

**ÉTUDE, RESTAURATION ET REMISE EN PLACE *IN SITU* D'UN PAPIER
PEINT PANORAMIQUE « LES VUES D'ITALIE » DANS UNE MAISON EN
NORMANDIE.
EXEMPLE D'UNE COLLABORATION INTERDISCIPLINAIRE DANS LA
RESTITUTION DE GRANDES ZONES LACUNAIRES.**

Hélène CHARBEY¹,
Restauratrice d'arts graphiques

Marie PARANT-ANDALORO²,
Restauratrice de peintures

Un papier peint panoramique « les Vues d'Italie » a fait l'objet d'un important travail de restauration et en particulier de restitution de grandes lacunes. Ce papier peint³ provient d'une maison privée, ancienne maison du pays normand, à vocation agricole, située en pleine campagne. Les propriétaires actuels⁴ l'ont achetée en 1992, elle était à l'abandon, les ouvertures condamnées.

C'est la présence de ce papier peint panoramique, malgré son état avancé de délabrement, qui les a décidés à acheter cette maison. Ils étaient très sensibilisés par le côté usé évoquant la fresque et le côté pittoresque du panoramique.

Le panoramique, haut d'environ 2,20 m, était installé dans une pièce d'environ 25 m² située au rez-de-chaussée et collé à même le mur au-dessus d'un soubassement de 80 cm⁵, et réparti en quatre panneaux sur trois murs. À l'origine, il existait vingt-deux lés, aujourd'hui il n'existe plus que dix-neuf lés, répartis sur trois murs⁶.

Le premier mur est constitué de deux panneaux encadrant une fenêtre. Le premier panneau est complètement détruit ; il était constitué des lés 1 à 3. Le deuxième panneau, large de 2,15 m est constitué des lés 4 à 7.

Le deuxième mur, le mur de la porte d'entrée, est occupé par un panneau de 4 m de large (lés 8 à 15).

Le troisième mur, en vis-à-vis du premier et symétrique à celui-ci, est constitué de deux panneaux, l'un large de 2,20 m (lés 16 à 19), l'autre large de 1,40 m (lés 21 à 22).

¹ Restauratrice d'arts graphiques, 5 rue de Charonne, 75011 Paris, charbey.helene@wanadoo.fr

² Restauratrice de peintures, 37 rue de Charonne, 75011 Paris, maparant@club-internet.fr

³ Le papier peint n'est pas inscrit à l'inventaire des Monuments Historiques.

⁴ Nous les remercions de nous permettre la publication de cet article.

⁵ L'horizon se trouve donc au niveau des yeux. La hauteur des lés a sans doute était ajustée à la pièce. Cette disposition dans la pièce est courante et conforme à la description faite par M. Bernard Jacqué dans « Pour une typologie de la pose des papiers peints panoramiques au XIX^e siècle, paru en allemand in : *Papiertapeten : Bestände, Erhaltung und Restaurierung*, actes du colloque de Schloss Weesentestein, octobre 2004, Dresde 2005

⁶ Le quatrième mur est orné de lambris et d'une cheminée.



Le principal panneau constitué de huit lés (lés 8 à 15) in situ avant dépose, © Hélène Charbey.

Le bas des lés était presque totalement détruit. Les murs étaient très humides, à cause des remontées capillaires. Dans la partie inférieure, le papier peu adhérent a été vandalisé, arraché. Un des panneaux à moitié décollé menaçait de tomber.

Une dépose en urgence a été réalisée dans les années 90 par un restaurateur qui a cessé depuis son activité.

Documentation et contexte historique

Manufacture et datation

La manufacture est inconnue.

Grâce à la documentation d'André Carlhian⁷, conservée au Département des Papiers peints du musée des Arts décoratifs de Paris, des précisions sont apportées. Le titre du papier peint est incertain et propose deux titres provisoires : « Vues d'Italie (le Vésuve) » et « Vues d'Italie à architectures »⁸.

Quant à la date de réalisation, il écrit : « ce papier peint peut être placé entre 1800 et 1815, sur le n° 8 on peut admettre lire l'inscription an X (soit 1802) d'où adopté comme date vers 1810 ».

