Institut national du patrimoine

N° d'inventaire de l'établissement prêteur : FNAC 28233

N° d'inventaire INP : Inp 2026-206

Marie PLANADE - Elise REMMELE
4ème année d'étude
2023-2028

RAPPORT D'INTERVENTION

Etablissement prêteur : Centre national des arts plastiques (Cnap)
Dates de début et de fin de traitement : 15/10/2026 - 23/10/2026
Dans le cadre du module Art contemporain

Photos avant traitement



Recto - Avant restauration



Verso - Avant restauration

Identification de l’œuvre

- **Attribué à :** Nikos KESSANLIS, dit NIKOS
- **Titre :** *Image douce*
- **Époque/date :** 1962
- **Typologie :** Peinture à l’huile sur papier
- **Dimensions de l’œuvre (H x L, en cm) :** 130 x 89
- **Support :** Papier gommé collé sur une toile montée sur un châssis en bois
- **Technique :** Peinture à l’huile
- **Marque de collection :** /
- **Relevé d’inscriptions :** détaillé dans la partie “Étude matérielle et technique”
- **Mode de conservation à l’arrivée :** emballé dans un Melinex®



Figure 1 : Conditionnement de l’œuvre, vue du dessus (recto).

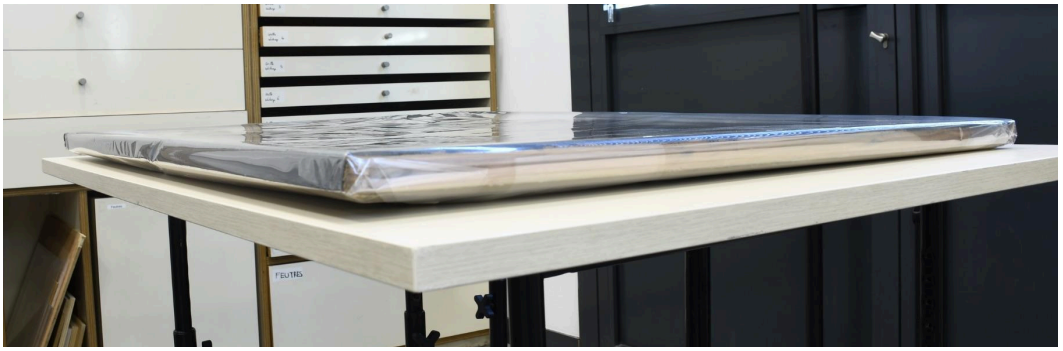


Figure 2 : Conditionnement de l’œuvre, vue de côté (chants).

Contexte historique

Image douce est l'œuvre de Nikos Kessanlis (1930-2004), dit NIKOS, figure emblématique de l'avant-garde artistique grecque des années 1960 (Figure 3). Datée de 1962, elle fait partie des œuvres des débuts de la carrière artistique de Kessanlis.

Kessanlis suit une formation académique à l'École des Beaux-Arts d'Athènes, où il apprend la peinture auprès de Yannis Moralis (1916-2009), et travaille comme assistant dans les ateliers de Jannis Spyropoulos (1912-1990) et de Nikos Nikolaou (1909-1986). En 1950, il s'installe en Italie et apprend la restauration de peintures murales à l'Istituto Centrale del Restauro. À Rome, Kessanlis se tourne vers l'art informel et expose ses œuvres dans des galeries et lors d'expositions collectives au sein du Gruppo Sigma, qu'il fonde avec d'autres artistes grecs.

Vers 1961, Kessanlis s'installe à Paris et se rapproche de Pierre Restany (1930-2003) qui l'intègre au groupe des "nouveaux réalistes". Cette période marque un tournant dans sa pratique artistique qui passe de la peinture aux sculptures et assemblages, dont l'esthétique s'inscrit dans la continuité des ready-made (Figure 4)[1].



Figure 3 : Chryssa Romanou, Nikos Kessanlis © Archive Nikos Kessanlis, livre "Amour", éd. Futura 2017.



Figure 4 : *Gesture*, réservoir d'eau en acier galvanisé, toile, fil métallique, plastique et polystyrène, 200 × 21 × 21 cm, 1961, Tate. © Photo : Nikos Markou.

C'est dans ce contexte que *Image douce* est créée (en 1962). L'œuvre reprend les codes de la peinture à l'huile traditionnelle mais reflète également l'intérêt de l'artiste pour le geste et le volume. Deux autres œuvres de la même année, toutes deux intitulées *Image* et conservées à la National Gallery d'Athènes, présentent la même mise en œuvre et peuvent être rapprochées de notre œuvre (Figures 5 et 6).

[1] KOSMADAKI Polina, « Pierre Restany, Nikos Kessanlis et le mec'art : "un engagement théorique et pratique commun" », dans *Le double voyage : Paris-Athènes (1945-1975)*, édité par Lucile Arnoux-Farnoux, École française d'Athènes, 2021. URL : https://doi.org/10.4000/books.efa.14519 (consulté le 27 octobre 2026).



Figure 5 : *Image*, 1962, huile sur toile, 54,5 x 33 cm, National Gallery (Athènes). © National Gallery.



Figure 6 : *Image*, 1962, huile sur toile, 54,5 x 33 cm, National Gallery (Athènes). © National Gallery.

