



Déméter
6 | 2021
Objets de scène

Le cabinet de curiosités de Jan et Eva Švankmajer

Yaël Ben Nun et Céline Ruivo

Édition électronique

URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>

ISSN : 1638-556X

Référence électronique

Yaël Ben Nun, Céline Ruivo, « Le cabinet de curiosités de Jan et Eva Švankmajer », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], # 6 | 2021, mis en ligne le 01 juillet 2021. URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>, date de consultation.



Université de Lille
Centre d'Études des Arts Contemporains, EA 3587

Ce document a été généré le 01 juillet 2021.



La revue Déméter est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution
Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.



Le cabinet de curiosités de Jan et Eva Švankmajer

Yaël Ben Nun et Céline Ruivo

Résumé :

La réalisation de films d'animation donne lieu à la création d'une quantité considérable de documents et d'objets de production : dessins de concepts, story-boards, études de personnages, marionnettes, décors ou accessoires. Ces objets sont conservés dans les cinémathèques et les musées comme objets patrimoniaux. Dans le cadre de cet article nous proposons de nous intéresser plus spécifiquement aux objets mis en scène dans les films, ceux que la théoricienne du cinéma Joséphine Jibokji nomme « objets de cinéma », et d'interroger leur statut, une fois sortis du film et conservés par les musées. En plus de questionner différents exemples de scénographies présentes dans divers musées, nous interrogeons également l'identification et le catalogage des objets de scène venant du cinéma.

En prenant comme cas d'étude les œuvres des artistes tchèques Jan et Eva Švankmajer conservées aux Musées-d'Annecy, nous souhaitons explorer de nouvelles pistes de réflexion sur le statut de ces objets qui « prennent vie » par la technique du stop-motion (animation d'objets en volume). L'analyse de ces œuvres par le prisme du concept du cabinet de curiosités, omniprésent dans les différentes facettes de la création de Jan Švankmajer, contribuera à la réflexion sur la définition des objets de cinéma, tout en révélant la manière dont le couple d'artistes défie le statut habituel de ces derniers, allant jusqu'à renverser le rapport de subordination entre les films et les objets.

Quelques mots à propos de :

Céline Ruivo est chercheuse post-doctorale à l'Université catholique de Louvain (UCL, Belgique) dans le cadre du projet inter-universitaire et interdisciplinaire belge EOS B-Magic. Directrice des collections films à la Cinémathèque française pendant huit ans, de 2011 à 2020, elle est également titulaire d'un doctorat en Arts du spectacle à Paris III Sorbonne nouvelle, consacré au Technicolor.

Yaël Ben Nun est responsable des collections de cinéma d'animation aux Musées d'Annecy. Elle finalise actuellement sa thèse de doctorat intitulée « Enjeux esthétiques des procédés de trompe-l'œil dans les dessins animés de Satoshi Kon » à l'Université de Paris 8 – Vincennes – Saint-Denis, sous la direction de Dominique Willoughby.

Texte intégral :

Introduction

1. Nous proposons dans le cadre de cet article d'apporter des pistes de réflexion concernant la définition des « objets de scène » en prenant comme cas d'étude des œuvres des artistes tchèques, Jan et Eva Švankmajer, conservées dans les collections de cinéma d'animation des Musées d'Annecy. La particularité de ces pièces, telles que nous allons l'exposer, questionne à la fois leur fonction au sein de leur univers filmique, ainsi que leur conservation. Dans un travail d'inventaire typologique de musée, la catégorisation de ces pièces pose par ailleurs des difficultés. Celles-ci résultent notamment du rapport d'interpénétration entre la production du couple en tant qu'artistes plasticiens et leur création filmique. Leurs œuvres résistent à une définition unique.
2. Qu'est-ce qu'un « objet de scène » ? Il s'agit d'un concept particulièrement large qui toucherait les pièces créées pour le cinéma, le théâtre ou encore la performance. En ce qui concerne le statut de ces pièces dans le contexte de la production cinématographique, nous pouvons nous référer à la notion « d'objets de cinéma » proposée par la théoricienne du cinéma Joséphine Jibokji¹. Il s'agirait « d'objets fabriqués pour les films de fiction² » qui apparaissent à l'écran.
3. Dans les cinémathèques, ces collections apparaissent souvent sous la dénomination de « collections non-films ». Cette désignation par la négation crée une hiérarchie entre les collections qui n'est pas sans cohérence. En effet, les objets conservés sont, généralement, subordonnés aux films et prennent sens par rapport à eux. Employé sans doute comme terme générique, le « non-film » décrit la grande diversité d'objets et de documents qui y sont conservés³, sans se limiter à des pièces qui apparaissent à l'écran, contrairement aux « objets de cinéma ». Ce contexte expliquerait la recherche d'une définition plus précise de ces pièces. Pour Jibokji, « la démarche consistant à fabriquer un objet pour un film, invite à poser des questions sur le rapport de l'image de cinéma au réel et aux autres représentations ». Observant la double appartenance de ces objets, « autant au monde du tournage qu'à celui de la projection », elle préconise une méthode d'analyse qui prendrait en compte « à la fois la fabrique de l'image et son défilement fictionnel.⁴ » Tout en adhérant à cette méthodologie, cet article soutiendra que ces objets ont également une vie après le tournage, par leur conservation dans les musées en tant qu'œuvres à part entière.

4. Les objets de cinéma au cœur de notre réflexion proviennent principalement de films d'animation en stop motion⁵ (animation d'objets en volume). Une classification large pourrait les répartir en trois catégories : objets fixes (décors ou accessoires), objets inanimés animés (décors ou accessoires animés, hors personnages) et enfin, objets auxquels l'animation donne l'illusion de vie (personnages). La filmographie de Jan Švankmajer est à ce titre intéressante car elle accorde parfois à un seul et même objet ces trois statuts, brouillant la distinction entre l'animé et l'inanimé. Dans le cadre de cet article nous allons nous concentrer sur une sélection de sept œuvres : trois pièces associées à l'univers du court métrage, *Les possibilités du dialogue* (*Moznosti dialogu*, 1982, animation d'objets. Figures 1 à 3), trois pièces tirées d'*Alice* (*Něco z Alenky*, 1988, long métrage signé Jan Švankmajer, mêlant prises de vues réelles et animation en volume, dans lequel Eva, son épouse et collaboratrice, cosigne la direction artistique du film avec Jirí Bláha. Figures 4 à 6) et enfin, une œuvre appartenant à la production plastique du couple (sans lien avec un film spécifique), intitulée *Collection d'insectes II* (Figure 7). Ces pièces permettent d'exposer la manière dont les œuvres cinématographiques des Švankmajer s'inscrivent au sein d'une production plastique plus large qui forme un ensemble cohérent.



Figure 1. Jan Švankmajer, *Tête arcimbolde*, 1975, collection Musée-Château d'Annecy. Crédit photo : Athanor.



Figure 2. Jan Švankmajer, *Éirement de la langue*, 1996, collection Musée-Château d'Annecy. Crédit photo : Athanor.



Figure 3. Jan Švankmajer, *Dialogue tactile*, 1994, collection Musée-Château d'Annecy. Crédit photo : Athanor.



Figure 4. Jan Švankmajer, *Alice, Scène de film*, 1986, collection Musée-Château d'Annecy. Crédit photo : Athanor.



Figure 5. Jan Švankmajer, *Alice*, Scène de film, 1986, collection Musée-Château d'Annecy. Crédit photo : Athanor.



Figure 6. Jan Švankmajer, *Alice, Scène de film*, 1986, collection Musée-Château d'Annecy. Crédit photo : ATHANOR.



Figure 7. Jan Švankmajer, *Collection d'insectes II*, 1980, collection Musée-Château d'Annecy. Crédit photo : Athanor.

5. Pouvons-nous considérer, pour citer Jibokji, que les objets, une fois sortis du film, « perdent leur sens et même parfois leur forme lorsque celle-ci résulte d'un trucage de l'image⁶ » ? Le cas des œuvres de Jan et Eva Švankmajer offre des exemples qui remettent en question cette affirmation.

