaient debout pour les murs, horizontalement et refendus pour les surfaces destinées au sommeil et pour les planchers. Les objets de bois que l'on trouve ici sont à la fois plus abondants et plus importants par leurs dimensions que ceux que l'on découvre plus à l'est. On y trouve également des objets fabriqués à partir de l'écorce d'arbre et de l'ivoire de mammoth, ainsi que des objets en céramique. On peut dire que, d'une façon générale, les restes matériels de culture thulé sont plus abondants dans cette région-ci que dans le haut Arctique de l'est.

On trouve également dans l'île Herschel des objets datant de la période historique. La chasse à la baleine qui se développa à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième augmenta notablement la population de l'île. Au plus fort de la période de chasse à la baleine, l'île réussissait à faire vivre une population de 2000 personnes, sans compter une mission et un poste de la Gendarmerie royale. Seules, les structures de bois, les caves creusées à la dynamite dans le permafrost et recouvertes d'une toiture ainsi que les sépultures des baleiniers, des Esquimaux et des policiers permettent de savoir qu'une population aussi importante a réussi pendant 60 ans à survivre sur cette petite île. Malheureusement, peu d'objets de cette période ont survécu jusqu'à nous.

De la période thulé, il nous reste encore des sites relativement riches, mais qui disparaissent rapidement malgré les efforts des archéologues. Le rivage de l'île, où se trouvent les habitations d'hiver de l'époque thulé, subit sans cesse l'érosion de la mer. Il suffit parfois de quelques semaines pendant l'été pour qu'une habitation disparaisse entièrement avec tous les objets qui y étaient associés. Cette érosion galopante rend très difficile le sauvetage archéologique que l'on tente d'y mener à bien: tantôt les vagues s'abattent sur le site, en arrachant des sections entières, emmenant avec le ressac tous les objets qui s'y trouvent, tantôt elles enfouissent sous des masses de gravier les fouilles en cours. Dans de telles conditions, il s'avère à peu près impossible d'assurer correctement l'exécution des relevés archéologiques et de procéder en même temps à la récupération systématique et à l'enregistrement des objets. Avec beaucoup de chance, on réussit parfois à retrouver le long de la ligne de haute marée une partie des objets entraînés par la mer. L'érosion qui fait peu à peu disparaître les sites de l'île Herschel frappe malheureusement partout à travers l'Arctique de l'ouest. Par exemple, le site de tout un village d'hiver de Pointe Atkinson tel que le décrivait Franklin en 1826 a aujourd'hui complètement disparu: il n'en reste qu'une grève de sable où l'on aperçoit çà et là quelques objets délavés.

Ce bref examen de deux sites arctiques nous permet de remarquer que les objets récupérés par de nombreuses missions d'exploration représentent une grande quantité de matériaux qui survivent rarement dans d'autres milieux. Il s'avère parfois fort complexe d'assurer la survie de ces objets; les problèmes soulevés contiennent encore trop d'inconnues. Le bois que l'on retire du permafrost est ordinairement imbibé d'eau: en séchant, il craque, fend, se déforme. La plupart des laboratoires de conservation, y compris l'Institut canadien de conservation, ne possèdent pas encore le genre d'équipement qui leur permettrait de faire face à ce genre de problèmes, sauf s'il s'agit d'un petit nombre de petits objets. Après avoir subi pendant 130 ans les rigueurs du climat arctique, le bois dont sont faites de nombreuses stèles funéraires réagit comme du bois qui n'aurait pas séché. Effectivement, ce bois n'est pas sec: dans cette région, l'humidité relative est toujours élevée et ne permet pas le séchage; par ailleurs, chaque fonte des neiges impose au bois un nouveau bain. Aussi importe-t-il de réserver un séchage minutieusement contrôlé à ce genre de bois, depuis le moment où on le retire des fouilles jusqu'à deux années après. Ce n'est qu'à ce moment que le bois a acquis dans son nouveau milieu une stabilité dimensionnelle suffisante; si l'on ne s'astreint pas à ce genre de ménagement, le bois peut fendre et tordre sérieusement.

Les autres objets que l'on retire des fouilles de l'Arctique présentent également des problèmes complexes. On ne comprend pas encore très bien les raisons qui amènent le bois et l'ivoire à fendre et à craquer lorsqu'on les expose à un nouveau milieu; aussi n'a-t-on pas encore de solution satisfaisante aux problèmes et aux difficultés que l'on rencontre dans la conservation des objets qui en sont fabriqués. Les



Septembre 1978, sur l'île Herschel. Le poteau dressé est le seul qui demeure sur ce site que la mer a balayé. Le lendemain du jour où l'on prit cette photographie, il avait disparu.

boîtes de conserve, si l'on tient à les préserver avec leur contenu original, représentent un autre problème que l'on n'a pas encore trouvé le moyen de résoudre. D'une façon générale, la préservation de la plupart de ces objets doit commencer sur le terrain même. Le succès des traitements que l'on fera subir en laboratoire à un objet dépendra du soin que l'on en aura pris à partir du moment où on l'a retiré du sol; dans cette perspective, la façon de transporter cet objet à un laboratoire éloigné de milliers de kilomètres n'est pas sans importance.

Même s'il arrive souvent que la meilleure façon de répondre aux exigences de la préservation des objets de l'Arctique serait de les laisser intacts dans le milieu qui a réussi jusqu'à maintenant à les conserver adéquatement, cela s'avère souvent impossible. Dans l'avenir immédiat, il va falloir consacrer un effort très considérable au traitement et à l'entreposage des objets qu'il faudra inévitablement soustraire à leur milieu arctique, de même qu'à la recherche de traitements adéquats, lorsque de tels traitements n'existent pas encore.

L'importance de cette partie particulièrement fragile du patrimoine canadien exige qu'on ne la laisse pas disparaître faute des soins et de l'attention que devraient lui accorder les gouvernements, les archéologues, les restaurateurs et les musées.

Si vous voulez en savoir davantage

Période préhistorique

Dumond, Don. E. *The Eskimos and Aleuts*. Thames and Hudson: Londres. 1977.

McGhee, Robert *Canadian Arctic Prehistory*. Canadian Prehistory Series. Musées Nationaux du Canada. Van Nostrand Reinhold: Toronto.

Période historique

Neatby, Leslie H. *In Quest of the Northwest Passage*. Longmans, Green and Co.: Toronto.

Taylor, Andrew *Geographical Discovery and Exploration in the Queen Elizabeth Islands*. Mémoire n° 3, Ministère des Mines et des Relevés techniques, Direction de la Géographie. Imprimeur de la Reine, Ottawa.

La cache du capitaine Kellett: vu d'en haut, le carré où l'on a effectué des fouilles. On en a retiré le poêle et les poteaux.



Perspectives canadiennes sur la conservation de l'art rupestre

J.M. Taylor



Un grand nombre des sites canadiens où l'on trouve des oeuvres d'art rupestre sont dans un état assez avancé de détérioration. Cette forme d'expression doit résister aux rigueurs du climat et, comme si cela ne suffisait pas, elle doit également faire face trop souvent aux mauvais traitements infligés par l'homme.

Aujourd'hui, alors que nous sommes en mesure de faire quelque chose contre la détérioration des sites d'art rupestre, au moment même où nous pouvons caresser l'espoir que les recherches entreprises vont nous conduire à une solution de ce problème important, nous devons nous préparer à l'inévitable. Malgré la mise au point de traitements que l'on peut appliquer sur le terrain même, il semble bien que, par suite de l'action du climat, ces sites doivent peu à peu disparaître. Si nous tenons pour valables ces constatations, nos priorités en conservation s'imposent d'elles-mêmes.

Tout d'abord, il importe d'établir soigneusement et précisément, par l'image et par l'écrit, le dossier de chacun des sites rupestres. Voilà une tâche qui ne manque pas d'ampleur. Même si des milliers de personnes visitent chaque année quelques-uns de nos sites les plus accessibles — les pétroglyphes de Peterborough, près de Niphton, Ontario, les pictogrammes de Agawa Bay, dans le parc provincial du lac Supérieur, ainsi que les pétroglyphes de Nanaimo, en Colombie-Britannique — on ignore généralement qu'il existe à travers le pays des centaines de sculptures (pétroglyphes) et de peintures à l'ocre rouge (pictogrammes). Il ne fait aucun doute que l'exploration des sites rupestres par les chercheurs va amener la découverte d'un grand nombre d'autres sites.

Un rapide survol de quelques-uns des sites canadiens déjà connus montre l'abondance et la variété des peintures et des sculptures rupestres. En 1966, après des années de recherche en canoë, Selwyn Dewdney avait noté 264 sites dans les forêts du Bouclier canadien. Même si c'est entre le lac Supérieur et le lac Winnipeg que l'on trouve la plus grande concentration de sites, Dewdney avait étendu les limites de ses recherches depuis l'Ontario jusqu'au nord de l'Alberta. Plusieurs de ces sites présentent une grande quantité d'images rupestres. Par exemple, on a découvert et noté, entre le lac Hickson et le lac Maribelli, dans le nord de la Saskatchewan, plus de trente faces ou groupes de pictogrammes; on en a repéré autant dans le parc provincial de Bon-Écho. A ce jour, Beth et Ray Hill ont noté 233 pétroglyphes sur la côte nord-ouest du Pacifique. À l'intérieur des terres de la Colombie-Britannique, John Corner a repéré 105 sites contenant des pictogrammes. Récemment, James Keyser a inventorié 58 sites rupestres sur les falaises de grès de Writing-on-Stone, dans la vallée de Milk River, au Sud de l'Alberta. On constate que les sites rupestres parsèment la campagne canadienne depuis certains points de l'extrême ouest de la côte de la Colombie-Britannique, jusqu'au grand groupe de pétroglyphes que l'on a découvert dans le parc national de Kejimikujik, en Nouvelle-Écosse; ce groupe s'avère être le plus à l'est des sites rupestres connus.

En plus de noter la situation et la description générale de ces sites, les chercheurs et les hommes de science s'intéressent également à tout ce qui peut les aider à préciser quand et pourquoi l'art rupestre s'est développé au Canada. La datation d'un site rupestre présente des problèmes assez considérables. Le sujet même de quelques-uns des sites canadiens nous laisse croire qu'ils ne peuvent remonter, au plus tard, qu'à la rencontre des peuples indigènes et des Européens. La représentation de chevaux, de fusils, de forts, de voiliers témoigne clairement de la rencontre précoce des deux cultures. Mais l'âge de la plupart des sites nous reste inconnu. L'art des cavernes de l'époque paléolithique en France et en Espagne, de même que certains sites à l'air libre dans des pays dont le climat est aride, remonte, croit-on, à 12,000 ou 15,000 années; mais il serait surprenant que les pictogrammes canadiens aient pu résister aux rigueurs du climat pendant plus d'un millier d'années. Aussi semble-t-il probable que la

Figure 1
Le site de Lower Manitou en 1890, croquis de William McInnes (d'après le Bulletin n° 37 du Victoria Memorial Museum, collection d'anthropologie, n° 8, 1923, avec l'autorisation du Musée national de l'Homme, Ottawa).

plupart des sites canadiens aient de 200 à 1000 années d'âge, ce qui n'exclut pas la possibilité que certains soient plus vieux encore; d'autres, par contre, peuvent être relativement récents.

On poursuit également des recherches et on échafaude des théories sur les motivations des artistes, de même que sur la signification et sur l'iconographie des peintures et des sculptures. Des savants ont supposé que certaines de ces images pourraient être la transcription d'expériences visionnaires d'artistes shamans; d'autres faces peuvent représenter les images symboliques de rêves, les rites de la puberté, des rituels se rapportant à d'autres époques de la vie humaine. Certaines de ces faces peuvent rendre compte d'épisodes de l'histoire des indigènes: batailles, voyages, expéditions de chasse. Par exemple, dans le relevé fait en 1890 par William McInnis (figure 1; Smith 1923) d'un site du lac Manitou, en Ontario, on remarque deux peintures assez mystérieuses. L'une représente une chaîne de six hommes. Trois des personnages que l'on aperçoit dans le pictogramme du centre sont sans tête; deux se trouvent circonscrits par une forme rectangulaire. Une des interprétations que l'on a avancées à ce sujet voudrait qu'une bataille ait eu lieu et que les vainqueurs aient tenu à conserver pour la postérité un témoignage de leur victoire. La scène représentée par la seconde peinture, qui se trouve tout juste sous les personnages centraux, montre trois personnages et en cerf à l'intérieur d'un cercle; une telle scène pourrait représenter une chasse qui a eu lieu; elle pourrait même, peut-être, vouloir assurer le succès d'une future expédition de chasse. Ces sites n'ont donc pas seulement une importance comme oeuvres d'art: ce sont également des documents de première main sur une importante période de la vie indigène dans le Canada d'antan.

