



THE IMAGE IN EARLY CINEMA

Form and Material

EDITED BY SCOTT CURTIS, PHILIPPE GAUTHIER, TOM GUNNING, AND JOSHUA YUMIBE



PART I: FORM

1 La part picturale du *tableau-style*

Valentine Robert

L'ESTHÉTIQUE DE L'IMAGE dans le cinéma des premiers temps s'est vue donner le nom de « *tableau style* », que l'on pourrait traduire littéralement par « style-tableau » et qui fut officialisé par la « bible » des chercheurs de Domitor, *The Encyclopedia of early cinema*¹. La définition, détaillée par André Gaudreault, y décrit une esthétique « fondée sur l'unité d'action, d'espace et de temps, [et sur] une dynamique centripète du cadre »². Si cette définition associe avant tout le *tableau-style* à la discontinuité du montage, dans *A Companion to Early Cinema* – que l'on pourrait appeler notre « Nouveau Testament » –, Rob King parle explicitement de « *tableau style of framing* »³. Et l'on a pu lire ailleurs, par exemple dans *The British Cinematographer*, « *tableau style of staging* »⁴. La notion qualifie donc le style visuel de l'image filmique originelle à tous niveaux (mise en scène, cadrage, montage). D'ailleurs, on trouve déjà la mention généralisée de « *tableau style of filmmaking* »⁵ dans le premier livre de Domitor – notre « Genèse » ? Cette généralisation a passé par nombre d'autres de nos « textes sacrés », à commencer par les écrits fondateurs de la définition signés par Tom Gunning⁶, Noël Burch⁷ et André Gaudreault⁸, que Richard Abel a synthétisés dans la formule « *tableau style of autonomous shot-scenes* »⁹. Elle connaît une sorte d'aboutissement avec le *Silent Cinema Reader* et sa locution globalisante de « *tableau style of early films* »¹⁰ (mais cela ne me fera pas dire que le *Silent Cinema Reader* est un livre apocalyptique).

Si cette notion de *tableau-style* s'est imposée, c'est d'abord par sa validité historique, puisque ce terme français de « tableau » qu'on conserve intact en anglais, comme pour alléguer son caractère citationnel, était effectivement utilisé à l'époque pour décrire les premières images filmiques. « Dès le premier *tableau*, 'Le repas de bébé', toute la salle était conquise »¹¹, dit l'un des premiers comptes-rendus du Cinématographe Lumière, qui n'a pas l'exclusivité terminologique: « Le Biographe est dès maintenant la grande attraction du jour. [...] Pendant vingt minutes, on assiste à une série de *tableaux* qui sont la vie même »¹². Le terme s'applique même aux films qui ne sont pas projetés: « En introduisant dans une fente [du Kinétographe] une pièce de cinq cents, on voit aussitôt se développer toutes les phases d'un *tableau* animé »¹³. Bien sûr, « tableau » n'est pas le seul terme utilisé en français à l'époque – on parlait

aussi de « vues animées », de « scènes », et déjà de « films ». Mais l'appellation « tableau » se systématisait avec l'avènement des films en plusieurs plans, où le mot vient désigner chaque prise de vue, que les catalogues numérotent pour parler de films « en 5/10/12 tableaux »¹⁴. En anglais, cette locution sera communément traduite par « scenes » ou par « pictures », mais on trouve parfois le mot « tableaux » intact¹⁵, que ce soit chez les représentants anglophones de Pathé¹⁶, Gaumont¹⁷, ou Méliès¹⁸.