D'après les archives du CNAP, *Image douce* est présentée à la galerie Lacloche, au 8 place Vendôme à Paris, du 21 novembre au 21 décembre 1962 lors d'une exposition dédiée à l'artiste[2]. Suite à cette exposition, en juillet 1963, l'État acquiert l'œuvre de Kessanlis pour une somme de 2.000 francs. Un an plus tard, *Image douce* est envoyée à l'Ambassade de France à Accra pour y être exposée.

Depuis de nombreuses années, l'œuvre est déclarée en "mauvais état". Le constat d'état effectué dans le cadre du récolement de 2005 mentionne des "déchirures", un "encrassement" et préconise un "rapatriement au FNAC pour restauration". L'œuvre retourne finalement dans les réserves du CNAP en mars 2026, puis arrive dans l'atelier de restauration d'arts graphiques de l'Inp pour y être étudiée et restaurée en octobre de la même année.

[2] Le catalogue d'exposition, dont la préface a été écrite par Henry Galy-Carles (1922-2017), n'a pas pu être consulté dans le cadre de cette étude.

ÉTUDE MATÉRIELLE ET TECHNIQUE[3]

La structure de l'œuvre est similaire à celle d'une huile sur toile. L'œuvre est composée d'une couche picturale, appliquée sans couche de préparation, sur des bandes de papier collées sur une toile montée sur un châssis. L'œuvre n'est pas vernie.

Afin de faciliter la description technique et des altérations, l'œuvre a été cartographiée en 16 zones selon le schéma suivant :

A1	**B1**
A2	**B2**
A3	**B3**
A4	**B4**

Recto de l'œuvre

C1	**D1**
C2	**D2**
C3	**D3**
C4	**D4**

Verso de l'œuvre

Inscriptions et étiquette

Le numéro "P-97/78" est inscrit au feutre rouge sur le montant supérieur et au stylo sur une étiquette du "Ministère des relations extérieures" collée dans le coin inférieur gauche au verso ("P/97/78"). Il s'agit probablement d'un ancien numéro d'inventaire de l'œuvre.

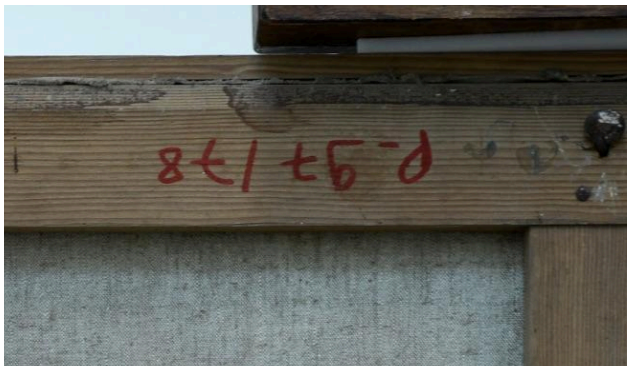


Figure 7 : Inscription au feutre rouge sur le montant supérieur (A1).



Figure 8 : Étiquette collée dans le coin inférieur gauche (A4).

[3] La présente étude a été réalisée avec l'aide précieuse de Diane Fossier, élève de 4e année en restauration de Peintures.

Support

- **Châssis**

L'œuvre est montée sur un châssis en bois rectangulaire provenant de la boutique **Adam Montparnasse**.



Figure 9 : Marque "ADAM MONTPARNASSE" gravée sur la traverse verticale.

Le châssis est fabriqué en bois d'une essence claire, probablement de résineux. Il est composé de quatre **montants chanfreinés** et de **deux traverses**, une horizontale et une verticale.

Dimensions des montants et des traverses (largeur et épaisseur en cm) :

- Montants : 5,4 cm de largeur, 2 cm d'épaisseur,
- Traverse horizontale : 5,2 cm de largeur, 1,6 cm d'épaisseur,
- Traverse verticale **:** 5,3 cm de largeur, 1,6 cm d'épaisseur.

Les montants sont assemblés par enfourchement. Les deux traverses sont assemblées à mi-bois et sont fixées aux montants par un assemblage à tenon et mortaise, renforcé par des clous en alliage ferreux de part et d'autre de la traverse verticale.

Le châssis est **mobile**. Il est composé de douze clefs, fabriquées d'un bois différent de celui du châssis, qui permettent de modifier la tension de la toile. Le jeu de clefs est complet.

Le châssis est doté d'**anciens systèmes d'accrochage**. Un anneau en alliage ferreux d'apparence ancienne est vissé au centre du montant supérieur. Deux crochets blancs, qui semblent plus récents, sont vissés aux centres des montants latéraux et reliés par une ficelle blanche synthétique lâche.

- **Toile originale**

La toile est d'origine et est visible au verso de l'œuvre.

L'observation des fibres à l'œil nu indique qu'il s'agirait probablement d'une **toile mixte**. Un sens de fils semble être en fibres libériennes (lin ou chanvre), et l'autre sens est d'un autre matériau (coton ou polyester).

Le tissage d'armure toile est moyen et relativement irrégulier. La contexture est de treize fils par centimètre à la verticale et de seize fils par centimètre à l'horizontale. Bien que les bords de la toile soient visibles, le sens trame et le sens chaîne n'ont pas pu être déterminés.

La toile semble avoir été **coupée à ras** après sa fixation sur le châssis.



Figure 10 : Bords de la toile coupés visibles entre les baguettes et les montants du châssis, au verso (C1).

De petites taches grises présentes sur la toile le long des traverses et en partie inférieure (D4) semblent correspondre à un surplus de colle qui aurait perlé lors du collage du papier sur la toile, déjà tendue sur le châssis.



Figure 11 : Traces de colle le long de la traverse horizontale, au verso (D3).