Dans la perspective de l'importance historique ou ethnologique des images rupestres, nous devons établir comme seconde priorité la conservation et la préservation des sites. Ici, l'avenir s'annonce assez sombre. Ceux qui connaissent l'art rupestre canadien ne le savent que trop bien: ces sites disparaissent peu à peu, par suite des altérations dues à notre climat. Dans certains cas, ces altérations sont lentes mais soutenues; dans d'autres cas, la détérioration avance à une vitesse alarmante. Ce problème ne concerne pas que le Canada; bien d'autres pays voient également leurs sites se détériorer. Au cours des dix dernières années, on a de plus en plus réalisé à travers le monde à quel point il était urgent d'en assurer la préservation. À la fin des années 60 et au début des années 70, plusieurs pays ont entrepris des études sur la conservation de l'art rupestre; citons en particulier l'Australie, la France, l'Inde, le Lesotho, l'Afrique du Sud et le Canada. L'ensemble de ces études permet de dégager deux conclusions principales.

Tout d'abord, en même temps que les processus naturels de détérioration de la pierre: la pluie, le vent, la température et les agents biologiques, s'avèrent implacables pour les sites rupestres, l'homme lui-même constitue l'un de leurs ennemis les plus dangereux. Ensuite, nous en sommes venus à reconnaître qu'il sera extrêmement difficile de mettre au point et d'appliquer *in situ* des mesures efficaces de préservation à long terme. Le contrôle du vandalisme est devenu l'un des grands problèmes auxquels nous devons faire face; le contrôle des agents naturels n'est pas plus facile. Si l'on exclut la construction autour des sites de "bulles" qui puissent leur assurer un milieu stable — et cela est évidemment hors de question pour la plupart des cas (voir Clark, 1975) — nous ne disposons pas de la technologie qui nous permettrait d'empêcher les éléments naturels d'attaquer la pierre et de la réduire en poussière. À long terme, les perspectives de la préservation des sites ne sont pas encourageantes.

Figures 2a et 2b

Les pétroglyphes des faces du parc provincial de Writing-On-Stone, en Alberta, se trouvent défigurés par les initiales que l'on y a gravées (a) et par des coups de feu (b).

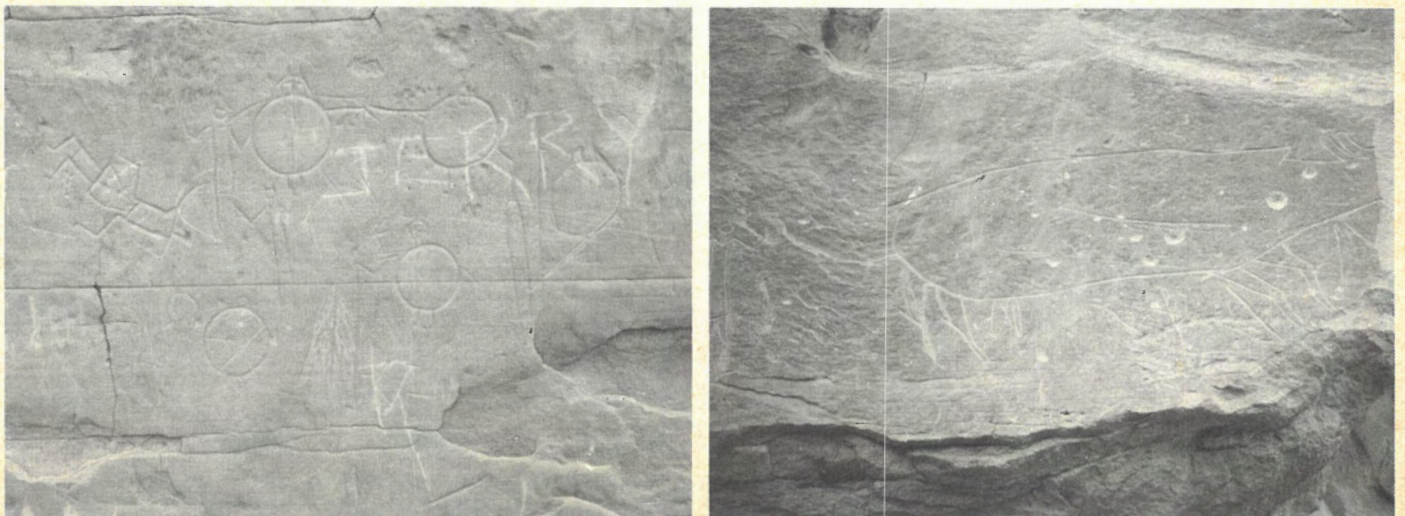




Figure 3
Le site de la Roche-à-l'Oiseau, sur la rivière des Outaouais, au Québec, disparaît sous les noms et les dates que l'on y a inscrits à la peinture. Les pictogrammes y sont tellement effacés (voir figure 6) que les visiteurs n'ont sans doute pas réalisé qu'il s'agissait d'un site rupestre. (Au premier plan, on aperçoit Selwyn Dewdney).

Figures 4a à 4c

Le site de Lower Manitou en 1975: la face portant les pictogrammes (a) ainsi que deux détails de la surface (b et c). (Note: la photographie reproduite en (a) est un agrandissement exécuté suivant le procédé "dye transfer" d'après les négatifs de séparation de couleurs tirés de la dispositive originale. Comme les diapositives en couleurs ont une durée qui peut aller de 15 à 40 ans, il n'est pas inutile de faire tirer, toutes les fois que cela s'avère possible, des négatifs de séparation des photographies les plus importantes des sites rupestres. Ces négatifs de séparation peuvent durer longtemps. Voir également les figures 9a et 10a).



Il n'en reste pas moins qu'il y a un certain nombre d'étapes que l'on peut franchir. Tout d'abord, il faut assurer la documentation précise des sites. Fort heureusement, on a déjà photographié, relevé et dessiné de nombreux sites canadiens; de plus, il est possible d'ajouter au dossier des pétroglyphes les moulages ou les calques que l'on en peut tirer. L'étape suivante concerne un certain nombre de principes de conservation qui relèvent du bon sens et qui permettront de réduire jusqu'à un certain point la rapidité de la détérioration et l'importance du vandalisme. Il n'est pas inutile, si l'on apprécie à leur juste valeur cette façon d'aborder les problèmes de conservation et les résultats que l'on peut en attendre, de nous pencher sur l'état de certains sites en particulier et de nous interroger sur les principales causes de leur détérioration.

Le vandalisme

Les sites aisément accessibles constituent malheureusement des objectifs faciles pour les actes à la fois insoucians et illégaux des vandales. Initiales, noms, dates, slogans ont déformé un nombre considérable de sites canadiens. Certains se sont fait égratigner, d'autres se sont vu infliger des inscriptions peintes, d'autres encore ont servi de cible à des tireurs (figures 2 et 3). Malgré que les diverses lois provinciales concernant la préservation des sites archéologiques prévoient l'imposition de peines ou d'amendes dans les cas de destruction du patrimoine culturel, on continue à déplorer tout autant ce genre d'activités.

Il est à peu près impossible d'effacer les graffiti sculptés dans un site sans endommager du même coup le site même. Par ailleurs, avec beaucoup de soins et d'efforts, des restaurateurs peuvent parvenir à effacer, à l'aide de décapants à base de solvant, des graffiti peints. C'est ce qu'ont réussi à faire sur un site de la vallée Similkameen, en Colombie-Britannique, Richard Renshaw-Beauchamp et Barbara Kennedy, de la Division de restauration du Musée provincial de la Colombie-Britannique.

Si l'on veut à l'avenir prévenir le vandalisme, il semble que nous n'ayons que deux moyens à notre disposition: pour les sites les plus accessibles, l'utilisation de



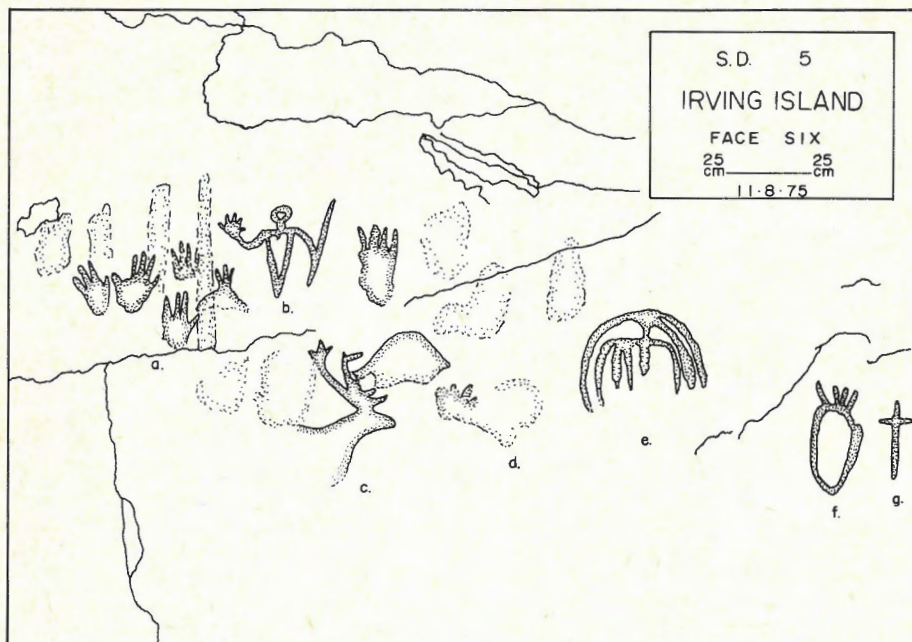


Figure 5
Le site de l'île Irving, dans le parc provincial de Quetico (1975).

Figure 6
Dessin à l'échelle du site de l'île Irving, exécuté par Molyneaux.

gardiens; pour les autres, la discrétion la plus absolue sur leur situation. Il est dommage que l'on en soit réduit à des mesures aussi extrêmes, au moment où les gens s'intéressent de plus en plus à l'art rupestre. À l'étranger, on a tâté de divers moyens: affiches, clôtures, appels à la population; paradoxalement, on a ainsi augmenté, plutôt que diminué, l'incidence du vandalisme. Trop souvent, de telles mesures ont attiré au site un plus grand nombre de visiteurs, ce qui a eu pour conséquence malheureuse d'infliger aux peintures et aux sculptures rupestres plus de mauvais traitements qu'elles n'en auraient connu sans ces efforts pleins de bonnes intentions.

Altérations dues à l'humidité de surface

Si nous comparons le croquis de 1866 du site Lower Manitou (figure 1) et les photographies du même site (figure 4) que Brian Molyneaux, de l'université Trent, en prenait en 1975, nous aurons une excellente idée des dommages que l'humidité de surface peut causer aux sites rupestres. Dans l'intervalle de 85 ans qui sépare le document de McInnis de celui de Molyneaux, la détérioration a avancé à pas de géant. Si certains des personnages de la moitié supérieure de la face sont encore visibles, ceux de la moitié inférieure, tout particulièrement les peintures que nous avons décrites comme la bataille et la chasse, ont à peu près complètement disparu. Il n'est pas sans intérêt de noter que l'une des peintures (figure 4c) ne figure pas dans le croquis de McInnis. (Comme il semble s'agir d'un pictogramme récent, il est possible qu'il ait été peint après la visite de MacInnis; peut-être également le chercheur l'a-t-il délibérément écarté de son croquis, comme il l'a d'ailleurs fait des deux figures rondes adjacentes. Voir également Dewdney et Kidd, 1967: 74).