Jean-Gabriel Charvet, dessinateur de ce panoramique

L'attribution au dessinateur de papiers peints Jean-Gabriel Charvet⁹ a été proposée par Madame Nouvel, dans son catalogue raisonné¹⁰, après comparaison avec trois papiers peints panoramiques :

⁷ André Carlhian était antiquaire et décorateur, spécialisé dans le papier peint panoramique, et exerçant à Paris au début du ^{xx}^{ème} siècle. Il a assemblé une importante documentation photographique et notait toutes informations dans un registre de stock. Les pages numérotées de 110 à 111 décrivent les « Vues d'Italie ».

⁸ Le panoramique complet est constitué de 30 lés et se lit de gauche à droite.

« Lés 1 à 5 : un belvédère, un port au fond, des personnages déjeunant sur l'herbe, une vieille fille gardant un enfant.

Lés 6 à 9 : un ânier et son âne, deux dames tendent la main à un jeune enfant, des débardeurs déchargent des chaloupes, une ancre, des fûts, des mariniers.

Lés 10 à 14 : un aqueduc, un massif de rochers surmonté d'une grande statue de femme (une madone ou une déesse), des pêcheurs avancent leur barque, un temple en ruines où l'on accède au moyen d'une passerelle de bois, des femmes dansent s'accompagnant des tambours de basques, un guitariste.

Lés 15 à 19 : une terrasse environnée d'eau, un arc de triomphe ayant des cariatides en haut-relief, deux enfants jouent près d'un troupeau de moutons et de chèvres, un pont détruit où seuls subsistent les piliers et quelques arches brisées, une lavandière, un pêcheur.

Lés 20 à 22 : un palais au bord de l'eau, au centre duquel se dresse un belvédère.

Lés 23 à 26 : la baie de Naples avec le Vésuve, des pêcheurs s'appêtent à partir, une napolitaine avec une guitare, un jeune homme avec une grande pipe à la main, un gardien de troupeau à plat ventre joue avec un chien.

Lés 27 à 30 : l'abreuvoir des vaches, des personnages conversent, un palais en ruine, un homme se chauffe au soleil, un voyageur rajuste sa chaussure ».

« les Sauvages de la Mer du Pacifique » (Manufacture Dufour, vers 1804), « Paysage turc » (vraisemblablement manufacture Dufour, vers 1812) et « Ports de France » (manufacture inconnue, vers 1810-15).

Comme pour les « Ports de France », le panoramique « Les Vues d'Italie » est abondamment inspiré des œuvres de Joseph Vernet¹¹. Nous sommes devant un paysage classique « italianisant », dans un paysage de « fabriques » combinant les éléments suivants :

- L'architecture (essentiellement de belles ruines antiques mais aussi des manufactures modernes) est très présente.
- L'eau est figurée sur l'ensemble des lés. L'eau est bordée par un premier plan champêtre. En second plan, l'eau est retenue par des quais et des terrasses. Il y a plusieurs ponts, antiques ou modernes.
- La végétation – notamment des arbres – permet la séparation entre les différentes scènes.
- Des scènes pittoresques de pêcheurs, de bergers, de danseuses¹², de lavandières et d'animaux... Celles-ci ne sont pas seulement distrayantes, leur présence attire notre regard et facilite la perception du passage entre deux éléments de la composition du papier peint panoramique.

Récemment, l'attribution à Jean-Gabriel Charvet a été confirmée par la redécouverte du dessin¹³ préparatoire des « Vues d'Italie » chez un de ses descendants¹⁴.

Diagnostic

Support et technique

Le support est un papier constitué de fibres de chiffon de lin ou de chanvre, fabriqué à la main à la forme vergée. Les feuilles larges de 53 cm et hautes d'environ 47 cm ont été raboutées.

La technique du papier peint panoramique est une impression à la planche de couleurs à la détrempe, dispersion en solution aqueuse d'une colle animale, d'une charge et d'un pigment, sur un fond brossé de couleur unie bleue à la détrempe.

Constat d'état (origine et mécanisme des altérations)

Au recto :

- Le contexte de conservation a entraîné de nombreuses dégradations mécaniques d'origine humaine : déchirures, arrachement, vandalisme. La plupart des scènes pittoresques (avec des personnages : le groupe des danseuses notamment) ont été arrachées.

⁹ 1750-1829.

