

Transcr(é)ation



Le dessin e(s)t l'oeuvre au sein des Collections dessins et oeuvres plastiques de la Cinémathèque française Drawing and/are the works in the Collections of drawings and non films in the French Cinemathèque

Françoise Lémerige

Volume 5, Number 1, 2024

De la toile à l'écran : de multiples « manières d'être »
From the canvas to the screen: Multiple "ways of being"

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1113886ar>
DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v5i1.20554>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lémerige, F. (2024). Le dessin e(s)t l'oeuvre au sein des Collections dessins et
oeuvres plastiques de la Cinémathèque française. *Transcr(é)ation*, 5(1), 1–32.
<https://doi.org/10.5206/tc.v5i1.20554>

Article abstract

In 1936, when Henri Langlois creates the French Cinemathèque, he is a film collector, but also a collector of what we call in France "non-film" (special collections), that is to say everything that surrounds the conception, fabrication, production, promotion and study of a film. He adds in his collection, resembling something of an art museum, movie extracts, mythical objects from the History of cinema, archives, posters, advertisements, photographs, magical lantern plaques, movie cameras, setting and props, etc. In this article, I would like to show all of the aforementioned are highly connected to a film's valorization.

© Françoise Lémerige, 2024



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Le dessin *e(s)t* l'œuvre au sein des Collections dessins et œuvres plastiques de la Cinémathèque française

FRANÇOISE LÉMERIGE

Cinémathèque française

RÉSUMÉ

En 1936, lorsqu'Henri Langlois crée la Cinémathèque française, il collecte des films, mais aussi ce que l'on appelle en France le non-film ou special collections pour les anglosaxons, c'est à dire tout ce qui est produit autour de la conception, la fabrication, la production, la promotion et l'étude d'un film. Collectionneur insatiable et amateur d'art, il intègre au sein d'une cinémathèque un musée du Cinéma sur le modèle d'un « musée d'art », dans lequel il expose extraits de films, objets mythiques de l'histoire du cinéma, archives, affiches, matériels publicitaires, photographies, plaques de lanternes magiques, appareils de cinéma, costumes, objets, éléments de décors, dessins documents de travail ayant servi à la conception et à la réalisation des films, dessins de films d'animation et œuvres de peintres auxquels le cinéma ouvrit de nouveaux horizons. Nous verrons dans cet article que l'histoire de ces collections ne peut être dissociée de celle de leur valorisation. Nous nous appliquerons à rendre compte des enjeux archivistiques qu'engage cette politique d'acquisition et de monstration du cinéma au côté d'autres formes d'art. Nous illustrerons notre propos par le biais d'exemples significatifs mettant en évidence les multiples connexions générées par les artistes et les cinéastes entre peinture et cinéma.

Mots clés : *collection non-film · musée du cinéma · arts plastiques · cinémathèque · valorisation · traitement documentaire*

Introduction

Depuis son invention, le cinéma n'a cessé d'entretenir des liens étroits avec la peinture. Les critiques et historien·ne·s du cinéma comparent volontiers les premiers films des frères Lumière, inventeurs français du cinématographe en 1895, avec l'impressionnisme. Les Lumière partagent leurs sources d'inspiration avec les peintres représentatifs de ce mouvement artistique tels que Claude Monet, Alfred Sisley, Camille Pissaro ou encore Auguste Renoir. Leur travail en extérieur, tout comme les impressionnistes, leur permet de magnifier les sources lumineuses que leur offre la nature et leurs films témoignent d'une maîtrise de la perspective, de la composition et du cadrage¹.

En 1936, lorsqu'Henri Langlois fonde la Cinémathèque française aux côtés de l'historien du cinéma Jean Mitry et du réalisateur Georges Franju, il se donne comme objectifs de préserver, d'enrichir, de restaurer, de diffuser et de valoriser au sein d'une cinémathèque, non seulement les films, mais aussi ce que l'on appelle en France le non-film ou *special collections* pour les anglo-saxons, c'est-à-dire tout ce qui est produit autour de la conception, de la fabrication, de la production, de la promotion et de l'étude d'un film. Conscient du potentiel que le cinéma peut générer auprès des artistes pour lesquels cet art nouveau ouvre de nouveaux horizons plastiques, il invite ses amis peintres à enrichir ses collections. C'est grâce à cette politique d'enrichissement que la Cinémathèque française conserve, outre des collections films, des collections non-film composées d'ouvrages, de périodiques, d'archives, d'affiches, de matériels publicitaires, de photographies, de plaques de lanternes magiques, d'appareils de cinéma, de costumes, d'objets, d'éléments de décors, de dessins (maquettes de décors, costumes, d'affiches, scénarimages, dessins de films d'animation²), ainsi que des « œuvres plastiques ».

Nous verrons dans cet article que l'histoire de ces collections, depuis leur constitution par Langlois jusqu'à leur arrivée à Bercy, ne peut être dissociée de celle de leur valorisation. Nous nous appliquerons à rendre compte des enjeux archivistiques qu'engage cette politique d'acquisition et de monstration du cinéma au côté d'autres formes d'art, au sein d'une Cinémathèque dotée d'un musée du Cinéma et d'une salle d'exposition temporaire. Nous expliquerons de quelle manière nos règles et nos outils de gestion des collections dessins et œuvres

¹ Dominique Païni, *Arts et cinéma : les liaisons heureuses*, Gand : Snoeck ; Rouen : Réunion des musées métropolitains, 2019, pp. 17-23.

² Nous présenterons la partie de la collection en lien avec la peinture par le biais de deux conversations réalisées avec les cinéastes d'animation Florence Mialhe et Solweig von Kleist, consultables dans la section de la revue consacrée aux entretiens.

plastiques nous permettent d'assurer nos missions de collecte, de conservation, de suivi de la restauration, de mise à disposition et de valorisation d'un fonds de documents de travail et d'un fonds d'arts plastiques. Nous illustrerons notre propos par le biais d'exemples significatifs au sein des collections historiques et d'enrichissements récents mettant en évidence que ces collections sont le reflet des multiples connexions générées par les artistes et les cinéastes entre la peinture et le cinéma.

De Langlois à Bercy : Constitution et valorisation des collections de dessins et d'œuvres plastiques

Lorsqu'en 1936 Henri Langlois fonde la Cinémathèque française, le cinéma, né officiellement en France en 1895, n'a que quelques décennies. Tout d'abord un art forain et populaire, le cinéma surprend puis inspire les artistes qui s'approprient rapidement cet art du mouvement en lien avec le dessin, la peinture et la photographie³. Langlois ne fait aucune scission entre les arts. À ses yeux, les œuvres cinématographiques qu'il sauve pourront inspirer aussi bien de futurs cinéastes que les peintres. Comme l'indique Dominique Païni :

On oublie qu'il imagina son institution au début des années trente comme un « musée d'art » parce qu'il avait accès à peu de films [...]. Il rapprocha les cinéastes de grands peintres du passé [...]. Il affirma lors d'un entretien avec Eric Rohmer que le cinéma muet était « essentiellement un art plastique » (2019, p. 11).

Il enrichit ses collections grâce à ses contemporains et amis peintres liés aux avant-gardes ; ainsi qu'à des collaboratrices liées à l'histoire du cinéma et aux milieux artistiques parisiens telles que Lotte Eisner, historienne et critique de cinéma d'origine allemande, Mary Meerson, épouse du célèbre décorateur Lazare Meerson qui côtoie notamment Pablo Picasso et Fernand Léger, Musidora muse des surréalistes, interprète du personnage d'Irma Vep dans *Les Vampires* de Louis Feuillade (1915⁴) et Marie Epstein, sœur du réalisateur Jean Epstein⁵. Il organise de nombreuses rétrospectives, anniversaires et expositions, entraînant de la part des cinéastes, acteur·trice·s et artistes enchanté·e·s par ces marques de respect, des dons hétéroclites. Lorsque Langlois remet la légion d'honneur à Hitchcock le 14

³ Dominique Païni, « L'ère des pionniers », *L'art et le 7e Art : collections de la Cinémathèque française : [catalogue de l'exposition, Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, 30 sept. 1995-8 janv. 1996]*, [S.l.] : Le Fresnoy, 1995, pp. 11-12.

⁴ Dans tout l'article, les années des films correspondent aux années de production.

⁵ Laurent Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris : Éditions Gallimard, 2006, p. 28.

janvier 1971, celui-ci offre la tête momifiée de Madame Bates de *Psycho* (1959). Cet accessoire du film⁶, exposé lors de l'inauguration du Musée de Cinéma de Chaillot, suscite toujours l'intérêt des personnes venant visiter la Cinémathèque française. Aujourd'hui exposé avec les fantasmagories, il prend une place majeure (à l'instar de la Joconde au Louvre) au sein du Musée Méliès⁷, exposition permanente de la Cinémathèque française. Objet emblématique, il rappelle l'effroi généré par sa découverte dans le film.

Laurent Mannoni évoque, dans son ouvrage consacré à l'histoire de la Cinémathèque française, le fait que Langlois a sûrement été inspiré par le modèle de l'*Exposition de l'art dans le cinéma français* inaugurée le 22 mai 1924 au musée Galliera. Organisée par Henri Clouzot (Mannoni, 2006, p. 19)⁸, elle présente appareils, dessins originaux prêtés par des galeries, manuscrits, costumes et accessoires dont Langlois dira plus tard : « [l]a première exposition de l'art cinématographique qui fut le prototype des musées du cinéma eut lieu [...] au musée Galliera » (*Idem.*).