La surface tout entière du site Manitou est exposée à la pluie et aux ruissellements périodiques des eaux de surface, qui passent à travers les nombreuses fissures de la pierre. Évidemment, ce ruissellement est particulièrement abondant après une averse ou au moment de la fonte des neiges. De plus, la partie inférieure des peintures est atteinte par l'écume des vagues et même, à l'époque des grandes marées, par les vagues elles-mêmes.

Les dépôts superficiels blancs que l'on aperçoit sur les photographies de ce site sont formés des ions minéraux dissous dans les eaux de ruissellement. Si, au début, ces dépôts constituent une sorte de couche naturelle qui protège les peintures et en consolide le pigment, ils en viennent peu à peu à masquer les peintures; ils finissent par s'écailler, emportant avec eux les pigments (figures 4c). La détérioration de la partie inférieure des peintures est en grande partie due à l'altération par dissolution: la surface du rocher et des peintures se laisse peu à peu dissoudre ou lessiver par l'écume des vagues ou par les vagues elles-mêmes. La désagrégation par dissolution est également l'une des principales causes de détérioration des pétroglyphes inscrits sur le calcaire ou sur le grès cimenté de carbonate.

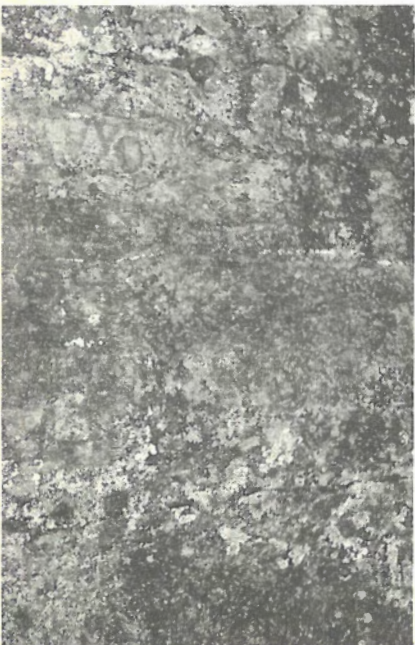
Dans la perspective des possibilités de préservation, on réduirait substantiellement le champ d'opération si l'on parvenait à réduire l'exposition du site à l'humidité. Pratiquement, on ne peut pas faire grand-chose pour réduire les effets de la pluie, de l'écume des vagues ou des grandes marées. Mais on pourrait diminuer l'importance

Figure 7
Écaillage de surface d'un pictogramme au parc provincial de Writing-on-Stone, en Alberta.





Figures 8 a & b
Pousses de lichen sur les pictogrammes (a) du site de l'île Painted Rock, en Ontario (épreuve par le procédé "dye transfer") et (b) du site de Tramping Lake, au Manitoba.



des dommages causés par les eaux de ruissellement: il suffirait d'améliorer l'égouttement du sol au-dessus de site et de boucher avec un lait de ciment les fissures des surfaces supérieures, de façon à amener les eaux à s'écouler à l'écart des peintures. Par ailleurs, il serait également possible d'enlever avec grand soin une partie des dépôts qui obscurcissent la surface des peintures, de façon à améliorer leur visibilité et à diminuer les risques d'écaillage.

Il existe un grand nombre de peintures près des rivages canadiens. Toutes, elles doivent faire face aux mêmes conditions que le site Manitou; aussi plusieurs d'entre elles sont-elles dans un état égal ou pire. Par exemple, les pictogrammes du site Irving, dans le parc provincial de Quetico, en Ontario (figure 5), et ceux de la Roche-à-l'Oiseau, sur la rivière des Outaouais, au Québec ont à peu près complètement disparu. Fort heureusement, ces deux sites avaient fait l'objet de documentation: les pictogrammes de l'île Irving par Dewdney (Dewdney et Kidd, 1967:30-31) et par Molyneaux en 1975 (figure 6); ceux de la Roche-à-l'Oiseau par Tassé (Tassé et Dewdney, 1977).

Éclatement de surface

L'éclatement de la surface du rocher est une autre forme de détérioration, à la fois commune et très sérieuse (figure 7). L'éclatement de surface provient de la combinaison de deux phénomènes simples: la circulation de l'humidité à l'intérieur du rocher et les variations de la température. Lorsque l'humidité traverse le rocher et s'évapore par sa surface, il se forme, juste sous celle-ci, des sels de subflorescence et d'efflorescence. Ces sels bouchent peu à peu les capillaires de toute la surface, ralentissant ainsi progressivement toute autre circulation de l'humidité. Les variations de la température les font alors se dilater et se contracter à des taux différents de celui du rocher. Ces phénomènes amènent des fragments plats à se détacher de la surface et à tomber. Il est également extrêmement important de remarquer que la chaleur intense qui se dégage d'un feu de camp, d'un feu d'herbes ou d'un feu de brousse qui brûle très près de la surface du rocher peut accélérer considérablement cette détérioration.

Pour diminuer les risques d'écaillage de surface, il n'est pas inutile de réduire autant qu'on le peut l'exposition à l'humidité. Lorsque la chose est possible, on devrait remplir de lait de chaux les fissures qui se trouvent dans la partie supérieure du site, puis aménager des gouttières qui améliorent l'égouttement et diminuent le ruissellement de l'eau sur le rocher. Il est également bon d'éliminer toute végétation autour du site et d'interdire les feux de camp aux abords des sites rupestres. Il est évidemment impossible de garder sous contrôle la température des abords, mais il peut parfois s'avérer possible d'en isoler les surfaces pendant l'hiver et le printemps. On peut ainsi réduire le nombre des cycles gel-dégel. Lorsque l'écaillage est déjà avancé, il vaut mieux mettre à l'abri les précieuses faces. Autrement, de grandes parties du pictogramme, parfois même la surface peinte tout entière, courent le risque de s'effondrer complètement.

Les invasions de lichens

Les photographies du site de Painted Rock Island, dans la région de Lake-of-the-Woods, en Ontario (figure 8a), et du site de Tramping Lake, au Manitoba (figure 8b), montrent bien les problèmes que provoquent les lichens et les algues dans la préservation et la conservation des sites rupestres canadiens. Cette sorte de végétation ne se contente pas de défigurer la surface même du rocher, elle en accélère également l'altération. Il est évident qu'il vaudrait mieux les enlever, mais, à gratter le rocher avec une brosse dure, on ne fera qu'augmenter les dommages de la surface. On est présentement à faire des recherches pour mettre au point une façon sûre d'enlever les lichens. Il importe de trouver un agent qui permette de les enlever et qui les empêche de repousser, mais qui n'ait pas en même temps une action détériorante sur la surface peinte et sur les dépôts minéraux.

État physique du rocher

Le dernier aspect que nous ayons à considérer est l'état physique du rocher lui-même. Si la partie qui entoure un pictogramme ou un pétroglyphe présente des fissures importantes — au point que certains fragments en deviennent, si l'on peut dire, autonomes — la surface tout entière court le risque de s'écrouler. Dans un tel cas, il faudrait stabiliser le fragment soit en le chevillant, soit en le cimentant à un rocher solidement assis. On pourra voir un exemple de cette technique, employée avec succès par Richard Renshaw-Beauchamp et Barbara Kennedy, dans la série des photographies consacrées au site Deer Corral de la vallée Similkameen, en Colombie-Britannique (figure 9a et b).

Pour résumer, on peut dire que les témoignages du passé que recèlent les oeuvres de notre art rupestre indigène sont en grand danger. Les priorités qui concernent leur préservation et leur restauration sont aussi claires qu'urgentes. Nous devons poursuivre la tâche monumentale de constituer, sur chacun des sites, une documenta-

tion soigneuse et exacte. Dans toute la mesure du possible, nous devons recourir aux mesures dont nous avons parlé plus haut pour empêcher ou du moins pour diminuer toute détérioration ultérieure. Pour ce qui est des sites qui sont à la fois importants et vulnérables, on devrait songer soit à un système de gardiens, soit, dans les cas extrêmes, au transport des oeuvres d'art rupestre dans un local: soit sur le site même, soit dans un musée des environs. Bien sûr, cette dernière suggestion peut, pour toutes sortes de raisons, et non des moindres, rencontrer des difficultés; mais elle peut s'avérer, à la longue, la façon la plus efficace de préserver au moins une partie importante de plusieurs sites.

Pour finir, face à la menace sociale qu'est le vandalisme — contre lequel nous ne pouvons pas faire grand chose sinon surveiller et légiférer — et contre les méfaits naturels de la détérioration par le milieu, nous devons poursuivre les recherches entreprises qui pourraient réduire la détérioration de cet aspect unique de notre patrimoine culturel. Nous devrions poursuivre les recherches concernant la compréhension et la réduction des dommages causés aux sites rupestres par l'humidité et les lichens. Devant les perspectives plutôt ternes qui se dessinent pour la survie des sites rupestres canadiens, les priorités en conservation n'en sont pas seulement évidentes, elles sont devenues une obligation que nous ne pouvons absolument pas ignorer.

Remerciements

L'Institut canadien de conservation tient à remercier les personnes, les organismes gouvernementaux et les associations dont les noms suivent, pour l'intérêt, l'encouragement et l'appui qu'ils ont manifestés envers nos travaux: Selwyn Dewdney, Gilles Tassé, Brian Molyneaux, Victor Pelshed, les membres des conseils des Bandes de la haute et de la basse vallée de Similkamean, les ministères ontariens de la Culture et de la Récréation ainsi que des Ressources Naturelles, la section de la conservation du patrimoine du ministère de la Récréation et de la Conservation de la Colombie-Britannique, la section de la conservation du Musée provincial de la Colombie-Britannique, la section des parcs du ministère albertain de la Récréation, des Parcs et de la Faune, ainsi que les membres de Canadian Rock Art Research Associates.

Bibliographie sommaire

- Clarke, J.D.
1975. "Conservation Requirements of an Aboriginal Engraving Site at Port Hedland, Pilbara, Western Australia." *Conservation in Archaeology and the Applied Arts*. The International Institute for Conservation, Londres, pp. 79-86.
- Corner, J.
1968. *Pictographs (Indian Rock Paintings) in the Interior of British Columbia*. Wayside Press, Vernon, C.-B.
- Dewdney, S.
1970. *Dating Rock Art in the Canadian Shield Region*, Occasional Paper 24. Art and Archaeology. Royal Ontario Museum. University of Toronto Press, Toronto.
1970. "Ecological Notes on the Ojibway Shaman — Artist." *artsCanada*, août, 27:4:17-28.
- Dewdney, S. et K.E. Kidd
1967. *Indian Rock Paintings of the Great Lakes*. University of Toronto Press, Toronto (2^e édition).
- Hill, Beth et Ray Hill
1974. *Indian Petroglyphs of the Pacific Northwest*. Hancock House, Saanichton, C.-B.
- Molyneaux, B.
1975. Rapport d'une mission financée conjointement par le département d'anthropologie de l'Université Trent et l'Institut canadien de conservation. (non publié).
- Smith, H.I.
1923. *An Album of Prehistoric Canadian Art*. Bulletin n° 37 du Victoria Memorial Museum, collection anthropologique, n° 8, p. 185.
- Tassé, G. et S. Dewdney
1977. "Relevés et travaux récents sur l'art rupestre amérindien," *Paléo-Québec*, n° 8, Le laboratoire d'archéologie de l'Université du Québec à Montréal, Montréal.
- Taylor, J.M., W. Bokman et I.N.M. Wainwright
1979. "Rock Art Conservation: Some Realities and Practical Conservations." *Proceedings of the 4th Biennial International Conference of the Canadian Rock Art Research Associates*. Musée provincial de la Colombie-Britannique, Victoria, C.-B., octobre 1977 (sous presse).



Figures 9 a & b
Au cours de la tournée d'inspection entreprise en 1974 par la Direction provinciale de la conservation du patrimoine et par l'ICC, on constata au site de Deer Corral, dans le district de la vallée de Similkamean, en Colombie-Britannique, que la face du rocher était presque complètement séparée du reste et qu'elle semblait sur le point de s'écrouler (a). Par la suite, Beauchamp et Kennedy, du Musée provincial de la Colombie-Britannique, devaient la fixer solidement à l'aide de ciment (b).