¹⁰ Odile Nouvel-Kammerer, *Papiers peints panoramiques*, Paris 1990, notice n°61.

¹¹ Après de nombreuses recherches dans l'iconographie de l'œuvre de Joseph Vernet et de ses contemporains (tels que Lacroix de Marseille, Boissieu, Valenciennes, Michallon, Constant Bourgeois) aucun rapprochement précis, aucune identification de monument n'ont pu être fait avec les « Vues d'Italie » ce qui nous laisse à penser qu'il s'agit d'un paysage fantaisiste.

¹² On retrouve de manière presque semblable le groupe des danseuses dans « les Sauvages de la mer Pacifique », un élément dans l'air du temps puisque cette scène a été dessinée par Pinelli et gravée en 1819.

¹³ Gouache vernie, mise au carreau à la pierre noire (24 lés), sur papier vergé rabouté entoilé et montée sur châssis, dimensions : hauteur 0,42 x 2,60 m, collection particulière. Cette gouache avait été décrite dans le catalogue rédigé par son petit-fils Léon Charvet, *Notice sur la vie de Jean-Gabriel Charvet, 1750-1829* Privat, 1896 p. 23.

¹⁴ Celui-ci s'était manifesté auprès de Madame de la Hougue, Conservateur du département des papiers peints du musée des Arts décoratifs, à Paris. Le dessin est reproduit dans le mémoire de Marine Letouzey, *Jean-Gabriel Charvet, dessinateur de papiers peints...*, Mémoire de maîtrise d'histoire de l'Art, Paris IV, 2001, tome 2, p. 276. La composition du dessin préparatoire est très proche du papier peint panoramique, on peut observer, entre autres, trois changements :

- La montagne est devenue le Vésuve (pour accentuer le côté italien).
- Un groupe de personnages se reposant a été remplacé par le groupe des danseuses.
- Le pont médiéval fortifié a été transformé en aqueduc de très grande longueur.

- Le papier peint est particulièrement décoloré. C'est un processus chimique lent, irréversible, dû à une cause naturelle. Les pigments, sous l'action des ultraviolets de la lumière, se dégradent et perdent leur intensité.
- L'ensemble de la surface est recouvert par une couche mate, opaque, de couleur grise, cette pellicule est très incrustée à la couche colorée. C'est de la poussière, les conditions environnementales très particulières du lieu d'origine du papier peint panoramique, explique cet empoussièrément avec de nombreuses salissures très accrochées à la couche picturale. Nous sommes dans un milieu rural abrité, abandonné donc pas entretenu.
- On peut observer de nombreuses surfaces sans couleur et sans support, la majorité se situe dans la zone bleue du ciel. Les bords sont assez réguliers, on peut déceler un côté répétitif et automatique. Nous sommes devant une altération biologique, le papier est ici grignoté en de nombreux endroits par des insectes, les lépismes plus communément appelés poissons d'argent. Ils se sont attaqués à la couleur bleue ou couleur de fonçage plus riche en protéine due à une concentration plus importante en colle de peau.
- En haut des lés sur 15 cm de largeur il y a un entrelacs de feuillage et de fleurs répétitif de couleur marron posé sur la couche bleue de ciel. Cette intervention postérieure à la réalisation du papier peint panoramique est un élément décoratif, du début du XX^{ème} siècle appliqué au pochoir à la détrempe marron. Sa présence est discordante.
- En de nombreux endroits, la couche picturale a disparu, mettant à nu le support. Il y a eu un manque d'adhérence entre les différentes strates qui constituent la couche colorée, elles se sont désolidarisées. Cet écaillage a provoqué d'importantes pertes de matière, la technique d'impression est ici très fragile notamment dans les ocres et les bruns. Cette carence au sein de l'adhésif est due à un long séjour dans un environnement défavorable à sa bonne conservation.
- D'importantes zones de couleur noire sont visibles sur papier. Nous sommes en présence de l'altération la plus importante qui est l'infestation biologique par des moisissures de couleur noire. Il faut rappeler que cette maison était inhabitée depuis de nombreuses années. La poussière, contenant des spores de micro-organismes vivants, associés au fort taux d'humidité de la région, a créé une atmosphère propice au développement des moisissures.