De légères déformations de la toile, dues à la mise en œuvre, suivent les plis du papier visibles au recto.

- **Mode de fixation de la toile au châssis**

Le mode de fixation de la toile sur le châssis est invisible. Une agrafe a été observée en partie supérieure droite au verso, mais ne permet pas de déterminer le mode de fixation de l'ensemble de la toile.

- **Chants**

Les chants du châssis sont masqués par **quatre baguettes** fabriquées en bois de résineux. Les baguettes sont clouées sur les chants à l'aide de semences en alliage ferreux. Les semences semblent anciennes et sont disposées à intervalle régulier d'environ 20 cm et 30 cm.

Nombre de semences :

- Baguettes supérieure : 5 (dont 1 rabattue),
- Baguette inférieure : 4,
- Baguette droite : 5,
- Baguette gauche : 4.

Les baguettes sont peintes en noir au recto et sur les bords. Elles ont probablement été peintes et fixées sur le châssis par l'artiste.

- **Papier**

Le papier est fabriqué industriellement. L'observation d'un film adhésif au niveau des crêtes des plis altérés, laissant apparaître le verso du papier, indique qu'il s'agirait probablement d'un **papier gommé**. Cette hypothèse semble cohérente avec la pratique artistique de Kessanlis, qui, comme ses contemporains, utilise des matériaux "non artistiques" et issus de la production industrielle. En 1960, on peut facilement se procurer du papier gommé, fabriqué en masse pour l'emballage.

Pour coller le papier sur la toile, l'artiste a probablement plongé le papier dans de l'eau pour réactiver l'adhésif, puis l'a appliqué et travaillé sur le support tendu pour former des plis. Quelques chevauchements et la toile laissée en réserve par endroit témoignent de l'utilisation de **plusieurs lés**, probablement trois.

Le papier semble également avoir été **imprégné d'huile**, ce qui lui donne une coloration brune et un aspect satiné.



Figure 12 : Chevauchement de deux lés de papier (B2).

Techniques

- **Couche picturale**

Aucune couche de préparation n'est visible et l'œuvre n'est pas vernie.

L'aspect satiné de la couche picturale et une certaine fluorescence observée sous lumière UV indiquent que l'artiste a utilisé un **liant huileux**. L'emploi de white-spirit comme diluant serait également cohérent compte tenu de la date de création de l'œuvre.

La palette chromatique est restreinte. **Quatre couleurs** ont été observées : un blanc, un noir, un rouge et un bleu intense, probablement de l'outremer. L'artiste a pu se fournir en couleur dans la même boutique que le châssis, Adam Montmartre. Toutefois, cette hypothèse n'a pas pu être vérifiée.

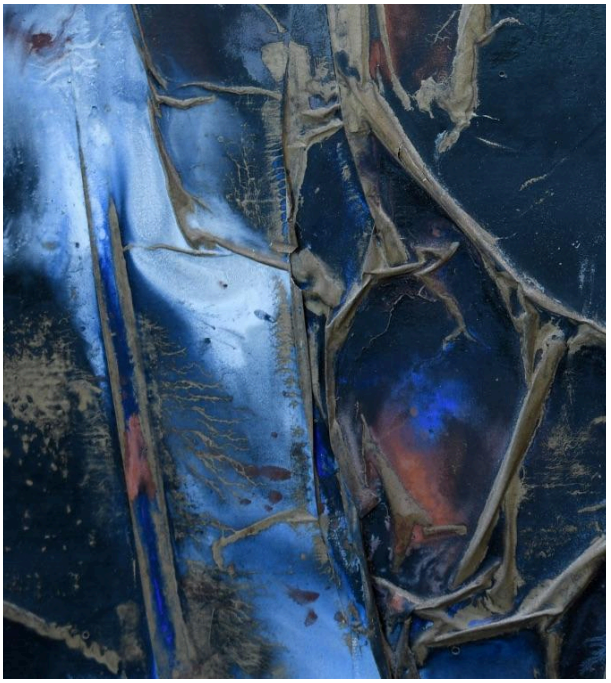


Figure 13 : Vue de l'ensemble des couleurs (B3).



Figure 14 : Couche de blanc contenant plus d'huile (B1).

La peinture semble avoir été **coulée** en plusieurs couches successives directement sur le support, à plat ou à la verticale. Le noir a été appliqué en premier.

Les couleurs ont sans doute été préparées dans différents contenants en faisant varier les proportions de liant et de diluant. La fluorescence sous UV et l'aspect satiné de certaines couches indiquent qu'elles contiennent plus de liant. Cela s'accompagne également d'un jaunissement dans les blancs. L'aspect "marbré" des couches noires et des mélanges est quant à lui caractéristique d'une peinture très diluée.

Les différentes couches semblent également avoir été mélangées les unes aux autres sur le papier au moment de l'application.

L'apparence générale de la peinture est **mate**. Il s'agit d'une caractéristique commune aux huiles sur papier sans couche de préparation, car le liant pénètre dans le réseau fibreux du support. Cependant

plusieurs **zones de brillance** ont été observées et mises en évidence en lumière rasante dans les couches noires, parfois au sein d'une même zone. Ce phénomène est dû à la préparation de la couleur qui contient plus ou moins de liant, mais aussi à l'absorption hétérogène du liant dans le papier.

