

PROBLÉMATIQUE ET SOLUTIONS DE CONSERVATION ET RESTAURATION (ARRACHEMENT, RÉCUPÉRATION ET REMISE EN PLACE) DE PAPIERS PEINTS PANORAMIQUES DANS LES MONUMENTS HISTORIQUES DU PAYS BASQUE

Lola RODRIGUEZ LASO,

Professeure titulaire, Département Peinture - Section restauration, Université du Pays Basque

Introduction

Notre travail de recherche sur la connaissance, le comportement et la récupération des papiers peints panoramiques a commencé au début de l'année 1993 avec la Maison-forte Varona à Villanañe (Álava). Nous avons poursuivi nos recherches dans le palais Artaza à Lejona (Vizcaya), Txurrukaetxea à Azkoitia (Guipúzcoa), dans la maison Gastañaduy à Eskoriatza (Guipúzcoa) et dans la maison de La Concha à Saint-Sébastien (en Guipúzcoa aussi). En plus de ces interventions, nous avons pu visiter et, évaluer l'état de conservation du bureau du maire de l'Hôtel de Ville de Aretxabeleta (Guipúzcoa), une maison des champs à Menagaray (Álava), et aussi deux pièces dans un restaurant à Labastida (Álava).

Problématique

Les problèmes de conservation des papiers peints panoramiques sont dus aux composants liés à leur fabrication même, aux dérives climatologiques des demeures dans lesquelles ils se trouvent, et, surtout, aux problèmes générés par leur union au mur, comme nous le verrons par la suite. La fabrication des papiers peints panoramiques est fondée sur l'application de colle à la détrempe, au moyen du procédé d'impression xylographique, dans la majorité des cas. Le procédé d'impression d'une technique comme la détrempe, est dense. Basé sur une superposition de couleurs, ce procédé fait acquérir à la couche picturale une épaisseur assez considérable.



Fig. 1: Détail qui nous a permis de voir la superposition de couches dans le panoramique "Vistas de España", Maison - forte Varona à Villanañe.

Le fait de devoir compter avec des colles animales et/ou végétales comme liants des pigments favorise leur dissolution en présence d'humidité. La dite détrempe amène la couche picturale à une perte de cohésion des pigments entre eux et, aussi, à une perte d'adhésion de ces pigments par rapport au support.

Si à l'excès d'humidité s'ajoute une saison chaude (printemps ou été), nous avons alors affaire au binôme humidité relativement haute et température élevée, qui favorise la prolifération de micro-organismes.

L'époque de fabrication des panoramiques est un autre composant de leur conservation. Nous devons nous référer à Bernard Jacqué qui mentionne l'usage du papier continu dans la collection Zuber depuis 1832, et l'usage de la pâte de bois, avec les problèmes concomitants d'acidité que le nouveau papier implique. Le jaunissement des fonds des papiers (clairs à l'origine), agit sur les couleurs qui prennent alors aussi un ton plus obscur.

L'usage des pièces tapissées de papiers peints est un autre aspect à prendre en compte par rapport à leur conservation. En effet, le frottement des meubles contre les papiers peints (chaises, dressings, etc.), le placement de caches ou d'autres éléments décoratifs avec la réalisation inhérente de trous entraînent l'oxydation des papiers de par leur contact avec les attaches métalliques qui s'oxydent.

La contamination provenant de l'usage des cheminées (dépôt noir de fumée sur la surface de la couche picturale), et les contractions et dilatations des parois proches des cheminées, provoquées par la chaleur qui en émane, sont un autre facteur de dégradation, ainsi que les fissures qui se forment dans les mortiers et leur transmission aux papiers.

La graisse des doigts sur le battant des portes empoignées sans l'aide du pommeau, lors de leur ouverture ou de leur fermeture sans le moindre soin, y compris les vibrations sur les murs lors d'un claquement de porte intentionné ou provoqué par un courant d'air, génèrent le décollement des papiers.

Si nous nous référons aux parois en bois ou marouflées qui sont tapissées de papier peint, nous ne pouvons pas négliger l'action des insectes sur ces dits bois et, par voie de conséquence, sur les papiers, qui créent des petits trous ou même des galeries de taille et de forme variées (selon la nature de l'insecte).

