



HAL
open science

La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent : la régie des oeuvres, un métier fondamental à la vie du musée

Julieta Rosas Gil

► To cite this version:

Julieta Rosas Gil. La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent : la régie des oeuvres, un métier fondamental à la vie du musée. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-04149838

HAL Id: dumas-04149838

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04149838>

Submitted on 21 Aug 2023

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.

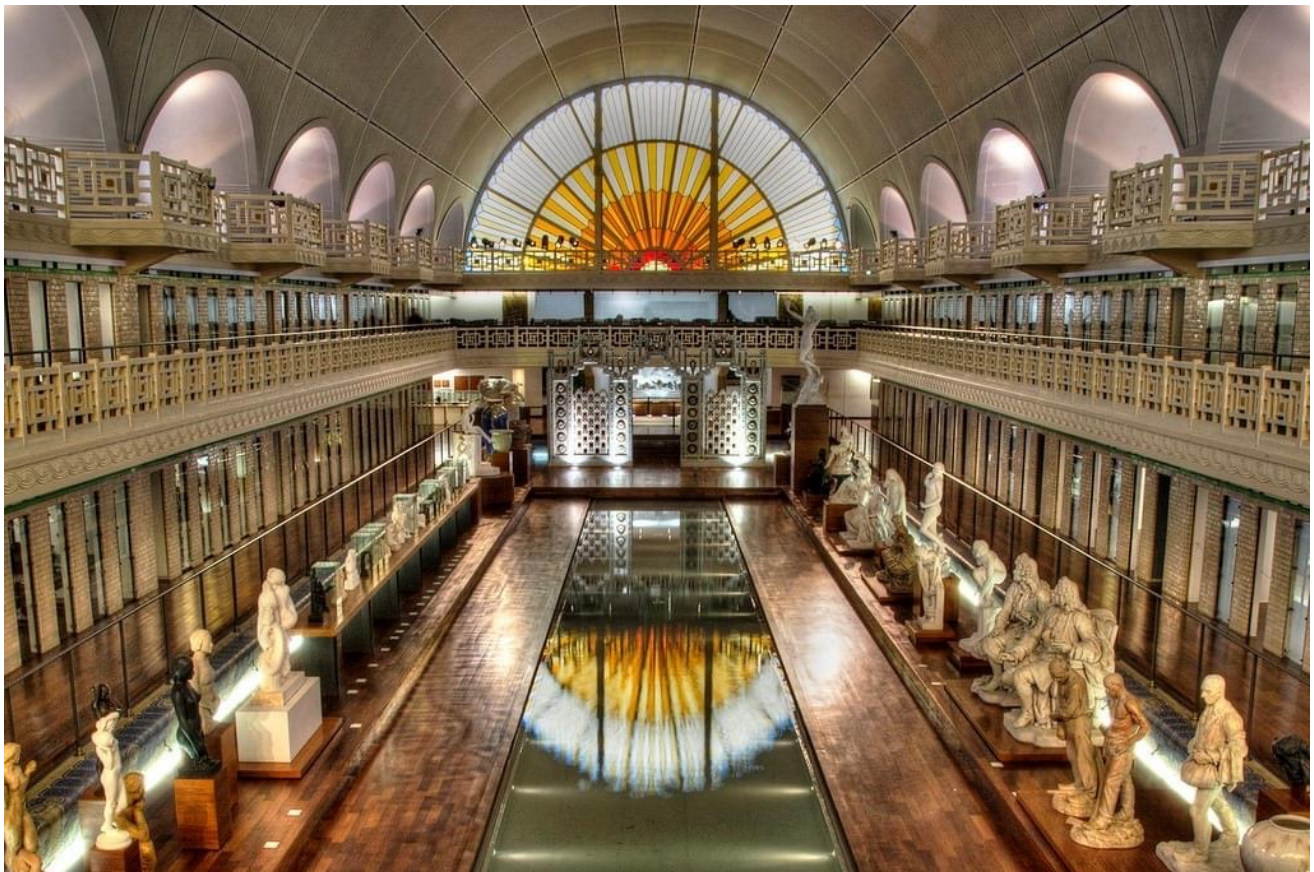
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

La Piscine - Musée d'Art et d'Industrie André Diligent

La régie des œuvres : un métier fondamental à la vie du
musée



Julieta ROSAS GIL

Sous la direction de Diane GOURGEOT et Simon TEXIER

Soutenance le 4 septembre 2020 à Amiens.

Remerciements

Je souhaite avant tout remercier Monsieur Bruno GAUDICHON, directeur et conservateur en chef de La Piscine, musée d'art et d'industrie André Diligent à Roubaix pour m'avoir permis de réaliser mon stage de fin d'année dans le musée et de m'avoir si bien accueillie.

Je tiens à remercier spécialement ma tutrice de stage, Diane GOURGEOT, régisseuse d'expositions et des prêts pour m'avoir confié des missions valorisantes et des responsabilités qui ont facilité mon autonomie au sein du musée ainsi que son partage de connaissances qui ont nourri mes connaissances en régie ainsi que pour son attentive relecture de mon mémoire. Je souhaite également remercier Sophie BÉGEL, régisseuse d'expositions et des acquisitions, d'avoir partagé ses connaissances avec moi et d'avoir répondu à toutes mes questions. Je suis très reconnaissante envers les régisseuses qui ont su me partager leur passion du métier et qui m'ont accompagné tout au long de mon stage avec beaucoup de confiance et de bienveillance.

J'adresse mes sincères remerciements à Amandine DELCOURT, documentaliste ainsi qu'à Sylvette BOTELLA-GAUDICHON, attachée de conservation et Alice MASSÉ, conservatrice adjointe, que j'ai pu côtoyer tout au long de mon stage et qui ont fait preuve d'une grande gentillesse et disponibilité.

Je remercie également l'ensemble des équipes (agents d'accueil et de surveillance, agents d'entretien, agents du PC sécurité, le personnel de la médiation et de l'accueil des publics, la tissuthèque), le personnel des différents pôles administratifs que j'ai été amenée à côtoyer : Elodie Labé, Dounia Merabet, Catherine Saint-Oyant, Nathalie Bernard, Arnaud Devin, Alain Leprince, Matthieu De Ny, Linda Djenadi, Marine Charbonneau, Laura Louvrier, Florence Tételain, Yéléna Laïb ; et plus particulièrement l'équipe de régie avec qui j'ai beaucoup travaillé : Nelson Rafael, Georgio Rigolli et Romain Tange pour leur accueil chaleureux, leur gentillesse, leur bonne humeur et le temps qui m'a été consacré.

Je remercie chaleureusement mes parents Julieta et Guillermo pour leur soutien inconditionnel ainsi que mes frères et sœurs, Fernando, Laura et Carolina pour leurs encouragements.

Je tiens à témoigner toute ma gratitude à Pierre pour sa présence, son écoute, sa confiance en moi et son soutien constant.

Enfin, je tiens à remercier par avance mon tuteur, Monsieur Simon Texier, de l'attention qu'il portera à la lecture de mon dossier et à ma soutenance, ainsi que les autres intervenants du Master pour tout ce qu'ils m'ont apporté.

Avant-propos

Après trois années d'études en Arts Plastiques et une première année de Master recherche à Lille autour du métier de régisseur et forte de nombreuses expériences curatoriales, en régie des œuvres, en commissariat et conception d'expositions, je souhaitais me spécialiser davantage sur le métier de régisseur.se qui me passionne en intégrant un master professionnalisant. C'est dans le cadre de ma dernière année de formation à l'Université Jules Verne de Picardie pour le Master Régie des œuvres / Montage d'expositions que j'ai intégré l'équipe curatoriale de La Piscine - Musée d'Art et d'Industrie André Diligent à Roubaix pour un stage de fin d'année de six mois.

Les régisseuses Diane Gourgeot et Sophie Bégel étaient à la recherche d'un.e stagiaire qui serait en mesure de les aider dans des missions très diverses : de la conservation préventive, au montage et démontage d'expositions en passant par la conception scénographique, la préparation des expositions, le suivi des prêts, l'inventaire des collections et bien plus.

Ce rapport de stage réflexif / mémoire décrit l'histoire du musée et le fonctionnement de la régie mais vient également s'ancrer dans la continuité de ma réflexion menée pour mon mémoire de première année de Master à l'Université de Lille – SHS à savoir : une étude sur les moyens mis en place par et pour la régie afin d'accueillir de grandes expositions malgré des moyens économiques, humains et spatiaux modestes sans pour autant oublier l'importance de la conservation préventive. Dans ce mémoire je décrirai mes missions pendant le stage tout en portant mon attention sur la pluridisciplinarité du métier de régisseur dans le Musée La Piscine. Sauf mention contraire, toutes les photographies sont des prises de vue personnelles.

L'enjeu pour moi de ce stage était, en plus d'acquérir plus d'expériences sur le terrain, de découvrir le fonctionnement de la régie dans une autre structure et de me préparer à mon entrée dans la vie active. La longue période de stage était pour moi essentielle à ma volonté de m'impliquer dans la vie du musée et d'établir une connexion avec les équipes internes et les prestataires externes.

Table des matières

Remerciements	2
Avant-propos	3
I – L’histoire d’une piscine	5
a) Les bains roubaisiens au milieu du XXe, la transformation en musée en fin du XXe puis son extension au XXIe siècle.	5
b) Le fonctionnement, la programmation des expositions et le rayonnement du musée.....	12
II- La régie	13
a) Les équipes, les missions, les réserves.....	13
b) La pandémie de la Covid-19 : gestion d’un musée pendant une crise sanitaire.....	18
c) Adaptation de la programmation et des équipes	22
III- Mes missions	25
a) Régie des collections	25
b) Régie des expositions.....	40
c) Documentation.....	67
Conclusion	71
Annexes.....	73
<i>Organigramme</i>	<i>74</i>
<i>Constat d’état mis en forme.....</i>	<i>75</i>
<i>Document Claude Courtecuisse</i>	<i>76</i>
<i>Document Dodeigne aller-voir.....</i>	<i>78</i>
<i>Restauration dessins Joseph Bernard.....</i>	<i>81</i>
<i>BPU</i>	<i>84</i>
<i>Lettre Madame Abbal.....</i>	<i>85</i>

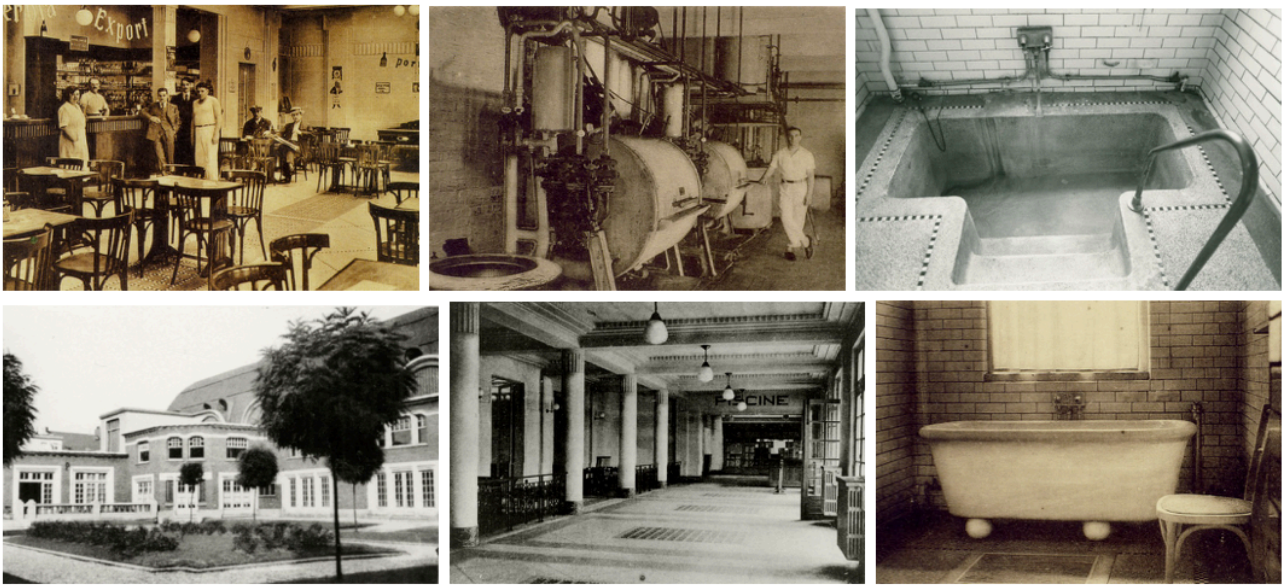
I – L’histoire d’une piscine

a) Les bains roubaisiens au milieu du XXe, la transformation en musée en fin du XXe puis son extension au XXIe siècle.

Au XIXe et jusqu’au milieu du XXe siècle Roubaix était la ville la plus importante dans l’industrie textile et donc l’un des grands centres industriels du Nord de la France. Son importante activité entraîne la venue de nombreux travailleurs et son organisation urbaine n’arrive pas à suivre. Pour accueillir la population croissante on construit des habitations semi-collectives imbriquées dans les usines. Ces habitations sont bien souvent insalubres, peu aérées avec les toilettes et points d’eau en commun. Les maladies s’abattent sur la population, le taux de mortalité est très élevé et les conditions d’hygiène sont déplorables.

L’arrivée de Jean-Baptiste Lebas (1878-1944) à la Mairie donnera un souffle nouveau à la ville. Afin de lutter contre les maladies qui font des ravages dans les populations ouvrière, Lebas fait construire des centres de cures et des dispensaires antituberculeux. Son projet d’hygiénisation de la ville ne s’arrête pas là puisqu’il fait également construire des bains municipaux performants et luxueux, accessibles à toutes les tranches de la population. C’est en 1922 que le projet de construction pour les bains roubaisiens (futur musée La Piscine) est validé et que l’achat du terrain rue des Champs est officialisé. Albert Baert (1863-1951) l’architecte, fera du projet une synthèse des études menées sur les piscines récentes en France et à l’étranger dont celles de Bruxelles, Paris, Nancy et Strasbourg. Le bâtiment mêle des inspirations diverses comme on peut le voir à l’entrée romano-byzantine qui donne accès aux salles d’eau sur deux étages, ponctuées par un jardin central reprenant le tracé d’un cloître, puis le bassin qui s’impose comme une nef avec sa voûte et ses deux grandes verrières représentant le lever et le coucher du soleil. Le bassin est enrichi de détails architecturaux qui reprennent des symboles maçonniques tels que les croix swastikas, équerres etc. Le bassin, sur trois niveaux, est encadré au rez-de-chaussée par des cabines de déshabillage, des cabines de douches individuelles et des douches collectives. Le premier étage se compose de cabines réservées aux groupes scolaires, tandis que le dernier étage est réservé aux spectateurs venant assister aux compétitions sportives. Les matériaux utilisés pour la construction sont à l’image du mélange des classes parmi les baigneurs ; ainsi des matériaux nobles tels que le marbre, la mosaïque, des moulures, des plafonds à caissons et des dorures côtoient des matériaux plus familiers (dit « pauvres ») tels que la brique beige vernissée, le ciment armé et le béton. L’architecture de ce bâtiment, bien qu’éclectique, est un parfait exemple de l’Art Déco régional des années 30 et est aujourd’hui inscrit au patrimoine du XXe siècle. Le bâtiment propose une large gamme de services dont : une buvette,

des salles de pédicure et manucure, salle de musculation, salle de massage, un coiffeur, une laverie et la station d'épuration des eaux.



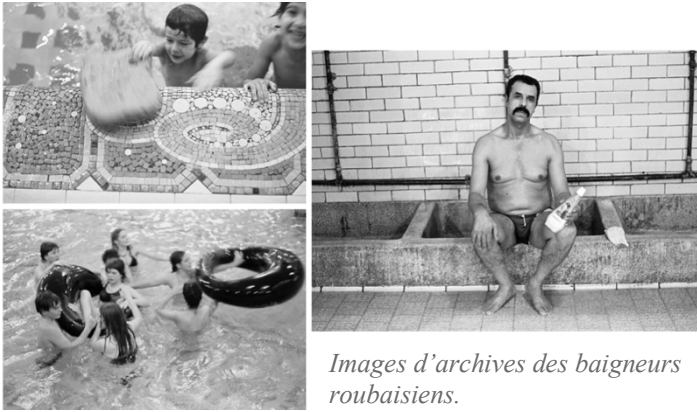
Images d'archives présentant : la buvette, les chaudières, le jardin intérieur, l'accès au bassin et les salles d'eau. ©Maurice Rucquois



Le grand bassin en eau à la veille de l'inauguration 1932. Image tirée du catalogue de La Piscine. Don de P.-J. Lacroix en 2002



De gauche à droite :
 - L'équipe des maîtres-nageurs, 1932
 ©Maurice Rucquois
 - La Piscine de tous les Roubaisiens, 1983 ©Anne Picandet
 - La section féminine de natation « Sport ouvrier roubaisien » vers 1935.
 ©Ancien fonds de la Société des amis du musée.



Images d'archives des baigneurs roubaisiens.

La construction de cette piscine ne représente pas seulement un tournant dans l'accès à l'hygiène pour les classes populaires, elle incarne également l'image d'une équipe municipale issue de la classe ouvrière et capable de mener des projets ambitieux et de prestige. La piscine apparaît alors en 1932, dès son ouverture, comme un projet politique et social car dans une ville où l'écart entre les classes est extrêmement prononcé, la piscine était le point de ralliement des habitants, il s'agissait du lieu où les enfants du patronat côtoyaient les enfants des ouvriers. Les roubaisiens s'emparent du lieu et en font un élément central dans leur vie quotidienne.

Pendant plus de cinquante ans la piscine de Roubaix a accueilli de nombreux baigneurs qui se sont très vite attaché au lieu. Sa fermeture en 1985 à cause de la fragilité de la voûte fut donc un déchirement pour les roubaisiens. C'est cet attachement qui sauva très certainement le bâtiment de la destruction annoncée afin de permettre sa réhabilitation en musée. Notons que ce sont toujours les roubaisiens qui contribuent fortement au succès dudit musée, preuve que la piscine est ancrée dans les mémoires.

En mai 1994 est sélectionnée la proposition de Jean-Paul Philippon (1945-...) qui répond aux attentes de l'équipe de conservation qui rédigea le projet culturel « Construire un musée solidaire ». Ce projet souhaitait intégrer l'âme du site aux impératifs nécessaires aux collections tout en permettant une redynamisation de la ville et une inclusion des classes populaires dans la vie culturelle de Roubaix. Les travaux débutèrent en 1998 pour se terminer en 2001 offrant ainsi une nouvelle vie au monument.

Le projet de Philippon garde l'essence de ce que furent les bains roubaisiens. En effet, les espaces originaux ne sont presque pas modifiés et lors de la déambulation dans le musée nous pouvons toujours apercevoir des éléments qui nous rappellent l'histoire du lieu dans lequel on se trouve. L'âme du site est très soigneusement préservée pour que le visiteur du musée retrouve l'émotion du baigneur de la piscine de la rue des Champs. Ainsi l'entrée qui se faisait rue des Champs a été déplacée rue de l'Espérance. On rentre désormais par l'ancienne façade de l'usine Hannart ; une aile fut rajoutée

autour du jardin afin d'accueillir les collections Beaux-Arts et un espace pour les expositions temporaires a été construit. Le bassin est conservé dans son entièreté mais réaménagé afin de pouvoir accueillir des œuvres (le jardin des sculptures) qui est entouré d'allées permettant le passage des visiteurs qui peuvent admirer les œuvres en déambulant près du couloir d'eau de quarante mètres de long. Ce couloir d'eau est pensé pour permettre l'organisation de spectacles vivants (défilés, concerts, danse, performances...) en posant des lattes de parquet par-dessus. Des espaces techniques et de conservation sont aménagés en sous-sol (couloirs techniques, réserves). Les cabines sur deux étages sont aménagées en vitrines et cabines et les verrières ont été restaurées. La collection beaux-arts suit un parcours chronologique et thématique dans les anciennes ailes des baignoires ; le jardin claustral est aménagé en jardin botanique textile (fibres, teintures, mordantage). La "tissuthèque" équipée d'une banque de données informatisée, aménagée au premier étage du bassin ainsi qu'une bibliothèque spécialisée, sont accessibles sur rendez-vous¹. Le but est de travailler avec ce qui existe déjà et de réussir à adapter les lieux aux besoins des équipes et des collections.



Fig. 1 : Façade d'entrée en 1932 rue des Champs. ©Emile Fievet



Fig. 2 et 3 : Façade ruinée de l'usine Hannart vers 1990. / Entrée actuelle du musée rue de l'Espérance. La façade de l'usine a été conservée.

¹ De "la collection des beaux-arts [...] à [...] sur rendez-vous" : Description tirée du dossier de presse communiqué par le musée.



À gauche : *Le bassin vide et abandonné vers 1996* ©Sophie Deballe. On peut voir les deux étages comportant les cabines.
À droite : Deux vues des cabines aménagées en vitrines et espaces d'accrochage.

Depuis son ouverture en 2001 le Musée La Piscine n'a cessé d'évoluer et d'agrandir ses collections par le biais de dons, d'achats réalisés par la Ville ou par la Société des amis du musée et le Cercle d'Entreprises Mécènes ou bien par des dépôts. Les réserves saturées présentaient des problèmes symptomatiques des réserves surchargées. Les espaces d'accueil étaient saturés également ; le musée, pour qui, présenter au public le patrimoine culturel local est primordial se trouvait face à un accroissement et un succès qui surpassait les attentes initiales (une estimation de 60 000 visiteurs par an contre plus ou moins 200 000 visiteurs en réalité). Le musée s'affirme comme un élément important du rayonnement culturel et de l'image de la Métropole lilloise et de la Région Nord Pas-de-Calais.

Le projet d'agrandissement se pose comme une évidence pour les équipes du musée et avec le soutien de la Mairie de Roubaix, des Amis du musée et des mécènes le projet prend vie. C'est Jean-Paul Philippon qui est de nouveau choisi pour réaliser le projet, il devra créer 1600m² de nouveaux espaces et il devra réhabiliter et reconvertir 700m².

M. Philippon décrira son projet d'extension lors d'un entretien en disant :

" Le bassin gardera son rôle de "place du village". Les usages, bals ou concerts, doivent s'y renouveler, c'est essentiel ! Le cahier des charges s'appuie sur 3 points : l'enrichissement des collections, le projet d'accueil vers tous les publics, même en grande difficulté, et l'amélioration des conditions de travail des équipes.

Après le hall d'entrée, le visiteur passera sous le tableau de L'Abolition de l'esclavage pour contempler le Panorama de l'inauguration de l'Hôtel de ville (1911). Dans cette vaste salle on racontera l'histoire architecturale, économique et sociale de Roubaix.

Puis dans le prolongement du bassin, une galerie complétera le thème de la sculpture de la fin du XIXe siècle jusqu'au milieu du XXe. Le visiteur arrivera ensuite dans un dédale de salles dont celle réservée à l'atelier restitué du sculpteur Henri Bouchard (1875-1960).

La lumière venant de la rue de l'Espérance sera filtrée par un moucharabieh.

Le musée s'agrandit aussi rue des Champs : une galerie sera dédiée aux artistes du Groupe de Roubaix. À côté, dans l'ancien collège Sévigné, des ateliers de pratiques artistiques complèteront les espaces dédiés à l'animation.

Enfin, dans l'actuelle aire de service, de nouveaux vestiaires et espaces de travail seront aménagés.

[...] Il faut que le visiteur puisse trouver son rythme, choisir son parcours. Le musée peut être le lieu de vie idéal. On y voit la beauté. On ne va pas au musée pour s'ennuyer."²

Le cahier des charges s'appuie sur 3 points : l'enrichissement des collections, le projet d'accueil vers tous les publics, même en grande difficulté, et l'amélioration des conditions de travail des équipes.

