

Quentin GRAU
Corentin CHAUPIN
Marie Thérèse TETY
Bruno RECOULES
Jean-Pierre VINCENT

Face au mur

Musée du Bâtiment

Catalogue d'exposition

Musée du Bâtiment

15 juin – 30 septembre 2013

Avant-Propos

Depuis deux siècles, le papier peint s'est imposé comme la forme la plus courante du décor mural en occident : aussi a-t-il épousé cette tendance, dès ses origines, et celui d'entre nous qui a consulté des cartes chez son marchand de couleurs ou son décorateur sait que les toiles à matelas continuent à y côtoyer les velours de Gênes ou les faux-marbres, tous bien sur imprimés sûr papier.



Catalogue panoramique de Zuber, 1953

En s'efforçant d'exorciser la remise en cause, voire la disparition de valeurs, notre époque connaît une véritable fascination pour le faux-semblant, l'illusion : quand vacille le réel, l'apparence demeure la seule valeur sûre et le faux finit par être plus prisé que le vrai.

Sommaire

<u>Historique du papier peint</u>	Page 4 à 8
<u>L'art du panoramique par Zuber</u>	Page 9 à 17
<u>Le 20^{ème} siècle : de 1920 à 1970</u>	Page 18 à 41
<u>Glossaire</u>	Page 42 à 48
<u>Bibliographie</u>	Page 49

Historique du papier peint

Tiré du livre de L.Figuier, « Les merveilles de l'industrie », édité par Furne-Jouvet et Cie ,1873-1876

Les premiers papiers peints dans le monde apparaissent au 13^e siècle en Chine où l'art de l'estampe et du dessin permettait de réaliser des papiers peints à la main, souvent pour décrire un rituel d'ordre religieux ; papiers peints que décrit Marco Polo au travers de ses écrits. Cette production arriva ensuite en Europe par la route de la soie. En France, on trouve ces premiers essais au Moyen-Age.

Ancêtre du papier peint, la tapisserie fut la première esquisse de cet art décoratif. Au Moyen-Age, on trouve dans les maisons des riches argentiers et des grands commerçants, des étoffes et surtout des tentures de soie, des cuirs gaufrés, dorés, brochés de dessins d'or ou d'argent pour recouvrir et décorer les murs.

Le François, artisan rouennais, entreprit vers 1620 d'imiter ces riches tapisseries de soie en utilisant des moyens et matériaux plus économiques qui ont rendu son travail célèbre. Pour imiter avec le papier les tapisseries de haute lisse, on prenait de la laine réduite en fragments qu'on répandait sur un dessin humide recouvert d'une préparation collante dans les parties représentant le dessin : c'est la naissance du papier velouté dit tontisse. Ces derniers avaient acquis une telle réputation que bon nombre étaient exportés en Angleterre. L'industrie des papiers peints aurait été exportée de France vers l' Angleterre et c'est par notre pays que la Grande-Bretagne aurait eu connaissance de ces papiers veloutés.

La fabrication des papiers veloutés prit une grande extension en Angleterre et fut au contraire abandonnée en France. De ce fait, deux auteurs anglais attribuent cette invention à un de leurs compatriotes, Jérémie Lanyer, qui ayant eu connaissance des procédés suivis en Chine et au Japon aurait obtenu en 1634, sous Charles 1^{er}, une patente pour exercer cette industrie à Londres. Dans ce cas, Le François ne serait pas l'inventeur, mais aurait seulement importé en France les procédés anglais.

Vers le milieu du XVIII^e siècle, on commença à fabriquer en France et en Angleterre des papiers de facture plus grossière pour recouvrir les murs des appartements par des procédés plus économiques : on coloriait de longues bandes de forts papiers, au moyen de planches gravées qu'on plaçait sur le papier et dans les vides desquelles on passait de la couleur au moyen d'une brosse. C'est ainsi que la véritable industrie du papier peint telle que nous la connaissons se développa.

Les premiers établissements qui furent créés en Europe datent de 1746 et c'est en Angleterre que s'élèvent les premières fabriques de papier. Les essais furent d'abord timides et n'eurent pas un grand succès. Ce ne fut que 40 ans plus tard que la fabrication des papiers peints prit une plus grande extension : tout d'abord en Angleterre, à Chelsea, en 1780, où l'on imprimait des papiers peints en même temps que des tissus de soie ou de toile. Les mêmes planches gravées servaient aux deux industries.

Ces premiers produits, très imparfaits, étaient déjà à cette époque d'un prix modique puisque les tentures en papier ne servaient qu'à décorer la demeure des petits artisans et des boutiques. C'était déjà un bon résultat que de rendre plus propres les habitations de la classe la moins aisée qui ne pouvait acheter les riches tentures décorant les somptueuses demeures des riches.

La France, elle, ne s'empara de cette technicité et de cette industrie que plus tard : les premiers essais étaient encore plus imparfaits que ceux de nos voisins. À la place de planches gravées, on se servait primitivement de carton découpé qu'on plaçait sur le papier, et dans les vides on peignait les couleurs.

Vint alors le créateur Réveillon qui apporta de grandes améliorations à l'industrie des papiers peints. En 1755, il établit une manufacture de papier et créa une fabrique de papier gravé, peint et tontissé. Il réussit, malgré la concurrence et la pression des concurrents dans l'industrie du papier, à faire des papiers tontissés plus beaux et moins chers que ceux des Anglais.

À ce moment, les veloutés d'Angleterre disparurent du marché. D'autres fabricants développèrent leur entreprise comme Legrand ou encore Arthur. On employait ainsi vers 1780 plus de 30 000 ouvriers. La fabrique de Réveillon devint par la suite Manufacture Royale.

Cependant, victime d'un coup monté et de calomnies proférées en son nom voulant qu'il ait proposé des mesures hostiles à la classe laborieuse à l'assemblée, sa manufacture brûla en 1789.

La guerre avec l'Angleterre vint suspendre les relations commerciales entre les deux peuples et par conséquent l'importation des papiers peints cessa.

En effet, il faut souligner que cette industrie et cet essor restés jusqu'alors confidentiels ont été interrompus avec le blocus organisé par Napoléon entre 1806-1811, dans l'espoir de ruiner le Royaume-Uni par l'arrêt de ses exportations vers l'Europe. Ainsi les importations de soieries indiennes via le Royaume-Uni deviennent impossibles. Cette situation fut favorable aux soieries lyonnaises, après la crise due à la Révolution.

L'état passe ainsi d'importantes commandes, la première octroyée à un seul fabricant, Pernon, pour le château de Saint-Cloud, puis ce marchand-fabricant fut chargé de la salle du trône de Versailles. À cause du blocus et devant l'intérêt porté par Napoléon lui-même à cette production, l'industrie et le commerce de la soie réapparaissent dans l'économie nationale : dans les années 1808-1810, plusieurs fabriques se créent et quelques fabricants (Lacostat & Trollier, Bissardon, Cousin & Bony) réalisent pour l'empereur diverses pièces destinées au château de Versailles ou au château de Meudon. L'industrie de la soierie lyonnaise se développe grandement au cours de ce siècle permettant son essor et plus tard celui des papiers peints qui, après le phénomène de mode, se retrouvent au cœur des fabriques nationales et petit à petit des foyers français.