Dès 1938, Langlois organise une exposition sur ce modèle, lors de la rétrospective du cinéma français à la Biennale de Venise⁹. En 1945, il a le projet de monter une exposition intitulée *50 ans de cinéma* au Grand Palais qui verra finalement le jour entre juillet et octobre 1955 sous le titre *60 ans de cinéma, 300 années de cinématographie* (Païni, 2014, p. 102). Elle présente le fruit de ses collectes non-film. L'affiche et le catalogue de l'exposition, qui se déroule au Musée d'art moderne qui héberge alors la Cinémathèque française, sont illustrés d'une œuvre de Chagall représentant Chaplin. Les futurs réalisateur·trice·s viennent s'y nourrir, parmi eux Jean-Luc Godard et François Truffaut : « Jacques Rivette se souvient : "la Cinémathèque française c'est-à la fois le Louvre et le musée d'Art moderne, tels qu'ils doivent être, et non tels qu'ils sont. Et c'est aussi la galerie Maeght, et la galerie Sonnabend" » (Païni, 2014, p. xxiv).

⁶ Ces objets de cinéma devenus peu à peu des icônes du monde moderne obtiennent des prix de vente records, trouvant place, comme des œuvres d'art d'importance, dans de grands musées à travers le monde. Ils furent par ailleurs en mai 2024 à la Cinémathèque française le sujet d'une journée d'étude ayant pour titre « Les objets et accessoires de cinéma », <https://www.cinematheque.fr/intervention/265564.html> (consulté le 20 mai 2024).

⁷ Exposition permanente de la Cinémathèque française à Bercy intitulée *Passion Cinéma* à son ouverture en 2005. La nouvelle exposition permanente s'appelle aujourd'hui le *Musée Méliès – La magie du cinéma*. Elle a ouvert ses portes au public en mai 2021.

⁸ Henri Clouzot est l'oncle du réalisateur Henri-Georges Clouzot.

⁹ Dominique Païni, *Le Musée imaginaire d'Henri Langlois*, Paris : Flammarion ; Cinémathèque française, 2014, p. 178.

En 1950, dans le cadre du festival d'Antibes, Langlois a l'idée de commander des *Films-Peinture* à des poètes, écrivains et peintres comme Picasso, Fernand Léger¹⁰, Matisse, Chagall, auxquels il fournit de la pellicule couleur 16mm (Mannoni, 2006, pp. 153-166). Ce projet indique à quel point peinture et cinéma sont liés pour le fondateur de la Cinémathèque. Les *Films-Peinture* ne verront malheureusement pas le jour.

Langlois ne cesse de tisser des liens entre peinture et cinéma en prêtant une attention particulière à l'illustration des affiches qui présentent ces événements. Elles sont souvent illustrées par des œuvres de ses amis peintres, comme Victor Vasarely à qui il empruntera un des projets de logo (*Ibid.*, p. 324) commandé pour son Musée du Cinéma afin d'illustrer le programme, la couverture du carton d'invitation et l'affiche de la première exposition consacrée à *Etienne-Jules Marey* organisée en 1963 ; exposition pour laquelle Marcel Duchamp, Max Ernst ou encore Gino Severini prêtent des œuvres, illustrant ainsi les liens formels existants entre les travaux de l'inventeur et l'art moderne (*Ibid.*, p. 327). En 1972, une œuvre de Fernand Léger orne l'affiche de l'exposition *Trois quarts de siècle de cinéma mondial*¹¹, et inaugure l'ouverture de son Musée du Cinéma de Chaillot.



Logos commandés par Henri Langlois à Victor Vasarely pour son Musée du Cinéma présentés à l'exposition *Le musée imaginaire d'Henri Langlois* (2014)
(Crédit photo : Stéphane Dabrowski – La Cinémathèque française)

¹⁰ Émilie Cauquy, « Léger et Langlois, les mains libres », Musée national Fernand Léger de Biot, *Fernand Léger et le cinéma*, organisée en 2022, Paris : Rmn, Grand Palais, 2022, p. 186-189.

¹¹ Voir les illustrations sur le catalogue en ligne de la Bibliothèque du Film Cineressources.

Cette exposition est une consécration pour Langlois puisqu'elle rassemble toutes les autres. Il y présente l'amoncellement de ses collectes. Cette exposition temporaire se transforme en musée permanent¹² dont Langlois a inventé et dessiné la scénographie en prenant modèle sur les musées d'arts modernes à travers le monde, brisant une nouvelle fois les frontières entre le cinéma et les autres arts (Païni, 2014, pp. 23-28). Tout ce qui est réalisé en lien avec le cinéma ou les artistes est intégré par Langlois aux côtés des collections non-film. Au moment du déménagement de la Cinémathèque de l'avenue de Messine vers la rue de Courcelles, Langlois demande à l'artiste belge Pierre Alechinsky de lui peindre un panneau pour indiquer l'entrée de la salle de son musée consacrée aux lanternes magiques. Cette singulière histoire contée par le peintre, nous permet d'apprendre que cette pièce conservée en tant qu'œuvre au sein des collections de la Cinémathèque a été conçue au départ comme un simple élément de signalétique. Alechinsky dit avoir « pensé à Norman McLaren, aux couleurs de *Fiddle-de-dee*, puis [...] opté pour toutes les couleurs du cinéma des profondeurs, plus simplement le noir et ses dérivés de grisaille » (*Ibid.*, p. 146 et 147). Cette pièce fut ensuite remise dans un sous-sol humide. En 1989, lorsqu'on lui ramena pour restauration l'œuvre endommagée par ses conditions de conservations, l'artiste la maroufla sur toile de lin et la nomma *Pour saluer Henri Langlois*¹³, métamorphosant ainsi l'objet signalétique initial en œuvre.



***Pour saluer Henri Langlois* de Pierre Alechinsky (1957) dans l'exposition
Le musée imaginaire d'Henri Langlois (2014)
(Crédit photo : Stéphane Dabrowski – La Cinémathèque française)**

¹² Pour en lire davantage sur ce sujet, voir les trois volumes : Huguette Marquand-Ferreux (dir.), *Musée du cinéma Henri Langlois*, Paris : Maeght ; La Cinémathèque française, 1991, 255-267 et 235 p.

¹³ Cf. illustration sur le catalogue en ligne de la Bibliothèque du Film Cineressources.

Dans les années 1990, Dominique Païni, alors Directeur de la Cinémathèque française, acquiert des œuvres d'artistes contemporains pour lesquels le cinéma constitue une source d'inspiration et met en place de nombreuses expositions construites autour de la thématique des différents liens entretenus entre peinture et cinéma, où il met en relation des documents et œuvres des collections avec des œuvres de l'histoire de la peinture. En 1995, lors de l'exposition *L'art et le 7^e art : collections de la Cinémathèque française*¹⁴ ; puis de manière encore plus poussée en 2014 lors de l'exposition organisée à la Cinémathèque en hommage à Henri Langlois intitulée *Le Musée imaginaire d'Henri Langlois*¹⁵. Il déclinera encore le sujet avec l'exposition *Arts et cinéma*¹⁶ en 2019 au musée des Beaux-Arts de Rouen et en 2020 à la Fondation de l'Hermitage de Lausanne permettant ainsi au public de découvrir sous ce nouvel angle des pièces parfois peu connues des collections.

Depuis, la collecte perdure auprès des artistes et des professionnel·le·s du cinéma et de leurs ayants droit, ainsi que dans les salles des ventes et les galeries d'art susceptibles de vendre des œuvres d'artistes travaillant en lien avec le cinéma. La possibilité de proposer ce type d'acquisition fait toujours partie intégrante d'une volonté institutionnelle héritière de son fondateur. Dernièrement la Cinémathèque a acquis pour son exposition *Top Secret, un offset*¹⁷ d'Andy Warhol, figure emblématique du pop art américain. Datant de 1981, cette œuvre est un hommage à Greta Garbo, incarnation de Mata Hari dans le film éponyme de Georges Fitzmaurice (1932). Depuis son ouverture au public à Bercy en 2005, la Cinémathèque a produit de nombreuses expositions mettant en relation ses collections avec les autres arts. Son exposition d'ouverture en 2005, *Renoir/Renoir*, associant Serge Lemoine, directeur du Musée d'Orsay à Serge Toubiana, directeur de la Cinémathèque, s'intéresse aux liens entre le peintre impressionniste Auguste et son fils Jean, cinéaste. En 2006, l'exposition *Expressionisme allemand, splendeur d'une collection* présente un des fonds des dessins les plus précieux, collecté par Henri Langlois et Lotte Eisner. En 2008, elle invite à découvrir la collection d'art contemporain de l'acteur Dennis Hopper. En 2010, *Brune/blonde* fut une proposition inscrite autour d'un parcours entre peinture, cinéma et photographie ;

¹⁴ Exposition ayant eu lieu au musée de La Monnaie de Paris 23 mars au 18 juin 1995 puis le Musée des Beaux-Arts de Tourcoing 30 septembre 1995 au 8 janvier 1996. Voir Marianne de Fleury ; Jacques Morice ; Dominique Païni, *L'art et le 7^e Art : collections de la Cinémathèque française [catalogue de l'exposition, Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, 30 sept. 1995- 8 janv. 1996], [S.l.] : Le Fresnoy, 1995.*

¹⁵ L'exposition a eu lieu à la Cinémathèque française du 20 avril au 10 juin 2014.

¹⁶ Exposition ayant eu lieu au musée des Beaux-Arts de Rouen du 18 octobre 2019 au 10 février 2020 puis du 26 juin au 1^{er} novembre 2020 à la Fondation de l'Hermitage de Lausanne.

¹⁷ Mention au dos de l'œuvre : « Offset color lithograph. Imprimé par Rupert Jansen Smith et publié par Ronald Feldman Fine Arts en 1981 ».

en 2012, *Tim Burton, l'exposition* engage le public à explorer le travail de dessinateur, peintre, vidéaste, photographe et inventeur de sculptures du cinéaste ; en 2013, *Le monde enchanté de Jacques Demy et Pialat peintre et cinéaste* montrent les peintures des deux réalisateurs. En 2024-2025, la Cinémathèque propose l'exposition *L'Art de James Cameron* qui permet de découvrir le talent peu connu de dessinateur du réalisateur qui fut *matte painter*, décorateur et affichiste.