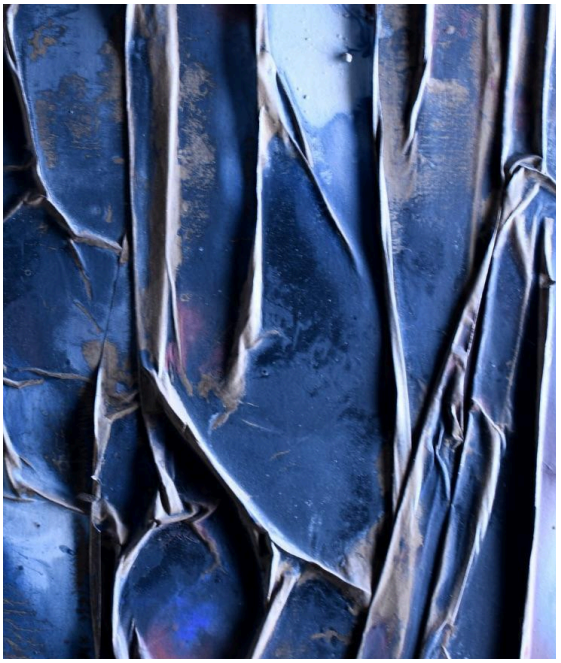


Figure 15 : Zone de brillance hétérogène, en lumière rasante (A3).



Figure 16 : Aspect bulleux, amas et poils piégés dans la couche blanche, en lumière rasante (A2).

Test de pulvérulence :

- Blanc (test au post-it noir) : pas de pulvérulence
- Noir mat (test au post-it transparent) : pas de pulvérulence
- Noir brillant (test au post-it transparent) : pas de pulvérulence
- Bleu (test au post-it transparent) : légère pulvérulence
- Rouge (test au post-it transparent) : légère pulvérulence

L'aspect bulleux observé dans les blancs, les petites inclusions et les amas épars semblent confirmer l'application de la couche picturale par coulage. Les amas n'ont pas été identifiés mais pourraient correspondre à des charges ou des pigments qui se seraient agglomérés au fond des contenants ayant servis à la préparation des couleurs.

De nombreux poils et cheveux piégés dans les couches picturales indiquent également que l'artiste est intervenu avec des brosses sur la peinture une fois coulée pour faire des mélanges ou accentuer certains effets.

CONSTAT D'ÉTAT

Date du constat : 16/10/2026
Fait à : Aubervilliers (INP)
Mode d'observation : lumière visible, lumière rasante, lumière UV
État de conservation général de l'œuvre : moyen (manipulable, non exposable)

État du support

- **Châssis**

Le châssis est dans un bon état structurel général. A son arrivée, la structure présentait un léger vrillage dû aux crochets présents au dos qui s'est atténué après le placement sur chevalet. La traverse verticale est légèrement bombée (flèche de 6 mm).

De petits débuts de fente sont visibles autour des crochets vissés de part et d'autre de la traverse horizontale. On note également quelques usures, et des trous résultant d'anciens systèmes d'accrochage. Les clés sont mobiles.

Le châssis présente un fort empoussièrement et encrassement, qui sont plus prononcés en partie basse de l'œuvre.

Il n'y a pas de traces d'ancienne infestation.

- **Toile**

Structure :
- Bonne tension de la toile sur le châssis
- Un enfoncement horizontal d'environ 6 cm (C3)
- Petites zones bombées (env. 2 cm) (C3-4)
- Bouloche des fils et effilochages sur les côtés de la toile

Surface :
- Fort empoussièrement et encrassement, plus prononcés en partie basse de l'œuvre
- Trace orangée tout le long du bord gauche
- Dépôt brun et orange (C2)
- Dépôt en fort relief de 4cm de large (terre ?) (D4)
- Petite tache orange (D3)



Figure 17 : Enfoncement de la toile (C3).

- **Baguettes**

Les baguettes sont légèrement décalées aux deux angles supérieurs et dans l'angle inférieur droit, avec de petites lacunes du bois dans les angles.

Elles présentent un empoussièrement et un encrassement importants.

Les clous sont très fortement corrodés.



Figure 18 : Coin supérieur gauche lacunaire, semence corrodée.





Figure 19 : Décalage des baguettes droite et supérieure.

- **Papier**

Dans l'ensemble le papier adhère encore très bien au support toile. Dans les zones où il est visible, il apparaît jauni voire bruni, et est devenu cassant.

On note plusieurs cassures et déchirures :

- des cassures de long d'un pli avec lacune de la crête du pli :
  - 10 cm (A1),
  - 4 cm (A4),
  - 2 cm (A4),
  - 3 cm (B3)

- des déchirures avec le papier d'œuvre replié :
    - 3 cm (A3),
    - 2 petites (B2)
    - 1 cm (B2)
    - 20 cm (B4)
- des déchirures perpendiculaires à un pli :
    - 2 (A4),
    - 3 (B4).

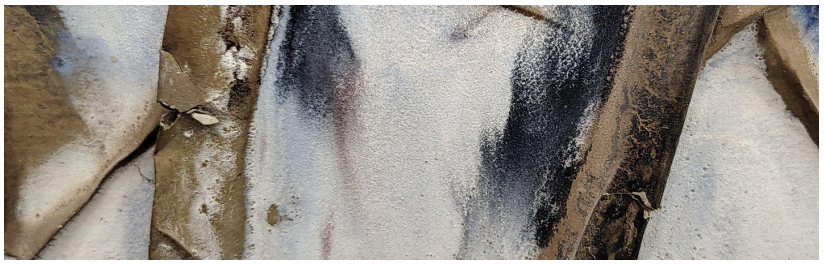


Figure 20 : Déchirures perpendiculaires à une crête de pli (A4).