Des améliorations furent ensuite apportées à la fabrication du papier peint au cours du XIX^{ème} siècle pour remplacer les planches ou les modèles découpés en métal, papier, cuir... On produisit à cette époque une véritable impression, en se servant de planches de bois et poirier gravées en relief.

On imprimait sur des feuilles de papier des dessins qui ne manquaient pas de délicatesse, au moyen de grandes planches fort légères, sur lesquelles étaient gravés les objets que l'on voulait reproduire. Les moyens d'appliquer les couleurs d'impression à la main étaient alors comme

aujourd'hui à peu près les mêmes et ce n'est en effet que dans la composition des couleurs et dans le mode de leur fixation que réside la différence qui existe entre la fabrication du papier et celle du papier peint à laquelle on apporta des procédés au départ destinés à la fabrication du papier. On multiplia le nombre de ces planches plus tard pour placer successivement des couleurs à un endroit précis. Cette technicité permit l'introduction des motifs à fleurs et des paysages par exemple. L'art et la science devaient s'unir pour le développement de l'industrie des papiers peints qui si elle est devenue presque complètement mécanique dans la fabrication de certains produits, est cependant toujours destinée à vulgariser des conceptions relevant du génie artistique. La chimie découvrit de nouvelles couleurs qui furent presque immédiatement appliquées au papier de tenture et bientôt les nouvelles techniques et la mécanisation permirent de lui donner un essor qui n'a fait que s'affirmer.

L'exemple le plus important reste la création par l'Anglais Potter, de la première machine pouvant imprimer 30 000 rouleaux par jour, technique qui, dans un premier temps, fut appliquée à l'impression des papiers. Cette avancée technologique se développa outre-Atlantique, et remplaça progressivement l'homme par la machine.

En France, ce fut en Alsace que se réalisèrent les innovations les plus utiles dans l'art des papiers peints. La grande fabrique de Rixheim près de Mulhouse en Alsace fondée en 1790 par Jean Zuber fut le berceau des plus grandes améliorations. L'artiste Malaine contribua à la réussite de l'industrie en reproduisant sur papier peint la nature. C'est également à Rixheim que furent inventés de nouveaux procédés comme le jaune chrome, le vert de « Schweinfurt » ou le bleu minéral.

Au même moment, Joseph Dufour vint à Mâcon et y établit une fabrique de papier peint qui devait lutter avec celle de Zuber pour les travaux d'art. Il devint son rival, et exécuta en même temps que lui ses grands décors à paysages, qui occupent un espace de plus de 15 m et qui nécessitent souvent l'emploi de plusieurs milliers de planches. C'est Dufour qui exécuta le premier paysage en grisaille, et Zuber le premier en coloris.

Bordeaux, Lyon, Strasbourg, Marseille, devinrent, comme Mulhouse, des centres de fabrication du papier peint. La découverte de la fabrication du papier continu due à Louis Robert fut à l'origine d'un plus grand perfectionnement de l'industrie. Il fallait avant coller l'un à l'autre des

carrés de petite dimension, au total 24, pour faire un rouleau de la longueur de ceux d'aujourd'hui.

En 1817, Jean Zuber inventa un système révolutionnaire en appliquant à l'impression du papier peint des cylindres gravés tels qu'ils servent à imprimer les étoffes. Cette innovation réussit parfaitement les ourlets et dessins délicats comme les tarots de carte, mais elle ne put d'abord être appliquée avec succès au papier de tentures. En 1830, un inventeur anglais breveta le concept et le perfectionna. En 1838, Bissonet inventa la première machine manuelle à imprimer à une ou deux couleurs. En 1849, une douzaine de machines à vapeur imprimant jusqu'à 8 couleurs virent le jour en Angleterre, couronnant leur succès. Plus tard, des machines imprimant 14, puis 24 couleurs avec nuances, voire 54 tons par un procédé de séparation des couleurs, seront créées.

Face à l'impulsion donnée par Zuber, Defour, Délicourt et plus tard Madès, Genoux, Marguerite, Lapeyre, Magnier, Clerc et Margeridon, Gillou et Thorailleur... les Anglais arrivaient sur une voie différente. Si la machine à 20 couleurs, une véritable prouesse, est une invention anglaise, l'origine de cette technicité est bien française et prend exemple sur la machine à 2 couleurs de Bissonet qui, dès 1838, participa grandement à l'avancée de l'industrie nationale.

On pouvait produire 3000 rouleaux en une journée. À cette époque, Paris comptait 129 fabricants réalisant à eux tous 17 592 800 francs de chiffre d'affaires par an avec une industrie en plein essor. Établie successivement en Allemagne, Hollande et Belgique, la fièvre industrielle du papier peint se développe, s'exportant même à Vienne, Varsovie, en Espagne et même l'Amérique suivit le pas en implantant des fabriques de papier peint (la technicité est entièrement mécanique, mais le rendu [rapport qualité/prix] est bien en deçà des productions européennes).

La France arriva ainsi à produire des papiers peints de qualité à des prix toujours plus bas, devenant ainsi un modèle en matière de qualité, d'élégance et de goût, pour ses productions recommandées et connues à travers le monde. Ces qualités ont surtout leur place dans l'industrie du papier peint, aussi artistique que mécanique à l'époque, qualité qui a permis son essor et son développement dans l'économie française.

L'art du panoramique par Zuber

Tiré du livre de Jean-Pierre Seguin, « Décors panoramiques Zuber », édité par la société Zuber et Cie, 1971

Les papiers de tenture dits « panoramiques » prennent naissance presque simultanément en 1804, chez deux fabricants français qui devaient rester les plus fameux dans le genre : Joseph Dufour, à Mâcon, en exercice depuis 1790 environ, qui s'installera à Paris après 1808, et Jean Zuber, à Rixheim. La carrière de ce dernier, né en 1773 et fils d'un drapier de Mulhouse, débute en 1791. Il entre alors en qualité de commis-voyageur dans la manufacture de papiers peints, que Georges Dollfus, indienneur sur toiles, vient de fonder pour son fils Nicolas.

Ce n'est pas ici le lieu de retracer les péripéties de cette entreprise à ses débuts, ni la rapide ascension de Jean Zuber, promu au rang d'associé en 1797 et seul propriétaire, en 1802, d'une affaire qui dès lors porta son nom. Il suffit d'apprendre que, grâce à lui et à ses successeurs, Jean II et Frédéric ses fils, associés à Edouard Karth après 1843, les papiers panoramiques de Rixheim ont été, avec ceux de Joseph Dufour, les plus remarquables que l'on ait produits au temps de la grande vogue du genre, c'est-à-dire jusqu'aux environs de 1860.

L'un des secrets de la réussite de Jean Zuber, et non des moindres, fut de s'assurer les services d'artistes de qualité, qui surent aussi conformer leur talent à son objet : la décoration du papier de tenture.

