

MUSÉE D'ORSAY



# ENFIN LE CINÉMA!

RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX — GRAND PALAIS

Sous la direction de  
Dominique Païni, Paul Perrin et Marie Robert

# ENFIN LE CINÉMA!

Arts, images et spectacles en France (1833-1907)

- Préface  
*Laurence des Cars*  
**11**
- Le hasard demeure  
le voile à soulever  
*Dominique Païni*  
**15**
- L'invention du  
spectateur moderne  
*Entretien entre  
Benoît Turquety,  
Dominique Païni,  
Paul Perrin  
et Marie Robert*  
**25**
- 
- Aléa  
*Jacques Aumont*  
**39**
- Animé  
*Paul-Louis Roubert*  
**42**
- Aquarium  
*Guillaume Le Gall*  
**44**
- Art Nouveau  
*Philippe Thiébaud*  
**47**
- Attractions  
*Martin Barnier*  
**53**
- Capitale  
*Vanessa  
R. Schwartz*  
**56**
- Corps  
comique  
*Laurent Guido*  
**62**
- Corps  
pathologique  
*Rae Beth Gordon*  
**68**
- Couleur  
*Laura Anne  
Kalba*  
**73**
- Dessin  
*Dominique  
Willoughby*  
**78**
- Dioramas  
*Noémie Étienne*  
**83**
- Discontinuité  
*Isabelle Cahn*  
**86**
- Écran  
*Vanessa R. Schwartz*  
**92**
- Espace  
*Michel Frizot*  
**102**
- Exhibitions  
*Stéphane  
Tralongo*  
**109**
- Genres  
*Dimitri Vezyroglou*  
**112**
- Histoire  
*Ivo Blom*  
**114**
- Hors-champ  
*Marie Robert*  
**118**
- Immersion  
*Livio Belloi*  
**122**
- Industrie  
*Laurent Creton*  
**126**
- Infinis  
*Monique Sicard*  
**128**
- Inventaires  
*Paul Perrin*  
**134**
- Invisibles  
*Fleur  
Hopkins-Loféron*  
**140**
- Italiens  
*Barbara Guidi*  
**144**
- Lanternes  
*Ségolène Le Men*  
**147**
- Lumières  
*Patrick Désile*  
**150**
- Monde  
*Jean-François  
Staszak*  
**154**
- Montage  
*François Albera*  
**158**
- Mouvement  
*Camille Blot-Wellens*  
**163**
- Nabi  
*Mathias Chivot*  
**170**
- Narration  
*Pierre Sérié*  
**174**
- National  
*Christophe  
Gauthier*  
**178**
- Naturalisme  
*Richard Thomson*  
**182**
- Onirique  
*Mireille Berton*  
**186**
- Opérateur  
*Laurent Le Forestier*  
**188**
- Paris spectacle  
*Philippe Hamon*  
**192**
- Points de vue  
*Paul Perrin*  
**200**
- Populaire  
*Valérie Vignaux*  
**208**
- Premiers temps  
*André Gaudreault*  
**214**
- Prétexte  
*Hervé  
Joubert-Laurencin*  
**218**
- Projection  
*Laurent Mannoni*  
**221**
- Réception  
*José Moure*  
**224**
- Relief  
*Britt Salvesen*  
**228**
- Salle  
*Jean-Jacques Meusy*  
**234**
- Satirique  
*Jérémy Houillère*  
**238**
- Sculpture  
*Leah Lehmbeck*  
**242**
- Séries  
*Marine Kisiel*  
**248**
- Sonore  
*Giusy Pisano*  
**252**
- Spectateur  
*Vinzenz Hediger*  
**258**
- Studios  
*Brian Jacobson*  
**262**
- Tableau  
*Valentine Robert*  
**268**
- Temps  
*Michel Frizot*  
**272**
- Trucs  
*Frank Kessler  
et Sabine Lenk*  
**276**
- Vibrance  
*Benoît Turquety*  
**281**
- Vocabulaire  
*Philippe Dubois*  
**284**
- Voyeur  
*Marie Robert*  
**286**
- Vue  
*Érik Bulloz*  
**292**
- 
- BIOGRAPHIES
- Segundo de Chomón  
*Stéphanie Salmon  
et Jacques Malthête*  
**295**
- Georges Demenjé  
*Laurent Mannoni*  
**296**
- Louis Jules  
Dubosq  
*Denis Pellerin*  
**297**
- Louis Ducos  
du Hauron  
*Benoît Turquety*  
**298**
- Loïe Fuller  
*Rhonda Garelick*  
**299**
- Alice Guy-Blaché  
*Pamela B. Green  
et Joan Simon*  
**300**
- Albert Londe  
*Thomas Galifot*  
**301**
- Auguste  
et Louis Lumière  
*Thomas Galifot*  
**302**
- Clément  
Maurice  
*Manon Lecaplain*  
**303**
- Georges Méliès  
*Jacques Malthête*  
**304**
- Félix-Louis  
Regnault  
*Alix Agret*  
**305**
- Élisabeth  
et Berthe Thuillier  
*Stéphanie Salmon  
et Jacques Malthête*  
**306**
- Ferdinand Zecca  
*Alain Carou*  
**307**
- 
- ANNEXES
- Listes des œuvres  
exposées  
**311**
- Bibliographie  
sélective  
**322**
- Index  
des noms propres  
**327**