Provenant d'autres champs culturels, le terme « tableau » rattache l'image cinématographique à d'autres images, d'autres esthétiques. Le mot structure les pièces de théâtre¹⁹, et ne se limite pas aux images scéniques ; il en est de même de celles projetées, puisqu'on désigne également les plaques de lanterne magique sous le nom de « tableaux de projection »²⁰ ou « tableaux sur verre »²¹. Le terme s'utilise aussi dans l'édition de lithographies (« tableaux en noir ou en couleur »²²) et même pour les compositions presque vivantes des musées de cire²³. « Tableau » s'utilise donc partout, il est comme le nom même de l'intermédialité. Et il est plus précisément le nom d'un *pictorialisme*. Car fondamentalement, le mot tableau, en français, veut dire *peinture*. La peinture encadrée et accrochée au mur. En réalité, si le mot s'utilise au théâtre, c'est parce qu'il règne un modèle pictural dans la dramaturgie, parce que depuis Diderot, on contemple une scène comme une toile peinte. D'ailleurs, les « tableaux » théâtraux les plus parfaits selon Diderot sont ce qu'on appelait des *tableaux vivants*. C'est-à-dire des moments de mise en scène où les acteurs ne se limitent pas à créer un effet pictural, mais imitent précisément une peinture célèbre, parfois même en tenant la pose plusieurs secondes, voire plusieurs minutes. Le phénomène a été théorisé par l'historien du théâtre Martin Meisel sous le nom de « realization »:

'Realization' [...] had a precise technical sense when applied to certain theatrical tableaux based on well-known pictures, [it] was in itself the most fascinating of 'effects' on the nineteenth-century stage, where it meant both literal re-creation and translation into a more real, that is more vivid, visual, physically present medium.²⁴

Or, ces *realizations* trouveront un terrain d'expérimentation privilégié au cinéma – où d'ailleurs, en français, on parle précisément de « réalisation » pour désigner la création d'images filmiques. Meisel lui-même avait parlé de cinéma, qui, fondé sur le paradoxe entre l'image fixe et animée, semblait à ses yeux l'héritier tout désigné du tableau vivant²⁵. Mais l'état de la recherche en histoire du cinéma ne permit guère à Meisel de connaître d'autres tableaux vivants que ceux de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) ou de *MASH* (Robert Altman, 1970), et il conclut que les citations picturales se concentraient dans ce cinéma pictorialiste postmoderne et n'étaient que « sporadiques dans les films antérieurs »²⁶. Mais il n'en est rien, l'intuition de Meisel était juste. Le cinéma s'est réellement

fait l'héritier du tableau vivant et a travaillé les *realizations* de manière non pas sporadique, mais primordiale.

Ce n'est pas un hasard, selon moi, si l'on parle de *tableau-style* pour désigner le cinéma des premiers temps. Le paradigme esthétique du *tableau* s'est concrètement *réalisé* dans des imitations picturales *directes*. Les chercheurs sont rares qui, comme Ian Christie²⁷, ont su ébaucher ce corpus pourtant très étendu, qui traverse tous les genres, des films bibliques aux films érotiques en passant par les films comiques et historiques²⁸. Ces tableaux vivants filmiques problématisent de manière déterminante la forme, la matérialité et l'intermédialité de l'image dans le cinéma des premiers temps. L'un des cas les plus emblématiques est tiré d'une peinture de Jean-Léon Gérôme, *Un Duel après le bal* (fig. 1.1a).

Il s'agit d'une scène de mort, qui pourrait paraître peu propice à une réanimation. Pourtant, en 1900, Pathé sort un film du même titre, *Un Duel après le bal*, dont l'enjeu est de réinscrire l'image fixe dans un mouvement gestuel et narratif. Le duel est d'abord reconstitué dans toute la vivacité de ses mouvements. Cela permet de vivre dans toute son intensité dramatique le moment où Pierrot est touché, et tombe dans les bras de ses témoins. Alors la composition picturale apparaît, les personnages se figent sous nos yeux et tiennent la pose plus de cinq secondes (fig. 1.1b)²⁹. Le film semble s'arrêter. Mais le mouvement reprend et l'on assiste au déroulement dramatique de l'agonie et des lamentations, jusqu'à ce que Pierrot se soit définitivement écroulé à terre. Le film vient donc nous montrer *l'avant* et *l'après* du tableau, il redéploie la temporalité que la peinture de Gérôme condensait.