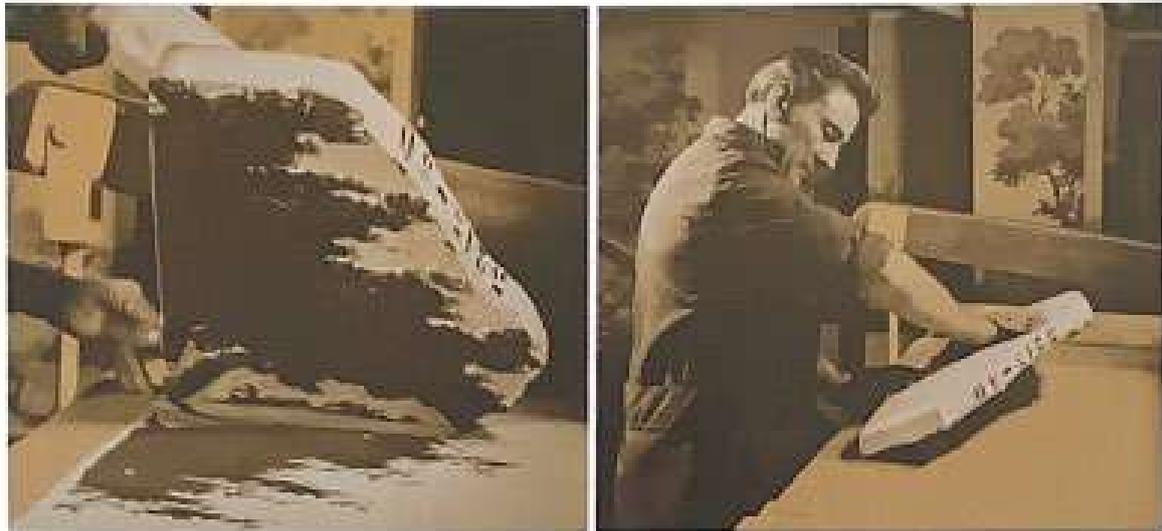
À ses débuts, il avait employé l'excellent peintre de fleurs Joseph Malaine, qui fournit aussi des dessins à la manufacture d'Arthur et Grenard, à Paris. Mais c'est à d'autres artistes que l'on doit les papiers panoramiques de Zuber : à Antoine-Pierre Mongin d'abord, jusqu'en 1827, date de sa mort, à Jean-Julien Deltil, ensuite, jusqu'en 1838 ; enfin, aux artistes mulhousiens Eugène Ehrmann, Georges Zipelius et Joseph Fuchs. Dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, hormis quelques créations notables, comme le paysage japonais, dû à Victor Poterlet, les propriétaires de la Manufacture de Rixheim, préoccupés surtout de production industrielle, se contentèrent, en matière de papiers panoramiques, de réimpressions.

Dans le premier tiers du vingtième siècle, cependant, leur production trouve un regain d'activité dans l'édition de décors plus ou moins importants, dus surtout à Stutz et à Mme Ehny-Vogler, décors qui sont loin d'avoir connu le succès de leurs devanciers. Ces dernières tentatives témoignent cependant de la vigueur, chez Zuber, d'une tradition beaucoup plus tôt disparue ailleurs. Si les papiers panoramiques de Dufour ont, en leur temps, connu une notoriété plus grande encore, et si des fabricants comme les Pignet, à Saint-Genis-Laval, Etienne Delicourt et Jules Desfossé et Hippolythe Karth, à Paris ont édité des compositions très remarquables, aucune firme n'a témoigné de la même continuité que celle que Rixheim. Et, en 1971, c'est la seule en France où l'on imprime encore à la planche. Les papiers panoramiques, en effet, se fabriquent encore au moyen de procédés et avec un matériel en usage déjà dans la seconde moitié du dix-huitième siècle et demeurés depuis pratiquement inchangés. Les rouleaux employés sont de nos jours faits de papier mécanique, en bandes continues et non plus de papier vergé fabriqué à la main par petites feuilles que l'on assemblait ensuite, mais toutes les opérations restent manuelles.



Fonçage ou pose à la brosse des fonds de couleurs

Catalogue panoramique de Zuber, 1953



Impression au moyen de planches gravées en relief, il en faut plus d'un millier

Catalogue panoramique de Zuber, 1953

Si, comme cela fut prouvé, on peut concevoir la production de panoramique au moyen de rouleaux tournant sur des machines, le relief donné aux couleurs à la détrempe, assuré grâce à un séchage après chaque passage d'une couleur, s'y perdrait, et, avec lui, l'un des attraits essentiels du travail fait à la main sur du papier de tenture.

Il n'est pas jusqu'à la pose des panoramiques, difficile entre toutes et requérant le travail de spécialistes conseillés par un décorateur, qui ne fasse renouer ces papiers avec les plus anciennes traditions d'un métier, où, pendant longtemps, les problèmes de pose tinrent une grande place.

Si l'origine immédiate des papiers panoramiques doit, selon toute vraisemblance être trouvée dans le succès des « panoramas », au début du siècle, leur vogue est due au fait qu'ils satisfaisaient aux sentiments et aux mœurs du temps.

Aux yeux de la bourgeoisie de la première moitié du dix-neuvième siècle, ils offraient trois mérites essentiels : un divertissement décoratif de qualité, une évocation poétique et une évasion à domicile.

Par chance, nous avons encore, là-dessus, des témoignages de l'époque et notamment les textes de brochures explicatives rédigées à l'occasion de telle ou telle composition. Bien mieux, les fabricants de Rixheim, gens d'ordre, ont conservé des correspondances très révélatrices, parmi lesquelles des lettres du peintre Jean-Julien Deltil (1791-1863), auteur de cinq tentures panoramiques , *les Vues de la Grèce moderne, ou le Combat des Grecs, 1827 ; les Vues du Brésil, 1829 ; un Paysage à chasses, 1831 ; les Vues de l'Amérique du Nord, 1834-1836 et les Courses de chevaux, 1837-1838.(image)*

En outre, Deltil avait travaillé en 1829 à un *Guillaume Tell* dont la maquette servit en 1854, pour former un avatar de la *Grande Helvétie* de Mongin et en 1839, à une *Scène maritime*, qui n'eut pas de suite. C'est à ses lettres, demeurées inédites, que nous emprunterons surtout, car elles sont pleines d'indications à la fois précises et significatives.

Les textes des notices présentant les papiers panoramiques font apparaître l'importance que revêtait, pour les contemporains l'actualité des scènes ou des pays figurés. « Le choix de l'Amérique du Nord répond au fait qu'aujourd'hui ce pays attire au plus haut degré l'attention de tout homme éclairé, par ses progrès en civilisation et en richesse, aussi bien que par les beautés si diverses et le caractère particulier dont la nature a favorisé cette vaste contrée. »

On lit encore, dans la notice présentant les *Courses de chevaux* que celles-ci « commencent à se nationaliser (sic) en France ; nous avons pensé qu'en réunissant dans un tableau les scènes les plus marquantes de ces fêtes, telles qu'on les voit en Angleterre, en France et à Rome, nous produirions un décor plein d'intérêt. »

Évidemment, le choix de sites ou de scènes à la mode tient le plus grand compte des sentiments qu'ils inspirent. Ainsi, pour le *Paysage à chasses*, emprunté à l'Alsace : « le but que nous nous sommes proposés... est de retracer dans un paysage de plaines et de montagnes toute poésie dont nos contrées alsaciennes sont empreintes... Les ruines des vieux manoirs, çà et là, proches ou lointaines, toujours baignées dans cette fine lumière des soirées d'août..., nous rappellent sans cesse que nous sommes dans un pays riche de son histoire... »