Ces pièces ont la particularité d'appartenir non seulement, comme le propose Jibokji, au monde du tournage et de la projection, mais aussi, avec leur entrée aux musées, à celui de l'exposition. En prenant comme point de départ cette réflexion, nous allons, dans un premier temps, analyser la manière dont les objets de cinéma deviennent des objets de collections muséales. Nous observerons l'approche proposée par différentes institutions, ce qui permettra de mettre en perspective les spécificités des Musées d'Annecy. Nous reviendrons sur la question de la constitution de ces collections de cinéma d'animation en mettant en avant l'approche de la valorisation de ces œuvres en comparaison avec les choix d'exposition de différents musées du cinéma. Cette comparaison ne prétend pas être exhaustive, elle ne hiérarchise pas non plus les musées entre eux. Elle permettra, nous l'espérons, de mesurer comment les diverses scénographies tentent de redonner un sens aux objets de cinéma. Dans un second temps nous explorerons les univers de Jan et Eva Švankmajer en nous focalisant notamment sur le rapport particulier qu'entretient le cinéaste aux objets. L'analyse de son œuvre par le prisme du concept du cabinet de curiosités, omniprésent dans les différentes facettes de sa création, contribuera à la réflexion sur la définition des objets de cinéma, tout en révélant la manière dont le couple d'artistes défie le statut habituel de ces derniers : ils vont jusqu'à renverser le rapport de subordination entre les films et les objets de scène.

L'introduction des objets de cinéma aux musées

a) Entrée des œuvres de Jan et Eva Švankmajer dans les collections du Musée-Château d'Annecy

6. Jan Švankmajer est né à Prague en 1934 où il vit toujours aujourd'hui. Il cultive une passion pour le théâtre de marionnettes depuis son enfance. Il suit des études à l'École supérieure des métiers d'art de Prague et rentre à l'Académie des arts de Prague, où se trouve la faculté d'art dramatique qui possède une section marionnettes. Diplômé en 1954, il travaille comme metteur en scène, marionnettiste et directeur de théâtre.
7. Eva Dvořáková (1940–2005) est née à Kostelec nad Černými lesy. En 1954, elle rentre à l'École secondaire de création de mobilier et étudie la sculpture sur bois. C'est en 1958 qu'elle débute ses études à l'Académie des arts de Prague, également dans la section marionnettes. Tous deux se marient en 1960, Eva prend le nom de son mari. Fortement influencés par le groupe surréaliste de Prague, bien qu'ils mènent chacun leur propre création artistique, leurs œuvres dialoguent et se complètent. Eva a

régulièrement collaboré aux films de son époux, entre autres, en tant que directrice artistique sur ses films.

8. Jan Švankmajer n'est pas un artiste reconnu par le pouvoir en place lorsqu'il démarre sa production cinématographique. On sait que pour les arts et la liberté d'expression en Tchécoslovaquie, il y a un avant et un après 1968. Les chars russes qui pénètrent dans la ville cette année-là, mettent fin au printemps de Prague ainsi qu'au vent de liberté créative qu'il a pu générer. Son œuvre filmographique qui utilise des techniques de stop motion, s'en trouve dès lors censurée par le pouvoir communiste de Tchécoslovaquie. La censure d'État a en effet directement touché sa production dans les années 70. On lui a reproché notamment que ses films n'affichaient pas suffisamment la cause socialiste⁷. Il explique :

Certains de mes films à la fin des années 1960 : *Le jardin* (Zahrada, 1968) et *L'appartement* (Byt, 1968) ont été confisqués et enfermés dans un coffre. Les films suivants ont été coupés : *Le journal de Léonard* (Leonardvu denik, 1974), *L'ossuaire* (Kostnice, 1970), *Jabberwocky* (Zvahlav aneb Saticky Slameného Huberta, 1971). Lorsque j'ai refusé de respecter les remarques des censeurs concernant *Le Château d'Otrante* (Otrantský zámek, 1973), on m'a interdit de tourner des films durant 7 ans⁸.

9. Cette situation ne va pas sans poser des problèmes de conservation de ses œuvres filmiques et plastiques dans son propre pays.
10. Jan Švankmajer participe pour la première fois au Festival international du film d'animation d'Annecy en 1967, puis, en 1978, le festival organise une rétrospective de ses courts métrages, même si ce dernier ne s'est jamais considéré comme un cinéaste d'animation⁹. Dans les années 80, deux de ses films sont récompensés par le Grand prix du festival d'Annecy : en 1983 son court métrage d'animation *Les Possibilités du dialogue* et en 1989 *Alice*.
11. En 1991, une première exposition met à l'honneur l'œuvre de Eva et Jan Švankmajer à Annecy. Intitulée « La contamination des sens », elle se tient dans l'espace d'exposition du centre culturel de Bonlieu¹⁰. Puis, en 2002¹¹, à l'occasion de la saison tchèque en France, une seconde exposition, « Švankmajer E & J : Bouche à Bouche » est présentée, cette fois, au Musée-Château d'Annecy¹². Le projet d'acquisition des œuvres de Jan et Eva Švankmajer est initié par le musée à la suite de cette exposition. Ainsi, un ensemble de 18 œuvres composées de pièces présentées dans le cadre de l'exposition entrent en collection l'année suivante (2003). Le dossier d'acquisition précise que la sélection « est surtout axée sur des œuvres en lien direct avec des films de Švankmajer et de façon à voir une bonne

représentation des diverses facettes de sa création.» Nous pouvons identifier au sein de cet ensemble trois catégories d'objets :

- ♦ Des pièces tirées des films (et notamment des films primés au Festival d'Annecy).
- ♦ Des œuvres associées ayant servi à la conception des films mais qui n'y apparaissent pas.
- ♦ Des œuvres plastiques de Jan et Eva Švankmajer externes à la production des films.

12. Jan Švankmajer est un artiste majeur, « incontournable », comme l'écrit Pascal Vimenet dans la note d'opportunité scientifique rédigée en 2003 pour le Musée-Château d'Annecy¹³. Selon lui, il est nécessaire de connaître son œuvre pour comprendre d'autres productions artistiques comme celles des frères Quay ou de Tim Burton, auteurs qui ont été inspirés par le travail du cinéaste. Ces aspects de l'œuvre du couple tchèque expliquent, entre autres, leur entrée dans les collections de cinéma d'animation du Musée-Château d'Annecy.

13. Si ces pièces trouvent naturellement leur place au sein des collections de cinéma d'animation du musée, c'est qu'elles répondent aux exigences et objectifs de ces collections, dont l'histoire remonte à l'époque de la création du Festival d'Annecy. Le projet complètement inédit de la création d'un musée dédié au cinéma d'animation est évoqué dès les premières « Journées Internationales du cinéma d'animation¹⁴ » (JICA), organisées à la marge du festival de Cannes en 1956. À cette occasion, l'Association Française pour la Diffusion du Cinéma (AFDC), organisatrice de l'événement, monte une exposition intitulée « Pour lire entre les images », qui présente les différentes techniques d'animation. Lorsque les JICA s'installent à Annecy en 1960, les organisateurs proposent la création dans la ville d'un musée dédié au cinéma d'animation, sans que le projet ne se concrétise. Néanmoins, en parallèle du festival, se constitue dans la ville une collection de cinéma d'animation unique en France, conservée au Musée-Château d'Annecy aux côtés de cinq autres collections : Archéologie, Ethnologie, Sciences naturelles, Beaux-Arts, et Art Contemporain.

14. Il s'agit d'un projet exceptionnel à plusieurs titres. D'abord, si à l'époque les pièces réalisées dans le cadre de la production cinématographique n'obtiennent pas encore une reconnaissance en tant qu'œuvres à part entière ou d'objets patrimoniaux, ceci est d'autant plus vrai pour le cinéma d'animation qui se bat pour sortir de l'ombre du cinéma en prises de vues

réelles. La décision de déplacer les JICA de Cannes à Annecy, reflète cette recherche d'indépendance de la part des professionnels de l'animation. Aussi, contrairement aux cinémathèques, qui ont longtemps donné la priorité aux projections de films, le projet de musée d'animation concerne, dès ses origines, les créations des artistes pour la production des films. Ainsi, les collections de cinéma d'animation du Musée-Château d'Annecy ne conservent pas de films mais conservent aujourd'hui plus de 6000 pièces, parmi lesquelles des story-boards, des dessins de concept, des dessins d'animation, des celluloses, des éléments en papiers découpés ou des marionnettes. Enfin, la collection bénéficie depuis 2003 de l'appellation « musée de France », ce qui la distingue des fonds des cinémathèques.