Le travail sur la temporalité est précisément l'une des caractéristiques majeures de la peinture de Gérôme. Au XIXe siècle, la temporalité de l'image artistique se définissait essentiellement par ce que Lessing avait nommé « l'instant prégnant »: c'est-à-dire un moment artistique idéal qui condensait l'action en en suggérant l'avant et l'après dans l'imagination du spectateur³⁰. Dominique Païni a cependant postulé que Gérôme avait rompu avec cette tradition pour développer une esthétique de « l'instant d'après », défini comme « un instant *quelconque* qui succède à ce qui aurait pu être *idéal*, ou *prégnant* »³¹. C'est-à-dire une sorte d'instantané photographique (voire photogrammatique) pris juste après l'instant prégnant. Dans cette peinture, Gérôme semble proposer un entre-deux de ces concepts. Certes, nous sommes *après* le moment fatidique. Pierrot a déjà été touché, il se meurt, le vainqueur a eu le temps de se retourner et de s'éloigner. Pourtant, il se joue bien ici un instant prégnant. La suggestion émotionnelle culmine dans ce tragique face-à-face avec la mort déguisé en comédie. De plus, Gérôme nous permet d'imaginer très précisément tout le déroulement de l'action par un subtil jeu d'indices: les deux épées, les pas dans la neige, les plumes tombées du costume de l'adversaire, la blessure... C'est comme si nous pouvions *voir* le duel dans le vide ménagé au centre, qui est comme la matérialisation spatiale



Fig. 1.1a Jean-Léon Gérôme, *Duel après le bal*, c.1857–1859—huile sur toile, 15.4 x 22.2 in., Baltimore, Walters Art Museum (réplique autographe du tableau de Chantilly de 1857).



Fig. 1.1b *Le Duel après le bal* (Pathé, 1900)—photogramme, avec l'aimable autorisation du Gosfilmofond de Russie (Fondation Nationale des archives de films).

de l'ellipse temporelle³². Gérôme travaille ainsi une temporalité spécifique, qu'on pourrait appeler « l'instant prégnant d'après », en un paradoxe qui semble presque appeler la reconstitution cinématographique.

Le film Pathé répond à cet appel en remettant les indices dans l'ordre. Il renchérit même par un ajout, puisqu'une femme qui n'était pas dans la peinture apparaît. Elle surgit du hors-champ, alors même que les deux adversaires de Pierrot sont en train de s'y engouffrer. Le film fait donc éclater le cadre de la peinture. Malgré leur pictorialisme et leur dynamique de tableau centripète, ces premiers films mettent déjà en place quelque chose de la tension théorique qu'a instituée André Bazin entre le cadre et le cache, c'est-à-dire entre un espace pictural clos, et un espace filmique ouvert sur un hors-champ³³. Mais cette femme à la gestuelle frénétique ne brise pas seulement le cadre ; elle vient surtout rompre la pose et remettre le tableau en mouvement³⁴, puisque ce film Pathé dramatise bel et bien un *arrêt sur image*. Le film fait voir et reconnaître l'image fixe. Il transgresse les lois du médium cinématographique pour matérialiser sa filiation picturale, qui est d'ailleurs proclamée dans le descriptif du catalogue :

Cette scène prise en temps de neige dans un décor naturel est la reproduction exacte du tableau de Gérôme qui figure dans la galerie du château de Chantilly³⁵.

Le film fait donc explicitement référence à la peinture originale en citant son auteur et en spécifiant même son lieu d'exposition. Il est toutefois peu probable que l'équipe Pathé ait jamais mis les pieds à Chantilly³⁶. Le film ne s'inspire assurément pas directement de la toile originale : il est pris dans l'engrenage de ses reproductions. L'œuvre de Jean-Léon Gérôme est emblématique de « l'ère de la reproductibilité technique » de Walter Benjamin³⁷. Il est l'un des peintres qui ont le mieux exploité le contexte commercial et industriel de l'art du XIXe siècle. Allié à Goupil, le plus grand marchand et éditeur d'art de son temps, Gérôme développe un style pictural basé sur la ligne et le réalisme presque photographique, qui permet à ses toiles d'être parfaitement reproductibles mécaniquement. Cela indignait au plus haut point Émile Zola :

M. Gérôme travaille pour la maison Goupil, il fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à des milliers d'exemplaires. Ici, le sujet est tout, la peinture n'est rien : la reproduction vaut mieux que l'œuvre³⁸.