Dans les *Vues d'Amérique du Nord*, si l'on montre avec éclat les marques orgueilleuses du conquérant européen, on veut aussi attirer, par contraste, l'attention sur le sort misérable des indiens, « ces indiens dont les pères étaient les légitimes propriétaires de ces contrées, ne sont plus aujourd'hui que le jouet de la civilisation moderne, ou bien végètent dans un état demi-sauvage, dans quelques villages épars. »

Ces contrastes plaisent aux contemporains de Deltil, qui les met aussi en relief dans les *Vues du Brésil*, inspirées par un récit de voyage à succès de l'époque, écrit par Rugendas : « rien ne nous a semblé plus intéressant qu'un panorama où on peut voir dans un espace de cinquante pieds les sites les plus variés, les visages et les costumes des différents peuples qui habitent ce beau pays où on rencontre tout à la fois une image de la civilisation la plus florissante à côté des scènes de sauvages les plus affligeantes pour l'humanité. On peut ainsi, avec ce paysage, voyager en quelque sorte sans sortir de chez soi. »

Enfin, Deltil sait bien, -- les autres dessinateurs de panoramas partagent avec lui cette idée, -- qu'à l'actualité des scènes et des sentiments doit répondre celle de l'expression. Ainsi écrit-il à Zuber, le 29 mai 1829, toujours à propos des *Vues du Brésil* : « Il ne suffit plus au temps où nous sommes de représenter des vues de paysages ou de monuments, il faut parler à l'imagination, il faut de l'action, du mouvement, et que tout l'intérêt se porte sur les figures qui sont toujours le sujet principal, malgré le titre de l'ouvrage qui n'annonce que du paysage... »

Cette action et ce mouvement que Deltil imprime aux scènes et aux personnages portent en effet la marque du temps et des outrances d'un romantisme souvent exagéré. Celles-ci choquaient déjà Balzac ; elles provoquèrent un véritable dégoût chez les amateurs d'art décoratif, à la fin du siècle ; elles plaisent et elles amusent de nos jours, où on les regarde comme de pittoresques témoignages d'un temps disparu.

Sur le travail de l'artiste lui-même, les lettres de Deltil constituent un témoignage d'un intérêt exceptionnel. Il y apparaît que cet artiste est constamment bridé par des contraintes de toutes sortes, et d'abord matérielles. Il faut en effet que le produit fini, quoique nécessairement coûteux, n'excède pas un certain prix, et qu'en particulier le peintre limite le nombre de ses couleurs.

« Conformément à vos intentions » écrit Deltil le 29 mai 1829, « j'apporterai dans l'exécution de ce paysage les *Vues du Brésil* toute l'économie que mon expérience pourra m'indiquer, néanmoins il ne faudra pas aller trop loin, car il ne faut pas, comme on dit, se lier les mains, et on ne peut rien faire avec rien . »

« J'ai terminé », écrit-il le 8 août 1834, à propos d'un tableau représentant des enfants endormis. « J'ai apporté toute l'économie possible, comme vous pourrez vous en convaincre, puisque les ombres foncées des chairs serviront à faire aussi les ombres du vêtement jaune de l'enfant, les cheveux, les joujoux, et de plus, je n'ai employé que trois couleurs, toutes chamois, rose et blanc pour toutes les étoffes, et il ne m'était pas possible d'en supprimer une. »

Autre difficulté, le souci d'exactitude, dans des peintures que l'on veut actuelles. En 1806, Mongin et le dessinateur Théodore Jahn avaient parcouru l'Oberland à dos d'âne, afin de s'inspirer de paysages réels pour composer une seconde vue de Suisse, la *Grande Helvétie*.

Deltil se fait gloire d'avoir pris ses *Vues d'Amérique du Nord* aux sources les plus authentiques. Il en va de même pour celles du Brésil : « j'ai choisi avec soin pour composer la végétation, les plantes qui caractérisent le pays... »

« Ce sont les aloès, des arbres-fougères, des palmiers, etc. J'ai été chez Monsieur Engelmann qui, avec toute la complaisance possible, a mis à ma disposition, c'est-à-dire m'a permis d'examiner les matériaux qui serviront à l'achèvement du voyage de Engender et où je pourrai puiser des détails intéressants pour le reste de notre paysage » (lettre du 7 septembre 1829).

Les détails importent donc beaucoup à Deltil, mais plus encore la composition. Il n'est pas aisé, en effet, de concilier le désir de multiplier ces détails, qui plaisent aux amateurs, et celui de les mettre en ordre, sur des surfaces malgré tout relativement peu importantes. Cela impose parfois de renoncer à des *Vues de l'Amérique du Nord* : « On aurait pu obtenir quelques tableaux plus pittoresques à ajouter au saut du Niagara et au pont de Virginie, mais... j'ai pensé que sous le rapport du pittoresque et de l'art ce sacrifice pouvait rendre la composition plus intéressante » (lettre du 24 juillet 1833).

La réussite de la composition dépend aussi du nombre et de l'harmonie des couleurs. Forcément limité dans sa palette pour des raisons techniques et d'économie, l'artiste ne dispose pas de moyens aussi étendus que ceux d'un peintre pour sa toile. Il lui faut donc user de procédés différents et notamment de teintes « fondues ». Parlant des *Vues du Brésil*, Deltil écrit le 4 avril 1830 : « nous avons cherché à perfectionner et à rapprocher de la peinture tout ce qui en était susceptible ; ainsi, nous avons employé avec succès des dégradations de teintes nuancées et fondues dans le ciel, les montagnes du fond, les eaux et même les arbres des forêts dans les plans les plus éloignés ».

Cette approche de la perfection ne se fait pas sans beaucoup de peines et elle nécessite d'importantes corrections, en cours d'ouvrage. Un mélangeur de Zuber, Dollfus, avait été si troublé et si surexcité par la préparation de *l'Indoustan* en 1807, qu'il devint fou en quelques jours. Deltil avait la tête plus solide, mais ses lettres le montrent sans cesse tracassé par les exigences de Zuber et par son propre souci de perfection.

Des notes datées du 29 mai 1833 et relatives aux *Vues de l'Amérique du Nord* en témoignent d'une manière précise, à propos du *Niagara*, par exemple : « L'horizon de la mer à gauche, parallèle à la chute – il faut remonter celle-ci de 6 à 8 pouces – donner plus d'étendue à la chute et la faire prendre derrière les rochers à gauche (v. lithographie du Musée) – l'effet de poussière trop dur et non naturel ; faire de la mousse, des vagues au bas ; poussière blanche et transparente en haut et effet d'arc-en-ciel. La montagne d'Hudson en effet gigantesque et la couleur qui l'éloigne trop et les détails trop marqués si elle est si loin – il faut changer la couleur et la dimension . »

Pour Delteil, ces recherches et ces repentirs sont indispensables, si l'on veut éviter l'erreur d'une peinture trop naïve et trop heurtée. Il écrit à Zuber, le 7 septembre 1829 : « j'ai fini avec beaucoup de soin les figures et les animaux (des lés 9 et 10 des *Vues du Brésil*) et si je me suis servi de hachures dans les sauvages et les parties mer, c'est parce que les choses trop heurtées font mal et déplaisent généralement aux marchands et aux acheteurs. »

La non-réussite de la *bataille d'Austerlitz*, dont on ne parle dans le commerce qu'avec dégoût, doit être attribuée à cette mauvaise exécution qui deviendra plus détestable encore aux premières fabrications qu'on en fera.