D'après le Dossier de Presse du Musée sur l'extension, le projet d'agrandissement de La Piscine permettra la création de nouveaux espaces pour les publics, qui interviennent à trois points de jonction avec l'existant :

Dans une aile neuve bâtie dans l'axe du bassin :

- Une nouvelle salle d'exposition temporaire de 250 m², permettant soit d'organiser simultanément deux expositions temporaires accessibles depuis le hall d'entrée, soit d'augmenter la surface de l'espace pour des expositions de plus grande importance.
- Une grande salle consacrée à l'Histoire de Roubaix : Autour du spectaculaire Panorama de l'inauguration de l'hôtel-de-ville (1911) de Jambon et Bailly, cette salle évoquera l'histoire politique, sociale, économique, urbaine et culturelle de Roubaix.
- Une galerie dévolue à l'histoire formelle, technique et politique de la sculpture moderne : Le très riche fonds de sculptures réuni dans les collections de La Piscine permettra de proposer un parcours complet : panorama des grands thèmes de la sculpture moderne, des matériaux et techniques de la sculpture, contextualisation historique de la sculpture au XXe siècle, en lien avec la présentation-restitution de l'atelier du sculpteur Henri Bouchard (1875-1960), dernier exemple complet d'un atelier de sculpteur au XXe siècle réunissant plus de 1200 pièces.
- Un espace d'accueil des entreprises et des groupes près de l'auditorium pour les besoins liés à l'activité séminaires et aux conférences.

Avec un nouveau bâtiment contigu à l'ancienne entrée de la piscine :

² Citation tirée du site internet du musée. URL : <https://www.roubaix-lapiscine.com/actualites/architecture-de-lextension-le-projet-choisi/> [consulté en juillet 2020]

- Une galerie réservée à la présentation du « Groupe de Roubaix » : Avec une nouvelle galerie construite le long de l'ancienne entrée historique de la piscine rue des Champs, ce sont trois salles qui seront exclusivement dédiées au Groupe de Roubaix, à ces artistes, collectionneurs, galeristes qui ouvrirent le Nord-Pas-de-Calais à l'aventure de l'art contemporain au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale.

Avec un réaménagement de l'ancien collège Sévigné :

- Un espace pour les ateliers de pratique artistique pour les jeunes publics. La réhabilitation du rez-de-chaussée de l'ancien collège Sévigné, beau bâtiment scolaire de la fin du XIXe siècle, jouxtant le musée, permettra d'accueillir les nouveaux ateliers d'animation destinés au jeune public autour du thème de la sculpture, de la céramique, du textile et de la muséographie.

De nouveaux espaces amélioreront également les conditions de travail des équipes du musée et des restaurateurs qui interviennent régulièrement sur les collections. Enfin, un réaménagement du hall complétera cette transformation pour un meilleur accueil des visiteurs individuels et des nombreux groupes.

La muséographie donnera priorité aux œuvres tout en créant des effets d'ensembles pour affirmer les choix programmatiques du parcours qui sera rythmé par des séquences visuellement fortes, prenons par exemple celle qui sera organisée autour du Panorama de l'inauguration de l'hôtel de ville (1911) de Bailly et Jambon dont le format spectaculaire (6 x 13 m) crée véritablement l'échelle de la salle bâtie autour de lui.

Plus contraintes, les séquences technique et politique, s'articulent autour de la restitution de l'atelier d'Henri Bouchard (1875-1960) respectant scrupuleusement l'état existant à Paris, rue de l'Yvette, jusqu'au transfert des œuvres vers Roubaix en 2006. Cet ensemble, unique témoignage conservé d'un atelier de sculpteur de monuments publics de l'entre-deux-guerres, intervient dans le parcours comme une œuvre à part entière et donc comme une séquence très marquée. Sa reconstitution est précédée d'un espace calqué sur le corridor de l'atelier d'origine, dans lequel la biographie de l'artiste est présentée sans tabou dans deux vitrines latérales. Une troisième salle, reprenant le volume d'un second atelier de Bouchard, est aménagée avec des vitrines et des dispositifs tactiles, accompagnés d'outils numériques spécifiques, pour présenter les matériaux et les techniques de la sculpture. Ce circuit s'achève par une séquence de contextualisation politique et historique, fonctionnant comme une salle d'expositions-dossiers autour d'un espace de projection destiné à présenter des films et des images d'actualités, notamment empruntés aux fonds de l'INA.

Les salles d'entrée de l'ancienne piscine deviennent l'espace permanent de présentation de l'aventure du Groupe de Roubaix qui ouvrit le Nord à l'art contemporain durant les trente glorieuses. La

différence de niveaux entre les deux espaces anciens sera désormais compensée grâce à une galerie latérale neuve dotée d'un ascenseur principalement dédié aux visiteurs en situation de handicap. Le décor d'origine – moulures, plafonds, granito, fers forgés... – sera maintenu dans les salles anciennes, mais une « peau » contemporaine créera des cimaises pour permettre un renouvellement régulier de la présentation.

Après dix-huit mois de travaux et six mois de fermeture, nécessaires à l'installation des nouvelles présentations, La Piscine ré-ouvre ses portes en octobre 2018.

b) Le fonctionnement, la programmation des expositions et le rayonnement du musée

La Piscine est sur la liste des établissements labellisés "Musée de France" par le Ministère de la Culture et de la Communication. Il se doit alors de répondre à la définition des Musées de France en proposant une « collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisé.e en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public ». Le bâtiment s'est également vu attribuer le label patrimoine du XXe siècle dans les années 2000.

Son fonctionnement est assuré par la ville de Roubaix avec, sur présentation de projet, le soutien de l'État, de Lille Métropole Communauté Urbaine et de la Région Nord Pas-de-Calais pour les expositions. Chaque année La Piscine propose trois saisons d'expositions temporaires tournant autour d'une exposition fixant un thème principal dans la grande salle. La fréquentation du musée tient évidemment beaucoup de la programmation d'expositions de renom (Picasso, Chagall, Degas...), les visiteurs n'hésitant pas à revenir plusieurs fois pour visiter les collections permanentes qui sont dans un cadre particulièrement apprécié qui qualifient le bassin de « chef-d'œuvre » du musée.

En plus du budget alloué par la ville et les collectivités, le musée dispose du soutien des mécènes Tollens (peintures), CIC Nord-Ouest (financement), le Cercle des Mécènes et du Parrainage et la Société des Amis du Musée. Ces acteurs contribuent au développement du musée en apportant une aide financière : les dons permettent la restauration ou l'acquisition de nouvelles œuvres ; ou des services : Tollens met à disposition la peinture ; FedEx International a permis d'effectuer certains transports d'œuvres. Le musée bénéficie également du concours de CIC Nord-Ouest et de Meert Tradition qui prend place dans le restaurant du musée. Ces partenaires rendent possible la réalisation des projets ambitieux qu'entreprend La Piscine pour chaque saison d'exposition.

L'institution est placée sous la responsabilité de Monsieur Bruno Gaudichon, directeur et conservateur en chef et par Monsieur Arnaud Devin, administrateur général, qui coordonnent les différents pôles

à savoir : Conservation des collections ; Conservation des collections et programmation des expositions d'arts appliqués ; Secrétariat ; Comptabilité et régie financière ; Recherche de partenariats et manifestations ; Communication ; Médiation culturelle et accueil des publics ; Documentation, inventaire, récolement ; Photographie ; Tissuthèque ; Régie des œuvres ; Accueil, surveillance et maintenance.³

Les bureaux du secrétariat, de la communication, des responsables RH et bâtiment, la direction, la direction administrative, la recherche de partenariat et la comptabilité et les animateurs sont situés dans l'enceinte du musée sur deux étages tandis que les bureaux de l'équipe curatoriale - conservatrices, régisseuses, secrétaire gestionnaire des expositions, chargée des publics, la chargée de la tissuthèque, la chargée de documentation mais aussi la bibliothèque et la documentation- se situent dans un bâtiment adjacent au musée dit « La petite maison ». Le PC sécurité, l'atelier de menuiserie se fait depuis l'entrée rue des Champs. De là un parking servant aussi de quai de déchargement fait la liaison entre la petite maison, le musée, les réserves/ l'atelier et l'entrée au collège Sévigné.

II- La régie

a) Les équipes, les missions, les réserves

Au vue de la densité de la programmation proposée par La Piscine, une division des tâches de régie comme dans les autres musées qui ont souvent un.e régisseur.seuse des expositions et un.e pour les collections n'est pas possible ici. Ainsi depuis 2018 la régie est composée de deux régisseuses : Diane GOURGEOT et Sophie BÉGEL qui, sur le papier, occupent respectivement les postes de régisseuse des collections et régisseuse des expositions mais qui en réalité se partagent le travail de la régie des expositions. Elles divisent le travail qu'exigent les expositions car une seule personne ne pourrait pas gérer une charge de travail aussi conséquente. Une fois les expositions réparties entre elles, Diane Gourgeot est plutôt en charge des prêts et dépôts ainsi que de la régie de bâtiment et Sophie Bégel travaille plutôt sur les acquisitions et restaurations. Bien entendu, leurs missions finissent par s'entrecroiser et lorsque l'une d'elle est absente l'autre prend le relais sur les dossiers en cours. La bonne entente entre elles est essentielle au fonctionnement de cette répartition du travail peu commune (les musées divisent généralement en régie des collections et régie des expositions).

Du côté de la régie technique nous retrouvons quatre agents : Fabien PIETTE, menuisier, accrocheur-installateur ; Giorgio RIGOLLI, électricien et peintre, accrocheur-installateur ; Nelson

³ Voir Annexe Organigramme

RAFAEL, peintre, accrocheur-installateur et Renée VANDERHAEGHEN, assistante textile et d'exposition. Certains agents de surveillance et d'accueil qualifiés en menuiserie / électricité / accrochage peuvent ponctuellement aider la régie en cas de période de travail très chargée (montage ou démontage d'expositions), pendant mon stage j'ai donc également travaillé aux côtés de Romain TANGE. Même si les agents techniques ne disposent pas d'une formation spécialisée au monde muséal leur polyvalence et leur expérience dans les métiers de l'artisanat sont un atout notable. De plus, ils suivent des formations complémentaires afin d'acquérir de nouvelles qualifications spécifiques au musée ; ainsi Renée et Fabien ont leur CACES⁴ (Nacelle et Clarcks), une formation pour montage d'échafaudage, et le SSIAP⁵ (Romain l'a également), une formation à la conservation préventive⁶, montage d'exposition, système d'accrochage des œuvres, traitement des œuvres infestées. Avoir une équipe technique en interne est très avantageux pour le musée car en plus de travailler avec des personnes qui connaissent très bien le musée, cela permet de réaliser des économies en évitant d'externaliser des besoins simples faisables en interne (fabrication de socles/ tables/ découpes bois/ peinture...).

Les missions administratives de la régie consistent en :

- La coordination des opérations telles que les départs en prêt, les livraisons, les retours d'œuvres, les travaux...
- L'élaboration des plannings : plannings de montage et démontage, rétroplanning, planning hebdomadaire pour l'équipe de régie...
- Faire les demandes de devis
- Commander les fournitures
- Préparer les expositions (tant sur le plan scénographique que budgétaire. Les régisseuses veillent à la faisabilité des projets proposés.)
- Gestion et suivi des prêts
- Rédaction des CCTP⁷
- Inventaire, récolement et travail sur la base de données des collections (Videomuseum)

Les missions sur le terrain comprennent :

⁴ Selon le site de l'INRS « Certificat d'aptitude à la conduite en sécurité »

⁵ Service de sécurité incendie et d'assistance à personnes

⁶ Selon le Vade-mecum de la Conservation préventive du C2RMF : « La conservation préventive est une démarche globale qui recouvre l'ensemble des mesures prises afin de prolonger la vie des objets en prévenant, dans la mesure du possible, leur dégradation naturelle ou accidentelle. »

URL : https://c2rmf.fr/sites/c2rmf.fr/files/vade_mecum_conservprev.pdf [consulté en 2020]

⁷ Selon le site des marchés publics : « Cahiers des Clauses Techniques Particulières fixe les clauses techniques d'un marché particulier déterminé. Ce sont les stipulations qui donnent une description précise des prestations à réaliser et permettent à la personne responsable de suivre le déroulement du marché et la bonne exécution de ces prestations. »

- La supervision des chantiers scénographiques
- Montage/ démontage d'expositions
- Constats d'état
- Renouvellement d'accrochage
- Transport des œuvres
- Veille sanitaire des œuvres
- Gestion des réserves
- Préparation des œuvres : restaurations, campagne photos
- Convoiements

Ces équipes ont à leur disposition des bureaux (pour Diane et Sophie), un atelier de menuiserie, un atelier textile/ bureau de l'assistante textile, un atelier de restauration et plusieurs locaux de stockage de matériel, scénographie, peinture etc. Ils travaillent également dans les quatre réserves in situ (réserve Peintures, Arts Graphiques, Sculptures et Mobilier), dans la réserve Transitoire et dans l'ancien collège Sévigné adjacent au musée qui est actuellement en projet d'aménagement pour créer des réserves Mode / Textile et ateliers jeune public.

Les régisseuses doivent travailler avec des interlocuteurs divers qu'ils soient externes ou internes. Ainsi les interlocuteurs externes se divisent en deux catégories, tout d'abord ceux qui concernent les œuvres :

- Les restaurateurs, socleurs
- Les douanes/ les transporteurs
- Les artistes
- Les prêteurs
- Les donateurs
- Hôtels des ventes, galeries...

Ceux qui concernent le bâtiment :

- Scénographes
- Peintres
- Menuisiers
- Éclairagistes

Les interlocuteurs peuvent également faire partie de l'équipe interne à la Mairie, plutôt côté administratif :

- Pour les marchés publics

- Direction générale du développement territorial
- Les assurances
- Les ressources humaines
- Service informatique

... et du côté du bâtiment :

- Direction entretien maintenance
- Propreté urbaine
- Direction de la voirie
- Téléphonie

... ou bien faire partie de l'équipe du musée :

- Conservation
- Documentation
- Administration / comptabilité
- Photothèque
- Communication
- Mécénat / évènementiel
- RH
- Agents d'entretien et de surveillance
- Service des publics

Pour finir, la régie travaille également avec des interlocuteurs de l'État ou de la région tels que la DRAC pour les Commissions Scientifiques Indépendantes et le SMF (Service des Musées de France) pour les DAST (Demande d'autorisation de sortie temporaire).

Dans l'article d'Ivan Clouteau⁸, l'auteur divise les diverses missions du régisseur en quatre catégories et plus que des postes ce sont des zones d'activité :

- La Mise en Vue⁹ : c'est-à-dire l'accrochage. Il faut des compétences manuelles et organisationnelles, une maîtrise du lieu, identification des contraintes, aptitude d'encadrement et de gestion du temps plus connaissances des normes de sécurité. Le régisseur est « l'interface » entre le.s artiste.s et les acteurs impliqués dans l'exposition.

⁸ Ivan Clouteau, « Comment penser l'erreur en régie d'art contemporain ? », *CeROArt* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 avril 2009. [Consulté en juillet 2020] URL : <https://journals.openedition.org/ceroart/1181>

⁹ Ivan Clouteau, Le Rôle du régisseur et de la régie dans les médiations de production d'œuvres d'art contemporain, in *Culture & Musées*, n°13, 2009. [En ligne le 18/04/2018 et consulté en mai 2018]

- La Production : besoin de polyvalence technique. Il faut prévoir les moyens économiques et techniques, être capable de « faire le lien entre l'artiste, la structure d'accueil et ses contraintes, et les éventuels prestataires. Ce secteur est celui qui établit les relations les plus étroites avec l'artiste mais aussi avec d'éventuels partenaires pour produire l'œuvre, la financer ou la réaliser. »

- La Conservation : Désigne l'ensemble des actions qui peuvent être menées pour la protection des œuvres – contrôle climatique, emballage, transports, stockage, manipulation... Il faut garantir l'intégrité des œuvres. La mise à jour des bases de données et le récolement font également partie de ce secteur.

- La Circulation : « Comprend toutes les tâches, depuis la préparation du déplacement, sa logistique, jusqu'au transport en tant que tel. Il s'étend de la réception des œuvres pour les expositions, aux prêts à d'autres structures pour les collections, en passant par le déplacement des œuvres éventuellement produites en résidence. »

Le fait que le musée dispose d'une équipe spécialement dédiée à la régie, avec à la tête deux régisseuses, fait qu'il y a une séparation dans les rôles à jouer de chacun, c'est ce que Clouteau appelle « les missions spécialisées ». Nous ne sommes plus dans un fonctionnement poreux des métiers, ce qui peut avoir tendance à créer des conflits et des tensions sans parler du problème d'organisation et de surcharge de travail pour les équipes. Comprenez que le/la conservateur.trice - pour ne citer que lui/elle - a déjà des missions qui sont propres à son métier, ces missions demandent autant d'implication, de concentration et d'organisation que les tâches du régisseur et le/la conservateur.trice ne peut pas effectuer toutes les tâches nécessaires pour une exposition. Répartir le travail c'est aussi s'assurer que les rouages du musée fonctionnent bien et c'est permettre à toutes les équipes d'être plus efficaces, moins stressées et fatiguées et donc on évite ainsi tout incident.

Si on reprend la manière de concevoir une exposition dont Howard Becker fait mention dans son ouvrage *Les Mondes de l'art*, le/la régisseur.e ferait partie intégrante de la chaîne de production qui crée une exposition et ferait partie du « monde social [qui est] défini comme un réseau d'acteurs coopérant dans l'accomplissement d'activités spécifiques [où] le chercheur est tenu d'identifier qui agit avec qui, pour produire quoi, selon quel degrés de régularité, et sur la base de quelles conventions »¹⁰. Ainsi, tous les acteurs ont leur importance dans une exposition, qu'il s'agisse du menuisier qui fabrique les meubles de scénographie au commissaire, en passant par le personnel d'entretien. Un incident dans le montage ou exposition des œuvres a une répercussion directe sur

¹⁰ Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Champs arts, 2012, 379 pages. Citation page 8.

chacun des acteurs, trouver un responsable remettrait en question toutes les relations. De cette façon, l'importance du régisseur et du respect de son travail est indissociable du montage d'exposition.



Installation d'une sculpture d'Henri Bouchard par l'équipe interne de régie.



Diane Gourgeot travaillant sur des plans scénographiques.



Sophie Bégel et la restauratrice Florence Douxami posant du papier japon sur une toile.

b) La pandémie de la Covid-19 : gestion d'un musée pendant une crise sanitaire

Comme précisé précédemment mon stage a duré six mois... sur le papier. En réalité il a été interrompu pendant onze semaines et demies à cause de la crise sanitaire mondiale du COVID-19.

Avant la déclaration du confinement et des restrictions sanitaires, le musée était en plein montage des expositions de la saison Printemps. Nous nous préparions à ouvrir les expositions *Marcel Gromaire, L'élégance de la force* ; *Sophie Hong* ; *Carte Blanche à la Galerie de l'ancienne Poste* ; *Les Marcel Gromaire de la Piscine* ; *Belles feuilles et petits papiers*. Le vernissage devait avoir lieu le vendredi 13 mars à 18h mais déjà le matin des directives de la Mairie avaient été données interdisant le rassemblement de plus de 100 personnes. Le musée a donc restreint à contrecœur les entrées aux visiteurs VIP uniquement. Ce n'est que plus tard dans l'après-midi que la fermeture du musée après le « vernissage » en petit comité a été officialisé au grand regret des équipes qui se sont démenées pour ouvrir les expositions qui leur tiennent à cœur. Les expositions n'ont donc pu être vues que par la centaine de personnes présentes au discours et par les visiteurs qui ont fait le déplacement samedi après-midi. Après quoi le musée ferma ses portes...

L'accès au musée était très restreint, seul deux agents de surveillance étaient présents à tour de rôle. Diane a pu retourner au musée trois fois afin de décrocher des tableaux de l'exposition Gromaire et pour faire la mise au noir des œuvres les plus fragiles et pour des réunions de chantier (en prévision des changements des verrières, rendez-vous avec l'entreprise pour établir le devis) et aussi car une fuite avait eu lieu dans la salle « L'Orientalisme ». Pour revenir il fallait remplir une attestation de la direction de la Culture de la Ville (à présenter à la police si besoin) et Diane demandait toujours l'accord de M. Gaudichon avant de s'y rendre, et on prévenait le poste de sécurité de sa venue.

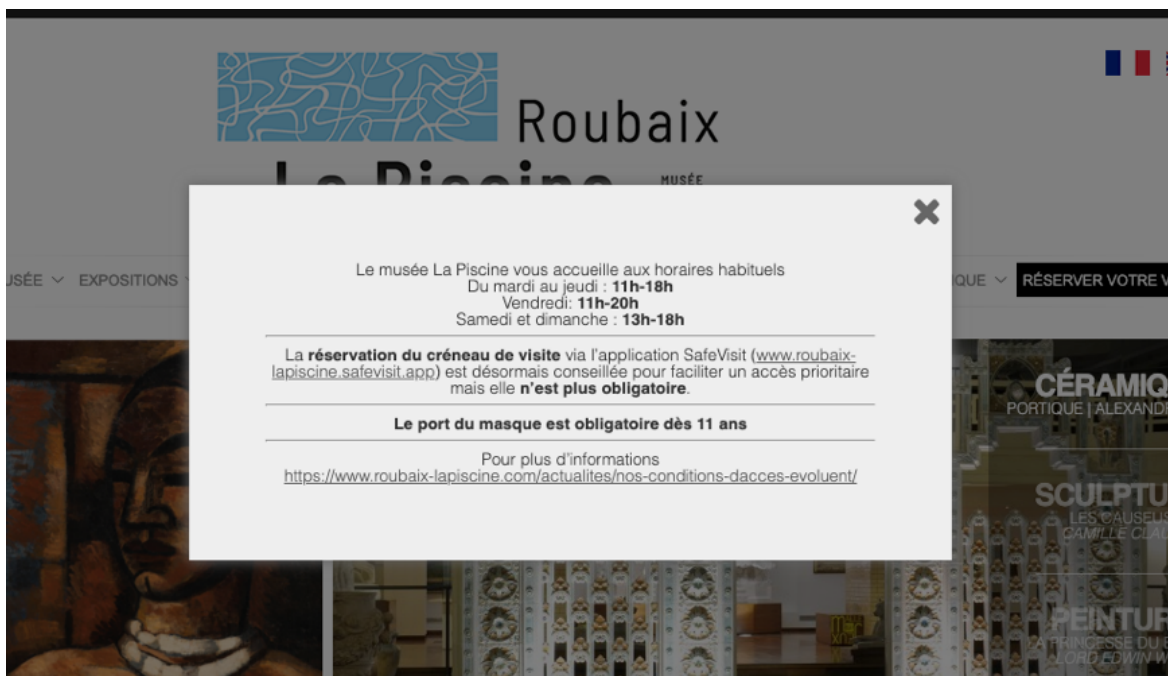
Les régisseuses ont donc travaillé en télétravail sur la préparation des expositions à venir, des plans scénographiques, la base de données, la mise à jour du tableau Excel des prêts etc... Le confinement a également été rythmé par les nombreuses réunions en visioconférence afin de définir le PRA¹¹ et la programmation des expositions à venir. Ainsi toute l'équipe curatoriale, les RH et Monsieur Gaudichon ont travaillé sur le nouveau sens de circulation, sur les calculs des jauges par salles et sur le planning de télétravail mis en place sur le drive.

Ce n'est pas parce que le musée était fermé au public physiquement qu'il ne se passait plus rien et qu'il ne proposait plus rien aux passionnés. Laura Louvrier et Marine Charbonneau, toutes deux au service de la communication, ont mis en place des messages d'informations sur le site du Musée La Piscine afin de tenir informés les visiteurs de la fermeture du musée, puis de sa réouverture avec les nouveaux horaires. Un lien vers le site de réservations était disponible pour choisir un créneau horaire pour les visites. Bien évidemment durant toute la période du confinement le site du musée a proposé des activités tournant autour du musée et de ses collections. Nous trouvons notamment des tableaux en puzzles à former et une visite 3D du musée. Sur les réseaux sociaux le musée a beaucoup partagé : sur Instagram des photos « teasing » des expositions de Marcel Gromaire et Sophie Hong étaient publiées régulièrement, mais également des images d'œuvres des collections avec souvent une courte description de l'œuvre ou de l'artiste mais également des photos prises par des visiteurs que le compte du musée repartageait. La page Facebook de la Société des Amis du Musée, tenue par Maurice Decroix, toujours très active, mais encore plus pendant le confinement n'a cessé de partager des images du bassin de La Piscine, de la *Petite Châtelaine* de Camille Claudel (œuvre emblématique du musée) ou des photos d'autres constructions Art Déco dans le monde entier ; de quoi régaler les visiteurs numériques !