Qu'on partage ou non le mépris de Zola, on doit constater que la stratégie industrielle de Gérôme – qui lui a valu l'étiquette *précinématographique* de « producteur-réalisateur d'images »³⁹ – paie. *Un Duel après le bal* connaît une reproduction par « cascades d'images »⁴⁰, qui en font « l'un des tableaux les plus reproduits de son temps »⁴¹. Gérôme met en œuvre toutes les techniques (lithographie, eau-forte, photographie, photogravure), tous les formats (des planches à l'échelle aux cartes

postales), toutes les nuances (noir-blanc, brun, pierre de teinte, coloris), et tous les prix (des reproductions les plus luxueuses recherchées par la haute société aux séries industrielles distribuées en masse). Pendant plus de 30 ans, les reproductions sont incessamment relancées et imprègnent durablement l'imaginaire collectif. Lorsque Martin Scorsese, dans *The Age of Innocence* (1993), fait entrer son héros dans le salon d'un connaisseur, sa caméra fait un détour ostensible pour afficher en gros plan la pièce incontournable: *Un Duel après le bal*.

Mais la répétition du tableau n'est pas le seul fait de la reproductibilité technique. L'historien d'art Stephen Bann a en effet prolongé les réflexions de Walter Benjamin en montrant que le XIXe siècle marqua l'avènement d'une « ère de la reproduction » au sens large, tant manuelle que mécanique⁴². Eik Kahng a même postulé que cette période vit l'émergence d'une véritable « esthétique de la répétition »⁴³, où l'image était pensée dans la déclinaison, la transposition, l'appropriation. *Un Duel après le bal* en est exemplaire au point qu'il existe plusieurs originaux: Gérôme lui-même a recréé sa toile. Il a produit trois versions de taille différente⁴⁴, qui varient la visibilité de l'arrière-plan et la silhouette de l'adversaire. Cette nouvelle conception du tableau donne tout son sens à la reprise de Pathé, qui s'en sert donc comme d'un tableau fait pour être reproduit, copié, adapté, et plus précisément « réalisé » en *tableau vivant*.

La composition avait fait l'objet de nombreuses réincarnations sur scène avant d'être réinterprétée à l'écran. Deux ans à peine après l'exposition du tableau au Salon, on annonçait à Paris la représentation du *Duel de Pierrot* de Bridault et Legrand, pièce mimique « d'un nouveau genre »⁴⁵, « tirée du fameux tableau de Gérôme »⁴⁶. Ce tableau vivant fait école. On le retrouve à la fin de pièces comme *Fanfan la Tulipe*⁴⁷ et il reste le *clou* de pièces dramatiques comme le *Duel de Pierrot* de Gustave Haller [alias George-Achille Fould] en 1881⁴⁸. Il fait aussi l'objet de tableaux vivants autonomes comme celui qui émerveilla Madison Square Garden en 1893: « parfait dans [son] absolue quiétude », la reconstitution du *Duel* se distinguait de la série en produisant « un effet dououreusement réel et cependant profondément pictural »⁴⁹. On retrouve également le tableau de Gérôme dans des pantomimes comiques⁵⁰, acrobatiques⁵¹ ou « à grand spectacle »⁵². Enfin, il est aussi joué dans les revues, par exemple dans *Paris-Crinoline* qui, moins d'un an après son exposition au Salon, présente sans doute le premier tableau vivant du *Duel après le bal*⁵³. L'incomparable destin scénique de cette peinture de Gérôme a d'ailleurs été prédit d'emblée par Nadar, qui la caricature comme un « théâtre de guignol »⁵⁴. Il devine dans la toile une sorte de *tableau vivant prêt à l'emploi*, fait pour être transposé dans un cadre scénique. Et la destinée de ce tableau vivant ne s'arrêtera pas au rideau, mais accèdera à l'écran.