15. L'objectif formulé lors des premières JICA transparaît à travers la collection. Comme l'a écrit Maurice Corbet, ancien responsable de la collection : « la volonté de constituer un inventaire raisonné des techniques du cinéma d'animation a déterminé la nature des objets du fonds réuni par l'association organisatrice du Festival d'Annecy¹⁵ ». Bien que les politiques d'acquisitions aient évolué au fil des années, la volonté de représenter l'ensemble des techniques de l'animation reste aujourd'hui encore d'actualité. Le lien historique entre la collection et le festival est quant à lui préservé, entre autres, par l'acquisition d'objets tirés des films primés.

12

16. L'exposition de ces pièces, provenant de films d'animation au musée, s'inscrit dans une histoire ou une tradition d'expositions sur le cinéma, comme nous allons l'observer à travers une brève présentation des premiers musées de cinéma. Nous nous focaliserons sur le regard que portent quelques institutions sur l'exposition du cinéma, en particulier dans le contexte de leur naissance. Ces pratiques seront ensuite mises en lien avec l'exposition des œuvres de Švankmajer afin de présenter la part de filiation et de rupture avec cette histoire.

b) La scénographie des objets de cinéma

17. S'intéresser à la conservation des objets de cinéma implique d'évoquer les missions des premiers musées de cinéma (autrement désignés archives de films ou cinémathèques) qui, dans les années 30, collectaient par des dons ou des ventes des films nitrates, des livres ou des revues, des appareils, des affiches, des photos, des costumes, etc. Ces acquisitions pouvaient être bien souvent très hasardeuses et lacunaires, du fait même que les producteurs ne voyaient pas la nécessité de conserver ce qui n'était pour eux qu'un simple divertissement. Plus spécifiquement, la conservation de

l'objet de cinéma n'était pas une évidence puisque le cinéma n'était pas considéré comme un art à part entière. Exposer les objets de cinéma, ou « artefacts », pour reprendre le terme employé par les institutions canadiennes et anglo-saxonnes¹⁶, n'a sans doute pas été la priorité à la naissance de ces institutions, puisqu'il fallait, avant tout, sauver les films eux-mêmes. La destruction, la décomposition, le recyclage par des industriels, les différentes censures, voire l'autodestruction résultant du support nitrate¹⁷ hautement inflammable, faisaient partie des dangers auxquels étaient exposés les films. Avec le développement de ces institutions, la conservation des objets de cinéma devient un enjeu majeur qui contribue aujourd'hui pleinement à la vie de ces musées.

18. L'exposition sur l'art cinématographique, inaugurée au musée Galliera en 1924, a été le prototype des musées de cinéma selon les propos d'Henri Langlois (co-fondateur de La Cinémathèque française en 1935), où l'on retrouve « de nombreux appareils anciens¹⁸ et modernes, des dessins originaux d'Émile Cohl, des maquettes de Claude Autant-Lara, Alberto Calvacanti, Robert Mallet Stevens (plans de *l'Inhumaine*), des manuscrits originaux de Louis Delluc, Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, des costumes (la robe d'Huguette Duflos dans *Koenigsmark* etc.)¹⁹ ».

19. Parmi les projets de musées, celui de la Cinémathèque française²⁰, semble être le plus conséquent en dimension. Il ouvre ses portes au musée des Arts et Traditions populaires²¹ en février 1971. Il réunit les arts et les techniques dans une approche « d'archéologie du cinéma » (ou de pré-cinéma²²) ainsi qu'une histoire esthétique du cinéma mondial²³. Symboliquement, son installation dans ce lieu évoque l'hésitation sur l'identité du cinéma, entre art, technique ou folklore. L'aspect éclectique des collections pouvait également nourrir ce questionnement. On trouve, en effet, au musée du cinéma, aux côtés d'objets de cinéma ou des croquis réalisés pour les films, des jouets optiques issus de la collection de l'anglais Will Day, dont les disques stroboscopiques et les zootropes étaient exposés au Science Museum de Londres dans les années 20²⁴.

20. Ce lien entre les musées des techniques et les musées de cinéma apparaît également dans l'histoire de la création des musées de cinéma de Prague, ville qui a vu naître Jan Švankmajer. Les appareils de cinéma et les jouets optiques ont été conservés par le musée des techniques (*Technické muzeum*) dès 1923²⁵, collections ayant été en grande partie constituées par le conservateur Jindřich Brichta dans les années 20. C'est sous l'occupation nazie en 1943 que naissent les premières archives filmiques tchèques²⁶. Au sortir de la guerre, ces archives sont intégrées au

nouvellement constitué « Institut du film tchécoslovaque » (Ceskosloensky filmovy ustav – CSFU). Ce dernier fait l'acquisition au début des années 50 de l'immense fonds du collectionneur Bohumil Veselý. Leur première salle de cinéma, le Kino Ponrepo²⁷, ouvre en 1957. Puis après maintes transformations sous le régime communiste, l'institut devient l'archive nationale de Prague en 1992 (Národní Filmový Archiv – NFA).

21. Malgré des origines qui partagent des similitudes, contrairement à la Cinémathèque française, la NFA n'a pas exposé d'objets de cinéma, puisqu'elle ne possède pas de galerie d'exposition²⁸. Elle a eu, néanmoins, une influence majeure sur une génération de réalisateurs et d'artistes tchèques, dont Švankmajer.
22. Parmi les ambitions d'Henri Langlois et de Lotte Eisner au moment de l'installation du musée de La Cinémathèque française au Palais de Chaillot, c'est sans doute de créer une scénographie immersive. Celui-ci comprend lors de sa première ouverture, la reconstitution de décors entiers comme une rue expressionniste issue du *Cabinet du docteur Caligari* (1920, Robert Wiene). L'immersion sensorielle semble elle-même illustrée par ces propos de Philippe Azoury, ancien guide du musée de Chaillot :

Au-delà de l'évidente ambiance de spectre qui régnait là certains après-midis, la scénographie selon Langlois n'était que fétiches, et qu'à travers ces costumes qui – il faut bien le dire – nous faisaient chier un maximum se jouait quelque chose d'une croyance folle : le cinéma embaumait les corps (...) ²⁹.

14

23. « L'ambiance de spectre » traduit selon nous un phénomène immersif qui a trait à l'étrangeté et aux curiosités. En effet, cet alliage entre cabinet des sciences et fétiches divers dans certaines sections du musée, peuvent éventuellement évoquer un cabinet de curiosités du cinéma, scénographié par Langlois et Eisner³⁰. Parmi les fétiches, en dehors des costumes et accessoires des acteurs, on trouve la tête mortuaire de Mme Bates issue de *Psychose* d'Alfred Hitchcock, un objet qui renvoie précisément à l'embaumement. Cet alliage se retrouve ensuite dans la scénographie du nouveau musée de la Cinémathèque française à Bercy³¹ qui ouvre ses portes en 2005, suite à sa fusion avec la bibliothèque du film. L'exposition permanente met en scène dans sa première partie, un cabinet des sciences où les objets mécaniques laissent place à des objets organiques, comme l'étoile de mer dans un bocal, de Man Ray³². Nous pouvons voir dans le choix des pièces exposées et dans cette nouvelle scénographie, par ses références à l'univers des cabinets de curiosités, l'héritage des différentes évolutions de cette institution et de ses collections.