La constitution des collections non-film de la Cinémathèque française s'est faite avec la volonté de faire partager leur contenu au sein de lieux de monstration muséaux au cœur d'une enceinte dédiée à la projection de films. Valoriser ce que l'on ne s'attend pas à voir, faire connaître au plus grand nombre des documents de travail qui ont servi à « faire » le cinéma au côté d'œuvres d'artistes s'en étant nourri, telle est la gageure documentaire qui nous incombe.

Enjeux archivistiques et valorisation du cinéma au côté d'autres formes d'arts

Nous examinerons maintenant les enjeux archivistiques qu'implique cette politique d'enrichissement et de monstration du cinéma au côté d'autres formes d'arts au sein d'une cinémathèque. La coexistence d'un fonds « documentaire » et d'un fonds « plastique » nous engagera à décrire les règles et outils de gestion documentaire nous permettant de mener à bien nos missions de collecte, de conservation, de restauration, de numérisation, de mise à disposition et de valorisation de l'ensemble de ces éléments autant pour leur valeur documentaire qu'artistique.

La collection des dessins et des œuvres plastiques est segmentée en deux grandes catégories. La première est constituée de « documents de travail » produits par les professionnel·le·s du cinéma du monde entier des débuts du cinéma à nos jours qui comprennent 7000 maquettes de décors, 2600 maquettes de costumes, 750 maquettes d'affiches, des planches de scénarimages¹⁸, des plans (plan au sol, découverte, etc.), des pavés de presse, des portraits, des dessins humoristiques, des caricatures ainsi qu'un fonds de dessins d'animation¹⁹. La seconde catégorie est composée d'œuvres plastiques, qui rassemble des œuvres signées par des artistes. La Bibliothèque nationale de France conserve les œuvres

¹⁸ Un fonds important de planches de scénarimages est également conservé au service des Archives.

¹⁹ Françoise Lémerige, « Conserver pour rendre accessible la "fabrique de l'animation" : les celluloïds d'animation de la Cinémathèque française », *La fabrique de l'animation : pièces filmiques en chantier* (dir. Patrick Barrès ; Bérénice Bonhomme ; Pascal Vimenet), Paris : L'Harmattan (Collection « Cinémas d'animations »), 2021, pp. 227-243.

d'artistes au sein de son Département des Estampes et les œuvres réalisées par ces mêmes artistes pour le cinéma au Département des Arts du spectacle, scindant ainsi d'une certaine manière la fonction des artistes qui deviennent aussi « affichiste », « chef-fe décorateur·trice », « créateur·trice de costume ».

La gestion patrimoniale de ces collections s'inscrit dans une optique de préservation du patrimoine culturel au même titre que les autres arts. Elles sont conservées, restaurées et mises à disposition pour leurs expositions et leurs études, selon les recommandations référencées par le ministère de la Culture en matière de gestion de biens culturels²⁰ et en accord avec les règles dictées par les Musées de France²¹. Leur mise à disposition se fait par le biais de la numérisation permettant leur consultation sur le catalogue en ligne de la Bibliothèque du Film²² en salle de lecture et favorisant la bonne conservation de ces éléments fragiles.

Dès leur collecte, il convient de s'interroger sur les différents rôles et valeurs que ces éléments de travail peuvent prendre et de quelle manière ils pourront être valorisés. Les maquettes de décors jouent initialement un rôle technique mettant en évidence un angle de prise de vue, une arrivée de lumière ou encore la circulation des personnages. Sources d'informations primaires, elles peuvent aussi remplir un rôle documentaire et historique car, dans certains cas, elles sont l'unique trace d'un plan coupé, d'un film inachevé ou disparu. Les maquettes de costumes renvoient à leur fabrication, associée à un acteur ou une actrice ; les scénarimages représentent des sources d'informations pour prévoir un budget ; les maquettes d'affiches de modèle pour le tirage d'une affiche. L'ensemble de ces éléments permettent à l'équipe technique du film de concevoir, de réfléchir et de communiquer lors de la préparation du tournage et accompagnent la production et la promotion du film. Mais ils sont aussi représentatifs de techniques graphiques dessinées ou peintes, dont la valeur esthétique pourra aussi être mise en exergue. Conservés au sein d'une cinémathèque doté d'un musée et d'une salle d'exposition temporaire, ils prennent alors une valeur patrimoniale, sont valorisés au sein des musées du monde entier et présentés aux côtés des plus grands peintres. La volonté d'enrichir ces collections d'éléments en lien avec le cinéma et

²⁰ Cf. Le code éthique de la European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations (ECCO, mars 2003).

²¹ <https://www.culture.gouv.fr/fr/Thematiques/Conservation-restauration/La-conservation-restauration-en-France/Marches-publics-et-conservation-restauration-des-biens-culturels> (consulté le 21 mai 2024).

²² Voir http://www.cineressources.net/recherche_t.php (consulté le 8 août 2024). Si, depuis 2023, ce catalogue n'est plus mis à jour, un nouveau catalogue devait être mis en ligne fin 2024.

la peinture nous engage à utiliser des outils qui les rendront accessibles pour leur étude et leur valorisation autant pour leur valeur documentaire qu'artistique.

Le catalogage sur la base de données, qui alimentera le catalogue en ligne, est une étape documentaire majeure qui permettra de rendre accessible les différentes facettes de ces documents de travail et œuvres d'artistes. Avant de commencer la description, il convient de se questionner : Doit-on définir leur contenu par le terme de « document » ou par celui d'« œuvre » ? Doit-on penser à leur rôle premier (technique ou artistique), à leur matérialité (dessin ou peinture), à leur auteur·trice (technicien·ne, dessinateur·trice ou plasticien·ne), ou encore à l'objectif attendu (illustratif ou esthétique) ? Un « dessin » serait-il cantonné au cheminement de la pensée qui produirait des « documents de travail » et s'opposerait à la « peinture » qui représenterait potentiellement une « œuvre » aboutie, c'est-à-dire une « œuvre plastique » au sein de ces collections ? Autant d'informations qu'il convient de faire apparaître dans les notices documentaires, dont le cadre est normé, par le biais notamment d'indexations film et auteur·trice, de l'indexation thématique²³ permettant, entre autres informations, de créer des liens vers des courants artistiques ; un type d'« œuvre²⁴ » précisant le contexte de sa création (en lien avec un film, ou une œuvre plastique par exemple) ou encore le type de « document » (maquette de décors, de costumes, ou encore d'affiches...) précisant leur usage premier.

En 2023, un partenariat avec la galerie Miyu²⁵ a permis une importante donation, composée de films et de non-film illustrant le travail plastique des réalisateur·trice·s d'animation Céline Devaux, Dahee Jeong, Vergine Keaton, Florence Mialhe, Momoko Seto, Boris Labbé, Georges Schwitzgebel, Gianluigi Toccafondo, Theodore Ushev et Koji Yamamura. Cet enrichissement a été accompagné par une exposition, *Matières à animer*²⁶, où une vingtaine d'œuvres ont pu être présentées à la galerie Miyu durant trois mois, et par une projection à la Cinémathèque française, des films faisant partie du don²⁷, organisée le lendemain du vernissage de l'exposition. Ce projet fait ressortir la volonté de la

²³ Classifications et thèmes qui pourront être liés à une représentation, un thème (lié à un thésaurus), une époque, un style, un mouvement ou une école.

²⁴ Type d'œuvre : dessin de film, dessin de film d'animation, œuvre plastique, dessin de personnalité, dessin de pré-cinéma, dessin d'illustration, dessin de spectacle, dessin pour la télévision et dessin de projet de film.

²⁵ <https://www.miyu.fr/galerie/> (consulté le 21 juin 2024).

²⁶ <https://www.miyu.fr/galerie/exhibition/matieres-a-animer/> (consulté le 12 août 2024).

²⁷ <https://www.cinematheque.fr/cycle/hommage-a-l-animation-contemporaine-1082.html> (consulté le 12 août 2024).

Cinémathèque de favoriser les liens entre peinture et cinéma. Les engagements graphiques protéiformes des réalisateur·trice·s choisi·e·s pour cette donation nous ont permis de sélectionner des éléments issus de leurs processus créatifs autant pour leurs diversités techniques que pour leurs valeurs plastiques.



Exposition *Matières à animer*
(Crédit photo : Stéphane Dabrowski – La Cinémathèque française)

Parmi eux, Gianluigi Toccafondo convoque peinture et cinéma en suivant un processus créatif atypique, générant une typologie d'éléments difficilement classifiables. Il explique lors des rencontres²⁸ organisées par la NEF animation à l'Abbaye de Fontevraud en 2022, se servir de *rushes* de films ou d'images tirées de magazines qu'il transforme, déforme, découpe puis reproduit sur papier à l'aide d'une photocopieuse. C'est à partir du résultat obtenu qu'il intervient le plus souvent à la peinture acrylique, au crayon et au stylo. Ces images fixes seront ensuite bancs-titrées une à une, afin d'obtenir des images en mouvement, c'est-à-dire un film. Toccafondo a choisi spécialement pour la Cinémathèque française des éléments issus de son film *Le Criminel* (1993), court-métrage policier conçu à partir des images de la fuite de l'acteur Peter Lorre dans *M le maudit* (1931) de Fritz Lang, hommage au cinéma expressionniste allemand très représenté dans nos collections. Le don est composé de deux séries composées de neuf pièces sélectionnées par le donateur illustrant chacune une séquence accompagnant les distorsions visuelles des mouvements du personnage. Chaque pièce a été numérotée lors de la fabrication du film, puis marouflée sur toile pour leur accrochage et leur vente en galerie, dont Toccafondo préconise une présentation horizontale ou verticale. Ces deux séries représentent les dernières pièces non vendues que Toccafondo conservait chez lui et qu'il souhaitait voir entrer dans les collections patrimoniales de la Cinémathèque.