Nous avons gardé volontairement pour la fin les problématiques de conservation des papiers peints liées à l'adhésion au mur, les considérant comme les plus caractéristiques de cette campagne de sauvegarde de papiers peints panoramiques et d'autres papiers peints.

L'état de conservation des papiers est intimement lié à la conservation de l'architecture elle-même. L'assise du terrain, évoluant au cours des siècles, provoque crevasses et fissures dans les murs : celles-ci sont transmises aux papiers et génèrent sur ceux-ci un réseau de désordres identiques à celui des murs.

Le mur agit aussi comme source de transfert d'humidité, surtout sur les murs de façade. Et les zones correspondant aux soubassements et aux parties basses des fenêtres sont les premières à se détériorer.

Les composants des mortiers et des badigeons qui couvrent la pierre ou la brique des murs peuvent, avec le temps, dégrader le support de papier peint. De fait, nous avons eu affaire à des situations dans lesquelles l'excès de substance basique dans le mur avait affecté la cellulose du support, et non pas les pigments de la couche picturale car ceux-ci étaient d'origine inorganique.

À Aretxabelata par exemple, le papier peint panoramique « Les vues de Lyon » a été posé sur un enduit (finition de *gotelé*) très texturé qui a laissé son empreinte sur la couche picturale.

En plus de tous les problèmes générés par des causes intrinsèques et extérieures que nous avons citées, pour conclure ce chapitre, il faut mentionner les interventions de conservation et de restauration peu heureuses qui, loin de sauver les œuvres, ont augmenté les dégradations ou leur ont donné, de notre point de vue, une solution pas du tout orthodoxe.

Solutions de restauration - restauration

Avec l'expérience acquise lors de cette campagne et les innombrables investigations bibliographiques réalisées durant toutes ces années, nous avons établi le protocole d'actions suivant.

Première phase : déterminer l'état de conservation du mur et, en même temps, celui du papier peint qui y adhère.

Si l'état des deux supports est suffisamment bon et si le papier peint n'a d'autres problèmes que sa saleté et quelques accidents fortuits, on effectue une remise en état « in situ ». Pour cela, on utilise des brosses en poils de chèvre (ou d'autres brosses à poils fins) afin d'éliminer la poussière et la saleté superficielles. L'utilisation de gommes molles est aussi quelques fois nécessaire (surtout dans les zones les plus exposées aux contaminations externes) et, dans certaines occasions, de manière ponctuelle, l'usage de metil cellulose pour extraire la saleté qui s'est incrustée dans la polychromie. L'intervention s'achève avec le recollage du plus grand nombre possible de surfaces décollées.

Nombreux sont les cas, tant lors de nos interventions au Pays Basque que lors de celles d'autres professionnels à un niveau international, où ces arrachements ont été provoqués par un mauvais état du mur ou de l'édifice en général puisque la bonne conservation du papier peint dépend du lieu où il se trouve placé.

Quand le mur comporte un grand nombre de soulèvements et de boursouffures, ce qui provoque des crevasses, des fissures et d'autres problèmes structuraux, générateurs de zones d'humidité et, avec elles, des contaminations biologiques comme dans le cas de la maison-forte Varona à Villanañe (Álava) et dans la maison Gastañaduy à Eskoriatza (Guipúzcoa), il n'y a d'autre solution, pour la sauvegarde des papiers peints panoramiques, que d'opter pour la dépose des papiers.

Dans un premier temps, nous procédons à une inspection visuelle du mur et effectuons un relevé de chacune des parois de la pièce afin d'enregistrer la position exacte de chacun des papiers peints et la façon dont ils sont posés (localisation des bordures de chaque papier). Ainsi, est assurée son exacte remise en place ultérieure. Ce plan, réalisé à l'échelle, nous aidera à replacer tous les papiers composant le panoramique après sa restauration.

Le genre de dépose à effectuer dépendra de plusieurs facteurs : de la composition du mortier qui déterminera le degré d'accroche du papier peint au mur ; du pourcentage de ses matières premières ; de la porosité du mur lui-même qui varie en fonction du degré de mouture des charges ou des éléments qui le composent (granulométrie des composants) ; et même de la présence ou non de badigeon, et de la finesse de celui-ci.

