La régie des oeuvres à la Philharmonie de Paris et la place des étuis des instruments de musique au sein d'une collection muséale

Sophie Petit

▶ **To cite this version:**

Sophie Petit. La régie des oeuvres à la Philharmonie de Paris et la place des étuis des instruments de musique au sein d'une collection muséale. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-03045661

HAL Id: dumas-03045661

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03045661

Submitted on 8 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

SOPHIE PETIT

Mémoire

Master 2 Régie des oeuvres et montage d'expositions

Université Picardie Jules Verne
Amiens

SOUS LA DIRECTION
DE M. SIMON TEXIER

- La place des étuis des intruments de musique au sein d'une collection muséale -

REMERCIEMENTS

Un remerciement n'est ni le fruit du hasard, ni celui de la flatterie mais bien le résultat d'une collaboration. Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué au succès de mon stage et qui m'ont aidé de près ou de loin à la réussite de cette reconversion professionnelle, notamment :

> **Simon Texier** et les enseignants du Master Régie des oeuvres et montage d'expositions de l'Université de Picardie Jules Verne d'Amiens pour la transmission de leurs connaissances et pour m'avoir permis d'intégrer cette formation qui mérite amplement sa réputation.

> **Charlotte Marland**, responsable de la régie des œuvres à la Philharmonie de Paris, pour son accueil, le temps passé ensemble et le partage de ses connaissances au quotidien. Grâce à sa confiance, j'ai pu apprendre et progresser rapidement dans mes missions.

> **Arnaud Martin**, régisseur adjoint, pour son expertise sur les techniques d'accrochage et son sens pratique.

> **Philippe Vieira**, manutentionnaire, pour avoir partagé sa connaissance historique du musée.

> **Marie-Anne Loeper-Attia**, conservatrice-restauratrice, pour son suivi et ses enseignements techniques.

> Je remercie également toute l'équipe des conservateurs du Musée de la musique (**Philippe Bruguière**, **Jean-Philippe Echard**, **Thierry Maniguet**) pour la transmission de leur savoir et notamment **Christine Laloue** qui m'a accompagnée pour l'étude sur les étuis des instruments de musique.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS ..... p 02
SOMMAIRE ..... p 03
INTRODUCTION ..... p 04

PARTIE I : LA REGIE A LA PHILHARMONIE DE PARIS p 05
I - Présentation du Musée de la musique - Philharmonie de Paris ..... p 06
1 - L'histoire du musée ..... p 06
2 - La création de la collection ..... p 07
3 - Les espaces d'exposition ..... p 10

II – Le service de la régie des œuvres ..... p 12
1 - La régie et les collections du musée ..... p 12
2 - La régie et les expositions temporaires ..... p 18
3 - Les espaces de stockage / réserves ..... p 22
4 - La conservation préventive ..... p 24

PARTIE II : LES MISSIONS CONFIEES p 25
I - Les chantiers des collections ..... p 26
1 - Reconditionnement des calques pianos Erard, Gaveau ..... p 26
2 - Archives Nadia Boulanger ..... p 28
3 - Studio Pierre Henry ..... p 30

II – Les évènements au sein du musée ..... p 35
1 - La Nuit du Rossignol ..... p 35
2 - Concours INP ..... p 41

III - Les projets d'expositions ..... p 41
1 - Exposition *Electro* ..... p 41
2 - Décrochage de l'exposition Doisneau et la musique ..... p 50

PARTIE III : LA PLACE DES ETUIS DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE AU SEIN D'UNE COLLECTION MUSEALE p 53
I - Les étuis du Musée de la musique ..... p 54
1 - Définition d'un étui ..... p 54
2 - Etat des lieux des étuis au Musée de la Musique ..... p 55

II – Etude comparative à travers 3 exemples muséaux ..... p 59
1 - MIM Bruxelles - instruments à cordes ..... p 59
2 - MIM Bruxelles - instruments à vent ..... p 60
3 - Mupop de Montluçon ..... p 60
4 - Musée de la lutherie et de l'archèterie françaises de Mirecourt ..... p 61

III – Propositions et préconisations de stockage ..... p 63
1 - Ce qu'il reste à faire / comment procéder ? ..... p 63
2 - Solutions de stockage ..... p 63
3 - Matériel utilisé ..... p 65

CONCLUSION ..... p 66
BIBLIOGRAPHIE ..... p 67
ANNEXES ..... p 68

INTRODUCTION

Dans le cadre d'une reconvertion professionnelle, j'ai intégré le Master II Régie des oeuvres et montage d'exposition à Amiens. J'ai eu l'opportunité d'effectuer un stage à la Cité de la Musique - Philharmonie de Paris, institution parisienne autant prestigieuse que variée dans sa programmation musicale et muséale. Ayant un attrait particulier pour les instruments de musique et la proximité aux oeuvres d'art, je suis ravie d'y être restée 6 mois, renforcant ainsi mon expérience professionnelle passée et me spécilisant dans la régie des oeuvres.

Il me serait difficile de rapporter ici toutes les tâches faites durant ce stage. Cependant, j'ai préféré me concentrer sur les missions les plus significatives et rapporter ici les bases du métier de régisseur.

Chaque institution ayant sa propre vision du métier, j'ai voulu retranscrire la diversité des missions que le service de la régie des oeuvres de la Philharmonie est amené à faire : de la gestion de la collection permanente du Musée de la musique, en passant par les expositions temporaires des 2 sites (musée et Philharmonie) jusqu'à la gestion des espaces des réserves où la conservation préventive est au coeur de ce métier.

Un travail de fond a été réalisé à travers 3 chantiers des collections dont certains sont pratiquement terminés alors que d'autres n'en sont qu'aux prémices. J'ai ainsi pu découvrir la richesse de cette collection muséale patrimoniale et m'ouvrir à la production des expositions temporaires qui à ma grande surprise s'ouvrent de plus en plus à l'art contemporain : un juste équilibre s'opère entre la régie des collections et celle des expositions.

Après avoir une connaissance plus approfondie de la collection et de la problématique liée à l'organisation des espaces de stockage, j'ai voulu me pencher sur la reconnaissance des étuis des instruments de musique au sein de cette collection muséale. Sollicitée par le travail quotidien et les multiples projets, j'ai dans un premier temps établi les procédures à mettre en place lors d'un prochain chantier des collections afin de trouver une meilleure considération des étuis au sein de la collection muséale.

PARTIE 1

LA REGIE A LA PHILHARMONIE DE PARIS

I – PRESENTATION DU MUSEE DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS

1 – L'histoire du musée

Le Musée de la musique est bien plus qu'un lieu de conservation d'anciens instruments de musique. Il abrite l'une des plus prestigieuses collections musicales au monde et est dédié à la musique au sens large, à son histoire et ses pratiques, une institution vivante, animée par des projets culturels les plus attractifs et innovants.

Le musée est d'abord un lieu de vie et une collection offerte à l'écoute du plus grand nombre. Conservateurs, restaurateurs et pédagogues y approfondissent quotidiennement la question de la diffusion sonore du patrimoine musical auprès du public. Pas un jour sans concert ou projet pédagogique misant sur l'expérience directe et sensible de la musique. Parallèlement, une recherche experte s'y développe sur l'histoire artistique, sociale et technique des instruments, garantissant au Musée un rôle d'animation du réseau des collections publiques françaises dans le domaine musical.
Les expositions temporaires du Musée de la musique, inédites pour la plupart, constituent un autre temps fort de sa vie culturelle. Thématique ou historiques, dédiées à de grandes figures musicales (Dylan, Bowie, Beethoven…) ou artistiques (Chagall, Klee, Marclay…), elles favorisent le croisement des disciplines et de problématiques culturelles. Ces expositions rassemblent aujourd'hui un large public et renforcent l'inscription du Musée dans l'offre culturelle des institutions parisiennes.

Le XIXème siècle : l'Europe romantique

Issu d'une longue histoire qui remonte à la Révolution française, le musée a connu des évolutions notoires qui montrent combien la notion même de patrimoine musical suscite des interprétations divergentes : comment et pourquoi conserver l'instruments de musique ? Que raconte cet objet vivant lorsqu'il est exposé ? Est-il assimilable à une œuvre d'art ou doit-il garder sa valeur fonctionnelle ?

La collection issue du Conservatoire, situé à l'époque Rue de Madrid (75008) a peu à peu acquis une valeur historique qui a naturellement conduit en 1997 à l'ouverture d'un véritable Musée de la musique. D'autres questions se soulèvent alors : la musique a-t-elle sa place au musée ? et sous quelle forme ?

Le XVIIème siècle : la naissance de l'Opéra

Les fondateurs de ce musée, ont répondu avec acuité à ces questions. Dix années plus tard, tenant compte des mutations technologiques, est apparue la nécessité de repenser certaines modalités de présentation de cette collection. Le réaménagement des espaces entamé en 2007 a permis de montrer les grandes évolutions sociologiques et artistiques, de mettre en avant les interactions entre les cultures dont résultent bon nombre de pratiques musicales, et de promouvoir le musicien, le luthier ou le compositeur afférant à chaque œuvre.

2/ La création de la collection

La constitution d'une collection d'instruments est associée à la création en 1793 d'un Institut national de musique « où se formeront les artistes nécessaires à l'exécution des fêtes nationales ». L'ensemble devait comprendre une bibliothèque et un « Cabinet d'instruments », dont les pièces provenaient pour la plupart des confiscations aux « Emigrés », aristocrates qui avaient fui à l'étranger les conséquences de la Révolution.

Une première mission d'inventaire a eu lieu pendant que d'autres souhaitaient les vendre aux enchères. Des 316 objets, il n'en subsistera que très peu : difficultés financières, désintérêt des musiciens… : une partie de la collection sera finalement vendue avant que le Conservatoire ne ferme en 1815.

Ce n'est qu'en 1848 que le patrimoine suscite un regain d'intérêt. Au même moment, l'innovation instrumentale connaît une explosion sans précédent comme en témoigne la carrière d'Adolphe Sax. La musique devient de plus en plus présente dans la société : des grandes voix s'élèvent afin de procéder à la création d'un « musée musical » où l'on pourrait conserver les instruments des grands musiciens de l'époque, offrir des objets d'étude aux musiciens et à l'antiquaire.

Vues des instruments du Musée de la musique

En novembre 1864, les premières salles ouvrent officiellement leurs portes : une collection d'instruments est accessible au public à Paris. Le musée suscitant la curiosité du public d'amateurs par la valeur et l'intérêt de ses collections, il obtient pour la première fois des budgets d'acquisition et de nombreux dons. La collection continuera de s'accroitre dans les années 1920-1950. Puis les années de guerre et le manque d'intérêt des pouvoir publics n'offrent pas les conditions nécessaires pour rendre cette collection vivante et accessible. La renaissance viendra grâce au volontarisme de Geneviève Thibault, la comtesse de Chambure dont les instruments portent encore ses traces d'inventaire.

Nommée conservatrice du musée instrumental en 1961, les missions d'un futur musée de la musique se précisent en matière de conservation, restauration, d'inventaire ou de documentation.

Les collections à l'étroit au sein du Conservatoire, le Musée de la musique ne pouvait s'implanter que dans la partie Sud du Parc de la Villettte, place où la Cité de la musique s'était élaborée. L'architecte Christian de Portzamparc fut nommé architecte de l'ensemble tandis que Franck Hammoutène remporta l'aménagement des zones muséographiques en 1990.

Créé en 1997 au cœur de la Cité de la musique, le Musée de la musique abrite aujourd'hui l'une des collections d'instruments les plus prestigieuses du monde ainsi qu'une riche programmation d'expositions temporaires.

La collection du Musée comprend plus de 7000 instruments et œuvres d'art, dont près de 1000 sont exposés au public. Du XVIIe siècle à nos jours, elle retrace près de quatre siècles d'histoire en Occident et propose en regard un voyage à travers les cultures du monde.

Le Musée s'appuie enfin sur l'expertise de ses conservateurs et de son laboratoire, lesquels assurent les missions de conservation des œuvres, de recherche et de diffusion de leurs connaissances en direction du public.

CHIFFRES-CLES

(source : « Un musée pour vivre la musique », Cité de la musique – Philharmonie de Paris, 2018)

300 000 visiteurs par an	7400 instruments et objets d'art	40 films didactiques
3 expositions	1000 œuvres exposées	1130 visites guidées
3200 m² d'espaces d'exposition	5 périodes historiques	540 mini-concerts par an

Organisé chronologiquement, le parcours permanent du Musée déroule une vaste histoire de la musique en Occident du XVIIe au XXè siècle. Présenté au sein d'une muséographie qui favorise leur contextualisation, chaque instrument est rendu à son histoire – un commanditaire, une salle de concert, un répertoire, une sociabilité.

La collection offre par ailleurs une traversée des principales cultures musicales d'Asie, d'Afrique, du monde Arabe, d'Amérique, d'Océanie, celles-ci révèlent ainsi toute la richesse du patrimoine musical de l'humanité. Elle dévoile de nombreux trésors, notamment des instruments ayant appartenu à d'illustres musiciens et compositeurs : le violon de Paganini, la harpe de la princesse de Lamballe, confidente de Marie-Antoinette, le piano de Chopin et celui de Bizet ou de Franz Liszt, la guitare de Berlioz, de Brassens ou de Django, la malle-cabine de Barbara, le saxophone de Coleman Hawkins ou encore le violon de Grappelli.

La collection permanente inscrit également l'histoire de la facture instrumentale dans un large imaginaire artistique, riche de tableaux, de sculptures et d'objets d'art, tandis que les expositions temporaires décloisonnent les disciplines pour mettre en regard l'histoire de la musique et celle des arts visuels.

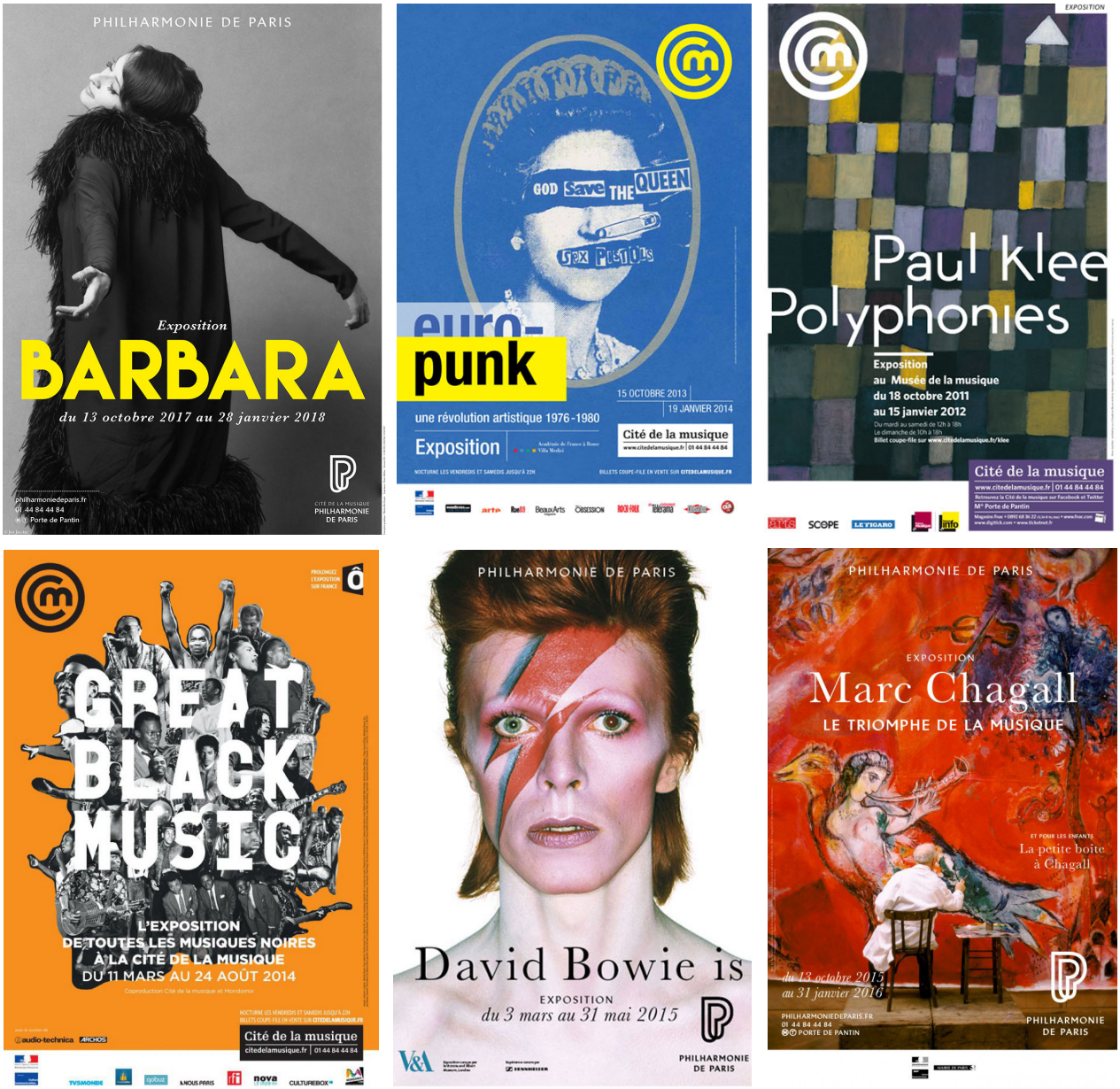
3 - Les espaces d'exposition

Le Musée dispose également de deux espaces dédiés aux expositions temporaires : le premier de 400 m² au sein de la Cité de la musique, le second de 750 m² au cœur de la Philharmonie. Les thématiques déclinent différents sujets : les grands courants de l'histoire musicale, les figures iconiques de la musique et le dialogue entre la musique et les arts.

Véritables expériences immersives au cœur de la musique, les expositions de la Cité de la musique – Philharmonie de Paris donnent des clés pour comprendre l'évolution des esthétiques et des pratiques musicales à travers les siècles.

La Philharmonie nourrit une forte expertise, aussi bien culturelle que technique, dans l'art d'exposer la musique. L'art des sons s'y donne « à voir » sous toutes ses formes. Certaines expositions monographiques, comme *Ludwig van* ou *Barbara*, explorent les figurent iconiques de l'histoire musicale en les inscrivant dans un contexte culturel foisonnant.

D'autres expositions, comme *Great Black Music* ou *Euro-Punk*, privilégient l'angle thématique, pour inscrire toujours la création musicale dans un paysage artistique élargi. Soucieuse enfin de décloisonner les disciplines, la Philharmonie encourage, à travers des expositions comme *Paul Klee* ; contrepoint ou *Chagall et le Triomphe de la musique*, l'étude du parallèle des arts (musique, peinture, photographie, cinéma).



Précédentes affiches des expositions à la Philharmonie de Paris

Les expositions de la Philharmonie associent œuvres d'art, instruments, costumes, projections mais aussi dispositifs interactifs et immersifs. Elles proposent une expérience sensible et originale, renouvelée pour chaque thématique abordée.

L'espace d'exposition actuel dans le bâtiment de la Philharmonie n'était, à sa construction, pas prévu à cet effet. Effectivement, la salle de 700 m² a été conçue comme un espace supplémentaire voire hybride en premier lieu, elle pouvait servir à l'accueil de public lors de manifestation mais n'avait pas de fonction particulière.

Aucune condition ne remplissait le cahier des charges afin de pouvoir accueillir des expositions, donc des œuvres d'art, lesquelles répondent à des règles strictes de conditions d'exposition : une température à 19°C, une humidité relative à +/-55%, des locaux sécurisés, des espaces de réserves climatisés et sécurisés, une zone de déchargement etc.

Il a fallu réaménager les espaces : la salle a dû être repensée comme un espace d'exposition du sol au plafond, les réserves ont dû se parer de climatisations, engendrant des coûts supplémentaires. Certaines réserves n'ont pu être aménagées puisque des canalisations parcourent le plafond. A ce jour, elles sont exclusivement réservées aux expositions de la Philharmonie et se composent : d'une zone de déballage et de stockage des caisses (environ 15m2) et d'une zone de réserve climatisées (environ 30m2) où sont entreposées les œuvres en attendant leur accrochage ou leur retour chez l'emprunteur.

Cette réserve sert également de zone de travail pour y faire les constats d'état sur les tables roulantes et stocker le matériel d'emballage. Un ordinateur de consultation est à disposition afin de pouvoir imprimer les constats d'état et accéder à sa boîte mail.

II - LE SERVICE DE LA REGIE DES OEUVRES

1 – La régie et des collections du musée

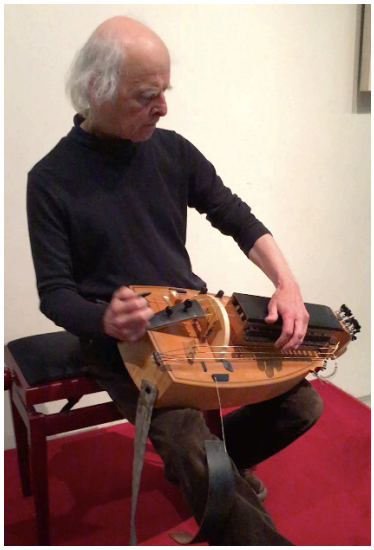
Le service de la régie des œuvres est composé de 3 personnes travaillant à plein temps : Charlotte Marland, responsable du service de la régie des œuvres, Arnaud Martin, régisseur adjoint et Philippe Vieira, manutentionnaire. Chaque personne a un domaine d'expertise différent et complémentaire. Charlotte Marland supervise et coordonne les équipes autour de la collection du musée.

> Une majeure partie du travail de régisseur à la Cité de la musique – Philharmonie consiste à **suivre le mouvement des instruments au sein de l'institution**, mais également les mouvements extérieurs que ce soit pour les prêts d'exposition, de restauration, d'intervenant musicien, de consultation au laboratoire de recherches etc. Des procédures mises en place depuis plusieurs années doivent être scrupuleusement respectées : le conservateur reçoit une demande externe de consultation d'un instrument pour une date définie au préalable. Le service de la régie est sollicité afin de savoir si une personne du service peut accompagner cette visite.
Le régisseur se charge d'organiser un RDV sur l'agenda commun (consultable par toutes les équipes) en précisant le nom des personnes nécessaires à cette manipulation.

Dans un premier temps, l'instrument doit être sorti de la réserve ou de sa vitrine, mais il faut avant tout prévoir le personnel (2 personnes minimum, nombre qui varie en fonction de la taille de l'instrument) pour pouvoir le sortir, prévoir une table roulante pour le manipuler (la première ouvre les portes pendant que la seconde pousse la table sur laquelle se trouve l'instrument) et le remettre aussi à son emplacement à la fin de la consultation. Dès qu'il s'agit de manipuler, transporter, changer de place un instrument ou une œuvre, le régisseur est inévitablement sollicité.
> Le Musée de la musique est un musée « vivant », c'est-à-dire qu'il accueille aussi

bien des visiteurs, des groupes, des visites privatisées, mais surtout chaque jour des musiciens qui pratiquent sur des instruments facsimilés ou sur leur propre instrument pendant un concert-promenade. L'instrument de la collection est joué en amphithéâtre, celui-ci répondant aux conditions de conservation (climatisation et HR) (pour un clavecin ou un piano) lors d'un concert. Une programmation précise est établie en chaque début de mois par le service des actions culturelles afin de prévenir du prochain mouvement des œuvres. Le déplacement d'un instrument n'est jamais anodin : il mobilise une partie de l'équipe et comporte forcément un risque pour l'instrument (de bris, de chute, de désaccord pour un piano etc).