24. La question des objets, considérés comme des « fétiches » et exposés dans les musées de cinéma, peut, par ailleurs, se poser sous différents angles, comme le démontre le cas du George Eastman Museum de Rochester (USA). Il est conçu d'abord comme un musée de la photographie fondé au cœur de la maison du grand industriel de Kodak, fabricant de pellicule et d'appareils. L'exposition permanente, qui montre une évolution chronologique des techniques de photographie et de cinéma aux États-Unis, est associée à la découverte de la maison du riche industriel George Eastman. Construite au début des années 1900 au style architectural dit « colonial³³ », la maison compte des attractions curieuses comme un orgue gigantesque ou les têtes d'animaux africains naturalisées agrémentant les murs et qui sont des trophées de chasse.
25. L'association de ces « trophées » et attractions avec les objets de cinéma et/ou les appareils, évoque (involontairement sans doute de la part du musée) la tradition des cabinets de curiosités. Les appareils, comme les objets de cinéma, seraient des sources de fascination qui permettraient l'exposition, figée, de l'art du mouvement qu'est le cinéma.
26. Enfin, autre exposition permanente de cinéma, la Deutsch Kinematek à Berlin met en avant une histoire plutôt nationale du cinéma dans une scénographie futuriste spectaculaire. Un immense couloir dédié aux robes portées par l'actrice Marlene Dietrich crée une atmosphère fétichiste puisque ces costumes sont associés au seul corps de la star. Ce surplus de robes, porté par des mannequins sous vitrine, devient lui-même curieux puisqu'on a l'impression que le costume devient objet de culte³⁴.
27. Ces premières expériences de l'exposition du cinéma et d'objets de cinéma révèlent un rapport de fascination envers ces collections, entretenu par les musées, notamment à travers leurs modes d'exposition. Malgré l'évolution des approches muséographiques et la reconnaissance des films et des objets de cinéma comme objets patrimoniaux, nous trouvons, aujourd'hui encore, les traces de cet héritage dans certaines expositions de cinéma.
28. Le Musée-Château d'Annecy hérite également de ces traditions, mais comporte aussi ses spécificités. Son statut de musée pluridisciplinaire expliquerait que les approches muséographiques qui nourrissent ses expositions reflètent également l'expérience des conservateurs du musée dans leur valorisation de collections diverses et notamment des collections de Beaux-Arts et d'Art contemporain. Ce sont les traces de ces approches que nous pouvons identifier dans l'exposition dédiée à l'œuvre de Jan et Eva Švankmajer en 2002.

Les collections d'Eva et Jan Švankmajer

a) Brouiller la distinction entre l'animé et l'inanimé

29. L'exposition « Švankmajer E&J Bouche à Bouche » a été conçue autour de l'œuvre cinématographique de Jan Švankmajer mais elle présente également de nombreuses œuvres graphiques et plastiques de Jan et Eva Švankmajer, réalisées indépendamment des films. Le parcours, organisé en six parties, présentait chaque film dans un espace délimité évoquant conceptuellement l'enfermement. Des écrans, placés dans ces espaces, permettaient de découvrir les films du cinéaste. On observe ainsi, simultanément, la place des objets dans le monde de la projection et en tant qu'œuvres muséales. Le projet de l'exposition a pointé la vitalité et la force des œuvres des Švankmajer et une scénographie « sobre » a permis de « laisser les œuvres [sic] et objets parler d'eux-mêmes³⁵ ». Jan Švankmajer échangeait régulièrement avec le commissaire de l'exposition, Maurice Corbet, sur le projet de l'exposition. Il ressort de ces échanges³⁶ que l'artiste souhaitait que les œuvres soient installées contre des murs blancs, confirmant également une recherche de neutralité scénographique en faveur des œuvres. Alors que la scénographie évacue par son minimalisme toute référence à l'univers des cabinets de curiosité, celui-ci y est introduit par la nature même des œuvres exposées. Cette esthétique qui fait la marque de fabrique du cinéaste, révèle le rapport particulier qu'il entretient avec les objets du quotidien.
30. Parmi les pièces qui méritent notre attention dans le cadre de la réflexion sur la notion « d'objets de cinéma », il y a trois compositions tirées du film *Alice*. Les assemblages d'éléments de décors et de personnages donnés par Jan Švankmajer sont des compositions qui évoquent ses univers filmiques. Une fois exposées, elles semblent former une œuvre nouvelle, presque autonome. Ces pièces nouent un lien avec « le cabinet de curiosités » de l'artiste, par leur mise en vitrines et par l'aspect éclectique des matériaux ou leur étrangeté. Elles ont été nommées « scènes de films³⁷ » dans le dossier d'acquisition, pour les situer dans des séquences spécifiques. Cette démarche n'est pas atypique lorsqu'il est question de l'exposition de compositions tirées de films d'animation d'objets en volume. Bien qu'elle exprime une volonté de figer un moment du film, il s'agit souvent d'une nouvelle composition.
31. L'une de ces compositions renvoie à la séquence de la rencontre entre Alice et la chenille.

32. Au départ les objets apparaissent comme des accessoires au sein du décor de la chambre d'Alice : un simple panier rempli d'objets de couture et de chaussettes. Mais plus tard dans le film, la chenille se constitue elle-même d'objets pour se former en personnage capable de dialoguer avec l'héroïne. Les chaussettes deviennent des vers de terre qui entrent et sortent des trous du parquet tandis que la chenille, elle-même issue de la même famille, se fabrique « en direct » avec un fil et une aiguille, tous deux issus du panier, qui cousent son œil (un bouton, voir Figure 4.). Nous pouvons observer ici la manière dont le statut d'un seul et même objet peut évoluer au fil du film. Le rapport qu'entretient l'artiste avec les objets brouille ainsi la distinction entre l'animé et l'inanimé, ajoutant à la difficulté de leur classification dans une perspective de catalogage.

b) À propos du cabinet de curiosités de Jan Švankmajer

33. Comment expliquer l'intérêt de Švankmajer pour le cinéma d'animation ? Nous trouvons une première réponse dans le lien entre surréalisme et cinéma qui se manifeste également au sein du groupe surréaliste tchèque dont les membres expérimentent avec le médium. Mais l'attrait de Jan Švankmajer pour cet art découlerait également de sa formation dans le domaine de la marionnette, en particulier dans ce pays qui a vu naître des maîtres de l'animation de marionnette tels que Jiří Trnka et Břetislav Pojar. Néanmoins, le recours à l'animation refléterait surtout le rapport particulier qu'entretient l'artiste avec les objets :

Si je fais de l'animation, ce n'est pas par plaisir ou par amour de la technique d'animation mais pour exprimer au mieux ce que je veux dire. Comme vous avez pu voir, j'anime dans mes films des objets réels, des éléments concrets que le spectateur connaît avant tout comme des objets utilitaires. Je leur donne un mouvement qu'ils n'ont pas dans la réalité. J'essaie ainsi d'annuler le rapport utilitaire à l'objet, de donner aux spectateurs une certaine incertitude dans leurs relations aux objets. Je veux montrer que ces rapports peuvent être très différents, un peu comme dans les sociétés primitives où les objets n'avaient pas seulement un rôle utilitaire mais aussi une fonction magique. Aujourd'hui cette fonction s'est perdue. [...] Aujourd'hui, il n'y a plus de communication entre les gens et les objets. Par le biais de l'animation, je vais forcer les gens à communiquer avec les objets. Pour moi, l'animation a avant tout un caractère subversif³⁸.