Si le mortier est composé, de manière traditionnelle, de chaux et de sable, cela pose moins de problèmes que s'il s'agit d'un ciment car le mortier étant moins poreux, le papier y adhère plus fortement et son extraction est plus difficile.

Le genre d'adhésif utilisé pour fixer le papier au mur, à la paroi de bois ou à la toile est un autre facteur à prendre en compte si on doit décoller le papier. Certaines colles utilisées sont de nature organique et étaient fabriquées avec de la farine et de l'eau (pâte de colle) ; elles sont faciles à éliminer ou à dissoudre à l'humidité pourvu que le support et la couche picturale le permettent...

L'état du support et de la couche picturale, tout comme leur nature, détermine le type de dépose. Si l'état de conservation du support est déficient (à cause de la décomposition due à l'action de micro-organismes, à la rupture des chaînes cellulosiques, à l'acidité, etc.), la dépose sera plus difficile parce que le papier devient extrêmement sensible à n'importe quel traitement, spécialement en phase humide.



Fig. 2 : Vue générale de l'état de conservation d'un des papiers peints : La chasse de Compiègne, Maison-forte Varona à Villanañe.

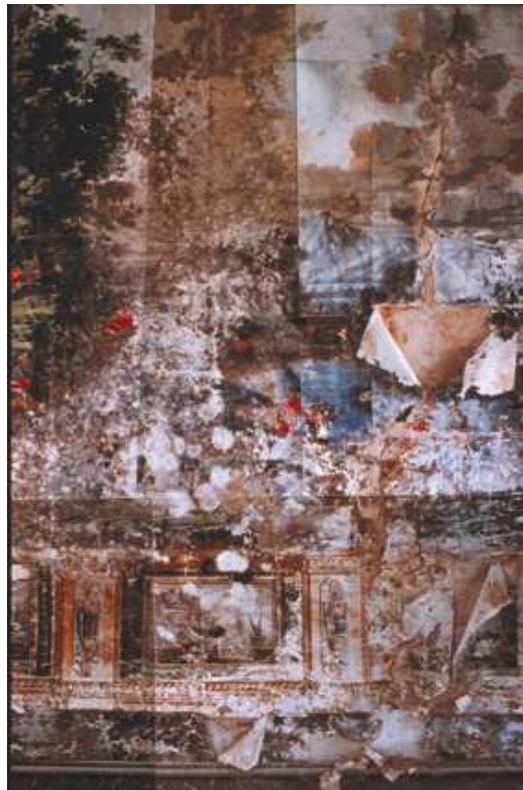


Fig. 3 : Détail des détachements provoqués par la dissolution des colles utilisées pour l'enveloppe du papier peint, Maison – forte Varona à Villanañe.