Il arrive parfois qu'un musicien soit sollicité pour venir jouer dans le musée ou lors d'un concert : le régisseur ou le manutentionnaire est alors sollicité afin d'aller chercher lui-même les instruments et matériel nécessaire chez le musicien en amont. Dans ce cas précis, c'est la Cité de la musique – Philharmonie qui prend en charge le coût de l'assurance.



Intervention musicale et médiation au Musée de la musique

> Le **laboratoire du musée** accueille actuellement l'étude de lettres de Marie-Antoinette. Certaines parties ayant été rayées, une analyse précise aux rayons X et dont dispose le laboratoire est nécessaire. Dans ce cas exceptionnel, la Cité de la musique a pris en charge l'assurance. Selon les lots de lettres, je devais redemander l'accès du véhicule des Archives Nationales au quai de déchargement à chaque fois qu'ils venaient les déposer puis les récupérer quelques semaines plus tard. Même si cette demande est exceptionnelle et ne concerne pas le service de la régie (puisqu'il ne sert aucunement le musée, il s'agit de recherches), les œuvres qui sont déposées au musée sont prises en charge par le régisseur.

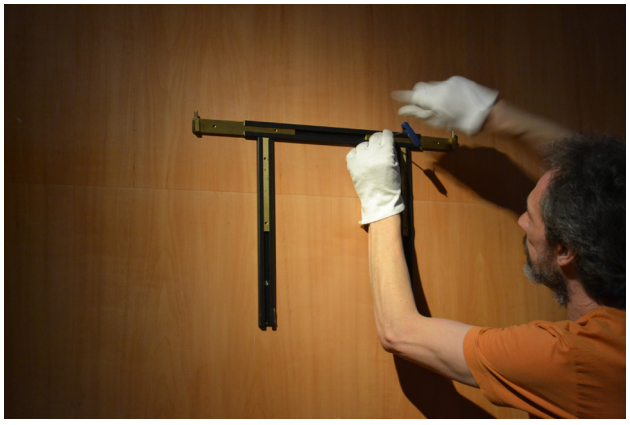
> Au retour de restauration, des bustes en marbre ou encore un tableau de Riesner devaient rejoindre les réserves. Encore une fois, c'est le **régisseur qui s'occupe**

administrativement du trajet des œuvres entre le restaurateur et le musée. De la demande d'assurance, du transport, la coordination des équipes, les mails échangés, aucun déplacement n'est anodin et tout est contrôlé.

> Afin de mettre **un piano sur ses araignées** (roulettes sous chaque pied, permettant de le déplacer), il faut nécessairement 3 personnes. Le piano peut ensuite passer dans le monte-charge desservant à la fois les étages d'accès aux réserves mais aussi les différents étages du musée. Il n'ira jamais directement dans la salle de concert, il passe d'abord par la salle d'harmonisation où l'accordeur viendra l'accorder avant sa mise en place sur la scène.

Déplacement d'un piano au sein du musée

Même l'accrochage d'un tableau mobilise 4 personnes : un régisseur technique, un régisseur, un manutentionnaire et le conservateur, toujours présent pour ce genre de manipulation. Aucune manipulation ne peut se faire sans que le conservateur soit au courant ou ne soit présent : cela reste très protocolaire au sein de l'institution, mais cela permet aussi de cadrer les interventions et de fluidifier l'information entre les services.



Accrochage d'un tableau dans la collection permanente

> Selon les activités, il est arrivé que nous soyons en période un peu plus creuse. Nous en avons profité pour recadrer l'intervention du ménage au sein de la collection permanente. En effet, le personnel de ménage n'a le droit d'intervenir que dans les allées et non sur les podiums ou les œuvres. Le service régie est garant de cette intervention où le manutentionnaire intervient le lundi, jour de fermeture du musée. Nous nous sommes rendus compte que le taux d'empoussièrement est relativement élevé au sein de la collection permanente : la poussière est apparente sur les instruments mais aussi sous les podiums. Un amas de poussière et de déchets ont été ramassés : notons que la poussière est une source d'alimentation pour les insectes xylophages : elles peuvent y

trouver à manger et se reproduire volontiers. Il est essentiel de procéder au ménage sous les podiums au minimum 1 fois par an en plus du ménage habituel des podiums et instruments.

Avec l'accord du service de sécurité du musée, un agent de surveillance intervient lui aussi sur certaines œuvres afin de prêter main forte. Le rôle du régisseur est de former et prévenir ces personnes. Les œuvres délicates ne peuvent pas être nettoyées avec n'importe quelle matière : un chiffon microfibre peut s'accrocher aux instruments en bois, décrochant parfois des paillettes de dorures. C'est le cas pour certains clavecins de la collection, la vigilance est donc de rigueur.

Poussière ramassée sous les podiums

> A l'extérieur de la halle aux cuirs, se trouvent des **sculptures des monuments aux morts**. Faute de place à l'intérieur du bâtiment, elles ont toujours été conservées à l'extérieur. Malheureusement, cette zone étant souvent contrainte aux vents violents, les bâches qui les recouvrent sont en piteux état accusant les frottements à répétition sur la pierre. Une fois de nouvelles bâches et sangles commandées, nous nous sommes attelés à la tâche. Armés du matériel nécessaire, tels qu'une blouse, gants et masques anti-poussière, de matériel de nettoyage et d'un tire-palette, nous avons ôté les anciennes sangles ainsi que les bâches abîmées.

C'est là que je me suis rendue compte de l'ampleur du travail : le vent ayant ramené des feuilles mortes et surtout de la poussière, l'exercice allait être très long et nous n'étions que 2 opérateurs. La première sculpture étant stockée dans une caisse à banc, nous ne pouvions pas pénétrer à l'intérieur : ôter la poussière avec un balai paraissait quasi impossible. Christine Laloue étant en congés et la procédure d'intervention sur les oeuvres étant très protocolaire, je me suis permise de la contacter pour lui demander l'autorisation d'utiliser un compresseur à air. Evidemment, celui-ci sera manipulé avec précaution et à distance de la pierre. Sur son accord, le travail a été grandement facilité. Au total, c'est près de 4 sacs poubelle de feuilles, de poussière (et 2 rats desséchés) qui ont été ramassés sur 2 jours de travail.

Changement des bâches des sculptures des monuments aux morts. Avant / Après. Halle aux cuirs.

> Afin de pouvoir tracer les œuvres au Musée de la Musique, nous travaillons avec **la base de données et de documentation ALOES**. Il s'agit d'une base de consultation de bibliothèque et non d'une base de type musée. Elle n'est donc pas adaptée pour l'utilisation que voudrait en faire un régisseur d'œuvres : la prise en main fut quelques fois alambiquée.

Comme toutes les bases de données, elle doit être mise à jour régulièrement au risque de perdre physiquement les œuvres entre les différentes réserves et lieux de stockage. C'est un travail consciencieux et détaillé qu'il faut accomplir au fur et à mesure. Lorsque je suis arrivée au Musée de la musique, le conservateur Philippe Bruguière m'a demandé d'actualiser des localisations. Une liste d'œuvres de quelques pages devait être mis à jour sur la base ALOES suite à leur mouvement après un dégât des eaux en novembre 2018 : il s'agissait de modifier les localisations dans une même réserve ou de les signaler comme déplacées d'une réserve à une autre.

Sur chaque fiche œuvre est renseigné le maximum d'informations qu'a rempli le conservateur concerné :
> *Indentification* : n° inventaire, le facteur de l'instrument, lieu de création
> *Description* : de quelle matière est-il fait ? quelle forme a-t-il ?
> *Mesures* : longueur x hauteur x largeur
> *Gestion muséale* : c'est là qu'intervient le régisseur. Il s'agit de tous les mouvements de l'œuvre : si elle a été déplacée dans le musée, prêtée pour une exposition, changement temporaire de localisation etc… tout est noté dans cet onglet. Il sert par exemple à savoir

combien de fois il a été prêté, quel intérêt il suscite, et dans quelles conditions selon le lieu où il a été exposé.
> *Récolement* : si l'instrument ou œuvre a été récolé, à quelle date et par qui, quel est son état sanitaire à ce moment donné, son taux d'empoussièrement, sachant que tout est noté, permettant ainsi de suivre son évolution.
> *Documentation* : des liens renvoient aux livres qui peuvent aider à la documentation, facture, photographie de l'œuvre.

Il s'avère que cette base n'est pas facilement praticable pour cette utilisation mais a pourtant été fondée en lien avec la documentation. Toutes les ressources ont été réunies dans la médiathèque. Une documentaliste s'occupe d'indexer les nombreux concerts programmés au sein du musée : elle utilise toutes les ressources à disposition afin de documenter son travail.

La base MIMO (Musical Instrument Museums Online, les collections d'instruments de musique conservées dans le monde entier) serait idéale à l'utilisation de la documentaton du musée si elle était reversée sur un logiciel de gestion muséale. C'est de cette base que part tout ce qui concerne les collections en ligne, très bien référencées.

ALOES est donc le reflet de tout ce qui est publiable. Même s'il n'est pas un outil pratique d'un point de vue régie, les connexions qu'il y a derrière sont si complexes qu'un changement d'outil ne pourrait pas se faire dans l'immédiat. Une réflexion sur l'évolution de la base est cependant en cours.

Thierry Maniguet, conservateur des instruments à vents a fait bâtir ALOES en donnant un cahier des charges précis : c'est la société ARCHIMED, spécialisé dans les logiciels de bibliothèque qui a fabriqué les rubriques et l'arborescence de la base. Aujourd'hui, il y a plus de fonctionnalités que ce dont se servent les utilisateurs de cette base : un travail d'envergure avait été fait afin de regrouper tous les besoins du Musée de la musique.

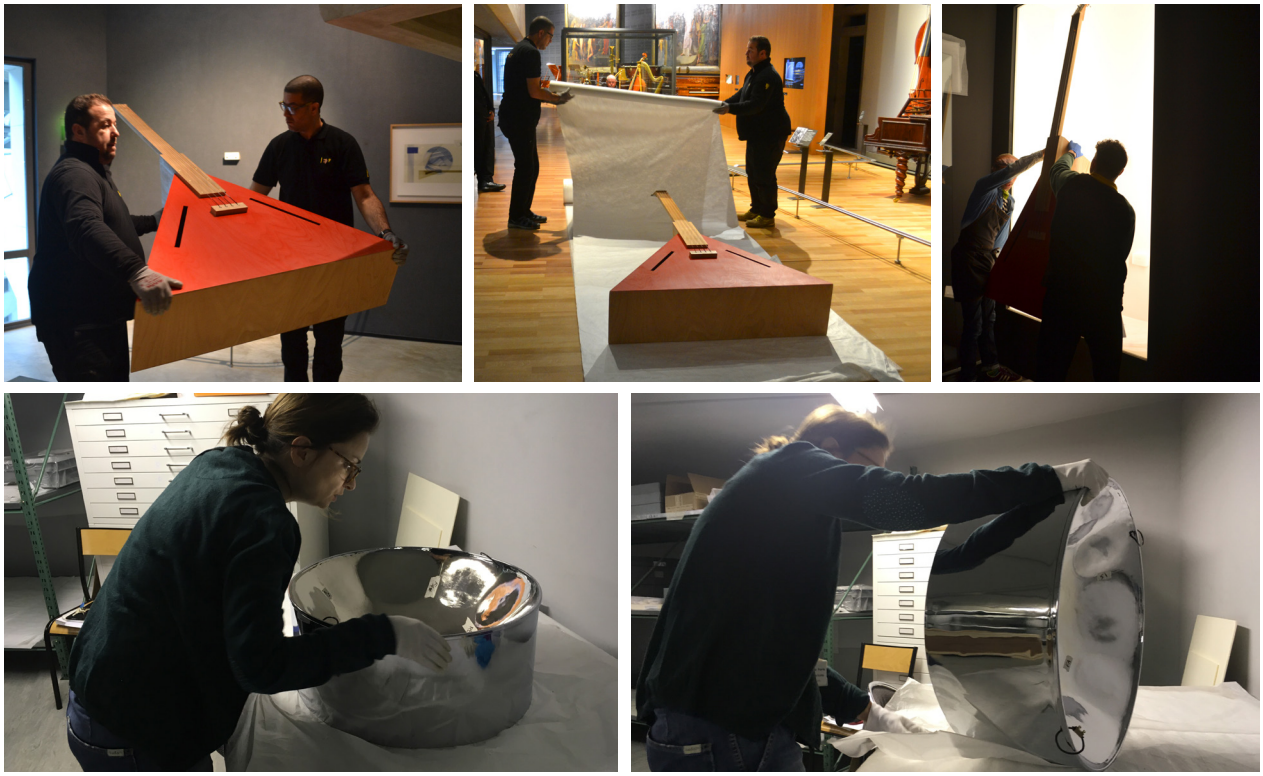
En 2008-2009, lorsque le réaménagement du musée a été acté, Philippe Bruguière a édité beaucoup de changement sur les notices. Elles sont maintenant nommées « les fiches expertises ». A part le module « récolement » et le module « gestion muséale », les documentalistes sont les seuls qui peuvent changer ces données : ceci afin d'éviter que tout le monde puisse intervenir et remplir les fiches à son gré.

2 – La régie et les expositions temporaires

Dès les premières semaines de stage, j'ai effectué plusieurs convoiements dans Paris notamment pour 2 expositions où nous prêtions des instruments issus de notre collection.

• L'exposition *Paris-Londres. Music Migrations (1962-1969)* a lieu au Musée National de l'Histoire de l'Immigration (MNHI) où nous avons prêté un steel band et la *Flying V* de Xavier Veilhan habituellement accrochée dans la collection permanente du musée. Afin de l'emballer et la transporter jusqu'au musée de la Porte Dorée nous avons fait appel à LP ART, société spécialisée dans le transport d'œuvre d'art. La directrice de notre musée ne souhaitant pas que cette cimaise reste vide pendant les 6 mois de l'exposition, nous avons sollicité le studio Xavier Veilhan afin qu'il nous prête une guitare de remplacement.

Avant de faire partir les œuvres vers le MNHI, nous avons effectué les constats d'état (cf annexe 01) au préalable. Les steel band étant des instruments en métal, nous avons été plus attentifs aux altérations d'oxydation et des soudures. Les constats ont été vérifiés sur place avec la régisseur en charge de l'exposition temporaire avant l'accrochage et l'installation.



Emballage d'une oeuvre dans le cadre d'un prêt de l'exposition au MNHI.
Constats d'état des oeuvres dans le cadre d'un prêt de l'exposition au MNHI.

• L'exposition *Paris-Romantique 1815-1848* a lieu actuellement au Petit Palais de la Ville de Paris. Nous y avons prêté 2 tableaux, 2 bustes en marbre et un piano après acceptation de nos conditions générales de prêt (cf annexe 02) par le Petit Palais. C'est également la société LP ART qui était en charge du transport.
J'ai effectué les constats d'état des 2 marbres qui avaient été sortis de leur caisse au préalable par mes 2 collègues. Etant donné qu'ils revenaient de restauration, nous avions déjà une trace des altérations observées. J'ai repris des photos que j'ai jointes aux constats. Christine Laloue, la conservatrice en charge de ce corpus les a vérifié.

Les 2 tableaux ont été constatés sur place avec une des restauratrices du Petit Palais qui a pu constater des craquelures et des soulèvements. Les tableaux seront à surveiller pendant toute la durée de l'exposition. Quant au piano, contrairement à ce que l'on pourrait penser, il est facilement déplaçable et transportable à condition de respecter toutes les précautions que nous avions prescrites. Une méthodologie précise s'impose. Là aussi, le constat a été réalisé au Petit Palais avec une restauratrice.

Déballage et installation des oeuvres dans le cadre d'un prêt au Petit Palais

• L'emprunt d'œuvres concerne aussi la Philharmonie pour ses prochaines expositions : pour l'exposition *Charlie Chaplin*, nous nous sommes rendus chez le commissaire d'exposition Sam Stourdzé, prêteur principal et actuel directeur des Rencontres photographiques d'Arles. Même si l'exposition débute en octobre 2019, nous avons dû organiser le transport d'une partie des œuvres vers la Philharmonie au mois de juin à cause du planning très serré.

Avec l'aide de notre manutentionnaire, nous avons organisé le transport en interne et avons emballé les photos encadrées dans du papier bulle en prenant soin d'insister sur les coins.

Juste à côté de nous, avec une personne de la production effectuant un aller-voir (procédure permettant d'attester de l'état d'une œuvre, ses dimensions, ses préconisations de transport etc), j'ai été étonnée de constater que le choix des affiches de Charlie Chaplin (issues de la collection personnelle de Sam Stourdzé) étaient déroulées dans la cour à même le sol.

Aller-voir des affiches de la prochaine exposition Charlie Chaplin, l'homme orchestre.

A mon retour au musée, mon collègue régisseur technique me rappelait à juste titre qu'une œuvre est considérée comme telle à partir du moment où nous signons la prise en charge par la Philharmonie. Avant, elle reste entre les mains du prêteur, qui ne la range pas forcément au statut d'œuvre. Un dépoussiérage sera alors nécessaire avant de les faire encadrer par un professionnel.

• Nous avons effectué un autre aller-voir pour la prochaine exposition *Les musiques de Picasso* (3 avril- 16 août 2020) afin de pouvoir emprunter des instruments de musique ayant appartenu au maître espagnol. L'état des instruments de musique a pu être constaté sur place : nous avons pris la décision d'organiser une anoxie puisque nous ne savions pas quelles avaient été leurs conditions de conservation.

Etant donné le petit volume qu'ils représentent, nous avons mis en place une anoxie passive au sein du Musée de la musique en zone de quarantaine. Dans un premier temps, des bandes en matériaux composites sont taillées à la longueur de la chambre et constituent la base de la housse.

Elles sont soudées entre elles et forment ainsi une poche dans laquelle la boîte contenant les objets à traiter pourra se glisser. En dernier lieu, des sachets d'absorbeurs d'oxygène seront insérés avant soudure définitive de la poche. Ce procédé vise à retirer l'oxygène de cet espace hermétique et tuer toutes les larves, œufs, insectes en méthode de traitement insecticide.

Mise en place d'une anoxie passive des instruments de musique ayant appartenu à Picasso

3 - Les espaces de stockage des oeuvres

Les réserves du Musée de la musique abritent les collections du musée par typologie de collections. Certaines sont situées au cœur même du musée quand d'autres sont externalisées dans le parc de la Villette.

La halle aux cuirs :
A proximité des abattoirs de la Villette, la halle aux cuirs a été construite au début des années 60 pour la transformation des peaux issues des bêtes des abattoirs et leur stockage. Avec l'arrivée du périphérique en 1966, elle s'est retrouvée coupée du reste du site des abattoirs (actuelle Cité des Sciences). La halle appartenant depuis à l'Etat fut rattachée à l'Etablissement public du parc et de la Grande halle de la Villette.

Avant la fin de la construction du musée, le déménagement et les collections se sont fait jusque dans la halle aux cuirs. Cette halle sert maintenant de réserve en plus des réserves actuelles du musée. Elles ont longtemps été considérées comme les réserves principales puisque le musée n'en abritait aucune en son sein à l'époque. Tout était regroupé sur ce même site : les réserves, mais aussi l'atelier des restaurations, le laboratoire photographique, la cellule de désinfection (on parlait à l'époque d'un traitement dans la chambre à gaz avec oxyéthylène puis par la suite à l'azote).

Avec l'évolution des technologies, tout est devenu très vite obsolète et dangereux. A l'heure actuelle, ce matériel n'est plus en état de fonctionner mais existe toujours tel quel. Au début des années 90, le Musée de la musique était un des premiers établissements culturels parisien et français à avoir ce type de matériel : le Château de Versailles venait sur ce site pour faire leur anoxie. Pour l'anecdote, la Cité des Sciences avait aussi un étage pour stocker leur matériel d'expositions temporaires), qui est maintenant abandonné. Plusieurs projets ont essayé de naître mais n'ont finalement pas aboutis.

Les restaurateurs préparaient les instruments qui allaient être présentés. Entre janvier et juillet 1995, les instruments ont commencé à être rapatriés dans le bâtiment du musée encore en travaux. Seulement une partie puisque les plus volumineux (pianos, contrebasse et les instruments extra européens) sont restés sur place, faute d'espace de stockage dans le musée. A l'aube des années 2000, il était question de libérer enfin la halle aux cuirs, mais le musée avait visiblement besoin de place. Ce qui devait rester un espace de stockage provisoire s'est vite détourné en espace de stockage permanent.

La réserve S-1 :
Cet espace abrite les instruments à cordes frottées tel que les violons, les violoncelles, accordéons, etc. Un espace de travail et autre lieu de stockage provisoire à l'intérieur de celui-ci est appelé la chambre forte (anciennement fermé par une porte blindée). C'est dans cet espace que je travaillerais souvent sur les collections.

Il sert de stockage provisoire notamment pour les projets dont j'ai eu la charge : les oiseaux pour la Nuit du Rossignol entre le montage, le démontage, l'anoxie et leur retour au MNHN, la mise sous pochettes des calques des pianos Gaveau rangés dans des meubles à plan, la préparation des œuvres pour le concours de l'INP, l'arrivée de certaines œuvres pour les prochaines expositions temporaires (Charlie Chaplin et Pierre et Gilles).

La réserve T-1 :
Cette réserve abrite les instruments à vent, les cuivres et les Beaux-Arts (dessins et photographies). Comme beaucoup de réserve de musée, les espaces sont saturés. Les conservateurs du musée et le service régie veille à garder des conditions optimums aux œuvres stockées dans ces espaces. Toutes les réserves sont climatisées avec un climat contrôlé à 19°C et sécurisés.

La réserve tableaux :
Beaucoup plus petite que les précédentes, elle est destinée uniquement à accueillir les tableaux de la collection. Aménagée avec des racks à tableaux, elle peut accueillir les 120 tableaux de la collection.

Le local muséographique :
Ce local équipé de rayonnage mobile sert de dépôt pour les gros instruments comme les pianos. Haut de plafond, il accueille également les archives papiers du musée et une partie du matériel d'emballage et de conditionnement. Il n'est pas considéré comme une réserve mais certaines œuvres comme les bustes en marbre qui ne craignent pas y sont stockées. Par chance, la température y est assez constante autour de 20°C.

> A chaque entrée en réserve telle qu'elle soit, c'est toute une procédure qui se met en place : une personne habilitée (conservateur, régisseur ou responsable) prend les clés dans le vigiClé, appelle le PC intrusion / sécurité afin de prévenir de notre entrée avec notre nom et notre fonction, avec le téléphone situé à l'entrée de chaque réserve, badge et ouvre enfin la porte.