La préservation du patrimoine canadien: les instruments de musique



Robert Barclay

Il existe au Canada d'importantes collections, publiques ou privées, d'instruments de musique. Rares sont d'ailleurs les musées qui ne possèdent pas au moins un de ces instruments. Qu'il s'agisse d'instruments canadiens, c'est-à-dire fabriqués et utilisés au Canada, ou d'instruments acquis un peu partout dans le monde par des Canadiens, ces collections donnent au public la chance de se familiariser avec la diversité de notre patrimoine culturel. Ce seul fait devrait nous inciter à prendre les mesures nécessaires pour assurer la préservation de ces objets. Malgré que l'étude de la structure et de la fonction des instruments de musique soit aujourd'hui un domaine que nous connaissons assez bien, il faut reconnaître que la restauration des instruments reste chez nous un domaine presque vierge. Nous aurions avantage à nous y intéresser avant que tous les instruments anciens qui ont survécu à notre climat ne se soient irrémédiablement détériorés. Contrairement à la plupart des objets de nos musées, les instruments de musique que nous y voyons possèdent deux fonctions: tout d'abord, ce sont de beaux objets, tout comme un tableau ou comme une sculpture particulièrement réussis; ensuite et surtout, ce sont des objets fonctionnels. Même si un bon nombre des instruments de musique portaient un riche décor, même s'ils étaient souvent conçus en fonction du cadre où on devait les utiliser, ils étaient d'abord et avant tout destinés à émettre des sons bien précis, ces sons qui produisent ce que nous appelons la musique. C'est en raison des servitudes de cette double fonction que les instruments de musique se détériorent plus rapidement, et de façons beaucoup plus diverses, que les objets qui ne possèdent qu'une seule fonction esthétique, visuelle. Ces instruments de musique ne sont pas seulement des objets complexes du point de vue mécanique ou esthétique: ils sont encore fabriqués à partir d'une grande diversité de matières, dont chacune possède ses caractères propres. À la longue, ces matières, dont certaines sont robustes, d'autres particulièrement fragiles, peuvent compromettre le délicat équilibre indispensable à un instrument de musique bien accordé. Au sens large du terme, l'accord d'un instrument va plus loin que la hauteur du son produit par une corde ou par un tuyau; il faut encore tenir compte de chacune des composantes. Plus ces composantes se trouvent intégrées les unes aux autres, et plus l'instrument risque de se désaccorder.

Il est difficile, pour ne pas dire impossible, d'expliquer en quelques mots les effets insidieux que l'ensemble du milieu naturel et culturel peut avoir sur les matières dont sont fabriqués la plupart des instruments de musique. Nous nous attacherons ici à étudier les causes et les effets, parfois invisibles, de la détérioration d'un instrument bien connu: le piano.

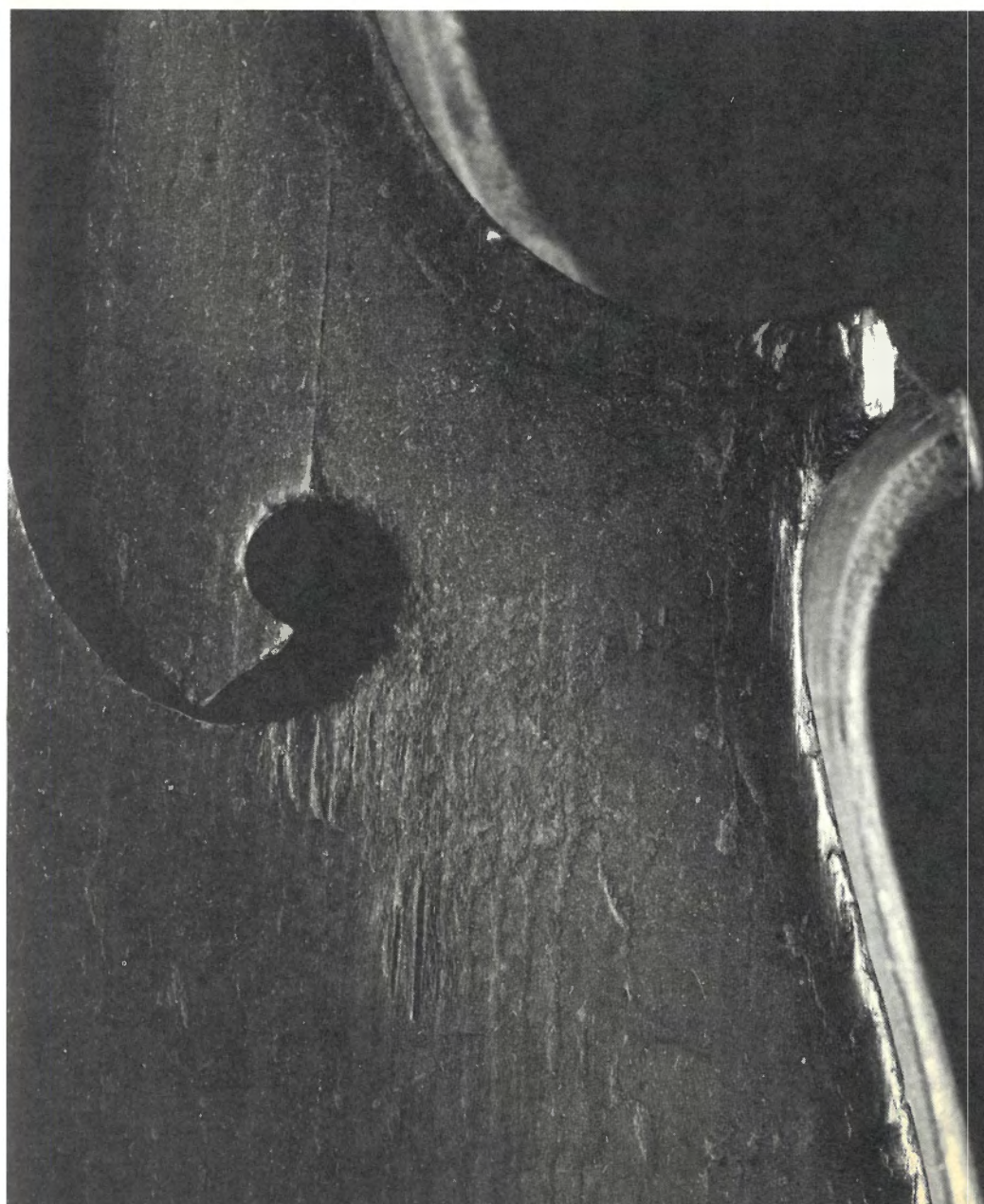
À première vue, le piano est l'exemple même de la stabilité: la structure d'ensemble en est solide, massive et durable. On peut se demander quel peut être l'effet produit sur la structure d'un piano ancien, au cours d'une longue période de temps, par la tension ininterrompue des cordes, tension qui se mesure en tonnes. Peut-être pourrait-on relâcher cette tension, si l'on prévoit que l'instrument ne servira pas pendant assez longtemps; mais il est souvent trop tard pour corriger une distorsion de ce type au moment même où on la découvre. Il arrive souvent qu'un petit piano carré gauchisse sérieusement par suite de la tension qui s'y exerce sur la structure de bois et qui y provoque des distorsions. Même si, de prime abord, il semble que l'on puisse corriger ce genre de torsion en détendant simplement les cordes de l'instrument, une telle mesure ne réussira souvent pas, du fait que le bois se sera à la longue "placé" en compression. Il peut également arriver que l'évolution esthétique ou physique du milieu provoque chez un bel instrument ancien des dommages d'ordre structural. Par exemple, l'accord fondamental pour un orchestre s'est désormais établi à un niveau plus élevé qu'il ne l'a été par le passé à certaines périodes; aussi fait-on bien de ne pas accorder un instrument ancien au niveau de la gamme moderne, tout particulièrement si l'on a remplacé les cordes anciennes par des cordes

Ces notes de piano sont défigurées par l'usage et par l'abus que l'on en a fait. Certaines notes ne peuvent reprendre leur place tellement elles sont encrassées ou endommagées.

modernes. L'effort que l'on ferait ainsi subir à des pièces de bois à la fois vieilles et affaiblies ne pourrait à la longue que se traduire par une détérioration définitive.

De même, il semble que des variations de l'humidité relative ne devraient avoir aucun effet sur un objet apparemment stable comme un piano; mais les cycles de chaleur et d'humidité qui se succèdent au cours des années ne sont pas sans avoir un effet cumulatif. Comme toute autre matière organique, le bois respire: il existe un échange continu d'humidité entre sa matière et l'air qui l'entoure. Le bois essaie toujours de conserver un équilibre avec le milieu où il baigne: si ce milieu connaît des variations trop importantes, la tâche devient impossible. Ce va-et-vient de l'humidité provoque des variations dans les dimensions du bois et crée des tensions dans la matière même de ce que nous avons d'abord cru un objet stable et durable. Cette situation se trouve souvent aggravée par le beau fini que l'on donnait autrefois aux pianos et aux orgues. Ce fini était imperméable: mais on se contentait souvent de l'appliquer sur un seul côté du bois. On provoquait ainsi une différence de perméabilité entre la face et le dos d'une pièce de bois, au point que, même dans des conditions tout à fait normales, le bois, en séchant, finissait par courber, craquer et gauchir. Dans cette perspective, le climat canadien provoque souvent des changements désastreux. Par ailleurs, il arrive que certains finis et certains pigments, exposés à la lumière, pâlissent et se décolorent; une lumière assez intense, la lumière solaire directe, par exemple, peut amener le fini à craquer et à se boursoufler.

Le cuir entre abondamment dans la fabrication des mécanismes des instruments de musique, en particulier des orgues; laissé à lui-même, ce cuir sèche et devient cassant. Il n'est pas rare qu'on ait pendant de nombreuses années laissé les soufflets



Le vernis de ce violon n'a pas résisté à l'usage intensif de l'instrument. Les pertes de vernis que l'on constate près des ouïes indiquent que l'on a tenté, assez maladroitement, d'en rajuster l'âme.



On a glissé un mince coin sous la touche de ce violon, de façon à augmenter l'angle qu'elle fait avec le corps de l'instrument. En même temps, on a dû installer un chevalet plus haut qu'il ne l'est ordinairement chez les violons anciens.

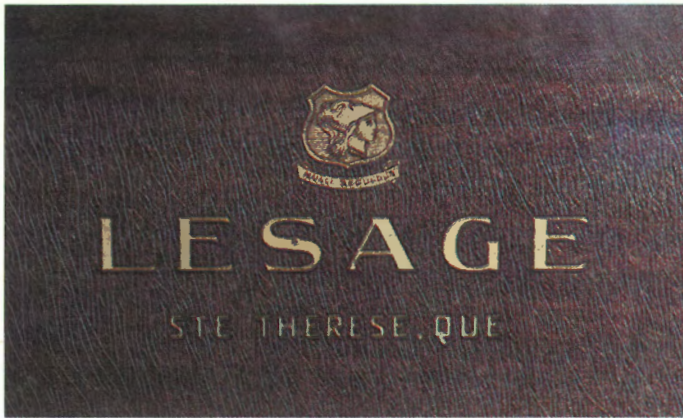
d'un orgue ancien fermés et pliés, parfois même tenus en place par des poids importants. C'est ainsi pliés que les soufflets vont à la longue sécher, durcir et perdre toute leur souplesse. Si quelque curieux vient alors les gonfler sans avoir d'abord amolli et traité le cuir, on devra souvent faire face à la perte définitive de cette partie intégrante du mécanisme. Un orgue dont les pièces de cuir ont séché, ont rétréci et ont ainsi subi toutes sortes de distorsions, présente souvent des fuites d'air; les notes du clavier, les soupages, d'autres pièces encore refusent souvent de fonctionner. Comme toute autre matière organique, la fine peau de daim que l'on utilise comme surface de percussion pour les tambours et les timbales se détériore rapidement si l'on néglige d'en prendre soin. Ici encore, l'humidité est l'un des facteurs les plus cruciaux. Souvent, on laissera les tambours à l'abandon pendant des années, sans relâcher la tension des surfaces de percussion; il suffira alors d'une légère baisse de l'humidité relative pour qu'une peau déjà affaiblie se trouve étirée jusqu'au point de rupture. Une autre matière organique, l'ivoire, a souvent servi de parement pour les claviers de nombreux instruments, de même que pour la fabrication des chevilles du violon et pour le décor d'autres instruments. En dépit de ses qualités de permanence, l'ivoire reste sujet à la décoloration; sa forme peut s'altérer, il peut même fendre et craquer.