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=VGnVXGal3U0> (consulté le 12 août 2024).

Le Criminel (Gianluigi Toccafondo, 1993)



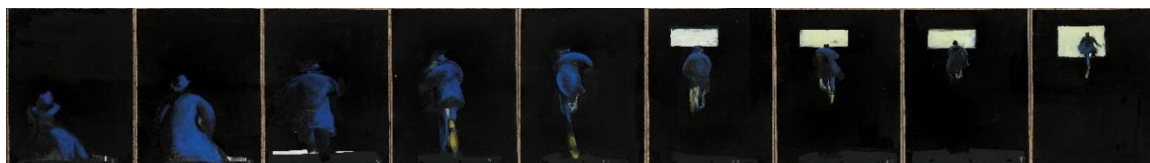
Séquence 1 - Présentation verticale



Séquence 1 - Présentation horizontale



Séquence 2 – Présentation verticale



Séquence 2 - Présentation horizontale

Dans ce cas précis, nous avons décidé de décrire dans la base de données chaque séquence en tant que « série » et d’y associer comme « type d’œuvre » le terme « œuvre plastique », ces pièces étant indissociables les unes des autres ; alors que les pièces prises individuellement, assimilée à des « monographies », sont considérées comme des éléments ayant servi à l’animation de l’œuvre cinématographique, et indexées sous l’appellation « dessin de film d’animation ». L’indexation à l’expressionnisme allemand permettra de créer un lien supplémentaire associant mouvements artistique et cinématographique dont nous parlerons dans la suite de notre exposé.

Notre travail documentaire permet également de retracer, puis de mettre en valeur l’origine et le travail d’artistes. Pour exemple, des dessins ont longtemps été associés aux quelques indications annotées sur la chemise dans laquelle ils étaient conservés depuis leur arrivée dans les collections. Portant les inscriptions « Dessins de fous pour le film d’E. Fulchignoni », ils ont été longtemps uniquement indexés au titre du documentaire, réalisé par le cinéaste Enrico Fulchignoni à l’occasion de l’exposition d’art psychiatrique se tenant au premier congrès mondial de psychiatrie en 1950. Programmé par Langlois, on peut supposer que le réalisateur les lui donna à la suite du tournage. Le visionnage du film et l’enquête qui en a suivi nous ont permis de les identifier²⁹ et de les attribuer à Aloïse Corbaz, un des plus grands noms associés à l’art brut. Totalement invisibles auparavant, ils ont alors pu être ajoutés dans le catalogue raisonné de l’artiste³⁰ et prêtés à des musées comme le LAM à Villeneuve d’Ascq. Ils peuvent désormais également être indexés au type d’œuvre « œuvre plastique ».

La finesse du catalogage de ces collections permet ainsi d’ouvrir de nouveaux champs de recherche, d’établir des liens qui viendront servir un sujet ou un discours lors d’expositions. Prêtés dans les musées du monde entier, exposés aux côtés d’œuvres d’artistes, ces documents de travail finissent par se dissocier du film pour lequel ils ont été conçu, détournés de leur destin initial. Illustratifs du processus créatif cinématographique, ces dessins de cinéma racontent l’histoire de la conception du film par leur style propre dégageant ainsi une histoire parallèle à celle de l’histoire du cinéma. Leur mise à disposition peut servir à nourrir le dialogue entre l’œuvre cinématographique de Jean Renoir et le travail pictural de son père, comme lors de l’exposition *Renoir père et fils. Peinture et cinéma* qui se déroula du 6 novembre 2018 au 27 janvier 2019 au Musée d’Orsay.

²⁹ Françoise Lémerige, « Dessins de fous pour le film d’Enrico Fulchignoni, Aloïse Corbaz en constellation, Villeneuve d’Ascq : LAM, 2015, pp. 159-161.

³⁰ Voir le catalogue raisonné électronique : www.aloise-corbaz.ch (consulté le 11 août 2024).

Dans d'autres cas, ils présentent une autre facette d'un peintre ayant prêté son talent au cinéma. La rétrospective Georges Koskas, organisée au musée des Beaux-Arts de Rouen, présenta l'ensemble des dix dessins du peintre conservés à la Cinémathèque pour les singuliers films de Jacques Baratier, *Goha* (1957) et *La poupée* (1961). Considéré comme l'un des représentants les plus atypiques de l'abstraction géométrique des années 1940 et 1950, Laurent Salomé décrit ainsi l'influence qu'eut le cinéma sur le travail du peintre :

Le réalisateur demande à Georges Koskas de concevoir les couleurs du film, puis la tonalité des décors et costumes. Et ce qui aurait pu être une activité annexe, sans impact sur les recherches plastiques de l'artiste, marquera en fait un tournant définitif. Le travail nécessaire à la mise en place des décors le ramène au dessin de la figure humaine, tandis qu'il se passionne pour les atmosphères de film, repeignant des façades, dessinant un mobilier et des costumes qui sont une interprétation épurée de la tradition³¹.

Un peu plus loin, l'auteur ajoute :

Les études pour les costumes de *La poupée* que conserve la Cinémathèque française montrent un pinceau qui ondule gaiement créant dans un style inclassable, entre fauvisme, expressionnisme et synthèse matisienne, des figures essentiellement lumineuses. Cette technique picturale se retrouvera précisément dans les tableaux tardifs jusqu'aux années quatre-vingt-dix (*Ibid.*, p. 20).

Indexées dans les collections sous l'appellation « maquette de décors » ou « maquette de costumes », ces œuvres graphiques révèlent bien au-delà de leur attribution première la marque d'un engagement plastique et sont valorisées dans le cadre de l'histoire graphique du peintre. Il en est de même des maquettes de costumes du peintre Antoine Mayo³² ou de Marcel Vertès³³, ne pouvant être uniquement associées à leurs vocations premières, leurs styles marqués renvoyant à une démarche artistique incontestable.

Citons enfin l'exemple d'Alexandre Trauner, peintre et chef décorateur, qui mêla à l'atmosphère de ses maquettes de décors pour le cinéma l'esthétique de ses peintures. Disciple de Lazare Meerson, il explique dans le documentaire *Voyage surprise d'Alexandre Trauner*, réalisé en 1991 par Teri Wehn-Damisch, que Meerson

³¹ Laurent Salomé, « Un oiseau porté par le vent », *Georges Koskas : rétrospective* : [exposition], [21 novembre 2008—22 février 2009], p. 19.

³² Pour *Les enfants du paradis* (Marcel Carné, 1943).

³³ Pour *Moulin Rouge* (John Huston, 1952).

lui laissa développer une très grande liberté artistique qui lui permit d'affirmer rapidement son style pictural au sein de ses décors. Son goût pour la peinture l'engagea fréquemment à refaire ses dessins d'ambiance après le tournage, alors que les décors du film étaient déjà construits, en changeant les arrivées de lumière ou les couleurs, choisissant la peinture à l'huile et un support en bois sacralisant ainsi son travail réalisé pour le cinéma en « peinture ».

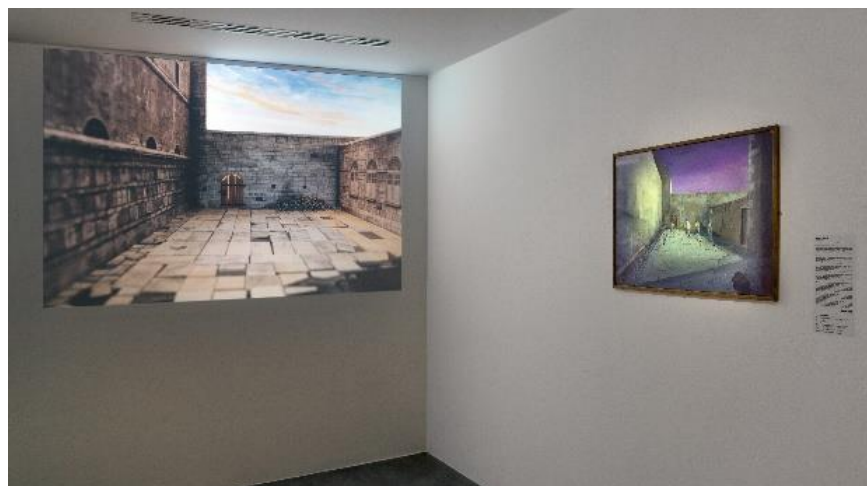
Nous avons eu l'occasion de montrer le travail de Trauner dans le cadre de l'exposition *Tout un film* !³⁴ présentant des dessins de nos collections en relation avec les œuvres de dessinateurs contemporains travaillant en lien avec le cinéma. Dans ce contexte, nous avons eu l'opportunité de proposer une maquette de décor de Trauner, réalisée pour le film inachevé de Carné *La fleur de l'âge* (1947), comme source d'inspiration pour le dessinateur Mathieu Dufois³⁵. Réactivant l'imaginaire porté par ce dessin d'ambiance, l'artiste a réinventé un décor sous la forme d'une maquette en volume, au sein duquel il a tourné un court film.



Maquette en volume de Mathieu Dufois lors de l'exposition *Tout un film* !
(Crédit photo : Stéphane Dabrowski – La Cinémathèque française)

³⁴ Exposition organisée par le Drawing Lab en janvier 2021 : <https://www.drawinglabparis.com/expositions/tout-un-film/> (consulté le 12 août 2024).