34. Ces propos de Jan Švankmajer évoquent une première caractéristique importante des objets qui composent ses films et y agissent : il s'agit souvent d'objets du quotidien, détournés de leur fonction d'origine, représentés souvent dans un environnement réel³⁹. Ces objets proviennent de la « collection » de l'artiste pour qui « tu dois d'abord devenir un

collectionneur et seulement après un cinéaste⁴⁰ ». Pour le théoricien du cinéma Pascal Vimenet, il s'agirait de l'une des « obsessions » qui régissent l'œuvre de l'artiste⁴¹. Son atelier à Prague évoque par ailleurs selon Vimenet, un cabinet de curiosités.⁴²

35. L'idée de collection, associée à celle de l'accumulation, crée ainsi un premier lien entre la démarche de l'artiste et le concept du « cabinet de curiosités » qui semble traverser son œuvre et exprimer le rapport qu'il entretient aux objets. La nature même des objets collectionnés noue un lien iconographique avec la tradition des cabinets du XVI^e siècle, notamment par ses sculptures d'animaux hybrides⁴³. Cette deuxième catégorie d'objets de la « collection » de Jan Švankmajer, composées de chimères et autres objets hybrides produits par l'artiste, associe matières organiques et créations de l'homme à la frontière entre une histoire naturelle et une pratique artistique. La créature hybride sans nom du film *Alice* (voir Figure 5.), est composée de trois types de squelettes : arêtes de poisson en guise de colonne, deux paires de pattes d'oiseau et un crâne désincarné de rongeur (un rat ?). Avec son bonnet à grelot, elle évoque un petit lutin malicieux. En effet ici, c'est un personnage à part entière, avec une garde-robe rangée dans la petite armoire derrière lui. On y observe une créature dans son espace de vie, un décor, qui rappelle un diorama, ou peut-être, aussi, les boîtes de l'artiste contemporain Joseph Cornell, qui mêlent réalité et imaginaire⁴⁴. L'idée de l'embaumement, qui demeure une manière d'éterniser des corps mais aussi de les objectifier de façon mystique, réapparaît également à travers cette œuvre.
36. Ces sculptures rappellent que le premier terme employé pour décrire les cabinets de curiosités à la Renaissance, était celui de « *Wunderkammer* » (« chambre de merveilles⁴⁵ »). Ce terme évoque le lien fort entre les objets réunis dans ces cabinets et l'imaginaire, celui qui consiste à « réanimer, peut-être, la puissance onirique de l'évocation de l'enfance⁴⁶ ».
37. Nous pouvons enfin souligner l'aspect hétéroclite des objets qu'il met en scène et la fascination qu'ils produisent. Chacun possède une caractéristique originale bien à lui, tandis que les objets hors norme renvoient à d'autres types de cabinets de curiosités, comme les « cabinets de raretés » ou de « singularités⁴⁷ ». Le caractère étrange et composite des œuvres est également l'un des traits qui lierait Švankmajer au peintre de la cour de Prague, Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), « le plus fameux concepteur de bizarreries⁴⁸ ». Oublié au cours de l'histoire, il bénéficie d'un regain d'intérêt auprès des surréalistes qui contribuent à réintroduire son œuvre au XX^e siècle⁴⁹. Sa relation aux objets résonne en effet avec les

préoccupations des surréalistes qui considèrent que chaque objet serait « potentiellement “chargé” par ce qu’il a vécu⁵⁰ ».

38. L’objet a donc une signification forte pour l’artiste, il a une histoire qu’il communique. Sa démarche comporte notamment l’idée d’improvisation à partir des objets. Ce principe qui évoque l’écriture automatique des surréalistes est appliqué de ce fait à la réalisation de ses films. Là aussi, l’artiste inverse le rapport habituel entre l’objet et le film. L’objet n’est pas nécessairement fabriqué pour répondre à un besoin de mise en scène mais participe pleinement à la conception du film. Cette idée prend de plus une signification supplémentaire dans le cadre de l’animation où l’action sur l’objet, sa manipulation image par image, crée l’illusion du mouvement pour faire le film. Nous pouvons ainsi nous demander comment évolue ce rapport en dehors du contexte filmique ?

c) Les objets « hors films », et leur valeur référentielle

39. Comme indiqué précédemment, en plus d’une collection de cinéma d’animation, les Musées d’Annecy conservent également, entre autres, des collections d’Histoire Naturelle, de Beaux-Arts et d’Art contemporain. Dans une perspective transversale des collections, l’œuvre des Švankmajer apparaît comme un choix particulièrement intéressant pour le musée et explique également l’intérêt pour les pièces liées moins directement aux films mais à la démarche plastique des artistes. « Collection d’insectes II » (voir Figure 7.), notamment, évoque les insectes naturalisés sous cadre des cabinets de curiosités d’entomologie. Pourtant cette composition peut surprendre le spectateur attentif car l’artiste y fige une action en train de se faire – celle des insectes préparant leur fuite. En effet, en observant la position des insectes, il apparaît que certains sont représentés en dessus du cadre et d’autres semblent se diriger vers le trou qui se trouve en haut à droite du cadre. Ce mouvement d’animation potentielle invite le spectateur à imaginer « l’image suivante », la prochaine phase d’animation. Il interroge aussi le statut de l’objet et, en particulier, des insectes qui apparaissent ainsi à la fois comme objets animés (et anciennement vivants) et inanimés⁵¹.



Figure 8. Eva Švankmajer, *Naissance*, 1996, collection Musée-Château d'Annecy. Crédit photo : Athanor.

40. Avec l'œuvre « Dialogue tactile » (1994, voir Figure 3.), réalisée indépendamment des films, l'artiste nous replonge dans la mise en scène du court-métrage *Possibilités du dialogue*. Comme avec « Collection d'insectes II », il fige un instant qui n'a jamais été animé. D'autres pièces comme « Tête arcimbolde » (aquatinte, 1975, voir Figure 1.), et « Étirement de la langue » (objets divers assemblés, 1996), renvoient également à ce film et montrent comment les films s'intègrent dans une démarche créative plus large. Chapitré en trois parties : « Dialogue objectif⁵² », « Dialogue passionné » et enfin « Dialogue épuisant », ce court-métrage, qui emploie différents types de « matériaux primitifs », argile, imitation de fer, nourriture, vraies langues, commence par deux visages « arcimbolde », composites, vus de profil et animés. L'un est constitué de nourriture (chou, poulet, fruits) et l'autre d'ustensiles de cuisine et d'outils de petits travaux manuels (dés à coudre, aiguille). Les deux têtes se rencontrent et s'entre-dévorent en se mélangeant. Les outils de fer/ustensiles, ont le dessus et réduisent tout l'organique en morceaux, pour le vomir et le recomposer sous une forme complètement altérée. Ensuite la tête d'ustensiles rencontre une tête composée d'outils d'études et de création (manuel, équerre, stylo, pinceau, tubes d'acrylique colorés, etc.) et c'est cette dernière qui dévorera l'autre en déformant et en brisant tous les ustensiles, et les recrache altérés et usés. Ce dévorement mutuel qui altère l'autre inexorablement, finit par former une tête humaine en argile, capable de se reproduire et de se sérialiser en se recrachant à l'infini.

La seconde partie met en scène un homme et une femme en argile molle, assis, dont on voit les bustes. Ils se touchent et s'absorbent l'un et l'autre dans une relation amoureuse et érotique, fusionnelle. De leur union naît une petite créature innocente et informe, que ni l'homme ni la femme ne souhaite reconnaître ou adopter. De ce rejet naît un conflit : les deux êtres s'envoient au visage la créature puis s'attaquent mutuellement pour se détruire et se réduire en bouillie. La troisième partie montre deux têtes d'hommes plus âgés qui se ressemblent à s'y méprendre, à l'expression lasse et fatiguée. La banalité des objets et l'aspect répétitif des échanges introduisent une forme d'ennui profond dans leur dialogue. Ils sortent de leur bouche des objets censés se combiner, une chaussure, une brosse à dents, un taille crayon ou du beurre. Progressivement, les objets ne se combinent plus, et le taille crayon taille par exemple la brosse, ou le beurre donné par l'un est étalé sur la chaussure sortant de la bouche de l'autre. *Les Possibilités du dialogue* est également une satire sociale puissante, puisque le dialogue inclut la nouvelle création d'un être à partir du recyclage et de la destruction, produisant un seul et même être reproduisible en série, qui se recrache à l'identique. Cette allégorie filmique, incroyablement ingénieuse, explique aussi, en partie, pourquoi l'œuvre du couple Švankmajer a été censurée en Tchécoslovaquie, pays régi par la dictature communiste. Ce film marque le retour de Švankmajer au cinéma, après 7 années d'interdiction de réaliser des films dans son pays. Toutefois, même en 1982, le film a été désapprouvé par la commission des visas. Le cinéaste doit encore une fois mettre ses projets au placard, et n'en tourne certains qu'à partir de 1989⁵³.