# TABLEAU

Le modèle « tableau »

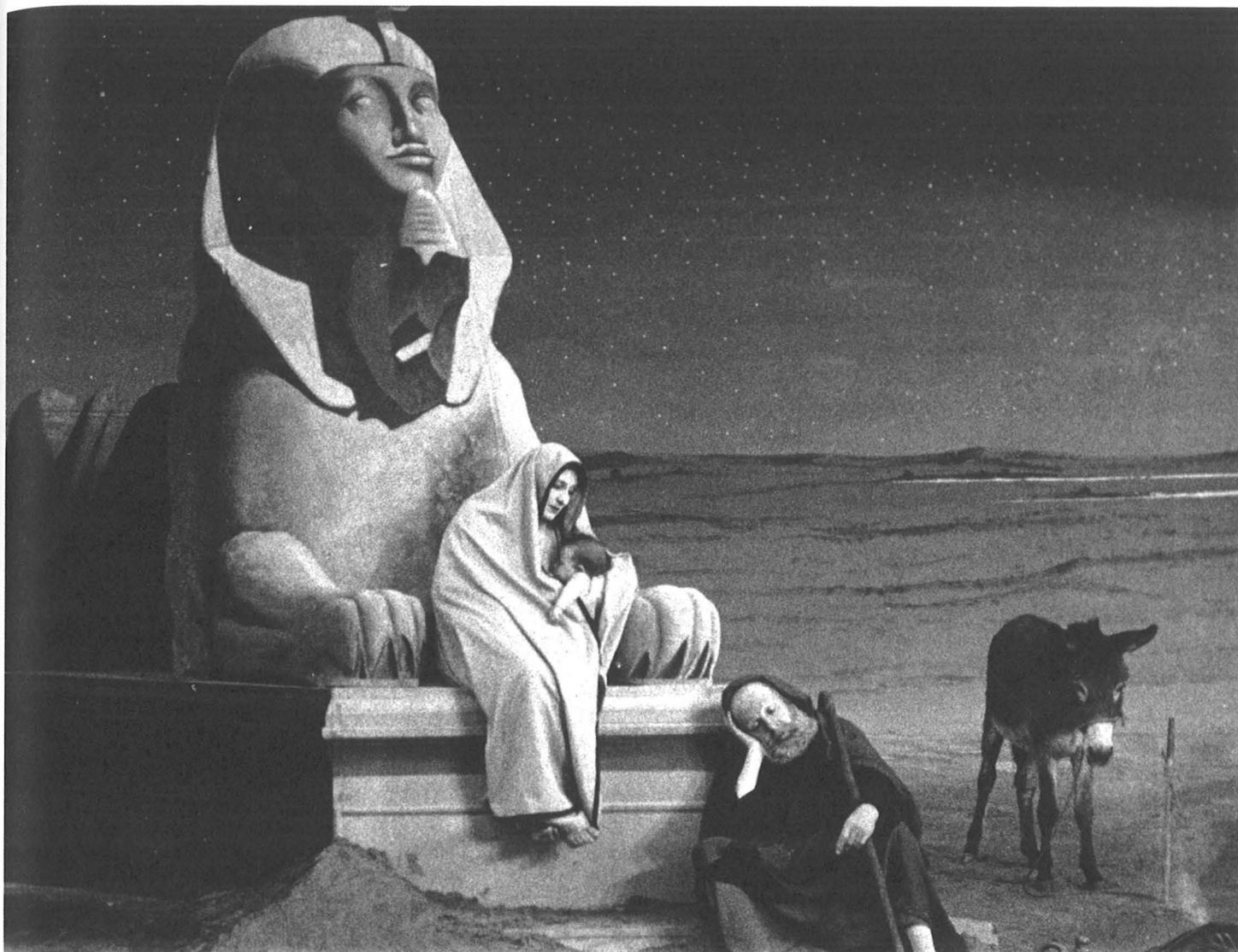
VALENTINE ROBERT

**Le cadre.** Comment mieux cadrer cette étude postulant que l'image filmique s'est définie à l'aune d'un modèle « tableau » qu'en considérant les immenses cadres dorés qui habillaient les premières images animées ? Car bien que le phénomène fût majoritairement resté inaperçu dans l'historiographie, les films des premiers temps étaient souvent projetés encadrés, dans une modélisation picturale du cinéma qui se concrétise jusqu'à l'illusionnisme, à l'instar du Vitascope promouvant les productions Edison sous forme de tableaux géants<sup>1</sup>. L'encadrement pictural de l'écran s'impose aussi bien à New York<sup>2</sup> et à Berlin<sup>3</sup> qu'en France, comme en témoigne l'affiche des projections Potel qui traversent l'Hexagone dès 1898 |277|. Forger, clouer, biseauter un « cadre de tableau aux larges moulures » pour « faire comme si l'écran était encadré et accroché au mur<sup>4</sup> » sont des consignes usuelles des manuels de projection.

Les premières salles de cinéma consolident le trompe-l'œil : l'Omnia Pathé qui ouvre à Paris en 1906 |245| au même titre que l'Urbanora House à Londres en 1908<sup>5</sup> inscrivent l'encadrement de l'écran dans leur programme architectural même. Avec les revendications de

légitimité culturelle du cinéma et la généralisation des salles prestigieuses autour de 1910, le cadre pictural et l'aura artistique qu'il semble matérialiser autour de l'image filmique sont salués. Le Central Cinéma de Roubaix éblouira ainsi les spectateurs, notamment par son « encadrement de l'écran » dont on allègue le « goût absolument distingué<sup>6</sup> ». Le cadre de tableau (qui s'impose en modèle spectaculaire et visuel général, rehaussant aussi bien les scènes de théâtre que les projections de tous ordres) |289| participe donc à la reconnaissance de la valeur artistique du cinéma – on usera d'ailleurs jusqu'à la fin de l'ère du muet de la locution « cadre d'artiste » (*artist frame*) pour désigner ce type de bordure d'écran<sup>7</sup>.