³⁵ Démarche que nous présentons avec l'artiste dans « *Et ne reste que le décor* : Valorisation et création autour de la collection des Dessins de la Cinémathèque française », *Demeter*, 2021, <https://www.peren-revues.fr/demeter/438?file=1> (12 août 2024).



**Film de Mathieu Dufois *Et ne reste que le décor* (2021) à gauche et maquette de décor de Trauner à droite lors de l'exposition *Tout un film !*
(Crédit photo : Stéphane Dabrowski – La Cinémathèque française)**

Nos missions de valorisation peuvent aussi nous mener à accompagner des problématiques de mise en valeur picturale lors de prêts. La demande d'emprunt par le Guggenheim de New York dans le cadre d'une exposition réalisée autour du mouvement artistique nommé *l'orphisme* a engagé la Cinémathèque à reconsidérer la présentation de l'œuvre de Léopold Survage *Rythmes colorés* (1913). Cette œuvre est composée d'une sélection de douze pièces permettant de suivre le déroulement d'une séquence, assemblées par l'artiste sous forme de *leporello*³⁶, mise en forme pratiquée à l'époque par Robert et Sonia Delaunay. Chaque œuvre est datée et signée et porte le tampon d'atelier de l'artiste. Survage fit don à Henri Langlois en 1959 de cet assemblage qui revêt un caractère unique face aux vingt planches conservées au cabinet des arts graphiques du Centre Georges Pompidou et à la cinquantaine de dessins du MoMA de New York. Pour ce projet de film proposé à la Gaumont en 1913, l'artiste effectua une multitude de compositions abstraites au lavis d'encre, qui le placèrent parmi les premiers peintres abstraits créateur du cinéma en couleur. L'œuvre fut en premier lieu exposée par Langlois à plat, pliée dans une vitrine de la salle XVI de son musée au côté de l'expressionnisme allemand. En 1995, elle fut encadrée pour être mise en scène verticalement par le designer et chef décorateur Hilton McConnico au côté d'œuvres des débuts du cinéma et d'art contemporain au sein de l'exposition *L'art et le 7ème art*. Dix ans plus tard, lors de l'ouverture de la Cinémathèque à Bercy, elle fut restaurée et réencadrée en suivant les normes muséales et accrochée au

³⁶ Un *leporello* est un livre accordéon qui se déplie comme un accordéon grâce à une technique particulière de pliage et de collage des pages entre elles.

sein du parcours permanent du musée *Passion Cinéma*. Mondialement connue, elle fut empruntée par la Kunsthalle de Hamburg en 2009 lors de l'exposition *Tanz der Farben* organisée pour célébrer les cent ans des Ballets russes, où elle fut valorisée aux côtés des dessins de scénographies de Vaslaw Nijinsky et d'œuvres des peintres Sonia Delaunay et Frantisek Kupka. En 2024, imaginant un montage et un encadrement sécurisé laissant apparaître le volume de l'objet tel qu'il fut pensé par l'artiste sous forme de *leporello*, la Cinémathèque offre au public new-yorkais la possibilité d'avoir accès à une présentation de l'œuvre qui permet de la retrouver sous la forme de sa conception initiale.



Œuvre démontée (photo du haut) et montage en volume (photo du bas)
***Rythmes colorés* (Léopold Survage, 1913)**
(Crédit photo : Cécile Touret – La Cinémathèque française)



Nos missions de gestion de ces collections nous ont mené de leur collecte à leur valorisation, par le biais de leur catalogage, d'expositions, de projet de création et de l'écriture d'articles comme nous le proposons ici, à faire reconnaître ces documents de travail, traces des processus créatifs filmiques, au côté des démarches artistiques des peintres pour lesquels le cinéma ouvrit de nouveaux horizons plastiques.

Dans la dernière partie, nous présenterons, à l'aide d'exemples significatifs choisis parmi les collections historiques et enrichissements récents de la Cinémathèque, différentes interactions entretenues entre peinture et cinéma au sein de ses collections de dessins et d'œuvres plastiques que nous pouvons proposer à la recherche et pour la valorisation, notamment grâce à l'indexation. Nous verrons que si certain·e·s peintres s'approprièrent le cinéma comme une nouvelle technique permettant de travailler en lien avec l'abstraction formelle, le temps et le mouvement, d'autres s'inspirèrent de thématiques filmiques alors que certain·e·s cinéastes nourrirent leurs créations de leur univers graphique.

Quelques exemples d'interactions entre cinéma et peinture au sein des collections Dessins et Œuvres plastiques

Peintres, cinéma et abstraction formelle : temps et mouvement

Lorsque le poète Guillaume Apollinaire découvrit le cinéma durant la première guerre mondiale, il partagea son enthousiasme avec les peintres cubistes tels que Picasso, Braque et Fernand Léger. Ce dernier en témoigne en 1926 dans *Les Chroniques du jour* : « [c]'est Apollinaire qui m'a emmené voir Charlot pendant une permission du Front [...] le cinéma commence avec Charlot³⁷. » Naît alors un engouement autour de Charlot parmi les artistes de cette époque. Léger conçoit un pantin à l'effigie de Charlot³⁸ qui constitue la première partie de son film *Ballet Mécanique* (1924)³⁹. Ce film marque l'essor de la machine industrielle qui devient un objet esthétique central du cinéma futuriste d'avant-garde en lien avec la représentation du mouvement mécanique qu'elle génère. En 1924, le thème du film de science-fiction de Marcel L'Herbier *L'Inhumaine* incite Léger à collaborer avec le cinéaste en tant que chef décorateur. Ce travail lui permet de transposer en

³⁷ Fernand Léger dans Joëlle Moulin, *Cinéma et peinture*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2011, p. 149.

³⁸ Julie Guttierrez, « Charlot-Léger, l'homme-image », Musée national Fernand Léger de Biot, *Fernand Léger et le cinéma*, organisée en 2022, Paris : Rmn ; Grand Palais, 2022, pp. 118-123.

³⁹ Mauro Piccinini, « Aux origines de Ballet mécanique », Musée national Fernand Léger de Biot, *Fernand Léger et le cinéma*, organisée en 2022, Paris : Rmn, Grand Palais, 2022, pp. 148-157.

trois dimensions ses recherches picturales pour le décor du laboratoire. François Albera indique que « [l]e cinéma de Fernand Léger révèle un trait important de son travail pictural depuis 1909 : la mise en œuvre du mouvement dans la peinture⁴⁰. » Il ajoute ensuite :

Léger n'est pas un peintre qui s'est exprimé sur le cinéma, c'est un cinéaste qui a élaboré une poétique du film fondée sur la prise en compte des réalités matérielles de la machine cinéma [...] machine « débordante » [qui fit] subir à la peinture et aux autres arts, et les leçons qu'il en tira dans son travail de peintre, de dessinateur, de photomonteur, de muraliste (*Ibid.*, p. 135).

Dans les années 1920, les mouvements d'avant-garde⁴¹ s'emparent du cinéma comme d'une « [r]éformulation de la problématique du film à partir du champ de la peinture hors du dispositif de l'enregistrement et de la projection⁴². » Peintres inspirés par le potentiel technique et formel du cinéma, les artistes associés à l'abstraction travaillent autour d'images engendrées par le mouvement inventé par le cinéma. Ils associent à leurs séries de dessins aux formes abstraites la couleur et le rythme de la musique. Dès 1913, Léopold Survage anticipe avec ses *Rythmes colorés* (*Idem.*) les recherches sur le cinéma abstrait qui seront menées dans les années 1920 par Viking Eggeling et Hans Richter. En 1969, Henri Langlois fait ressortir l'importance de ses recherches picturales en lien avec les opportunités plastiques offertes par le cinéma :

L'influence du cinéma sur la peinture est claire. Elle est même parfois évidente : on peut voir au musée de Milan un petit dessin de Carrà qui semble un démarquage de Marey. Tous les futuristes en sont là, et pas seulement les futuristes ; le *Nu descendant l'escalier* de Duchamp en est aussi inspiré. En réalité historiquement, il était à mon avis fatal que des gens comme Picasso ou Braque, des gens comme Boccioni dont la filiation est absolument directe, pensent au cinéma. Seulement, s'ils n'y ont que pensé, tandis que Survage a fait. [...] Ils voulaient utiliser la dynamique du cinéma aux fins de leurs recherches plastiques et artistiques, et dans ce domaine, c'est à Survage que revient l'honneur, puisqu'il faut attendre 1924, en

⁴⁰ François Albera, « Reconstruire le mouvement, Léger et "l'image mobile" », Musée national Fernand Léger de Biot, *Fernand Léger et le cinéma*, Paris : Rmn, Grand Palais, 2022, p. 130.

⁴¹ Dominique Païni, « La rencontre des avant-gardes avec les cinéma », *L'art et le 7^e Art : collections de la Cinémathèque française : [catalogue de l'exposition, Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, 30 sept. 1995-8 janv. 1996]*, [S.l.] : Le Fresnoy, 1995, pp. 12-13.

⁴² Philippe-Alain Michaud, « Léopold Survage », *Collection Art graphique*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2009, Collection des arts graphiques page sur Survage, p. 69.

France, pour que Fernand Léger fasse un film différent d'esprit, mais dans le même sentiment de recherches. Survage ne pouvait pas être compris, car aucune salle n'aurait pu projeter *Rythmes colorés* en 1913. [...] Je crois qu'il y a des œuvres éternelles, et les *Rythmes colorés* ne se démoderont pas plus que les *Tours Eiffel* de Delaunay. À l'heure actuelle notre culture se nourrit des *Tours Eiffel* Delaunay, et nous en vivons. Nous ne vivons pas encore des *Rythmes colorés* de Survage, mais je sais que nous en vivrons⁴³.