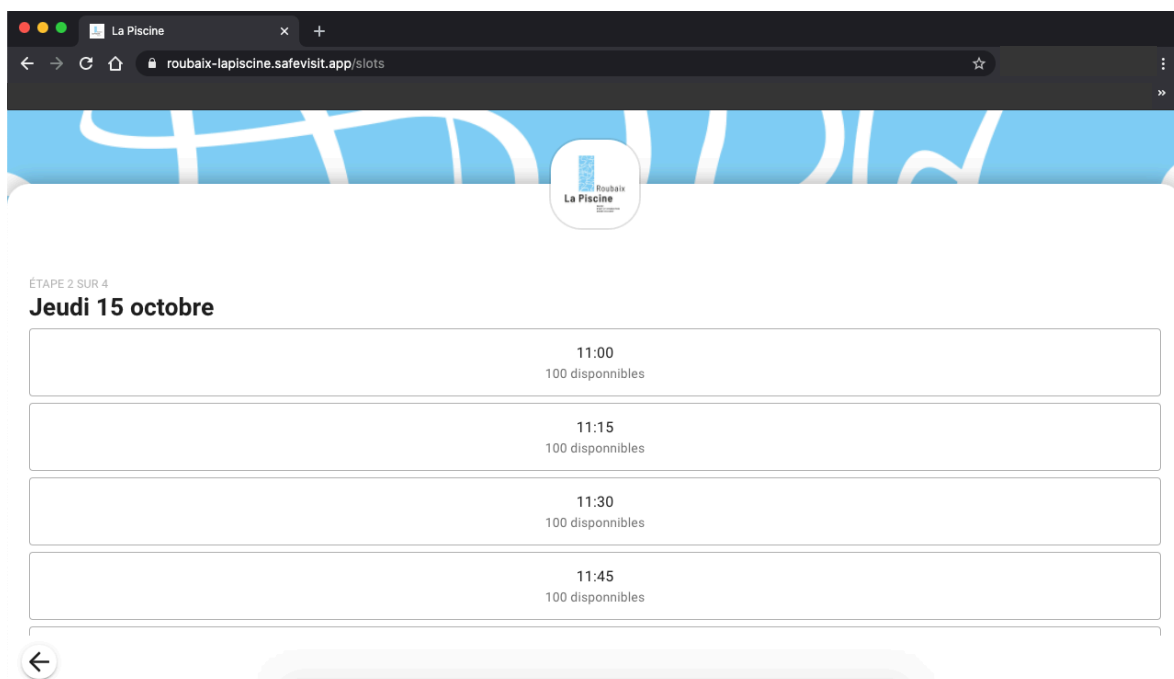
Comme pour la majorité des musées, cette période si particulière a mis en lumière des points à développer tels que les contenus en ligne afin de rendre visible au plus grand nombre les

¹¹ Plan de Reprise des Activités.

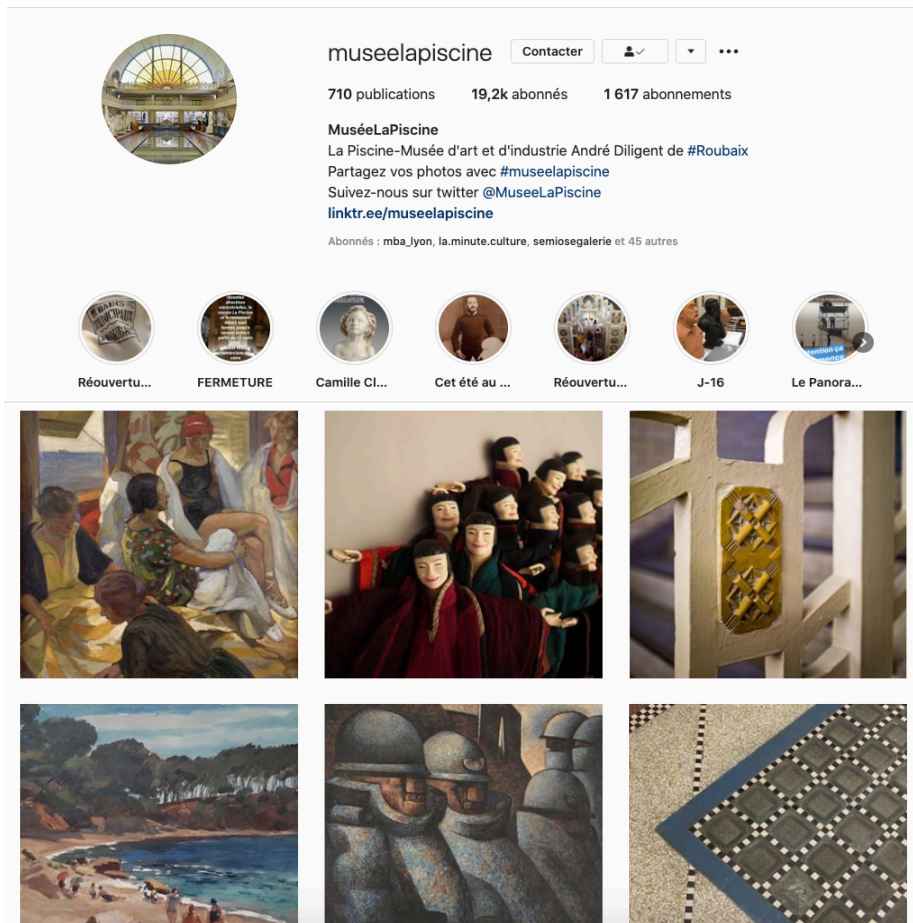
collections, les œuvres phares du musée. La Piscine n'a certainement pas oublié ses visiteurs pendant le confinement, un point d'honneur a été mis sur le fait de toujours apporter du contenu culturel ce qui a permis d'affronter plus sereinement cette situation tout en attisant la curiosité des visiteurs qui n'ont pu découvrir les expositions fraîchement montées.



Exemple de message « pop up » sur le site.



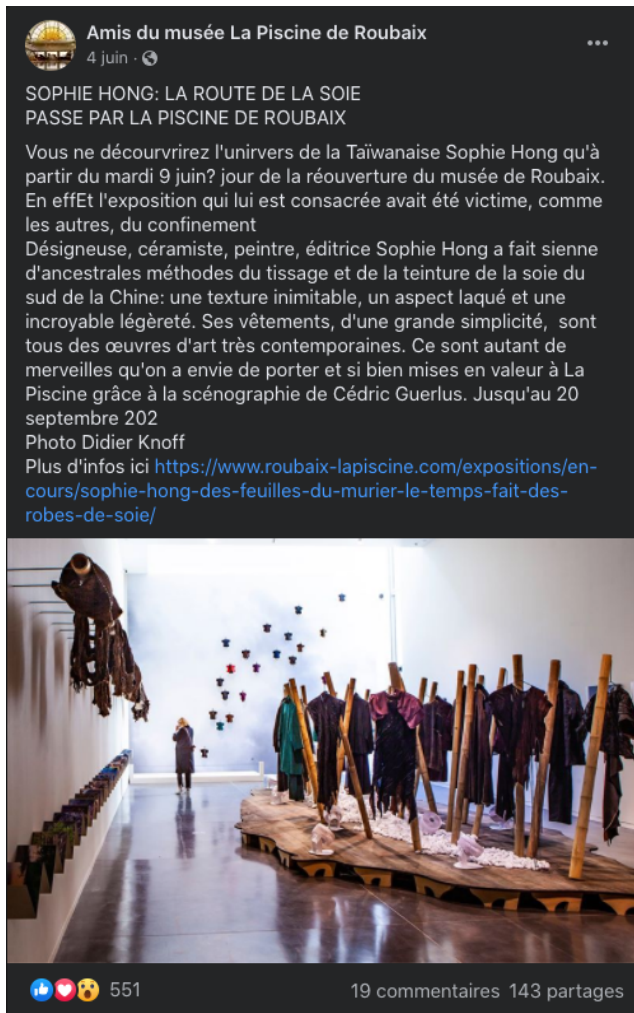
Aperçu du site de réservation de créneaux horaires pour les visites. Une jauge à 100 personnes est mise en place.



Aperçu du compte Instagram du Musée.



Détail d'une publication Instagram sur une œuvre de Marcel Gromaire. Sur le poste la description et contextualisation de l'œuvre est faite. Les dates et horaires de l'exposition sont rappelés.



Détail d'une publication Facebook sur l'exposition de Sophie Hong. La publication présente l'artiste et son travail et invite les visiteurs à se rendre au musée. Le lien vers le site du musée est donné.

c) Adaptation de la programmation et des équipes

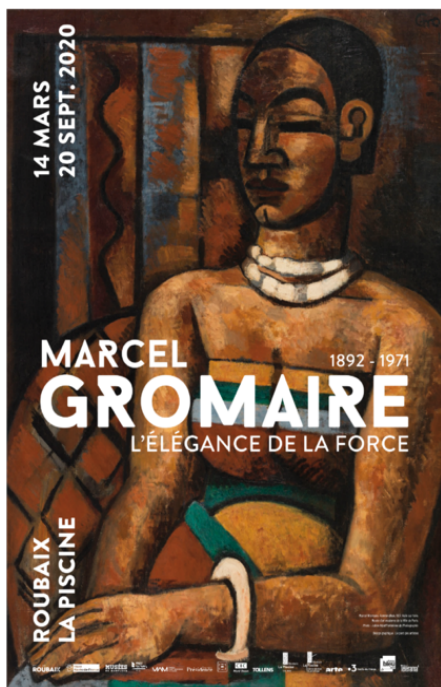
Étant en confinement mes missions ont été repoussées, la régie pour qui le télétravail était possible consistait essentiellement dans l'envoi de mails aux prêteurs et aux institutions avec qui le musée travaille pour des expositions à venir. Il est compliqué d'imaginer faire de la régie des œuvres sans les œuvres, sans le musée et à distance. Les régisseuses ont dû s'adapter et elles ont profité de ce temps pour travailler sur des choses qui sont en suspend en temps normal. Les conservatrices, M. Gaudichon, la régie et la communication se concertaient régulièrement afin de retravailler le planning des expositions. Étant donné que les expositions de la saison Printemps n'ont pas pu ouvrir correctement au public, le musée souhaitait trouver une solution afin de les prolonger après le déconfinement. Ainsi les expositions Printemps (citées ci-dessus) ouvraient le 14 mars 2020 et devaient se terminer le 31 mai 2020 mais après discussion au musée et négociation avec les prêteurs les expositions se termineront le 20 septembre 2020. En décalant la date de fin des expositions de Printemps tout le reste des expositions pour la fin d'année 2020 (saison Automne) et l'année 2021 devaient changer également. Ci-dessous je retranscris l'ancienne et la nouvelle programmation des

expositions. Pour faciliter la compréhension de la programmation les expositions temporaires seront en gras.

- Ancienne programmation :

Du 14 mars au 31 mai 2020 (Printemps) : **Marcel Gromaire, L'élégance de la force** ; **Sophie Hong, des feuilles du mûrier le temps fait des robes de soie** et *Carte blanche à la Galerie de l'Ancienne Poste* ; *Les Marcel Gromaire de la Piscine et Belles feuilles et petits papiers n°5*.

Du 27 juin au 13 septembre 2020 (Été) : **Robert Lotiron, La poésie du quotidien** ; **Gérard Cochet : Maquettes de costumes, Belles feuilles et petits papiers n°6**



Visuel officiel de l'exposition *Marcel Gromaire, L'élégance de la force*



Visuel officiel de l'exposition *Sophie Hong, Des feuilles de mûrier, le temps fait des robes de soie*

- Nouvelle programmation :

Du 7 novembre au 7 février 2020 : **Eugène Dodeigne, Une rétrospective** et **Léopold Chauveau, Au pays des monstres**, *Les Robert Wherlin de La Piscine, Joyeux A[rt]nniversaire, les 30 ans de la Braderie de l'Art*

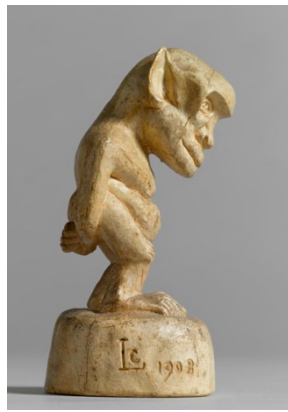
Du 20 mars au 20 juin 2021 : **Joseph Bernard, De pierre et de volupté**

Du 20 mars au 30 mai : *Dites-le avec des fleurs...* ; *Julian Schwarz De la feuille à l'aubier, Les Odette Lepeltier de La Piscine.*

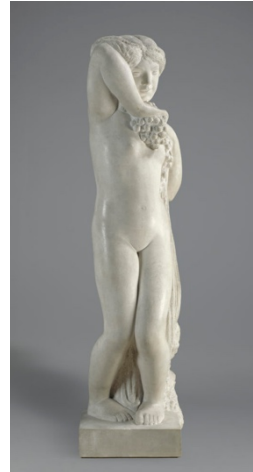
Du 26 juin au 26 septembre 2021 : **René Iché, L'art en lutte** ; *Les Gérard Cochet de La Piscine, Belles feuilles et petits papiers n°7.*



Visuel non officiel pour l'exposition Eugène Dodeigne, Une rétrospective. Œuvres La Mère et Bondues ©ADAGP Paris 2020



Visuel non officiel pour l'exposition Léopold Chauveau, au pays des monstres. Œuvre Monstre (Autoportrait ?) © Musée d'Orsay, Dist.RMN-Grand Palais/ Patrice Schmidt



Visuel non officiel pour l'exposition Joseph Bernard, De pierre et de volupté. Œuvre Grande Bacchante © Paris, RMN – Grand Palais (musée d'Orsay)/ Jean-Gilles Berizzi



Visuel non officiel pour l'exposition René Iché, L'art en lutte. Œuvre La Déchirée © Musée de La Piscine, Roubaix.

La difficulté dans la reprogrammation des expositions est que certaines d'entre elles sont sur plusieurs étapes, les nouvelles dates doivent donc convenir aux différentes villes/ institutions concernées.

Comme vous pouvez le lire l'exposition *Joseph Bernard* qui était programmée pour le 27 juin 2020 a été repoussée presque un an après. Cela est dû au fait que l'exposition se fait en deux étapes : Roubaix à La Piscine puis Villefranche-sur-Saône au Musée Paul-Dini. Les nouvelles dates devaient convenir aux calendriers des deux structures. Pour cela, l'ordre des étapes a été inversé, faisant débiter l'exposition au Musée Paul-Dini pour se terminer au Musée La Piscine.

Au final pour l'année 2021 la programmation ne comportera qu'une grande exposition temporaire par saison, ce qui offre deux avantages au musée. Le premier est que dans la grande salle d'expositions temporaires, de la moquette avait été collée au sol pour la scénographie de l'exposition *Hervé Di Rosa, l'Œuvre au monde*, laissant au démontage, des résidus de colle. Les expositions temporaires présentées en 2021 seront présentées dans la « petite » salle afin de permettre le chantier pour les travaux de réfection du sol après 20 ans d'un usage intensif. La couche superficielle du sol va être poncée puis recouverte d'une nouvelle couche de cire.

Le deuxième avantage est qu'ainsi le planning des expositions est plus léger et donc plus facile et moins stressant à tenir pour les équipes curatoriales. Cela va permettre au musée de voir pendant la période des grandes vacances d'été d'où proviennent les visiteurs afin de savoir si durant cette période les visites sont dues au bâtiment (le bassin, l'architecture) ou aux expositions temporaires. Si le musée voit ses chiffres de fréquentation augmenter lors d'expositions d'artistes de renommée tels que Chagall, Camille Claudel, Picasso et bien d'autres, il n'y a pas encore de statistiques quant aux motivations des visiteurs estivaux. Si, durant l'été, les visites sont dues à l'architecture du lieu cela

permettrait de ne proposer plus que deux saisons au lieu de trois et d'alléger la charge de travail des équipes du musée. Cependant cela ne reste qu'au stade d'une réflexion car La Piscine est réputée pour son « hyperactivité »¹² culturelle.

La gestion des équipes a également été impactée car certains agents sont considérés comme des « personnes à risques » et n'ont donc pas pu reprendre le travail après le déconfinement. L'équipe de régie qui comporte normalement quatre agents techniques n'était plus composée que de deux agents. Les régisseuses doivent s'organiser et organiser leurs sorties (pour aller chercher des œuvres ou du matériel) d'une façon encore plus optimale qu'avant. Pour pallier l'absence de l'agent Fabien PIETTE, menuisier, le reste de l'équipe de régie a suivi une formation d'une semaine afin d'apprendre à utiliser les scies disponibles dans l'atelier du musée. Ils ont profité de cette semaine pour construire les socles nécessaires à l'exposition Chauveau de novembre 2020.

L'ambiance générale à la reprise des activités du musée était mêlée de soulagement, de précaution, d'appréhension mais également de joie. Tout a été mis en place afin que le retour au musée se fasse dans le respect des consignes données par l'État et la Mairie.

III- Mes missions

Comme énoncé dans l'Avant-propos mon stage n'avait pas pour but de me faire travailler à une seule mission. Malgré le fait que le stage ait été écourté j'ai eu le plaisir de travailler sur des missions très différentes et en contact avec la quasi-totalité des interlocuteurs mentionnés dans la présentation de la régie. On pourrait classer mes missions selon la séparation classique de la régie dans les musées, à savoir la régie des expositions et la régie des collections. Les missions portées sur les expositions m'étaient attribuées et supervisées par Diane Gourgeot et les missions concernant les collections étaient sous la vigilance de Sophie Bégel. En fin de stage j'ai également pu travailler sur une mission d'inventaire de fonds d'Art Graphique en prévision d'une exposition d'Odette Lepeltier dont est chargée Amandine Delcourt, documentaliste. Ci-après les missions seront séparées en ces trois catégories (régie des collections, des expositions et documentation) afin de faciliter la narration. Les missions racontées ne seront pas dans l'ordre chronologique mais des précisions sur la temporalité seront apportées si nécessaire.

a) Régie des collections

¹² Propos tenus par Monsieur Gaudichon.

L'une des premières missions que Diane m'a demandé était de mettre à jour les dossiers de prêt sur Gcoll (Videomuseum). Je devais saisir les dates de départ des œuvres, les dates de retour au musée et changer le statut de la fiche en fonction de l'avancement du prêt : « prévisionnel » tant que l'œuvre n'est pas partie du musée ; « en cours » dès qu'elle part et pour toute la durée du prêt et finalement « réalisé » une fois l'œuvre revenue au musée.

À l'occasion d'un départ de prêt j'ai pu accompagner Diane lors d'un emballage du canapé *Bocca* du Studio 65. LP ART était le transporteur, ils devaient faire un emballage type « tampon »¹³, adapté à la taille et aux caractéristiques de l'œuvre. Vous pourrez lire ci-dessous la description des trois couches nécessaires pour un emballage en tamponnage « soigné » tiré du Guide du Transporteur de LP ART, puis je fais une description des matériaux utilisés.



Visuel du Canapé *Bocca*. Image non contractuelle au canapé des collections du musée.

Processus d'emballage du canapé *Bocca*.

¹³ Selon Le Guide de LP ART : « Le tamponnage désigne toutes les formes de protection et d'emballage à l'exception d'une caisse. Ce type d'emballage concerne la plupart des objets manipulables manuellement. Il est souvent suffisant pour des trajets par camion en France et en Europe. » p.2

- La première couche, au contact de l'œuvre, protège sa surface de la poussière, des éraflures ou des traces de doigt.
 - Les transporteurs recouvrent le canapé en tissu fragile (jersey) par du Tyvek¹⁴, visible sur la première photo.
- La deuxième couche, comme un coussin intermédiaire, réduit les vibrations, amortit les heurts, atténue les variations de température et d'hygrométrie.
 - Une couche de mousse de polyéthylène Ethafoam dans ce cas-là, visible sur la deuxième photo.
- La troisième couche, sorte de coquille rigide, est faite pour résister aux chocs et pour faciliter les manipulations.
 - Du carton à double cannelures, plus rigide que la simple cannelure, fait office de coquille pour le canapé. L'accent est mis sur les coins de la bouche-canapé qui sont des parties saillantes et donc qui risquent d'être heurtées.

Deux jours après le début du stage j'étais en charge de recevoir des transporteurs et de superviser la fabrication d'une caisse écrivain pour une porcelaine de Sèvres de Jorge ORTA, *Cœur*, 1998. Pour préparer l'enlèvement de l'œuvre j'en ai fait le constat d'état et déplacé l'œuvre de la réserve Ethno à la réserve Transit. Pour cette opération j'étais en autonomie, chose qui m'a étonné puisque je venais de débiter dans le musée mais cela me prouvait déjà que les régisseuses me faisaient confiance. Diane s'est fiée aux recommandations d'Ariane Doubriez, régisseuse du MUba qui lui a assuré que j'avais déjà travaillé auprès de transporteurs. Cette confiance a facilité mon intégration au sein des équipes du musée et m'a permis de prendre des décisions avec aplomb.

La fabrication d'une caisse écrivain pour *le Cœur* de Jorge ORTA était pour moi la première fois que j'assistais à ce type d'opération. On appelle ce type de caisse, caisse « écrivain » car les transporteurs viennent creuser les mousses afin d'épouser au plus près le contour de l'œuvre. Cela assure une stabilité et une protection pendant le transport. La fabrication de l'écrivain peut prendre une heure et demie voire plus, selon la complexité de l'œuvre. LP ART, chargé du transport marque chaque couche de mousse afin de repérer le sens de découpe, puis avec un marqueur ou crayon trace à 1cm de l'œuvre (minimum) son contour. Ils procèdent ensuite au découpage au cutter ou à la scie électrique, bien plus rapide. Le secret est de procéder par petits tronçons et d'ajuster au fur et à mesure car la stabilité de l'œuvre tient parfois à quelques millimètres découpés en trop... L'œuvre doit être bien stable et tenue par les mousses mais ne doit pas être trop serrée car elle risquerait de subir trop de pression et de se

¹⁴ Le Tyvek est un matériau synthétique non-tissé fabriqué à partir de fibres de polyéthylène.

casser/ fissurer/ rayer. Le rôle du/de la régisseur.se, et en l'occurrence mon rôle, est de surveiller que les transporteurs soient bien consciencieux quant aux règles de conservation préventive¹⁵ : porter des gants si besoin, assurer les mouvements et les déplacements de l'œuvre, ne pas être trop proches de l'œuvre avec le crayon ou marqueur (une rayure est vite arrivée) et qu'ils soient bien précautionneux avec les outils de découpe.



Cœur
1998
Jorge ORTA
Porcelaine de Sèvres



Processus de fabrication de la
caisse écriin par LP ART.

¹⁵ L'objectif est de protéger les œuvres des dégradations extérieures qui menacent leur intégrité. Ces gestes concernent toute personne susceptible d'entrer en contact avec les collections, allant du conservateur au technicien de surface, en passant par le personnel d'accueil. Les facteurs de dégradation sont : l'humidité relative et la température, la lumière, les micro-organismes et insectes, l'Homme ainsi que les sinistres.



Sur les photos nous pouvons voir le transporteur prendre la mesure des découpes dans la mousse (photo au milieu à gauche) ; une vue du dessus de l'écrin sans Tyvek (photo en haut à droite) ; une vue en coupe d'un côté avec interface en Tyvek afin de protéger l'œuvre du contact abrasif des mousses.