**Le nom.** La modélisation picturale des images cinématographiques se manifeste aussi au niveau terminologique, puisque le premier nom qu'on donne au film est « tableau » : « C'est une vogue; depuis tantôt trois mois, c'est à qui ira voir les tableaux animés du cinématographe. [...] Quand on se trouve en face de ces tableaux en mouvement, on se demande s'il n'y a pas hallucination. [...] Chaque tableau animé dure



au moins une minute. [...] Il faudrait citer tous ces petits tableaux de genre [...]. Tout cela vit, marche, court. Voilà de vrais portraits vivants<sup>8</sup>. »

Cette citation de 1896 condense de manière exemplaire le champ lexical pictural présent dans les premiers discours sur le cinéma, et atteste du règne du terme « tableau » bien avant celui de « film ». Le même phénomène d'une « première appellation essentiel-

lement picturale<sup>9</sup> » s'observe en anglais avec le mot (*moving*) *picture*, dont la charge étymologique « pictur-ale » (du latin *pictura*, « peinture ») est bien tangible à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Cette désignation du film par le nom de « tableau » existe aussi en russe, avec le terme *kartina*, ou en allemand avec *Bild*. En français, ce champ lexical apparaît dès les projections Lumière, dont on dit qu'elles font défiler des « tableaux animés » comme un véritable « musée vivant<sup>11</sup> », et même dès la découverte des films Edison qui ne se projettent pourtant ni sur une toile ni sur les murs : « en introduisant dans une fente une pièce de cinq cents, on voit aussitôt se développer toutes les phases d'un tableau animé<sup>12</sup> ».

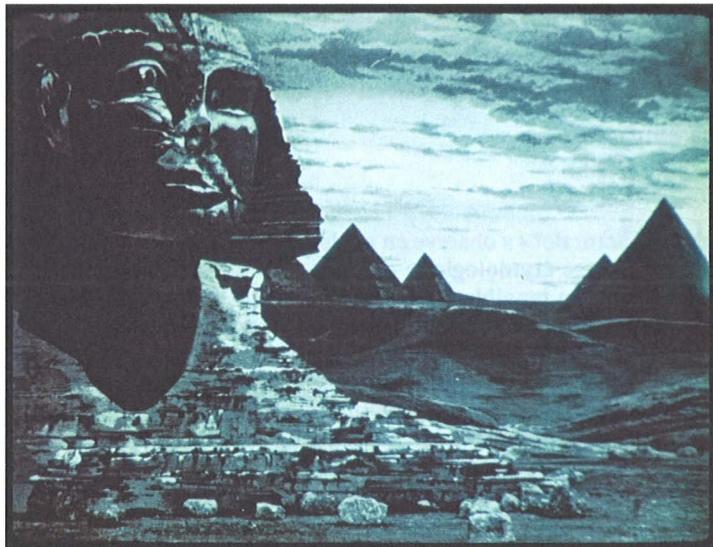
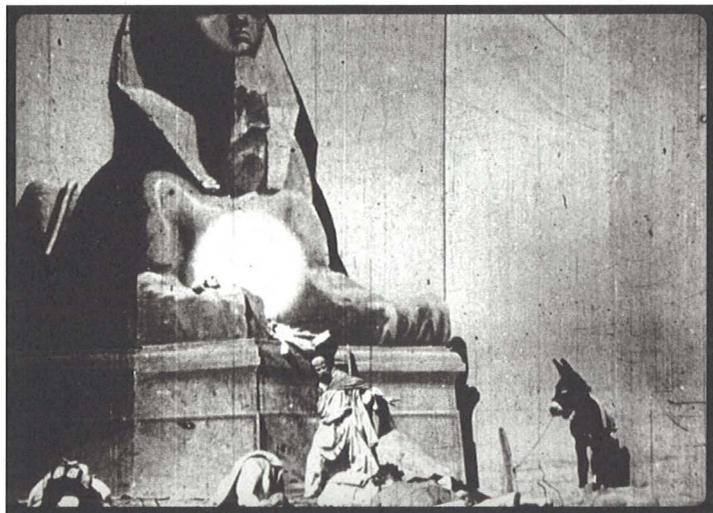
Le mot « tableau » tout court se banalise d'emblée pour désigner ces premiers films alors faits d'un seul plan. Il est concurrencé par de nombreux autres termes, comme « vue », « scène », « photographie animée » ou déjà « film<sup>13</sup> ». Mais avec l'avènement des films en plusieurs plans, l'usage se standardise : « tableau » vient désigner chacune des prises de vues. On parle systématiquement de films « en 3, 5, 10...