Accéder à l'écran peut devenir un moyen de retrouver un encadrement pictural doré. Car à cette époque, les images projetées s'encadrent souvent⁵⁵. Les



Fig. 1.2a Edison Vitascope Company, Affiche publicitaire des projections Vitascope, c.1896—imprimé par la Metropolitan Print Company (New York), conservée à la Library of Congress, www.loc.gov/item/2003689462 (accès juin 2017).

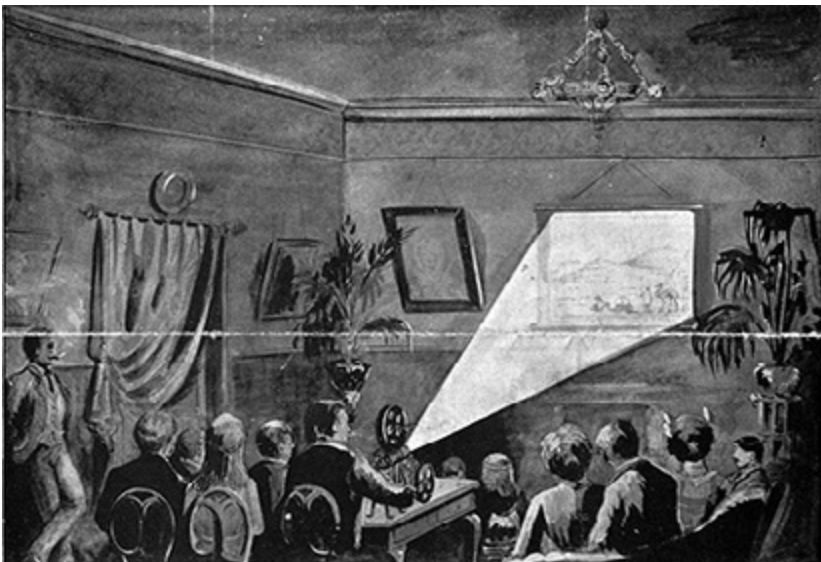


Fig. 1.2b Illustration du prospectus promotionnel *The Cinerama. The Educational and Home Amusement* (London: The Stress Company, s.d.), avec l'aimable autorisation de la Cinémathèque française, coll. Will Day.

premiers films ne prennent pas des tableaux que le nom, ils en prennent aussi le cadre – tant l’encadrement que les dorures, comme le rappelle l’affiche du Vitascope (fig. 1.2a). Charles Musser a même montré que ce cadre doré géant utilisé en 1896 autour des films Edison provenait précisément de la machinerie des tableaux vivants⁵⁶. Cet usage d’encadrer l’écran, qui concrétise la définition de Tom Gunning du tableau cinématographique des premiers temps « mis en cadre plutôt qu’en récit »⁵⁷, se popularise partout. Au point que lorsqu’il s’agira de penser la projection privée, le lieu qui s’imposera sera les murs du salon: on va projeter les films comme des peintures, à côté des autres tableaux, et dans les mêmes cadres (fig. 1.2b).

Or, comme l’a amèrement constaté Zola, sur ces murs de salon, les peintures de Gérôme étaient omniprésentes:

Il n’y a pas de salon de province où ne soit pendue une gravure représentant *Le Duel au sortir d’un bal masqué* [...], dans les ménages de garçons, on rencontre *Phryné devant le tribunal* [...]. Les gens plus graves ont *Les Gladiateurs* ou *La Mort de César*⁵⁸.

Et il s’avère que *Le Duel* n’est pas la seule peinture de Gérôme à avoir fait l’objet d’une *realization* au sein du cinéma des premiers temps, au contraire. Il en est exactement pareil de *Phryné devant l’Aréopage*⁵⁹, des gladiateurs de *Pollice Verso*⁶⁰ et de *La Mort de César*⁶¹. Chacun des tableaux de Gérôme cités par Zola s’est propagé des murs de salon aux écrans de cinéma. Chacune de ces peintures s’est vue devenir un « tableau » de cinéma, dans le sens pleinement pictural de cette désignation des premières images filmiques que j’espère avoir réactivé ici.