Au verso

Le papier peint panoramique est contrecollé d'un papier de récupération¹⁵ utilisé comme papier d'apprêt.

- On retrouve au verso la même infestation de moisissures de couleur noire décrites précédemment. On peut y lire, de manière inversée, les motifs en gris sombre (couleur de la moisissure) qui correspondent à la couleur bleue (de l'eau et du ciel). Cette infestation a traversé le support du papier peint panoramique, a imprégné le papier d'apprêt, et a considérablement affaibli jusqu'à la perforation les deux supports.
- La couleur vert clair s'est solubilisée et a imprégné le verso. Cette altération provoque une forte oxydation du papier, mais n'a pas entraîné de développement de moisissures.
- On observe en bordure supérieure et inférieure une trace verte large de 3 cm, trace de la présence d'un galon, aujourd'hui disparu.

Détermination des objectifs de la restauration

Le projet de restauration avait été élaboré entre le propriétaire et le restaurateur qui a réalisé la dépose. Celui-ci préconisait un entoilage des panneaux et une repose *in situ* sur châssis.

¹⁵ Ce sont des feuilles de compte d'un monastère à la veille de la Révolution.

Cependant nous préconisons deux nouvelles investigations qui pourraient nous aider à mieux comprendre certaines altérations, et à décider des priorités pour la mise en œuvre de la conservation et de la restauration :

- L'activité des moisissures
- L'identification des pigments

L'activité des moisissures

Nous avons réalisé des mises en culture des moisissures sur des micros tests vendus par le Laboratoire France Organochimique¹⁶. Ceux-ci étant négatifs, nous n'avons pas jugé nécessaire d'effectuer dans le cadre d'une conservation curative une désinfection.

L'identification des pigments

Des analyses de plusieurs pigments ont été commandées au Laboratoire M.S.M.A.P¹⁷. Elles ont été réalisées par stéréo-microscopie et microscopie électronique à balayage¹⁸ :

- La couleur bleu clair est une laque, c'est-à-dire un colorant organique (l'indigo) fixé sur une charge calcaire et mélangé à du blanc de plomb. La présence d'un pigment organique explique la présence de nombreux micro-organismes.
- La couleur jaune clair est un pigment minéral (ocre) fixé sur une charge calcaire.
- La couleur jaune foncée est un mélange d'ocre (pigment minéral), de minéraux silicatés, de calcite et de minium.
- La couleur vert clair du feuillage est composée d'un pigment de cuivre (minéral) et d'arsenic (végétal) appelé dans le commerce vert de Scheele mélangé à une charge qui est de sulfate de calcium.
- La couleur foncée du feuillage est un bleu organique (type indigo) que nous avons déjà identifié dans le bleu clair du fonçage, cette couleur est posée sur le vert clair analysé précédemment.

La présence d'arsenic dans le vert clair n'est pas une surprise. Le vert de Scheele, contenant de l'arsenic a été découvert en 1775¹⁹, a été beaucoup utilisé par les fabricants de papier.

La toxicité de cette couleur est aussi connue²⁰. Les phénomènes d'intoxication sont amplifiés dans les lieux où le taux d'hygrométrie est élevé.

Il existe peu de référentiels des pigments utilisés dans la fabrication des papiers peints panoramiques. Nous savons toutefois que la manufacture Dufour²¹ utilisait du bleu de Prusse. Une étude plus systématique des pigments pourrait nous donner des indications sur les manufactures ou sur leur implantation géographique.

Ces analyses nous ont aidés à comprendre différentes altérations :

- L'attaque par les moisissures du fonçage bleu est due à la présence d'un pigment organique l'indigo sensible aux micro-organismes.
- L'oxydation du papier au niveau de la couleur verte est expliquée par la présence d'un pigment métallique le cuivre.

¹⁶ Microtest A, 52 rue Bichat, 75010 Paris.

¹⁷ Microanalyse Science des Matériaux Anciens et du Patrimoine, 218, 228 avenue du Haut Lévêque, 33600 Pessac, labo.msmap@wanadoo.fr

¹⁸La microscopie électronique à balayage (MEB) permet d'obtenir une image réfléchie de l'échantillon, mettant en évidence des détails impossibles à déceler autrement et de dimensions excessivement réduites.