► 1 Raff et Gammon, *Edison's Greatest Marvel: The Vitascope*, c. 1896, affiche, coll. Library of Congress. 2 *Catalogue of New Films F.M. Prescott* (New York), 1899, frontispice. 3 *Catalogue Oskar Messter* (Berlin), 1898, p. 18. 4 David S. Hulfish, *Cyclopedia of Motion-Picture Work*, Chicago, American Technical Society, 1914 [1911], vol. 2, p. 186. 5 Luke McKernan, « Colourful Stories no. 10: Happy Centenary! », thebioscope.net, 1<sup>er</sup> mai 2008, <<https://thebioscope.net/2008/05/01/colourful-stories-no-10-happy-centenary/>>, illustration 1. 6 « Inauguration du Central Cinéma », *Journal de Roubaix*, repris dans *Le Rayon* (Roubaix), 25 novembre 1910, p. 146. 7 F.H. Richardson, *Handbook of Projection*, New York, Chalmers, 1927, vol. 1, p. 250-252. 8 Henri de Parville, « Inventions et découvertes. Le Cinématographe », *Annales politiques et littéraires*, 26 avril 1896, Paris, p. 269-270. 9 Nancy Mowll Mathews, « Introduction », dans Id. et Charles Musser, *Moving Pictures: American Art and Early Film (1880-1910)*, Manchester, Hudson Hills Press/Williamstown (Mass.), Williams College Museum of Art, 2005, p. 2. 10 Douglas Harper (dir.), *Online Etymology Dictionary (2001-2005)*, <[www.etymonline.com/index.php?term=picture](http://www.etymonline.com/index.php?term=picture)>. 11 Jules Huret, « Spectacles et concerts », *Le Figaro*, Paris, 23 mai 1897, p. 4. 12 Frédéric Dillaye, *Les Nouveautés photographiques*, 3<sup>e</sup> complément annuel à *La Théorie, la Pratique et l'Art en photographie*, Paris, Librairie illustrée, 1895, p. 158. 13 Karine Martinez, « La vue animée dans le discours journalistique (1896-1908) », dans François Albera, Marta Braun et André Gaudreault (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps/ Stop Motion, Fragmentation of Time*, Lausanne, Payot, 2002, p. 309-320.

285 • Luc-Olivier Merson, *Le Repos pendant la fuite en Égypte*, 1880  
Huile sur toile, 77 × 133 cm | Nice, musée des Beaux-Arts Jules-Chéret

286 fig. • Louis Feuillade, *La Nativité*, Gaumont, 1910  
Collection Gaumont-Pathé Archives

tableaux». Les coupes s'alignent le plus souvent sur les changements de décors, et rejoignent les usages du théâtre où l'on subdivisait également les pièces en «tableaux». Or, sur scène aussi, cette terminologie est le signe d'une «obsession picturaliste<sup>14</sup>» qui règne en maître dans l'imaginaire du spectacle et des représentations. Quelle que soit la vogue du mot, son caractère littéral sera ponctuellement appuyé, notamment à l'heure des revendications de légitimation artistique du cinéma. On clame ainsi que «certains tableaux» des *Trois Péchés du Diable* (Pathé, 1908) sont «de véritables Roybet<sup>15</sup>». Et l'emblématique *Assassinat du duc de Guise* (Film d'Art, 1908) est vanté comme une série de «tableaux d'histoire<sup>16</sup>» – briguant par ce complément le nom et le prestige de la hiérarchie des genres picturaux.