On doit également souvent faire face aux problèmes causés par la colle qui sert à retenir ensemble les différentes parties d'un instrument. Celle dont on se servait le plus souvent pour les instruments anciens, comme d'ailleurs pour de nombreux autres objets d'art décoratif, était la colle animale; il s'agit d'un adhésif organique fabriqué à partir de peaux, traditionnellement utilisé à chaud. Malgré sa durabilité, la colle animale a tendance à sécher et à tomber en poudre, tout particulièrement lorsque le joint que l'on devait coller n'était pas aussi serré qu'il aurait dû l'être. Les placages ont tendance à gauchir et à se boursoufler lorsque la colle ne les retient plus suffisamment; quant aux membres de structure, ils perdent leur rigidité, laissant souvent l'instrument dans un état dangereux. La rétrécissement des diverses pièces de bois, comme on l'a déjà dit, peut même anéantir l'effet de joints bien collés; la plupart du temps, ce sont les surfaces de bois qui jouxtent immédiatement le joint qui se trouvent endommagées.

Tout instrument constitué de matières organiques comme le bois est exposé à l'action destructrice de toutes sortes d'organismes. Les insectes qui s'attaquent au bois — ceux que l'on appelle communément vers à bois, par exemple — peuvent miner sérieusement tout ce qu'un instrument comporte de membrures ou d'ornements en bois. Souvent, ce genre d'invasion peut passer inaperçu jusqu'à ce qu'il soit presque trop tard, car les trous creusés en surface par les insectes devenus adultes ne représentent qu'une toute petite partie des ravages qu'ils ont exercés à l'intérieur du bois. Lorsque les insectes se sont introduits dans le bois des chevalets, dans le manche ou dans toute autre partie qui est normalement sous tension, ce n'est qu'en réduisant la tension des cordes qu'on pourra éviter que l'instrument ne se détériore davantage. La caisse de certains instruments nous réserve de mauvaises surprises: sous le placage qui les recouvre, dissimulées sous la surface douce, lisse et bien polie, les pièces de bois sous-jacentes peuvent avoir été entièrement détruites par des larves, qui dévorent tout sur leur passage vers la surface du bois. En milieu humide, toutes sortes de mousses peuvent attaquer l'une ou l'autre des matières qui entrent dans la confection d'un instrument de musique. Le cuir, le papier, le bois et les autres substances peuvent alors fournir suffisamment de matières organiques nutritives pour que diverses mousses s'y développent rapidement, détériorant toujours l'objet en question, le défigurant parfois.

Les problèmes que l'on rencontre chez les instruments musicaux confectionnés soit de bois, soit de matériaux divers, diffèrent de ceux que l'on rencontre chez les instruments du métal. La mince feuillure de métal utilisée dans la fabrication des instruments de cuivre que nous trouvons dans nos collections est particulièrement fragile. Souvent, même un choc léger laissera une marque résistante sur la surface unie et bien polie de l'instrument. Ce genre de surface ne laisse aucun défaut passer inaperçu. On a également des difficultés avec la mince couche de laque transparente que le fabricant lui-même ou l'utilisateur vaporise ou étend sur la surface toute neuve et très bien polie des cuivres. Cette laque assure à l'instrument une excellente protection, du moins tant qu'elle tient en place. Lorsqu'elle commence à s'écailler, l'humidité du milieu ambiant s'attaquera aux surfaces mises à nu: on y verra apparaître un réseau capricieux de petites taches brunes assez désagréables à l'oeil. S'il est négligé, ce genre de détérioration peut donner bien des difficultés au restaurateur.

Toutes les fois que deux pièces de métal viennent en contact l'une avec l'autre, comme dans les coulisses du trombone ou dans les pistons de la trompette ou du cor, il se produit une usure. Tant qu'un instrument est en état de jouer, on veille à la lubrification de ses pistons ou de ses coulisses; par contre, lorsqu'il a terminé sa vie active, la négligence dont il devient l'objet provoque le grippage des surfaces. Toute tentative irréfléchie de séparer ces surfaces peut se solder par une détérioration



Les craquelures qui se sont développées dans le vernis de ce piano Lesage n'ont pas endommagé la marque du manufacturier.



Les plantes que l'on avait installées sur le haut de cet harmonium ont provoqué l'écaillage du vernis, causant ainsi la détérioration irrémédiable d'un fini qui n'était pas sans qualités.



Ce beau hochet ojibwé a perdu quelques ergots de jeune chevreuil par suite de la détérioration des lanières de cuir.

On a rafistolé la fine peau de ce tambour esquimau, gravement endommagée, avec du ruban adhésif.



irréparable. Pour le métal, la corrosion est un problème toujours présent, particulièrement lorsqu'il s'agit d'un métal qui entre en contact avec du bois. Les acides que contient le bois peuvent provoquer une corrosion extrêmement importante, tout particulièrement en milieu humide. À cause de leur complexité structurale, les instruments mécaniques se dérèglent facilement. Boîtes à musique, pianos mécaniques, orgues mécaniques possèdent tous des mécanismes, souvent mus par un ressort, qui exigent qu'on les nettoie et qu'on les huile régulièrement. Il est inévitable qu'à la longue, les pièces mobiles subissent une usure, même si l'on en prend le plus grand soin; si le mécanisme est usé ou endommagé, on ne fera qu'empirer son état en l'utilisant. On peut même en user définitivement les principales pièces mobiles.

L'une des causes les plus fréquentes de la détérioration des instruments de musique est la tentative malhabile, malgré toutes sortes de bonnes intentions, d'effectuer restauration, nettoyage ou réparations. On découvre parfois que l'on a réparé à grands coups de clous et de colle une pièce de bois endommagée. On fait surtout subir ce genre de traitement à un placage, à une nervure, à un ornement qui manque de solidité. On remarque parfois sur les instruments de métal une soudure plutôt encombrante: on a ainsi réussi à réparer efficacement une fissure ou une cassure; simplement, cette réparation manque de discrétion; parfois on a enlevé une pièce brisée ou usée et on l'a simplement remplacée par une pièce nouvelle. Ce genre de remplacement peut à l'occasion donner une indication sur l'histoire d'un instrument. Un violon, par exemple, aura subi au cours des années les modifications que le style ou la façon de jouer peut avoir suggérées. On a pu changer le manche, ou en modifier l'angle; on aura du même coup remplacé le chevalet par un autre, plus important. Le mieux que l'on puisse faire dans un cas pareil, c'est de laisser les choses telles qu'elles sont. En ramenant un violon à son état d'origine, en enlevant, en modifiant ce qui témoigne de son évolution, on portera gravement atteinte à son intégrité historique et, par voie de conséquence, à son intégrité esthétique.

Pour tout objet, qu'il s'agisse d'un instrument de musique, d'un meuble ou d'un tableau, l'état de sa surface joue un rôle essentiel dans la perception esthétique que nous en avons. En vieillissant, certains vernis subissent des craquelures à la fois stables et agréables à l'oeil; pour autant que ces craquelures n'empêchent pas de percevoir le détail du décor, il est préférable de n'y pas toucher. Rien ne paraît moins acceptable que la caisse d'un piano ancien, le buffet d'un orgue d'époque que l'on a nettoyé à l'excès. Souvent, en décapant le vernis d'un instrument, on efface également les marques laissées par le fabricant, qu'il s'agisse de décorations au pochoir, d'inscriptions peintes ou même de décors appliqués; on prive ainsi l'instrument d'une partie de son intégrité décorative et historique. Pour certains spécialistes, même le nettoyage superficiel des vernis, en particulier lorsqu'il s'agit de violons anciens, peut supprimer des témoignages historiques essentiels.

À force de s'en servir, on finit par donner aux cuivres une belle patine bien égale qui, souvent, ne manque pas d'intérêt. Quelle que soit la méthode que l'on utilise pour enlever la patine de l'instrument, qu'il s'agisse même à d'une entreprise justifiable ou non, il est important de savoir qu'on ne peut mener à bien une telle opération sans provoquer l'abrasion du métal. Il est presque impossible de polir un métal à l'aide d'un abrasif sans du même coup enlever une couche superficielle; le meilleur produit, la pâte la plus douce que l'on puisse utiliser pour polir le métal, en enlève toujours une très fine couche. À la longue, ce genre de nettoyage en vient à user le métal, qui devient ainsi plus fragile. On s'expose également à effacer les inscriptions et les marques que le manufacturier peut y avoir laissées. Il peut arriver que le polissage d'un cuivre terne soit assez décevant: tous les défauts que la matité de la surface réussissait à cacher, à réduire, deviennent si évidents qu'ils sont cause de distraction; on réalise souvent, mais trop tard, que l'on aurait mieux fait de laisser au métal sa matité.

L'incroyable diversité des matières qui entrent dans leur fabrication, de même que les innombrables façons dont ces matières peuvent se dérégler ou se détériorer, font de la conservation des instruments de musique une tâche exigeante. Il est rare que les musées possèdent d'autres collections qui exigent des soins aussi particuliers que les instruments de musique. C'est un domaine où il existe autant de méthodes de traitement que de problèmes. On pourrait facilement démontrer qu'il vaudrait souvent mieux, avant d'entreprendre une restauration, une réparation ou même simplement un nettoyage, consulter d'abord un restaurateur compétent. En entreposant une collection d'instruments de musique dans de bonnes conditions de sécurité, on peut en interrompre la détérioration et les dommages jusqu'au moment où on pourra les confier à un spécialiste capable de faire face à tous les problèmes, dans toute leur complexité.

Certains problèmes de conservation soulevés par les collections canadiennes d'oeuvres d'art

Peter Vogel

Dans le contexte à la fois riche et complexe des valeurs culturelles dont nous avons hérité, les tableaux et les sculptures polychromées d'origine européenne et canadienne constituent une partie importante des premiers documents de valeur artistique que possède notre pays. Les premiers parmi ces documents historiques remontent à l'époque des explorateurs et des pionniers; aussi y trouvons-nous des témoignages sur les idées et sur les événements qui ont joué un rôle important dans notre culture. Mais il est inquiétant de réaliser à quel point cette part de notre patrimoine peut être fragile, à quel point elle devient par endroits dangereusement ténue: les désastres d'origine humaine ou naturelle, s'ajoutant aux rigueurs du climat, constituent une sorte de longue négligence ininterrompue. À voir les choses d'un peu plus près, on s'aperçoit que, en dernière analyse, il nous faut remonter, pour trouver les racines de ce problème, jusqu'à l'artiste lui-même, ou encore jusqu'à des collectionneurs toujours pleins de bonne volonté. De toute évidence, ce n'est pas de gaieté de coeur, en le prévoyant, qu'on a laissé se détériorer des oeuvres d'art; après tout, artistes et collectionneurs sont des amateurs d'art. Mais, en même temps que les traditions artistiques, les idées concernant la collection, la conservation et la préservation des oeuvres d'art ont évolué. La compréhension de l'évolution de ces idées, en plus d'aider les restaurateurs à cerner les problèmes et à décider des traitements qui s'imposent pour des objets aussi fragiles, nous permet de mieux comprendre et de mieux apprécier toute la richesse de notre patrimoine culturel.

Nous savons vraiment peu de choses de nos toutes premières activités artistiques, nées dans les premiers couvents de la ville de Québec: la plupart des oeuvres d'art datant de cette époque ont péri par le feu depuis le milieu du dix-septième siècle. Les oeuvres qui sont parvenues jusqu'à nous représentent à nos yeux la culture des dix-septième et dix-huitième siècles en Nouvelle-France.