Les douze *Rythmes colorés* décrits précédemment, sont considérées à la fois comme des pièces issues du processus créatif du projet filmique du peintre et comme des œuvres originales signées par l'artiste. Elles sont les dernières traces du travail pharaonique engagé par le peintre qui parle de son projet dans un article paru dans *Soirées de Paris* :

Les difficultés du côté technique résident dans la réalisation de films cinématographiques pour la projection des *Rythmes colorés*. Pour avoir une pièce de trois minutes, il faut faire dérouler 1000 à 2000 images devant l'appareil de projection. C'est beaucoup ! Mais je ne prétends pas les exécuter toutes moi-même. Je ne donne que les étapes nécessaires. Les dessinateurs ayant un peu de bon sens sauront déduire les images intermédiaires, d'après le nombre indiqué. Lorsque les planches sont faites, on les fera défiler devant l'appareil cinématographiques trois couleurs⁴⁴.

Bien que le film demeure un projet inachevé, Survage expose, en 1914, dans la salle des cubistes au Salon des Indépendants, les dessins qu'il réalise lui-même pour *Rythmes colorés*, les inscrivant à la fois dans l'histoire de la peinture et du cinéma.

Quelques années plus tard, Eggeling⁴⁵, peintre et cinéaste suédois, poursuit ces recherches autour du cinéma abstrait en relation avec la musique avec notamment la conception de son film *Symphonie diagonale*⁴⁶. Afin de compléter les œuvres en lien avec ce mouvement artistique qu'il souhaite présenter dans son musée, Henri Langlois acquiert une reproduction de ses travaux d'études intitulée *Orchestre Horizontal-Vertical* portant la mention en bas à droite « Authorized copy

⁴³ Extrait d'un texte d'Henri Langlois publié dans *La Galerie des arts*, n°6, mars 1969.

⁴⁴ *Soirées de Paris*, n°26-27, juillet-août 1914.

⁴⁵ Voir <https://lightcone.org/fr/cineaste-102-viking-eggeling> (consulté le 12 août 2024).

⁴⁶ Philippe-Alain Michaud, « Viking Eggeling », Collection Art graphique, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2009, p. 113.

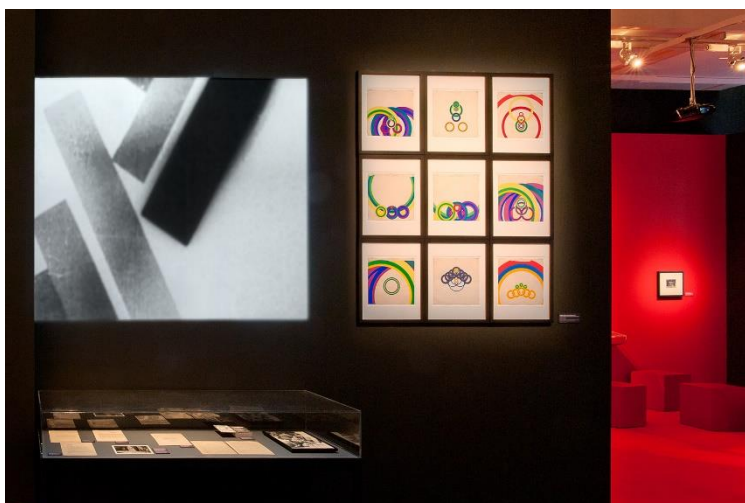
Viking Eggeling Horizontal – Vertical – Orchestra, part II Property yale university art gallery for exhibitions only. Pierre Casé ».

Hans Richter⁴⁷, qui partage une grande communauté de conception de l'avenir de la peinture avec Eggeling, collabore avec lui jusqu'en 1921 autour de nombreuses expérimentations cinématographiques. Richter donne des œuvres à la Cinémathèque à la suite des régulières sollicitations de Langlois, dont une longue toile sérigraphiée numérotée 16/25, intitulée *Rythmus 23* (1923-1965), pièce centrale de cette période de recherche. Plus tard en 1946, il réalise un film avec Alexander Calder, Marcel Duchamp, Fernand Léger, Man Ray et Max Ernst, *Dreams That Money Can Buy*⁴⁸, devenu célèbre pour ses séquences abstraites en couleur. La Cinémathèque en conservera quinze bancs-titres dessinés à la main que Richter confie à Langlois alors qu'il prépare une exposition autour du cinéma expérimental d'avant-garde, en 1952. Richter permet aussi à la Cinémathèque de compter parmi ses plus belles pièces un tirage des *Rotoreliefs* (1935-1953) de Marcel Duchamp avec qui il collabora en 1946 sur le film *Dreams That Money Can Buy* précédemment cité. En 2009, la Cinémathèque acquiert de nouvelles œuvres de Richter en lien avec l'étude du mouvement et du rythme.

Parmi les peintres des années 1920 et 1930 qui créent des compositions fondées sur le dynamisme des formes, du rythme et des jeux de couleurs, Oskar Fischinger se pose en virtuose de ces techniques plastiques et cinématographiques (Païni, 2014, p. 135). Langlois lui écrit en 1952, comme il le fit avec Hans Richter, dans les termes suivants : « Je vous serais extrêmement reconnaissant si vous vouliez nous prêter quelques-uns de vos manuscrits, photographies, dessins, études, partitions ou objets et autres documents ayant servis à la réalisation de vos œuvres » (*Idem.*). Ces quelques lignes prouvent à quel point Langlois est conscient de l'importance de conserver outre leurs films, les traces du processus créatif de ces peintres cinéastes. Ses recherches expérimentales cédées par le cinéaste sont conservées, indexées et présentées au public comme des œuvres du peintre ayant permis la création de son film.

⁴⁷ Voir <https://lightcone.org/fr/cineaste-268-hans-richter> (consulté le 12 août 2024).

⁴⁸ Musée national Fernand Léger de Biot, *Fernand Léger et le cinéma*, organisée en 2022, Paris : Rmn, Grand Palais, 2022, pp. 90-103.



***Kreise* (1933) d'Oskar Fischinger**
dans l'exposition *Le musée imaginaire d'Henri Langlois*
(Crédit photo : Stéphane Dabrowski – La Cinémathèque française)

Reflète des possibilités picturales abstraites que le cinéma a pu offrir aux peintres, nous nous devons de citer en dernier lieu un exemple datant des années 1950. En 1954, Gino Severini participe au côté de Jean Cocteau, E. W. Nay et Hans Erni au film d'Herbert Seggelke *Une mélodie, quatre peintres*, pour lequel le cinéaste eut l'idée de faire exécuter aux quatre artistes une œuvre dessinée sur pellicule suggérant les impressions d'une polonaise de Bach. Vingt-cinq dessins préparatoires de Severini, qui devaient être imprimés sur pellicule, furent donnés à la Cinémathèque par sa fille Romana en 2015, jamais montrés contrairement au portrait⁴⁹ de Charlot qu'il réalisa dans les années 1920.

Univers graphique comme source d'inspiration filmique

L'expressionnisme allemand

Si les peintres susmentionnés s'approprient le cinéma, à l'inverse, des genres cinématographiques comme l'expressionnisme allemand se nourrit de la peinture issue du courant artistique figuratif apparu au début du 20^e siècle en Europe du Nord. Cette démarche cinématographique liant peinture et cinéma intéresse Henri Langlois qui engage, grâce à Lotte Eisner, une grande campagne de collecte en Allemagne auprès des décorateurs de cette période. Cette dernière encourage les dons et dépôts et constitue un fonds de près de 600 dessins. Ce mouvement cinématographique est basé sur la réalisation de décors peints

⁴⁹ Voir l'illustration sur le catalogue de la Bibliothèque du Film Cineressources.

accentuant à l'excès les contrastes entre ombre et lumière, un jeu outré des acteur·trice·s dans un espace reconstitué en studio afin de mieux les soustraire aux règles de la perspective, associé à un déséquilibre des formes dont les maquettes de décors, conservées à la Cinémathèque sont l'écho. Les propositions graphiques réalisées pour *Le Cabinet du docteur Caligari* (1919) de Robert Wiene en sont un des exemples les plus représentatif. Robert Wiene collabore pour ce film avec trois peintres : Walter Reimann, Herman Warm et Walter Röhrig, dont les maquettes de décors sont, pour la plupart, conçues suivant le style torturé des peintures d'Alfred Kubin⁵⁰, membre du Blaue Reiter. Le réalisateur allemand Fritz Lang, peintre et architecte de formation, exerce quant à lui son art jusqu'à la fin du cinéma muet, en collaborant à de nombreuses reprises avec Otto Hunte et Erich Kettelhut. Ils se rendent célèbres notamment pour leur travail sur le film futuriste de Lang, *Metropolis* (1925), pour lequel ils bâtissent l'architecture gigantesque d'une métropole utopique préfigurant les régimes totalitaires imaginés par les peintres Lyonel Feininger (Moulin, 2011, p. 54) et Oskar Schlemmer (*Ibid.*, p. 56). En 1937, l'exposition *Art dégénéré* sonne la fin, en Allemagne, des courants d'avant-garde (dont le cinéma expressionniste), associant les intentions artistiques des peintres et des cinéastes de cette période.



Photographie de l'exposition

***Le Cinéma expressionniste allemand : splendeurs d'une collection*
présentée du 25 octobre 2006 au 22 janvier 2007 à la Cinémathèque française
(Crédit photo : Stéphane Dabrowski – Cinémathèque française)**

⁵⁰ David Robinson, « Une genèse controversée », *Le cinéma expressionniste allemand : splendeur d'une collection* (dir. Bernard Eisenschitz ; Thomas Elsaesser ; Marianne de Fleury ; Laurent Mannoni), Paris : Éditions de La Martinière ; La Cinémathèque française, 2006, p. 34.