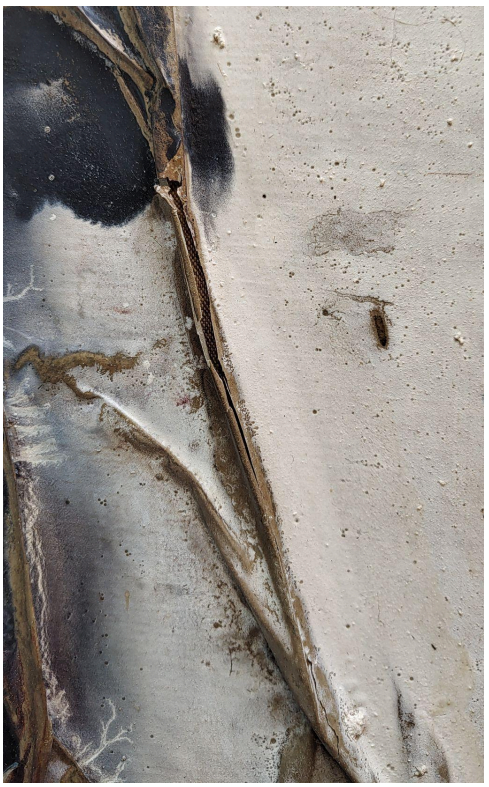


Figure 21 : Cassure le long du pli et lacune de la crête de pli (A1).

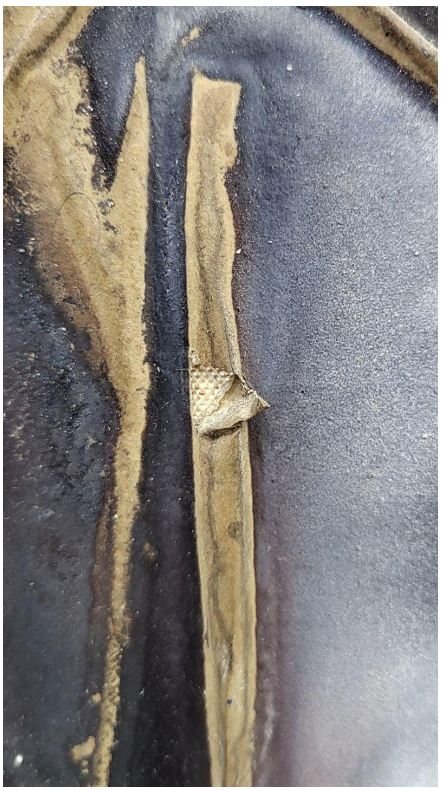


Figure 22 : Déchirures et papier replié au niveau d'une crête de pli (B3).

État des techniques

État sanitaire général : fort empoussièrement et encrassement de la surface.

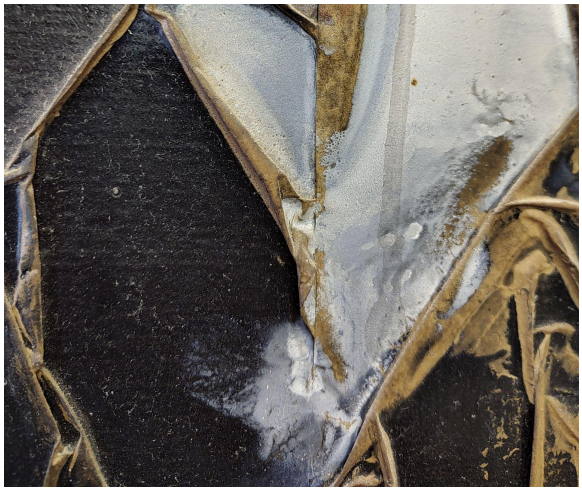


Figure 23 : Empoussièrement de la surface (A1).



Figure 24 : Encrassement de la surface (A1).

- **Couche colorée**

La couche colorée conserve une bonne adhésion au support.

Au niveau de l'enfoncement au verso, la couche picturale présente une craquelure avec un soulèvement localisé (B3). Un enfoncement de la couche picturale avec craquelures circulaires est également visible à l'avant (B4).

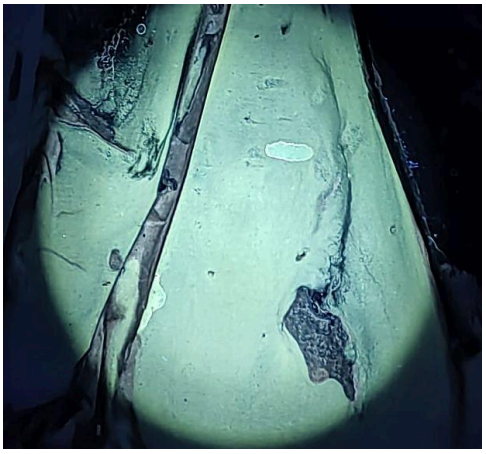
De petites auréoles sont visibles en UV dans la partie inférieure.

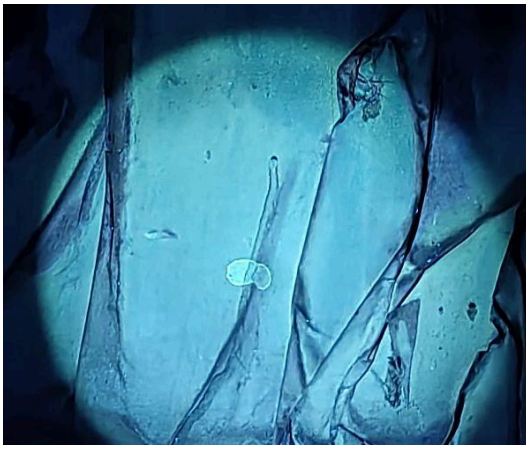


Figure 25 : Soulèvement de la couche picturale (B3).