41. La thématique d'usure et de recyclage d'objets est très clairement identifiable : elle caractérise aussi bien les œuvres qui partagent l'iconographie du film *Possibilités du dialogue* conservées à Annecy, que celles du monde d'Alice. Dans ce long-métrage, rappelons-le, le lapin en retard est en fait un animal taxidermisé : il est, au départ, inanimé en vitrine dans la chambre de la petite fille.
42. Ces différents exemples illustrent bien le rapport particulier qu'entretient Jan Švankmajer avec les objets. Nous pouvons observer comment l'artiste annule le rapport utilitaire habituellement installé entre les gens et les objets, par l'animation, ou par l'évocation du potentiel de l'animation. Par ce biais, il interroge le spectateur sur sa propre relation aux objets qui se produit face aux films, mais aussi, face aux pièces exposées.

Conclusion

43. Est-il possible de penser les objets de cinéma indépendamment des films qui les ont vus naître ? Il semble en effet contre-productif de les considérer en dehors du contexte de leur fabrication. Il existerait, à notre avis, un rapport de dépendance entre ces objets et le film : l'œuvre filmique enseigne sur l'objet et l'objet enseignerait sur le film. Ces éléments forment une trace tangible de l'existence du film, pouvant être conservés et exposés en dehors du contexte de la projection. Cependant, le cas de l'animation, qui n'a pas été étudié dans le cadre du travail de Joséphine Jibokji, semble démontrer que si le lien entre les « objets de cinéma » et les films ne doit pas être rompu, les objets détiennent également une existence propre qui fait leur intérêt en tant que pièces d'archives ou œuvres à part entière, en dehors du contexte filmique. Ceci est particulièrement vrai dans le cadre de la démarche artistique de Jan et Eva Švankmajer, comme exposé préalablement, et dont les films seraient eux-mêmes des « objets » au sein d'une entreprise artistique plus large.
44. Leurs créations, conservées dans les collections des Musées d'Annecy, révèlent, par leurs facettes multiples, la difficulté à laquelle font face les institutions lorsqu'il s'agit de les qualifier dans leurs inventaires. Par exemple, l'appellation « scène de film » qui a été choisie au moment de l'entrée en collection des pièces tirées d'Alice, traduirait la volonté de capturer un moment du film et de le présenter dans le contexte muséal. Bien que ce terme fasse abstraction du fait que la composition serait une création nouvelle, adaptée à l'exposition, il permet de refléter le lien réel entre l'objet et le film. Cette appellation descriptive qui comble l'absence, à ce jour, d'une dénomination précise, évoque des problématiques qui concernent l'identification et la qualification de différentes catégories d'objets et de documents tirés de films d'animation. Nous trouvons une autre proposition en anglais qui mériterait d'être citée pour contribuer à cette réflexion : le terme « set⁵⁴ » qui pourrait se traduire par « plateau de tournage ». Employée par exemple par le studio d'animation britannique Aardman, cette notion renvoie à la fonction initiale de ces pièces dans le contexte de production des films et permet d'englober le décor, les accessoires et les marionnettes. Néanmoins, bien que ce terme puisse être appliqué à certaines pièces conservées dans les collections, nous pourrions débattre de son adéquation à l'égard des compositions de Jan Švankmajer tirées d'Alice. En effet, la démarche de l'artiste qui compose des pièces choisies qu'il enferme sous vitrine, renverrait davantage à l'univers des cabinets de curiosités et à l'exposition qu'au contexte du tournage. Cette forme correspond bien au rapport qu'il cherche à provoquer entre le

spectateur et l'objet, comme nous avons pu le décrire dans le cadre de ce travail.

45. C'est pour tenter de répondre à cette problématique dans le contexte du cinéma en prises de vues réelles que la notion « d'objet de scène » semble proposée. Cependant, dans le cadre de l'animation d'objets en volume, nous pouvons nous demander si cette notion permettrait de rendre compte de la dimension spécifique de ces pièces et notamment dans les cas des marionnettes et des objets animés ? La question de la définition et de la dénomination des objets créés par les artistes pour les films d'animation doit encore être affinée et tranchée. Le terme « objets de cinéma », apporte une proposition intéressante au besoin de trouver une appellation commune à l'ensemble de ces pièces, en formant une catégorie plus restreinte au sein de celle du « non-film ». Celle-ci doit elle-même être divisée en catégories, si nous prenons le cas de l'animation en volume : marionnettes, accessoires, éléments de décors (ou décors), etc. – des appellations déjà utilisées dans le catalogage des œuvres au musée. Mais cette classification n'est pas toujours simple, comme le démontre le cas des Švankmajer : lorsqu'un seul et même objet peut comporter plusieurs fonctions au sein d'un film, ou encore, si nous considérons que la mise en place des éléments en vitrine par l'artiste donne lieu à une œuvre nouvelle. Enfin, nous pouvons aussi argumenter que ces appellations « techniques », aussi bien que le terme « objet de cinéma », ramènent ces pièces à leur fonctionnalité au sein des films au détriment de leur statut d'œuvres à part entière, telles qu'elles sont souvent présentées, notamment aux Musées d'Annecy.

23

46. Dans l'espace d'exposition, le regard des visiteurs raccorde les objets entre eux de manière intellectuelle et/ou sensorielle. Les visiteurs qui regardent les objets figés dans leurs vitrines, pourraient hypothétiquement créer un nouveau rapport avec ces créations. Une interaction s'opère avec ces objets bizarres conçus pour être animés. Mais cette interaction différerait selon la connaissance des spectateurs vis-à-vis des films. Au cas où ce dernier les a vus, il pourrait probablement se remémorer la séquence filmique par l'intermédiaire de l'œuvre. Autrement, si le spectateur ignore tout du film ou de l'auteur⁵⁵, l'objet pourrait être interprété comme une œuvre plastique composée d'objets divers qui stimulent l'imaginaire, à l'instar des cabinets de curiosités. La relation à l'objet désormais inanimé pourrait ainsi évoquer des mondes différents de ceux de l'univers filmique, comme un pays des merveilles résultant de l'expérience de la visite.

47. Ceci nous rappelle que l'expérience face à l'objet est une expérience individuelle qui s'appuie sur le vécu du spectateur, qu'il s'agisse de ses expériences personnelles ou de ses expériences de l'art. En outre, dans bien des cas, ces éléments étant des personnages à part entière dans les films, leur état de « poupées inanimées » crée aussi un phénomène d'inquiétante étrangeté⁵⁶, comme s'ils avaient acquis un statut taxidermique, à l'image du lapin d'Alice, prêts à s'enfuir de leurs vitrines de présentation quand le moment sera venu. Les visiteurs du musée auront-ils le fabuleux courage d'Alice pour les poursuivre au pays des merveilles ?

Les autrices tiennent à remercier Maurice Corbet, Lionel François (Musées d'Annecy) et Jeanne Pommeau de La Národní filmový archiv (Archives Nationales du cinéma, Prague) pour leurs contributions.

Bibliographie :

Livres

Maïa Bouteillet, Georges Heck, « Entretien avec Jan Švankmajer, Prague, 24 février 1997 » dans Jan Švankmajer, *un surréaliste du cinéma d'animation*, Les Éditions Ciné-Fils et le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, 1999.

C. W. Ceram, *Archéologie du cinéma*, Paris, Plon, 1966.

Maurice Corbet, *Švankmajer E&J : Bouche à Bouche*, Montreuil, Les Éditions de l'œil et La Communauté de l'Agglomération Annécienne, 2002 (Publication accompagnant l'exposition).

Maurice Corbet, « La collection de cinéma d'animation du musée château d'Annecy », dans *Héritage public : musée d'Annecy – 150 ans d'histoire des collections*, Lyon, Lieux dits éditions, 2010.

C. Davenne et C. Fleurent, *Cabinets de curiosités, la passion de la collection*, Paris, La Martinière, 2011.

Joséphine Jibokji, *Objets de cinéma*, Paris, INHA, coll. L'art et essai, 2019.

Charles Jodoin-Keaton, *Le Cinéma de Jan Švankmajer : Un surréalisme animé*, Laval, Les 400 coups, coll. Cinéma, 2002.

Stéphanie-Emmanuelle Louis, *La Cinémathèque-musée, une innovation cinéphile au cœur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944-1968)*, Paris, AFRHC, 2020.