Une fois les découpes terminées les différents étages de mousses sont collés les uns aux autres soit par de la colle chaude, soit par du double face. Les parties en mousse qui seront en contact direct avec l'œuvre sont ensuite couvertes de Tyvek afin de protéger la surface de l'œuvre de toute rayure ou frottement. La caisse peut ensuite être refermée avec les constats d'œuvre à l'intérieur. Je peux ensuite raccompagner la caisse jusqu'à son chargement dans le camion.

Pendant le temps de démontage de *Traverser la Lumière* et *La Chapelle d'Hem*, j'ai préparé des œuvres de Camille Claudel *Torse de femme accroupie* et le *Buste d'Auguste Rodin* qui partaient en prêt, donc j'en ai fait les constats d'état et j'ai supervisé la fabrication des caisses écrin pour chaque sculpture. Sur les prochaines photos vous pourrez mieux constater les étapes énoncées auparavant pour la fabrication d'une caisse écrin à savoir : la prise de mesures pour la découpe puis la découpe la mousse, le réajustement au besoin, le collages des étages de mousses entre eux pour qu'ils soient couverts de Tyvek avant la mise en caisse.



Tous ces départs en prêts se sont bien déroulés, j'ai pu saisir les constats d'état dans Gcoll et changer le statut des prêts de « prévisionnel » à « en cours ».

Une œuvre qui part en prêt est une œuvre qui bouge dans le musée : transport de sa localisation à la réserve transit. Si l'œuvre est présentée dans les salles il faut prévoir son décrochage, et souvent, une autre œuvre peut prendre sa place ou bien une réorganisation de l'accrochage peut être pensée. De cette façon, on évite d'avoir un vide dans la scénographie des salles.

Tout en continuant de faire l'installation de l'exposition Marcel Gromaire, beaucoup d'œuvres sont revenues de prêt tandis que d'autres partaient. Ainsi, un bronze de Constantin Meunier est parti en prêt (dans une caisse bans) et dans les jours qui suivirent nous avons réceptionné le retour d'une céramique restaurée, que nous avons ensuite placée dans la console-vitrine du bronze de Meunier. Pour son installation la restauratrice avait placé un piton au dos de l'œuvre afin qu'on puisse y glisser une tige en métal qui sera ensuite fixée dans la console. Pour son installation sur la console sous cloche, trois agents de la régie sont nécessaires. Romain, Fabien et Diane ont enlevé puis remis la cloche. Fabien a perforé la console et installé la tige métallique et avec Renée nous avons calé l'œuvre avec de la mousse afin d'éviter qu'elle soit en contact direct avec la console.



De haut en bas et de gauche à droite : enlèvement de l'œuvre de Constantin Meunier ; mise en place de la cloche ; œuvre sous cloche.

Le départ d'une œuvre engendre donc des mouvements et des manipulations qui sont des sources potentielles de risques pour elle-même ou pour les œuvres environnantes. Avant toute acceptation d'une demande de prêt les régisseuses sont les seules à être en mesure d'informer le/la conservateur.trice des conditions d'accès à l'œuvre. S'il s'agit d'une œuvre trop compliquée à sortir ou trop fragile, elles conseilleront alors de ne pas accepter le prêt. Pour exemple le plâtre *Le coup de collier* de Gustave-Joseph Debrie, présenté au bout du bassin ne peut partir en prêt car l'œuvre a pris place sur son socle au moment des travaux sur la verrière, sa taille conséquente ne donnait aucune autre possibilité de manipulation et obligeait les équipes techniques à passer par la verrière. D'autres œuvres, trop fragiles sont exclues de prêt afin de les préserver au mieux. Ainsi, des œuvres de Claude COURTECUISSE étaient demandées en prêt par le FRAC Grand Large mais en allant voir les œuvres en réserve ethno, Diane a constaté que certaines n'étaient pas en état pour un prêt et que d'autres n'étaient plus dans le même état que sur les photos d'inventaire. J'ai donc pris des photographies des

œuvres et des détails (trous, tâches, points de corrosion...) afin d'en faire un document récapitulatif¹⁶ pour que le FRAC décide s'ils maintiennent leur demandes de prêts ou non.

Chaque mouvement et manipulation d'œuvre doit être réfléchi et anticipé pour éviter de déplacer l'œuvre inutilement, au risque de l'endommager.

Au cours du stage j'ai supervisé plusieurs prêts, malgré les différents types d'œuvres le processus de préparation à l'enlèvement des œuvres est le même : déplacement de l'œuvre de sa localisation (réserve ou salles d'exposition) pour la mettre en réserve Transit, constat d'état d'abord sur papier puis retranscription numérique¹⁷, supervision de la mise en caisse et de l'enlèvement, signature des bons d'enlèvement ou de livraison, mise à jour du prêt sur Gcoll. De cette manière, j'ai également pris en charge le départ en prêt de cinq œuvres d'Henri Bouchard (1875 - 1960) ainsi qu'un vase Picasso. Pour le vase de Picasso, au moment de la fabrication de la caisse écrin un coup a été porté au vase avec la scie (éteinte) par l'un des transporteurs créant une légère égratignure sur l'engobe blanche de la figure dansante. Nous avons fait une déclaration de sinistre auprès de l'assurance et du transporteur. Cette déclaration comportait des photos de la griffure ainsi qu'une brève description de ce qu'il s'est passé. C'est l'assurance de l'emprunteur qui prend en charge et non le transporteur car il y a souvent des clauses de non recours envers les transporteurs. Ce sinistre, est classé sans suite car la griffure est très minime, le MNAM a décidé de ne rien faire.

Par la suite j'ai également réalisé les constats d'état pour les retours de prêt de huit plats Picasso représentant des scènes d'une corrida et deux foulards de l'artiste. Ces plats et foulards avaient été empruntés dans le cadre d'une exposition sur Picasso au MUba Eugène Leroy de Tourcoing.



Inspection des plats et comparaison avec le constat d'état du MUba.

¹⁶ Voir Annexe Document Claude Courtecuisse

¹⁷ Voir Annexe constat d'état mis en forme

Les plats ont ensuite été réinstallés en salle. Lors de leur départ en prêt les cadres-vitrine qui les accueillait furent enlevés afin d'être remis à neuf. Les nombreux trous de fixation ont été rebouchés et repeints. Les pattes de soclage de chaque assiette avaient été conservées et numérotées, rendant le réaccrochage plus simple. Chaque plat fut donc installé sur son soclage puis présenté dans le cadre pour déterminer à quelle hauteur le soclage devait être fixé. Il fallait qu'une fois en place, le plat soit centré dans le cadre tout en ayant assez de marge sur la hauteur afin de pouvoir glisser l'assiette dans son support. Les assiettes sont de tailles semblables mais avec des petites variations car elles sont faites à la main. Une seule prise de mesure pour toutes n'était pas envisageable, il fallait adapter en fonction de l'œuvre. Une fois les soclages vissés au cadre on sécurisait le cadre à sa base par des vis puis on installait l'œuvre avant de fermer le cadre-vitrine avec la vitre.

Ce système d'accrochage est sécurisé car une plaque de médium est fixée au mur (1) puis le cadre-vitrine avec le soclage dessus vient s'encastrer dans la plaque de médium que l'on visse pour sécuriser (2). Ensuite le plat peut être installé (3) et finalement on met la vitre (4). Il est donc très compliqué que le cadre tombe sous le poids de l'œuvre ou que quelqu'un l'arrache du mur.



Les régisseuses sont également en charge de rendre accessible les collections à des chercheurs et personnels d'autres musées pour des recherches scientifiques. Elles accompagnent et supervisent les déplacements et restent aux côtés des œuvres tout du long. Ainsi, nous avons accueilli la conservatrice du Getty Museum qui, en prévision de l'acquisition d'un torse de femme de Camille Claudel, souhaitait faire une numérisation 3D du *Torse de femme accroupie* que le Musée la Piscine possède, bronze très proche de celui qu'ils souhaitent acquérir. Ces images 3D leur permettraient de comparer les deux épreuves afin de retracer plus en détails l'historique de l'œuvre.



De haut en bas et de gauche à droite : Ouverture de la vitrine du *Torse de femme accroupie* par Fabien et Nelson ; installation du bronze sur le plateau tournant et premier aperçu de la modélisation 3D sur l'ordinateur ; la conservatrice en train de scanner l'œuvre pour la modélisation.

La Piscine étant un musée possédant des collections de diverses natures, les régisseuses et les équipes techniques doivent savoir manipuler et conserver toutes les typologies d'œuvres. À l'inverse des restauratrices par exemple, les régisseuses n'ont pas de spécialité, elles sont amenées à travailler avec tous types d'œuvres et doivent donc connaître les besoins et contraintes des matériaux, des formats et des époques des œuvres qu'elles côtoient.

Un autre aspect du métier de régisseur des collections est celui de l'inventaire, du récolement et du marquage. Après le confinement, le musée reprenait doucement ses activités, j'ai donc pu

assister Diane et Alain LEPRINCE, photographe du musée, dans la campagne photo de vêtement du créateur Michel SCHREIBER acquis récemment. Avec une double formation en architecture d'intérieur et tailleur-couturier, Michel Schreiber est considéré comme « l'architecte du vêtement ». Lorsqu'il s'associe à Patrick Hollington en 1965 ils révolutionnent le monde du prêt-à-porter. Schreiber travaillera à redessiner les tenues de travail des entreprises les plus soucieuses de leur image. Ainsi, en 2001 La Piscine commande à Schreiber des tenues pour le personnel du musée. Les uniformes de Schreiber seront inspirés des « cols bleus », rendant ainsi hommage à l'histoire industrielle de Roubaix.



Détail de l'uniforme



Les équipes du musée et Monsieur Gaudichon (6^{ème} en partant de la droite) en uniformes au bord du bassin.

Les vêtements à photographier étaient majoritairement des vêtements masculins. Leur arrivée au musée a été prise en charge par Sophie et Mme Gaudichon qui ont créé une liste Excel mentionnant les titres (souvent descriptifs) des pièces, une description rapide permettant d'identifier les vêtements et leurs localisations (dans quel conditionnement ils sont arrivés : valise, carton...). Diane et moi faisons le mannequinage : la mise en place du vêtement sur le mannequin, prise de mesure des épaules et de la longueur de la pièce, marquage du vêtement avec une étiquette en coton neutre et saisie des informations sur un classeur Excel. Nous notions également la présence d'une griffe en spécifiant sur le classeur la manière exacte dont elle est écrite et/ou des tâches, trous, défauts éventuels. Alain photographiait les vêtements de face, de dos et sur les côtés mais également les griffes lorsqu'il y en avait.

Pour le marquage des tissus deux techniques sont possibles : le marquage avec étiquette en coton neutre cousue ou alors le numéro d'inventaire est directement brodé sur la pièce grâce à une machine spéciale. Le marquage des vêtements Schreiber était fait de manière provisoire car les étiquettes en

coton étaient tout simplement épinglées aux tissus. Les étiquettes étaient épinglées au niveau de la couture du col et uniquement sur la première couche de tissu. De cette façon nous ne transpercions pas la partie visible du tissu et évitions de l'endommager. Au retour de Renée (en arrêt car considérée comme personne à risque) elle se chargera de les coudre.



Mannequinage.



L'étiquette est épinglée sur la couture du col.



Prise de vue. Alain qui réajuste le vêtement pour mettre en valeur un détail.







Mannequins alignés dans le couloir afin de travailler à la chaîne pour le mannequinage.



Studio photo dans le musée : fond en papier, éclairages et trépied pour la caméra.

Dans ces acquisitions, nous avons également des vêtements qui n'étaient pas créés par Schreiber et qui datent des années 30. Nous avons des robes en dentelle, des robes perlées et de la lingerie. Une robe à franges perlées présentait de grandes déchirures et de nombreuses franges détachées. Cela est symptomatique des robes des années 30 en mousseline et avec des franges. Le poids des perles tire sur la mousseline qui est déjà très fine et fragile. D'anciennes mauvaises manipulations ou une présentation trop invasive (avec des épingles par exemple) peuvent expliquer ces déchirures. J'ai fait des photographies de la robe en prenant bien en détail les déchirures afin d'en faire un document pour demander un devis de restauration.



	2020-9-20	Michel SCHREIBER	Veste (Homme)	Veste noire avec des parements rouges	synthétique		78x55	étiquette sur le côté droit interne : "MICHEL SCHREIBER / PARIS / 1992"	grand carton ikea
	2020-9-21	Michel SCHREIBER	Veste (Homme)	Veste bleue marine en lin	lin brut		83 x 88	étiquette sur le côté droit interne : "MICHEL SCHREIBER"	grand carton ikea
	2020-9-22	Michel SCHREIBER	Veste (Homme)	Veste en crêpe gris et noir	crêpe		78 x 95	étiquette sur le côté : "MICHEL SCHREIBER" // le dernier bouton pression manquant	grand carton ikea
	2020-9-23	Michel SCHREIBER	Veste (Homme)	Veste blanche et rouge	coton		77 x 30	petites taches	carton ikea

Aperçu du classeur avec les photographies du don Schreiber. La localisation « grand carton bleu » est la localisation provisoire, il s'agit des valises ou cartons dans lesquels les œuvres sont arrivées au musée.

Pendant mon stage j'ai également fait du marquage d'œuvres. Je n'en avais jamais fait auparavant mais c'est en voyant que Sophie avait beaucoup d'œuvres à marquer que je lui ai demandé de m'apprendre. Elle m'a alors fait un tableau avec une liste d'œuvres à marquer. Nous avons commencé par marquer les œuvres de Marie-Pierre Thiébaud (1933 - 2010), il s'agissait de photographies encadrées, de moulages en bronze et des moulages en plâtre.

Pour manipuler les photographies encadrées les gants ne sont pas obligatoires car nous ne touchons pas directement l'œuvre. Le marquage se fait au dos du cadre au crayon à papier. Nous les avons ensuite emballées dans du papier bulle car ce sont des photographies qui repartent dans son atelier à Gordes. Pour les moulages en plâtre et en bronze le port des gants est nécessaire afin d'éviter de laisser des traces de doigts. Pour marquer la plupart des matériaux – sauf les papiers, cartons... - une

couche de vernis doit être mise sur l'œuvre, puis on écrit le numéro d'inventaire avant de remettre une dernière couche de vernis. La première couche de vernis sert à protéger l'œuvre de l'encre du numéro d'inventaire. Tout marquage doit être réversible, le vernis et l'encre du numéro d'inventaire (qui peut être écrit à l'encre de chine, au marqueur permanent ou au marqueur blanc) doivent pouvoir être enlevés à l'eau ou à l'acétone sans endommager l'œuvre. Évidemment on utilisera l'acétone avec parcimonie en évitant de toucher l'œuvre. Pour en revenir rapidement au marquage des vêtements Schreiber, leur marquage est également réversible puisqu'il suffit de découdre les étiquettes ou la broderie.



Pose de la couche de base de vernis. Inscription du numéro au marqueur permanent. Pose de la couche de vernis de protection.

Une fois les gestes assimilés j'ai continué le marquage sur le reste du tableau donné par Sophie. Ainsi, j'ai marqué des tableaux, plus d'œuvres de Marie-Pierre Thiébaud, des céramiques, des bustes en plâtre, des sculptures en bronze, des médailles et des dessins. Giorgio et Nelson m'ont aidé au déplacement et manipulation des œuvres les plus lourdes ou pour l'ouverture des cabines au bord du bassin (en verre trempé donc délicates à manipuler).

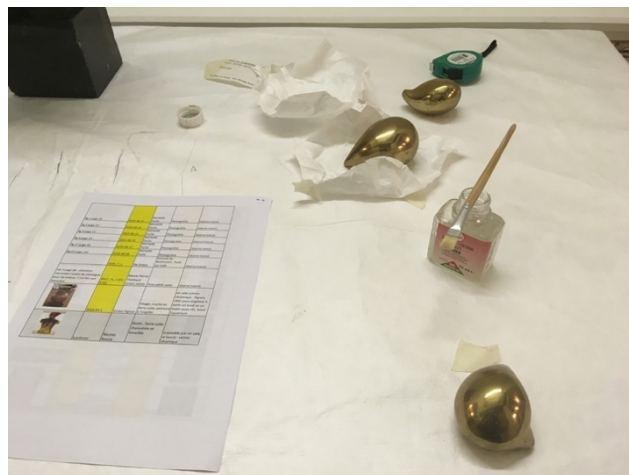


Pour le *Reliquaire* de Thiébaut, le marquage sur l'œuvre n'était pas possible, j'ai donc marqué l'œuvre avec une étiquette précisant « Musée de Roubaix / 2019-38-9 » ainsi que le titre de l'œuvre et le nom de l'artiste au dos.

Les numéros d'inventaire sont composés de trois chiffres correspondant à l'année d'acquisition, le numéro du lot et le numéro de l'œuvre. Si l'œuvre comprend plusieurs éléments le numéro correspondant à l'élément est rajouté à la suite entre parenthèse.

Ainsi le numéro du *Reliquaire* est : 2019 car c'est cette année-là que l'œuvre est rentrée dans les collections ; 88 car c'est le 38^{ème} lot d'œuvres acquises en 2019 et 9 car c'est la 9^{ème} œuvre du 38^{ème} lot.

Sur la photo de droite nous pouvons lire que le numéro de ce *Petits sacs* en ciment est le : 2017-11-3 (1) et (2). Cette œuvre est composée de deux petits moulages en ciment, chaque « sac » portera le numéro 2017-11-3 plus sa numérotation (1), (2) qui distinguera plus précisément chaque élément.



Tables de marquage.



Pose de la première couche de vernis sur une médaille en bronze de De Bus.



Inscription du numéro d'inventaire sur une médaille en bronze de De Bus.

Pour conclure, le sinistre qu'à subit le vase Picasso ou même la robe perlée des années 30 sont un rappel quant à la fragilité des œuvres et aux risques qu'elles encourent en étant manipulées et/ou déplacées. Nous pourrions avoir tendance à « oublier » leur fragilité car en côtoyant tous les jours des œuvres d'art une certaine désacralisation (à minima) se crée et peut être remplacée par un sentiment de familiarité. Tout comme dans notre vie quotidienne nous avons tendance à oublier que les accidents n'arrivent pas qu'aux autres, en régie (et plus largement dans les musées) nous devons toujours garder à l'esprit qu'un accident est vite arrivé. Ces sinistres, lorsqu'ils sont de cause humaine peuvent être commis par tout le monde, même par des professionnels. Les régisseuses doivent être alertes et essayer de tout anticiper, cela requiert beaucoup d'organisation mais cela leur demande aussi et surtout une bonne connaissance des collections, des espaces et du personnel. C'est en connaissant les points faibles des œuvres que l'on peut mieux guider les personnes qui vont rentrer en contact avec celles-ci et c'est en connaissant les contraintes imposées par les lieux que la meilleure solution de déplacement / manipulation peut être pensée. Connaître ses propres limites ainsi que les limites de ses équipes internes permet de faire travailler le personnel technique en toute sécurité pour leur santé et pour la santé des œuvres.

b) Régie des expositions

Considérant la programmation très dense du musée, lorsque La Piscine est en décrochage, ils décrochent cinq voire six expositions différentes. Cela demande énormément de préparation et d'organisation en amont. Les différentes équipes qui interviennent doivent être coordonnées et leur présence sur les chantiers de démontage sont optimisées. Cela est fait par les régisseuses. Afin de gagner du temps sur les chantiers et dans le quotidien de la régie toutes les actions doivent être programmées en prenant en compte les possibles aléas pour les anticiper. Ainsi, le simple fait de trier les emballages des œuvres par salles, ou le tri des constats d'état permet de gagner un temps considérable. Ce sont souvent des petites actions qui permettent de gagner beaucoup de temps au final. Cette organisation passe par le tri et rangement du matériel et des outils, faire le classement des œuvres sur Excel par salles, avoir une autre liste des œuvres par caisses de transport (souvent il s'agit de la liste de colisage)... Les régisseuses ont souvent également des troussees avec plusieurs stylos de plusieurs couleurs (pour les constats), des marqueurs permanents, un cutter, des ciseaux et autres car aller chercher un stylo ou un cutter à l'autre bout du musée peut facilement être évité.

L'organisation est primordiale, elle peut être basée sur le mode de fonctionnement de la roue de Deming évoquée par Ludovic Chauwin¹⁸ – la roue de Deming est un moyen mnémotechnique qui permet de repérer avec simplicité les étapes à suivre pour améliorer la qualité dans une organisation. La démarche comporte quatre étapes (PDCA), l'une entraîne vers la suivante et cela nous mène dans un cercle vertueux dans le progrès de la mise en place du projet en remettant en question toutes les actions précédemment menées afin de les améliorer. PDCA tire son origine des premières lettres des mots qui la composent : Plan - Do - Check - Act. Ces derniers peuvent être interprétés tel qu'il suit :

- Plan : Préparer, Planifier ;
- Do : Développer, réaliser, mettre en œuvre ;
- Check : Contrôler, vérifier ;
- Act (ou Adjust) : Agir, ajuster, réagir.

Plan : En français « planifier ». On procède en premier par l'identification du problème ou du processus à améliorer avec les questions “Qui ? Quoi ? Quand ? Où ? Comment ? Combien ? Pourquoi ?” ; ensuite nous essayons de trouver les causes grâce à la méthode des cinq « Pourquoi ? »

Par exemple :

Mes dépenses sont plus élevées que prévu (le problème)

1. Pourquoi ? - Je dois payer 10 % d'impôts en plus.
2. Pourquoi (dois-je payer 10 % d'impôts en plus) ? - Je n'ai pas rendu ma déclaration à temps.
3. Pourquoi (...) ? - Je n'avais pas toutes les informations nécessaires sur mon patrimoine.
4. Pourquoi ? - Je n'ai pas fait évaluer par un expert certains biens hérités.
5. Pourquoi ? - Je n'ai pas trouvé d'expert à temps. (La cause première).

Finalement on recherche les solutions en écrivant un cahier des charges et un planning (ou rétroplanning).

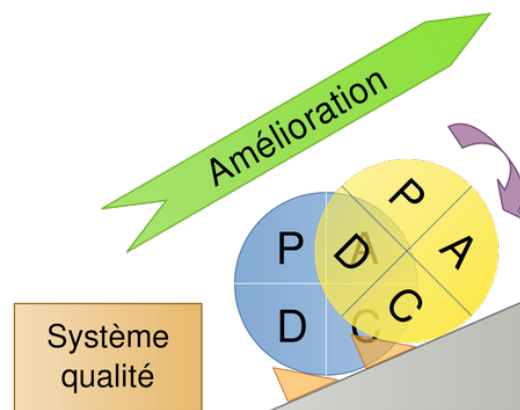
Do : En français « faire » est la construction, la réalisation et le développement du projet, elle commence par une phase de test.

¹⁸ Ludovic Chauwin, « La régie à l'œuvre », In Situ [En ligne], 30 | 2016, mis en ligne le 13 octobre 2016. [Consulté en juillet 2020.] URL : <https://journals.openedition.org/insitu/13876>

Check : En français « vérifier » consiste à contrôler que les ressources mises en œuvre dans l'étape précédente (Do) et les résultats obtenus correspondent bien à ce qui a été prévu (Plan). Sont employés à cet effet des moyens de contrôle divers, tels que les indicateurs de performance et les graphiques de contrôle. Dans le cas de la régie, les thermo-hygromètres peuvent être ce moyen de contrôle. Les graphiques qui nous indiquent la température et l'hygrométrie d'une vitrine ou d'une salle nous permettent d'avoir un aperçu graphique des évolutions climatiques et d'agir en conséquence.

Act (ou Adjust) : en français « agir / ajuster », consiste à ajuster les écarts, rechercher des points d'améliorations. Ce qui amènera un nouveau projet à réaliser, donc une nouvelle planification à établir. Et ce sera le début d'un nouveau cycle.

Selon l'illustration de Deming, on représente une cale sous la roue pour éviter de revenir en arrière. Cette dernière symbolise l'entretien d'un système formel avec des procédures claires, écrites et accessibles.¹⁹



« Cette démarche qualité s'inscrit dans une volonté de synergie des ressources disponibles au service d'un projet commun de mise en lumière du patrimoine qui s'exprime dans la réalisation des expositions offertes au public. » - Ludovic Chauwin.