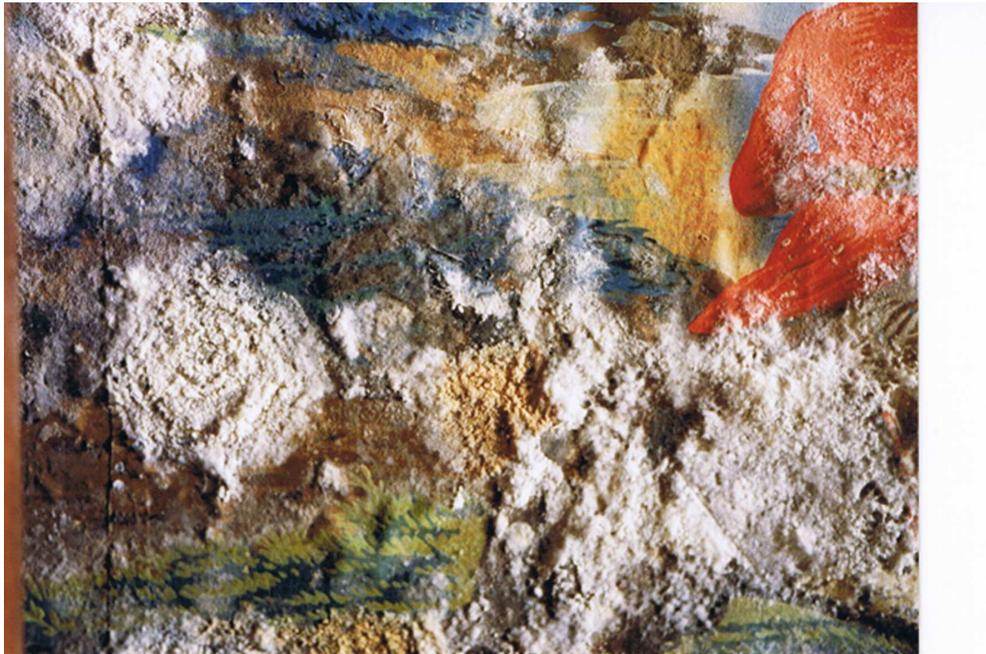


Fig. 4 et 5 : Détails de la contamination microbologique qui a affecté les papiers, Maison-forte Varona à Villanañe.

De même, quand la couche picturale est grossière et qu'il existe un manque de cohésion entre les différentes strates qui la composent, et qu'elle est devenue pulvérulente à cause de la perte de liant, ou qu'il y a un manque d'adhésion du papier au support, la dépose sera également difficile et il sera nécessaire de procéder à une consolidation préalable.

La taille sera un autre élément déterminant du choix du mode de dépose. Si le papier est fabriqué à la main, sa taille sera moindre et sa dépose plus facile. Au contraire, dans le cas d'un papier continu, sa dépose doit être réalisée avec un soin extrême puisqu'il est possible de provoquer des déchirures.

Deuxième phase : application du traitement de restauration

Une fois que l'état de conservation et les différentes alternatives de restauration ont été considérés, on intervient sur l'œuvre. Le traitement doit être réversible, c'est un principe à suivre dans la restauration-conservation de n'importe quelle œuvre d'art, puisque son élimination doit être possible, avec le temps (le dit traitement ne démontre pas son efficacité).

Au cours de nos interventions sur les papiers peints du Pays Basque, nous nous sommes trouvés confrontés à des situations très variées qui ont nécessité des solutions adaptées à la problématique concrète de chacun d'eux. Nous essayerons cependant de faire une synthèse de ces interventions.

Nettoyage superficiel, à sec, de la poussière et de la saleté au moyen de brosses douces en poils de chèvre (ou similaire), si l'état de la polychromie le permet, ou d'aspirateurs à filtres et de basse tension. En présence de micro-organismes, à cause de températures et d'hygrométrie élevées, de mauvaise ventilation, de saleté accumulée, etc., on peut employer un aspirateur à basse tension et filtre incorporé qui aspire les spores, et il est possible d'appliquer ultérieurement des tampons de coton imprégnés d'alcool si toutefois la polychromie l'autorise (ce type de nettoyage est réalisé avant la dépose).

La consolidation de la couche picturale sera réalisée si la polychromie se trouve dans un état pulvérulent, ou qu'elle a perdu de son pouvoir adhésif par rapport au support et aux différentes couches qui la forment, ou si elle est en mauvais état. Cette consolidation peut être effectuée avec du Paraloid B-72 dissout dans de l'acétone à 2 %, avec de la méthylcellulose à 2 % ou de la gélatine appliquée au pinceau.

Selon la bibliographie consultée, l'emploi en spray d'une solution à 10 % d'une base de PVA (émulsion Jade 403) et d'un agent compatible (on ne précise pas lequel) peut être efficace. Le même document révèle que les papiers peints les plus fragiles peuvent être consolidés avec une émulsion composée de méthacrylate et de Rhoplex AC 33. Afin de protéger un papier fragile, on peut aussi appliquer une couche de Primal à 2 % d'éthanol, appliquée au pinceau.

Sur un papier peint appartenant au Metropolitan Museum de New York, la couche picturale soluble à l'eau, était pulvérulente et, au moindre mouvement du support, s'écaillait complètement. Pour le protéger ils essayèrent une grande variété de produits et, optèrent finalement pour le dénommé Calaton CB, nylon soluble, qui répond aux critères suivants : premièrement, il n'altère pas les couleurs, et deuxièmement, il parvient à consolider d'une manière satisfaisante la couche superficielle sans exercer la moindre tension ni contraction du papier. D'autre part, ce produit ne jaunit pas en vieillissant et a l'avantage de posséder un haut pourcentage de réversibilité, chose qui n'arrive pas avec les autres matériaux tels les acryliques ou les polyvinyles. L'application de ce produit s'effectue au pinceau dans une solution diluée à 1,5 % de nylon soluble chaud dissout dans du méthanol.