Décor démodé, défroque de misère, grotesques inventions, écrivait Balzac à propos des papiers panoramiques. Nos contemporains ne sont pas de cet avis, si l'on en juge par leur engouement pour les rares décors toujours exploités, en dépit de leur coût relativement élevé.

Sans doute sont-ils sensibles au caractère de curiosité et au prestige des documents anciens, ou du moins restitués par le recours aux planches originales et aux techniques artisanales. Ce facteur d'intérêt n'est pas le seul, ni le plus fort. Il semble bien que l'homme de la seconde moitié du vingtième siècle éprouve, en présence d'images qui cependant ont perdu pour lui toute actualité, les mêmes sentiments que ses ancêtres. L'œil ne se lasse pas de ces tableaux qui conservent intacte leur grâce vivante. L'imagination se laisse toujours prendre aux rêves d'évasion que suscitent des vues d'une nature tantôt paisible et tantôt exubérante.

Il serait sans doute bien intéressant, et instructif d'épiloguer là-dessus et d'expliquer, si on le peut, pourquoi les artistes travaillant pour Dufour et pour Zuber ont d'emblée créé un genre décoratif affirmé au point de résister au temps. On les eût bien étonnés, certainement, en leur annonçant ce jugement de la postérité. Ils n'avaient pas conscience de la singularité de leur réussite, eux qui s'échinaient à faire de la peinture et se plaignaient des contraintes imposées par la matière, par les techniques et par la destination de l'œuvre.

Ce sont précisément ces contraintes décoratives qui, rabattant leurs prétentions, les ont poussés à se faire imagiers plus que peintres et ont donné à leurs décors un caractère nettement mural. Ce serait présomption et naïveté que de borner là l'explication d'un phénomène qui se distingue en ceci qu'il ne s'est pas renouvelé, depuis un siècle. Le secret de Mongin, de Deltil et de leurs émules, inconnu d'eux-mêmes, s'est perdu, comme l'est resté si longtemps celui des maîtres-tapissiers.

La relève a été tentée par beaucoup, parmi lesquels d'excellents peintres ; ils ont échoué, sans conteste. On peut être bien assuré que d'autres réussiront. François Mathey écrivait récemment, en pensant à eux, ces lignes excellentes : « Il y a un esprit du panoramique, de l'image murale imprimée à redécouvrir, en s'imposant un graphisme expressif et sûr et en se limitant à un registre strict de couleurs. Trop de virtuosité coûte cher et ne vise plus à l'effet décoratif. »

L'expérience, dans un domaine différent, de la rénovation des tissiers d'Aubusson demeure exemplaire, mais il faut se défier de créer un panoramique qui ne serait que la tapisserie du pauvre ; dans un autre sens, il ne faut pas que ce décor imprimé se ramène à l'exécution de cartes à jouer agrandies ou d'une imagerie portée à des dimensions architecturales. Ces deux écueils guettent les artistes. Le panoramique est un divertissement que les peintres doivent penser, ce n'est pas un jeu de découpages à l'usage des décorateurs. Car, dans la mesure où ces décors contemporains sont le reflet de notre monde, on se demande avec appréhension ce qu'il faut préférer, des sentiments édifiants du Télémaque de Mader ou d'une composition moderne qui, pour être plaisante, ne laisse pas d'être gratuite, mais demeure conventionnelle, et ce n'est alors qu'un sourire de commande.

Le 20^{ème} siècle : de 1920 à 1970

Le 20^{ème} siècle est une période prospère pour le papier peint : en effet avec la technicité avancée dont bénéficie l'industrie et avec une mécanisation croissante de la production, le papier peint devient de moins en moins coûteux au fil des siècles et se produit en plus grande quantité, permettant aux foyers français de décorer leurs intérieurs.

À cette période, le papier peint devient le revêtement décoratif le plus courant et on lui reconnaît de nombreux avantages : importance et variété du choix des dessins, des matières et des coloris, rapidité de sa pose, modicité de son prix, facilité d'entretien et qualités d'hygiène importantes.

Les styles et modes du papier peint évoluent rapidement, notamment de 1920 à 1970, grâce aux collections des artistes français et l'on voit apparaître des styles émergents qui parfois ont su marquer la société française.

Vers 1920, les motifs à fleurs, les agencements végétaux d'herbes, de fleurs imprimées sur fond beige sont admirés. C'est également le grand retour des frises, imprimées ou peintes, car l'art décoratif se prêtait bien à cette forme de décoration à cette période.

On assiste également à la création de nouveautés, parfois complexes qui se traduisent par l'arrivée du cubisme, du style asiatique, mais également de styles plus sommaires comme les rayures, formes géométriques simples, complexes ou déformées.

Le papier peint à encoller est également créé et il sera rapidement plébiscité pour sa résistance, sa pose rapide et son imperméabilité.



Catalogue Le Bon marché 1932-Vichy-feuillet 76



Catalogue Le Bon marché 193-Vichy-feuillet 108



Catalogue Le Bon marché 193-Vichy-feuille 13



Catalogue Le Bon marché 193-Vichy-feuillet 196



Catalogue Le Bon marché 1932-Vichy-feuillet 186

Durant la Seconde Guerre Mondiale, les fabricants de papier peints ont vécu sous la pression constante de l'industrie de la peinture, qui offrait aux consommateurs une large gamme de couleurs aux fins variées pour un coût très bas. En réaction, de nouveaux types de papiers peints ont été développés, dont le papier autocollant, plus facile à poser et plus pratique que le papier peint à encoller et, dans les années 50, le papier vinyle.

Entre 1940 et 1950, pour insuffler une vie nouvelle dans le design de papier peint et pour développer son industrie, les fabricants ont souvent incorporé des formes florales exubérantes, des motifs de science-fiction, ou des créations abstraites dans leurs œuvres.

L'utilisation du papier peint évolue une fois encore vers les années 50, les papiers de teintes unies et claires, à plat ou en relief, prennent la place des teintes sombres de manière à agencer les pièces et à les inonder de lumière ou à créer un style visuel plus chaud.

On cherche alors à accommoder l'espace de la pièce et à créer une atmosphère, le papier peint répondant parfaitement à ces attentes. Il permet de multiples combinaisons décoratives et des corrections optiques qu'aucun autre art décoratif ne saurait mettre en place. C'est par ces nouvelles attentes qu'est créé le papier lavable mat ou laqué, qui garantissait des couleurs et des teintes solides à la lumière permettant d'organiser la pièce avec des angles de lumière et de rayonnement.

Une des techniques décoratives à l'époque était d'utiliser conjointement le papier uni et le papier à dessins : on pouvait par exemple le poser en panneaux ou tapisser certaines parties d'une pièce d'un ton uni et d'autres parties de la même pièce avec un décor imprimé sur le même fond.

Le papier peint était vendu en rouleaux simples de 7,5 m de long et en rouleaux doubles ce qui permettait de ne pas gaspiller en choisissant les bonnes proportions pour parer les pièces. Il faut d'ailleurs savoir qu'en général les largeurs habituelles d'un rouleau étaient de 0,5 m dont 0,47 m sont utilisables, et de 0,57 m dont 0,55 m utilisables.