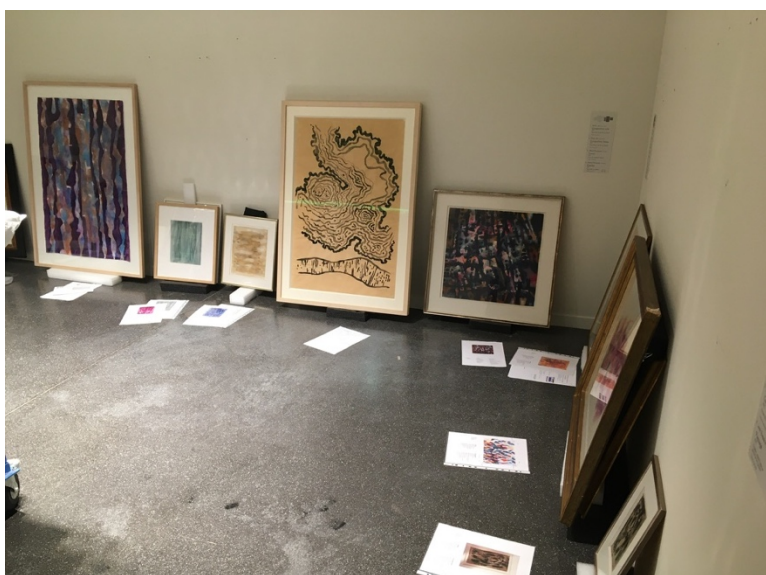
Toute la préparation facilite grandement le travail durant ces périodes qui sont stressantes et très denses. Comme le travail des équipes est plus fluide et organisé, il y a moins de tensions et la communication est plus simple, l'ambiance est plus détendue parmi les équipes. Chaque tâche accomplie permet de tirer des enseignements et de s'améliorer pour la suivante. Même lorsque des erreurs sont commises les équipes apprennent et donc il ne peut que y avoir du progrès par la suite.

¹⁹ Selon le site logistiqueconseil.org/deming.htm [consulté en juillet 2020]

URL : <http://logistiqueconseil.org/Articles/Methodes-optimisation/Pdca-roue->

Pour le démontage de *Traverser la Lumière* les œuvres ont été décrochées la veille par la régie puis posées au sol sur des mousses à leur emplacement en attendant que les constats d'état soient faits. Dès mon arrivée au musée, j'ai trié les emballages et les constats d'état par salles en prévision du 4 février, date de début de démontage.

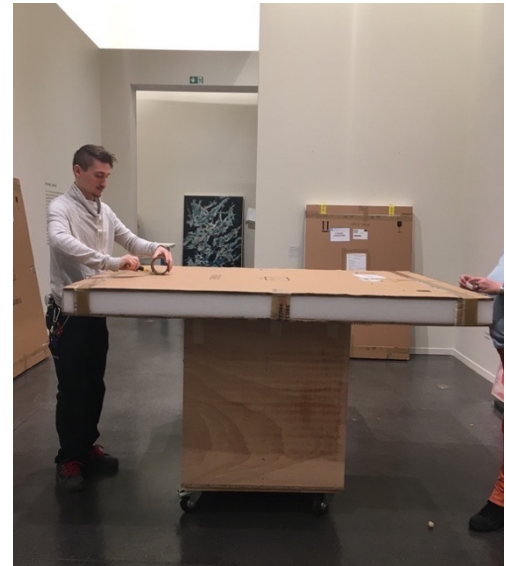
Plusieurs groupes se divisaient les constats afin d'accélérer le chantier : le commissaire de l'exposition, Monsieur Florian RODARI et moi-même ; Ludovic Querin, stagiaire et Sophie Bégel. Lors de la réalisation des constats d'état, certains tableaux présentaient des soulèvements qui ont été signalés à la restauratrice peinture Florence DOUXAMI, présente pour le démontage. Madame Douxami a pu consolider les soulèvements et autres petits problèmes tels que des craquelures avant de remettre en caisse les œuvres. En une journée et demie les constats des œuvres étaient terminés, nous avons donc commencé à les emballer (dans les emballages que j'ai au préalable triés par salle) et à les séparer par caisse de transport. Pour cela, nous nous basions sur les bons de livraison donnés lors de l'arrivée des œuvres. Toute l'anticipation faite par les régisseuses – demande de présence à la restauratrice, tri des emballages, tri des constats d'état et séparation des œuvres par caisses- a permis au chantier de démontage d'aller bien plus vite et de laisser une marge de temps pour des imprévus. Aussi, lorsqu'un constat d'état était à faire, les formulaires étaient placés au sol en face de l'œuvre ; une fois complétés et s'ils ne présentent aucun changement ils sont laissés au sol, la page des signatures en premier et dans une pochette plastique ; enfin, lorsqu'un tableau nécessitait une restauration, le constat d'état rempli était scotché au mur. De cette façon toute l'équipe gagnait du temps en sachant à vue d'œil quelle œuvre pouvait être emballée, laquelle devait encore être constatée, quel constat il restait à signer et la restauratrice savait sur quelle œuvre intervenir.



Tableaux mis au sol sur des mousses.
Constats d'état au sol ou scotchés au murs.



Florence DOUXAMI, restauratrice peinture, installée dans la première salle pour les restaurations.



De gauche à droite et de haut en bas : Mise en caisse d'un tableau par Giorgio et Nelson ; fermeture d'un tamponnage par Romain et Renée ; Florence Douxami et le convoyeur de Liège signant un constat d'état ; moi réalisant un constat d'état.

Lors de leur arrivée, les œuvres étaient transportées dans quatre grandes caisses compartimentées, beaucoup de tamponnages et des caisses individuelles. Les tableaux emballés individuellement étaient alors mis dans les caisses par rangées, avec des planches en carton entre chaque rangée d'œuvres puis sanglées à la caisse. Une grande planche en carton venait à la fin de toutes les rangées et la caisse était refermée. Cette technique de transport peut être assez économique car une caisse peut contenir un grand nombre de toiles de petit et moyen format, néanmoins ce n'est pas un système très pratique pour l'ouverture et fermeture de la caisse. En effet, à l'ouverture les tableaux sont retombés en enlevant le carton. Le rajout de la sangle s'est fait au musée pour pallier ce problème. De plus, nous n'avons pas une très bonne visibilité des œuvres contenues, la liste de colisage²⁰ s'avère donc indispensable. Pour la mise en caisse, la méthode préconisée était d'avoir une ou deux personnes qui rentrent les tableaux un à un et une personne au pointage des œuvres rentrées sur la liste de colisage. Malheureusement quelques secondes d'inattention de la part de la personne au pointage ont suffi pour manquer une œuvre sur la liste de colisage ; nous avons donc dû ressortir toutes les œuvres et les remettre une par une en ayant deux personnes supplémentaires au pointage, une qui pointe les numéros d'œuvres inscrits sur la caisse en bois, et deux sur liste de colisage. De cette façon nous étions sûrs que toutes les œuvres repartaient bien dans leur caisses et que rien n'a été oublié.

C'est dans des cas comme ceux-là que l'anticipation et le moindre gain de temps sont des éléments clés, car le temps gagné dans le démontage a permis aux équipes de la régie et des transporteurs de reprendre le pointage des œuvres sans être contraints par le temps.

Comme mentionné précédemment, le Musée La Piscine n'accueille pas seulement une mais cinq expositions temporaires dont deux principales dans les salles de l'extension. Ces expositions-phares s'animent avec d'autres expositions dans les cabines ou des évènements. En même temps que le démontage de *Traverser la Lumière*, on devait démonter *La Chapelle d'Hem* dans l'autre salle d'exposition temporaire. Si pour *Traverser la Lumière* les œuvres étaient uniquement des peintures, pour *La Chapelle d'Hem* le musée avait présenté des peintures et des tenues liturgiques. Ce démontage m'aura permis de manipuler des textiles pour la première fois. Nous devions enlever les parements des mannequins installées sur des socles au centre de la salle. Des étoles se trouvaient également dans des vitrines incrustées dans ledit socle. Nous procédions alors en travaillant à la chaîne : Ludovic se chargeait de les enlever du mannequin et Renée et moi les pliions sur la table roulante pour les transporter en réserve Transit afin de les ranger dans des tiroirs en attendant leur retour à la Chapelle.

²⁰ Document du commerce international qui figure toujours dans la liasse documentaire et sur lequel sont répertoriés tous les colis constituant une expédition.

Nous devons également démonter l'exposition Marie-Pierre THIÉBAUT qui prenait place dans les cabines du bassin. Une fois de plus nous nous sommes répartis le travail entre les agents de la régie, Ludovic, Sophie et moi. Ludovic et moi avons emballé les bijoux et petites sculptures pendant que la régie démontait les cadres-vitrines qui accueillait des empreintes de terre sur papier dans le couloir des cabines. D'ordinaire, les cabines accueillent des expositions d'art graphiques car les espaces sont restreints. Pour Marie-Pierre Thiébaut il y a eu de la construction de scénographie avec des socles et des cadres-vitrines car l'exposition présentait des arts graphiques et de la sculpture. Lors du montage le temps était très limité, rendant l'installation de la scénographie dans les espaces encore plus compliquée. Les œuvres de Marie-Pierre Thiébaut sont faites de matériaux très variés tels que le ciment, la terre crue, le plâtre, l'argent, le bois, des structures en verre et métal... Le démontage des expositions de cette saison m'a permis en quelques jours de travailler avec beaucoup de techniques différentes ce qui demande une bonne connaissance des matériaux et des gestes à adopter afin de les manipuler correctement. Ainsi pour la saison j'ai pu manipuler des tableaux de plus ou moins grand format, de la sculpture, des bijoux, des œuvres en textile et des arts graphiques.



Démontage de l'exposition *La Chapelle d'Hem*

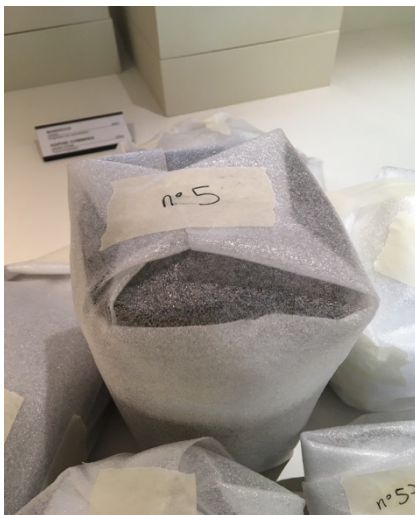


Vitrine contenant des bijoux, des petits moulages et des sculptures à emballer.



L'une des cabines présentant un socle pour accueillir les *Reliquaires*

Les démontages n'étaient pas terminés puisqu'au bout du bassin nous avons démonté une table présentant des céramiques de Geneviève Godar (hommage à la Galerie lilloise qui fermait ses portes en décembre 2019) afin de présenter pour la nouvelle saison des céramiques provenant de la Galerie de l'Ancienne Poste à Toucy. Cette fois-ci j'ai travaillé avec Diane, Sylvette Gaudichon et Ludovic. Nous emballions les œuvres dans du film de mousse en polyéthylène (non abrasive) afin de les transporter dans les caisses en plastique d'origine. Nous utilisions du scotch de peintre afin de fixer la mousse mais également pour marquer les œuvres selon le numéro de la Galerie.



Emballage et mise en caisse des céramiques.

Les œuvres de la Galerie de l'Ancienne Poste sont arrivées dans des caisses en carton et des caisses en bois. Une fois le chantier de démontage du reste des expositions terminé nous avons procédé au déballage des céramiques. Sylvette Gaudichon décidait de l'emplacement des œuvres sur la table ; je donnais les œuvres à Diane qui, debout sur la table, les installait. La Galerie de l'Ancienne Poste nous a prêté des œuvres de quatre artistes différents : Laurent Petit, Erna Aaltonen, Ursula Morley-

Price et Ann Van Hoey. Sur la grande table sont présentées les œuvres des trois dernières artistes citées tandis que les pièces de Laurent Petit sont présentées sur une table dans le couloir du bassin. Au déballage des œuvres plusieurs céramiques avaient été endommagées durant le transport. Après avoir pris des photos des détails nous avons fait une déclaration de sinistre auprès de l'assurance, nous avons informé la Galerie de l'incident et nous avons demandé un devis pour intervention auprès de la restauratrice céramique. Après validation du devis par l'assurance, les œuvres nécessitant restauration ont été remises dans leurs emballages et la restauratrice les a pris dans son atelier. À leur retour, aucune trace de l'intervention n'était visible comme si elles n'avaient jamais été cassées. Nous avons ainsi pu terminer l'installation de la table des céramiques du bassin.

Pour installer les œuvres de Laurent Petit, la régie a récupéré une table qui avait servi pour présenter des pièces de Marie-Pierre Thiébaud. La table a été recoupée, enduite et peinte aux mesures nécessaires. L'installation de ces céramiques a été faite par Giorgio et Nelson car ce sont des pièces lourdes. Du Mylar²¹ est utilisé comme matériau de contact entre le bois peint de la table (pour éviter un transfert de la peinture sur l'œuvre) et les céramiques.



À gauche : Déballage des œuvres.
Au milieu : photo d'une des céramiques cassée avec les fragments en dessous.



Installation des œuvres sur la table. Les œuvres sont posées sur des petits socles pour dynamiser la présentation.



Ouverture des caisses des œuvres.



Traçage du contour de l'œuvre pour découper le Mylar.



Une des céramiques de Laurent Petit. Cette œuvre sera protégée par une cloche en verre. Les rainures visibles sont prévues à cet effet.

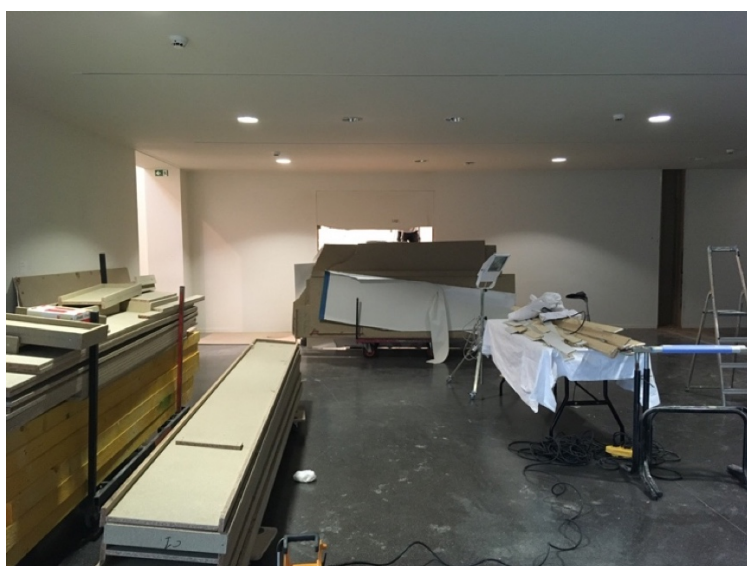
²¹ Film polyester inerte et stable, imperméable aux vapeurs.

La présence d'une équipe technique compétente dans plusieurs activités (menuiserie, soudure, peinture...) permet au musée d'être créatif quant aux mobiliers de présentation tout en réalisant des économies. Ainsi, les petits socles utilisés pour la table présentant les céramiques de la Galerie de l'Ancienne poste ont été fabriqués en interne ; la table pour les Laurent Petit a d'abord été créée pour l'exposition de Marie-Pierre Thiébaud par Fabien puis recoupée et repeinte par Nelson et Giorgio. Le musée récupère souvent du bois des scénographies démontées afin de le réutiliser pour des constructions comme celles citées ci-dessus. Ils réutilisent également au maximum tous les matériaux de conservation et de transport, à savoir les mousses, Tyvek, papier bulle, papier de soie etc. Non seulement cette récupération permet de faire des économies, mais elle permet aussi de réduire la quantité de déchets qui pourraient résulter (matériaux utilisés pour une seule occasion souvent issus de la pétrochimie ou nécessitant une destruction polluante).

Une fois toutes les expositions démontées, le chantier de scénographie pour *Marcel Gromaire, L'élégance de la force* et *Sophie Hong, Des feuilles du mûrier le temps fait des robes de soie* a pu commencer.

Les agents de régie et Diane se sont attelés à la démolition de quelques cimaises pendant que l'entreprise de scénographie reconstruisait des cimaises et fermait des passages.

Pour des raisons de sécurité je ne pouvais aider à la démolition de la scénographie. Pendant ce temps je travaillais sur l'exposition de Joseph Bernard. Je devais travailler avec Alice Massé la conservatrice adjointe afin d'actualiser la liste des œuvres en enlevant celles que nous ne prenions plus et de finir le placement par salles des œuvres.



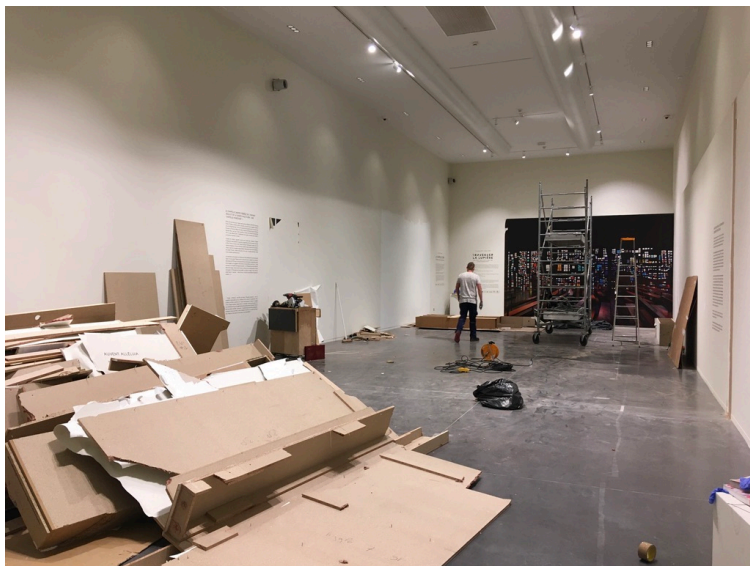
Ouverture d'une cimaise préexistante.



Démolition d'une cimaise.



Agrandissement de la porte d'entrée pour l'exposition de Marcel Gromaire. Prestation faite par une entreprise extérieure de scénographie.



Démolition de la scénographie de *La Chapelle d'Hem* : cimaise de 4m de hauteur et grand socle vitrine pour les parements liturgiques. Prestation faite par une entreprise extérieure de scénographie.

Le démontage a été rapide et efficace, Diane avait demandé à une grande partie des entreprises externes d'être sur place en même temps afin d'avancer tous en même temps dans les différentes salles. Cette façon de travailler est le résultat d'une optimisation du rétroplanning et du budget. La scénographie pour Marcel Gromaire était pensée en se basant sur les éléments déjà présents pour *Traverser la Lumière*. La plupart des cimaises ont été conservées, quelques-unes ont bénéficié de légères modifications. Ainsi, l'entreprise de construction scénographique ouvrait et fermait des cimaises pendant que les peintres peignaient les salles terminées ou qui n'ont pas été modifiées. Une entreprise pour refaire le plafond et la toiture était présente également car durant l'exposition de *Traverser la Lumière* il y eu des petites fuites en salle temporaire. Le placo de la zone du plafond concerné était endommagé, on a donc profité du temps de travaux entre deux expositions pour le refaire.

Si le démontage n'avait pas posé de problèmes particuliers, la nouvelle scénographie était un peu plus chronophage. Lors de la mise en peinture des murs, nous pouvions voir les traces des rouleaux ; après l'avoir signalé aux peintres et après plusieurs couches elles étaient toujours visibles. Cela était dû au fait d'avoir utilisé de la peinture mate (qui marque et se salie très facilement) qui est un choix personnel de la conservation. Autre facteur, c'est d'avoir choisi des couleurs sombres qui n'épargnent et ne masquent aucun défaut dans le mur, si infime soit-il. L'équipe curatoriale s'est résiliée à laisser les murs en l'état et plutôt de miser sur les œuvres pour atténuer ces traces visibles car les murs étaient vides. En effet, une fois les œuvres installées, les traces et défauts des murs étaient bien moins visibles.

Pendant ce temps Sophie et Giorgio travaillaient sur la mise à nu des murs de cabines, ils ont enlevé la signalétique, rebouché et enduits les murs pour les préparer à la mise en peinture. C'est Giorgio et Nelson qui se sont occupés de la peinture des cabines. Malgré le fait que les surfaces des cabines soient bien plus petites que les murs des salles temporaires, les traces des rouleaux étaient également visibles. Un changement de la formule de peinture a donc commencé à être évoquée par les équipes de régie. Comme en salle temporaire, une fois les œuvres installées, ces défauts minimes ne se voyaient plus.

Une fois le chantier scénographique bien avancé, les œuvres de Marcel Gromaire sont arrivées au musée.



Pointage des œuvres arrivées de Marcel Gromaire.

La période de montage fut très intense, Ludovic et moi-même étions chargés de faire les constats d'état avec la même technique que pour le démontage de *Traverser la Lumière* (constats au sol ou au mur). Beaucoup de tableaux étaient convoyés, nous devions donc attendre l'arrivée des convoyeurs pour l'ouverture des caisses. En attendant, nous prenions de l'avance sur les œuvres non convoyées, ainsi une bonne majorité des tableaux ont trouvé leur place définitive dans les salles au moment du déballage. C'est la société EXP'ART qui s'occupait du transport, déballage et accrochage

des œuvres. La présence de la restauratrice peinture fut très utile car certains tableaux présentaient des soulèvements ou des craquelures qui ont pu être consolidées avant l'exposition. En revanche, un tableau présentait dès le déballage un trou dans la toile suffisamment visible et pourtant non signalé sur le constat de départ. Alice Massé a pris contact avec le musée Paul Valéry de Sète (étape avant le Musée La Piscine) pour savoir à quel moment cet incident avait pu se produire. Le trou fut réparé par la restauratrice en divisant les frais entre les trois étapes.

C'est entre Alice Massé et M. Gaudichon que les décisions concernant le placement de certains tableaux se prennent car les visuels numériques ne permettent pas toujours de bien projeter ce que va donner la salle en réalité. Ces changements / décisions sont assez courants lors des montages d'exposition (dans le musée ou dans d'autres institutions). Il faut savoir qu'une scénographie peut être amenée à changer (dans les détails) jusqu'au dernier moment. C'est pour cela que le travail que je faisais en parallèle sur la liste des œuvres de Joseph Bernard n'était jamais réellement terminé puisque l'agencement de certaines œuvres peut être pertinent dans différentes configurations, il suffit de trouver celle qui correspond le mieux à ce que l'on souhaite transmettre.



Accrochage de l'œuvre *Musiciens mendiants*, 1919.



Remise en caisse de l'œuvre *La femme au piano*, 1929.



Fixation de pattes d'accrochage sur le cadre d'une œuvre.

L'exposition Marcel Gromaire était divisée en neuf salles :

L'entrée et la salle d'introduction



La salle des Origines



La salle des Travailleurs



La salle des Spectacles Urbains



La salle des Ateliers et Modèles



La salle des Nus



La salle des Sports, loisirs et bords de mer



La salle Décors et Tapisseries



Et finalement la salle New-York, Borinage, Notre-Dame



À l'occasion de l'exposition de Marcel Gromaire (en cours d'accrochage) Diane et moi sommes allées dans la réserve Cavrois qui permet de stocker du mobilier scénographique et une partie des collections textiles afin de chercher des vêtements pour les cabines mode au premier étage. Ces cabines présentent des vêtements en accord avec les expositions en cours, pour Marcel Gromaire nous cherchions des tenues des années 30 autour des thèmes de loisirs (en écho à la salle des Loisirs et Bords de mer de l'exposition). Les trois autres cabines étaient plus en écho à Sophie Hong. Nous avons ensuite, avec l'aide de Renée, enlevé les vêtements qui correspondaient à l'ancienne saison d'expositions afin d'y mettre les nouveaux avant de les remettre dans les cabines.