287 - Alexandre Promio, *II. La Fuite en Égypte*, vue Lumière n° 934, 1897 | Collection de l'Institut Lumière

288 - Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet, *Vie et Passion du Christ*, Pathé, 1907 | Lausanne, Cinémathèque suisse

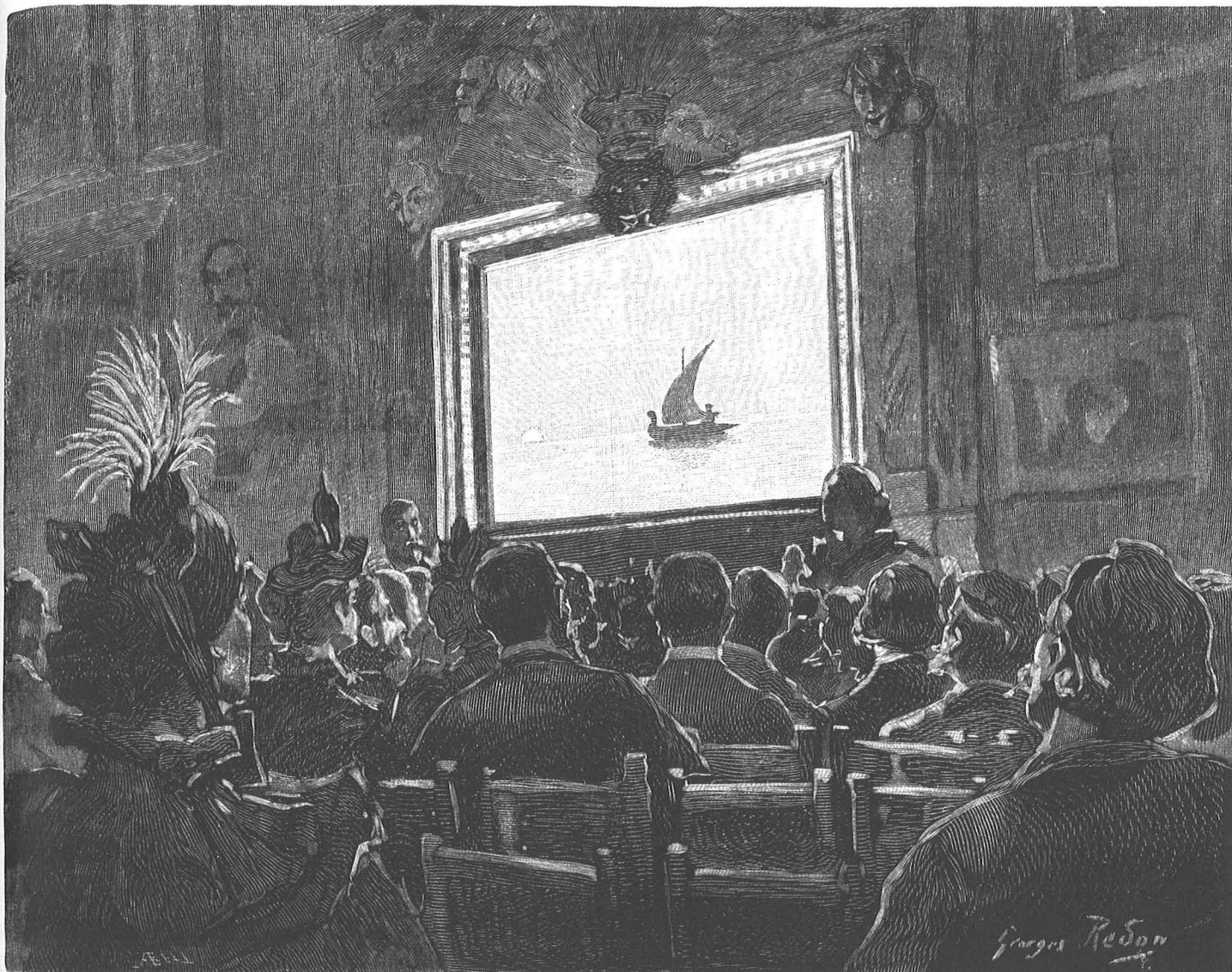
289 - Georges Redon, «Au Chat-noir. Une représentation : Héro et Léandre», *L'illustration*, 20 janvier 1894 | Paris, Bibliothèque du musée d'Orsay