Si la couche picturale est couverte d'une couche de vernis protecteur qui provoque l'oxydation du support, il faut l'éliminer. Selon le type de vernis employé, on utilise un dissolvant ou un autre. De la même manière, on peut éliminer les repeints (s'il y en a).

La dépose s'effectue : ou bien à sec à l'aide de scalpels ou en milieu humide au moyen d'eau pulvérisée, avec de la metil cellulose et du reemay appliqués sur l'envers afin de renforcer le tout ; avec du Paraloid B-72 quand il est encore élastique, c'est-à-dire immédiatement après la dépose pour que la couche picturale ne craquelle pas.

Pour ce qui est du nettoyage, on peut en venir à bout en appliquant des cotons imprégnés de méthylcellulose diluée à 2 % dans de l'eau distillée lorsque la couche picturale est insoluble. De cette façon, on enlève une partie de la saleté tout en consolidant la couche picturale et le support de papier. On peut agir sur l'envers ou sur l'endroit, une fois le papier détaché. Mais avant d'entreprendre une telle opération, il est nécessaire d'effectuer des essais de solubilité de la couche picturale, puisque beaucoup des techniques employées peuvent être solubles à l'eau. Une fois les essais effectués et après avoir vérifié que la couche picturale est résistante à l'eau, lors de cette même phase, on peut éliminer tous les emplâtres et les éléments adhérents au papier peint.

Les papiers peints sur lesquels nous sommes intervenus, étaient collés, dans tous les cas, directement sur le mur et ne présentaient pas des problèmes d'acidité. Le côté basique des mortiers maintenait un PH acceptable pour les papiers.

Quand les papiers peints, collés sur les murs ou des bois, présentent de multiples trous, déchirures et pertes de support, il est nécessaire de renforcer ces zones avec des bandes de papier japonais fixées avec un mélange composé de méthyl cellulose diluée à 10 % dans de l'eau distillée et un acétate de polyvinyle au PH neutre, à proportion de 80 % de la première dissolution citée avec 20 % du second (pour assurer la réversibilité). Ces bandes forment un emplâtre. Elles offrent une résistance supérieure à la déchirure et sont disposées au revers en forme de zigzag (les lanières sont placées en zigzag car si nous les disposons en une seule pièce nous courons le risque de créer des tensions). De même, on réalise des comblements dans les zones qui ont subi des pertes de support afin de procéder à la réintégration chromatique sur ce nouveau support.

Cette réintégration s'effectue avec du papier aux caractéristiques similaires à l'original en ton, grosseur et texture. Les colles que nous avons citées, sont celles que nous employons. Mais nous avons trouvé dans la bibliographie consultée, une large gamme de produits et leurs mélanges (de réversibilité douteuse dans beaucoup de cas). Par exemple : l'acétate de polyvinyle à 100 %, et d'autres produits employant l'amidon de blé qui, nous pensons, peuvent être un facteur favorable à l'attaque d'insectes. Nous estimons aussi douteuse la décision d'employer la méthylcellulose sans la mélanger avec un autre produit puisqu'elle peut ne pas ainsi posséder la force suffisante pour un doublage correct et une repose ultérieure sur le mur, sans nuire à l'adhésion du papier de renfort.

En plus de l'opération mentionnée antérieurement, l'étape suivante consiste à réaliser un doublage par lequel on parvient à renforcer le papier original et à éviter le contact direct avec le mur ou un autre support, et à faciliter la restauration des déchirures et des ruptures, et à servir de support aux réintégrations chromatiques. Il est réalisé avec du papier japonais à larges fibres et, en fonction des caractéristiques des différents exemples cités, des papiers de différentes épaisseurs, couleurs et textures seront employés. Nous n'utilisons jamais des papiers de différentes épaisseurs lors d'un même doublage. En général nous optons pour le papier japon Sekishu ou le dénommé Okawara. L'adhésif employé dans ces doublages est celui cité antérieurement pour les réintégrations du support.