Recherche des vêtements dans la collection de prêt-à-porter



Installation des mannequins dans les cabines.



Aperçu d'une des cabine mode.

Dans la deuxième salle d'exposition temporaire, le montage de la scénographie pour Sophie Hong était en cours. Pour rentrer dans l'exposition le visiteur doit d'abord passer par l'exposition de Marcel Gromaire. La première salle de Sophie Hong est la salle d'introduction avec la biographie de l'artiste, dans le couloir un portrait de l'artiste est reproduit en grand au mur qui fait face à l'entrée puis à gauche, en rentrant dans la salle, un grand mur avec un montage de photographies de ses défilés de mode. Dans cette première salle des cadres-vitrines avec éclairage inclus présentent des bijoux faits par l'artiste et une vidéo de présentation de sa pratique et de ses défilés est diffusée sur un écran en bout de salle. En rentrant dans la deuxième salle (la principale) un socle central en lattes de bois vernies/ tâchées qui présente des vêtements de la styliste suspendus à des bambous tandis que des petits ventilateurs donnent du mouvement aux vêtements. Sur le mur de gauche des tissus sont présentés en hauteur, enroulés sur des bambous ; en dessous se situent des présentoirs en métal avec des photos de l'environnement de travail de l'artiste à savoir des paysages naturels, des photographies du processus de teinture des tissus, des photos des plantes utilisées etc... Au fond de cette salle, une photographie de nuages est collée sur l'intégralité du mur (jusqu'à 3 mètres de hauteur) et des petites poupées en bois à l'effigie de Sophie Hong sont disposées sur le mur comme si elles s'envolaient. Sur le mur de droite la vidéo « Autour de Sophie Hong » est diffusée sur un écran et des cadres en plexiglas avec des tissus travaillés sont accrochés sur la longueur. En bout de mur on peut voir une cape avec une longue traîne suspendue au plafond, des bambous servent de mise à distance tout en ajoutant un détail visuel à la scénographie.

Vue de l'exposition de Sophie Hong depuis la salle New-York, Borinage, Notre-Dame de Marcel Gromaire.



Salle d'introduction



La salle principale





Le montage de l'exposition Sophie Hong a été plus compliqué que celui de Marcel Gromaire. C'est Sophie Bégel qui était chargée de la régie et Sylvette Gaudichon était la commissaire d'exposition. Les œuvres de Sophie Hong devaient venir depuis Taïwan, toutes les formalités douanières et d'assurance avaient été dûment complétées par Sophie mais une suite de problèmes a retardé l'arrivée des œuvres, décalant par la même occasion le début de l'accrochage. Au début le départ des œuvres a été retardé à cause de la COVID-19. En effet, les œuvres devaient transiter par la Chine qui avait fermé ses frontières. Ensuite c'est la douane qui bloquait les œuvres à Taïwan car selon eux il manquait un papier. Sophie, en contact avec la Galerie sur place, la douane et l'artiste a rempli et transmis ledit document en urgence. Des jours se sont écoulés puis finalement les œuvres sont parties de Taïwan, au grand soulagement de Sophie et Mme Gaudichon qui craignaient que les délais soient trop courts pour l'accrochage. Cependant, le montage de la scénographie se faisait tout de même dans l'espoir que les œuvres arrivent à temps. Une fois arrivées à Paris, les caisses d'œuvres ont à nouveau été bloquées pendant plusieurs jours car un des papiers collés sur le lot des caisses s'était décollé et perdu durant le transport. La douane menaçait de rapatrier les œuvres qui avaient pourtant eu tant de mal à quitter Taïwan. À ce moment-là, nous étions dans la dernière semaine de montage avant le vernissage. La tension était à son comble, Sophie et Mme Gaudichon s'étaient préparées à l'éventualité que l'exposition n'ouvre pas le vendredi comme les autres. Sophie Hong est partie en urgence à son studio de Paris chercher d'autres vêtements qui pourraient être présentés à la place de ceux prévus initialement. Après négociations avec la douane française, on nous a informé

que les œuvres seraient au musée mercredi. Malgré le temps de montage très réduit, les équipes et Sophie étaient soulagées de voir que l'exposition pourrait être ouverte au public en même temps que les autres expositions de la saison. Mercredi les œuvres ne sont pas arrivées... Après un appel aux douanes, on nous dit qu'elles arriveront jeudi après-midi. Le délais d'accrochage se réduit, le stress augmente. Les œuvres sont finalement arrivées le jeudi à 17h, les équipes de régie, le scénographe, Sophie, Sophie Hong, et Mme Gaudichon s'attèle au déballage et commencent le montage jusqu'à 21h. Le montage de cette exposition était délicat et laborieux car les pièces devaient être repassées avant d'être présentées sur les cintres qui eux-mêmes devaient être rembourrés avant de pouvoir accueillir ces fins tissus. Comme le montage de Marcel Gromaire était terminé nous avons tous aidé au montage le lendemain. Nous travaillions par équipes, ainsi j'ai travaillé au rembourrage des cintres avec des tubes en mousse et du scotch de peintre. Puis j'ai travaillé à l'installation des vêtements sur les cintres puis sur les bambous. Ensuite j'ai aidé Diane à l'accrochage des cadres en plexiglas, nous avons posé les pattes d'accrochage. Diane vissait les cadres au mur puis je m'occupais d'ajuster les patines Track&Slide à l'aide d'un micro tournevis extra-long afin de mettre les œuvres à niveau. Les Track&Slide sont fixés de part et d'autre du tableau. Leur originalité est de ne présenter aucun mécanisme de condamnation visible. Une fois vissée, la vis de verrouillage disparaît dans le corps du Track&Slide. Le démontage exige de connaître l'empreinte de la vis utilisée et la possession d'un tournevis à très longue lame difficile à acquérir.

La fonction de réglage obtenue par la vis supérieure permet les corrections de hauteur et de niveau. Le tournevis est le même que celui utilisé pour les vis de verrouillage.



Nous avons terminé le montage le vendredi à midi quelques minutes avant que la presse n'arrive. Éreintées mais soulagées que tout soit en place, les régisseuses, Mme Gaudichon, Sophie Hong et les équipes ont pu relâcher un peu la pression avant le vernissage.

Comme mentionné dans la partie II, le vernissage de ces expositions s'est fait en comité très restreint à cause de la COVID-19. Tout le musée était triste et déçu de devoir fermer les expositions qui nous

ont demandé tant de travail. Fort heureusement les expositions ont rencontré le succès attendu après le confinement grâce à la prolongation qui a été faite.

À peine les montages des expositions temporaires de la saison terminés, les équipes curatoriales s'attèlent à la préparation des futures expositions.

C'est pourquoi après le déconfinement, et en prévision de l'exposition Eugène Dodeigne de la nouvelle programmation, Diane et moi sommes allées faire un aller-voir à l'atelier de Dodeigne. L'atelier et sa maison se situent à Bondues, ville dans laquelle il a habité pendant près de soixante-cinq ans. Céline Brésard, sa petite-fille est chargée des expositions de son grand-père à l'espace culturel. Le lieu est imprégné de l'énergie de l'artiste, les jardins sont semés d'œuvres et l'atelier, situé au fond du jardin dans un hangar, reflète l'énergie créatrice de l'artiste. Alain Leprince, photographe du musée, était sur place afin de photographier les œuvres pour le catalogue d'exposition.

Nous avons fait cet aller-voir afin de voir les œuvres en prévision de la demande de transport. Nous avons photographié les différents accès (grillage d'entrée, chemin menant à l'atelier, entrée du hangar), les œuvres (avec ou sans socles, les fragilités et les besoins de restauration) et nous avons également pris des notes quant aux systèmes d'accrochage ou de présentation existants sur les pièces les plus complexes. Cette visite nous a également permis de réaliser que certaines œuvres initialement prévues pour le transport en externe pouvaient être transportées par l'équipe de régie du musée (transport en interne) et donc cela permet de faire une économie sur le budget de l'exposition.

C'est Germain Hirselj, co-commissaire pour l'exposition qui nous a accueilli et montré les œuvres. Il nous a spécifiquement montré les œuvres nécessitant une restauration (terres cuites, plâtres, bronzes...).

De retour au musée nous avons édité un document récapitulatif des accès, types de sols et œuvres²² afin de le transmettre au transporteur pour qu'il révise son devis.



Chemin d'accès au hangar-atelier. Au fond la maison est visible. Diane et Germain sont au premier plan.

²² Voir Annexes Eugène Dodeigne



Intérieur du hangar. Le matériel photo d'Alain est en place.

Pour l'exposition de Joseph Bernard et une fois que la liste des œuvres était à jour, Diane est allée chercher les dessins à la Fondation Coubertin située entre Rambouillet et Paris, à Saint-Rémy-lès-Chevreuse. Elle a profité de ce déplacement pour voir les sculptures qui étaient demandées en prêt. Les prêteurs pour les dessins sont la Fondation Coubertin et l'Indivision Bernard, au total il y a 150 dessins. Les œuvres de Joseph Bernard appartenant à la Fondation et/ou à l'Indivision n'étaient pas conservées en respectant strictement les consignes de conservation préventive. Nous avons dû renoncer à certaines œuvres demandant une restauration trop importante. Nous avons également renoncé à des sculptures trop encrassées ou fragiles qui de surcroît sont difficiles d'accès pour le transporteur. Ces sculptures sont présentées dans les pièces du château mais sont très compliquées d'accès car pour y accéder il faut passer des escaliers et un chemin de graviers. Bien sûr, les institutions dans ces situations ne sont pas à blâmer car toutes les institutions n'ont pas les mêmes budgets. Bien souvent elles doivent travailler avec des bâtiments préexistants et composer au mieux avec. Ce manque de budget peut aussi avoir un impact quant à l'embauche d'un.e régisseur.seuse qui pourrait veiller à ce que les consignes de conservation préventive soient respectées. Aujourd'hui encore, beaucoup d'institutions culturelles ne disposent pas d'un.e régisseur.seuse – ou du moins pas de quelqu'un réellement habilité – et ce sont souvent les conservateurs.trices / les documentalistes ou des agents techniques qui portent la double casquette de leur métier et de celui de régisseur.seuse. Si la polyvalence est un atout, la porosité des métiers a des limites. Le métier de régisseur requiert des connaissances techniques et un temps de travail considérable qui est difficilement cumulable avec le temps de travail que demande la fonction de conservateur (ou de toute autre personne souhaitant s'occuper de la régie en plus de son métier). Les institutions ne travaillant pas avec un.e régisseur.seuse se rendent bien compte qu'embaucher quelqu'un qui sera dédié à ces missions est indispensable.

Toujours pour l'exposition de Joseph Bernard, j'ai vérifié les dessins rapportés par Diane et mis de côté ceux nécessitant une restauration. En prévision au chantier de montage des dessins sur passe-partout, j'ai travaillé sur la liste des dessins en sélectionnant les formats de cadres qui pourraient

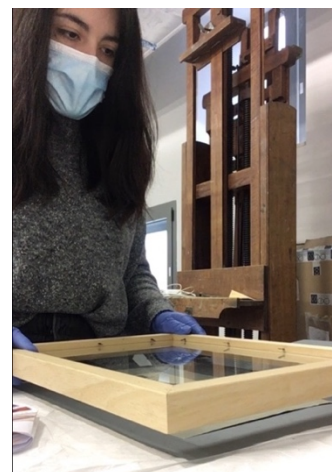
correspondre à chaque dessin. Alice Massé a pour habitude de laisser 10cm de marge entre le passe-partout et le cadre, mon choix de cadre devait être donc plus grand de 20cm par rapport aux dimensions de l'œuvre. Des photos ont été envoyées à la restauratrice dessin pour un devis. Ensuite, entre Alice, Diane et moi nous avons travaillé sur les dimensions des passe-partout pour leur montage. Nous devons mesurer précisément chaque dessin (mettre à jour la liste Excel si besoin) et prendre les mesures pour les fenêtres puis ajouter la dimension du cadre en mettant à jour le tableau Excel. Cette opération nous occupa deux jours, c'était un travail de précision et de réflexion.



Prise des dimensions de l'œuvre.



Prise des dimensions de la fenêtre.



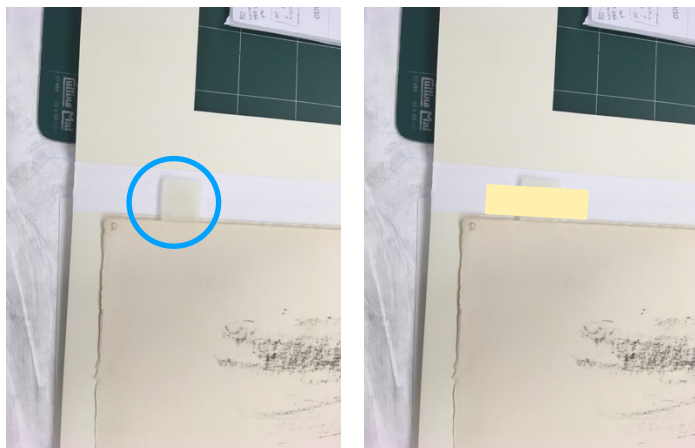
Présentation du cadre pour visualisation.

La restauratrice dessin va travailler à la restauration et au montage de dessins de Joseph Bernard mais aussi de dessins de Robert Wherlin pour une exposition en novembre 2020. Elle est venue une première fois au musée afin de voir les dessins à traiter en personne afin de rédiger son devis en ayant connaissance de tous les dessins.

Il s'avère que son premier devis était trop élevé pour les dessins de Bernard. Ses prix se justifiaient car elle réaliserait une restauration bien plus en profondeur que ce qu'il lui avait été demandé. N'étant pas des œuvres des collections du musée, une remise quasiment à neuf des dessins n'est pas justifiée. J'ai donc refait un classeur Excel²³ plus clair et plus détaillé en séparant les œuvres par étapes c'est-à-dire Roubaix et Villefranche. J'ai trié les œuvres communes aux deux étapes et isolé celles qui ne correspondaient qu'à une seule de ces deux villes. De cette façon la restauratrice aurait une meilleure visibilité et elle pourrait ainsi réaliser trois devis séparés : un qui serait à la charge de Roubaix, un à la charge de Villefranche et un à la charge des deux.

²³ Voir Annexe Restauration Joseph Bernard

En triant les œuvres j'ai pris le temps de préciser à chaque fois quelle était l'intervention souhaitée : juste fixation des charnières pendantes ; consolidation de déchirure.s + pose des charnières ; mise à plat + pose des charnières ; démontage de l'ancien passe-partout acide²⁴ + pose de charnières...



Cette charnière (cercle bleu) de papier Japon est collée (avec une colle réversible) au dos du dessin. Elle va permettre de fixer le dessin au passe-partout car une deuxième charnière (rectangle jaune) sera posée perpendiculairement. Cette technique n'est pas invasive et elle permet de ne jamais encoller l'intégralité de la surface du dessin en laissant la possibilité au papier de bouger.

La préparation d'exposition consiste certes à travailler les listes d'œuvres, demandes de restaurations et encadrements et aller voir, mais aussi la régie intervient aussi dans la conception du parcours d'expositions et de la scénographie.

Pendant le mois de juillet j'ai pu travailler sur la scénographie de l'exposition de Léopold Chauveau (1870-1940). Parallèlement à son activité de médecin, embrassée par obligation familiale mais qu'il n'appréciait guère, Léopold Chauveau s'est réfugié en autodidacte dans un univers artistique étrange et singulier. À la fois sculpteur, illustrateur et auteur de livres pour adultes et enfants, il est longtemps resté oublié de l'histoire de l'art²⁵. Cette exposition est faite en collaboration avec le Musée d'Orsay, première étape de l'exposition. Chaque institution a travaillé sur sa propre scénographie car les espaces sont très différents donc une scénographie commune n'était pas envisageable. Cependant, quelques éléments utilisés au Musée d'Orsay vont être réutilisés à La Piscine.

²⁴ Un papier acide est un papier qui contient des produits chimiques. Avec le temps le papier va se piquer de tâches brunes, il est plus sujets aux insulations et en contact avec d'autres papiers non acides des dégradations peuvent être causées.

²⁵ Description de l'artiste faite sur le site du Musée La Piscine. URL : <https://www.roubaix-lapiscine.com/expositions/avenir/au-pays-des-monstres-de-leopold-chauveau-1870-1940/> [consulté en août 2020].

Au cours de mes études j'ai eu l'occasion d'imaginer des scénographies pour diverses expositions mais jamais de la même ampleur qu'une exposition en musée. Diane m'a donné l'occasion de travailler sur la scénographie du point de vue technique, c'est-à-dire que j'ai réalisé le plan de la salle en précisant les côtes des cimaises, et avec les codes correspondant à l'accord-cadre²⁶ défini avec les Ateliers Saint Roch. Ainsi le plan pour les Ateliers Saint Roch, chargés de la construction ne comportent pas le détail des œuvres mais plutôt les détails quant aux matériaux souhaités pour les éléments scénographiques, mais également les codes pour faciliter les devis (cimaise en contreplaqué = C2-a). Chaque élément doit être numéroté (cimaise 1, 2, 3... ; socle 1, 2,3...) et doit comporter une description + le code du BPU²⁷ (bordereau des prix unitaires). Je dois préciser les dimensions des éléments à construire et je dois préciser quels sont les éléments qui existent déjà / qui vont être récupérés de la dernière exposition ou des réserves.

La scénographie de Chauveau doit compléter le propos et l'esthétique des œuvres sans pour autant surcharger et tomber dans la caricature de l'imaginaire de l'artiste. Les monstres de Chauveau, créatures attachantes, parsèment le parcours du visiteur qui pourra tantôt apprécier des sculptures, des dessins ou même écouter en podcast les histoires de certains de ses monstres. Une salle dédiée à la Maison des Monstres est prévue au fond de la salle. Pour la scénographie Diane a imaginé construire un pignon entre les deux cimaises et la reproduction dessin ci-dessous afin de guider les visiteurs.



**Le concierge
de la maison des monstres
accueille les visiteurs**

J'ai également pu assister à une réunion avec le scénographe Cédric Guerlus et Roger Belin (Ateliers Saint Roch) pour la scénographie de l'exposition Eugène Dodeigne et une présentation de la scénographie envisagée - jusqu'à présent - pour Chauveau. Les conseils et recommandations de Cédric et Roger sont d'une aide précieuse, notamment pour la question de la présentation des podcasts. Nous leur avons demandé de nous faire des propositions quant au système audio et à sa

²⁶ Selon le site des Marchés Publics : « Un accord-cadre est un accord conclu entre un ou plusieurs pouvoirs adjudicateurs et un ou plusieurs opérateurs économiques ayant pour objet d'établir les conditions régissant les marchés à passer au cours d'une période donnée, notamment en ce qui concerne les prix et, le cas échéant, les quantités envisagées. »

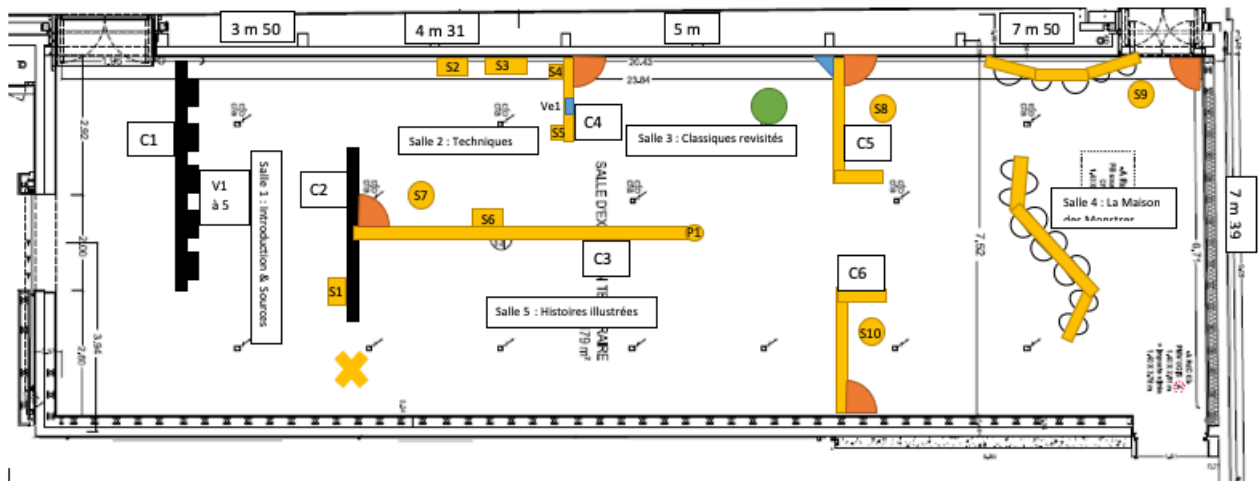
²⁷ Voir Annexe BPU









mise en place dans la scénographie car le musée n'est pas équipé et nous souhaitons avoir d'autres points de vue, d'autres idées.

Ci-dessous le plan utilisé par la régie et par Alice Massé pour connaître le placement des œuvres et avoir une vue d'ensemble de l'exposition. Les éléments scénographiques sont numérotés dans le sens de circulation, numéro que l'on retrouve dans la liste des œuvres. Les vignettes des œuvres sont regroupées. Les noms des salles sont apparents.



En comparaison, voici le plan pour le CCTP (Cahier des clauses techniques particulières) : les vignettes ne sont plus nécessaires, les éléments scénographiques sont numérotés dans l'ordre et par type. Des indications supplémentaires sont mises tels que les prises électriques ou les ouvertures de cimaise à faire. Des codes couleurs permettent une compréhension plus rapide et permet de voir d'un seul coup d'œil ce qui est à construire. Les dimensions sont données en millimètres car c'est avec cette unité de mesure que travaillent les menuisiers.



-  Eléments scénographiques déjà existants
-  Eléments scénographiques à construire
-  Espace podcast avec système d'écoute, solution scéno. à proposer
-  Arbre à construire. Prévoir un plancher vert et circulaire au sol pour fixation de l'arbre
-  Console d'angle à construire. En triangle 400 x 400mm (placée à 2.40m du sol)
-  Vitrine encastrée dans la cimaise
-  Structure en paravent avec niches et consoles en trois parties (1.20 + 2.50 + 1.20m). Vitrines bulle existantes.
-  Structure en paravent avec niches et consoles en trois parties de 1.20m chacune. Vitrines bulle existantes.

Cimaises :

C1 : Cimaise double face existante pour l'exposition de Sophie Hong.

C2 : Cimaise double face existante. Ouverture de la cimaise de Sophie Hong. 

C3 : Cimaise double face à construire. (C2-a) H.2750 x 7000 x 300mm

C4 : Cimaise double face à construire avec vitrine encastrée Ve1 (C2-a) H.2750 x 2000 x 300mm + niche H.400 x 300 x 300mm à 900mm du sol.

C5 - C6 : Cimaises double face à construire + ajouter des joues d'environ 1m. (C2-a) H.2750 x 2700 x 300mm + joues 2750 x 1000 x 300mm

Socles / Vitrines / Consoles / Plateau :

V1 à 5 : Vitrines de récupération de l'exposition Sophie Hong.

S1 à 8 : Socles quatre faces (S1-a)

- S1: h.900 x 500 x 500mm (existant) + cloche (CL4-b) H.600mm
- S2: h.900 x 700 x 400mm + cloche (CL4-b) H.600mm
- S3: h.900 x 1000 x 400mm (existant) + cloche (CL4-b) H.600mm
- S4+ S5: h.900x 300 x 300mm ou h.900 x 400 x 400mm + cloche (CL4-b) H.600mm
- S6: h.900 x 700 x 400mm (existant) prévoir cloche (CL4-b) H.600mm

S7: Socle rond (S2-a) H.750 x diam. 600mm + cloche ~~dôme~~.