La procédure sera la même à la fermeture de la réserve : appel, fermeture de la porte, badge, remise des clés au vigiClé. Un automatisme essentiel à la bonne sécurité des œuvres et des réserves. Pour ma part, je n'avais pas accès directement au clés (uniquement le local muséographique) : je devais demander l'ouverture soit à Charlotte ou Arnaud du service régie.

Il en est de même à l'ouverture de la porte de secours situé au quai de déchargement du musée. Le PC intrusion doit toujours être prévenu des mouvements internes dès les ouvertures/fermetures de porte.

4– La conservation préventive

Les espaces des réserves sont soumis à des inspections régulières afin d'éviter tout problème interne. La conservation préventive[1] regroupe l'ensemble des actions entreprises indirectement sur les biens culturels. Elle agit sur leur environnement afin d'en retarder la détérioration ou d'en prévenir les risques d'altération. Ces interventions permettent de favoriser ou de créer les conditions optimales de préservation du patrimoine culturel.

La conservation préventive est au coeur du métier de régisseur. A la Philharmonie de Paris, il peut ainsi intervenir sous différentes formes :
- conseiller et donner des avis techniques concernant les matérieux ou les bonnes pratiques recommandées en matières de conservation préventive.
- conseiller et donner des avis techniques pour l'exposition, le stockage et le conditionnement des objets.
- aider à la gestion du climat dans les salles d'exposition et les réserves.
- aider à la gestion de l'infestation (insectes et moisissures).
- organiser et suivre les chantiers des collections : conception, conseils, procédures, suivi des traitements.
- former le personnel aux techniques de la conservation préventive : manipulation des collections, dépoussiérage, emballage, marquage, organisation des réserves, lumières, etc.

Cette liste est certes non exhaustive mais actée régulièrement, elle permet de limiter les problèmes liés aux infestations et problèmes techniques de climatisation.
Nous prendrons ici comme exemple les pièges à insectes installés dans les réserves par le laboratoire du musée. Le rôle du régisseur est de vérifier ses pièges et d'en informer les personnes compétentes.

Piège à insectes installé dans les réserves

1- FEAU Etienne , BERTIN Florence, Vade-Mecum de la conservation préventive, C2RMF, Paris, 2006.

PARTIE 2

LES MISSIONS CONFIEES

I - LES CHANTIERS DES COLLECTIONS

1 - Reconditionnement des calques pianos Erard, Gaveau

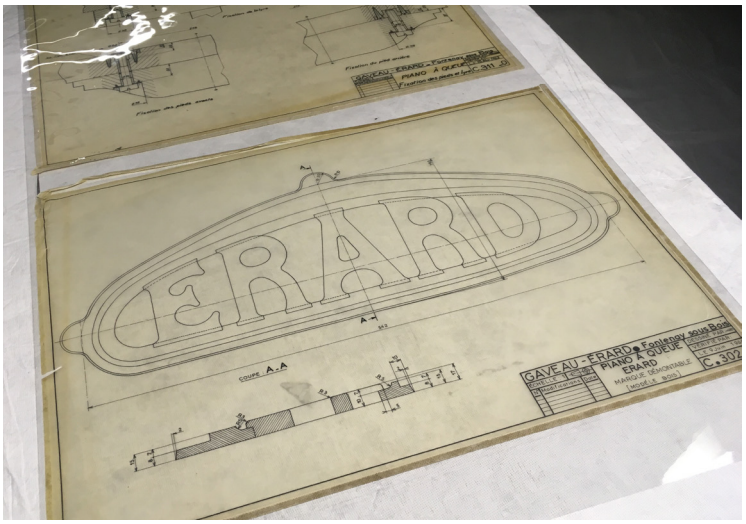
Plusieurs chantiers des collections ont pu être commencé pendant la durée de mon stage.

Un **chantier des collections** est une opération exceptionnelle pour une institution permettant de traiter « en masse » un ensemble d'objets définis (transfert de collections ou opération de rénovation, création de nouvelles réserves ou d'un nouvel espace muséal). Il permet également l'étude des collections d'un musée, la réalisation de récolements, d'inventaires précis et informatisés des objets du musée, de leur prise de vues photographiques à la mise en place de campagne de restauration (nettoyage, traitements, voire décontaminations). Ils sont nécessaires à la conservation et à la lisibilité des œuvres.

Chaque chantier est spécifique et dépend du contexte de l'institution et des besoins des collections. Il nécessite des moyens exceptionnels (humains, financiers et techniques) qu'il faut évaluer en amont si on souhaite le mener à bien.

> Qu'elle soit pour les tâches quotidiennes d'emballage ou de transport ou pour un chantier des collections, **les stocks de matériel** peuvent vite diminuer. Pour des raisons économiques et écologiques, le Musée de la musique réutilise beaucoup de matériel comme le tyvek, mousses en polyéthylène, papiers de soie, cartons neutres etc.

Cependant, afin de pouvoir commencer ou poursuivre les chantiers des collections, j'ai proposé de regrouper tous les besoins matériels des futurs projets afin de prévoir les stocks pour la rentrée de septembre. En ayant noté au fur et à mesure ces besoins lors de réunions de service, j'ai pu rapidement établir une première liste.



Calques des pianos Erard Gaveau mis sous pochette

5 commandes ont été passées auprès de fournisseurs différents (Manutan, Raja, PEL, France Aspiration, Arden Plast) : c'est un travail assez long et procédurier auprès du service financier qui s'en suit. Pour chaque chantier et projet, des estimations de volumes des collections ou de quantité de matériel ont été établies.

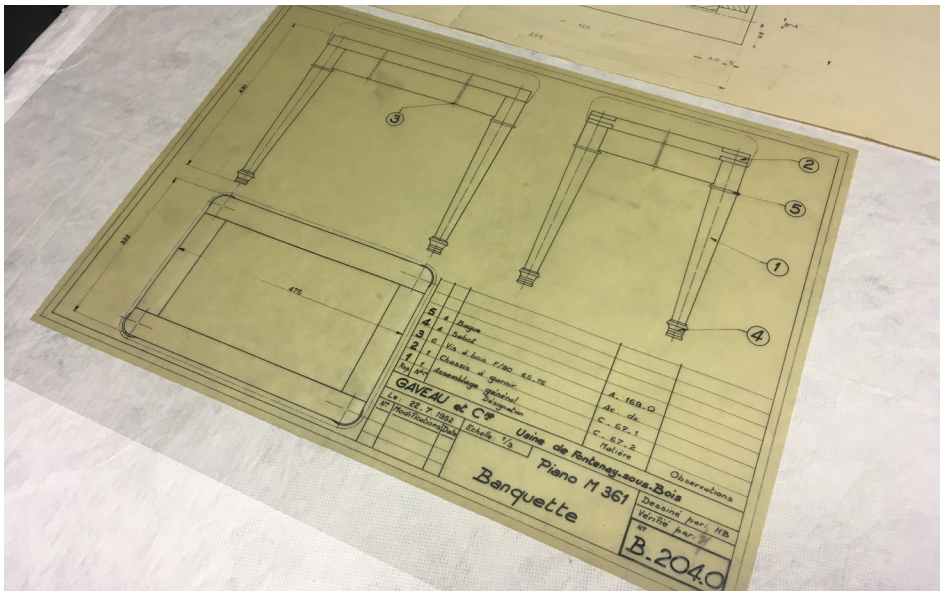
> Le chantier des collections le plus significatif lié à cette commande de matériel est sans doute celui du f**onds d'archives du musée** où se trouvent les **calques de fabrication des pianos Erard, Pleyel, Gaveau**. Ces calques constituent un fonds riche et unique des secrets de fabrication des pianos de la collection. Conçus par les facteurs d'instruments, il s'agit de dessins techniques et de mesures reprenant chaque élément composant des pianos.

Ces calques sont conservés dans des pochettes kraft en mauvais état. Un premier travail de reconditionnement et d'inventaire avait été réalisé l'année dernière par une stagiaire du musée. Faute de temps et de moyens, les calques n'ont pas été inventoriés un par un puisqu'ils nécessitaient la présence du conservateur en charge de ce corpus.

Au vu de leur état de conservation dégradé, la priorité était donnée à leur reconditionnement. Des pochettes mylar de grandes dimensions (60 x 80 cm) afin d'en conditionner plusieurs dans une pochette, ont été commandées chez un fournisseur au Royaume-Uni. Cette commande arrive avec un délai de 2 à 3 mois selon leur approvisionnement.

Le premier exercice a été de repasser derrière ce premier travail afin d'optimiser le rangement des pochettes dans les meubles à plans.

Nous nous sommes rendus compte que nous pouvions améliorer ce classement avant de continuer le reconditionnement. Les pochettes ont été « remontées » dans les tiroirs supérieurs : de 14 tiroirs initiaux, nous sommes passés à 9 tiroirs pleins. D'après les conseils de la restauratrice, il faut veiller à ce que les calques ne se superposent pas dans les pochettes, et qu'aucun poids supplémentaire ne vienne écraser celles du dessous.



Calques des pianos Erard Gaveau mis sous pochette

Au vue des grandes dimensions des pochettes mylar, la manipulation était bien plus pratique à 2 personnes (une qui tient la pochette ouverte, une autre qui glisse le calque à l'intérieur). Le mylar a la réputation d'être très peu électrostatique : or, il s'avère qu'avec la température et le taux d'humidité ambiant, il le devient vigoureusement, compliquant ainsi la tâche étant donné la fragilité des archives. Parfois trouvé avec un scotch qui a mal vieilli, parfois cassant voir très cassant, les calques ont parfois pris de mauvais plis depuis leur date de conception en 1940.

Numérotation et rangement des pochettes mylar dans les meubles à plans.

Un inventaire du nombre de calques par pochette originelle kraft est reporté dans l'inventaire avec son numéro de meuble (il y en a 2 actuellement) et son numéro de tiroir. Il a donc été mis à jour avant de continuer le reconditionnement (cf annexe 03).

2 - Les Archives Nadia Boulanger

Un autre chantier des collections verra le jour en septembre 2019 : les **archives de Nadia Boulanger**, compositrice et musicienne ayant contribué à l'enrichissement du Musée de la musique, devront être reconditionnées.
Afin d'aménager une réserve muséale, il convient d'adopter une bonne méthodologie afin que les œuvres soient conservées dans de bonnes conditions. Cela dépend des conditions de conservation préventive mais aussi du mobilier choisi. L'aménagement d'une réserve doit se faire sous plusieurs critères : elle doit être fonctionnelle et permettre l'accessibilité (aux rayonnages et aux œuvres directement avec le minimum de manipulation), la consultation (visibilité et lisibilité des objets), la sécurité (vol et incendie) et la préservation des œuvres (climat, pollution, apport lumineux, infestation).

Même si les estimations restent approximatives et avant de commander le matériel nécessaire, l'aménagement prévoit toujours de 30 à 40% d'espace de stockage supplémentaire par rapport à l'état des collections actuelles.

Composé d'un grand volume de livres et de partitions actuellement en cartons à la halle aux cuirs, les conditions de conservation ne sont pas optimales : la halle aux cuirs est soumis à l'infestation de souris, mets qu'elles pourraient grandement appréciées si nous ne nous attelons pas à la tâche rapidement.

Etant donné qu'ils sont conservés dans des cartons de déménagement standardisés, nous avons mesuré la taille d'un carton que nous avons multiplié par leur nombre. Les étagères actuelles seront démontées et remplacées par des armoires métalliques fermées à clés. Sachant qu'elles seront placées sous une mezzanine, j'ai dû procéder à une étude comparative des fournisseurs afin de m'assurer que le volume total des archives puisse bien tenir dans les étagères repérées.

> Parmi les commandes de matériel, des tissus destinés au **plan de sauvegarde des œuvres (PSO)**[2] du musée devaient être découpés à dimensions des instruments.

Les musées, les monuments historiques et les salles d'exposition sont comme tous les bâtiments exposés à de nombreux risques, en particulier le risque d'incendies, le plus grave dont la probabilité d'occurrence est la plus élevée. Au sein du musée sont conservées ou exposées des œuvres d'art qui restent à la merci de ces mêmes risques. Le plan de sauvegarde des œuvres permet de limiter les dégâts (incendie, inondation, dégâts des eaux etc). Que ce soit pour le musée ou pour l'actuelle exposition temporaire *Electro*, tous les personnels de l'établissement doivent connaître l'existence de ce plan.

Pour le musée, des rouleaux de tissus de 4 mètres étaient stockés en réserve. Il s'agit de tissu ignifugé, c'est à dire qui résiste au feu grâce au traitement de sa fibre. Il est ignifugé dans la masse à sa confection avec classement au feu M1 (ininflammable). L'avantage du traitement dans la masse est que même après lavage le tissu conserve toutes ses propriétés ignifugeantes.

Afin d'être découpés aux bonnes dimensions, Charlotte m'avait transmise une liste des œuvres du musée classées par indice de priorité d'intervention. A partir de la liste des instruments de musique en priorité 1, nous avons mesuré chaque instrument selon les mesures habituelles (L x l x p). Une fois les mesures relevées, nous avons été rappelées par les projets du quotidien, laissant en suspens ce projet de découpe pourtant urgent et essentiel dans le cadre de la conservation préventive des biens culturels. Ce projet sera repris en priorité au mois de septembre/octobre. Il en est de même pour les expositions temporaires : selon les valeurs d'assurance des œuvres et leur manipulation possible en cas d'évacuation (nous ne prendrons pas l'œuvre la plus lourde par exemple), une liste des œuvres est établie pour le PSO. Etant donné que les œuvres sont sécurisées par des câbles ou des vis TEMARD empêchant le vol de certaines œuvres, il faut pouvoir réagir très vite en cas d'incident.

2 - PLOUVIER Frédéric, «Le plan de sauvegarde des oeuvres dans les expositions temporaires», **Face au Risque,** 29/10/2018 (En ligne : https://www.faceaurisque.com/2018/10/29/le-plan-de-sauvegarde-des-oeuvres-expositions-temporaires/). Consulté le 06 mai 2019.

Tous les outils (clés, pinces, couvertures) sont donc regroupés dans une caisse sur un chariot disposé en réserve, qui servira de lieu de stockage d'urgence ou lieu de repli fiable où seront entreposées les œuvres évacuées. Les pompiers du bâtiment ont les clés de ces réserves. Une sorte de guide ou de mode d'emploi établi par le régisseur est glissé dans la caisse en cas de doute sur le démontage des œuvres sécurisées. Une réunion d'information est organisée avec tout le personnel concerné.

3 - Le Studio Pierre Henry

Le chantier des collections visant un projet d'envergure est l'ouverture du **Studio Pierre Henry** au sein du Musée de la musique. En décembre 2018, le musée recevait en donation les machines et instruments de musique de composition ainsi qu'une série d'objets du compositeur Pierre Henry décédé 2 ans plus tôt.
Afin d'agrémenter les espaces du Musée de la musique, un espace permanent de 120m² sera dédié à ce patrimoine exceptionnel dans l'histoire des musiques électroniques et musiques actuelles. Juste avant l'entrée principale du musée, un espace appelé le tipi et accueillant auparavant les activités pédagogiques est réaménagé afin de pouvoir abriter la reconstitution du studio de Pierre Henry.

Pierre Henry était le fondateur de la musique concrète. Il influença notamment les compositeurs de musique électroacoustique. Parmi les œuvres les plus célèbres, on retiendra le titre *Psyche Rock* issu de son œuvre *Messe pour le temps présent* qui a servi pour le ballet du même nom de Maurice Béjart. Il fut également connu pour avoir intégré des sonorités naturelles qu'il avait l'habitude d'utiliser dans ses compositions.

Cet espace sera le prolongement de la collection permanente, un espace hybride où la valorisation patrimoniale s'ouvre à l'expérimentation tactile.
Un atelier de pratique musicale sera mis en place afin que les visiteurs puissent tester des machines, s'improviser compositeur. Le Musée de la musique collaborera étroitement avec Isabelle Warnier, la veuve de Pierre Henry, s'appuyant sur le rayonnement de l'institution parisienne afin de diffuser l'œuvre de son mari décédé en juillet 2017.

3 sections y seront présentées :
- Section 1 : Une porte et un soupir : des machines seront manipulables où le visiteur apprendra à utiliser les bruits du quotidien pour en faire une musique de film.
- Section 2 : Psyché Rock. Un ensemble d'instruments et la représentation des studios. Le visiteur s'initie à l'art du mix, voix par voix.
- Section 3 : Beethoven Remix. Le visiteur pourra filtrer les sons pour recomposer l'œuvre de Pierre Henry.

Ce nouvel espace ouvrira ses portes au public le 1er octobre 2019, le vernissage ayant lieu ultérieurement le 19 novembre 2019.

Pour cela, il a d'abord fallu vider l'espace du tipi occupé par le service des affaires culturelles. Un peu plus d'une demi-journée aura suffi à tout vider afin que les travaux puissent commencer. Depuis l'acquisition des œuvres, elles étaient restées en zone de quarantaine, zone servant actuellement de stockage provisoire afin de ne pas intégrer des œuvres infestées dans les réserves des collections.

L'intégralité du studio de Pierre Henry a été emmené en zone 11/12, zone d'exposition temporaire du Musée de la musique. Après le démontage de l'exposition photo Doisneau, la zone reste inoccupée jusqu'à la prochaine exposition. Etant donné que des œuvres s'y trouvent, la zone a été déclarée « réserve du musée ». Seuls les surveillants de salle ont accès à la clé de cet espace, j'ai dû leur demander de m'ouvrir l'accès à chaque fois que je voulais y travailler.

En premier lieu, nous avons aménagé notre espace de travail : un premier espace nous servira de zone de dépoussiérage des instruments (que nous appellerons aussi « les machines »), un second sera la zone de marquage et enfin, nous formerons un espace de stockage provisoire au sein de cette nouvelle réserve.

Une vingtaine de machines composant le studio original Pierre Henry doivent être nettoyées. Ces machines sont restées pendant des années à la même place, dans son studio de composition, force est de constater que le taux d'empoussièrement des machines est quelque fois élevé. La procédure de dépoussiérage a été mise en place par la restauratrice du musée. Il se fait donc délicatement avec un pinceau doux, parfois à l'aide d'un aspirateur spécialement dédié aux œuvres. Des traces plus tenaces ont pu être retirées avec un chiffon légèrement humidifié.

Dépoussiérage et nettoyage des machines électroniques de Pierre Henry

La diversité et le nombre de projets au sein du musée et des expositions temporaires nous ont amenés à être très vite et souvent occupés. Le chantier des collections s'est poursuivi et j'ai souvent été toute seule pour ce faire.

Encore une fois, Charlotte Marland m'a fait confiance en me laissant complètement autonome. Evidemment, j'ai sollicité plusieurs fois le conservateur en charge du studio Pierre Henry, Thierry Maniguet afin de déterminer avec lui les numéros d'inventaires des œuvres attribuées. J'ai également pris l'initiative de contacter l'assistant de Pierre Henry, qui nous aiderait au montage du studio en septembre afin qu'il puisse nous ôter des doutes car lui seul connaît maintenant l'ordre et le procédé de montage.

Il faut savoir que ces machines sont aussi des amas de câbles ayant tous une fonction particulière et déterminée. Une des parties fastidieuses de ce travail a été de nettoyer tous ces câbles, ceux reliant les machines les unes aux autres, mais aussi ceux qui alimentaient la console qui aurait traîné au sol pendant des années, là où Pierre Henry aurait possiblement déposé de la mort aux rats. Chaque câble a dû être déroulé, le scotch remplacé par des colsons, et nettoyé au cyclohexane (type White spirit).

Nettoyage des câbles des machines électroniques de Pierre Henry

Armée d'une blouse de protection, de gants à usage unique, d'un masque anti-vapeur, et patience, je passais maximum 2h par jour à ce travail en alternant avec le dépoussiérage et le marquage. Il s'agissait ici peut-être de la partie la moins divertissante de mon stage.

Le dépoussiérage terminé, nous avons commencé le marquage[3] des œuvres. Une fois la commission d'acquisition passée où les œuvres sont autorisées à rentrer dans les connections nationales, il faut les marquer de leur numéro d'inventaire afin de pouvoir les identifier. Le marquage doit être réversible et discret, sans pour autant rendre difficile son identification. Le marquage direct de l'objet est à privilégier afin d'empêcher le vol (contrairement à l'étiquette accrochée par une ficelle).

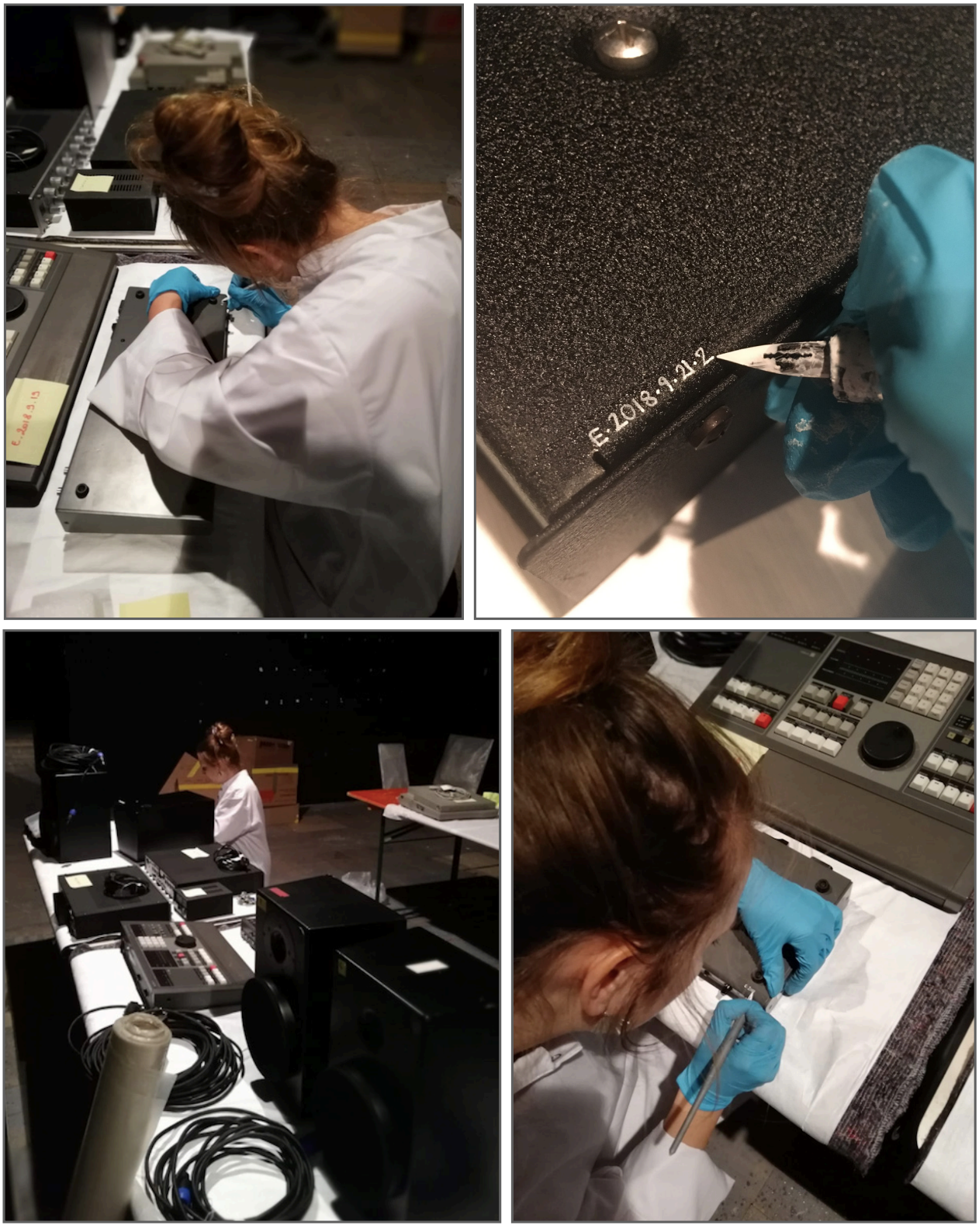
> **La procédure des numéros d'inventaire** :
Il est composé de la façon suivante :
- l'année d'entrée dans la collection
- le numéro de la collection : il y aura autant de numéros de 1 à x, que d'objets ou de séries d'objets acquis pendant l'année
- le numéro d'ordre de l'objet dans la série
Lorsque l'objet se compose de plusieurs parties (une console et son alimentation dans ce cas précis), on rajoute après le numéro de l'objet un autre chiffre .1 pour la console, .2 pour l'alimentation.