La réintégration chromatique est une étape destinée à unifier la perception générale et la lecture de toute œuvre d'art, dans le cas présent du papier peint. On peut utiliser des techniques figuratives grâce à l'information sur l'original disponible (documentation photographique, bibliographie ou autres exemplaires originaux). Les procédés d'application sont habituellement suggérés par l'original et sont adoptés en fonction de l'emplacement des lacunes et de leurs tailles, de la fonction, de l'importance et du caractère de l'œuvre, et aussi de la documentation existante.

Dans notre cas, nous avons employé des couleurs imitant celles de l'original mais en les rendant discernables grâce à des techniques telles que le pointillisme ou *rigattino*, au moyen de valeurs, de réintégration neutre à base de simples teintes ou de procédés sérigraphiques (solution plus actuelle).

Le genre de teintes employé peut être des aquarelles de la marque *Talens*, des couleurs acryliques *Liquitex*, des couleurs *Magna Bocour* et des crayons aquarellés *Carandache*.

Notre équipe de travail préconise l'emploi d'aquarelles ou de gouaches étant donné la capacité couvrante de celles-ci. En plus, la gouache, tout comme l'encre de Chine, résiste aux rayons ultraviolets (expérience réalisée grâce aux vieillissements accélérés de ces matériaux). Il est très important que la réintégration chromatique soit réalisée par les mêmes personnes tout au long de l'opération car c'est le résultat final qui est apprécié, bien évidemment.

La dernière opération de cette deuxième phase est l'application d'une couche protectrice finale sur tout l'ensemble. Elle est réalisée avant sa remise en place sur le mur, et se compose d'un produit qui, une fois la polychromie fixée et stabilisée, agit comme une barrière protectrice contre les agents extérieurs. Il est extrêmement important d'utiliser en couche légère un consolidant capable de renforcer et protéger le papier peint et répondant, en même temps, aux questions indispensables de conservation.

Dans les interventions effectuées par notre équipe, une couche de Paraloid B72 diluée à 2 % a été appliquée par pulvérisation dans l'acétone qui s'évapore rapidement et laisse une pellicule en surface. Il est recommandé que le pourcentage de Paraloid B-72 soit faible car, dans le cas contraire, on risque d'obtenir une surface brillante.

Troisième phase : remise en place des papiers peints

Une fois le mur rendu sain, on procède à la remise en place des papiers peints à leur emplacement initial. Avant de les replacer, il est indispensable de placer les éléments sur une surface horizontale, afin de s'assurer de la façon dont ils sont disposés et de ne pas commettre d'erreur dans leur remise en place. Il est important aussi de vérifier le sens et la position des bords pour savoir quel papier doit être placé en premier. Le plus fréquemment, la composition principale est placée en premier et le soubassement par la suite. Nous disposons ensuite les frises qui finissent la composition et cachent les bords et joints des différents papiers.

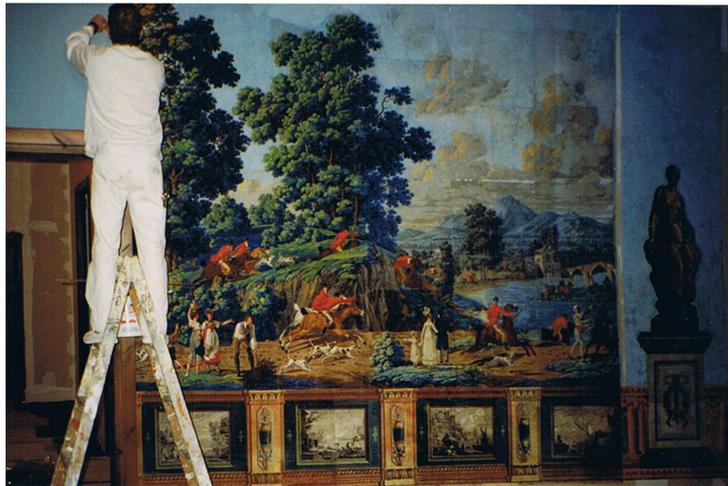


Fig. 6 : Procédé de l'enveloppe du papier peint de *La chasse de Compiègne*, Maison - forte Varona à Villanañe.