Laurent Mannoni, *Histoire de La Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2007.

Barry J. C. Purves, *Stop Motion: Passion, Process and Performance*, Focal Press, 2008.

Jan Trnka, *The Czech Film Archive 1943-1993, Institutional Development and Problems of Practice*, Prague, National Film Archive, 2018.

Articles

Philippe Azoury, « Plongée dans la nuit du cinéma », *Le Musée imaginaire d'Henry Langlois*, catalogue d'exposition sous la direction de Dominique Païni, Paris, Flammarion, La Cinémathèque française, 2014.

John Barnes, « Sur les pas de Will Day : la collection de John et William Barnes », 1895, revue de l'histoire du cinéma, « The Will Day Historical Collection of Cinematograph and Moving Picture Equipment », M. Aubert, L. Mannoni et D. Robinson (dir.), Paris, AFRHC, 1997.

René Jeanne, « La Cinémathèque a ouvert un Musée des origines du Cinéma », *Ciné-Miroir*, n° 918, 30 novembre 1948.

Jonathan Jones, « Jan Švankmajer, Puppets and Politics », *The Guardian*, 6 décembre 2011, URL : <https://www.theguardian.com/film/2011/dec/05/jan-svankmajer-puppets-politics>

Eoin Koepfinger, « Freedom is becoming the only theme: An interview with Jan Švankmajer », *Sampsonia Way*, 5 juin 2012. URL : <https://www.sampsoniaway.org/blog/2012/06/05/freedom-is-becoming-the-only-theme-an-interview-with-jan-svankmajer>

Sabine Lenk, « Collections on Display: Exhibiting Artifacts in a Film Museum, with Pride », *Film History*, Indiana University Press, vol. 18, n° 3, 2006, p. 319-325. URL : <http://www.jstor.com/stable/3815485>

Giusy Pisano, *Les Dispositifs de vision de l'Art trompeur entre passé et présent*, Cahier Louis Lumière, n° 4, 2006.

Archives

Maurice Corbet, « Exposition Svankmajer 2002 », rapport rédigé par le commissaire de l'exposition, archives des Musées d'Annecy.

Sites web

Anonyme, « L'Étoile de Robert Desnos dans le film de Man Ray », article en ligne sur une pièce de la collection de la Cinémathèque française, URL : <https://www.cinematheque.fr/objet/1284.html/>

Anonyme, « Le style architectural du Musée George Eastman », *Colonial Revival Mansion*, URL : <https://www.eastman.org/historic-mansion/>

Anonyme, la notion de « set » par les studios Aardman, URL : <https://www.aardman.com/first-ever-art-of-aardman-exhibition-opens-in-paris>

Sarah Hatziraptis, « Les boîtes de Joseph Cornell », *Histoire de l'art collective*, non daté, URL : <https://histoiredelartcollective.wordpress.com/2014/10/04/les-boites-de-joseph-cornell>

Notes :

¹ Joséphine Jibokji, *Objets de cinéma*, Paris, INHA, col. L'art et essai, 2019.

² Ibid., p. 11.

³ Pour se rendre compte de la diversité des objets conservés sous cette appellation nous pouvons nous référer au document de présentation de la Cinémathèque Suisse : « Au sein de son Département Non-Film, la Cinémathèque suisse conserve des archives institutionnelles, fonds privés, livres, scénarios, périodiques, dossiers documentaires, photographies et affiches, dossiers de presse, matériel promotionnel, dessins et tableaux, appareils cinématographiques et autres objets tels que décors, costumes, trophées. Ces collections englobent des documents physiques et numériques qui permettent d'étudier et de mettre en valeur l'histoire – production, exploitation, courants esthétiques, critique, etc. – du cinéma suisse et international par des travaux universitaires, des publications et des expositions en collaboration avec divers partenaires. »
https://www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/penthaz_2019/presentation/CS_Penthaz_low-res.pdf

⁴ Joséphine Jibokji, op. cit., p. 11-18.

⁵ Cette appellation qui renvoie à l'animation d'objets image par image est elle-même sujette à réflexion. Un oxymoron comme précisé par le chercheur Barry J. C. Purves dans l'ouvrage *Stop Motion : Passion, Process and Performance*, Focal Press, 2008, p. 9. Concernant cette technique, voir également Xavier Kawa-Topor et Philippe Moins, *Stop motion, un autre cinéma d'animation*, Capricci, 2020, p. 408.

⁶ Joséphine Jibokji *Objets de cinéma*, op. cit., p. 12.

⁷ Le *Journal de Léonard* a été montré à Cannes en 1974 et un journaliste tchèque présent à la projection a défini le film dans la presse comme une œuvre étrange et fantaisiste sans contenu socialiste. Voir Jonathan Jones, « Jan Švankmajer, Puppets and Politics » dans *The Guardian*, 6 décembre 2011, <https://www.theguardian.com/film/2011/dec/05/jan-svankmajer-puppets-politics>. [Dernière consultation le 9 juin 2021].

⁸ Eoin Koepfinger, « "Freedom is becoming the only theme": An Interview with Jan Švankmajer », dans *Sampsonia Way*, 5 juin 2012, <https://www.sampsoniaway.org/blog/2012/06/05/freedom-is-becoming-the-only-theme-an-interview-with-jan-svankmajer/>. Traduction de l'anglais par Céline Ruivo. [Dernière consultation le 24 juin 2021].

⁹ Maïa Bouteillet, Georges Heck, « Entretien avec Jan Švankmajer, Prague, 24 février 1997 » dans *Jan Švankmajer, un surréaliste du cinéma d'animation*, Les Éditions Ciné-Fils et le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, 1999, p. 33.

¹⁰ À la même période, se tient au Musée-Château d'Annecy une exposition dédiée à un autre grand cinéaste de l'animation en volume, Ladislav Starewitch.

¹¹ Exposition du 1^{er} juin au 30 septembre 2002. Maurice Corbet, le responsable de la collection à l'époque et commissaire de l'exposition, motivait cette nouvelle exposition par la sortie du long métrage *Otesánek* (2000) et les dix ans passés depuis la dernière exposition. Voir le catalogue de l'exposition, *Švankmajer E&J: Bouche à Bouche*, Les Éditions de l'œil et La Communauté de l'Agglomération Annécienne, 2002, p. 7.

¹² L'exposition, conçue par le Musée-Château d'Annecy est ensuite présentée à Charleville-Mézières.

¹³ Dossier d'acquisition « Jan et Eva Švankmajer », archives des Musées d'Annecy.

¹⁴ Les « Journées internationales du cinéma d'animation » deviendront par la suite le Festival international du film d'animation d'Annecy.

¹⁵ Maurice Corbet, « La collection de cinéma d'animation du musée château d'Annecy », dans *Héritage public : musée d'Annecy – 150 ans d'histoire des collections*, p. 123-131.

¹⁶ Sabine Lenk, « Collections on Display: Exhibiting Artifacts in a Film Museum, with Pride », *Film History*, Indiana University Press vol. 18, n° 3, 2006, p. 319-325.

<http://www.jstor.com/stable/3815485>. La notion d'« artefacts » mérite, par ailleurs, notre attention car elle a l'avantage de souligner l'intervention de l'artiste à l'origine de ces objets.

¹⁷ La pellicule nitrée existe depuis la fin du XIX^e siècle, sa composition est hautement inflammable. Il est quasi impossible d'éteindre un feu de pellicules nitrées car il s'agit d'explosifs. Cela explique aussi des pertes historiques via des incendies de réserves de nitrée, qui ont fait disparaître une partie du patrimoine filmique. Par ailleurs le recyclage était chose commune dans des sociétés de production comme Pathé, (aussi fabricant de pellicule) où l'on enlevait l'émulsion des films en fin de vie commerciale pour les ré-émulsionner et en faire de nouveaux films. Le film nitré a été remplacé progressivement par la pellicule acétate au cours de l'histoire du cinéma et totalement interdit en France en 1953.

¹⁸ Appareils anciens se référant ici à des objets de pré-cinéma tels que, hypothétiquement, lanternes magiques, zootrope, etc. ainsi que les premières caméras cinématographiques.