La plupart des dessins de ce fonds ont été exposés en 2006 à la Cinémathèque française et quelques années plus tard au LACMA⁵¹ à Los Angeles, au côté d'œuvres du musée conservant un des plus riches fonds d'œuvres expressionnistes. Leur valorisation régulière dans le contexte muséal confirme la valeur esthétique de ces documents, considérés dans les années 1920 comme de simples documents de travail par leurs auteurs.

Il arrive aussi que les talents de dessinateur·trice·s ou de peintres de certain·e·s cinéastes puissent nourrir leur espace filmique. Nous citerons ici Georges Méliès et Akira Kurosawa.

Georges Méliès : l'art de la féerie

Georges Méliès, inventeur, magicien, cinéaste et dessinateur infatigable s'appropriia le cinéma comme la déclinaison d'un art de l'illusion qu'il pratique sur scène au théâtre Robert Houdin. Méliès est un des inventeurs de l'art du « trucage » qu'il explore dans ses films de nombreuses manières. Passionné par la peinture, il rencontre le peintre symboliste Gustave Moreau dont il devient l'élève. Ce dernier lui transmet son goût du fantastique et de l'imaginaire. Sous son influence, Méliès invente l'univers graphique qui nourrira la production filmique de ses féeries aux multiples personnages et animaux merveilleux évoluant dans des décors aux détails surabondants. Ses carnets de vacances, emplis de paysages bretons, seront également mis à contribution. Ses dessins préparatoires sont des préfigurations des toiles peintes de ses futurs décors, et ses dessins de costumes, celles des personnages imaginaires qui y évolueront. Sa représentation de la lune ayant reçu une fusée dans l'œil du *Voyage dans la lune* (1902) devint mondialement célèbre. Ses créations furent plagiées, puis célébrées grâce à Langlois et Franju qui le retrouvèrent des décennies plus tard dans la boutique de sa seconde femme et ancienne actrice Jehanne d'Alcy. Ruiné, Méliès avait cependant conservé une partie de ses dessins, appareils et photographies et continuait à dessiner, vendant son travail à bas prix. En 1937, la Cinémathèque lui passe commande pour refaire les principaux décors de ces féeries cinématographiques et organise des projections de ses films retrouvés que Méliès présente lui-même au public grâce à Langlois, qui aidera le pionnier de l'histoire du trucage jusqu'à sa mort en 1938. Le fonds Georges Méliès est composé d'archives, de photographies, de costumes, d'objets, d'appareils et de plus de quatre cent cinquante dessins auquel la Cinémathèque française dédie son musée en 2021⁵².

⁵¹ LACMA : Los Angeles County Museum of Art, exposition se déroulant entre le 21 septembre 2014 et le 26 avril 2015 qui généra environ 50 000 visites durant l'année 2014.

⁵² <https://www.cinematheque.fr/musee-melies-la-magie-du-cinema.html> (consulté le 14 août 2024).



Musée Méliès exposition permanente de la Cinémathèque française
(Crédit photo : Stéphane Dabrowski – La Cinémathèque française)

Akira Kurosawa : peintre cinéaste

À l'instar de Méliès, le cinéaste japonais Akira Kurosawa convoque son univers graphique lors de la conception de ses films. Kurosawa, qui se destinait à être peintre, compose ses plans comme des œuvres en mouvement, aboutissement cinématographique de ses peintures aux tracés vifs et aux couleurs chatoyantes, rendant hommage à Marc Chagall, Vincent van Gogh, Jean Renoir, Paul Cézanne, Georges-Henri Rouault, ou encore à *La Bataille de San Romano* (vers 1456) de Paolo Ucello qui l'inspire dans *Ran* (1985)⁵³. Kurosawa considère ses dessins comme les premières visualisations sur papier, d'images mentales amenées à apparaître sur l'écran :

Il y a une multitude de choses auxquelles je pense lorsque je dessine des story-boards. Le cadrage de l'endroit, la psychologie et les émotions des personnages, leurs mouvements, l'éclairage, le costume et les accessoires [...]. Si je n'ai pas pensé aux spécificités de toutes ces choses, je ne peux pas dessiner une image⁵⁴.

Kurosawa affirme le rôle central que joue son univers graphique dans son travail de cinéaste. Le besoin de dessiner ou de peindre pour concevoir les images de son film est incontournable. Les trois dessins conservés à la Cinémathèque

⁵³ Kurosawa, *dessins : Kagemusha, Ran, Rêves, Madadayo, Umi wa miteita : [exposition]*, Petit Palais, Musée des beaux-arts de la Ville de Paris, 16 octobre 2008-11 janvier 2009, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 2009, p. 17.

⁵⁴ Extrait du catalogue de l'exposition *Akira Kurosawa's Drawings*, Tokyo, 2004, Mori Arts Center Gallery. Voir Kurosawa, *dessins*, p. 11.

constituent un rare témoignage du travail pictural en noir et blanc du début de carrière du réalisateur japonais pour son chef d'œuvre *Les sept samouraïs* (1954). Kurosawa représente à la mine de graphite les personnages très expressifs du film.



**Photographie de l'exposition *Tout un film !*, Cinémathèque française
(Crédit photo : Stéphane Dabrowski – La Cinémathèque française)**

Dernièrement, la Cinémathèque a acquis un des cinq coffrets d'épreuves d'artistes signées, commandés par Kurosawa à la suite du tournage de son film *Ran*. Ce luxueux coffret est composé de six lithographies sélectionnées par Kurosawa parmi l'ensemble de ses aquarelles réalisées pour le film. Celles-ci reconstituent très précisément une époque et illustrent autant l'apparence que la psychologie des personnages. Ce travail s'apparente aux missions dévolues à la création de costumes pour lesquels Emi Wada reçut l'Oscar⁵⁵ en 1986, alors que le cinéaste n'obtint pas le prix. Ces épreuves d'artistes révèlent le travail du réalisateur qui produit, en sus d'une œuvre cinématographique, une œuvre artistique. Liées à un cinéaste et à un film majeur dans l'histoire du cinéma, ces pièces viennent compléter les éléments conservés à la Cinémathèque autour de *Ran* : photographies de Chris Marker réalisées sur le tournage du film, multiples maquettes d'affiches de Benjamin Baltimore. Elles seront aisément valorisables et permettront autant de présenter le rôle central de la peinture dans la carrière du cinéaste que de documenter son travail.

⁵⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=A5JgtJwQUMk> (consulté le 17 mai 2024).

Le cinéma comme thème d'inspiration des peintres

Source d'inspiration thématique, le cinéma est aussi le vivier de nombreuses créations d'artistes contemporains. En 1995, la Cinémathèque fait l'acquisition de *La Storia del Cinema* de Mimmo Rotella datée de 1991 et numérotée 92/100. Signée par le peintre italien associé au courant artistique du « Nouveau réalisme », elle illustre la pratique du « double décollage » qui consiste à décoller une affiche exposée dans la rue, à la maroufler sur toile puis à la lacérer. Dans ce cas, Rotella puise dans l'imagerie liée au cinéma, réinvente une des photographies de Philippe Halsman, révélant ainsi tout comme Andy Warhol sa fascination pour le *star system* et pour une de ses plus grandes icônes : Marilyn Monroe.



***La storia del cinema* de Mimmo Rotella
dans l'exposition *Le musée imaginaire d'Henri Langlois* en 2014
(Crédit photo : Stéphane Dabrowski – La Cinémathèque française)**

En 2018, l'artiste allemand Burhard Von Harder offre spontanément à la Cinémathèque une de ses productions originales, composée d'une juxtaposition horizontale de l'impression de la totalité des photogrammes du film *Citizen Kane* (1940) d'Orson Welles. Spectaculaire, elle prend la forme d'un rouleau chinois de 59 centimètres de haut par 16 mètres de long qui permet de visualiser, telle un tableau chromatique en noir et blanc, l'œuvre cinématographique du réalisateur américain célébré pour son excellence dans ce domaine.

Éléments de décors

Pour finir, nous citerons deux exemples singuliers d'œuvres d'artistes utilisées par le cinéma comme « éléments de décors ». En 2013, lors de l'exposition *Le Monde enchanté de Jacques Demy* (du 10 avril au 15 juillet 2013), la Cinémathèque

décide de reconstituer dans une des salles de l'exposition la galerie Lancien du film *Les demoiselles de Rochefort* (1966). Elle commande à cette occasion à l'artiste Claire Castagnet la copie du portrait de Catherine Deneuve à la manière de Bernard Buffet, objet central du film : « Probablement exécuté par Bernard Evein, le portrait imite le style des visages sans sourire et des silhouettes incarnées par lesquels s'est fait connaître Bernard Buffet⁵⁶. » Ce tableau, vu dans la galerie par le personnage interprété par Jacques Perrin, est à l'origine de la rencontre amoureuse avec Catherine Deneuve. Une fois l'exposition terminée, cette huile sur toile n'a pas été détruite comme un simple élément de la scénographie d'une exposition, mais a été conservée comme une réplique d'un élément de décor du film réalisé par une artiste. Cet élément de décor reproduit pour une exposition est conservé au sein des collections Dessins et Œuvres plastiques et non dans les collections Costumes et Objets comme c'est en principe le cas, car une peintre en est l'autrice. Cependant comme il ne s'agit pas d'une œuvre personnelle de celle-ci, il sera associé au type d'œuvre « dessin de film » et non « œuvre plastique » puisqu'il s'agit d'un élément du décor d'un film. La recherche sera possible par le nom de l'autrice, le titre du film et au nom de l'actrice représentée.