Catalogue Le Bon marché 1932-Vichy-feuillet 003



Catalogue Le Bon marché 1932-Vichy-feuillet 100



Catalogue Bon marché 1932-Vichy-feuillet 84



Catalogue Bon marché 1932-Vichy-feuillet 36



Catalogue Bon marché 1932-Vichy-feuillet 94

Le papier peint sérigraphié est créé vers les années 50 et connaît une forte demande due aux nouvelles mœurs et évolutions survenues, la télévision en étant la plus flagrante. Les images et motifs sont ainsi inspirés des différentes facettes de ce nouveau média : le sport, le théâtre, la musique, la vie urbaine...

Cette évolution globale du papier peint se poursuit dans les années 60 : les formes abstraites faites de cercles, de carrés, aux couleurs douces, produits généralement selon cinq gammes de couleurs remplissent les collections des artistes et les foyers français. Une tendance qui s'accompagne d'un élargissement dans les teintes et couleurs employées et qui propose des styles marquants dans les années 70 : le pop-art, les abstractions géométriques et les tendances psychédéliques.

En effet, les agencements de couleurs et de motifs psychédéliques culminèrent avec la révolution « Peace and Love ». Des formes bizarres, des couleurs vives et acidulées et une pose de plus en plus simple du papier peint créèrent une nouvelle tendance dans les foyers.

On créait parallèlement des papiers peints avec une imagerie ou une illustration composée d'objets inattendus, tirée de la vie du quotidien en adoptant un style graphique plus ordinaire et réaliste pour retranscrire dans ces papiers peints, les objets du quotidien sur nos murs.

Des nouvelles tendances aux coloris parfois étranges et qui se posent également plus rapidement ont contribué au succès de l'industrie du papier peint à la mode dans les foyers français.