**Le concept.** Le mot «tableau» est si nodal qu'il a été récupéré par l'historiographie. Soulignant la pertinence de la terminologie de l'époque et le besoin d'y être fidèle, André Gaudreault considère que l'acquis théorique «le plus décisif» des recherches sur le cinéma des premiers temps tient dans la découverte de cette conception du plan comme «un tableau autonome et autosuffisant<sup>17</sup>». Noël Burch récupère lui aussi le terme historique pour l'ériger en concept théorique: il propose la notion de «tableau primitif» pour caractériser ces plans qui composent l'espace plus qu'ils ne le décomposent et qui entre eux se juxtaposent sans s'interpénétrer, contrairement aux plans narrativement «linéarisés» qui vont s'institutionnaliser<sup>18</sup>. Tom Gunning quant à lui établit la notion anglaise de *tableau-style* ou «esthétique "tableau"<sup>19</sup>» qui s'imposera chez les historiens du cinéma pour qualifier les principes formels généraux de ces premiers films. La dénomination historique de «tableau» devient donc un véritable concept théorique<sup>20</sup>, synthétisé par Richard Abel dans la formule d'une «esthétique "tableau" de plans-séquences autonomes<sup>21</sup>».

**La copie.** Les premiers films n'ont pas seulement modelé leur cadre, leur nom, leur conception sur les tableaux: ils les ont directement copiés, reconstituant et réanimant leurs compositions sous forme de tableaux vivants. Mes recherches démontrent que le phénomène est systématique et traverse tous les types de mise en scène filmique, du genre comique à la chanson illustrée<sup>22</sup>. Les compositions dénudées y tiennent une place privilégiée, car comment mieux défier la censure qu'en incarnant d'*innocents* nus artistiques? *Le Constat d'adultère* de Garnier inspire ainsi l'un des premiers films érotiques Pathé, qui respecte chaque détail pictural de mobilier et de (dés)habillage! Contre toute attente, les films christiques se révèlent tout aussi sulfureux que ces compositions dévêtues: l'incarnation des figures sacrées par des acteurs alors dits de mauvaise vie devient moins blasphématoire dès lors que les «tableaux» filmiques prennent l'allure de véritables peintures.

Les films historiques des premiers temps systématisent l'imitation picturale, mais moins à titre de référence esthétique que de «document». Pour rejouer la mort de Marat par exemple, les films Lumière ou Pathé |180| ne proposent pas de tableaux vivants de la toile de David (comme le font aujourd'hui Lady Gaga ou les citoyens confinés dans leur salle de bains)! Les compositions prises pour modèles en 1900 font autorité non comme pièces de musée, mais dans leur caractère documenté, détaillé et diffusé: illustrées dans les manuels d'histoire, statufiées au musée Grévin, affichées sur les boîtes de chocolat. Loin d'être le seul à pratiquer la copie, le cinéma naissant vient rejoindre la

► 14 Rémy Campos et Aurélien Poidevin, *La Scène lyrique autour de 1900*, Paris, L'Œil d'or, 2011, p. 400. 15 «Spectacles et concerts», *Le Mémorial de la Loire*, 14 mars 1908, Saint-Étienne, p. 2. 16 Georges Dureau, «Visions d'Art!», *Ciné-Journal*, n° 14, 19 novembre 1908, p. 1. 17 André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Armand Colin/Québec, Nota bene, 1999 [1988], p. 28. 18 Noël Burch, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2007 [1991]. 19 Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, Urbana, University of Illinois Press, 1991, p. 37 sq. 20 Voir mon article «La part picturale du tableau-style», dans Scott Curtis, Tom Gunning, Joshua Yumibe et Philippe Gauthier (dir.), *The Image in Early Cinema: Form and Material*, Bloomington, Indiana University Press, 2018, p. 15-25. 21 Richard Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema (1896-1914)*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 99. 22 Valentine Robert, *L'Origine picturale du cinéma. Le tableau vivant, une esthétique du film des premiers temps*, thèse de doctorat, université de Lausanne, 2016. 23 Valentine Robert, «Die "letzten Patronen" der ersten Historienfilme. Zur malerischen Qualität der frühen Filmbildes», dans Jörg Schweinitz et Daniel Wiegand (dir.), *Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*, Marbourg, Schüren, 2016, p. 117-149. 24 Alain Carou, «Art et imitation. Sur une bande de la série "Le Film esthétique" et son procès», *1895, revue d'histoire du cinéma*, hors-série «Louis Feuillade», octobre 2000, p. 39-50. 25 Lynda Nead, *The Haunted Gallery: Painting, Photography, Film c. 1900*, New Haven, Yale University Press, 2007, p. 4. 26 *Films Pathé frères. Supplément*, juillet 1907, Paris, p. 29-30. 27 Scénario Gaumont de *Tableau trop fidèle*, déposé à la BNF en 1907 [n° 601, scène II, p. 1]. 28 *Catalogue Pathé*, août 1904, Paris, p. 62.