Figure 26 : Enfoncement de la couche picturale (B4).





Figures 27 et 28 : Auréoles visibles en éclairage UV (A4).

Relevés des altérations principales



Figure 29 : Relevé graphique des altérations principales au recto

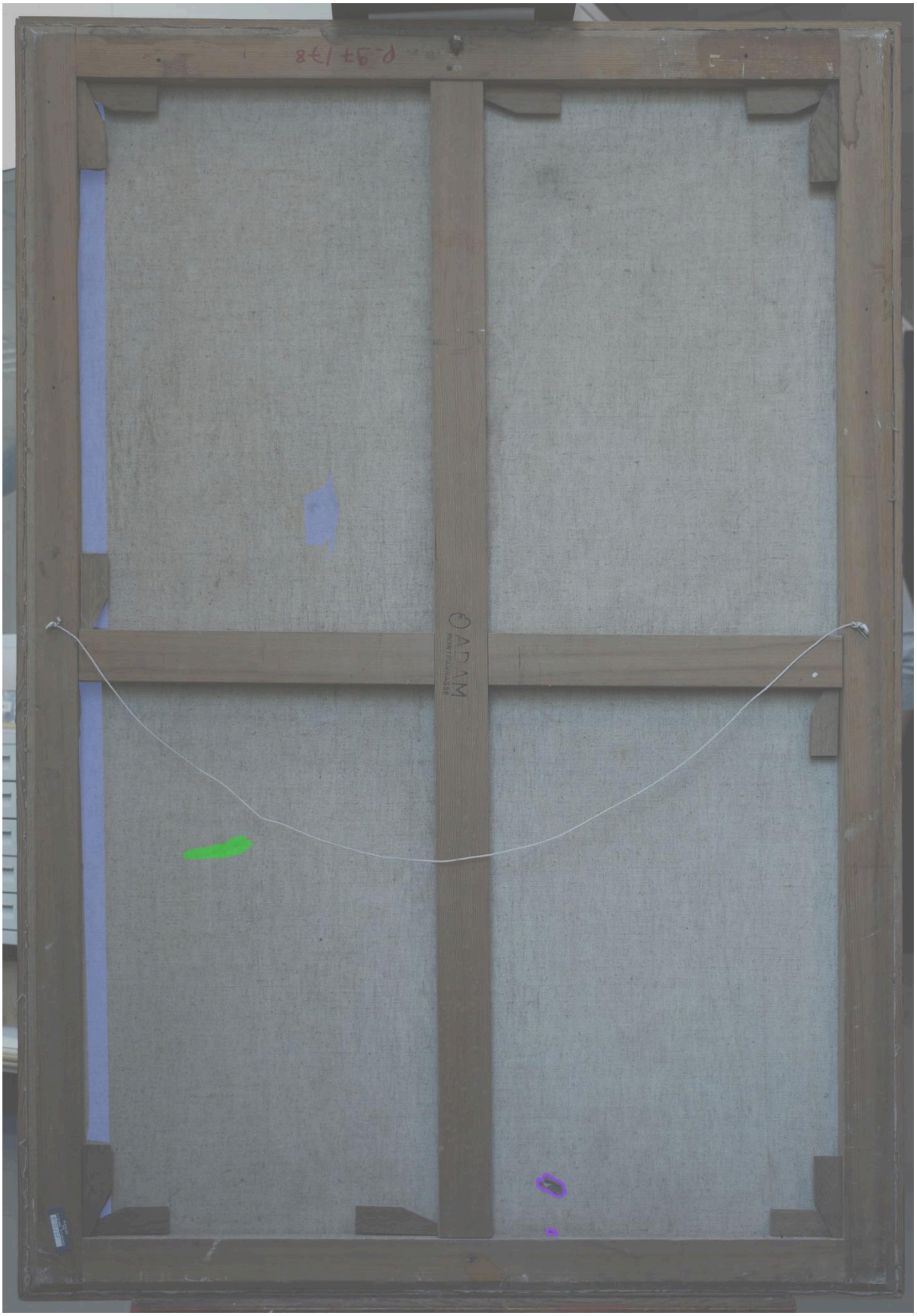


Figure 30 : Relevé graphique des altérations principales au verso

Légende des altérations					
Support				**Couche picturale**	
Altérations de structure		Altérations de surface			
—	Cassures et déchirures		Tâches		Pulvérulence
—	Lacunes	—	Dépôts	—	Craquelures, Soulèvements
		O	Auréoles		Enfoncement

Diagnostic

L'œuvre a été exposée sans cadre ou vitre durant plusieurs décennies dans un contexte non muséal, en bureau administratif, ce qui explique son très fort encrassement mais aussi son bon état structurel général.

Les déchirures et cassures des reliefs, ainsi que les enfoncements de la couche picturale, sont probablement dues à des accidents, ainsi qu'à la fragilisation du papier due à son imprégnation d'huile et à son exposition à la lumière.

L'encadrement est en outre inadapté pour protéger les reliefs, car les baguettes dépassent d'1 cm seulement de la surface de l'œuvre, tandis que les reliefs les plus prononcés atteignent 1,3 cm.