Nos premiers peintres étaient des autodidactes. Ils n'avaient reçu aucune formation artistique digne de ce nom; ils savaient peu de choses du matériel qu'il convenait d'utiliser; ils n'auraient d'ailleurs pu se procurer ce matériel qu'avec beaucoup de difficultés. Nous savons que François Baillairgé (1759-1830) a exécuté un certain nombre de peintures et de portraits; mais une grande partie de ses tableaux, faits de pigments de mauvaise qualité, n'ont pas résisté au temps. De plus, un bon nombre des toiles que les artistes, à force d'erreurs, finissaient par créer et faire durer restaient très simples de technique et de style. De toute évidence, François Baillairgé avait compris qu'en milieu de colonisation, il existe des priorités plus urgentes que le développement des arts.

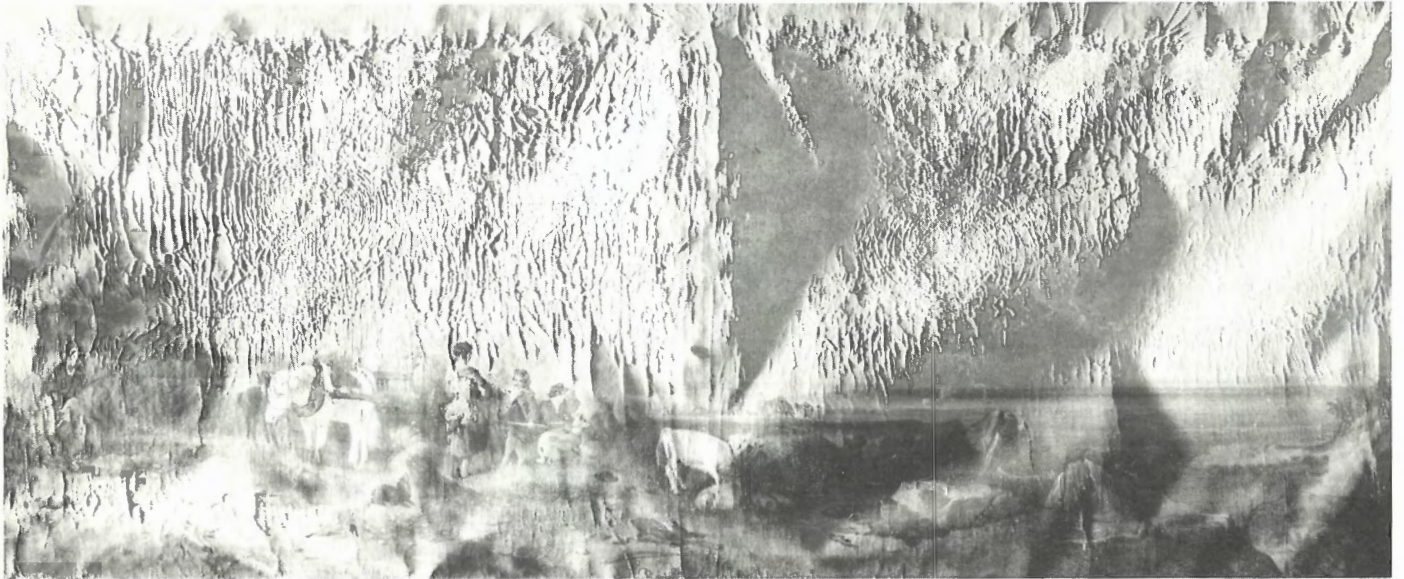
Pour faire face aux besoins en oeuvres d'art des monastères, des églises et des chapelles de mission, on encourageait les prêtres et les missionnaires à peindre. Parmi eux, nombreux furent ceux qui s'inspirèrent des tableaux de maîtres qu'ils avaient admirés en Europe et qu'ils tentèrent de reproduire à leur manière. Peu de ces oeuvres ont survécu jusqu'à nous; nous pouvons d'ailleurs bien rarement les attribuer avec certitude. Parmi ces artistes, il convient de faire une place au frère Luc, qui avait reçu en France une assez bonne formation de peintre. Il ouvrit son propre atelier et enseigna les choses de l'art à ses étudiants, comme un maître à ses apprentis. Par ailleurs, il existait à Montréal, à la fin du dix-septième siècle, deux petites écoles d'arts et métiers. Mais tout cela ne devait guère durer.

Malheureusement, par suite de l'obscurité où étaient restées les peintures et les sculptures de l'époque héroïque, plusieurs de ces oeuvres d'art sont aujourd'hui dans un tel état de délabrement qu'elles n'ont plus grand chose de commun avec leur aspect original. On pourrait citer plusieurs exemples de peintures dont toute la surface a été repeinte ou auxquelles on a rajouté des sections entières, faussant ainsi les intentions du peintre. Par ailleurs, pour raviver la richesse des couleurs d'un tableau, on le nourrissait, comme on disait, en le recouvrant d'une fine couche d'huile de lin. Cette



PORTRAIT DE SUSAN ANN FLOCK, par R. Whale (Après restauration). On avait déjà tenté, plutôt en amateur, de nettoyer cette toile et d'y exécuter des repeints; cela n'a pas été sans compliquer considérablement le travail du restaurateur.

(Voir la photographie prise avant restauration, page 31 du texte anglais).



"SCÈNE PASTORALE" (Écosse, 19^e siècle). – État avant restauration. Les fluctuations du niveau d'humidité ont provoqué un sérieux rétrécissement de la toile: le tour de celle-ci s'est déchiré, la surface s'en est boursouflée.

NATURE MORTE AUX FRUITS, A. Plamondon (Après restauration). Les artistes du 19^e siècle, pour assurer à leurs oeuvres une certaine délicatesse et une certaine profondeur, ajoutaient souvent des glacis à leurs oeuvres achevées. Ces glacis étaient un mélange de pigments, d'huile de lin et de résine de mastic; ils avaient un peu la consistance du beurre. La couche picturale, une fois séchée, se mettait à rétrécir, à craquer, à boursoufler, à se décolorer.



méthode, que l'on pratiquait couramment en Europe au dix-septième et au dix-huitième siècle, n'est pas sans rendre malaisée leur restauration. La couche d'huile de lin, lorsqu'elle a durci, devient une pellicule insoluble; en même temps, elle contribue à accélérer la tendance de la peinture à noircir et à se détériorer.

Ce n'est qu'à partir du dix-neuvième siècle que l'art et les techniques ont réellement évolué. Des peintres britanniques et français vinrent faire carrière au Canada, apportant avec eux leur connaissance des techniques et des matières de la peinture. Nous leur devons d'avoir ainsi imposé les solides qualités qu'avaient développées les artisans traditionnels. On vit bientôt se créer au Canada des magasins de matériel d'artistes ainsi que des écoles de beaux-arts. On put également avoir accès à des académies dispensant une formation adéquate; les progrès techniques qui devinrent ainsi possibles favorisèrent la variété des oeuvres. C'est l'époque où l'Europe vit naître ses grandes manufactures qui, mettant à la portée de tous des peintures, des vernis et d'autres produits de bonne qualité, élargirent considérablement le champ d'action des peintres. L'exploration de l'Ouest canadien et la recherche des ressources naturelles exigées par la révolution industrielle donnèrent le jour à une nouvelle société, dominée par les industriels et par les grands marchands. C'est dans ce contexte que se développa l'amateur d'art: on se mit à collectionner les oeuvres d'art, ce qui, en Europe, était resté l'apanage des familles aristocratiques. La constitution de collections d'oeuvres d'art développa vite chez les amateurs le sens des choses historiques et artistiques. En Europe, les tableaux des grands maîtres se vendaient de mieux en mieux; on en trouva bientôt dans les collections particulières de notre pays. Le développement de ces collections canadiennes de peintures et de sculptures polychromes eut pour conséquence que les oeuvres d'art en question, qui s'étaient faites aux cycles saisonniers de l'Europe, devaient tout à coup faire face à un milieu où tout était nouveau, souvent même hostile, ce qui n'était pas sans avoir sur elles des effets désastreux.

L'amateur d'art et le collectionneur ne mirent pas beaucoup de temps à réaliser que leurs précieuses possessions supportaient assez mal le changement, d'autant plus qu'elles devaient désormais faire face à des fluctuations extrêmes de températures et d'humidité relative. Des supports hygroscopiques comme le bois et la toile réagissaient en se dilatant et en se contractant au rythme des variations de l'humidité et de la température; bien des oeuvres ne purent résister à la sécheresse des hivers canadiens. À la longue, les oeuvres d'art des collections canadiennes souffrirent considérablement de l'instabilité du milieu: les panneaux se mirent à fendre et à gauchir, la couche picturale commença à donner des signes d'écaillage et de clivage.

On tenta bientôt des traitements de restauration dont on attendait qu'ils remédient aux détériorations survenues et qu'ils diminuent l'importance des variations dimensionnelles des surfaces peintes; bien souvent, les résultats atteints étaient, au mieux, temporaires. Le restaurateur ne se rendait pas compte qu'il ajoutait de nouveaux agents de détérioration qui ne faisaient que compliquer le problème. Nombreuses sont les oeuvres d'art des collections canadiennes ainsi traitées qui n'ont toujours pas reçu de soins professionnels complets. Encore aujourd'hui, le visiteur peut apercevoir dans nos musées et dans nos galeries les résultats désastreux des



État après restauration. On a retoilé le tableau, on l'a nettoyé, on a effectué les repeints nécessaires et, pour finir, on a protégé la surface picturale d'une couche de vernis; on a choisi un vernis qui ne jaunira pas.



La matière picturale, partout où elle n'adhérait pas suffisamment au fond, s'en est complètement détachée. On peut constater l'étendue des dommages sur cette photographie à l'ultra-violet, prise après que l'on ait effectué les repeints nécessaires.

bonnes intentions des premiers restaurateurs. Vers la fin du dix-neuvième siècle, les gouvernements des provinces et du Canada se virent offrir les premières collections particulières du pays; en même temps qu'ils les acceptaient, ils acceptaient les responsabilités de leur entretien et même de leur développement. C'est ainsi que ces collections constituèrent les noyaux des premières institutions artistiques du Canada.

On ne peut que louer la façon dont on fit face à ces obligations. Mais la tâche devint de plus en plus difficile au fur et à mesure que se développa la connaissance des agents de détérioration. C'est grâce au développement de nos connaissances scientifiques que l'on a découvert que la structure même d'une peinture ou d'une sculpture polychrome peut contenir des éléments auto-destructeurs.

Nous savons aujourd'hui qu'au moment même où un artiste est occupé à peindre la surface d'un objet, des réactions chimiques ont lieu à l'intérieur de la couche picturale elle-même: les solvants et autres ingrédients s'y évaporent rapidement; des modifications structurales y surviennent au fur et à mesure que les huiles, en séchant, perdent leur viscosité, que les peintures perdent leur élasticité. C'est le début du séchage, long et lent processus. Bien des peintures accrochées dans nos musées sont encore au stade du séchage. Ce que l'on ignore généralement, c'est qu'un tel processus peut durer des dizaines, voire même des centaines d'années.

Les artistes d'aujourd'hui ont accès à ce qui s'est jamais fait de mieux en fait de matériel; pourtant, dans leur course aux effets, ils choisissent souvent des méthodes de travail qui ne tiennent aucun compte des lois les plus élémentaires de la physique. Cela vaut tout particulièrement pour les oeuvres qui font appel à des techniques diverses ('mixed media'). Par exemple, on peut mélanger de l'huile et de la peinture acrylique; mais on s'expose ainsi à voir rapidement survenir dans la couche picturale des clivages et des craquelures de rétrécissement assez désagréables. Cette tendance à mélanger les techniques fait que de nombreuses collections contiennent des oeuvres récentes entachées de défauts graves qui ne permettent pas de les laisser en exposition. Elles ne peuvent plus voyager non plus, ce qui empêche les musées qui se trouvent loin des grands centres de les présenter.