chaîne des reproductions qui caractérise alors la création, et dont il devient un extraordinaire maillon. Le meilleur exemple que j'aie pu découvrir concerne *Les Dernières Cartouches* d'Alphonse de Neuville<sup>23</sup> [116, 120], tandis que *Le Repos en Égypte* de Luc-Olivier Merson marque le chant du cygne de cette pratique. Ce tableau a inspiré la production cinématographique depuis les premières mises en scène Lumière jusqu'au « Film esthétique » Gaumont, décliné chez Pathé avec un sphinx plus ou moins actualisé [285-289]. Découvrant par hasard le tableau vivant de sa propre toile dans le film de 1910, le peintre s'en offusque. Il saisit Gaumont pour plagiat<sup>24</sup>. L'évolution du statut artistique et juridique du cinéma érigea donc ses copies en délit. Le cinéma des années 1900 travaille les tableaux vivants dans l'insolente impunité d'un exercice de style intermédial, une reproduction placée sous le signe de la dépossession. Mais dès lors que le film atteindra un statut culturel concurrentiel, le modèle pictural trop appliqué s'y verra condamné.

**Le miroir.** C'est aux films des premiers temps eux-mêmes que nous laissons le mot de la fin, puisque, au gré d'un savoureux jeu de miroirs, ils ne cessent de se thématiser sous forme de tableaux animés. Des

titres comme *The Magic Picture* (Biograph, 1900), *Animated Painting* (Edison, 1904) ou *Portraits vivants* (Pathé, 1907) révèlent l'importance du motif du tableau enchanté dans le cinéma émergent, où il prend la dimension réflexive d'une « métaphore du nouveau médium et de son pouvoir de représentation<sup>25</sup> ». Dans le film *Peintres modernes* (Pathé, 1907), tout de trucages et de mise en abyme, les artistes d'une « nouvelle école » promeuvent un nouveau type de tableau, présenté dans une formule digne d'un véritable manifeste pictural de l'image filmique : « Plus de natures mortes, mais de la nature vivante, vibrante, animée<sup>26</sup> ! » Gaumont aussi se prend au jeu : dans *Le Tableau trop fidèle* (1907), un peintre « espiègle » crée une toile qui tout à coup, selon les termes mêmes du scénario, « s'anime et cinématographie le tableau<sup>27</sup> ». Et dans *Peinture animée* de Ferdinand Zecca (Pathé, 1903), un artiste « met en mouvement » sa peinture « au moyen d'un artifice mécanique<sup>28</sup> » qui se matérialise en manivelle. Il se fait alors « opérateur » du tableau qui se mue en écran. L'on ne s'étonnera pas, dès lors, de voir Zecca s'autoportraiturer dans un jeu de reflets picturaux abismaux : l'opérateur se filme en peintre, qui lui-même se peint en image animée ; la peinture se « cinématographie » et le film se picturalise ; les cadres s'englobent et se confondent ; le tableau se fait miroir ●



EK 197877 · 50€



9 782711 878772

M  
O