¹⁹ Andy Mehrarg, « Killer wallpaper » in *Spectroscopy Europe* p. 16-19, document PDF téléchargé le 20/03/07 www.spectroscopieurope.com

²⁰ Une légende raconte qu'on aurait retrouvé de l'arsenic dans les cheveux de Napoléon et que celui-ci aurait été empoisonné par le papier peint vert de sa chambre à Sainte Hélène.

La firme Morris en Angleterre au XIX^{ème} siècle a utilisé une grande quantité de ces pigments à base d'arsenic. L'empoisonnement des ouvriers des usines, mais aussi des personnes vivant dans les pièces où les papiers peints ont été posés a été relaté dans *The British Medical Journal* en 1871 ; cf. Andy Mehrarg, déjà cité.

²¹ L'analyse d'un pigment bleu a été effectuée sur le panoramique « les Sauvages de la Mer Pacifique, » conservé à la National Gallery of Australia à Sydney. Cf. Susie Bioletti, Ranson Davey and Rose Peel « 'Les Sauvages de la Mer Pacifique' Made in Mâcon: Investigations into the production of wallpaper » téléchargé le 21/03/07 <<http://www.nga.gov.au/conservation/Paper/LesSauv.cfm>>

Elles nous permettent aussi de réfléchir sur la mise en œuvre de la restauration. Il faut prendre en compte la toxicité des matériaux constitutifs de l'œuvre, dans ce cas précis nous préconisons pour dépeussier les papiers peints panoramiques le port d'un masque anti-poussière et l'utilisation d'un aspirateur muni de filtre absolu.

Les traitements de restauration²²

Dépeussierage, décollage et nettoyage

Après l'aspiration²³ générale des poussières, nous avons dans un second temps retiré les poussières restantes à sec avec à l'aide d'une brosse antistatique et de chiffon de microfibres. Le dépeussierage est léger ; il y a encore des résidus de poussières très incrustées, les retirer entraînerait l'usure de l'impression.

Les papiers intercalaires ont été décollés après humidification et application de vapeur, indispensable pour ramollir l'adhésif qui était une colle de pâte, un mélange de colles animale et végétale. L'excédant de colle a été retiré au scalpel.



Le verso du papier peint en cours de décollage et de nettoyage, © Hélène Charbey.

Les produits de dégradation solubles dans l'eau ont été éliminés, par capillarité, en encollant au verso un papier temporaire²⁴ avec une solution de méthylcellulose²⁵ très diluée.

La frise au pochoir a été dégagée, après léger ramollissement à l'aide d'eau, au scalpel par abrasion en usant progressivement cette couche homogène jusqu'à son élimination.

Consolidation et entoilage

La consolidation a été faite en profondeur, à la gélatine²⁶ choisie pour sa pénétration et de son aspect après séchage, parce qu'elle ne modifie pas optiquement la texture originale de l'œuvre. Chaque lé a été consolidé d'un papier japonais²⁷ à la colle d'amidon de blé²⁸ travaillé et dilué à l'eau selon des méthodes traditionnelles.

²² Les traitements de restauration et de réinstallation ont été exécutés entre fin 2004 et fin 2006. Environ 70 jours de huit heures ont été nécessaires.

²³ Aspirateur Museum Muntz avec variateur d'intensité et filtre à poussières (0,3 microns), Atlantis (26 rue de Petits Champs, 75002 Paris, atlanfra@club-internet.fr).

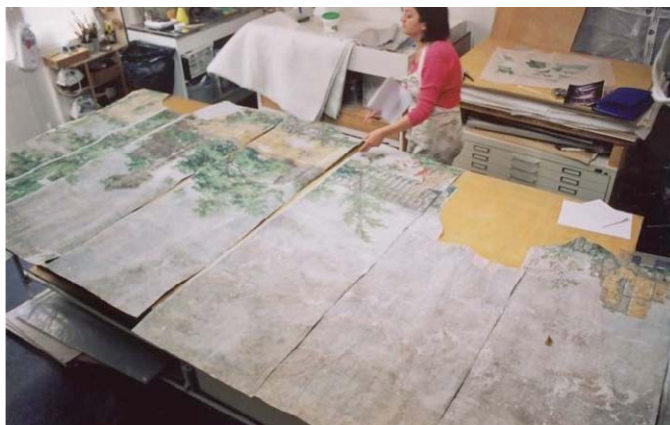
²⁴ Papier « à thé » Bolloré contenant un taux élevé d'alphacellulose et résistant dans l'eau 22g/m², distribué par Stouls, (9/11 rue de l'Orme St Germain, 91165 Champlan cedex, www.stouls.fr).