Il arrive que les artistes, lorsqu'ils ont à travailler à l'extérieur et qu'ils doivent peindre rapidement, fassent appel à un solvant hautement volatil, qui sèche rapidement. On sait que Emily Carr, par exemple, diluait son huile à la gazoline: la consistance qu'elle obtenait ainsi lui permettait la liberté de mouvement qu'elle jugeait

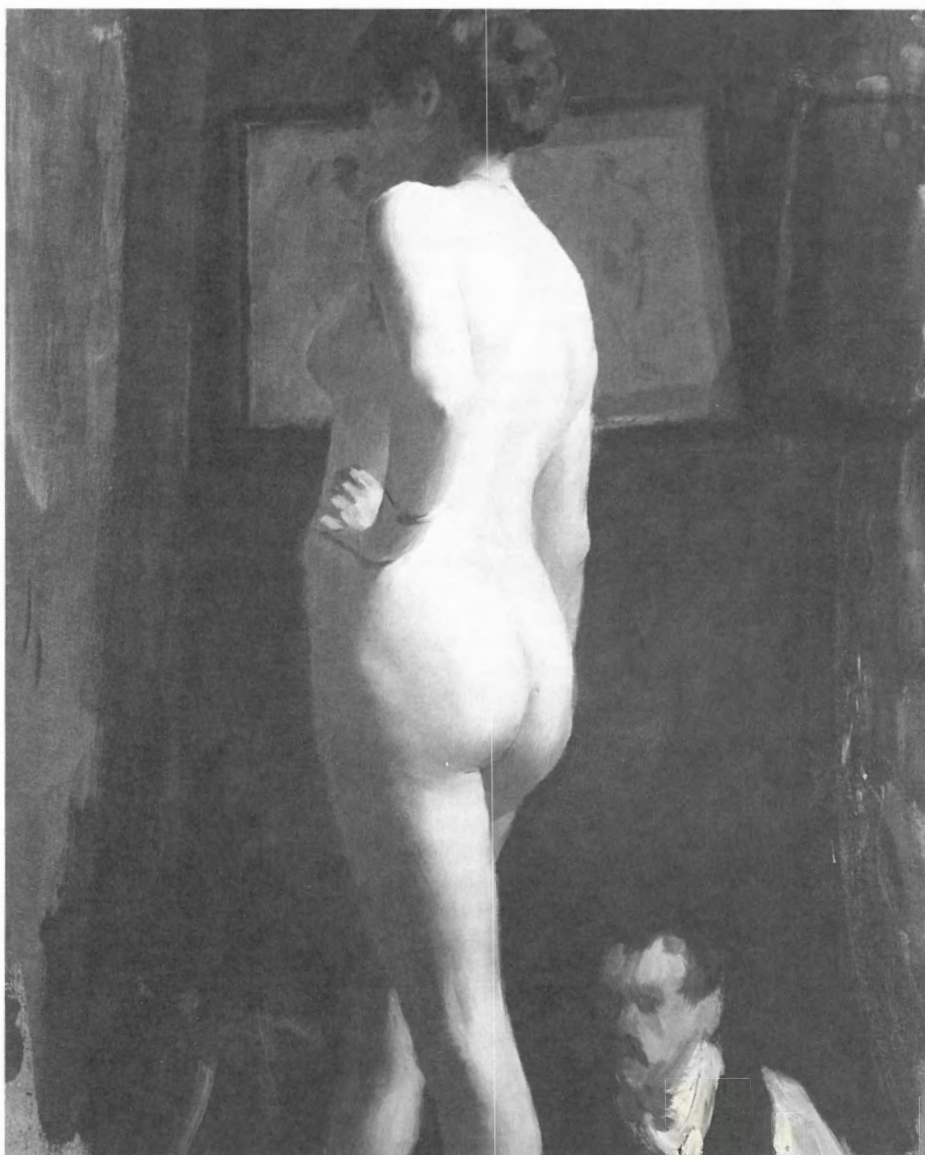
NATURE MORTE AUX FRUITS.
(Avant restauration).



indispensable à son coup de pinceau. Comme elle a exécuté la plupart de ses huiles sur un papier monté sur contreplaqué, la gazoline a attaqué le papier. Par ailleurs, le papier a absorbé l'acidité du contreplaqué et, sous l'influence de la composante ultra-violette de la lumière, tend à brunir et à devenir cassant. Si l'on ne peut pas assurer à des oeuvres d'art aussi précieuses un traitement immédiat, elles se désintègreront complètement en quelques dizaines d'années.

Depuis 1950, bien des artistes qui utilisent la peinture acrylique ne vernissent pas leurs oeuvres pour leur assurer certains effets optiques. Rien ne protège donc la fragile surface des dommages mécaniques et de l'usure physique.

Pour restaurer ces oeuvres d'art et pour faire face aux problèmes qu'elles soulèvent, le restaurateur d'aujourd'hui ne peut pas, très souvent, recourir aux traitements conventionnels. Il essaie de converser, si l'on peut dire, avec l'artiste: il a toujours intérêt à connaître l'histoire des événements et des idées qui entourent une oeuvre d'art. On a pu appliquer une telle méthode à des peintures très anciennes: l'artiste était alors représenté par son oeuvre et par les sources historiques. Mais, bien sûr, on obtient de meilleurs résultats lorsque le restaurateur et l'artiste peuvent travailler ensemble. Pour traiter les oeuvres modernes, le restaurateur doit improviser, surtout en raison de l'étendue des matières et des techniques dont se sert l'artiste d'aujourd'hui. Il est évidemment nécessaire d'instaurer une solide collaboration entre le restaurateur, les artistes et les industries manufacturières. Ce n'est qu'ainsi que nous pourrons pousser plus loin les recherches sur les qualités inhérentes du matériel d'artiste, de façon à ce que l'on puisse non seulement créer mais également préserver les collections canadiennes d'oeuvres d'art.



NU DEBOUT, par R. Harris

Il arrive souvent que, pour des raisons de manutention ou de transport, on roule les toiles qui ne sont pas montées sur châssis, ou encore celles de dimensions inhabituelles. Une telle pratique est acceptable du point de vue du restaurateur, à condition que la peinture soit en excellent état et qu'on la roule sur un tambour ou sur un cylindre solide, la couche picturale tournée vers l'extérieur.

Ici, on a roulé la toile en gardant la couche picturale tournée vers l'intérieur, ce qui a provoqué la séparation de l'apprêt et des couches picturales, l'apparition de vilaines craquelures et même la chute de nombreux fragments de matière picturale.

(Voir la photographie prise avant restauration, page 34 du texte anglais).

Les textiles au Canada

Eva Burnham

Le Canada a été défriché par les vagues successives d'immigrants qui y ont déferlé, des débuts du 17^e siècle jusqu'aux tout derniers arrivants, venus des quatre coins du monde.

Les premiers colons ont débarqué pour la plupart les mains vides, n'apportant avec eux que le strict nécessaire. C'est grâce à eux qu'un bon nombre des techniques du textile se sont vu transplanter d'Europe — et d'ailleurs — jusqu'ici. Une forte proportion de ces techniques ont survécu — ou se sont vu raviver — jusqu'à aujourd'hui, sous des formes diverses.

Les collections de textiles des musées et des institutions du Canada représentent toutes sortes de types, d'époques, de groupes culturels.

Certaines de ces collections sont parmi les meilleures et les plus importantes du monde. On y voit d'incroyables textiles chinois faits de fines soies tissées ornées de broderies d'or et d'argent, des échantillons de broderies anglaises avec leurs divers points — dont certaines remontent au 16^e siècle —, souvent exécutées par des enfants de moins de dix ans; des couvre-lits, des couvertures, des toiles, des courtepointes tissés à la main au Canada; de grandes tapisseries tissées aux mille teintes; des vêtements de soie, de coton, de toile ou de laine, des vêtements liturgiques, des drapeaux, des bannières, des dentelles délicates qui utilisent une grande diversité de matières et de techniques. Notons que ces collections de textiles comprennent toujours gants, chapeaux, chaussures et ombrelles.

De nombreuses collection présentent également des objets d'archéologie qui relèvent de cultures anciennes comme celles de l'Égypte et du Pérou.

La plupart des textiles devaient répondre à une double fonction: ils devaient joindre l'utile à l'agréable. Les objets qui composent les collections de textiles peuvent être faits d'une étonnante diversité de matières; chacune de ces matières réagit à son milieu d'une façon qui peut varier avec le temps. Certaines fibres sont plus durables que d'autres. Un restaurateur de textiles peut avoir à faire face à des problèmes très complexes; il peut se trouver, par exemple, devant un tapis qui semble en excellent état mais dont, après un examen minutieux, le fil de chaîne, qui assure la cohésion de l'ensemble, s'avère entièrement désintégré par suite des teintures utilisées; tout ce qui reste de ce tapis, ce sont des milliers de petits bouts de laine de couleur.

Dans notre société industrialisée, nous avons tendance à considérer les textiles comme quelque chose de tout à fait courant. Comme ils sont aujourd'hui relativement bon marché et très faciles à trouver, nous sommes portés à oublier qu'il n'en a pas toujours été ainsi — et que cela ne vaut d'ailleurs pas pour les collections des musées. Comme le dit Karen Finch dans son ouvrage "Caring for Textiles":

Une pièce ne doit pas nécessairement être extraordinaire pour être importante: son âge, la rareté du type qu'elle représente peuvent lui donner un sens tout particulier du point de vue de l'histoire ou de l'esthétique.

Au moment où un textile entre dans une collection, il a déjà derrière lui toute une vie: il a subi la détérioration toute naturelle que provoquent à la fois l'instabilité du milieu ambiant et l'usure qu'entraîne normalement un usage quotidien. Dès qu'il accède à une collection de musée, il pénètre dans un milieu adéquat.

La détérioration des collections de textiles n'est pas toujours visible; aussi ces collections passent-elles trop souvent pour ne pas exiger de milieu particulier lorsqu'elles sont rangées dans les réserves du musée. Souvent, ces réserves sont aménagées dans un sous-sol humide, ou dans un grenier aussi sec que poussiéreux, ou encore dans un racoin où il est à peu près impossible d'aller placer — ou reprendre — un tissu dans son armoire ou dans sa boîte.

Une telle situation est d'autant plus injustifiable que la plupart des musées ne présentent qu'une toute petite partie de leurs collections à la fois. Même les salles d'exposition peuvent devenir dangereuses, en raison de la nature même d'une exposition. Les objets y sont exposés à la lumière, à la chaleur, à la pollution du milieu.

Dans les meilleurs des cas, lorsque l'on a pu penser et préparer une exposition à loisir, on n'est pas à l'abri des surprises. Que va-t-on faire si un textile est si grand qu'il n'entre pas à plat dans une vitrine et qu'il faut en replier les bords? Bien souvent, l'éclairage est trop intense: après quelques semaines d'exposition, les couleurs risquent fort de pâlir. Et les épingles dont on se sert trop souvent pour les expositions sont rarement inoxydables.



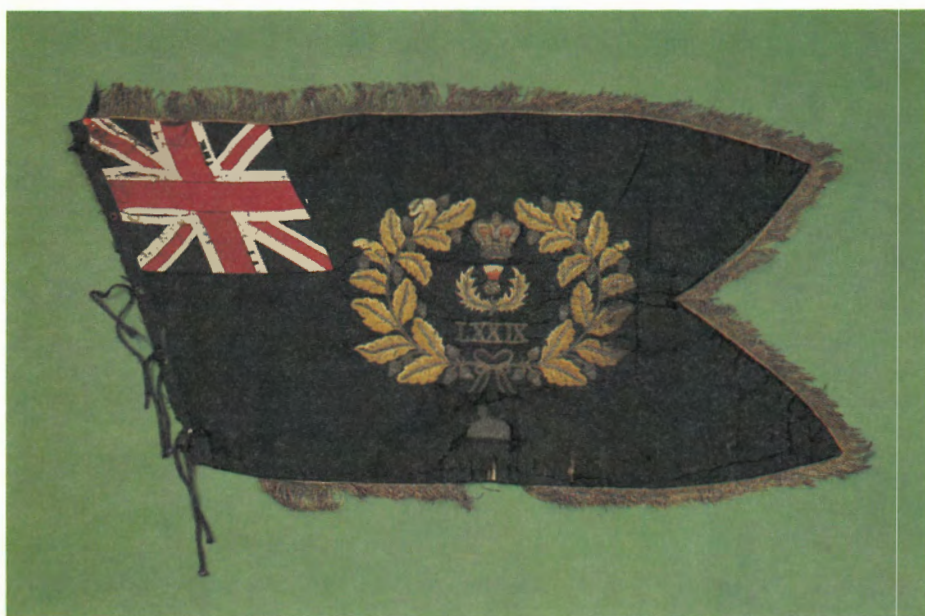
*Détail.
Vêtement sacerdotal. Broderie de fil de soie et de fil métallique sur un fond de soie beige doublé de soie saumon. Le capuchon s'y attache par trois boutons brodés. (Propriété du Centre de la Confédération, Charlottetown, Ile-du-Prince-Édouard. Début du 18^e siècle.)*



Broderie. 63cm × 152 cm. Laine et soie brodées sur un fond de laine tissée. Façonnée au Couvent des Ursulines de Québec. (Avant restauration. Propriété des Dames Ursulines de Québec. Fin du 17e siècle.)