Catalogue Orly 1977



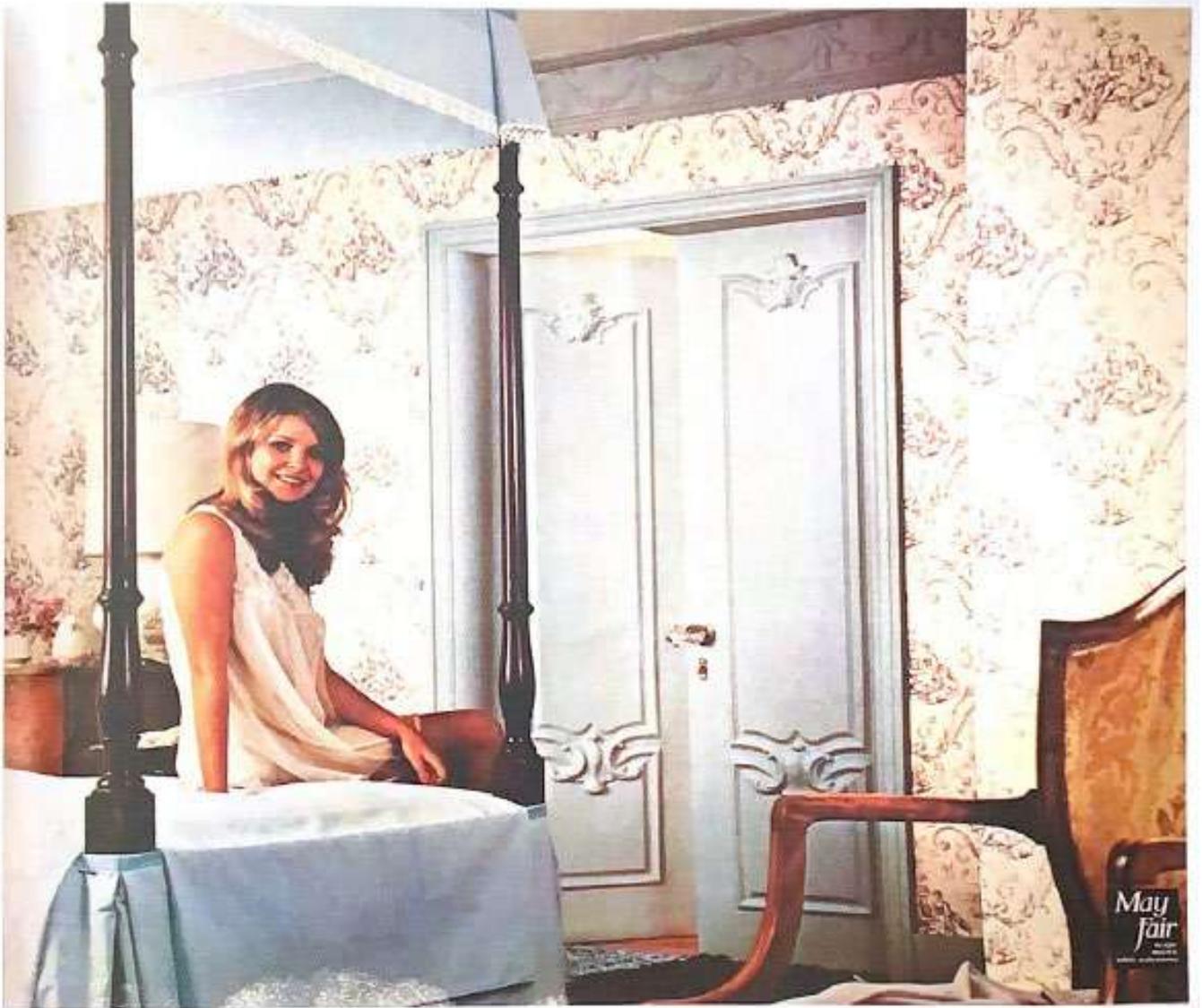
Catalogue Orly 1977



Catalogue Orly 1977



Catalogue Orly 1977



Catalogue Orly 1977



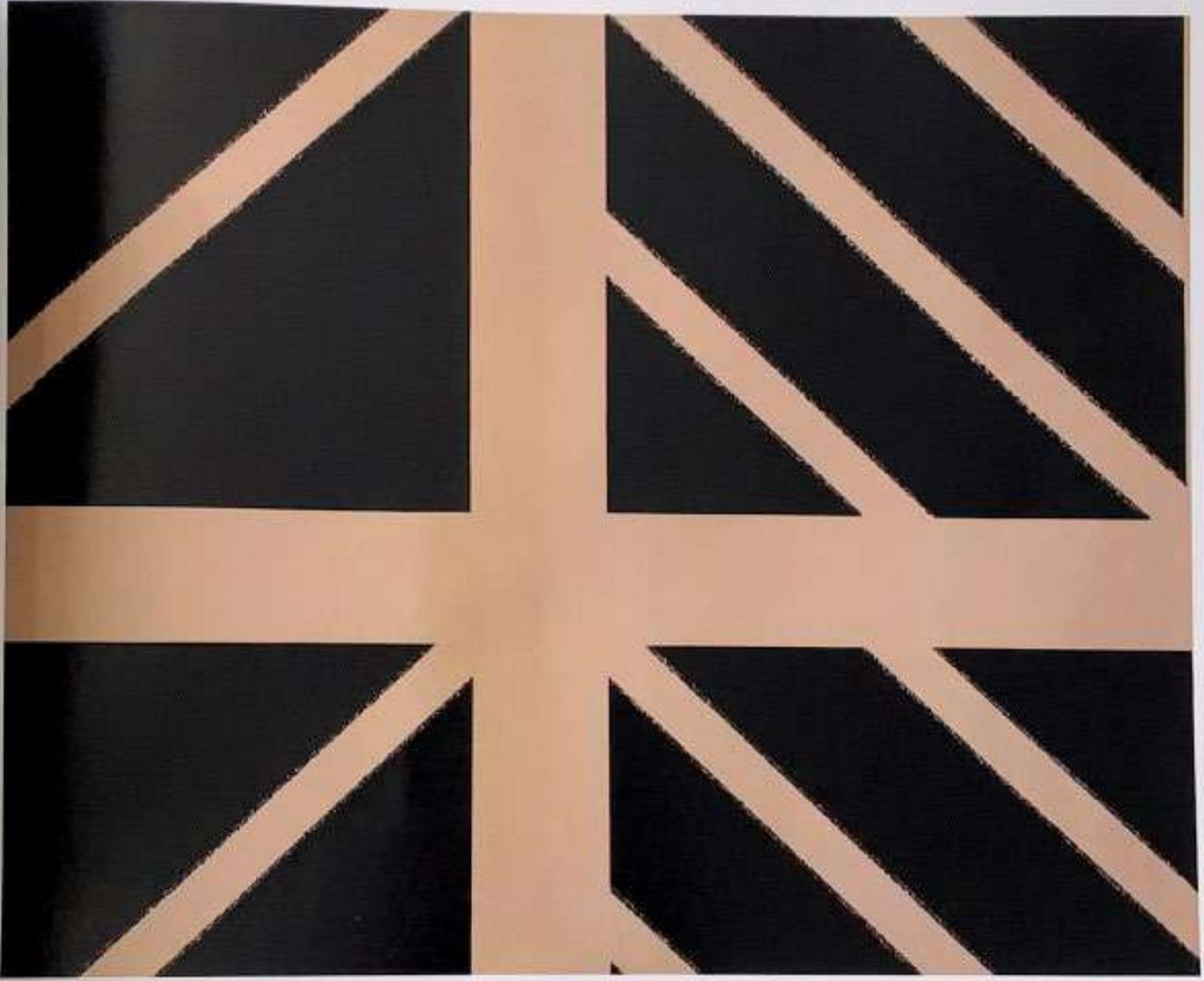
Catalogue Orly 1977



Catalogue Orly 1977



Catalogue Orly 1977



Catalogue Orly 1977



Catalogue Orly 1977

Glossaire

Brosse à encoller: Outil destiné à étendre la colle sur le mur (préencollage) et au dos des papiers peints ou revêtements muraux. Garnie en soies de porc au milieu du 20ème siècle, aujourd'hui 95% des brosses sont en nylon.

Brosse à poser: Outil destiné à appliquer le papier peint sur le mur. De forme longue (40cm) ses poils sont très denses et de 5 cm de longueur, afin de faire plaquer le revêtement en évacuant les bulles d'air ou de colle.

Couteau à enduire: Fait d'une large lame rectangulaire insérée dans un manche en bois plat. On le charge d'enduit en pâte, qu'il sert à étaler et à lisser sur les murailles. Se fait en six numéros, avec des largeurs de lame de 8 à 18 cm.

Deco France: L'établissement Verkindère, implanté 13 à 17 rue de la Lys à Hallouin, dans le Nord, dépose la marque Décofrance en 1970, marque qui devient sa nouvelle appellation. Dans les années 1970, Décofrance est le numéro 2 du papier peint français, juste derrière Leroy. L'établissement ferme ses portes en 1985.

Deltil: Jean-Julien Deltil (1791-1863) était un élève de Debret à l'École des Beaux-Arts de Paris. Tout en résidant à Paris, il dessine des papiers peints panoramiques et des camées pour la manufacture Zuber. (*Les Vues de la Grèce moderne, ou le Combat des Grecs, 1827 ; les Vues du Brésil, 1829 ; un Paysage à chasses, 1831 ; les Vues de l'Amérique du Nord, 1834-1836 et les Courses de chevaux, 1837-1838.*)

Dufour: Joseph Dufour (1754-1827) étudie à l'École Royale de dessin de Lyon. En 1785, il devient un des associés de la manufacture de papiers peints des Sieurs Ferrouillat & Cie. En 1794, il est partie prenante dans la société Deyrieux Frères, Faivre & Dufour, située dans les mêmes locaux, association dissoute en 1797 en raison de son départ pour Mâcon puis suite à une collaboration avec le manufacturier parisien Simon, les choses changent et, fort du succès rencontré lors de l'Exposition des produits de l'industrie française de 1806, J.Dufour décide de s'installer à Paris.

Dumas: Alexandre Dumas est un fabricant de papier peint français, la manufacture utilise pour l'impression des tissus et des papiers peints les mêmes cylindres en relief de 75 centimètres de largeur. Tout comme son frère la Société Anonyme des anciens établissements Desfossé et Karth, elle imprime alors "à façon" pour Nobilis par exemple. En 1937 Il obtient d'ailleurs un grand prix à l'Exposition Internationale. La société poursuit avec excellence ses activités après la Seconde Guerre Mondiale, faisant appel à des créateurs de qualité, mais elle est contrainte de déposer son bilan en 1979.

Encollage: Dans ce travail, le terme encollage désigne l'application de la colle au dos du papier, et aussi l'imprégnation de colle dans la muraille, opération qui assure une adhérence beaucoup meilleure, mais qui n'est pas toujours exécutée. Elle s'impose toutefois, sur les parties de pierre qu'offrirait la muraille, parties où le papier n'adhérerait pas sans un encollage préalable.

Éponge: Anciennement animales, elles sont aujourd'hui synthétiques et permettent de faire disparaître certaines traces de colle après la pose d'un lé de papier.

Fil à plomb: Instrument composé d'une petite masse de métal pendue au bout d'un fil, celui-ci donnant la ligne verticale quand il est en état d'immobilité. L'appareil comprend d'ordinaire un chas, plaque carrée en métal, percé d'un trou par lequel on fait passer le fil. Cet outil est indispensable au poseur pour tracer les panneaux, les joints et la coupe.

Frise: Element décoratif posé dans certains cas en haut des lés pour « couronner une pièce » également utilisé en périphérie de « panneautages ».

Impression: Action d'imprimer sur un support papier. Elle peut être au cylindre, en flexogravure, en héliogravure, au pochoir, en tontisse, à la planche et, aujourd'hui numérique.

Lé: Bande de papier peint déroulée et coupée du rouleau initial. Destinée à être posée sur son support. (Exemple : mur). Sa largeur peut être 53 cm dans les papiers les plus répandus, mais atteindre 75 cm voir 90 cm pour certains décors muraux.

Leroy: Louis Isidore Leroy (1816-1899) est spécialisé dans les dessins faits à la machine d'un genre simple, mais de bon goût.