²⁵ Tylose ou méthylcellulose diluée dans l'eau, Stouls déjà cité.

²⁶ Colle protéinique CTS (26 passage thiéré, 75011 Paris). Elle est réchauffée dans l'eau en bain-marie et appliquée au spalter.

²⁷ Hadaura, fibres de kozo 20g/m² distribué par Stouls déjà cité.

²⁸ Amidon de blé cuit dans l'eau et dilué, distribué par Atlantis déjà cité.



Les lés 8 à 15 après consolidation, © Hélène Charbey.

L'entoilage est effectué, panneau par panneau, verticalement. La toile est en polyester²⁹, sur laquelle nous avons collé une couche de papier japonais intercalaire³⁰. Celle-ci a deux fonctions : isoler le papier peint de la toile et assurer une meilleure réversibilité. L'ensemble a été encollé à la colle d'amidon de blé. Toutefois à cause des dimensions importantes et de la très grande porosité du papier peint panoramique, la colle utilisée était peu diluée. La bonne adhérence du papier est assurée par l'application d'une large brosse sur toute la surface protégée par un tissu épais.

La réintégration de couleurs³¹

Avant d'aborder la restitution de la grande lacune, il faut se rappeler que ce papier peint panoramique les « Vues d'Italie » est très documenté, tous les lés sont reproduits en photographies noir et blanc et certains lés en couleurs. De plus, il s'agit d'un objet manufacturé, reproduit en plusieurs exemplaires, ce n'est pas une œuvre unique. Il est donc possible de reconstituer les parties manquantes. La même méthode est appliquée aux quatre panneaux. Pour chacun des panneaux, un rendez-vous est organisé avec le propriétaire.

- Première étape

Au cours de l'entoilage nous avons incrusté les lacunes par un papier coloré teinté à l'acrylique (Liquitex) diluée, son aspect est similaire au papier d'œuvre.



En cours de traitement, après entoilage et incrustation d'un papier teinté, © Hélène Charbey.

- Seconde étape

La réintégration de couleurs a été effectuée avec un media humide, la gouache, choisie pour son opacité et sa matité proche de la détrempe. Nous réintégrons de manière illusionniste à l'aide de petits

²⁹ Toile polyester Lipari écrue 260g/m², inerte aux variations hygrométriques, CTS déjà cité.

³⁰ Hadaura, fibres de kozo 20g/m² distribué par Stouls déjà cité.

³¹ Ce travail est décrit dans le mémoire de Marie Parant-Andaloro, La « restitution » des grandes zones lacunaires des peintures de chevalet et des papiers peints panoramique. Proposition d'un outil méthodologique. Mémoire de Master, Université Paris I Panthéon - Sorbonne, 2007-2008, annexe p. 192.

« Étude, restauration et remise en place in situ d'un papier peint panoramique « Les Vues d'Italie » dans une maison en Normandie. Exemple d'une collaboration interdisciplinaire dans la restitution de grandes zones lacunaires »

pinceaux, les manques les plus visibles dans le ciel, les arbres, les architectures, pour que celles-ci soient lisibles sans toucher à leur aspect usé (cette altération fait ici partie intégrante de l'œuvre). Ainsi nous obtenons un ensemble où toutes les parties originales sont cohérentes.