S8-10: Socle rond (S2-a) H.750 x diam. 600mm + cloche dôme

S9: Socle rond (S2-a) H.750 x diam. 800mm (+ récupération de la cloche dôme de S. Hong)

P1 : Plateau circulaire ou semi-circulaire sur le dessus de la cimaise. Diam. 400mm

Le plan définitif pour le CCTP doit être transmis aux Ateliers Saint Roch le 18 août 2020 dernier délai. En attendant, nous devons continuer d'affiner le placement des œuvres et réfléchir au dispositif audio à mettre en place pour les podcasts.

Durant mon stage j'ai également pu assister Amandine Delcourt, documentaliste, pour des missions ponctuelles. Cette collaboration s'est faite petit à petit car mes missions de régie se recoupaient parfois avec ses missions de documentation. En travaillant de cette façon une bonne entente était notable, elle s'est donc sentie en confiance pour me donner des missions qui sortent du cadre de la régie.

c) Documentation

Pour ma première mission de documentation j'ai remis de l'ordre dans les fiches Gcoll du fonds Odette Lepeltier (1914-2006). Lepeltier fait partie des femmes céramistes d'après-guerre ayant contribué au renouveau de la discipline en renouant avec la ronde-bosse et la couleur. Le fonds à traiter contient soixante-dix carnets de dessin de différents formats et près de deux mille dessins sur feuilles libres. Ce fonds avait déjà été répertorié par une précédente stagiaire, malheureusement, lors de la numérotation des pages et des feuilles quelques oublis ont faussé l'inventaire. J'ai donc repris toute la numérotation et classification des dessins et carnets. J'ai modifié les fiches Gcoll existantes et j'en ai créé de nouvelles en cas de besoin. Les modifications effectuées concernaient principalement le numéro d'inventaire, la technique et les dimensions. Si le carnet ou la feuille de dessin était endommagée je complétais alors un bref constat d'état directement sur Gcoll. Pour l'inventaire des carnets j'ai vérifié page par page la numérotation, j'ai effacé avec précaution les numéros erronés et au crayon à papier j'ai réécrit sur un angle de la page. Toute intervention directe sur les œuvres doit être auparavant bien réfléchie car elle risque de causer des abrasions/ des dommages sur le papier acide. Ainsi, en cas d'erreur de numéro de page (soit car elle a sauté une ou plusieurs pages, soit car le compte n'est pas bon) je feuilletai la suite du carnet afin de savoir si je dois effacer le numéro complet ou juste un chiffre, ce qui permet de limiter la zone d'intervention. Je manipulais les œuvres avec des gants et sur une surface propre. Quand je ne travaillais pas sur le fonds, les œuvres étaient rangées dans leurs pochettes d'origine (acides mais qui doivent être utilisées tant que l'inventaire n'est pas fini) et couvertes de papier de soie pour les protéger des UV. Chaque page est numérotée individuellement, si des feuilles libres sont présentes entre les pages du carnet, je les ai numérotées avec le numéro de la page précédente plus un « bis ». Par exemple : un dessin sur feuille libre se situant entre la page 24 et la page 25 sera numéroté 24 bis. Sur Gcoll, en précisant le nombre de pages, j'indique combien de pages « bis » comporte le carnet et j'en indique les numéros. De cette façon, la numérotation est continue sur les pages reliées tout en respectant l'emplacement donné par l'artiste aux feuilles libres.

Cependant, une seule fiche Gcoll est créée par carnet, sinon nous aurions une quantité absurde de fiches. Le contenu du carnet est décrit dans les grandes lignes dans la fiche.

La difficulté dans cette tâche – hormis la quantité d'œuvres à traiter – était de comprendre la logique de l'ancienne stagiaire. En effet, l'organisation et la méthode de travail est propre à chaque personne, se plonger et reprendre le travail de quelqu'un d'autre demande un temps d'adaptation et de compréhension. Les erreurs commises dans la numérotation des œuvres et sur la base de données peut s'expliquer car en commençant l'inventaire, l'ancienne stagiaire avait créé une fiche par page de carnet. Après avoir discuté avec Amandine, elle a sûrement souhaité corriger les fiches mais s'est perdue dans les chiffres, d'où les sauts de numérotation et le mélange des feuilles.

Les carnets et feuilles libres étaient trié.e.s par format et par thématique/ technique utilisé. Ce tri permet de faciliter considérablement le travail d'Alain Leprince au moment de photographier les œuvres. En triant par format, Alain pourra photographier une grande quantité d'œuvres avant de devoir modifier ses réglages du trépied, des lumières et de son appareil photo.

Au cours de mes corrections, si dans différentes pochettes à dessin se trouvaient des œuvres faisant partie d'une même thématique / série je liai les fiches les unes aux autres.

Pour ce travail j'ai eu la liberté de choisir ma méthode de travail et d'organisation des œuvres. Je travaillais sur les œuvres et la base de données en même temps mais si un détail retenait mon attention ou était notable je le notais dans un carnet à part. Une fois la numérotation terminée et les fiches Gcoll corrigées j'ai repris mes notes afin d'en faire un résumé plus clair et concis pour Amandine et/ou toute autre personne souhaitant consulter ce fonds à posteriori. Lors d'une mission d'inventaire comme celle-ci il faut essayer d'adopter une méthode de travail qui soit le plus claire et logique possible car ce sont des choses qui peuvent être utiles des années plus tard. La compréhension du fonds et du travail que je fais dois être presque instinctif voire protocolaire pour les personnes suivantes.



Vue d'ensemble de la collection Odette Lepeltier. © Alain Leprince



Aperçu de quelques dessins sur feuilles libres d'Odette Lepeltier. © Alain Leprince

Ci-dessous quelques aperçus de la base de données Gcoll.

- La première image est la fenêtre de recherche de tout le fonds Odette Lepeltier. Les œuvres apparaissent dans l'ordre du numéro d'inventaire.

- La deuxième image est une fiche du carnet n°21. Sur la droite de l'image sont ouverts les onglets du numéro d'inventaire et de la technique / support. À gauche se trouvent les autres onglets non ouverts. On peut y voir les dimensions de l'œuvre, le domaine (peinture/dessin etc), le titre et le nom de l'artiste. Au-dessus, une vignette est disponible pour des photographies (qui sont à rajouter, mais faute de temps beaucoup de fiches n'en ont pas encore) ainsi qu'un récapitulatif des informations de l'œuvre.

auteur : LEPELTIER Odette

Rechercher

Nouvelle recherche

Affiner la recherche

Créer une oeuvre directement

trier par...

Auteur(s)	n° inv.	Titre usuel	mat-sup-tech	Date
LEPELTIER Odette	2011-76-1	Carnet n° 1	53 feuillets: Crayon gra...	1973 - 1...
LEPELTIER Odette	2011-76-2	Carnet n° 2	28 feuillets: Crayon gra...	1965
LEPELTIER Odette	2011-76-3	Carnet n° 3	26 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-4	Carnet n° 4	29 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-5	Carnet n° 5	24 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-6	Carnet n° 6	25 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-7	Carnet n° 7	36 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-8	Carnet n° 8	18 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-9	Carnet n° 9	21 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-10	Carnet n° 10	22 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-11	Carnet n° 11	30 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-12	Carnet n° 12	19 feuillets: Crayon gra...	1993
LEPELTIER Odette	2011-76-13	Carnet n° 13	28 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-14	Carnet n° 14	27 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-15	Carnet n° 15	28 feuillets: Crayon gra...	1983
LEPELTIER Odette	2011-76-16	Carnet n° 16	19 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-17	Carnet n° 17	34 feuillets: Crayon gra...	1994
LEPELTIER Odette	2011-76-18	Carnet n° 18	16 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-19	Carnet n° 19	36 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-20	Carnet n° 20	39 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-21	Carnet n° 21	21 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-22	Carnet n° 22	29 feuillets: Crayon gra...	1983 - 1...
LEPELTIER Odette	2011-76-23	Carnet n° 23	12 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-24	Carnet n° 24	23 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-25	Carnet n° 25	22 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-26	Carnet n° 26	11 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-27	Carnet n° 27	22 feuillets: Crayon gra...	1983
LEPELTIER Odette	2011-76-28	Carnet n° 28	27 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-29	Carnet n° 29	23 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-30	Carnet n° 30	27 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-31	Carnet n° 31	22 feuillets: Crayon gra...	s.d.
LEPELTIER Odette	2011-76-32	Carnet n° 32	9 feuillets: Crayon grap...	s.d.

1/25

Annuler

Geol2 (version 2.3.3 du 22/11/2019 @ 13h33; serveur "videomuseum.ntrbx.local")

Artiste - Personne/Organisme - Œuvre - Dossier d'entrée - Dossier mouvement - Dossier autre - Dossiers/Opérations - Ressource documentaire - Médias - Autres - Fenêtre - Quitter ?

Modification oeuvre

Fiche - Rubriques - Autres fonctions - Aide

infos générales fiche technique acquisition/entrée localisation récolement décennal historique ressources documentaires PDF médias

Odette Lepeltier
Carnet n° 21, s.d.
21 feuillets: Crayon graphite et stylos à bille de couleur bleu et noir sur carnet à spirale
Inv. : 2011-76-21

Auteur(s) Odette LEPELTIER
N° inv ou id. 2011-76-21
Titre(s) Carnet n° 21
Date de création s.d.
Collaborateur(s)
Autres infos © droits réservés
Domaine, élan Dessin
Description Carnet de croquis
Dimensions 22 x 14 cm
Description
Commentaire
Infos techniques :
c4 dcozll (id)
coll/bois coll
suivi des mg
Bloc:notes

23000000020131

Noméro(s) d'inventaire ou d'identification

Noméro(s) dans l'organisme

Numéro d'inventaire principal
numéro 2011-76-21
commentaire

Ajouter un numéro

Si registre d'inventaire réglementaire

Numéro de dépôt
numéro
commentaire

Ajouter un numéro

Si registre des dépôts

Autres numéros

type de numéro
numéro
précision organisationnelle
commentaire

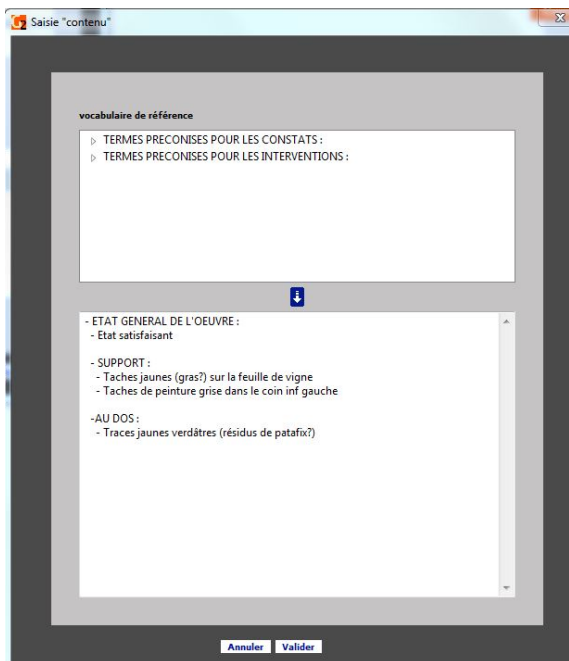
Ajouter un numéro

Matériaux - Support - Technique

Mat-Sup-Tech notice doc 21 feuillets: Crayon graphite et stylos à bille de couleur bleu et noir sur carnet à spirale

Mat-Sup-Tech cartel

Mat-Sup-Tech détails



Exemple d'un constat d'état pour Odette Lepeltier. Le constat est sommaire car un constat plus approfondi sera effectué au prochain récolement ou prêt.



Correction de la pagination d'un carnet de croquis.

Cette mission sur le fonds d'Odette Lepeltier fut un travail de longue haleine. En travaillant la journée complète cette mission m'aura occupé un peu plus de deux semaines. Ce genre de travail qui est nécessaire mais laborieux est souvent confié aux stagiaires car il est plus simple pour nous d'y dédier des journées complètes sans interruption. Le Musée La Piscine est un musée extrêmement actif et toute personne y travaillant se doit d'être polyvalente et flexible quant aux missions occupées. Il est compliqué pour les équipes curatoriales de se focaliser pleinement sur une seule mission pendant une période prolongée car des appels, des mails ou d'autres demandes viennent stopper leur travail. Cette mission m'aura donné un aperçu du travail de récolement et d'inventaire qui est effectué pour toute nouvelle acquisition. Idéalement ce travail est fait dès l'entrée des œuvres dans les collections,

un travail d'enrichissement du dossier d'artiste et/ou du dossier d'œuvres se fait en parallèle et en amont mais il arrive que la documentation et les archives soient trop engorgées et que seul un numéro d'inventaire soit attribué par œuvre voire par lot. C'est lors des expositions temporaires à partir des œuvres des collections que le musée peut donc compléter ou terminer ce travail.

Pour la documentation j'ai aussi scanné des photographies d'archives de divers artistes. Ce sont des photographies qui, pour quelques-unes, sont destinées à être reproduites en grand lors de futures expositions et d'autres vont enrichir les dossiers d'artistes.

Une autre petite mission dans le cadre de la documentation a été d'envoyer des photographies du *Grand-Duc* d'André ABBAL (1876-1953) sculpteur français, à sa fille. Mlle Abbal, âgée de 98 ans ne peut plus se déplacer jusqu'au musée pour voir l'œuvre de son père, elle nous a donc écrit en nous demandant de lui envoyer des photos de l'œuvre exposée. Elle souhaite garder une trace de la présentation de cette œuvre, qui autrefois, prit place dans le bureau de Valérie Péresse à l'époque Ministre de l'Enseignement et de la Recherche²⁸. C'est une mission très simple et pourtant qui a rendu très heureuse cette dame. C'est en rendant visibles les collections et le musée aux personnes ne pouvant se rendre sur place que le musée continue de rayonner loin de Roubaix. Ce simple geste m'a semblé trouver tout son sens dans la volonté de faire du Musée La Piscine un musée solidaire en rendant ses collections et l'art accessible à tous.

Conclusion

Le Musée La Piscine est à mon sens un très bon exemple d'un musée dans lequel les équipes travaillent en symbiose. Les personnes travaillant au musée, et à tous les postes, ont des parcours très différents, parfois éloignés du monde de l'art et pourtant en travaillant dans le musée les compétences acquises dans leurs différentes expériences alimentent leur travail. Cette équipe aux parcours éclectiques est une force pour le Musée. Monsieur Gaudichon a réussi à créer une ambiance presque familiale entre les équipes créant par la même occasion une ambiance de travail qui est propice à l'échange et à la communication et permet par la même occasion l'accomplissement des projets ambitieux entrepris à chaque saison.

Les régisseuses sont les médiatrices, l'élément pivot entre les équipes techniques internes et externes et les équipes curatoriales et permettent ainsi un échange clair entre ces parties. Ce métier qui se distingue par sa technicité des autres métiers curatoriaux nécessite une grande polyvalence de la part des régisseuses. Elles doivent sans cesse travailler sur des projets très riches faisant appel à de nombreuses compétences dans divers domaines. La pluridisciplinarité du métier est indéniable. Les

²⁸ Voir Annexe Lettre Mlle Abbal

missions de mon stage l'auront prouvé, il faut savoir faire preuve d'adaptabilité mais aussi de curiosité car c'est en s'intéressant à des choses qui ne sont apparemment pas de notre ressort que l'on acquiert de nouvelles connaissances et nous enrichissons notre pratique de la régie.

Dans ce musée à la programmation « hyperactive » les équipes bien que passionnées ont toutes une charge de travail qui est trop importante. La création/ l'ouverture de nouveaux postes leur permettrait d'alléger et de répartir cette charge de travail. En attendant, des vacataires, intérimaires ou stagiaires viennent prêter main forte aux équipes.

Si ma réflexion menée l'année dernière m'a appris que le MUba et d'autres petites structures culturelles pouvaient compter sur les autres institutions et sur les équipes internes polyvalentes, ce stage à La Piscine a confirmé ces observations. La quantité et l'envergure des expositions présentées à chaque saison par le musée représente une quantité astronomique de travail que les équipes se répartissent. Le travail fait par les régisseuses sur les gestions des plannings, rétroplannings, budget (par la gestion des stocks de matériel et matériaux) et la gestion du personnel est d'autant plus primordial et impressionnant qu'elles ne sont que deux pour la gestion et suivi de quinze expositions (en moyenne) par an, sans compter les nouvelles acquisitions et les départs en prêt.

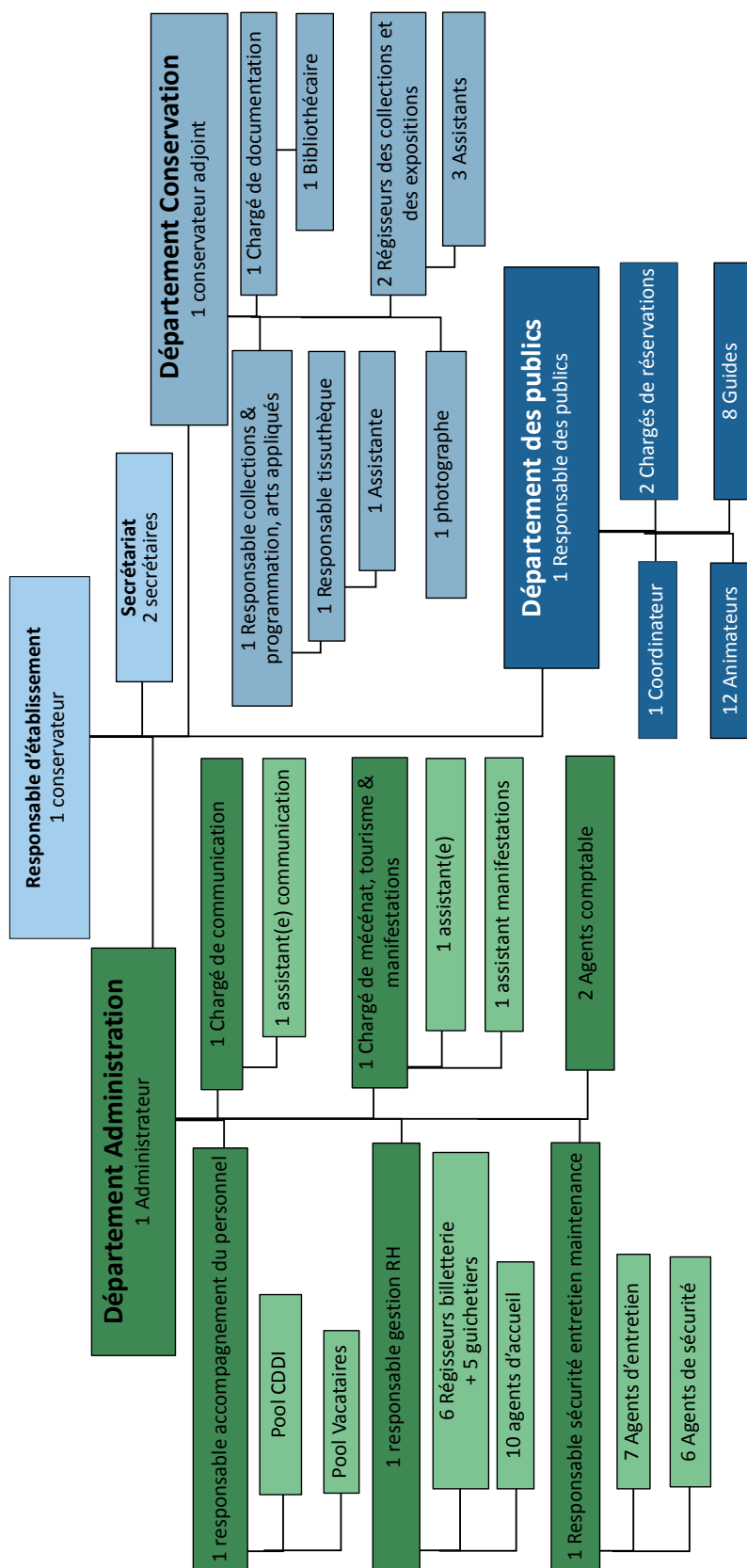
Mon stage au sein de La Piscine et ses collections éclectiques a été très riche en apprentissage et en expériences. Ma vision légèrement pessimiste sur ce que des moyens modestes permettent de faire a bien changé grâce à cette équipe dynamique, motivée et passionnée qui m'a très bien accueillie.

Dans la plupart des missions qui m'ont été confiées, j'ai travaillé en autonomie – tout en sachant que je pouvais me tourner vers Diane ou Sophie en cas de doute – renforçant ma confiance en mon travail et mon sens des responsabilités. Dès les premiers jours de stage j'ai pu constater que les régisseuses étaient très sollicitées et devaient travailler sur beaucoup de points de différents dossiers ou domaines et je souhaitais être un renfort afin de leur alléger la charge de travail, ce qui m'a motivé davantage à me surpasser au cours du stage. Travailler à des missions touchant à la documentation et être capable d'en faire fusionner les missions avec la régie a fortement enrichi mon expérience et ma connaissance des collections du musée.

Aujourd'hui le musée me permet de rester un peu plus longtemps et d'avoir ma première expérience professionnelle, sans doute preuve qu'ils croient en mon évolution et capacités.

Annexes

Organigramme



Constat d'état mis en forme

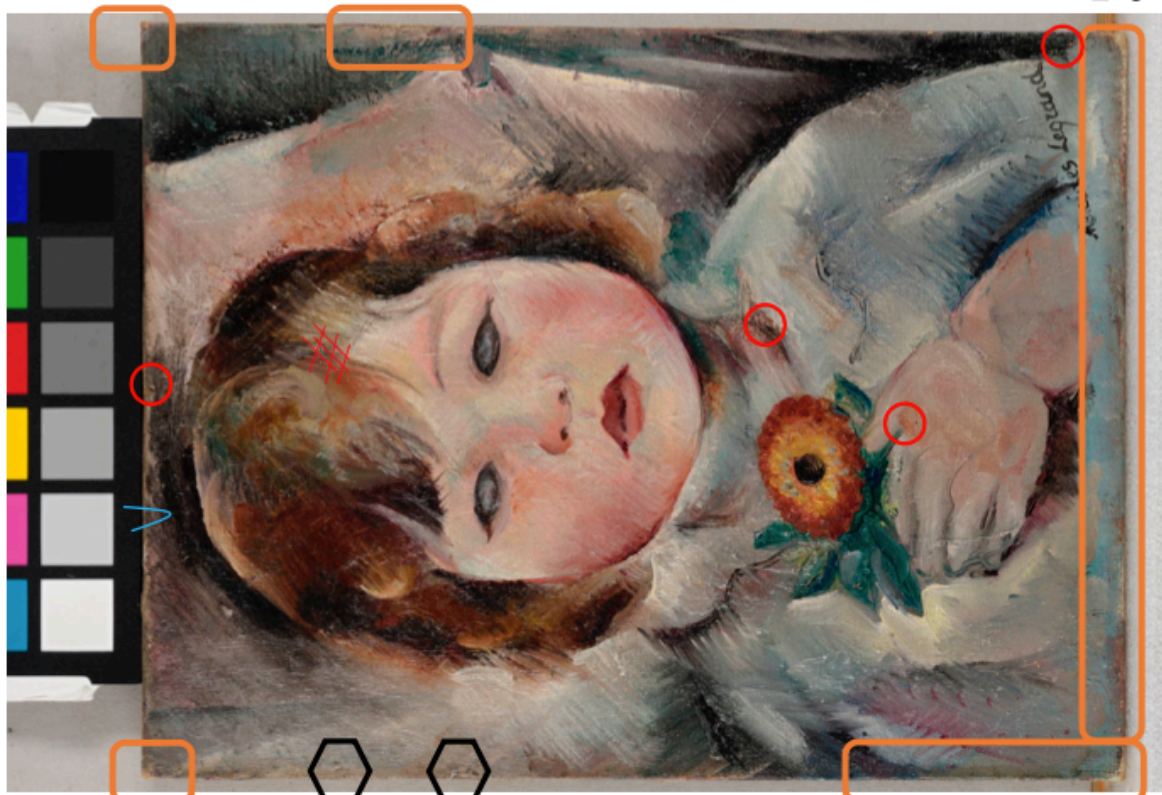







Photo avant encadrement.