Une procédure a été mise en place selon les systèmes des 3 couches :
- un couche de vernis appliquée au pinceau au dos, en bas à droite de l'instrument en question afin d'uniformiser cette collection.
- le numéro d'inventaire inscrit à l'encre de chine noire ou blanche selon la couleur de la machine.
- une couche de vernis protecteur afin que le marquage puisse être indélébile.

C'est un travail précis et minutieux que j'avais déjà eu l'occasion d'effectuer auparavant lorsque je faisais des études d'archéologie et que j'étais ravie de réitérer sur d'autres supports. Je pense que ma rigueur et mon autonomie ont été utiles dans ce cas précis.

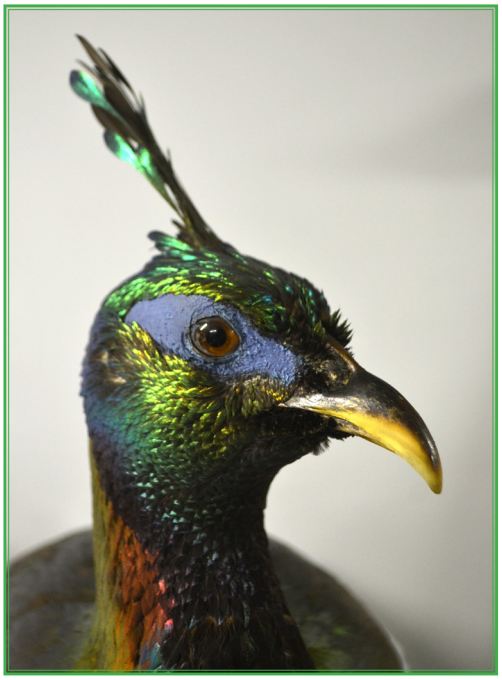
Une fois les œuvres marquées, elles ont été déposées sur une couverture elle-même posée sur une palette au sol, prêtes à être installées dans le nouveau studio dès le mois de septembre.

3 - COLLECTIF, *Guide pratique pour le marquage d'identification des biens culturels*, C2RMF, Paris, 2009. (En ligne : https://c2rmf.fr/sites/c2rmf.fr/files/guide_pratique_pour_le_marquage_2015.pdf). Consulté le 29 mai 2019.



Marquage à l'encre de Chine des machines électroniques de Pierre Henry
© Charlotte Marland

II – LES EVENEMENTS AU SEIN DU MUSEE



Spécimen du Lophophore

1 - La Nuit du Rossignol (Nuit du 21 mars 2019)

Depuis le changement de direction en fin d'année 2016, repris par Marie-Pauline Martin, les projets se multiplient au sein de l'espace muséal. Pour cette première édition, le Musée de la musique expérimente un parcours au sein de ces espaces autour du thème des oiseaux. Concerts, chorégraphies et performances insolites, installations sonores et créations électroniques sont au programme. Le temps d'une nuit, le 21 mars afin de fêter l'arrivée du printemps, le spectateur déambule dans la collection, devient lui-même un oiseau de l'imaginaire à la réalité. Tous les espaces de la Cité jusqu'à la rue musicale ont été sollicités.

Sur une idée originale, Marie-Pauline Martin a suggéré l'idée d'agrémenter les zones d'expositions par des oiseaux naturalisés issus du Museum national d'Histoire naturelle de Paris (MNHN). Un premier RDV avait été pris en février de cette année afin de rencontrer les personnes en charge des collections et d'effectuer une première sélection des oiseaux si toutes les conditions d'exposition étaient remplies.

Le régisseur intervient ici afin d'envoyer ce que l'on appelle le **facility report** (cf annexe 04). C'est un document officiel et confidentiel que possède toutes les institutions culturelles exposant des œuvres. Il reprend les conditions d'expositions du potentiel emprunteur afin que le prêteur puisse évaluer si toutes leurs exigences seront réunies et respectées.

Afin de pouvoir organiser l'emprunt et le transport des oiseaux vers le Musée de la musique, la responsable de la régie Charlotte Marland et moi-même, accompagnées de Stéphane Vaiedelich, directeur scientifique de cet évènement (et responsable du laboratoire), nous nous sommes rendus au Museum afin d'effectuer le premier **aller-voir**.
Lorsqu'un musée emprunte des œuvres à une autre institution ou prêteur, il prend connaissance de l'état des œuvres, estime le type d'emballage et le matériel nécessaire ainsi que le transport.

Aller-voir des spécimens prêtés pour la Nuit du Rossignol 2019.

Selon les recommandations des chargés de collection, une liste de 31 oiseaux a été fixée pour le prêt de cet évènement. La régisseure en place au MNHN s'est chargée de nous fournir une liste complète des oiseaux sachant que certains n'avaient pas encore de numéro d'inventaire, d'autres nécessitaient un formulaire CITES (convention sur le commerce international des espèces de faune et flore sauvage menacées d'extinction) dont le délai d'obtention peut parfois être long. Cette convention a pour objectif de garantir que le commerce international des espèces inscrites dans ses annexes, ainsi que des parties et produits qui en sont issus, ne nuit pas à la conservation de la biodiversité et repose sur une utilisation durable des espèces sauvages.

La liste des oiseaux (ou plus généralement **la liste des œuvres**) (cf annexe 05) doit comporter au minimum les informations suivantes : une photo, son titre, son numéro d'inventaire, ses dimensions (H x L x l). La régisseure nous l'a fourni à ce moment-là dans un format Word. Seulement, on se rend bien vite compte de la limite de ce logiciel. J'ai donc repris cette liste dans un format Excel afin que l'on puisse la traiter et la modifier plus simplement. Les oiseaux ont été triés par priorité de traitement : ceux qui avaient sélectionnés sur liste, ceux prêtés uniquement sous réserve d'obtention du CITES, et ceux qui revenaient de l'exposition *Venise* au Grand Palais.

Ces derniers ont subi une anoxie à leur retour de l'exposition, ils sont donc considérés comme sains et « sans problème » et peuvent être prêtés facilement.

Les dimensions ont été reprises séparément (le document Word prenait ces dimensions dans une seule case) par unité de mesure. L'utilisation d'Excel permet alors de pouvoir traiter les données et d'ordonner des calculs comme le volume ou la surface par spécimen d'abord, puis en total en second. De même pour le total de la valeur d'assurance des 31 spécimens demandés.

Afin de pouvoir rassurer le personnel du MNHN soucieux de ne pas voir un aspect scientifique à ce prêt qui ne durera qu'une nuit, nous avons proposé de mettre en place

un plan scénographique (cf annexe 06) que nous pourrions leur envoyer. Ils pourront ainsi visualiser où chaque spécimen sera positionné dans le musée : à côté de quel instrument, sur un podium ou dans une vitrine. Leur crainte résidait surtout dans les mises à distance : le public pourrait-il ou non les atteindre ?

A partir du plan du musée, j'ai mis la photo de chaque spécimen avec un code couleur permettant de distinguer s'il serait en vitrine ou non. Avec une stagiaire du Service des Affaires culturelles du musée, chargée d'organiser les évènements relatifs au Musée de la musique, nous avons pu choisir nous-même l'emplacement de chaque spécimen au sein du Musée. Une confiance sans faille nous a été accordée faisant appel à la fois à notre sens esthétique, logique et technique. Nous étions évidemment ravies.

Enfin, la particularité de cette demande de prêt repose sur le fait que certains spécimens aient été traités à l'arsenic lors de leur naturalisation. Les spécimens ayant subi ce traitement ne seront pas sujet à l'attraction des insectes et pourront être déposés à proximité des instruments du Musée de la musique. Le but étant d'éviter tout danger d'infection et de protéger la collection du musée.

Avec leur accord et afin de minimiser les coûts de cet évènement, nous avons décidé d'internaliser le transport des spécimens jusqu'au musée. Nous nous sommes donc occupés de l'emballage.

La veille de notre RDV sur place, le matériel nécessaire a été préparé en amont : nous nous sommes accordés sur le type d'emballage approprié pour emmener ces spécimens jusque dans nos locaux. Ils seront transportés dans des caisses en bois dite « caisses NEFAB » (caisses en contreplaqué, démontables et pliables) sur un lit de papier de soie chiffonné, et couchés à plat.

Pour une courte distance en intra-muros entre les 2 institutions, ce type d'emballage sera suffisamment sécurisé. Afin de prévoir le nombre de caisses, le volume et la surperficie calculés précédemment nous ont servi à considérer le transport tous les spécimens. Une liste de colisage a été établie au fur et mesure que nous fermions les caisses avant le chargement. C'est avec le camion du Musée de la musique que les spécimens ont pu rejoindre les réserves.

Avant tout transport, l'emprunteur doit contacter son assureur afin de lui communiquer la liste des œuvres et leurs valeurs d'assurance[4]. Sans cela, si une des œuvres avait un problème pendant le transport, elle ne serait pas assurée.

4 - ALBERTUS Carine, *Bien assurer ses oeuvres d'art,* Le Monde, 29 Avril 2017. (En ligne : https://www.lemonde.fr/marche-de-l-art/article/2017/04/29/bien-assurer-ses-uvres-d-art_5119944_1764999.html). Consulté le 4 mars 2019.

Emballage des spécimens et chargement du camion en vue du transport des spécimens.

Une fois le camion déchargé, nous avons déposé les caisses dans une de nos réserves où un emplacement spécial sur les étagères avait été prévu. La régisseure et moi-même avons procédé aux constats d'état des 31 spécimens prêtés.

Avant le départ du MNHN, la régisseure avait pris soin de les préparer et de notifier toutes les aspérités qu'elle avait pu relever. Le travail suivant consistant à revérifier tout avec elle afin que nos 2 institutions soient d'accord sur l'état sanitaire et esthétique des oiseaux avant leur exposition. J'ai repris à ce moment tous les spécimens en photos afin de garder une trace de leur état à l'arrivée dans nos locaux.

Afin de pouvoir installer les oiseaux dans les vitrines du musée, nous devions attendre le lundi suivant, jour de fermeture du musée afin de ne pas gêner le public et de sécuriser au maximum les spécimens. Selon le plan scénographique prévu, en respectant chaque emplacement, les oiseaux ont été déposés précieusement sur les podiums et dans les vitrines (avec des mylars à dimensions de leur socle afin d'éviter le contact direct avec le sol).

Découpe des mylars à dimensions des socles.
Installation des spécimens dans les vitrines du musée.

Comme ce type d'évènement nécessitant l'ouverture des vitrines est peu commun au sein du musée, la responsabilité et la production de ce projet ont été quelque peu dispatchées entre tous les services. Qui devait s'occuper des cartels qu'exigeait le Muséum à l'aplomb de chaque oiseau ? Le travail quotidien étant plus légé à ce moment-là, je me suis proposée de les rédiger (texte, vérifications des données et crédits photographiques).

Il a fallu rouvrir des vitrines puisque certains cartels n'avaient pas pu être posés. Pour cette première édition, c'est une organisation assez improvisée mais efficace qui s'est mise en place, toujours dans les respect des procédures de régie et de conservation préventive.

Dans un commun accord, nous avons organisé une anoxie active pour tous les spécimens prêtés avant de les rendre au MNHN. Elle a été effectuée par la société André Chenue, à 15 min du Musée de la musique. J'étais ravie de pouvoir suivre ce projet et de voir concrètement comment cette phase importante pouvait se dérouler.
Une meilleure organisation et répartition sera mise en place pour la Nuit du Rossignol 2020 puisque ce projet est amené à se reproduire les années suivantes, la direction du musée l'espère en tous cas.

Chambre d'anoxie active chez la société André Chenue

Pour conclure, j'ai été étonnée de voir le temps et l'ampleur que le projet pouvait prendre entre la disponibilité ou non des gens au musée ou au MNHN, et l'attente des jours de fermeture du musée qui sont à la fois une contrainte mais aussi une sécurité pour les œuvres, jusqu'à leur retour au MNHN après leur anoxie.

2 - Organisation du concours INP

Au sein du Musée de la musique, nous avons une conservatrice du patrimoine Christine Laloue, en charge des pianos et Beaux-Arts et une restauratrice, Marie-Anne Loeper-Attia intervenant sur toute la conservation préventive du musée. Elles ont été toutes les 2 sollicitées afin de faire partie du jury du concours d'entrée de l'INP (Institut National du Patrimoine) où Marie-Anne est consultante. Celui-ci se déroulera cette année au Musée de la Musique.

Ce concours consiste à interroger les étudiants sur leurs connaissances de leurs spécialités demandées : arts du feu (céramique, verre, émail), sculpture, arts textiles, peinture, photographie, mobilier et arts graphiques.
Une liste d'œuvre a donc été sélectionnée par Christine Laloue, qu'elle a elle-même soumise aux 7 membres du jury pour validation.

Le rôle de la régie des œuvres a été prédominant : le jury étant installé en salle d'harmonisation au niveau 0, le candidat préparait son examen avec l'œuvre sous les yeux pendant 30 min dans le laboratoire, au niveau 1.
Ce concours se déroulait sur 4 jours : toutes les œuvres de la spécialité du jour étaient sorties des réserves et stockées dans une des salles annexes du laboratoire : le « local petites machines ».

Comme il s'agissait d'un tirage au sort, la rotation devait se faire toutes les 20 à 30 minutes. Pendant qu'un candidat préparait son discours, nous emmenions l'œuvre précédente auprès du jury afin qu'ils puissent en parler avant et enfin accueillir le candidat.

Le régisseur joue un rôle essentiel dans ce cas. Même si des personnes de l'INP étaient présentes pour accueillir les candidats etc, nous devions être présents à chaque manipulation des œuvres. C'est un vrai travail d'équipe qui s'est mis en place entre les régisseurs et le personnel de l'INP.

III – LES EXPOSITIONS DE LA PHILHARMONIE DE PARIS

1 - Exposition Electro (9 avril – 11 Août 2019)

J'étais impatiente de commencer à travailler sur l'exposition *Electro* car je savais qu'il s'agissait ici d'un travail de taille qui mêlait accrochage technique, coordination entre les services, intervenants importants et manipulation d'œuvres.

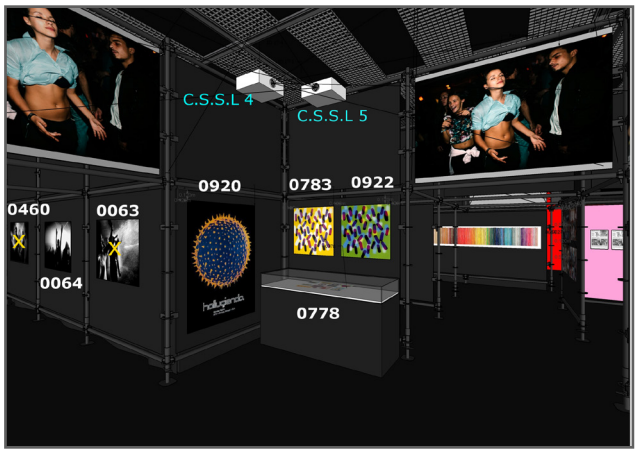
Cette exposition change des expositions habituelles de la Philharmonie : beaucoup des œuvres présentées étaient électrifiées, dans un domaine plutôt « art contemporain ». Il

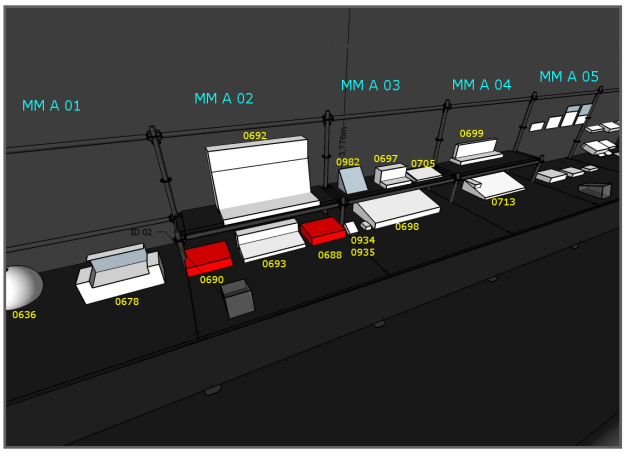
s'agissait d'un vrai challenge pour les équipes puisqu'elles devaient travailler avec des artistes qui n'ont pas l'habitude des conditions muséales.

C'était l'occasion pour moi de voir les dessous d'une exposition d'envergure : des travaux dans la salle d'exposition en passant par l'accrochage jusqu'au vernissage. Même si j'ai déjà contribué à des montages d'expositions, j'ai participé ici à une multitude de missions à travers d'œuvres contemporaines très différentes

Montage de la scénographie de l'exposition Electro

> J'ai d'abord pu mettre en application ce que nous avions appris en cours lorsque nous avons été formés sur le logiciel **Sketch'up**, un logiciel de conception 3D qui rend la modélisation assez accessible.





Vues modélisées de l'exposition sur le logiciel Sketch'up

Il est vrai que beaucoup d'architectes utilisent aujourd'hui ce logiciel afin de rendre plus vivant et concret leur projet. Le cabinet d'architecte 1024 a conçu la scénographie de l'exposition assez originale puisqu'il s'agit de recréer une ville avec différents quartiers, appelés les « corners » (cf annexe 07).

Les œuvres sélectionnées pour l'exposition ont toutes une fiche sur la base de données commune **File Maker** (cf annexe 08). Elles contiennent toutes les informations utiles à leur transport, installation, conservation, le prêteur etc.

Certains onglets seront plus intéressants pour le service de la régie que d'autres, mais c'est là que sont regroupées toutes les informations. Par exemple, ses dimensions précises seront utiles pour l'accrochage mais aussi pour son transport. Cela permet aussi de ne pas oublier certains renseignements entre l'accrochage de l'œuvre et son retour quelques mois plus tard : notamment quel type de caisse a été utilisée à son arrivée.

Le logiciel permet de se « balader » dans l'espace de l'exposition. Cependant, un détail très important n'a pas été repris par les scénographes dans ce document : quelles sont les œuvres qui vont sur telle ou telle cimaise ? Afin de faciliter l'accrochage, j'ai proposé au service régie de noter chaque numéro d'œuvre File Maker, qui devient une référence sur chaque projet d'exposition, sur les cimaises capturées sur Sketch'up. Etant donné que cette exposition contient environ 300 œuvres, ce premier travail a duré quasiment une journée. Il a été cependant très utile sur le terrain. Il le sera également au décrochage de l'exposition puisque nous n'aurons plus qu'à nommer l'œuvre de son numéro File Maker afin de trouver rapidement son constat d'état dans le classeur prévu à cet effet.

Les constats d'état des œuvres sont faits à l'arrivée sur le lieu d'exposition (ou au départ de chez le prêteur). Il est cependant toujours vérifié avec le prêteur et un restaurateur, aidé par un régisseur. Dans ce cas précis pour l'exposition *Electro*, c'est la restauratrice du musée, Marie-Anne Loeper-Attia qui se charge de tous les constats d'état de l'exposition.

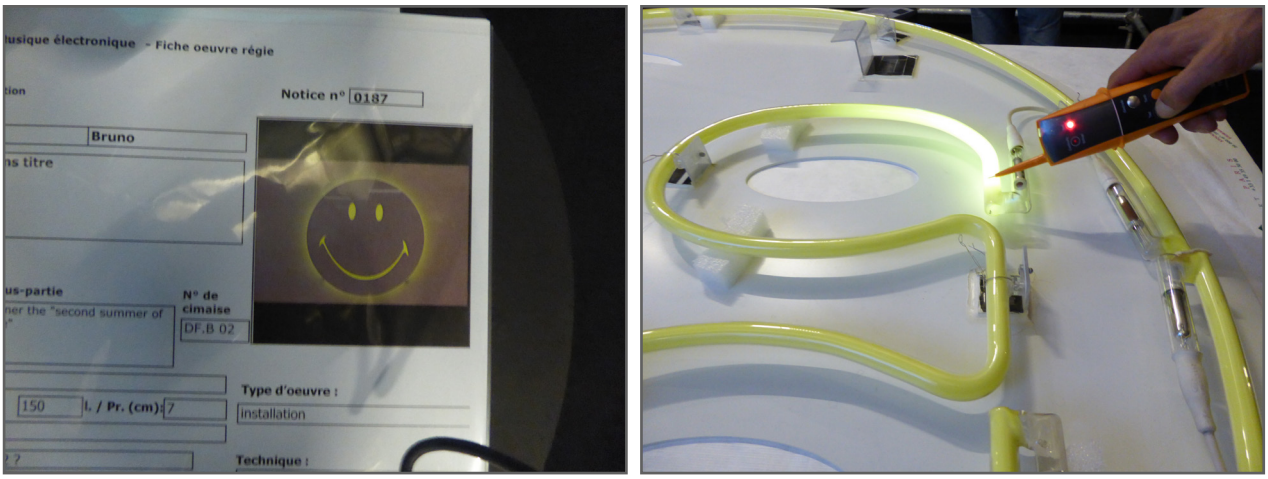
Avec la restauratrice, j'ai pu participer au constat d'état des œuvres. Certains se faisaient en réserve avant l'accrochage alors que d'autres se faisaient directement à la sortie de la caisse juste avant son accrochage telle la grande photo d'Andréas Gursky qui inaugurait l'exposition et qui mesurait plus de 3 m de long. Dès la sortie de sa caisse par les équipes de LP ART et assisté de nos installateurs techniques, le cadre a été déposé sur des mousses en polyéthylène afin de ne pas être posé sur le sol.
En règle générale, il y a toujours une matière neutre entre l'œuvre et le sol afin d'éviter le contact direct : on peut alors utiliser du papier de soie, du tyvek, de la mousse plastazote.