Les dépôts sur la toile au verso proviennent probablement du contexte de création de l'œuvre, car Kessanlis pouvait travailler avec des matériaux très variés et sur le sol de son atelier.

Pronostic

L'encrassement nuit aujourd'hui à la lisibilité de l'œuvre par la perte des couleurs et des zones de brillance. Il accroît également le risque d'infestations par des microorganismes.

Le risque de séparation et perte de morceaux de l'œuvre est également grand, du fait des déchirures mobiles sur des reliefs ainsi que du soulèvement de la couche picturale.

Objectifs des traitements :

L'œuvre doit donc être désencrassée, et stabilisée par une consolidation des cassures et déchirures les plus évolutives.

Un nouveau conditionnement adapté aux manipulations et au stockage de l'œuvre sera réalisé.

TRAITEMENTS

- **Dépoussiérage**

Le châssis et le revers de la toile ont été dépoussiérés à l'aide de brosses douces et d'un micro-aspirateur muni d'un filtre HEPA. Un gommage avec des éponges en latex vulcanisé (Smoke Sponge®) a également été effectué sur le châssis et les baguettes.

L'assainissement des baguettes et du châssis, très encrassés, a été réalisé à l'aide d'un mélange d'isopropanol/éthanol/eau (35/35/30) appliqué à l'aide d'un chiffon en microfibres, afin de les décrasser et de diminuer le risque de développement de microorganismes.

Le recto de l'œuvre a été dépoussiéré à l'aide de pinceaux à poils doux et d'un micro-aspirateur muni d'un filtre HEPA.

- **Mesures de pH de surface**

Les mesures de pH de surface indiquent un **pH acide**.
Légende : B (bas de l'œuvre), M (milieu de l'œuvre), H (haut de l'œuvre), Moy (moyenne des valeurs)

pH de l'eau : 4,42
pH de référence (gel) : 5,66

pH de la toile		**pH du papier**			**pH de la couche colorée**					
					pH du blanc			pH du noir		
B	H	B	M	H	B	M	H	B	M	H
5,32	5,33	5,43	4,77*	5,32	5,01	5,27	5,50	5,69	5,38	5,42
Moy : 5,33		Moy : 5,17			Moy : 5,26			Moy : 5,50		

*mesure aberrante qui ne sera pas prise en compte

- **Consolidations**

Les déchirures et cassures présentant un fort risque d'évolution ont été consolidées à l'aide d'une pâte de fibres de papier japonais Gampi (env. 70 g/m²) et de méthycellulose (Tylose 5%).

Les soulèvements et craquelures de la couche picturale ont été consolidés par application d'un filet de colle d'esturgeon (1%), après une humidification très douce sous Sympatex, suivies d'une légère mise sous poids.



Figure 31 : Relevé graphique des zones consolidées

●	Consolidation des déchirures, des cassures. Rattachement des fragments
●	Consolidation de la couche picturale

- **Décrassage**

  Le traitement de l'encrassement a été mené avec l'œuvre placée sur un chevalet.
  L'élaboration du protocole de nettoyage est décrite dans l'**Annexe 1**.
  Chaque zone a été tamponnée une fois à l'aide d'un gel de PVA-Borax (4:1) + Agar.



Figure 32 : Nettoyage de la surface en tamponnant le gel.

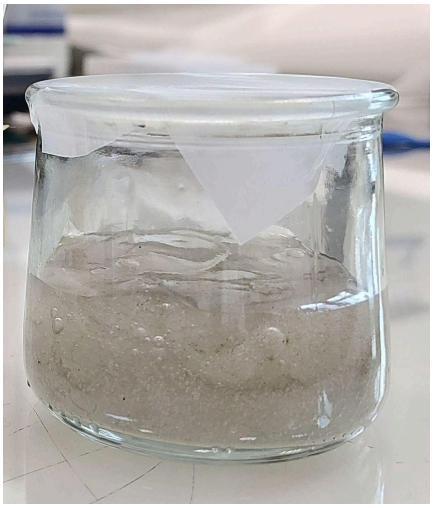


Figure 33 : Gel après nettoyage.

- **Retouche**

Des retouches ponctuelles ont été effectuées sur les matériaux de consolidation à l'aide d'aquarelle Winsor&Newton®.

- **Intervention sur les clés**

L'ensemble des clés ont été sécurisées avec des bandes de papier gommé de conservation.

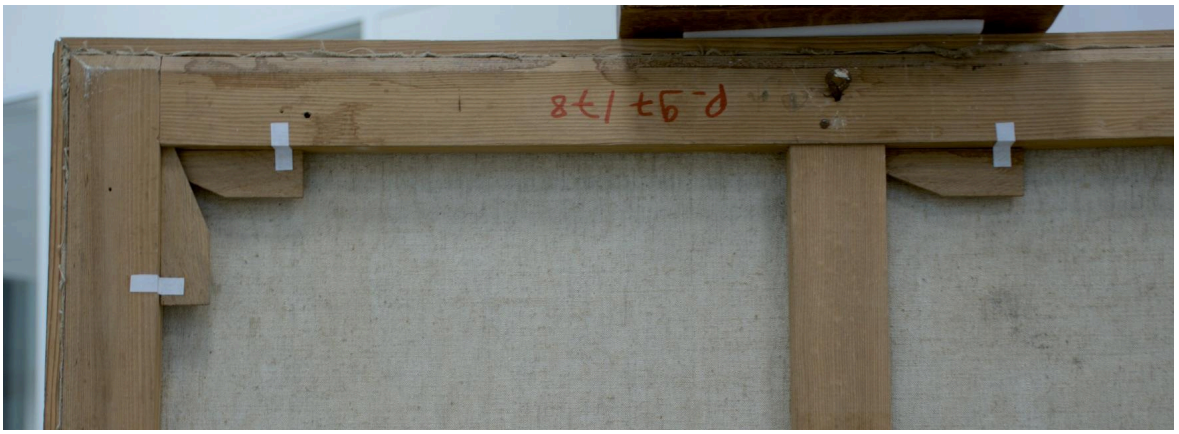


Figure 34 : Sécurisation des clés après restauration (A1).