¹⁹ Laurent Mannoni, *Histoire de La Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2007, p. 18.

²⁰ Voir l'article de René Jeanne sur la première exposition d'objets de cinéma à la Cinémathèque française, dans les salles du 7 avenue de Messine, « La Cinémathèque a ouvert un Musée des origines du Cinéma », dans *Ciné-Miroir*, n° 918, 30 novembre 1948.

²¹ Le premier musée consacré à la France « populaire », essentiellement rurale, est donc créé en 1937, sous la direction de Georges Henri Rivière. Il consiste d'abord en un « département des Arts et Traditions populaires » lié aux musées nationaux et installé dans le Palais du Trocadéro (qui deviendra le Palais de Chaillot).

²² La projection lumineuse et l'évolution des optiques ou des caméras, appartiennent à l'histoire du cinéma si on pense cette dernière en termes d'archéologie. Le terme de pré-cinéma aurait été employé par Henri Langlois en 1945 comme l'évoque Giusy Pisano. On lui a trouvé des synonymes tels que proto-cinéma ou archéo cinéma, certains chercheurs lui ont substitué celui « d'archéologie du cinéma » comme préconisé par Ceram. Voir l'article de Giusy Pisano dans « Les Dispositifs de vision de l'Art trompeur entre passé et présent », *Cahier Louis Lumière*, n° 4, 2006, p. 140-151.

²³ Sur la notion d'archéologie, voir l'ouvrage de C. W. Ceram, *Archéologie du cinéma*, Paris, Plon, 1966.

²⁴ John Barnes « Sur les pas de Will Day : la collection de John et William Barnes », dans 1895, revue de l'histoire du cinéma, « The Will Day Historical Collection of Cinematograph and Moving Picture Equipment », sous la direction de Michèle Aubert, Laurent Mannoni et David Robinson, Paris, AFRHC, 1997, p. 35-40. Les anglais John et William Barnes, qui fréquentaient tous les deux le Science Museum, reconnaissent avoir été très inspirés par l'exposition des objets de Will Day pour démarrer leur propre collection d'appareils et de jouets optiques aujourd'hui exposée au musée du cinéma de Turin.

²⁵ Jan Trnka, *The Czech Film Archive 1943-1993, Institutional Development and Problems of Practice*, National Film Archive, 2018, p. 28.

²⁶ La dictature hitlérienne a contribué à la naissance des premières archives filmiques nationales à Berlin en 1933, puisque le cinéma était un art de la propagande et que l'État voulait le contrôler.

²⁷ D'après le nom de Viktor Ponrepo, magicien et pionnier du cinéma. Cette salle existe toujours aujourd'hui dans le centre de Prague, elle a été très importante (et elle l'est toujours) pour la cinéphilie tchèque et les étudiants qui la fréquentent régulièrement.

²⁸ Un espace d'exposition va voir le jour avec l'ouverture de leur nouveau bâtiment acquis en 2018.

²⁹ Philippe Azoury, « Plongée dans la nuit du cinéma », *Le Musée imaginaire d'Henry Langlois*, catalogue d'exposition sous la direction de Dominique Païni, Paris, Flammarion, La Cinémathèque française, 2014, p. 170-172.

³⁰ Voir aussi l'ouvrage de Stéphanie E. Louis, *La Cinémathèque-musée, une innovation cinéphile au cœur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944-1968)*, Paris, AFRHC, 2020. L'autrice y

retrace les différentes expositions temporaires organisées par la Cinémathèque française avant l'ouverture du musée de Chaillot.

³¹ Le musée du cinéma du Palais de Chaillot ayant brûlé en 1997, il avait fermé ses portes depuis.

³² Étoile offerte par Robert Desnos à Man Ray, voir l'article en ligne de la Cinémathèque à ce sujet : <https://www.cinematheque.fr/objet/1284.html> [dernière consultation le 1^{er} avril 2021]. Le musée permanent de la Cinémathèque a fermé ses portes en 2020 et rouvre en 2021 en tant que « Musée Georges Méliès ».

³³ Style architectural américain, celui du Musée George Eastman se nomme « Colonial Revival Mansion », voir le site du musée <https://www.eastman.org/historic-mansion> [dernière consultation le 10 juillet 2021].

³⁴ La scénographie du musée de Berlin inclut aussi une partie sur les artistes et techniciens du cinéma qui ont été assassinés par le nazisme, qu'on peut identifier dans des tiroirs à ouvrir soit même. De fait Marlene Dietrich, qui a fui le nazisme et a refusé de collaborer, est montrée comme une héroïne nationale à travers la partie conséquente qui lui est consacrée dans le musée. Cette association peut mettre mal à l'aise, car cela peut apparaître comme un discours quelque peu maladroit sur la culpabilité d'un pays. Les robes de Marlene sur mannequins, dans ce contexte, ressemblent presque à des statues funéraires.

³⁵ Document intitulé « Exposition Svankmajer 2002 », rédigé par le commissaire de l'exposition Maurice Corbet, archives des Musées d'Annecy.

³⁶ Documents conservés dans le dossier de l'exposition au centre de documentation du Musée-Château d'Annecy.

³⁷ Les guillemets sont utilisés dans le document.

³⁸ Maïa Bouteillet, Georges Heck, « Entretien avec Jan Svankmajer, Prague, 24 février 1997 », op. cit.

³⁹ Charles Jodoin-Keaton, *Le Cinéma de Jan Švankmajer : Un surréalisme animé*, Laval, Les 400 coups, col. Cinéma, 2002.

⁴⁰ « Décalogue » (manifeste de l'artiste) publié dans la revue des surréalistes *Analogon* en 1999. Traduit dans *Švankmajer E&J : Bouche à Bouche*, op. cit., p. 133.

⁴¹ Ibid., p. 89.

⁴² Ibid., p. 101.

⁴³ Voir Marcel Jean, « La mécanique du physique » dans *Švankmajer E&J : Bouche à Bouche*, op. cit., p. 50.

⁴⁴ Sur l'artiste Joseph Cornell et ses boîtes, voir le site :

<https://histoiredelartcollective.wordpress.com/2014/10/04/les-boites-de-joseph-cornell/>. [Dernière consultation le 3 juin 2021].

⁴⁵ Christine Davenne et Christine Fleurent, *Cabinets de curiosités, la passion de la collection*, Paris, La Martinière, 2011. p. 14.

⁴⁶ Christine Davenne et Christine Fleurent, Ibid.

⁴⁷ Christine Davenne et Christine Fleurent, Ibid., p. 125.

⁴⁸ Christine Davenne et Christine Fleurent, Ibid., p. 136.

⁴⁹ https://www.youtube.com/watch?v=dLqwBf_tzWk

⁵⁰ Marie-Dominique Massoni, Bertrand Schmitt, « Švankmajer : surréaliste absolu » dans *Jan Švankmajer : un surréaliste du cinéma d'animation*, op. cit., p. 9.

⁵¹ Voir aussi la cruche qui accouche d'une tasse, avec les différentes phases de décompositions du mouvement, figure 8.

⁵² Traduction des titres des trois chapitres dans le DVD *Jan Švankmajer, Courts métrages*, vol. 1, Chalet Films, 2005.

⁵³ Eoin Koepfinger, « "Freedom is becoming the only theme": An Interview with Jan Švankmajer », dans *Sampsonia Way*, 5 juin 2012, <https://www.sampsoniaway.org/blog/2012/06/05/freedom-is-becoming-the-only-theme-an-interview-with-jan-svankmajer/> [Dernière consultation le 9 juin 2021].

⁵⁴ À propos du terme anglaise « set » voir le site du studio Aardman : <https://www.aardman.com/first-ever-art-of-aardman-exhibition-opens-in-paris/>

⁵⁵ Rappelons ici que dans le cas de l'exposition Švankmajer *E&J : Bouche à Bouche* des extraits des films ont été diffusés près des œuvres. Ils participaient ainsi à (re)créer le lien entre les œuvres et les films.

⁵⁶ Voir le livre de Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985, trad. De l'allemand par Fernand Cambon.