Etant donné la faible luminosité de la salle d'exposition entre les différents tests lumière, le constat d'état est effectué en lumière rasante avec une lampe de poche. Le cadre en bois est minutieusement étudié : chaque impact ou aspérité est renoté sur le constat à l'endroit où il a été observé sur l'œuvre.

Constat d'état d'une photographie d'Andréas Gursky

Un constat d'état papier est toujours accompagné d'un constat d'état en photos : en cas de problème pendant ou après l'exposition, elles permettent de justifier immédiatement l'observation et de voir qu'elle n'y était pas avant, de voir comment l'altération à évoluer pendant les 3 mois d'exposition etc.

Avec plus de 250 œuvres à constater, on prendra soin de toujours prendre en photo le numéro du constat d'état papier de l'œuvre concerné avant de faire les photos afférentes. Les photos seront toutes téléchargées en même temps sur l'ordinateur : un long tri des photos par œuvre s'impose ensuite.



Constat d'état papier et constat d'état de l'oeuvre de Bruno Peinado

Avant le déballage et le constat d'état, il est également essentiel de photographier

l'emballage de chaque œuvre dès qu'elle arrive en réserve. Au démontage, les équipes ou le transporteur peuvent être différentes du montage : il est primordial d'en laisser une trace afin de pouvoir se souvenir dans quel emballage l'œuvre est arrivé : ils permettent de savoir dans quel type de caisse les œuvres sont arrivées, quel était le matériaux utilisé…

Pendant l'exposition, tous les emballages sont conservés en réserve avec pour chacun le numéro ou autre indice permettant d'identifier l'œuvre afférente. Si ce travail n'est pas fait en amont, nous aurons quelques difficultés à retrouver quelle est l'œuvre correspondante.

> **Le marché de transport** soumis à un appel d'offre environ 6 mois avant l'exposition a été remporté par LP ART. Plusieurs sociétés spécialisées en transport d'œuvres d'art ont répondu par la favorable. Le choix est surtout déterminé par la confiance que la Philharmonie accorde ces sociétés en terme de professionnalisme, sa réputation et bien évidemment le devis.

La Cité de la musique - Philharmonie de Paris qui abrite des collections nationales est un établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC) placé sous tutelle du ministère de la Culture. Ce statut particulier lui permet de ne pas passer par l'administration parfois longue et contraignante des marchés publics habituels et offre notamment au service de la régie des œuvres une certaine liberté dans ses choix et actions de fournisseurs.

Il s'avère que l'exposition *Electro* part en **itinérance** deux mois après son décrochage : nous devons organiser son transport retour au plus tôt. Certaines œuvres acceptées pour l'itinérance par les prêteurs seront stockées chez LP ART (avec accord du prêteur et à la charge de la Philharmonie) en attendant le début de la prochaine exposition. D'autres repartiront directement chez les prêteurs.

Pendant cette période estivale, il est difficile de tous les contacter afin d'obtenir leur accord pour l'itinérance. C'est un travail très fastidieux et de suivi de relance par mail qui s'en suit avec l'aide du service de productions des expositions. Ce marché de transport cadre tous les mouvements des œuvres pendant toute la durée de l'exposition, de l'accrochage à son décrochage, puis son itinérance.

La régie des œuvres s'occupe également de prévoir des **per diems** pour les convoyeurs[5]/ prêteurs : il s'agit d'une indemnité perçue pour la personne accompagnant l'œuvre lui permettant de vivre dans un pays étranger du sien. Ces per diems sont surtout accordés pour les personnes venant de longues distances (hors Paris intra-muros et région parisienne par exemple).

> Sur le terrain, plusieurs missions m'ont été confiées. A l'arrivée des 60 vinyls prêtés, il

5 - AFROA, *Guide du convoyeur*, Musée du Louvre, Paris, 2009. (En ligne : http://www.afroa.fr/media/pdf/musee_du_louvre_guide_du_convoyeur_201611.pdf). Consulté le 05 mai 2019.

a fallu découper les **mylars** à dimensions : en effet, comme précisé plus haut, l'œuvre ne doit jamais être en contact direct avec le support sur lequel elle est posée. Installée dans la réserve après leur déballage et constat d'état, j'ai donc découpé des mylars de 60 cm x 60 cm, taille standard des vinyls.

Le mylar est conditionné en rouleau : sur une table avec un tapis de découpe et un bon cutter, les découpes doivent être parfaites. A l'accrochage, chaque morceau de mylar sera positionné entre le vinyl et le support mural en médium noir. Ils seront retenus par des crochets à pas de vis droit à chaque coin du vinyl, eux même protégés par des embouts plastiques afin d'éviter le contact du métal sur le vinyl.

> Lors d'un montage d'exposition, le travail du **socleur** est indispensable. C'est une étape importante dans la monstration des objets car il est l'intermédiaire entre l'objet et le sol, il peut être caractérisé par les notions de mise en valeur et de stabilité : il doit être capable de proposer les meilleures solutions face au besoin.

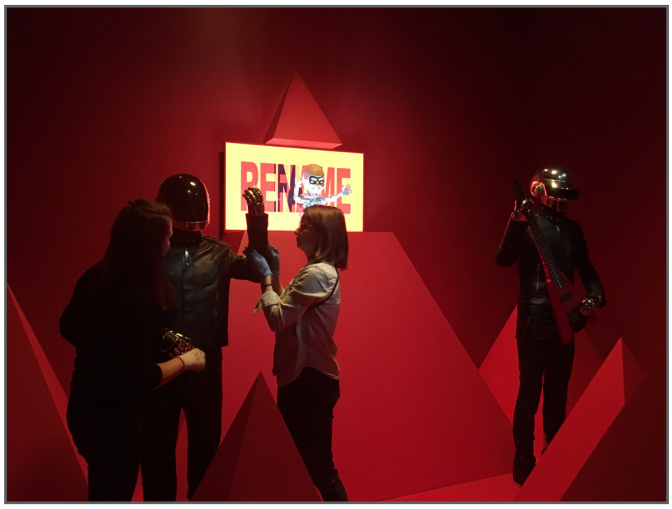
Maud Discors est socleuse d'objets d'art et d'objets mobiliers. Elle travaille depuis maintenant sept ans la métallerie fine et a construit une véritable identité individuelle. J'ai pu suivre toute une matinée le travail qu'elle devait effectuer sur des masques présentés dans l'exposition : de l'approche du masque, comment le faire tenir, par quel bouts peut-on accrocher le masque sans le fragiliser ni le détériorer, quelle pression le socle va-t-il exercer sur le masque, quel angle de présentation doit-on adopter ? etc.
Autant de questions auxquelles elle a répondu avant de se lancer dans la fabrication

Préparation des soclages pour l'accrochage de masques

des 2 socles. La voir pratiquer de l'idée à la réalisation n'a fait que susciter mon intérêt grandissant pour les travaux manuels et l'artisanat. Encore une fois, je réalise que ce type de métier ne s'invente pas et qu'une spécialisation est parfois nécessaire dans le monde de l'artisanat et de la culture au sens général.

Chaque déballage puis montage d'oeuvre est différent de part sa nature, sa taille, sa fragilité etc. Le plus impressionnant a peut-être été la descente du camion et le déballage de la photographie encadrée d'Andréas Gursky. Pas moins de 9 personnes étaient rassemblées avec chacun un rôle pour la manipuler et coordonner son accrochage.
> J'ai pu découvrir une autre spécialisation dans l'univers de la régie : le **mannequinage**

Accrochage de la photographie d'Andréas Gursky



Mannequinage des costumes du groupe des Daft Punk

de costumes. Dans le corner Daft Punk présentant les costumes scéniques du duo français mondialement connu, il a fallu installer les costumes, chaussures et casques, leur tenue intégrale officielle de concert sur des mannequins sur mesure qu'ils nous ont eux-mêmes prêtés.

Un mannequinage réussi passe par l'adaptation la plus parfaite du support aux formes et à l'allure de celui ou celle qui a porté le costume. Selon les éclairages et le positionnement du visiteur face à l'œuvre, on peut voir apparaître divers défauts sur les costumes. Il faut donc travailler sur la silhouette, afin de pouvoir caler le rembourrage nécessaire pour un tombé réaliste et esthétique. Il s'agit de respecter ici leur morphologie. Avec les vestes en cuir pourvues de fermeture éclair assez grosses, il a fallu ajuster le

bombé de la veste en calant du papier de soie à l'intérieur en prenant soin de ne pas grossir la tenue. Les plis de la veste et du pantalon doivent restés réalistes. Et puisque les positions suggèrent un mouvement (par la tenue d'une guitare entre les mains), les plis de bras devaient cachés les poignets afin de ne laisser apparents que les doigts dorés des gants.

> Les **cartels** de chaque œuvre sont apposés à proximité directe de l'œuvre. Une fois imprimés sur carton, vérifiés par le service de la production et la graphiste, nous avons triés les cartels par zone afin de faciliter l'accrochage. Il s'agissait ici de savoir à quel cartel correspondait chaque œuvre, mission qui s'avère relativement facile quand il s'agit d'œuvre d'art contemporaine, mais beaucoup plus complexe quand il s'agit de machines électroniques. Autant dire qu'une connaissance aguerrie de la liste d'œuvre et des œuvres est nécessaire, ce qui ne fut pas forcément mon cas ou en tous cas pas suffisamment pour différencier une machine des autres.

Avec l'aide de Thierry Maniguet, l'un des conservateurs du musée, également référent scientifique de l'exposition, nous devions convenir d'un angle de lecture des cartels selon leur positionnement : qu'ils soient en hauteur ou à proximité du sol, il faut que le visiteur puisse le lire facilement. Taille de la police, titre, angle de découpe de la mousse afin de décider de l'inclinaison du cartel, tout doit faciliter la lecture. En hauteur, nous privilégierons un angle de 60° alors que pour une lecture basse dans une vitrine où les cartels sont posés au sol, un angle de 45° est recommandé. Le cartel et la mousse sont assemblés par du scotch double face.

> Le travail du régisseur réside également dans la **maintenance de l'exposition**. C'est à lui de prendre les mesures nécessaires au bon déroulement de l'exposition jusqu'au décrochage afin d'assurer la sécurité et le fonctionnement des œuvres, mais aussi leur présentation au public.

Cette salle d'exposition de la Philharmonie n'étant pas prévue à la base pour recevoir des œuvres, le taux d'empoussièrement est relativement élevé et est difficilement contrôlable. Il vaut mieux s'assurer que les filtres de la climatisation soient régulièrement changés. Le ménage doit se faire 3 fois par semaine. Les 7 vitrines contenant les flyers ou disques de Christian Marclay doivent être régulièrement nettoyées au chiffon microfibre qui retient la poussière. Nombreux sont les visiteurs qui s'appuyant dessus, laissent des traces de doigts.

Les œuvres installées derrière un plexiglass servant ici de mise à distance, ne peuvent pas être dépoussiérées : je pense notamment à la machine de Jeff Mills ou à son costume de scène composé d'une matière vinyle à effet miroir qui attirent la poussière. L'ouverture des vitrines n'est pas possible sans la présence des artistes. Ce fait est établi dans toutes les expositions temporaires : si une institution partage une vitrine avec une autre institution,

il faut qu'elles soient toutes les 2 présentes à l'ouverture et à la fermeture.

D'autres ont été dépoussiérées avant leur installation comme les machines de Jean-Michel Jarre ou encore le SoundCloud composé de 960 vinyls. Cette œuvre servant de décoration de bureau chez le prêteur, il m'aura fallu près de 2h30 avant de venir à bout de ce dépoussiérage des vinyls un par un.
> La harpe laser de Jean-Michel Jarre, objet mythique de la musique électronique des

Dépoussiérage de l'oeuvre Sound Cloud
© Gladys Caranobe

années 80 se salit effectivement très vite.
Patrick Pelamourgues, assistant technique de Jean-Michel Jarre collabore avec lui depuis 1988 : c'est lui qui installe et assure le fonctionnement des instruments, des câbles, logiciels etc. Seul habilité à pouvoir intervenir sur cette œuvre, il vient tous les 15 jours afin de remettre du liquide dans la machine à fumée et nettoyer les parois de la harpe. L'ouverture de la vitrine du studio de Jean-Michel Jarre s'effectue avec lui et notre régisseur technique. A chaque venue, il faut s'assurer qu'il puisse venir avec son matériel et lui ouvrir l'accès au quai de déchargement par le PC sécurité.

Installation du Studio Jean-Michel Jarre

D'autres œuvres encore nécessitaient un aspirateur réservé exclusivement aux œuvres, comme la sculpture de Brian Eno par Xavier Veilhan qui s'enfonce dans un coussin bleu marine, sujet aux poussières et surtout visibles des spectateurs combien même l'exposition a lieu dans le noir.

> Un **plan de maintenance général** de l'exposition *Electro* a été établi avant l'ouverture : toutes les œuvres nécessitant une maintenance sont répertoriées dans un même document et diffuser au service de la production, de la régie et de l'audiovisuel. On notera par ailleurs le remplissage de la machine à fumée de l'œuvre de Bruno Peinado Vanity Flightcase. Elle doit être remplie tous les 2 jours faute de quoi l'œuvre pourrait dysfonctionner.

Certaines œuvres comme le robot animatronic des Daft Punk possède même un mode d'emploi précis. En cas de dysfonctionnement, un ordinateur de rechange a été prévu à cet effet. A chaque fois qu'une œuvre rencontre un problème technique, le prêteur ou l'artiste doit en être informé par téléphone ou par mail rapidement.

C'est d'ailleurs souvent le cas avec l'œuvre interactive MR-808 de Mortiz Simon Geist où le spectateur peut programmer le robot de batterie et composer sa musique en temps réel. L'installation du robot est une réplique de la célèbre boîte à rythmes électronique des années 80 TR-808 avec des robots jouant des sons de batterie. Des actionneurs mécaniques fragiles reliés des fils de nylon ont souvent été rompus depuis le début de l'exposition : notre régisseur technique a dû intervenir plusieurs fois afin de les remplacer.

> Outre le marché de transport, le service régie a lancé un appel d'offre pour l'accrochage de l'exposition. Il a été réalisé avec ART COMPOSIT.

2 - Décrochage de l'exposition « Doisneau et la Musique »

> Je n'assisterais malheureusement pas au **décrochage de l'exposition** *Electro* qui aura lieu pendant le mois d'août, puisque mon stage prenait fin 15 jours avant. Cependant, j'ai assisté à celui de l'exposition « Doisneau et la musique » qui avait lieu dans la zone 11/12 du musée. Dès qu'une exposition prend fin, son décrochage débute le lendemain. Comme il s'agissait d'une exposition photo avec très peu d'objets (hormis les cadres), le décrochage a été relativement rapide sur 3 jours.

Les cadres ont d'abord tous été décrochés, les constats d'état de retour réalisés par la restauratrice. Aidé par une installatrice externe, qui avait elle-même participé à l'accrochage de l'exposition, les reproductions des photos ont été décadrées avec l'accord du prêteur. Avec un peu de regret, je n'ai pas participé au décadrage des photographies, cette opération plus technique qui m'intéresse dans le travail de régisseur. Il s'avère que les agrafes des cadres avaient été trop enfoncées lors de l'encadrement et étaient difficiles

à retirer. J'ai donc laissé Arnaud et Françoise s'en charger, ayant l'habitude de ce genre de manipulation.

Décrochage de l'exposition « Doisneau et la musique »

Il fallait être assez méthodique puisque le rythme était relativement soutenu : entourée de 3 tables de travail, l'une me servait de dépôt après décadrage, l'autre de conditionnement entre 2 feuilles de papier de soie sur lequel je collais un post-it avec le numéro File Maker Pro (même si mon instinct en conservation préventive m'indiquait que le post-it est proscrit), la troisième de rangement dans les boîtes. Avec Arnaud, mon collègue régisseur technique, nous nous sommes mis d'accord pour les ranger par format dans les boîtes ou cartons à dessin.

J'ai été assez à l'aise pendant ces 3 journées de travail puisque j'ai été assistante de

Démontage de l'exposition « Doisneau et la musique »

conservation sur le fonds photographique patrimonial Roger-Viollet pendant 6 ans. Mes reflexes sont vite revenus : de la méthode d'archivage et de rangement, la manipulation des photographies afin d'éviter les « becs », le report automatique du numéro de l'œuvre, l'appréciation du support photographique en lui-même etc, surtout qu'il s'agissait de prendre entre les mains des photographies d'un des plus grands photographes humanistes, autant de prestige qu'il n'est pas désagréable de manipuler.

Au fur et à mesure que les cadres étaient démontés, je les cochais sur la liste d'œuvres afin de m'assurer qu'elles soient toutes présentes. A côté, je réalisais des listes de colisage des boîtes et cartons à dessin afin que tout puisse être vérifié avant le transport.

Le prêteur était l'Atelier Robert Doisneau, structure créée par ses 2 filles Annette Doisneau et Francine Deroudille qui assurent la conservation et la représentation de son œuvre. La commissaire de l'exposition était sa petite-fille Clémentine Déroudille.

L'atelier n'étant pas ouvert aux visiteurs, j'étais très heureuse de pouvoir y mettre un pied dans un cadre professionnel. L'atelier de Doisneau est resté intégralement comme l'utilisait le photographe à l'époque. Marcher sur ces pas révélait un côté assez mystique et prestigieux à la fois.

Vues de l'atelier Robert Doisneau

PARTIE 3

LA PLACE DES ETUIS DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE AU SEIN D'UNE COLLECTION MUSEALE

Afin de procéder à un réel post-récolement des étuis d'instruements conservés au Musée de la musique et de définir quel est la place de chaque étui dans la collection, nous essayerons de fournir quelques clés afin d'avancer sur ce chantier des collections. Il est réalisé à partir de 2 inventaires et post-récolement effectués à 2 périodes différentes.

I - LES ETUIS AU MUSEE DE LA MUSIQUE

1 – Définition d'un étui

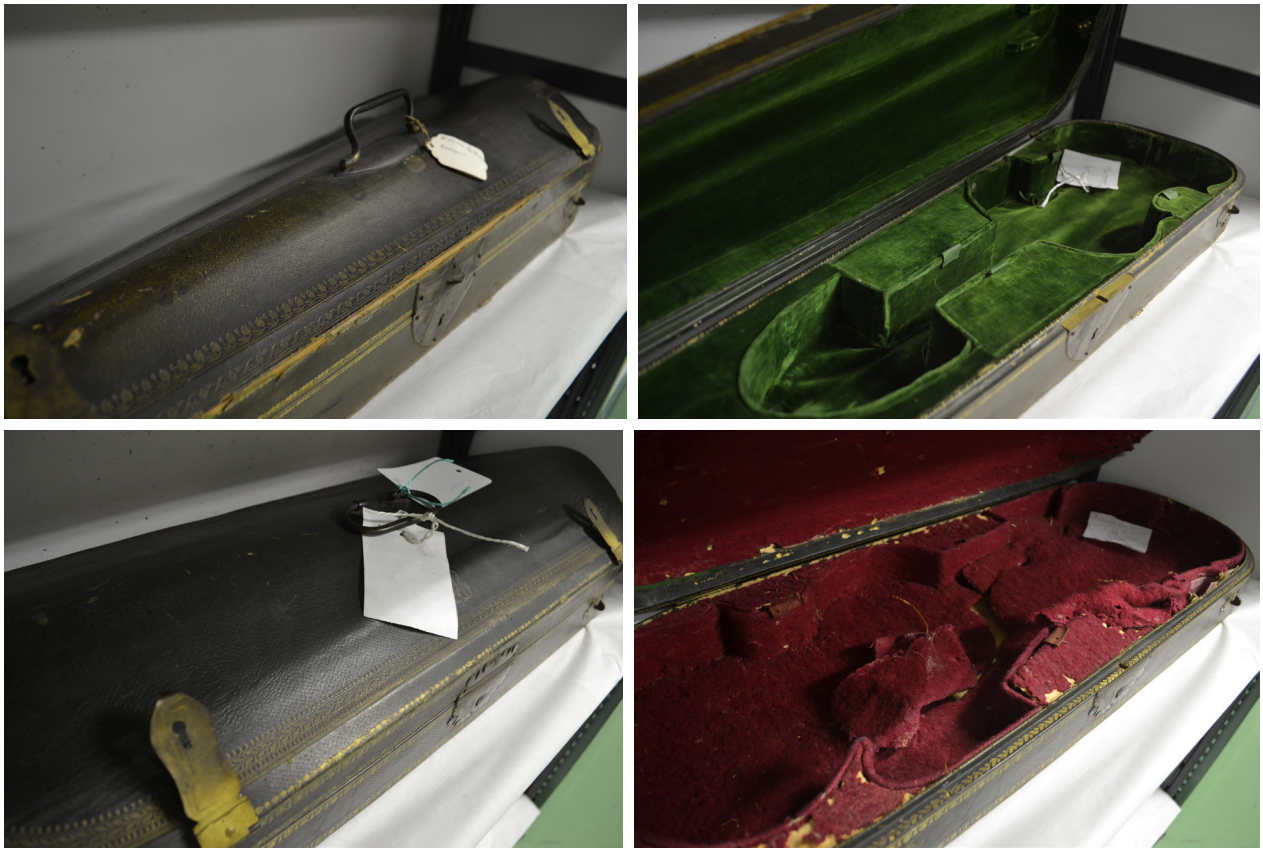
En accord avec Charlotte Marland, mon maître de stage, nous avons jugé intéressant de se replonger dans la question des étuis, sujet déjà été abordé quelques années auparavant en interne. Pour ce projet d'étude, nous nous attarderons uniquement sur les étuis conservés sur le site du musée (et non ceux conservés à la Halle aux cuirs).

Un étui, au sens général, est une enveloppe de protection pour les objets. Ils sont généralement confectionnés dans des matières rigides ou légèrement plus souples tel que le cuir bien souvent, le plastique renforcé de certains métaux, mais en aucun cas de matériaux cassants. L'étui est adapté aux formes de l'objet qu'il est destiné à contenir.
Dans le cadre des instruments de musique, il sert aussi de transport de l'objet. L'un va rarement sans l'autre. Si nous prenons le cas des instruments en cuivre ou des violons, ils ont pratiquement tous un étui avec une poignée ou un élément facilitant la prise en main : ce qui nous rappelle aussi que ces instruments étaient prévus pour être transportés.

La collection est riche d'étuis de toute sorte : violon, violoncelle, guitare, accordéon, guimbarde, flûte etc, certains sont d'ailleurs plus fragiles que d'autres par leur matière : cuir, bois, tissu, cuir marocain avec fer doré etc.
Des cas particuliers s'appliquent aux étuis des instruments de la collection du Musée de la musique : dans certains cas, nous appellerons aussi une housse la protection de l'instrument, c'est à dire une enveloppe non rigide. Ce fut le cas pour la veena acquise au mois de février. Cet instrument venu d'Inde a été ramené en France par son ancien propriétaire dans une housse en tissu, donc reste peu efficace contre les chocs.