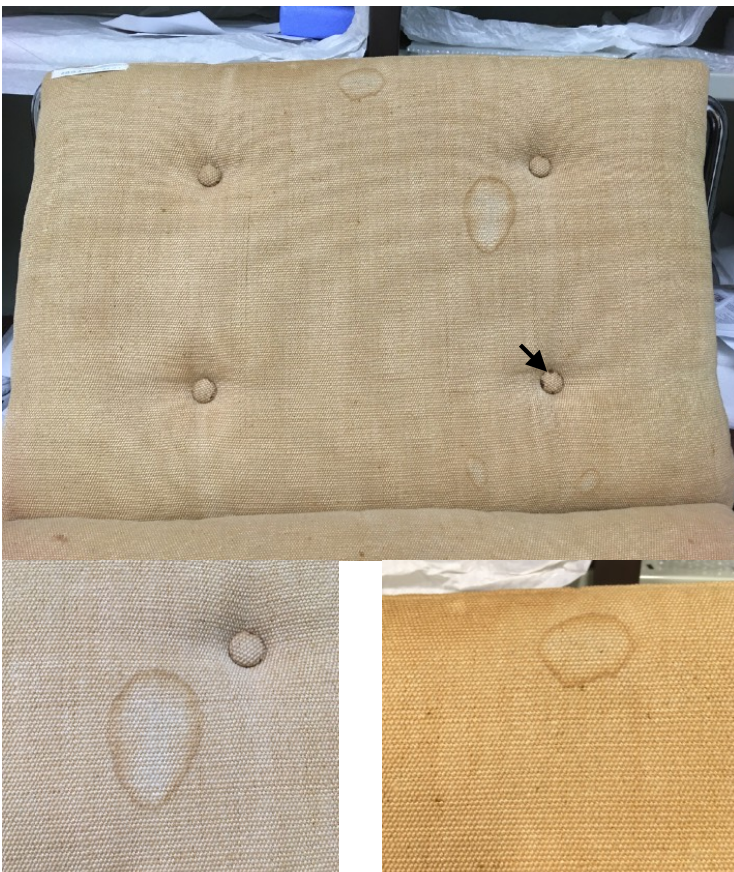
- Légende :** Usure  Craquelures 
Lacune  Poil dans la peinture 
Tâches noires 

Document Claude Courtecuisse



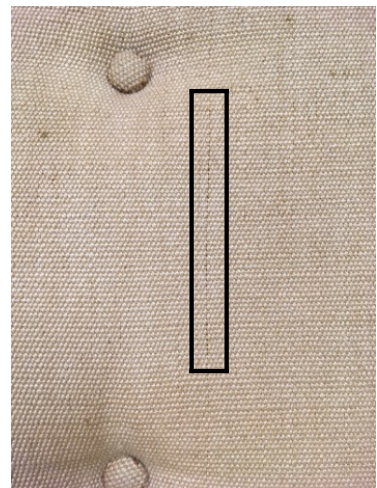
RECTO DOSSIER :

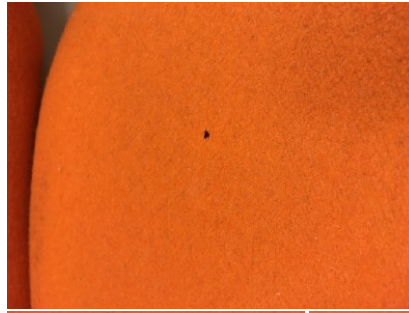
- Tâches plus claires / décolorations sur le dos



VERSO DOSSIER :

- Auréoles
- Fil tiré
- Tâches brunes sur les pourtour des boutons (tâches de rouille?)





Trous sur la face AVANT des coussins



AU VERSO DU COUSSIN : trous et usure du tissu



COUSSINS :

- Nombreux trous plus ou moins grands
- Légères traces noires
- Usure du tissu par endroits

SIEGE :

- Plastique légèrement jauni
- Griffes
- Chocs / Eraflures
- Oxydation des pieds

Aller-voir Claire Dodeigne
Chemin du Pot de Fer
59910 Bondues

- Hangar situé au fond.
- Chemin de graviers.
- Passage poids lourds.
- Grande porte de plain-pied.

Nu debout, bas-relief en plâtre, 1963 (144 x 103 x 17cm)



Gisant, 1964, bois (32 x 224 x 30cm)



L'appel, 1989, pierre de Soignies (131 x 53 x 44cm)



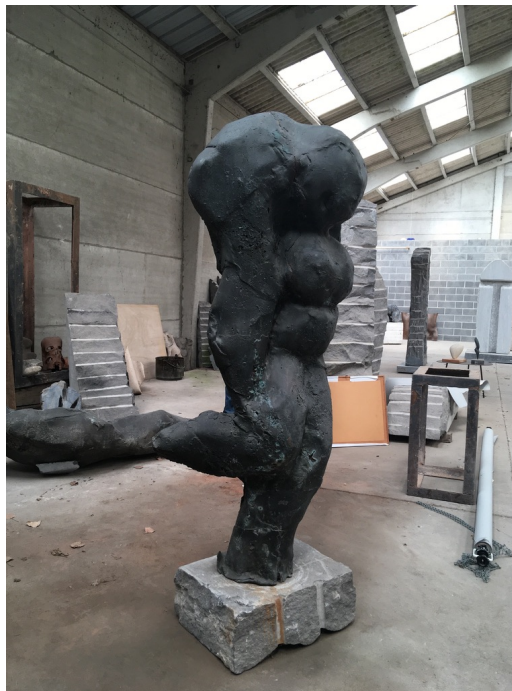
Environ 400kg
Transport sans socle

Sans titre, v.1998, pierre de Massangis (105 x 83 x 45cm)



258kg
Transport sans socle

Bondues, 1964, bronze à la cire perdue (164 x 70 x 36cm) + *La Mère*, 1964, bronze à la cire perdue (165 x 55 x 55cm)








Tige de 12,8cm pour les deux.
Transport sans socle.

Restauration dessins Joseph Bernard

Devis 1: à la charge de Villefranche

9 dessins









Démonter de p.p acide + pose de charnières pendantes	FC 85.2.199	FC 85.2.66	FC 85.2.72
Déchirure.s + pose de charnières	FC 85.2.1338		
Pose de coins en Mylar	FC 85.2.1376		
Pose de charnières pendantes	x4		

Photos	N° Inv	Etape VF	Matériau	H. cm	L. cm	constat d'état	INTERVENTION	dimensions fenêtre (H x L)	cadre retenu
	FC 85.2.199	X	papier bouffant, crayon, aquarelle	38,8	26,9	RECTO : Micro-déchirures coin sup gche. Tâche brunebord droit partie int. VERSO : Tâches. Micro-déchirure bord int. Partie gche. Ruban adh aux coins sup. Dessin fixé au p.p. Conditionné dans un p.p trop acide. Dans pochette en papier neutre.	à démonter du p.p. acide + pose de charnières	38,2 x 26,2	62 X 45
	FC 85.2.66	X	papier, crayon	29,2	31	RECTO : Piqûres. Déchirure coin int gche. Irrégularité bord dt. Déchirure bord int. VERSO : Trace de crayon orange au centre. Tâche blanchâtre coin int gche. Trace noire coin int dt. Accroc du support au centre. Colle bord sup. Fixé au p.p trop acide. Dans pochette en papier neutre.	à démonter du p.p. acide + pose de charnières	28,8 x 30,4	45 x45
	FC 85.2.72	X	carton de paille, caryon, aquarelle	31	25,1	RECTO : RAS VERSO : Collé par colle ou ruban adh au bord sup. Fixé au p.p trop acide. Dans pochette en papier neutre.	à démonter du p.p. acide + pose de charnières	30,9 x 24,9	53.5 X 40.5
	FC 85.2.1338	X	papier vergé, encres	17,5	11,3	RECTO : bord gche irrégulier. 2 accrocs partie sup et au centre. Trou bord dt. 2 déchirures bord dt + centre. VERSO : Résidus de papier. Plsrs accrocs. Pliures coin inf dt. Résidus de ruban adh aux 2 coins sup. Deux nombres inscrits coin sup dt. Dans pochette en papier neutre.	réparation déchirures si besoin + pose charnières	17,2 x 10,8	25 x33
	FC 85.2.1376	X	Parchemin, crayon, aquarelle	18,6	10	RECTO ; Support gondolé (les bords se relèvent). Griffures. Irrégularité du support. VERSO : Traces noires. Résidus d'adhésifs bord inf. 2 rubans adh aux 2 coins sup. Dans pochette en papier neutre.	Coins en Mylar pour maintenir le parchemin sans trop le contraindre	18,2 x 9,5	25 x 33

Devis 2: à la charge de Roubaix et Villefranche

20 dessins

Démonter du p.p. acide + consolidation déchirure.s + pose de charnières pendantes	FC 85.2.22		
Démonter du p.p. acide + pose de charnières pendantes	FC 85.2.57	FC 85.2.93	FC 85.2.190
Pose de coins en Mylar	FC 85.2.146		
Pose de charnières pendantes	x 15		








photos	N° Inv	Etage V	Etage RBX	Matériaux	H. cm	L. cm	constat d'état	INTERVENTION	dimensions fenêtre (H x L)	cadre retenu
	FC 85.2.22	X	X	Encre, papier	36	23	RECTO : Déchirure au centre. Tâche brune autour de la déchirure. 2 tâches brunes côté gche. VERSO : Inaccessible car fixé au p.p. Dans pochette en papier neutre.	contrecollé sur feuille 61 x 47,8. Consolidation de la déchirure sur la jambe + pose de charnières pendantes	31,8 x 21	53,5 x 40,5
	FC 85.2.57	X	X	papier bouffant, crayon, encre	52,7	25,5	RECTO : Plume traversale. Décoloration support bord sup et gche. Résidu de colle bord sup. Déchirures bord sup. Déchirures bord int. VERSO : Gondolement. Résidu de colle coin inf gche. Rubans adh bord sup. Petite déchirure coin inf dt. Fixé au p.p trop acide. Dans pochette en papier neutre.	à démonter du p.p. acide + pose de charnières pendantes	50,3 x 25,3	72 x 52
	FC 85.2.93	X	X	papier bouffant, encre	36	26,5	RECTO : Décoloration aux 4 bords. Cadre au crayon de papier. Déchirure coin sup dt. Quelques piqûres bord gche. Trou coin int gche. VERSO : Ruban adh aux 2 coins sup. Colle bord sup. Fixé au p.p trop acide. Dans pochette en papier neutre.	à démonter du p.p. acide + pose de charnières pendantes	30,4 x 18,4	53,5 x 40,5cm
	FC 85.2.190	X	X	papier, encre	31,2	21	RECTO : Gondolement. Micro-déchirures bord gche partie int. Apparition du n°inv inscrit au verso en transparence. VERSO : petites tâches. Ruban adh aux coins sup. Dessin fixé au p.p. Conditionné dans un p.p trop acide. Dans pochette en papier neutre.	à démonter du p.p. acide + pose de charnières pendantes	30,8 x 20,7	53,5 x 40,5
	FC 85.2.146	X	X	parchemin, encres de couleurs, encre de Chine	31,1	26,1	Affinement très important du support parchemin. Gondolement. RECTO : petites déchirures bord gche. Très léger manque en bas à gche. VERSO : Ruban adh. Aux coins sup. Traces d'affinement du support. Dans pochette en papier neutre.	pose de charnières pendantes ou coins en Mylar	30,7 x 25,7	53,5 x 40,5
	FC 85.2.268	X	X	papier, aquarelle	32,5	39,5	RECTO : Légères piqûres. Trous de punaises bord sup centre. Déchirure coin sup dt. Déchirure bord dt partie int. Déchirure ripagée bord dt. Plumes coin int dt. VERSO : Légères piqûres. Rubans adh aux 2 coins sup. Dans pochette en papier neutre.	Pose charnières pendantes	32,2 x 39,2	53,5 x 40,5
	FC 85.2.280	X	X	papier dessin velin, encre, aquarelle	30,2	23	RECTO : Irrégularités bord gche + bord sup. Trous de punaise partie int. VERSO : Tâche coin int dt. Ruban adh aux 2 coins sup. Dans pochette en papier neutre	Pose charnières pendantes	29,7 x 22,6	50,5 x 40,5
	FC 85.2.349	X	X	papier dessin, encre, aquarelle	25,9	19,3	RECTO : RAS VERSO : Piqûres. Ruban adh aux 2 coins sup. Dans pochette en papier neutre	Pose charnières pendantes	25,4 x 18,9	25 x 33

Devis 3: à la charge de Roubaix

117 dessins

Déchirure.s à consolider + pose de charnières pendantes	SBD 2496	SBD 2644	FC 85.2.913	FC 85.2.81
Démonter du p.p acide + consolidation déchirure.s + pose de charnières pendantes	SBD 1612	FC 85.2.189	FC 85.2.125	
Démonter du p.p acide + pose des charnières pendantes	x21			
Démonter du carton + pose de charnières	FC 85.2.410	FC 85.2.124	FC 85.2.397	
Pose de coins en Mylar	FC 85.2.1451			
Pose de charnières pendantes	x85			



Photos	N° Inv	Etape RBX	Matériau	H. cm	L. cm	constat d'état	INTERVENTION	dimensions fenêtre (H x L)	cadre retenu
	SBD 2496	X	papier dessin, encre	39,5	28	RECTO : Déchirure bord sup. Tâches partie inf. Tâches bord dt. VERSO : Esquisse d'yeux. Inscriptions au crayon partie sup. Dans pochette en papier neutre.	Déchirure bord sup (3,5cm) à consolider + pose charnières	39,2 x 27,7	53,5 X 40,5
	SBD 2644	X	papier vergé, encre	38,8	46,5	Plusieurs déchirures sur les bords. Pliures sur les bords. VERSO : Piqûres. Dans pochette en papier neutre.	2 déchirures, une bord supérieur, l'autre bord inférieur + pose charnières	37,8 x 46,2	72 x 52
	FC 85.2.913	X	Crayon, encre, papier bouffant	31,2	33,5	Gondolement, Déchirures bord dt, bord gche, bord sup. VERSO : Résidus de ruban adh aux 2 coins sup. Dans pochette en	déchirure au niveau du pied (1,2cm) + pose de charnières	30,9 x 31,4	45 x 45
	FC 85.2.189	X	Crayon, gouache, papier satiné	29,1	15	RECTO : Gondolement. Piqûres. Déchirure bord gche. VERSO : Gondolement. Piqûres. Fixé au p.p en partie sup. Dans pochette en papier neutre.	à démonter du p.p. acide + déchirure bord gauche (morceau du papier du dessin qui est resté collé sur le carton) + pose de charnières	28,5 x 13,9	50,5 X 40,5
	SBD 1612	X	papier satiné léger, encre	31,8	21,8	RECTO : Gondolement. Déchirure bord dt. Déchirure bord inf. VERSO : Inscription bleue. Fixé au p.p par des pattes.	à démonter du p.p. acide + réparation déchirure + pose charnières pendantes	31 x 21,4	53,5 x 40,5
	FC 85.2.125	X	Papier bouffant, crayon, aquarelle			RECTO : Déchirure réparée bord sup partie dte. Petit manque bord sup partie gche. Pliures. Trou et tâches noires bord inf partie dte. VERSO : Non	à démonter du p.p. acide + déchirure bord sup à droite (comblée?) + pose charnières	35,2 x 27,6	53,5 x 40,5
	FC 85.2.81	X	carton de paille, encre de Chine, aquarelle	26,4	43,3	VERSO : Résidus de ruban adh bord sup. Traces de colle bord sup. Déchirure bord sup centre. Dans pochette en papier	Réparer déchirure si besoin + pose charnières	26,3 x 43	62 X 45

AFFAIRE N° 195ER021 : SCÉNOGRAPHIE ET PEINTURE DES EXPOSITIONS TEMPORAIRES
 LOT N° 1 : Fabrication sur mesure, agencement, installation du mobilier et éclairage pour la scénographie des expositions

BORDEREAU DES PRIX UNITAIRES APRES NEGOCIATION N°2

FOURNITURE, MATERIEL, POSE (avec étude, fabrication, acheminement)

TYPE D'OUVRAGES OU PRESTATIONS		U (unité)	Prix HT
CH	CHANTIER		
CH1	Protection des sols (type polyane 200 microns)	m2	1,5
Sous-total :			1,5

TYPE D'OUVRAGES OU PRESTATIONS		U (unité)	Prix HT					
C	PAROI - CIMAISE (ETUDE, FABRICATION, ACHEMINEMENT, POSE COMPRIS)		HAUTEUR ENTRE 2500 et 2750 mm /		HAUTEUR ENTRE 2750 et 3000 mm		HAUTEUR ENTRE 3050 et 4000 mm	
			entre 1 et 30 ml	à partir de 30 ml	entre 1 et 50 ml	à partir de 50 ml	entre 1 et 80 ml	à partir de 80 ml
C1	Cimaise simple face							
C1-1a	médium 19 mm	ml	207,00 €	197,00 €	229,00 €	218,00 €	276,00 €	262,00 €
C1-1b	médium 22 mm	ml	218,00 €	207,00 €	241,00 €	229,00 €	288,00 €	275,00 €
C1-2a	aggloméré 18 mm	ml	180,00 €	171,00 €	200,00 €	190,00 €	240,00 €	228,00 €
C1-2b	aggloméré 22 mm	ml	198,00 €	188,00 €	219,00 €	208,00 €	263,00 €	250,00 €
C2	Cimaise double face, épaisseur 300 mm							
C2-1a	médium 19 mm	ml	322,00 €	306,00 €	357,00 €	340,00 €	429,00 €	408,00 €
C2-1b	médium 22 mm	ml	341,00 €	324,00 €	378,00 €	360,00 €	454,00 €	432,00 €
C2-2a	aggloméré 18 mm	ml	270,00 €	257,00 €	300,00 €	285,00 €	360,00 €	342,00 €
C2-2b	aggloméré 22 mm	ml	305,00 €	288,00 €	336,00 €	320,00 €	406,00 €	384,00 €
C3	Cimaise double face, épaisseur 500 mm							
C3-1a	médium 19 mm	ml	335,00 €	322,00 €	375,00 €	357,00 €	451,00 €	429,00 €
C3-1b	médium 22 mm	ml	356,00 €	339,00 €	395,00 €	376,00 €	475,00 €	452,00 €
C3-2a	aggloméré 18 mm	ml	275,00 €	261,00 €	305,00 €	290,00 €	366,00 €	348,00 €
C3-2b	aggloméré 22 mm	ml	321,00 €	305,00 €	355,00 €	338,00 €	427,00 €	406,00 €
I1	Imposte 500 x 300 mm							
I1-1a	médium 19 mm	ml	93,00 €	88,00 €	102,00 €	97,00 €	123,00 €	117,00 €
I1-1b	médium 22 mm	ml	133,00 €	126,00 €	147,00 €	140,00 €	177,00 €	168,00 €
I1-2a	aggloméré 18 mm	ml	108,00 €	102,00 €	131,00 €	123,00 €	143,00 €	136,00 €
I1-2b	aggloméré 22 mm	ml	124,00 €	118,00 €	138,00 €	131,00 €	165,00 €	158,00 €
I2	Imposte 500 x 500 mm							
I2-1a	médium 19 mm	ml	126,00 €	120,00 €	140,00 €	133,00 €	168,00 €	160,00 €
I2-1b	médium 22 mm	ml	137,00 €	130,00 €	149,00 €	144,00 €	182,00 €	173,00 €
I2-2a	aggloméré 18 mm	ml	161,00 €	153,00 €	175,00 €	170,00 €	215,00 €	204,00 €
I2-2b	aggloméré 22 mm	ml	158,00 €	150,00 €	175,00 €	166,00 €	210,00 €	200,00 €
Sous-total :			4 370,00 €	4 152,00 €	4 777,00 €	4 605,00 €	5 813,00 €	5 532,00 €

N	NICHE, CAISSON (ETUDE, FABRICATION, ACHEMINEMENT, POSE COMPRIS)	U (unité)	Prix HT			
			entre 2 et 4 ml	entre 4 et 6 ml	entre 6 et 8 ml	entre 8 et 10 ml
N1-1a	médium 19 mm, profondeur entre 50 et 250 mm	ml	127,00 €	168,91 €	224,66 €	298,80 €
N1-1b	médium 22 mm, profondeur entre 50 et 250 mm	ml	134,00 €	178,22 €	237,04 €	315,27 €
N1-2a	aggloméré 18 mm, profondeur entre 50 et 250 mm	ml	109,00 €	144,92 €	192,82 €	256,46 €
N1-2b	aggloméré 22 mm, profondeur entre 50 et 250 mm	ml	121,00 €	160,93 €	214,04 €	284,68 €
N2-1a	médium 19 mm, profondeur entre 250 et 500 mm	ml	145,00 €	192,85 €	256,50 €	341,25 €
N2-1b	médium 22 mm, profondeur entre 250 et 500 mm	ml	155,00 €	206,15 €	274,18 €	364,66 €
N2-2a	aggloméré 18 mm, profondeur entre 250 et 500 mm	ml	120,00 €	159,60 €	212,27 €	282,32 €
N2-2b	aggloméré 22 mm, profondeur entre 250 et 500 mm	ml	136,00 €	180,88 €	240,58 €	319,98 €
N3	Supplément feuillure / rainure pour accueil protection vitrée	ml	0,00 €			
Sous-total :			1 047,00 €	1 392,51 €	1 852,09 €	2 463,82 €

V	VITRINE* EN MEDIMUM 19 MM (ETUDE, FABRICATION, ACHEMINEMENT, POSE COMPRIS), avec feuillure pour accueil verre <small>*ne pas coller le verre</small>	U (unité)	Hauteur entre 2000 et 2750 mm			
			entre 2 et 4 ml	entre 4 et 6 ml	entre 6 et 8 ml	entre 8 et 10 ml
V1-2a	Vitrine avec fond, hauteur caisson bas 750-900 mm, caisson haut 200-300 mm, profondeur ≤ 600 mm	ml	158,00 €	210,14 €	279,49 €	371,72 €
V1-1b	Vitrine avec fond, hauteur caisson bas 750-900 mm, caisson haut 200-300 mm, profondeur 600-1000 mm	ml	168,00 €	223,44 €	297,18 €	395,24 €

Lettre Madame Abbal



MUSÉE ANDRÉ ABBAL

Carbonne le 19 juillet 2020.

cc Madame Alice Mathis -

Conservateur de "Le Pisum" Roubaix

59.100 -

Mademoiselle Ann Marie Abbal

~~2 rue Louis Pasteur~~

~~57370 Carbone~~

Madame le Conservateur -

Le voin de recevoir, enrichi de beaucoup, par madame Juliette Rosagie,
la photo du "Grand duc", sculpture de nos pères, les sculpteurs André Abbal,
placé maintenant à Le Pisum de Roubaix.

Cette œuvre, exécutée dans les années 1930-1932 que nous sommes à
Carbone, à cette époque, fait partie d'un ensemble d'objets de pierre,
porcelaine, plume, pierre, nielle, cornues, miroirs, halète, bronze, achetés
par l'architecte Auguste Ravel en 1932, au Salon de Turbines.

Non seulement, madame, l'ensemble de cet ouvrage, mais le plus
tristement que grâce à vous cette sculpture ait été achetée par les conservateurs
de la FNAC, et elle restera depuis son achat par l'état en 1965 et
son passage à l'Élysée, durant la présidence de Vincent Auriol.

Le "Grand duc" a enfin trouvé le place qu'il méritait, me semble-t-il,
chez vous, et je vous en suis très reconnaissant.

- A mon grand regret, car je sais que la Discorde a été
admirablement aménagée en Musée, & que la connaissance n'est
plus les agés (non contenté de l'œuvre) & n'est plus, mais
l'intérêt & l'œuvre qui est artistique.

Avec un grand merci, Madame la Conservatrice, & une fois
de plus renouvelé ma reconnaissance.

Ann Marie Abbe