Le système de mise en place que nous utilisons est le suivant : on double d'abord toute la surface du mur avec du papier pour obtenir une couche isolante entre le mur et le papier original (ou couche d'intervention) ; puis l'étape suivante consiste à tirer des lignes, en utilisant un fil à plomb, sur les murs recréant la composition (ainsi nous évitons que les papiers soient tordus). Une fois dessiné et marqué l'emplacement des papiers, on applique l'adhésif correspondant au dos de chaque papier (alkasit, dérivé cellulosique stable, de pH neutre et ayant l'avantage d'incorporer dans sa fabrication des éléments insecticides et bactéricides).

Les papiers sont collés sur le mur suivant l'ordre établi. Il est important que cette opération soit effectuée par un professionnel instruit et sensibilisé au préalable, à cause de la grande délicatesse de ce type de papiers peints.



Fig. 7 : Zone du papier peint qui n'était plus contaminée par l'action des micro-organismes, déjà récupérée, Maison – forte Varona à Villanañe.

Dernière phase : Retouches « in situ »

Une fois la remise en place achevée, les retouches sont effectuées « in situ » afin de réparer les pertes possibles de polychromie provoquées par la phase antérieure. Ces retouches finales sont exécutées à la gouache et au pinceau.

Conclusion

L'expérience acquise nous a conduits aux conclusions suivantes :

La conservation des papiers panoramiques du premier tiers du XIX^e siècle est favorisée par la qualité du support et parce que les polychromies comportent une dominante de pigments inorganiques, par conséquent très stables.

La dépose des papiers n'est pas pertinente mais c'est parfois la seule solution possible pour leur conservation future.

Le peu ou l'absence de conciliation entre les architectes et les restaurateurs – avant les critères d'interventions – conduit, dans certains cas, à des problèmes de remise en place ou de relocalisation des papiers peints.

Nous recensons deux exemplaires de « La chasse de Compiègne » aux livrées rouges, marque de la première édition et un exemplaire des « Monuments de Paris » avec la figure de Napoléon, également une première édition.

La province de Viscaya, parmi les provinces basques, est la moins riche en papiers peints panoramiques car elle en possède très peu d'exemplaires et le fait qu'ils soient conservés dans des demeures privées ne facilite pas leur contemplation.

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction de cet exposé, notre incursion dans le domaine de la sauvegarde des papiers peints historiques a commencé en 1993 à Torre de los Varona. Depuis, quatorze ans se sont écoulés durant lesquels nous avons eu la chance de nous enfoncer dans ce monde qui s'est révélé passionnant, tant à cause de l'exécution des papiers peints – à base de procédés complexes d'impression – que par leur iconographie. De plus, cela nous a permis d'acquérir une expérience solide en matière de conservation et restauration de ces œuvres de grand format.

Bibliographie

- BERNARD, Jacques, "Petit vade - mecum technique à l'usage de l'amateur de papier peint ancien". *Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse*, Francia : Société Industrielle de Mulhouse, 1991, vol. 4, n°823, 160 pages.
- HAMLVL, P. ; HAMM, J., "The removal and conservation treatment of a scenic wallpaper. Paysage de chasses. From the Martin Van Buren National Historie". *Journal of the American Institute for Conservation (JAIC)*. Estados Unidos : American Institute of conservation, 1981, vol 20, n°2, articulo 10.
- SHELLEY, M. ; LIVINGTON, P., "The Conservation of the Van Rensselaer wallpaper". *Journal of the American Institute for Conservation (JAIC)*. Estados Unidos : American Institute of conservation, 1981, vol 20, n°2, articulo 11.
- HOSKINS, L., *The papered wall*, Ed. Thames and Hudson. Londres, 1994. ISBN : 0-500- 23695-X.

Remerciements

Aux Disputaciones de Álava y Guipúzcoa pour leurs subventions et participations à la sauvegarde du Patrimoine Basque ; au Gouvernement Basque pour la sortie imminente d'une monographie sur ce thème financée par cette institution ; à la ikastola ALMEN propriétaire de la maison Gastañaduy qui a financé la restauration de ses papiers peints panoramiques ; aux particuliers : Concepción Allende qui, grâce à notre équipe, a restauré son panoramique « Les Huguenots » et Javier Campos qui mit à notre disposition les papiers peints de La Concha de Saint-Sébastien, et principalement à Rodrigo M^a Varona pour toutes les facilités qu'il nous a données pour la restauration de son torre.