Etuis de guitares et de flûtes

2 – Etat des lieux des étuis au Musée de la musique



Etuis ouverts / fermés

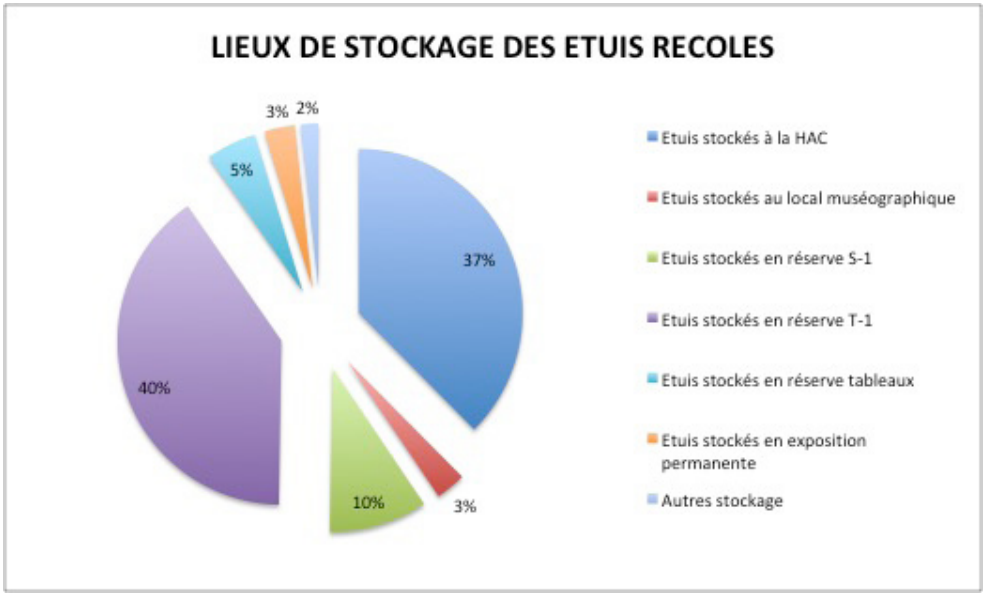
Les étuis du Musée de la musique sont conservées dans les 4 lieux de stockage que nous avons décrits plus haut : la réserve S-1, la réserve T-1, le local muséographique et la halle aux cuirs. Il y a seulement 100 étuis inscrits à l'inventaire du musée alors qu'on en a vu environ 500 dans les réserves des musées.

Certains étuis sont rentrés avec les instruments mais ne sont pas du tout décrits dans l'inventaire : il est donc difficile de les retrouver quand ils n'ont pas été marqués.
Nous noterons un des points les plus importants dans ce post-récolement (cf annexe 09) : l'étui n'est pas forcément rangé avec son instrument et l'instrument n'est jamais rangé dans son étui.

A partir de ce constat, nous relevons 2 problèmes :

- Le premier est le statut de l'étui. Il y en a qui sont rentrés dans l'inventaire avec leur instrument correspondant et qui ont été soit mis à l'inventaire, soit non, par décision des conservateurs de l'époque. **Certains ont donc un numéro d'inventaire tandis que d'autres ne sont pas identifiés**. Puis il y a également ceux qui sont inscrits avec une description tellement vague qu'il est difficile de les retrouver sans numéro. Qui dit inscrit dans l'inventaire ne veut pas dire marqué physiquement.

- Le second problème concerne une période plus récente : tous les étuis arrivés avec leur instrument ont été inscrits à l'inventaire. Les conservateurs y ont trouvé parfois un intérêt : **on les a gardé au point de les inscrire même s'ils n'étaient pas importants.** Gardons en mémoire que l'inventaire du musée commence au XXè siècle.



Tous les cas de figures sont donc représentés dans cette collection : il y en a qui sont marqués avec un numéro d'inventaire différent de leur objet, tandis que d'autres ont ce même numéro. Dans ce cas et quelques fois seulement, on aura rajouté un .1 ou .2 au numéro de l'étui (voir paragraphe sur numérotation des collections nationales).

Rappelons ici que les marquage des étuis et de l'instrument est toujours le même :
- une couche de vernis (mais pas forcément le même vernis qui pourrait être celui de l'objet)
- marquage à l'encre
- une autre couche de vernis protecteur

Des étuis ne sont pas du tout marqués mais ce sont souvent des étuis qui sont rentrés dans la collection avec l'objet. En revanche, les retrouver dans l'inventaire paraît compliqué.

Si nous prenons un exemple concret : si l'on traverse les réserves et que l'on tombe sur un étui, est-ce que l'on sait à quel instrument il appartient ? La réponse est non.

> Un étui est-il considéré comme une œuvre ?

Pour une exposition temporaire, un instrument n'est pas prêté avec son étui. Il est conservé à part : d'ailleurs, les instruments ne sont jamais conservés dans leur étui. Parfois très dégradés ou dépourvus de matière neutre, le risque de le conserver à l'intérieur serait inconsidéré.

Si l'étui était considéré comme une œuvre de la collection, il n'existerait pas forcément que pour le conditionnement de l'instrument. Dans ce cas, nous prêterions l'étui et la guitare comme 2 œuvres différentes (mais pas la guitare dans l'étui).

> Le 1er travail post-récolement des étuis

Christine Laloue conservatrice en charge du corpus des étuis, a voulu faire un premier constat lors du récolement. Le but était de considérer tous les étuis, quels qu'ils soient et de faire un premier tri. Ceux qui ont été fait après la facture de l'instrument avait déjà été marqués, mais étant donné qu'il ne s'agit pas d'étuis originaux, cela n'avait aucun sens qu'ils soient rentrés dans la collection.

Aujourd'hui, on devrait s'attarder sur le tri et reprendre ce qui a été fait au moment du récolement : c'est à dire essayer de retrouver les étuis qui étaient réellement dans la collection avec un numéro d'inventaire et voir s'il y avait bien une correspondance entre eux et l'inventaire.

En parallèle, il faudrait retrouver aujourd'hui les étuis qui sont rentrés dans l'inventaire sans numéro ni marquage, et puis les autres, savoir d'où ils viennent, avec quel instrument ils sont rattachés.

Ce travail avait été commencé pour les étuis qui avaient un numéro d'inventaire. Sur la centaine contenue dans la base ALOES, tous n'ont pas été retrouvés (puisque tous n'ont pas été marqués).

Afin d'avoir un élément pratique en main, Christine Laloue les a tous photographié et elle leur a tous donné un nouveau numéro de récolement étui dans une nouvelle base File Maker dont elle seule a accès pour ne pas prêter à confusion (y compris pour ceux qui avaient déjà un numéro d'inventaire). Ce numéro est uniquement donné à titre indicatif et sert de base de travail.

Numéro provisoire de récolement attribué par Christine Laloue

> Le récolement des étuis

Sur les 500 étuis récolés dans les collections, 263 étuis sont connus sur ALOES. Ceux-ci sont inscrits sur la base à partir de l'inventaire. Ce que l'on voit sur le site du musée correspond au reversement à partir d'ALOES.

En principe, nous savons que les modules de récolement ont été reversés, sauf lorsque des rejets ont eu lieu ou que les fiches ne correspondent pas. Hors, il faut un numéro d'inventaire pour reverser.

> Le marquage

A partir d'un exemple concret de marquage d'instruments et des étuis, le numéro E.979.2.46 sur le site de la collection du musée correspond bien à une guitare par le facteur Benoît Fleury. Etant donné que l'étui n'avait pas été ajouté à part dans la collection, on est amené à rajouter un indice .1 et .2 après le numéro d'inventaire.

C'est plusieurs années après que l'on a pris la décision d'attribuer un numéro d'inventaire à part après que Christine Laloue ait sonné la trompette d'alarme à ce sujet : quelle est la place de ces étuis au sein de la collection muséale ? L'étui a parfois été considéré comme une œuvre avec un numéro d'inventaire à part, même quand il arrivait avec un instrument mais il ne s'agissait pas ici de la même histoire : un étui pouvait être réutilisé, il n'avait souvent pas les mêmes fabriquants que les instruments. On a préféré par contre le notifier dans l'inventaire « cet étui est arrivé avec tel instrument ».

Lorsque l'on compose le numéro d'inventaire, on peut mettre un 4ème indice lorsqu'il s'agit d'un élément séparé, mais uniquement lorsqu'il est composant de l'objet. Hors, on ne peut pas dire d'un étui qu'il est une partie de l'objet (par exemple, si un saxophone est en plusieurs morceaux, on ne pourra pas dire que son étui est un de ces morceaux).

II - ETUDE COMPARATIVE DU TRAITEMENT DES ETUIS A TRAVERS 3 EXEMPLES MUSEAUX

Afin d'avoir une visibilité d'ensemble, j'ai pris l'initiative de contacter 3 institutions qui conservent eux aussi des instruments de musique et qui sont confrontés à la même problématique que le Musée de la musique.

1 - Musée des instruments de musique de Bruxelles - instruments à cordes

Entretien avec Mme Anne-Emmanuelle Ceulemans, conservatrice des instruments à cordes européens sans clavier

La questions des étuis pour les instruments à cordes européens sans clavier est assez compliquée. Nous distinguons trois types d'étuis :
- les étuis intéressants au plan historique, qui sont de véritables objets du patrimoine
- les étuis utiles, spécialement adaptés à un instrument, qui font pour ainsi dire corps avec celui-ci
- les étuis arrivés «par accident» au musée, en même temps qu'un instrument.

La derrière catégorie est quantitativement la plus importante. Il existe des tas d'étuis de violons dépourvus de tout intérêt historique, des boîtes et étuis d'instruments divers qui ne sont pas toujours identifiés, en bref, des objets qui encombrent les reserves du MIM.

Pour ce qui concerne la gestion de tous ces étuis, les pratiques ont variées au cours du temps et même aujourd'hui, entre collègues, les avis divergent. Les étuis «historiques», qui sont des pièces de patrimoine à part entière, qui portent un numéro d'inventaire propre et ont une place bien précise dans nos reserves sont évidemment écartés.

En règle générale, les étuis ont tous un numéro d'inventaire. Quand nous connaissons l'instrument avec lequel ils sont arrivés, ils partagent le même numéro que cet instrument. Bien souvent, cependant, nous ne savons pas d'où proviennent les étuis. Dans ce cas, ils reçoivent un numéro d'inventaire propre, mais «provisoire». Au MIM, les numéros provisoires commencent par des lettres et non par des chiffres. Ils servent à identifier tous les objets «à problèmes», dont on ne connaît pas la provenance ou dont on ignore la date d'arrivée au musée. Ces numéros «provisoires» sont parfois attribués depuis vingt ou trente ans et il est possible que nous n'arrivions jamais à identifier les objets auxquels ils sont associés. Cependant, leur caractère «provisoire» nous laisse la faculté de les corriger lorsque, par chance, nous retrouvons des informations qui permettent de retracer le parcours d'une pièce.

En ce qui concerne la conservation, les étuis ne sont habituellement pas rangés avec les instruments, mais sont entreposés dans un coin de la réserve des instruments à cordes. Ce n'est cependant pas une règle générale. Certains instruments sont conservés dans leur étui. Cela dépend de divers facteurs tels que la place disponible, la fragilité de l'objet, la qualité de l'étui, etc.

Un souci est celui de l'inscription des étuis à l'inventaire des pièces à titre propre. Dans cette collection d'instruments à cordes, il doit y avoir environ 150 étuis. Anne-Emmanuelle Ceulemans avait commencé par les encoder individuellement dans notre base de données, mais des collègues ont estimé que cela gonflait artificiellement la collection et qu'il valait mieux mentionner l'existence de l'étui dans la fiche de l'instrument auquel il se rapporte, lorsque ce dernier est connu. Il a donc fallu modifier l'encodage, mais cela n'a pas été possible pour les étuis dont l'origine n'est pas connue.

2 - Musée des instruments de musique de Bruxelles – instruments à vent

Entretien avec M. Géry Dumoulin, conservateur des instruments à vent et percussions de l'occident

La situation pour les instruments à vent est assez proche de celle concernant les cordes telle que Emmanuelle Ceulemans l'a décrite.

En pratique, dans la réserve des vents, un espace est réservé aux étuis. Pour plusieurs raisons : principalement afin de gagner de la place dans le système de rangement dans les rayonnages mobiles de type Compactus. Beaucoup d'instruments sont en effet rangés dans des tiroirs ou sur des étagères dont la hauteur est limitée. Une autre raison est que certains de ces objets ne sont pas les étuis originaux (en tout cas pour autant que l'on puisse juger).
Il existe néanmoins des exceptions. Certains étuis ne sont pas séparés de leur contenu, par exemple quand ce contenu est multiple : cornet, embouchures, tons de rechange, écouvillon, lyre, etc. Autre exemple : étui portant des inscriptions précises qui renforcent le lien entre contenant et contenu. Autres cas de figure : étui spécifique à un instrument, de par sa forme et sa configuration intérieure ; la protection maximale de l'instrument est fournie par son étui.
Dans la collection des aérophones, les étuis ne possèdent pas de numéro d'inventaire spécifique. Ils portent le même numéro que l'instrument et sont considérés comme un des éléments composant l'objet (et décrits en tant que tels dans la fiche d'inventaire).
Notes que certains étuis ont été restaurés et intégrés à la scénographie en salle.

3 - Mupop de Montluçon

Entretien avec Mme Marie-Claire Delavallée, conservateur adjoint au MuPop

Faute de temps puisque le musée était en montage d'exposition, l'entretien a été plus écourté que les précédents, mais j'ai pu obtenir quelques éléments de réponse.
Si le conservateur décide avec ses équipes d'inventorier un étui pour son intérêt historique ou sociologique, lié par exemple à l'histoire du musicien dont l'instrument entre dans les collections (ce n'est pas systématique actuellement, dans le passé beaucoup d'étuis l'ont été), cet étui va donc porter un numéro spécifique mais dans le même lot, par exemple :
- Guitare X : 2001.15.1 (1)

- Etui de la guitare X : 2001.15.1 (2)
S'il y a d'autres éléments (sangle, accessoires), ils seront également inventoriés de la même façon.

4 - Musée de la lutherie et de l'archèterie française de Mirecourt

Entretien avec Valérie Klein, conservatrice

Le musée de Mirecourt conserve une centaine d'étuis d'instruments de musique : étuis d'instruments à cordes frottées (à l'exception d'étuis de contrebasses), à cordes pincées (guitares et mandolines) et à vent (flûtes traversières par exemple).
Le musée conserve également des éléments des chaînes de fabrication des étuis provenant des entreprises Laberte et Thibouville-Lamy de Mirecourt (modèles, moules, ferrures, tissus etc.).
La pertinence de la conservation des étuis est étudiée selon divers critères :

Représentativité d'une période historique donnée, par exemple des étuis réalisés en bois au 19ème siècle, que l'auteur soit connu ou inconnu.

Leur lieu de fabrication (Mirecourt) et leur marque (marque de fabricant ou d'artisan revendeur), associée ou non à de la documentation (catalogues de manufacture par exemple)

L'ensemble que l'étui forme avec l'instrument de musique, au sens du musicien qui a joué l'instrument ou de l'instrument entré en collection avec l'étui d'origine, parfois réalisé sur mesure, même si le fabricant de l'étui demeure anonyme.

Le lieu de conservation :
Pour l'instant, les étuis sont conservés dans une section particulière, indépendante des instruments de musique. Dans le cadre de l'aménagement de nouvelles réserves, nous conserverions ce choix.

La numération à l'inventaire :
Les étuis sont numérotés soit comme objet unique, soit comme partie d'un ensemble s'ils accompagnent un instrument soit comme appartenant à un autre corpus (fonds d'ateliers de luthiers, de manufactures).

La numérotation est effectuée selon l'Arrêté du 25 mai 2004 fixant les normes techniques relatives à la tenue de l'inventaire des musées de France soit en trois parties séparées par des points : année d'acquisition, numéro d'entrée et numéro du bien au sein de l'acquisition.

1. Lorsqu'il s'agit d'un objet seul :

Exemple de numérotation d'un étui seul, premier objet de la première acquisition de l'année 2019 :
Étui --> 2019.1.1

2. Dans le cas d'un étui d'accompagnant un instrument de musique :

L'étui est considéré « hiérarchiquement » en second de l'instrument, voire en troisième si l'ensemble comprend un archet.

a- Exemple de numérotation d'un instrument et de son étui, premier et second objet de la seconde acquisition de 2019 :

* Instrument --> 2019.2.1
* Étui --> 2019.2.2

b- Exemple de numérotation d'un instrument, de son archet et de son étui, premier, second et troisième objet de la troisième acquisition de 2019 :

* Instrument --> 2019.3.1
* Archet --> 2019.3.2
* Étui --> 2019.3.3

3. Dans le cas d'un étui accompagnant un fonds, le fonds lui-même étant considéré comme un ensemble complexe et portant un numéro d'ensemble, la numérotation se fait selon le principe des objets estimés remarquables :

Exemple de numérotation si l'étui est le cinquième objet « remarquable » de la quatrième acquisition de 2019, qui est un fonds de manufacture :

* Fonds --> 2019.4.0
* Étui --> 2019.4.5

A noter que si l'étui contient, par exemple, un tissu de recouvrement ou de protection de l'instrument indépendant de l'étui (non fixé), cet objet sera numéroté comme étant seconde partie de l'étui, sa fonction/utilisation étant identique (protection de l'instrument).

Dans les trois cas présentés ci-dessus, le numéro se décline alors comme suit :

1. Lorsqu'il s'agit d'un objet seul :
   Étui --> 2019.1.1
   Tissu de recouvrement --> 2019.1.1.1

2. Dans le cas d'un étui d'accompagnant un instrument de musique :

a- Instrument --> 2019.2.1
   Étui --> 2019.2.2
   Tissu de recouvrement --> 2019.2.2.1

b- Instrument --> 2019.3.1
   Archet --> 2019.3.2
   Étui --> 2019.3.3
   Tissu de recouvrement --> 2019.3.3.1

3. Dans le cas d'un étui accompagnant un fonds :
Fonds --> 2019.4.0
Étui --> 2019.4.5
Tissu de recouvrement --> 2019.4.5.1

A partir de ces 3 exemples concrets, on voit bien que la question des étuis a été bien plus étudiée et est beaucoup plus précise (à juste titre) au musée de la lutherie et de l'archèterie. En ce qui concerne le Musée de la musique, il faudrait repenser l'espace de stockage et reconsidérer les étuis afin de désengorger les réserves. Malheureusement trop prise par les tâches du quotidien et les différents projets selon l'urgence des projets, la question des étuis mériteraient d'être reprise et approfondie.

III - PROPOSITIONS ET PRECONISATIONS DE STOCKAGE

1 - Ce qu'il reste à faire / comment procéder ?

Afin de mener à bien ce post-récolement, il faut partir du plus simple afin d'aller vers le plus complexe :

1 - retrouver tous les étuis qui ont un numéro d'inventaire, que l'on pourra comparer avec les étuis récolés par Christine Laloue. Etant donné qu'ils ont tous été pris en photo, il seront facilement reconnaissables : s'il n'y a pas d'étiquettes, c'est que le numéro est marqué quelque part mais pas distinctivement. Il faudra donc :
- mettre un indice à ceux qui n'ont pas été marqués
- trouver une solution de stockage afin d'éviter l'effet « bouche-trou »

2 - essayer de retrouver les étuis qui sont dans l'inventaire sans forcément de numéros bien distincts.

3 - voir les étuis qui n'ont de marquage/numéro d'inventaire, soit qui ne sont pas rentrés avec un objet inscrit à l'inventaire. Que faut-il en faire ? Est-ce intéressant de le garder ou non ? Doit-on les détruire ?

Pour ce dernier point, nous nous poserons la question de la légitimité de ce questionnement et ce qui s'en suit : qui pourrait analyser puis juger si tel ou tel étui devra être jeté ou non, au risque parfois de se débarasser d'objets importants. Christine Laloue précise elle-même qu'elle n'est pas assez connaisseuse dans ce domaine pour pouvoir se permettre cette décision : une discussion commune entre conservateurs autour de ce sujet parait être la solution la plus judicieuse.

Le cas des étuis accompagnant des objets prestigieux arrive aussi, il faut donc rester vigilant quant au tri.

4 – étudier les étuis récolés afin d'en sortir une méthodologie d'approche simple :
- établir un conditionnement simple en déterminant 3 tailles de housses à standardiser.
- faire une typologie par réserve et des gabarits
- trouver une solution de stockage adaptée, logique et accessible.

2 - Solutions de stockage

Beaucoup des étuis de la collection sont stockés en réserve S-1, T-1 ou en local muséographique.

Même si le local muséographique n'est pas une réserve, il s'avère que sa position en sous-sol et sa proximité avec les réserves maintiennent sa température à 20°C. C'est là que sont actuellement conservés les bustes en marbre et en bronze de la collection. A mon arrivée, j'ai été étonnée de voir que ces bustes étaient conservés en hauteur, et non en bas des étagères comme le voudrait la procédure de stockage des œuvres. Il s'avère que les pianos de jeu qui sont aussi les plus utilisés sont stockés dans ce local puisqu'ils sont souvent amenés à être déplacés et occupent de ce fait l'espace inférieur. Effectivement, il n'est pas commun de devoir stocker des pianos à queue dans des institutions muséales, et la place est souvent un problème.

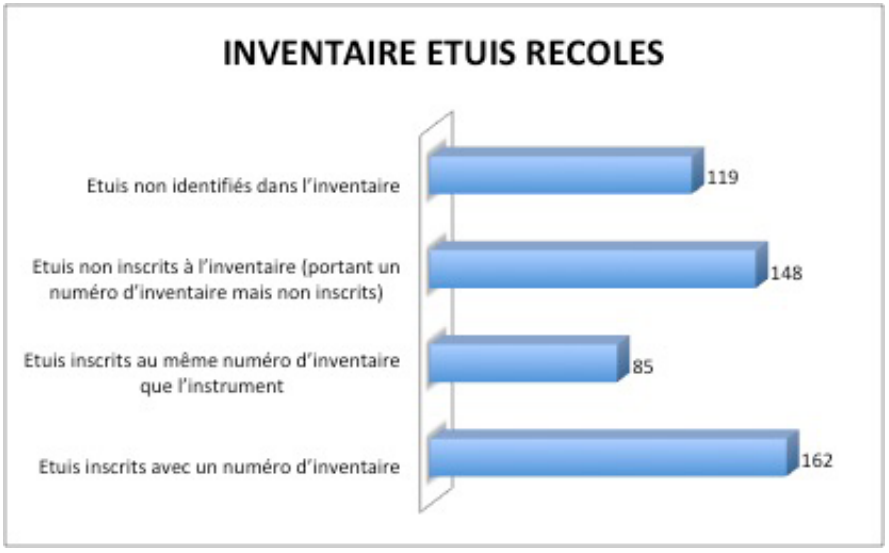
Afin de désengorger ce local, nous avons cherché des solutions alternatives afin de faire de la place et éventuellement regrouper tous les étuis au sein de la collection, tout du moins au sein de la Cité de la musique (sans considérer pour l'instant ceux conservés à la halle aux cuirs).