**Photographies de l'exposition *Le Monde enchanté de Jacques Demy*,
(Crédit photo : Stéphane Dabrowski – La Cinémathèque française)**

Second exemple significatif, l'œuvre de Jean-Charles Blais qui est venue rejoindre les collections à l'issue de l'exposition consacrée au cinéaste et peintre Michelangelo Antonioni (9 avril au 31 mai 2015). Servant d'élément de décor dans le dernier film du cinéaste *Par-delà les nuages* (coréalisé avec Wim Wenders, 1994), l'œuvre *Dans l'ombre* (1993) fut empruntée au galeriste de l'artiste lors de

⁵⁶ Josephine Jibokji Frizon, « La peinture en fiction, expériences artistiques et amoureuses dans la galerie de peinture des Demoiselles de Rochefort », *Le monde enchanté de Jacques Demy : Catalogue de l'exposition*, Paris, Skira-Flammarion, La Cinémathèque française, Ciné-Tamaris, 2013, p. 100.

l'exposition en 2015. L'indexation de cette acrylique sur toile renverra à deux types d'œuvre : « dessin de film », renvoyant au film dans lequel l'œuvre apparaît, et « œuvre plastique », renvoyant à l'auteur qui est artiste et non décorateur ou accessoiriste sur le film.

Conclusion

L'essence même de la création jaillit de l'imprégnation que les artistes puisent dans leurs environnements, intégrant des va-et-vient incessants à la pluralité de leurs univers plastiques. Si le marché de l'art a longtemps été soumis à des jugements de valeurs qui consacrait la peinture au détriment des autres arts, force est de constater aujourd'hui le décroisement de ces présupposés. Les institutions culturelles se permettent de plus en plus de prendre une place au sein de ces alchimies par le biais d'enrichissements et de la valorisation de leurs collections. Ces évolutions encouragent autant la recherche que le public à se doter d'un regard nouveau, englobant l'ensemble des éléments issus des processus créatifs artistiques qui n'étaient pas considérés comme des œuvres à part entière par leurs auteurs et autrices (voire souvent jetés). Ces pièces mises en valeur par les musées lors d'expositions temporaires ou au sein de leur parcours permanent afin de leur offrir une nouvelle respiration, encouragent une conception de l'art ouvrant des horizons nouveaux aux collections de Dessins conservées à la Cinémathèque française, car il est encore peu connu que le « cinéma » convoque le « dessin » tout au long de son processus créatif.

Ces documents graphiques ont été préservés à l'origine dans le but de documenter l'œuvre cinématographique, mais aussi de la sacrifier ; il est révélateur de constater que Langlois invente et dessine la scénographie de son musée en prenant modèle sur les musées d'arts modernes à travers le monde.

Le sujet juxtaposant les termes « peinture » et « cinéma » nous a engagé à nous interroger sur les multiples places que pouvaient prendre la « peinture » face à cet art jeune qu'est le « cinéma », au sein des collections des Dessins et Œuvres plastiques de la Cinémathèque française. Nous avons vu comment nos missions de collecte, de conservation, de mise à disposition et de valorisation de ces collections patrimoniales nous ont amené, depuis maintenant près de 80 ans, à faire vivre des œuvres d'artistes au côté de collections non-film.

Pont entre les arts, ces collections de « dessins de cinéma » et d'œuvres plastiques permettent de créer des liens entre démarche picturale et art du mouvement. Socles de fabrication d'un espace filmique cohérent, ils constituent certes un vivier de recherche dans le domaine de l'histoire du cinéma, mais

peuvent aussi offrir un terrain d'exploration aux artistes tout comme le cinéma l'a été à ses débuts. Nous espérons que la lecture de cet article suscitera la curiosité et la créativité autant des chercheur·euse·s, commissaires d'expositions que des plasticien·ne·s et stimulera l'envie d'étudier et de valoriser ce fonds rare en surpassant et en réinventant son rôle initial.

« Nous ne remercierons jamais assez [Langlois] d'avoir fouillé dans ces milliers d'images comme un astronome qui ramène du champ des étoiles celles qui étaient devenues invisibles à cause de leur éloignement⁵⁷. »

Abel Gance

Bibliographie

Albera, François, « Reconstruire le mouvement, Léger et "l'image mobile" », Musée national Fernand Léger de Biot, *Fernand Léger et le cinéma*, Paris : Rmn, Grand Palais, 2022, pp. 130-135.

La Beaumelle, Agnès de (dir.), *Collection Art graphique*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2009.

Cauquy, Émilie, « Léger et Langlois, les mains libres », Musée national Fernand Léger de Biot, *Fernand Léger et le cinéma*, organisée en 2022, Paris : Rmn, Grand Palais, 2022, p. 186-189.

Dufois, Mathieu ; Lémerige, Françoise « *Et ne reste que le décor : Valorisation et création autour de la collection des Dessins de la Cinémathèque française* », *Demeter*, 2021, <https://www.peren-revues.fr/demeter/438?file=1> (août 2024).

Fleury, Marianne de ; Morice, Jacques ; Païni, Dominique, *L'art et le 7^e Art : collections de la Cinémathèque française [catalogue de l'exposition, Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, 30 sept. 1995- 8 janv. 1996, [S.l.] : Le Fresnoy, 1995.*

Guttierrez, Julie, « Charlot-Léger, l'homme-image », Musée national Fernand Léger de Biot, *Fernand Léger et le cinéma*, organisée en 2022, Paris : Rmn ; Grand Palais, 2022, pp. 118-123.

Jibokji Frizon, Josephine, « La peinture en fiction, expériences artistiques et amoureuses dans la galerie de peinture des Demoiselles de Rochefort », *Le monde enchanté de Jacques Demy : Catalogue de l'exposition*, Paris, Skira-Flammarion, La Cinémathèque française, Ciné-Tamaris, 2013, pp. 98-105.

Lémerige, Françoise, « Conserver pour rendre accessible la "fabrique de

⁵⁷ Citation d'Abel Gance à propos d'Henri Langlois dans Dominique Païni, 2014, p. xxx.

l'animation" : les celluloids d'animation de la Cinémathèque française », *La fabrique de l'animation : pièces filmiques en chantier*, (dir. Patrick Barrès ; Bérénice Bonhomme ; Pascal Vimenet), Paris : L'Harmattan (Collection « Cinémas d'animations »), 2021, pp. 227-243.

Lémerige, Françoise, « Dessins de fous pour le film d'Enrico Fulchignoni », *Aloïse Corbaz en constellation*, Villeneuve d'Ascq, LAM, 2015, pp. 159-161.

Mannoni, Laurent, *Histoire de la Cinémathèque Française*, Paris : Gallimard, 2006.

Marquand-Ferreux, Huguette (dir.), *Musée du cinéma Henri Langlois, Volume 1, Des origines aux années vingt (Salles I à XIV)*, Paris : Maeght, 1991.

Marquand-Ferreux, Huguette (dir.), *Musée du cinéma Henri Langlois, Volume 2, De l'expressionnisme allemand aux années cinquante (Salles XVI à XIX)*, Paris : Maeght, 1991.

Marquand-Ferreux, Huguette (dir.), *Musée du cinéma Henri Langlois, Volume 3, Catalogue raisonné, index, bibliographie*, Paris : Maeght, 1991.

Michaud, Philippe-Alain, « Léopold Survage », *Collection Art graphique*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2009, p. 69.

Michaud, Philippe-Alain, « Viking Eggeling », *Collection Art graphique*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2009, p. 113.

Moulin, Joëlle, *Cinéma et peinture*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2011.

Païni, Dominique, *Arts et cinéma : les liaisons heureuses*, Gand : Snoeck ; Rouen : Réunion des musées métropolitains, 2019.

Païni, Dominique, *Le Musée imaginaire d'Henri Langlois*, Paris : Flammarion ; La Cinémathèque française, 2014.

Païni, Dominique, « L'ère des pionniers », *L'art et le 7^e Art : collections de la Cinémathèque française : [catalogue de l'exposition, Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, 30 sept. 1995-8 janv. 1996]*, [S.l.] : Le Fresnoy, 1995, pp. 11-12.

Païni, Dominique, « La rencontre des avant-gardes avec les cinéma », *L'art et le 7^e Art : collections de la Cinémathèque française : [catalogue de l'exposition, Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, 30 sept. 1995-8 janv. 1996]*, [S.l.] : Le Fresnoy, 1995, pp. 12-13.

Piccinini, Mauro, « Aux origines de Ballet mécanique », *Musée national Fernand Léger de Biot, Fernand Léger et le cinéma*, organisée en 2022, Paris : Rmn, Grand Palais, 2022, pp. 148-157.

Robinson, David, « Une genèse controversée », *Le cinéma expressionniste allemand : splendeur d'une collection* (dir. Bernard Eisenschitz ; Thomas Elsaesser ; Marianne de Fleury ; Laurent Mannoni), Paris : Éditions de La Martinière ; La Cinémathèque française, 2006, pp. 32-39.

Salomé, Laurent, « Un oiseau porté par le vent », *Georges Koskas : rétrospective : [exposition, 21 novembre 2008-22 février 2009, Musée des beaux-arts de Rouen]*, catalogue coordonné par Marie-Claude Coudert, Paris, Somogy ; Rouen, Musée des beaux-arts de Rouen, 2008, pp. 15-23.

Biobibliographie de l'auteure

Françoise Lémérige a une formation dans les domaines du cinéma, de la documentation, de la médiation culturelle, de la conservation préventive et de la régie des œuvres. En 1993 elle intègre la Bibliothèque du Film au Service des archives, en 1996 le Centre de documentation, puis en 1999 le Service de la médiation culturelle où elle collabore à des nombreux projets documentaires, pédagogiques et éditoriaux tels que *Filmer le réel : Ressources sur le cinéma documentaire* édité en 2001 par la Bibliothèque du Film, avant de se consacrer à partir de 2002 à la gestion des collections de dessins et œuvres plastiques de la *Cinémathèque française* où elle étudie notamment la conservation des celluloids peints. Ses activités la mènent à publier, à intervenir dans des colloques, et à participer à la curation d'expositions en lien avec le cinéma et le dessin contemporain.