Nobilis: Enseigne créée par un fabricant de papier Adolphe Halard qui se livre à la vente de papiers peints importés d'Allemagne, d'Angleterre et d'Autriche. En 1935, Halard investit les bénéfices réalisés dans l'édition de papiers peints d'artistes imprimés à façon chez Paul Dumas, Gauthier ou Turquetil. Il sort une nouvelle collection tous les deux ans, proposant directement sa production aux clients à l'enseigne Nobilis.

Papier peint-carton – demi-carton: On nomme papier-carton ou demi-carton les papiers forts, à dessins généralement en relief, du genre papier cuir. Ils se placent sur murailles bien dressées, à joints vifs, à la colle de seigle, ou de dextrine, pour les plus forts, sans papier d'apprêt. Les émarger au tranchet et à la règle d'acier, les laisser séjourner dans un lieu humide. Encoller plusieurs bandes d'avance, les laisser s'imprégner, deux à deux, colle contre colle, puis encoller de nouveau chaque bande au moment de les placer.

Papier peint Cheviote: Papier pelucheux imitant l'aspect de cette étoffe, grâce à de la poussière de laine fixée sur la pâte. Il se pose à joints vifs, et la colle de seigle lui convient particulièrement. Éviter avec soin les taches et les bavures de colle, qu'on ne pourrait faire disparaître, ainsi que les pressions trop rudes, qui écraseraient le poil.

Papier peint cuir : Papier très épais, généralement gaufré de dessins en relief, souvent coloriés, parfois rehaussés de dorures, et imitant l'aspect des anciens panneaux de tenturage en cuir de Cordoue.

Papier peint d'apprêt: Papier mince et uni, généralement de teinte grisâtre que l'on colle d'abord sur la muraille, avant de poser un papier de quelque valeur. Le papier d'apprêt se colle à joints vifs, pour ne laisser subsister nulle épaisseur. Après dessiccation, il est poncé au gros papier de verre. On ne pose pas de papier d'apprêt, ce qui serait inutile, avant les papiers cuirs et autres types de forte épaisseur.

Papier peint gaufré: Les divers types de papiers gaufrés: papier cuir, lincrusta, etc.... Ne peuvent être solidement collés que sur des murailles bien dressées, imprimées à l'huile ou encolées et poncées. Les lés de papier doivent être placés d'abord dans un lieu humide, encolés ensuite à deux reprises, à la colle de seigle. La pose se fait à joints vifs. Veiller à ne pas écraser le relief du gaufrage en pressant les joints. Un excellent moyen est d'employer pour cela le rouleau en matière gélatineuse dont on se sert pour encrer les appareils autocopistes. Beaucoup de peintres se servent du tampon de chiffons bien propre.

Paille japonaise: Rêvetement mural fabriqué en Asie du Sud-est et composé de fibres végétales collées (manuellement) sur un support papier de dimensions particulières (grande largeur et rouleaux de 6,60m). Mise en teinte dans une deuxième phase, on y découvre un bon nombre de couleurs : des tons écrus ou naturels jusqu'à des teintes vives et fortes.

Papier peint lavable: Les papiers peints lavables sont en général imprimés avec des couleurs à la colle, puis recouverts d'une couche de vernis à l'alcool. Leur résistance à l'eau, toujours relative, dépend donc pour une large part de la solidité du vernissage.

Papier peint panoramique: Ensemble de lés (en nombre définis) évoquant différentes scènes de chasse, de conquête ou des paysages. Mis en oeuvre plus particulièrement au 18ème siècle par les précurseurs Dufour et Zuber.

Papier peint toile: Papier qui imite l'aspect de la toile par le grain ou par le dessin.

Papier peint velours: Papier peint imitant le velours grâce à une technique de fabrication avec incorporation de fibre collée donnant l'aspect d'un velours. Ils peuvent être en «dévoté» afin de créer certains dessins : rayures , damassé , etc.

Raccord: Element d'un papier peint à dessin permettant de faire correspondre deux lés entre eux, il peut être droit avec des dessins identiques sur la lisière droite et la lisière gauche, ou sauté en particulier sur les grands dessins lorsqu'il faut décaler entre la lisière gauche et la lisière droite.

Règle métallique: Lamé d'acier inox largeur 8 cm longueur 2,50m, posée sur le rebord de la table à tapisser, afin d'agir en complément du sabre pour émarger les anciens papiers.

Reveillon: Jean-Baptiste Réveillon (1725- 1811) achète en 1753, après un apprentissage chez un mercier-papetier, la boutique de son second patron. Il crée un premier atelier à Laigle mais rappelle bientôt ses ouvriers à Paris et les installe dans les dépendances de la Folie-titon. Reveillon loua de vastes emplacements faubourg Saint-Antoine, employa les meilleurs dessinateurs des Gobelins, fit exécuter leurs dessins et fait venir par voie de Hollande des papiers peints d'Angleterre dont le goût s'introduisait en France. Début 1784, le titre de Manufacture Royale, désormais imprimé sur tous les rouleaux qui sortiront de la manufacture, vient récompenser vingt-cinq ans d'efforts et de perfectionnement, mais les journées d'avril 1789, prémices de la Révolution, vont bientôt sonner la fin de l'ère de Réveillon.

Roulette: Petit instrument constitué d'une roulette fixée au bout d'une poignée pour assurer le collage de la lisière entre deux lés de papiers.

Sabre: Outil tranchant utilisé avec la règle métallique pour émarger les anciens papiers.

Table à tapisser: constituée de deux tréteaux et de deux panneaux (largeur 40 cm , longueur 3m chacun). Aujourd'hui mobilier pliant étudié pour être déplacé, transporté, démonté et remonté rapidement. Ses dimensions peuvent être variables.

Zuber: Jean Zuber (1773 – 1852), embauché en 1792 à la manufacture Nicolas Dollfus et Cie, devient progressivement l'homme fort de l'entreprise et en prend la direction sous la raison sociale Jean Zuber et Cie en 1802. Installée depuis 1797 à Rixheim, la fabrique dispose de locaux spacieux dans lesquels elle applique moult perfectionnements techniques. Son établissement possède une machine à vapeur et une turbine représentant ensemble la force de 62 chevaux, employés à faire mouvoir 44 machines différentes, les unes propres à fabriquer du papier, les autres destinées à l'imprimer, à le gaufrer, à le satiner, etc. il possède encore un moulin à broyer les couleurs et de plus de 50 tables d'impression à la main.

Bibliographie :

Merveilles de l'industrie , Louis Figuier,1873-1876, Furne, Jouvet et Cie

Le lexique du peintre en bâtiment et le lexique du peintre décorateur, 1935-1936, « Le moniteur de la peinture » Publication techniques et professionnelles

L'art ménager français, Paul Breton, 1952, Editions Flammarion

Décors panoramiques Zuber, Jean-Pierre Seguin, 1971, Société Zuber et Cie

Le papier peint, décor d'illusion, Bernard Jacqué,1989, Editions Florilège Gyss éditeurs

Le look du siècle par Michael Tambini, 1997, Editions hors collection

Art et artistes du papier peint en France répertoire alphabétique, Véronique Bruignac-La Hougue, 2007, Gourcuff/Gradenigo



Musée du bâtiment

Quartier des Mariniers - 18 rue du Pont Ginguet - 03000 Moulins
tél: 04 70 34 23 69 - mail: museebatiment@wanadoo.fr
Musée ouvert du mercredi au dimanche: de 14h à 18h