Vêtement sacerdotal. Détail montrant le dommage survenu au bas de la bordure, au centre, du bon côté. (Propriété du Centre des arts de la Confédération, Charlottetown, Ile-du-Prince-Édouard.)



Fanion de cornemuse en soie, orné de motifs brodés en fils de soie et de métal et bordé de fils métalliques. Les Cameron Highlanders le portent sur leur instrument. (Avant restauration. Propriété des Cameron Highlanders. Façonné vers 1873.)



Fanion de cornemuse en soie, orné de motifs brodés en fils de soie et de métal et bordé de fils métalliques. Les Cameron Highlanders le portent sur leur instrument. (Après restauration. Propriété des Cameron Highlanders. Façonné vers 1873.)

Les conservateurs et les restaurateurs ne peuvent pas espérer préserver indéfiniment un objet: tout ce qu'ils peuvent faire, c'est d'en prolonger l'existence pour que l'on puisse jouir de sa présence et mieux le connaître. Car un objet continue toujours à vieillir, quel que soit le soin que l'on en prend, et finit éventuellement par se désintégrer. Suivant l'état d'un objet et, en grande partie, suivant le milieu qui l'entoure, sa détérioration, pour inévitable qu'elle soit, peut être très lente ou, au contraire, fulgurante.

Le souci du restaurateur est, bien sûr, de rendre cette détérioration aussi lente que possible. Comme toutes les autres matières, les fibres textiles, qu'elles soient naturelles ou artificielles, se détériorent au fur et à mesure que le temps passe.

On a ordinairement l'impression que les textiles sont éminemment durables. En fait, ils sont fragiles; de plus, une détérioration sérieuse échappe souvent à un examen à l'oeil nu.

Il arrive souvent que le personnel de musée soit incapable de voir qu'une pièce de la collection a quelque chose qui ne va pas tant que la pièce ne tombe pas en lambeaux. Dès le moment où la détérioration devient visible, elle est déjà grave. Aussi le restaurateur de textiles doit-il faire face à des problèmes fort complexes. Par ailleurs, les traitements sont souvent très longs.

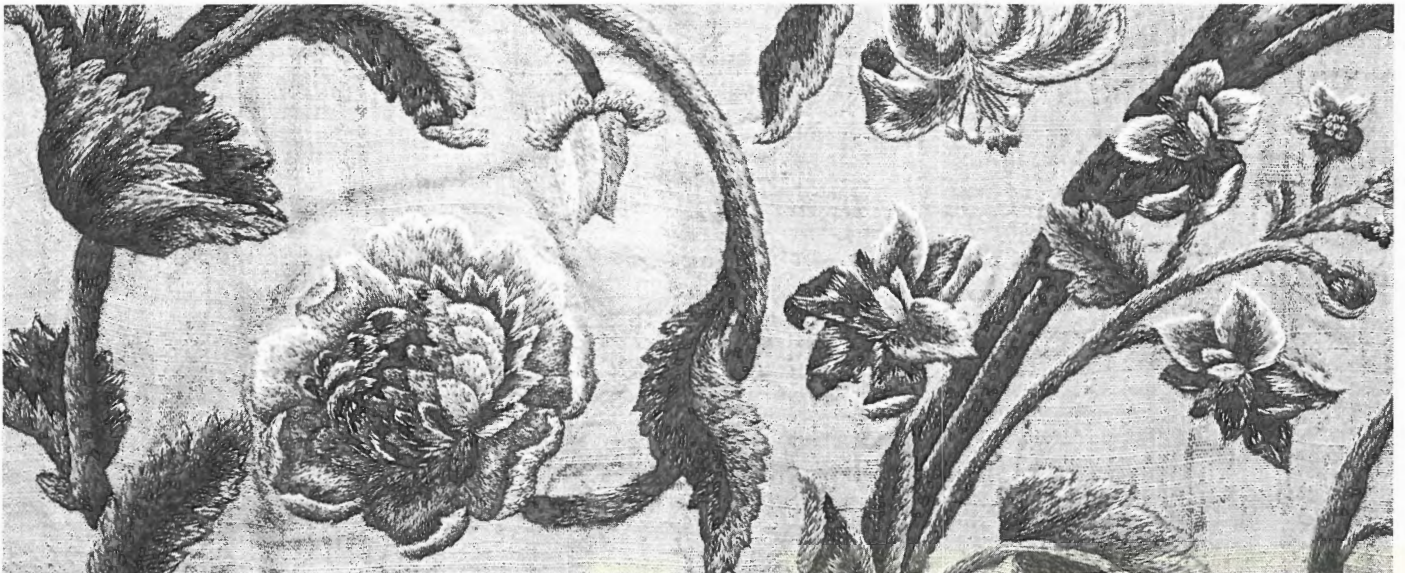
Ordinairement, si l'on avait fait appel plus tôt au restaurateur de textiles, on se serait trouvé devant des problèmes plus simples et devant des solutions qui auraient exigé moins de temps.

Notre souci principal est la préservation des textiles qui font partie d'une collection; pour cela, nous devons d'abord nous attacher à bien connaître les facteurs naturels de détérioration des textiles, c'est-à-dire la poussière, la chaleur, la lumière, la sécheresse, l'humidité, la pollution et les variations du milieu.

Les textiles qui ne sont pas propres risquent d'attirer des insectes (mites, attagènes des tapis, etc.) ou des parasites (souris, rats, écureuils, etc) qui peuvent dévorer les fibres ou y établir leur nid. Lorsque la saleté contient des particules de boue, ces particules peuvent à la longue sectionner les fibres. Et même si les fibres s'en tirent bien, la saleté qui imprègne un tissu le rend moins souple, ce qui entraîne forcément une détérioration purement mécanique, quel que soit d'ailleurs le soin avec lequel on manie l'objet en question. La lumière est sans doute le facteur le plus commun de destruction des textiles. La lumière solaire ou artificielle — tout particulièrement celle qui provient des appareils à fluorescence — est très nocive, tant dans les réserves que dans les salles d'exposition. En plus de faire pâlir les couleurs, elle provoque la détérioration des fibres. La chaleur et la sécheresse de l'air rendent les fibres fragiles et cassantes. L'humidité excessive amollit les fibres et réduit leur résistance à la tension et leur solidité. Par ailleurs, l'excès d'humidité provoque l'apparition de moisissures et le développement du mildiou. Ces organismes peuvent se contenter d'attaquer le coin d'une pièce de tissu; mais ils peuvent aussi bien la détruire en entier.

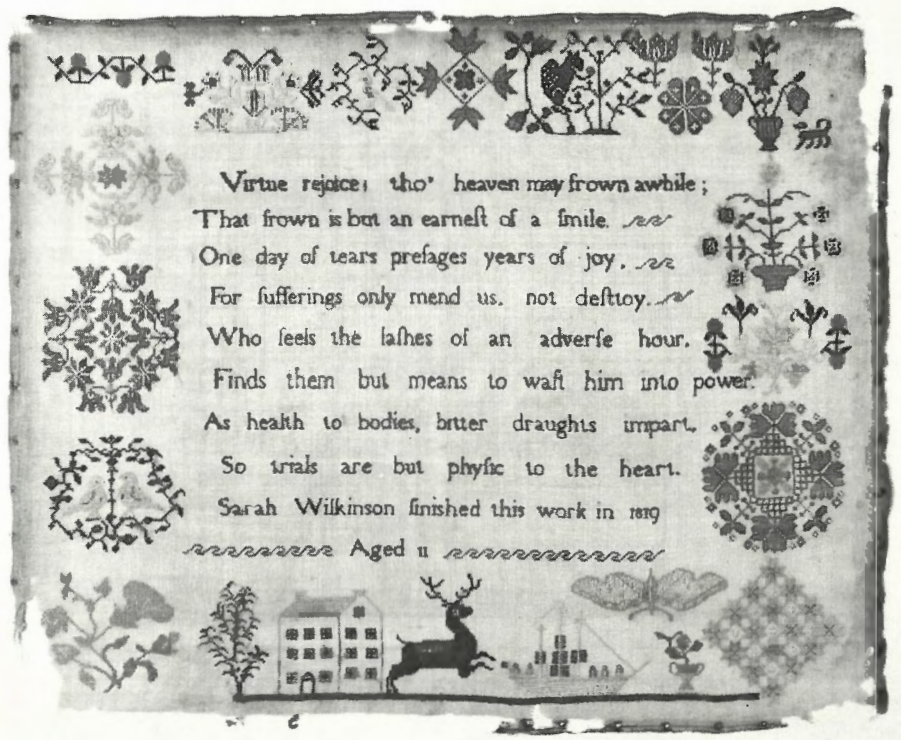
L'instabilité du milieu ambiant peut provoquer une détérioration d'ordre mécanique, du fait que les fibres qui absorbent et rejettent constamment de l'humidité subissent ainsi une succession d'expansions et de contractions. La détérioration d'un textile peut également provenir de la négligence avec laquelle il est manié, même par

Broderie — Détail. (Propriété des Dames Ursulines de Québec.)



des personnes pleines de bonnes intentions, qui par ailleurs protègent leurs collections contre tous les dangers naturels. C'est là un domaine complexe; les nombreux facteurs dont il y faut tenir compte exigent des connaissances spécialisées et beaucoup d'expérience.

Il nous est impossible d'arrêter la détérioration naturelle des choses, mais si nous gardons un textile bien propre, à plat, sans le bouger, dans un milieu ambiant adéquat, où l'air est propre et où il y a peu ou pas du tout de lumière, sa vie s'en trouvera de beaucoup prolongée.



Pièce de laine brodée d'un fin point de croix de soie. Exécuté en 1819 par Sarah Wilkinson, onze ans. (Propriété du Wellington County Museum de Fergus, Ontario.)

PHOTOGRAPHIES:

Toutes les photographies reproduites ici, sauf celles mentionnées plus bas, sont de Robert Higham, photographe attaché à l'I.C.C.

Couverture: Anthony Carter. 3, Musée provincial de la Colombie-Britannique; 4, 7 (en bas), 9, 10, P.Ward; 5 [G.M. Dawson, 1878], 6, 7, Musée national de l'Homme. 10, 11, A. Wilson; 12 (en haut), R. Davison; 12 (en bas), A. Niemann, Musée provincial de la Colombie-Britannique. 13, 19, C. Hett; 15 (en bas, à gauche), L. Titus; 16 (en bas, à gauche et à droite), B. Walker-Yorga. 17, (en bas, à gauche), M. Walker-Yorga, 21, 22, 23 (en bas), 25, J. Taylor; 22 (sauf en haut, à gauche) 23 (en haut, à droite), 24, B. Molyneux. 33 (photo à l'ultra-violet), W. Bokman, du personnel de l'I.C.C.

LES BULLETINS TECHNIQUES DE L'ICC

1. *L'humidité relative dans les musées: importance, mesure et réglage* de K.J. Macleod.
2. *L'éclairage des musées* de K.J. Macleod.
3. *Instruments de mesure des conditions ambiantes recommandés pour les musées et les établissements d'archives* de R.H. Lafontaine. (Édition revue et corrigée).
4. *Le soin des collections canadiennes d'instruments de musique* de R.L. Barclay.

Les bulletins techniques sont disponibles, sans frais, à l'Institut canadien de conservation, Musées nationaux du Canada, 1030 chemin Innes, Ottawa, Ontario, K1A 0M8.

DOUBLE PAGE SUIVANTE

On a généreusement recouvert de soudure la fissure qui était apparue dans le cylindre de l'un des pistons de ce cor. Voilà un façon rapide réparer un instrument de cuivre; mais il demeura très difficile d'effacer la cicatrice ainsi laissée.