Les items susceptibles de ne pas être souvent employés tels que les étuis pourraient être stockés en hauteur. Pour cela nous devrions procéder au déplacement des marbres qui par leur matière ne craignent pas d'être soumis à des fluctuations de températures, et peuvent donc être stockés hors réserve. Il sont actuellement tous stockés dans une caisse en bois dont les dimensions ont été reprises grossièrement pendant le récolement (mais n'ont pas été reportées dans ALOES).

> Lors de notre discussion avec Charlotte Marland, nous avions proposé de stocker les marbres dans ce que l'on appelle le « local grillagé » (séparé par une grille) (cf annexe 10). Actuellement en cours de rangement et de tri, il se situe en face du local muséographique. C'est là où est stocké tout le matériel technique servant au musée : lumières, matériel d'emballage, petites machinerie, colles, peintures, outils, caisse de transport etc.
Si nous arrivions à dégager cet espace, les bustes pourraient prendre place ici, libérant

ainsi l'espace du local muséographique afin de stocker les étuis en hauteur et libérant la place pour d'autres instruments.

C'est d'ailleurs un des sujets pointilleux dont nous a parlé Christine Laloue : il ne faudrait pas que la place dégagée dans le local muséographique soit attribuée aux instruments dits « longs » tel que des contrebasses. C'est apparemment un désaccord entre les conservateurs que de savoir ce que pourrait devenir cette espace vide : pour eux l'essentiel serait y stocker des instruments, au détriment une nouvelle fois des étuis ou autres archives. Ce point ayant déjà été soulevé, il s'avère que tout le monde surveille un peu cette future place accessible.



3 - Le mobilier nécessaire

Dans un premier temps, il faudra reprendre toutes les dimensions des caisses et les reporter dans l'inventaire. Ce calcul de volume total nous permettre de choisir le mobilier le plus approprié.
Comme je l'avais fait pour les armoires des archives de Nadia Boulanger, des catalogues spécialisés en matériel muséographique existent et proposent des solutions adaptables à chaque projet. En gardant en tête qu'un marbre doit être manipulé avec un transgerbeur automatique de préférence, puisqu'il est gardé dans sa caisse en bois.

J'ai par ailleurs pu me procurer les plans des réserves sur les conseils de Charlotte auprès de la sécurité du Musée. La superficie du local grillage avoisine les 20m2. Serait-ce suffisant pour stocker les marbres ? Gardons à l'idée que ce déménagement des collections ne sera possible que si les œuvres sont conservées dans de bonnes conditions de conservation et de sécurité.

CONCLUSION

Si la réalité du monde professionnel n'est plus une découverte après mes quelques années d'expériences, ce stage restait l'occasion de découvrir un nouveau métier et de m'assurer que cette reconversion est la bonne. En ayant eu la chance d'intégrer le Musée de la Musique – Philharmonie de Paris pendant 6 mois, ce stage m'a permis de mettre en pratique les enseignements reçus lors du Master à Amiens : des tâches administratives aux projets concrets et pratiques, il s'est révélé être très complet, réduisant ainsi le fossé entre mes attentes et la réalité.

Du travail de fond sur la collection à l'ouverture de l'exposition *Electro*, j'ai pu à la fois mettre en application mes connaissances sur la conservation préventive et l'archivage d'un fonds patrimonial tout en assistant les régisseurs sur la production et le montage d'expositions. La confiance que l'on m'a accordée m'a aidée à gagner en autonomie dans les missions administratives et pratiques. La problématique du montage d'oeuvres d'art contemporain m'a particulièrement attiré et souhaite dorénavant m'orienter vers ce côté technique de la régie. La manipulation et le rapport aux oeuvres restant au coeur de ce métier.

Etre stagiaire signifie aussi connaître le fonctionnement d'une nouvelle entreprise, apprendre à travailler avec de nouveaux collègues, points avec lesquels je me suis sentie à l'aise rapidement. C'était également pour moi l'occasion de me faire de nouveaux contacts indépendants ou institutionnels, qu'ils soient socleurs, conservateurs, installateurs-monteurs, artistes etc. et qui je l'espère, me serviront dans les prochaines années.

Je compte reprendre rapidement le chantier des collections sur les étuis des instruments de musique puisque la Philharmonie m'a proposé un contrat de 4 mois à la rentrée de septembre. Il me permettra de continuer à travailler sur la collection du musée, mais aussi sur les prochaines expositions dédiées à Charlie Chaplin et au couple de photographes Pierre & Gilles.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX :

> DUMAINE Muriel, BEAUJARD Sandrine, *Le rôle du soclage dans la présentation et la conservation des objets du patrimoine*, CRBC, décembre 2002, n°19-20

> GARCIA GOMEZ Isabel, *Le soclage dans l'exposition : en attendant la lévitation des objets*, Dijon, OCIM, 2011

> GUILLEMARD Denis, LAROQUE Claude, *Manuel de conservation préventive*, OCIM, Dijon, 1999.

> LE BON Laurent, MOLLARD Claude, *L'Art de concevoir et gérer un musée*, Edition Moniteur, septembre 2016.

> COLLECTIF, *Le Guide du transport d'oeuvres d'art et d'expositions*, LP Art, Paris, 2005.

DOCUMENTATION :

> *Guide du musée de la musique*, Réunion des musées nationaux, 1997

> Rapport du Ministère de la Culture et de la Communication sur la Sécurité des personnes et des biens. Etablissements culturels. *Le plan de sauvegarde des œuvres*. 2016.

> Vade-Medum de la conservation préventive, Centre de recherche et de restauration des musées de France. Version du 15 mai 2006.

> Plaquette « Un musée pour vivre la musique », Cité de la musique – Philharmonie de Paris, 2018

> Le musée de la musique, Cité de la musique, Editeur Somogy, février 2009

SITES INTERNET (par sujet) :

> Association française des régisseurs d'oeuvres d'art : www.afroa.fr
> Désinctisation www.hygiène-office.fr
> Centre de Conservation du Québec : www.ccq.mcc.gouv.qc.ca
> Assurance : www.grassavoye.fr

ANNEXES

Pour des raisons de confidentialité, ce rapport ne contient que des documents diffusables. Il en est de même pour les photographies publiées ici.
Toutes les photographies illustrant ce mémoire sont créditées © Sophie PETIT, sauf indication contraire.

Certains documents ont été modifiés afin de garder les informations initiales confidentielles (notamment le Facility Report : il ne concerne pas celui du Musée de la musique).

CONSTAT D'ETAT

Musée de la musique – 221 avenue Jean-Jaurès – 75019 Paris – 01.44.84.46.10

Exposition
Date :
Auteur :
Titre de l'oeuvre :
N° inventaire :

DESSIN (voir relevé sur photo jointe)

ETAT GENERAL : Excellent ( ) Moyen ( ) Mauvais ( ) Bon ( )

Attaques biologiques :
Poussière et salissures :
Jaunissement :
Taches :
Graisse ( ) Foxing ( ) Auréoles ( ) Doigt ( )
Déjections ( ) Adhésif ( )
Autres :

Déformations : Plis ( ) Cloques ( )
Froissures ( ) Gondolements ( )
Altérations mécaniques : Déchirures ( ) Enfoncements ( )
Lacunes ( ) Cassures ( ) Eraflures ( ) Coupures ( )
Trous ( )
Autres :

Anciennes restaurations :

État du tracé :
Craquelures ( ) Abrasion ( ) Pâlissement ( ) Oxydation ( )
Pulvérulence ( ) Corrosion ( )

- MONTAGE

- Commentaires :

CADRE (voir relevé sur photo jointe)

- Encadré ( ) sous verre ( )
cartel ( ) sans cartel ( )
disjoint aux angles ( )
fissures ( ) aux angles ( ) sur les bords ( )
manques ( ) décor fragilisé ( )
feuillure garnie oui ( ) non ( )
fixations au cadre pattes ( ) ressorts ( )
nombre de pattes ( )

- Dorure
lacunes ( ) usure ( ) trous de pitons ( )
tâches ( ) maquillage ( ) trous de cartel ( )

SYSTEME D'ACCROCHAGE :

EMBALLAGE

-Protection simple ( )
papier de soie ( ) mélinex ( ) papier bulles ( ) papier cristal ( )
élastoc ( ) carton ( ) fibrenap ( ) papier vynile ( )

- caisse ( )
simple ( )
face dessus ( ) face dessous ( )
silicagel ( ) oui ( ) non ( )

REMARQUES

Au départ de l a préfecture de la police :
Date :
Observations :

Constat effectué par :
Signature :

A l'arrivée au musée de la musique :
Date :
Observations :

Le prêteur : **l'emprunteur :**

Au départ du musée de la musique :
Date :
Observations :

Le prêteur : **l'emprunteur :**

A l'arrivée à la préfecture de la police :

Date :
Observations :

Conditions générales de prêt d'objets de collection du Musée de la musique pour des expositions

Toute demande de prêt doit être formulée par écrit et adressée au directeur du Musée de la musique ou son représentant, au moins six mois à l'avance. Ne pourront être acceptées que les demandes présentant un caractère scientifique, notamment avec publication de catalogue. Le musée emprunteur s'engage à respecter les conditions de présentations stipulées ci-dessous, dans le cas contraire le Musée de la musique pourra refuser ou annuler le prêt.

Dans le cas de l'annulation d'un prêt par le Musée de la musique, l'emprunteur devra prendre en charge l'ensemble des coûts engagés.

Dans le cas où l'exposition est présentée dans plusieurs lieux, chaque emprunteur devra respecter les conditions générales de prêts et envoyer un facility report.

Assurance

Les objets doivent être assurés clou à clou pour le transport et la durée de l'exposition, par une compagnie agréée par le Musée de la musique. Les frais d'assurance sont à la charge de l'emprunteur. **Une copie de l'attestation d'assurance devra parvenir au Musée de la musique avant l'enlèvement des oeuvres.**

En cas de prolongement de l'exposition, une demande écrite devra parvenir au directeur du Musée de la musique au moins un mois à l'avance. En cas d'accord, une copie de l'attestation d'assurance tenant compte de ce prolongement sera adressée au Musée de la musique.

Transport

Les frais d'emballage et le transport sont à la charge de l'emprunteur. Ils doivent être effectués par une entreprise agréée par le Musée de la musique et spécialisée dans le transport d'objets d'art, **en présence d'un membre de la conservation du Musée de la musique. Le choix du mode de transport ainsi que du type d'emballage devra être validé par le Musée de la musique.**

Un membre de la conservation ou un convoyeur agréé par le Musée de la musique voyagera avec les œuvres et veillera à toutes les manipulations des œuvres jusqu'à leur accrochage.

Les dates précises d'enlèvement et de retour des oeuvres devront être convenues avec l'équipe du Musée de la musique au moins quinze jours à l'avance, avec confirmation écrite. Dans le cas contraire, le Musée de la musique se réserve le droit d'annuler le prêt.

Un constat d'état détaillé des oeuvres prêtées sera effectué par un représentant du Musée de la musique et un représentant de l'emprunteur, avant l'emballage et au déballage des œuvres, au départ et au retour des œuvres.

Dans le cas où les œuvres voyagent en caisses climatiques, le déballage des œuvres aura lieu 24h après leur arrivée à destination. Dans certains cas de caisses spécifiques, ce délai peut être augmenté à 48h.

Conditions d'exposition

Le local d'exposition doit disposer de protections **anti-intrusion aux portes et aux fenêtres, et de systèmes de détection de mouvement,** il doit être gardé jour et nuit. **Le système incendie doit être adapté aux collections (pas de sprinkler).**

Les salles doivent être protégées de la lumière naturelle ; sauf indication particulière, le niveau d'éclairement doit être **au maximum** de **50 Lux/heure** pour les documents graphiques, les textiles, les photographies, les cuirs peints, et de **150 Lux/heure** pour les instruments, les bois peints et vernis, les peintures à l'huile, l'os et l'ivoire.
Les instruments doivent être présentés dans des vitrines. Le climat de ces vitrines doit être contrôlé et la circulation d'air possible. Dans le cas de vitrines éclairées, elles doivent être équipées d'un système d'éclairage extérieur à faible émanation d'ultra-violets et/ou filtré.

La température doit être située entre **18° et 22° C,** avec des variations journalières de 2°C maximum. L'humidité relative doit être de **55%,** avec des variations de 5% maximum. **Un relevé du climat des salles d'exposition d'une période similaire à celle de la période d'exposition envisagée devra être envoyé au musée prêteur deux mois avant l'ouverture de l'exposition.**

Si le Musée emprunteur n'est pas en mesure de fournir un relevé climatique, ou si les variations sont supérieures aux demandes du musée prêteur, alors le musée emprunteur s'engage à réaliser des vitrines hermétiques avec un déshumidificateur (type Silicagel) .

Les instruments présentés sur support doivent être maintenus au moins en deux points ; en aucun cas ils ne doivent être suspendus. Tout matériau en contact avec les oeuvres (support, fond de vitrine, ...) doit être conforme aux normes de conservation (inertie chimique, innocuité, ...). Une liste des matériaux autorisés pour le contact avec les instruments pourra être fournie.

Le Musée emprunteur doit fournir une esquisse des principes d'accrochage des œuvres au minimum un mois avant l'ouverture de l'exposition, qui doit être validé par le Musée de la musique.

L'accrochage et le décrochage des œuvres doivent être effectués en présence et sous la responsabilité d'un membre de la conservation du Musée de la musique. Toute fermeture de vitrine doit être définitive à l'accrochage. Sauf problème de conservation à signaler au prêteur en amont, les vitrines ne pourront pas être ouvertes sans la présence d'un représentant du Musée de la musique.

Pendant la durée de l'exposition, les objets ne pourront être ni sortis de vitrine, ni manipulés.

Il est interdit de boire, manger ou fumer dans les locaux où sont déposées les œuvres.

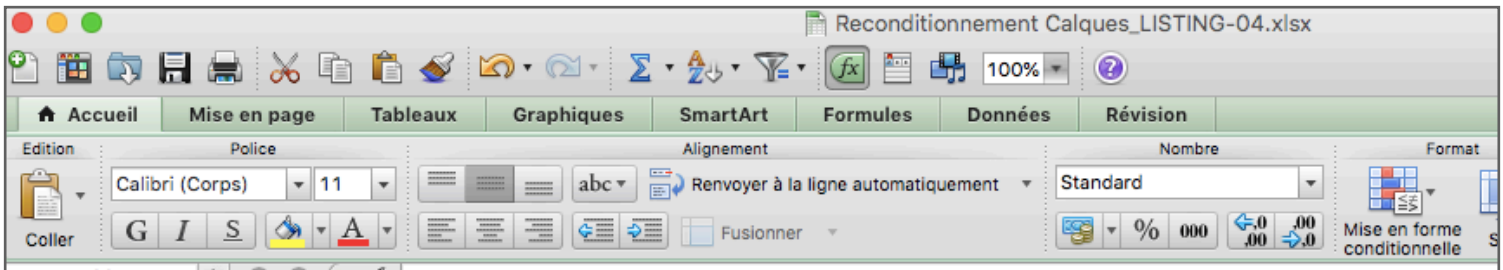
Photographies et Droits de reproduction

Des photographies peuvent être obtenues auprès du service de documentation du Musée de la musique auprès d'Elisabeth Wiss à l'adresse suivante : ewiss@cite-musique.fr

Aucune reproduction des objets présentés ne peut être réalisée (photographie, dessin, film, etc.) dans l'exposition sans l'autorisation du directeur du Musée de la musique et/ou de tout autre ayant-droit éventuel.

Le Musée de la musique doit recevoir, à titre de justificatif, deux exemplaires du catalogue de l'exposition.

A adresser à : Charlotte Marland, Régie des œuvres, Musée de la musique/ Cité de la musique – Philharmonie de Paris, 221, avenue Jean Jaurès, 75019 Paris.



	A	B	C	D	E	F
1	N° inscrit sur la pochette kraft	N° post-It	Dénomination	Nombre de calques	Localisation	Notes
58	241	274	Piano droit Gaveau, Modèle M361, année des plans : 1941-194?, classement archives oct 692	69	A.8	2 calques très dégradés avec nombreux scotchs
59	233		Piano droit Gaveau Mo. (pochette déchirée), classement archives oct 1969. L400.	204	A.10	Nombreux plans de grandes dimensions pliés.
60	265		Piano droit Gaveau. Plans divers. Pièces communes pour piano : L.456. D337. Y56 L400. D337. L.D.M. ~~L400.L.116~~ (voir chemise spéciale) L.Y. D.M.L400 L116 L400.M.364 D.T. (Queue) L.116.LG M364.Mezzo Z59.Q59 T4 LG.O. LG.M.Z. 103.mezzo.Y. M361 - M364 ~~L400.L.116~~ (voir chemise spéciale) L400.L.116.D337 M.D - Mezzo Y.-M. M.Z. M364 - Z - D36 M.Z. - ABC 6T	198	A.11	Nombreux calques très fragiles, certains avec du scotch.
61	304		Harpes Pleyel. Harpe intégrale à 3 mouvements (pochette intérieure)	123	A.12	Certaines pochettes ont été ouvertes sur le grand côté haut = calque très abîmés/très fragiles. 1 pochette ziploc avec débris de calques.
62	Sans numéro		Sans légende	28	A.13	Pochette sans couverture kraft. Contient les calques des décors ERARD / GARBEAU (écritures etc)
63	Sans numéro AL 68		Dernier modèle fabriqué en 1971. Queue Pleyel. AL 68	70	A.13	
64	296		Gaveau [Erard]. Pianoq à queue. Plans divers. 296. Piano à queue Pleyel Modèle F. Cadre F	4	A.13	

2. Contrôle du climat dans la galerie d'exposition temporaire par des sondes enregistreuses Testo® étalonnées en 2016 et 2018. Le suivi du climat est assuré quotidiennement. Les enregistrements sont conservés./ *Climate control probes and software Testo® in the temporary exhibition rooms. Climate control on each day. Records are archived.*
3. Procédures d'urgences en cas de dysfonctionnement. Intervention d'un technicien de maintenance dans un délai de 1h / *Emergency procedures in case of dysfunction. Intervention of a maintenance technician within one hour.*

5. Températures et hygrométrie :

Galerie d'exposition temporaire	T°C fourchette	HR en % fourchette
Automne-hiver	18-22 °C	35 % – 55 %
Printemps-été	22-24°C	35 % – 55 %

Eclairage / *Lighting*

La lumière artificielle est graduable et le niveau d'éclairement est strictement soumis à un cahier des charges pour la préservation des œuvres exposées. / *The artificial lighting is dimmable and responds to requirement specifications to preserve the art works and objects.*

1. Type d'éclairage utilisé dans les salles d'exposition/ *Type of lighting used in the temporary exhibition galleries:*
   - Lumière du jour filtrée par film anti-UV et infrarouge marque Solar screen®/ *Daylight filtered by solar screen®*
   - Lumière artificielle: projecteurs graduables 50-150 lux./ *Artificial light: dimmable spots (50-150 lux).*
2. Eclairage contrôlé par un luxmètre Testo®./ *Control of lighting with luxmeter Testo®.*

Protection incendie/ *Fire protection*

1. Un poste de contrôle central de sécurité est tenu sur place par un prestataire extérieur comprenant deux SSIAP 1 et un SSIAP 2, conformément aux consignes de la législation./ *A central security unity is ruled by a specialized service provider with two SIAPP 1 and one SIAPP 2 agents, as legally required.*

2. Le bâtiment est équipé d'un système de sécurité incendie de catégorie A de marque DEF couvrant l'ensemble de l'Etablissement. Les moyens de détection et d'extinction sont conformes et adaptés à un ERP de type Y avec des activités L, R, S, N et W de 2e catégorie, vérifié par des entreprises agréées.

n ensemble d'extincteurs portables est réparti dans le bâtiment selon la législation, sous contrat avec es entreprises agréées.
Etablissement dispose d'un désenfumage mécanique installé dans l'Auditorium, le Hall Marie Curie et Médiathèque et d'un désenfumage naturel pour les 3 salles d'exposition à l'étage, le hall d'honneur et Forum./ *The building is provided with a Fire security prevention system of category A brand DEF which overs the whole building. The means of detection and extinction are compliant and adapted to the ERP gislation (regarding institutions receiving publics) of type Y with activities L, R, S, N and W of second ategory (french nomenclature), controlled by certified providers. Portative extinguishers are spread over l areas of the building as to the relevant legislation, also controlled by certified providers.*
he institution disposes of a mecanical smoke extraction system in the Aquarium, Auditorium, Hall Marie urie ans the Media library, and a natural smoke extraction for the three exhibition rooms on the upper oor, the entrance Hall and the Forum.

Systèmes d'extinction des incendies:

- Extincteurs manuels 2 kg a dioxyde de carbone SICLI 34B Cristal 2.
- Extincteurs à poudre 6 kg
- Extincteurs à eau pulvérisée avec additif ROT 13A 144B et SICLI13A 233B Silice 2000

spection annuelle */ Inspected every year.*

- RIA (Robinet d'Incendie Armé)

Etablissement est raccordé avec la caserne de pompiers la plus proche, via une ligne directe sur le erminal d'Appel d'Urgence (TAU).