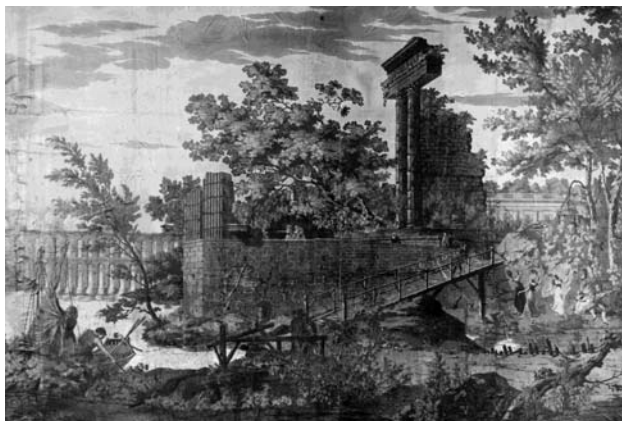
- Troisième étape

Nous avons maintenant une bonne vision d'ensemble ce qui va nous permettre de commencer la restitution des grandes lacunes. Les grandes lacunes sont dans un premier temps traitées en lavis (gouache extrêmement diluée). Nous commençons par des tons très colorés et lumineux (fait de mélange de couleurs primaires), posés à l'aide de grandes brosses de tailles différentes (des spalters). L'objectif est de retrouver la gamme de couleurs originelles, pour avoir la bonne vibration chromatique ; l'utilisation de larges brosses et d'un travail à quatre mains permet de créer une animation et d'enrichir la matière. L'idée est de monter les couleurs et la matière, plan par plan, en suivant la technique de l'impression, tout en tenant compte des dégradations du papier peint panoramique.

- Quatrième étape

Le lien entre l'original et la découpe de la lacune se fait aussi en intégrant des éléments existants dans la zone lacunaire, en diminuant la taille des pinceaux et en utilisant une gouache moins diluée. On prolonge le tronc d'un arbre, le mur d'une architecture.

Cette reconstitution est possible grâce aux documents photographiques de Monsieur Carlhian.



Documentation photographique de M. Carlhian, © Musée des Arts décoratifs.



Détail après réintégration, © Hélène Charbey.

Nous arrivons ainsi à intégrer la grande lacune dans le papier peint, la couleur et la matière obtenues se rapprochent de l'original et rendent l'ensemble homogène.

Cette homogénéité retrouvée était pour nous la priorité. Pour la composition générale, nous ne reconstituons pas le premier plan, nous le suggérons, en le plaçant chromatiquement ; ainsi on retrouve l'équilibre coloré de la composition originale, tous les plans retrouvent leur place.

Nous décidons avec les propriétaires de ne pas restituer de scène anecdotique avec des humains ou des animaux.

Repose in situ :

D'importants travaux de rénovation ont été réalisés dans la maison et les murs ont été isolés par des plaques de plâtre enrobées de papier-carton.

Cinq châssis fixes découpés suivant la forme des murs et des poutres ont été commandés par l'ancien restaurateur.

La mise en place est effectuée par Jean Joyerot restaurateur de support-toile. Les châssis sont bloqués grâce à des tire-fonds (dans les angles) ou des cales en bois sur les bords).

« Étude, restauration et remise en place in situ d'un papier peint panoramique « Les Vues d'Italie » dans une maison en Normandie. Exemple d'une collaboration interdisciplinaire dans la restitution de grandes zones lacunaires »



Le principal panneau (lés 8 à 15) in situ après repose, © Hélène Charbey.

Une fois le papier peint panoramique remonté, nous sommes restées quelques jours pour unifier l'ensemble des restaurations.

Nous profitons de ce moment pour nous assurer que les propriétaires veilleront à la stabilité du climat dans la pièce située dans une maison secondaire (habitée environ quatre mois par an). Il est important d'éviter une humidité relative trop sèche en hiver, qui pourrait conduire au retrait du support et du châssis, et une humidité relative trop élevée en été qui favoriserait le développement des moisissures. Un équilibre est maintenant nécessaire entre l'œuvre restaurée et son nouvel environnement pour sa bonne conservation. Il ne faut pas oublier la présence d'un pigment d'arsenic dans le vert clair, il faut donc que la pièce soit bien aérée et que personne n'y dorme quotidiennement.

Il reste encore des surfaces « inorganisées » : le dessus des fenêtres, une surface en entrant à droite de la porte, le panneau manquant, les propriétaires souhaitent les traiter en peinture de la couleur des lambris.

L'œuvre est maintenant sur les murs, elle fait partie intégrante de l'architecture de la pièce, dans son lieu d'origine, avec sa lumière propre. Son aspect fragmentaire est maintenant oublié, il reprend ici sa fonction originelle : quand on est au milieu de la pièce, les murs disparaissent, on est immergé dans le paysage. La Normandie, ses ciels gris et son climat humide ont été substitués par « les Vues d'Italie ».