Photos après traitement

	
Après restauration - recto	Après restauration - verso

Conditionnement

Un conditionnement temporaire sur mesure a été fabriqué pour assurer le transport et la mise en réserve de l'œuvre.

Une boîte en polypropylène cannelé a été assemblée à l'aide de bandes de rubans auto-adhésifs renforcés avec un film d'aluminium (*Frame Sealing Tape* Lineco®). La hauteur des montants de la boîte a été calculée pour assurer une distance de protection adaptée aux reliefs de l'œuvre.

Des carrés de mousse de plastazote ont été fixés avec un adhésif vinylique (Evacon) aux quatre angles au fond de la boîte, et servent de rehausses pour éviter que l'œuvre ne repose sur les anneaux de ses anciens systèmes d'accrochage.

Six rubans de coton permettent de maintenir la boîte et de la recouvrir d'un film plastique sans risquer de faire reposer le film sur la surface de l'œuvre.

Le conditionnement a ensuite été emballé dans un film en polyéthylène transparent scotché sur les bords pour limiter l'empoussièrement tout en assurant une bonne visibilité.





Figures 35 et 36 : Conditionnement de l'œuvre après restauration.

Préconisations de conservation et d'exposition

Transport et manipulations

La surface étant très fragile, nous recommandons, dans le conditionnement actuel, de manipuler et de transporter l'œuvre le plus possible dans son conditionnement à plat, recto vers le haut.

Si l'œuvre doit être sortie de son conditionnement, il convient d'effectuer cette opération à plat sur une surface propre. Un ruban en coton fixé sur le montant supérieur du châssis facilitera la sortie de l'œuvre de son conditionnement.

Compte tenu de son grand format, l'œuvre devra être manipulée par deux personnes, en la maintenant par les montants latéraux.

En cas de transport, par exemple pour un prêt, il faudra prêter une attention particulière aux matériaux de calage car l'œuvre est sensible aux vibrations.

Réserve

Si l'œuvre n'est pas exposée, elle pourra être conservée dans son conditionnement actuel, qui limitera son empoussièrement. L'œuvre pourra être positionnée **à plat sur une étagère** recto vers le haut, en veillant à ne pas empiler d'autres œuvres dessus, **ou sur chant à la verticale**, avec une inclinaison qui limitera le risque de chute et une mousse de calage pour protéger le chant inférieur.

Climat

Il est conseillé de conserver l'œuvre *Image douce* dans un **environnement contrôlé**. Au vu de la nature composite de l'œuvre (châssis, toile, papier, peinture à l'huile), qui réagissent différemment, il est préférable de la conserver à une température entre **18°C et 20°C** et une humidité relative autour de **50%** (± 5 journalier).

En cas de prêt, il est également recommandé de maintenir une bonne **stabilité du climat**. Des variations trop importantes de température et d'humidité risqueraient d'agrandir les déchirures et de provoquer des soulèvements de la couche picturale suite aux tensions qui pourraient être provoquées par les différences de comportement mécanique de la toile et du papier. Il est également

préférable de ne pas dépasser 65% d'humidité relative pour limiter le risque de développement fongique.

Lumière

Le papier étant très oxydé et la couche picturale n'étant pas vernie, il convient d'exposer le moins possible cette œuvre à la lumière, au risque d'accélérer la dégradation de ses matériaux constitutifs. D'après la norme AFNOR NF Z40-010, la dose totale d'exposition pour les œuvres sensibles est de **84 000 lxh/an**. Une exposition à une intensité lumineuse de 50 lux permettra de limiter les effets néfastes de la lumière, qui sont cumulatifs.

Exposition

Dans le cadre d'une exposition, le système d'accrochage devra être actualisé. En effet, des débuts de fente sont visibles autour des crochets actuels, et la ficelle trop longue entraîne un risque de balancement de l'œuvre. Il faudrait donc installer deux nouveaux points d'accroche sécurisés sur les montants latéraux. Pour préserver les reliefs, dépassant de l'encadrement existant, une mise à distance rigoureuse doit être mise en place dans l'espace d'exposition.

Si le recto de l'œuvre n'est pas protégé, un dépoussiérage mensuel de la surface pourra être effectué avec une brosse douce par une personne qualifiée ou formée au dépoussiérage.

Une protection pourrait être envisagée pour éviter l'empoussièrement de la toile au verso, soit sous la forme d'une toile agrafée à l'intérieur du châssis, soit sous la forme de 4 inserts de carton ou polycarbonate fixés entre les montants et les traverses.



Avant restauration - recto (lumière visible)



Avant restauration - verso (lumière visible)



Avant restauration - recto (lumière rasante)



Après restauration - recto (lumière visible)



Après restauration - verso (lumière visible)



Après restauration - recto (lumière rasante)

Droits d'auteur
© Institut national du patrimoine