Il est interdit de fumer dans l'ensemble du bâtiment./ *Smoking is not allowed in the building.*

L'équipe de surveillance et le personnel de l'Etablissement est entraînée et formée à la manipulation es extincteurs./ *The staff is trained in the use of portable fire extinguishers.*

Sécurité / *Security*

urveillance humaine 24h/24, PC central de sécurité sur place, protection périmétrique et olumétrique./ *Human surveillance around the clock, central security unity on the site, perimeter and olumetric protection.*

Agents de surveillance/ *Guards:*

- 26 agents chargés de l'accueil, la surveillance et la médiation en salle pendant les heures d'ouverture au public./ *26 agents in charge with the surveillance and cultural mediation in the public spaces.*
- Nombre d'agents présents lors des périodes d'ouverture au public : 11 agents pour la surveillance./ *Number of surveillance guards: 11.*

- Nombre d'agents d'astreinte lors des périodes de fermeture au public: 2 agents./ *Number of guards present when the building is closed: 2.*
- Les agents sont tous équipés de talkie-walkie/ *Guards are all radio-equiped.*
- Surveillance humaine dans la galerie d'exposition temporaire pendant les périodes de montage / *Human surveillance during exhibition setup.*
-

2. Contrôle des salles / *Galleries checking:*
   - Lorsque le musée est ouvert, les salles sont contrôlées tout le long de la journée par les personnels de surveillance./ *During opening hours, the exhibition rooms are checked all the day by the surveillance staff.*
   - Toutes les entrées sont contrôlées./ *Each entry is controlled.*
   - Port du badge obligatoire pour les agents du musée et les prestataires extérieurs. / *Badge are worn by every member of the staff or every external provider.*
   - Contrôle des sacs et véhicules. Les sacs volumineux sont interdits./ *Bags and vehicules are controlled. Voluminous bags are not allowed.*
   - Un contrôle plus spécifique et ponctuel est exercé par l'équipe de conservation et la régie./ *A more specific and punctual control is exerciced by the curator and registrar staff.*

3. Surveillance physique et électronique / *Physical and electronic systems:*

   - Dans les réserves, détecteurs d'intrusion sur les portes / *Intrusion detectors on doors and windows in the storages.*
   - Détecteurs volumétriques dans tous les espaces d'exposition fermés/ *Volumetric detectors in every closed space.*
   - Surveillance caméras et moniteurs/ *Video and monitor screening for surveillance.*
   - Déclenchement d'une alarme par le système de détection, reliée au PC central de sécurité et à la centrale d'alarme extérieure/ *The detection system sounds an alarm to the Security station of the museum and to the proprietary central station.*
   - Le système d'alarme et de détection est testé chaque trimestre. / *The detection and alarm system is tested every quarter.*
   - Installation du verrouillage des issues de secours via le système UGCIS (Unité de Gestion Centralisée des Issues de Secours) / *Central locking monitoring system for emergency exit*

4. Sécurité des œuvres / *Objects security:*
Les entreprises de réalisation de la scénographie des expositions sont externes, qualifiées et spécialisées dans les métiers qu'elles exercent. / *The external providers are qualified and specialized in the professions they exercice.*

   - Les matériaux de construction des vitrines ou supports d'accrochage peuvent être communiquées sur demande. / *The materials of construction of the display cases can be communicated on request.*

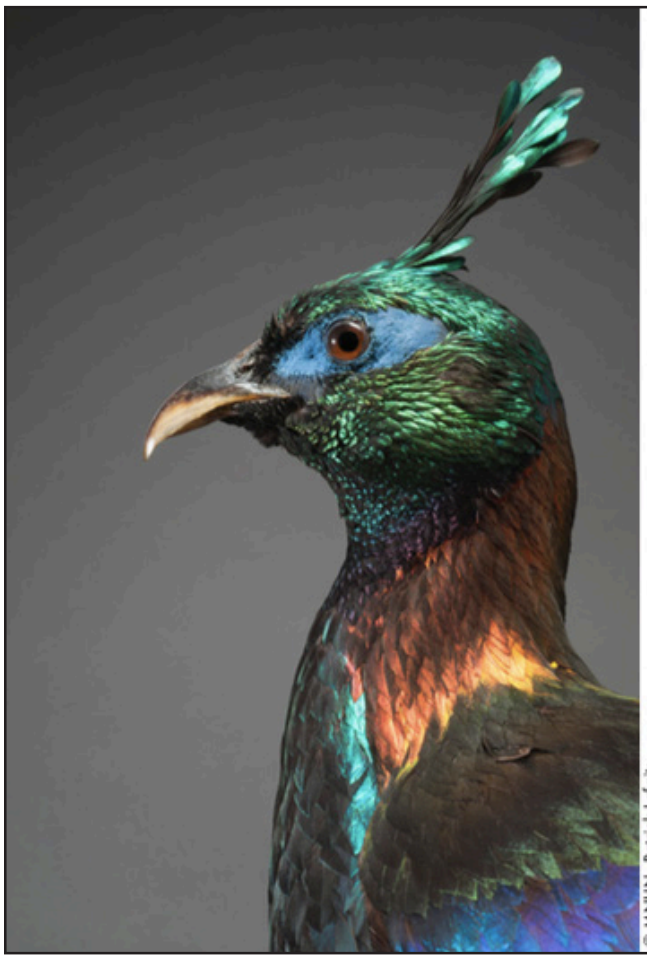
-14-

cité de la musique

LISTE ŒUVRES - NUIT DU ROSSIGNOL - 21/03/2019
V01

Sophie PETIT
21/02/2019

Photo	Nom N° inv	Hauteur	Long	Large	VOLUME	SURFACE	VALEUR ASSURANCE
	Pigeon MNHN-ZO-2017-124	40	28	23	25760	1120	2800
	Spatule rosée MNHN-ZO-2014-125	57	57	33	107217	3249	3200
	Tragopan MNHN-ZO-1869-27	37	55	20	40700	2035	4000
	Faisan doré MNHN-ZO-1997-1256	33	73	15	36135	2409	1500
	Lopophore impeyanus MNHN-ZO-1886-686	49	52	22	56056	2548	5700
	Geai des Chênes MNHN-ZO-1904 -1721	49	52	22	56056	2548	1200



SCENOGRAPHIE

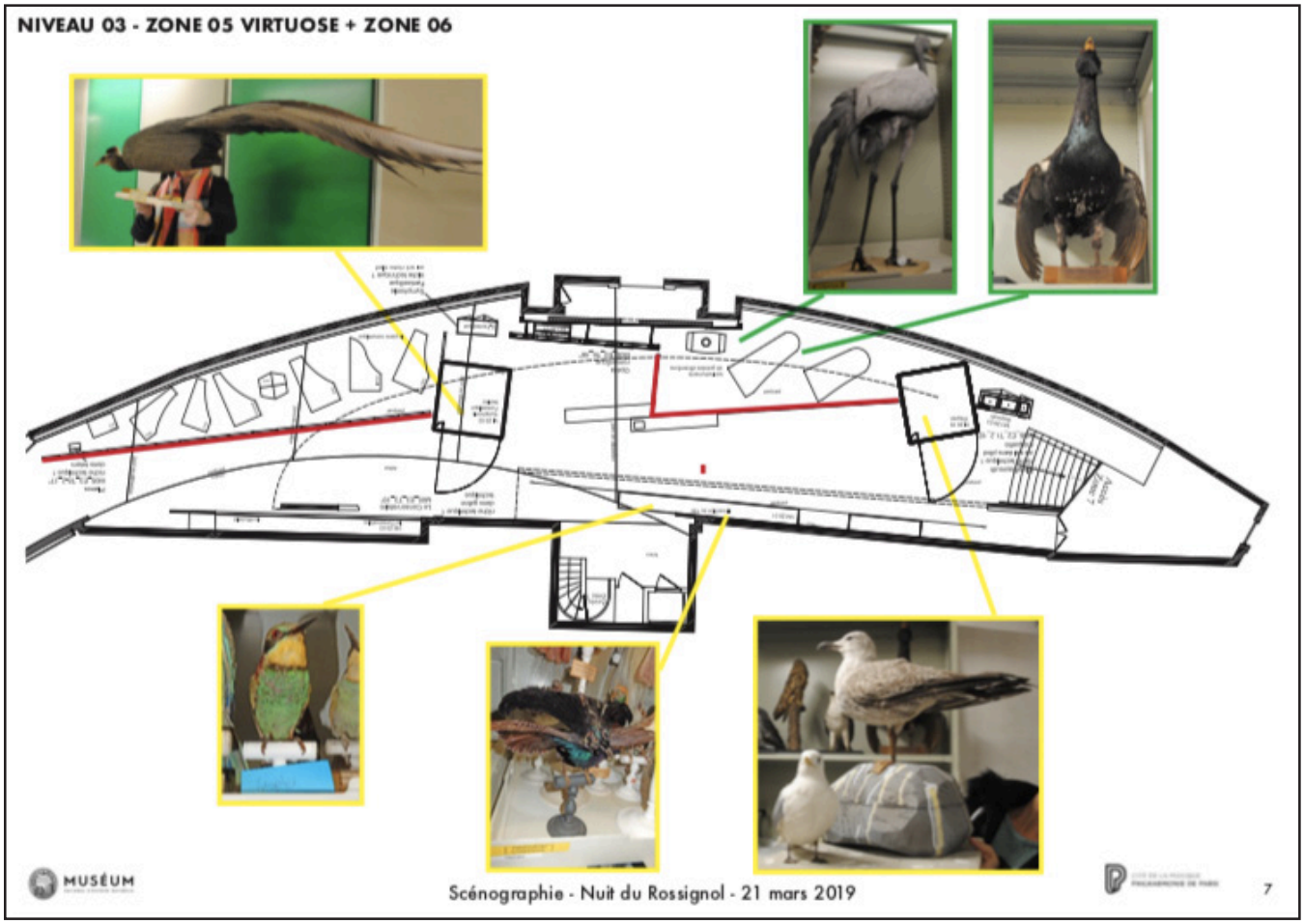
Nuit du Rossignol
Jeudi 21 mars 2019

Cité de la Musique -
Philharmonie de Paris

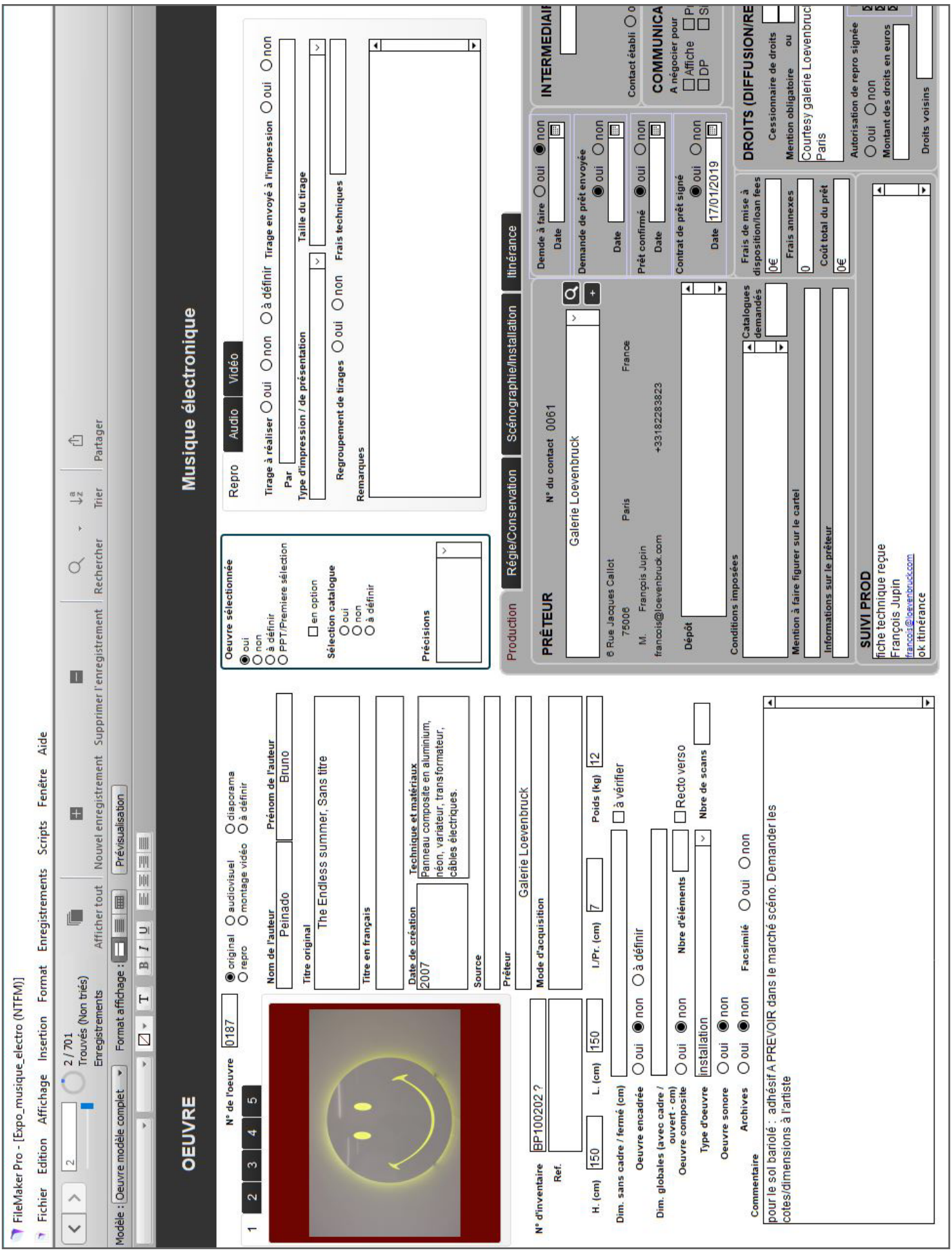
Document 26/02/2019

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

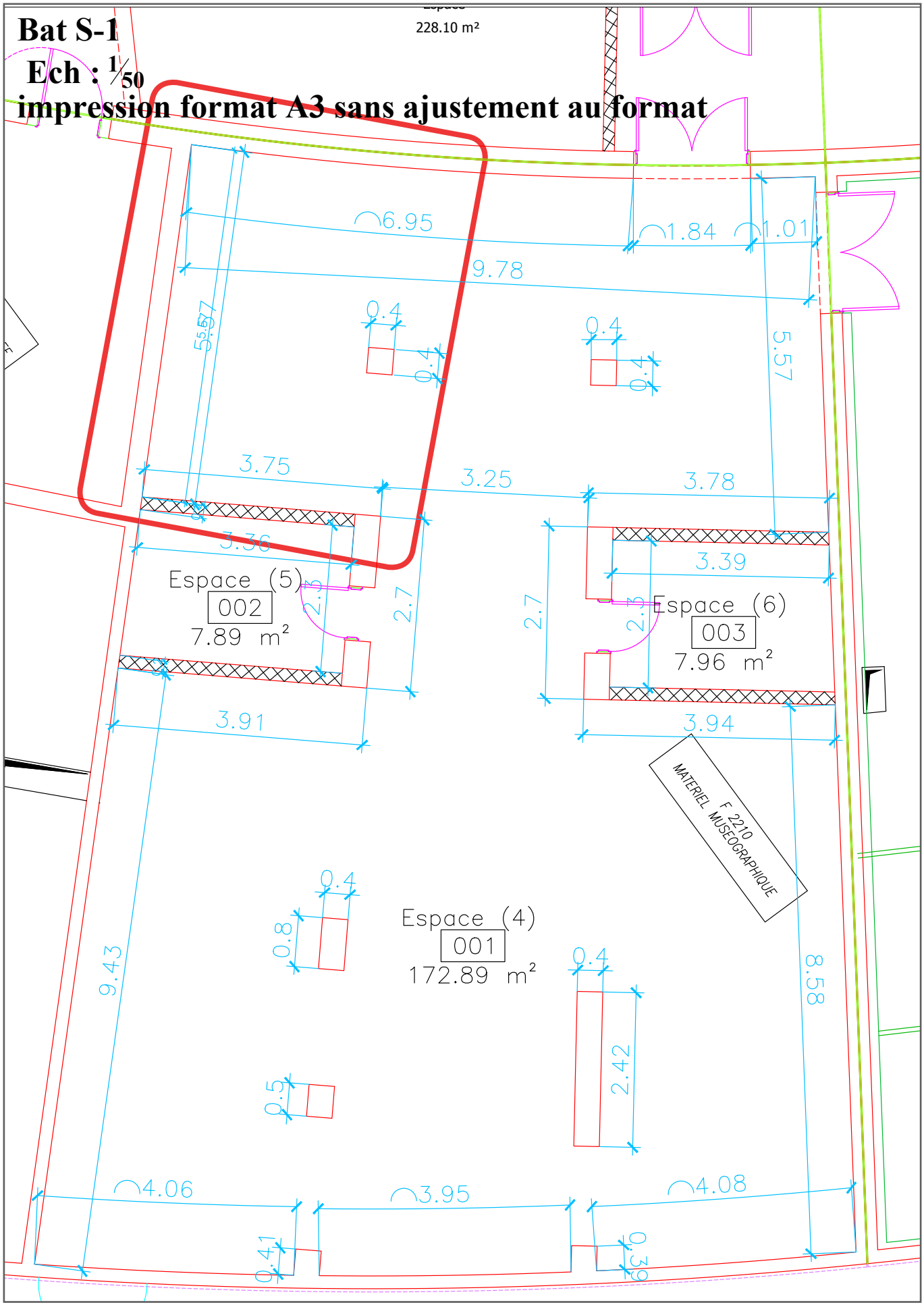
MUSÉUM



SORTIE
ID01
ID02
ID03
ID04
ID05
ID06
ID06 BIS
ID06 TER
ID07
ID08
ID09
ID10
ID11
ID12
ID13
ID14
ID15
ID16
ID17-1
ID17-2
ID17-3
ID17-4
ID18
ID20
ID21
ID22
ID23
ID24-1
ID24-2
ID25
ID26
ID27
ID28-1
ID28-2
ID29
ID30
ID31
ID32
ID33
ID34
ID36
ID37
ID39
ID40
ID41
ID42
ID43
ID44
ID45 ID46
ID47
ID48
ID50


FileMaker Pro - [Expo_musique_electro (NTFM)]
Fichier Edition Affichage Insertion Format Enregistrements Scripts Fenêtre Aide
Enregistrements
Afficher tout
Nouvel enregistrement
Supprimer l'enregistrement
Rechercher
Trier
Partager
Modèle : Oeuvre modèle complet
Format affichage :
Prévisualisation
OEUVRE
Musique électronique
N° de l'oeuvre 0187
original audiovisuel diaporama
repro montage vidéo à définir
Nom de l'auteur Peinado
Prénom de l'auteur Bruno
Titre original The Endless summer, Sans titre
Titre en français
Date de création 2007
Technique et matériaux Panneau composite en aluminium, néon, variateur, transformateur, câbles électriques.
Source
Prêteur Galerie Loevenbruck
Repro Audio Vidéo
Tirage à réaliser oui non à définir
Tirage envoyé à l'impression oui non
Par
Type d'impression / de présentation
Taille du tirage
Regroupement de tirages oui non
Frais techniques
Remarques
Oeuvre sélectionnée
oui non à définir PPT/Premiere sélection
en option
Sélection catalogue
oui non à définir
Précisions
Production
Régie/Conservation
Scénographie/Installation
Itinérance
PRÊTEUR
N° du contact 0061
Galerie Loevenbruck
6 Rue Jacques Callot 75006 Paris France
M. François Jupin
francois@loevenbruck.com
+33182283823
Dépôt
Conditions imposées
Catalogues demandés
Mention à faire figurer sur le cartel
Informations sur le prêteur
Demde à faire oui non
Date
Demande de prêt envoyée
oui non
Date
Prêt confirmé oui non
Date
Contrat de prêt signé
oui non
Date 17/01/2019
Frais de mise à disposition/loan fees
0€
Frais annexes
0
Coût total du prêt
0€
SUIVI PROD
fiche technique reçue
François Jupin
francois@loevenbruck.com
ok itinérance
INTERMEDIAI
Contact établi
COMMUNICA
A négocier pour
Affiche
DP
DROITS (DIFFUSION/RE
Cessionnaire de droits
Mention obligatoire ou
Courtesy galerie Loevenbruc
Paris
Autorisation de repro signée
oui non
Montant des droits en euros
Droits voisins
N° d'inventaire BP100202 ?
Ref.
H. (cm) 150 L. (cm) 150 I./Pr. (cm) 7 Poids (kg) 12
Dim. sans cadre / fermé (cm)
à vérifier
Oeuvre encadrée oui non à définir
Dim. globales (avec cadre / ouvert - cm)
Oeuvre composite oui non Nbre d'éléments Recto verso
Type d'oeuvre installation Nbre de scans
Oeuvre sonore oui non
Archives oui non Facsimilé oui non
Commentaire
pour le sol bariolé : adhésif A PREVOIR dans le marché scéno. Demander les cotes/dimensions à l'artiste

	A	B	C	D	E	F
1	N°inventaire	Fiche FMP	Désignation	Statut - selon CL sur FMP	Case "à inventorier" cochée	A FAIRE
2	E.0617	6042	Etui de flûte traversière Beuker	* Dans un étui * sur BDD et registre E.0	Oui	créer indice E.0617.3 - déjà le cas sur FMP (E.0617.2 inscrit pour un corps de rechange de la flûte) // à entrer sur l'inv E.0
3	E.0632.1	5818	Etui de la pochette		Oui	Ajouter indice E.0632.3 ? (archet = E.0632.2)
4	E.0633	5947	Etui de basson	* avec un étui * sur BDD et registre E.0	Oui	Créer indices E.0633.1 et E.0633.2 ?
5	E.0649	6037	Etui de hautbois	Non inscrit à l'inv	Oui	Garder ? // Créer indices ? // Attribuer E.0 ? // Notes ?
6	E.0785	5848	Etui de cithare	*dans sa malette d'origine* sur Aloès	Oui	Garder ? // Créer indices ? // Attribuer E.0 ? // Notes ?
7	E.0787	5847	Etui de cithare	*dans sa boite d'origine* sur Aloès	Oui	Garder ? // Créer indices ? // Attribuer E.0 ? // Notes ?
8	E.0834	6056	Etui de cornet à piston	N°inv non inscrit à l'inv	Oui	Garder ? // Créer indices ? // Attribuer E.0 ? // Notes ?
9	E.01203	6004	Etui souple de flûte	* Etui en plastique matelassé * sur BDD et registre E.0	Non	Garder ? // Créer indices ? // Attribuer E.0 ? // Notes ?
10	E.01205	6003	Etui souple de flûte	*étui en textile rouge* sur BDD et registre E.0	Non	Garder ? // Créer indices ? // Attribuer E.0 ? // Notes ?
11	E.01274	5992	Etui de cromorne soprano	*dans sa boîte* sur BDD et registre E.0	Oui	Créer indices E.01274.1 et E.01274.2 // entrer sur l'inv E.0
12	E.85	5753	Etui de la pochette E.85.1 / Archet E.85.2	Non inscrit à l'inventaire // Présent sur l'inv Chouquet C.116	Non	Garder ? // Créer indice E.85.3 ? // Attribuer E.0 ? // Notes ?
13	E.259.2	6001	Etui du cor de Raoux	Non inscrit à l'inventaire : A GARDER	Non	Créer indice E.259.2 (déjà le cas sur FMP)
14	E.683	6103	Etui de 4 flûtes à bec	Inscrit à l'inv au même n° que l'instrument		Indices pour chaque élément ?
15	E.1637.2	5785	Mélophone avec son étui (étui marqué)	Non inscrit à l'inv, vraisemblablement rentré avec l'instrument	Non	Garder ? // Créer indices ? // Attribuer E.0 ? // Notes ?
16	E.1678	5986	Etui du cor Halary	Non inscrit à l'inv - "ne semble pas être l'étui du cor" CL sur FMP	Non	Garder ? // Créer indices ? // Attribuer E.0 ? // Notes ?
17	E.1724	5866	Etui de violon de fer	Non inscrit à l'inv	Non	Garder ? // Créer indices ? // Attribuer E.0 ? // Notes ?
18	E.1833	5860	Etui de la baguette de Saint-Saëns	Non inscrit à l'inv	Non	Garder ? // Créer indices ? // Attribuer E.0 ? // Notes ?
19	E.2056	5884	Etui de vielle à roue Louvet	Non inscrit à l'inv	Non	Garder ? // Créer indices ? // Attribuer E.0 ? // Notes ?


Bat S-1
Ech : 1/50
impression format A3 sans ajustement au format
228.10 m²
6.95
1.84
1.01
9.78
5.57
5.57
0.4
0.4
0.4
0.4
3.75
3.25
3.78
3.36
3.39
Espace (5)
002
7.89 m²
Espace (6)
003
7.96 m²
2.7
2.7
2.5
2.5
3.91
3.94
MATERIEL MUSEOGRAPHIQUE F 2210
Espace (4)
001
172.89 m²
0.4
0.8
9.43
0.4
2.42
8.58
0.5
4.06
3.95
4.08
0.41
0.39