VALENTINE ROBERT est Maître-assistante en Histoire et esthétique du cinéma à l’Université de Lausanne. Elle a codirigé *Le film sur l’art, entre histoire de l’art et documentaire de création* et *Corporeality in Early Cinema. Viscera, Skin, and Physical Form*.

Notes

1. Richard Abel (dir.), *Encyclopedia of Early Cinema* (New York: Routledge, 2005), 209.
2. André Gaudreault, « Editing: tableau style », dans *ibid.*, 210.
3. Rob King, « The Discourses of Art in Early Film, or, Why Not Rancière? », dans André Gaudreault, Nicolas Dulac et Santiago Hidalgo (dir.), *A Companion to Early Cinema* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2012), 158.
4. Duncan J. Petrie, *The British Cinematographer* (Londres: BFI, 1996), 8.
5. Expression de Peter Krämer dans Roland Cosandey, André Gaudreault et Tom Gunning (dir.), *An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema* (Lausanne: Payot, 1992), 191.

6. « The tableau-style of single-shot scenes » est formulé par Tom Gunning, *D. W. Griffith and the origins of American narrative film: the early years at Biograph* (Urbana: University of Illinois Press, 1991), 37ss. Mais les occurrences courent dès ses premières conférences et articles, notamment dans « 'Primitive' Cinema—A Frame Up? or The Trick's on Us », *Cinema Journal* 28 (hiver 1989), 3–12.

7. Le « tableau primitif » est défini comme la première caractéristique du MRP dans Noel Burch, *La Lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique* (Paris: Nathan, 1991). Cette théorie prend ancrage dans des études préalables comme « Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach », dans Philip Rosen (dir.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (New York: Columbia University Press, 1986), 483–506.

8. La notion de « tableau » émerge dès les premiers articles d'André Gaudreault qui, dans *Du littéraire au filmique: système du récit* (Paris/Québec: Armand Colin/Nota Bene, 1999[1988]), 28, considère que « l'acquis le plus décisif de ces dix dernières années de recherche [sur le cinéma des premiers temps est] cette 'découverte' de tout premier ordre relative à la conception qui aurait prévalu eu égard au plan [fonctionnant] comme un tableau autonome et autosuffisant ».

9. Richard Abel, *The Ciné goes to town: French Cinema 1896–1914* (Berkeley: University of California Press, 1998), 99.

10. Lee Grievson et Peter Krämer (dir.), *The Silent Cinema Reader* (Londres: Routledge, 2004), 188 (locution complète: « the tableau-style characteristic of films from earlier periods »). L'ouvrage compte plusieurs autres occurrences de « tableau style » (p. 57, p. 163, etc.) qui attestent de sa systématisation.

11. *Le Stéphanois* (Saint-Etienne, 27 avril 1896), 2, je souligne.

12. *Le Figaro* (Paris, 17 septembre 1897), 4, je souligne.

13. Frédéric Dillaye, *Les Nouveautés photographiques. 3e Complément annuel à la Théorie, la Pratique et l'Art en Photographie* (Paris: Librairie illustrée, 1895), 158, je souligne.

14. Voir le bilan de Karine Martinez, « La vue animée dans le discours journalistique », dans François Albera, Marta Braun et André Gaudreault (dir.), *Stop Motion, Fragmentation of Time* (Lausanne: Payot, 2002), 309–20.

15. Santiago Hidalgo a commenté la manière dont les premiers textes anglais sur le cinéma étaient bancals dans leur traduction de la terminologie française, « in the process creating a kind of 'third language' of mistranslated terms » (« Awareness of Film, Language, and Self in Early American Film Publications », dans *A Companion to Early Cinema*, op. cit., 210–11).

16. Aucun systématisme ne préside à ces choix de traduction qui divergent au sein d'un même catalogue, parfois sur une même page, à l'instar du *Catalogue Pathé* (New York, 1905), 133.

17. *Winter in Switzerland* (Gaumont, 1905) est ainsi présenté comme « a complete exhibition in nine remarkable tableaux » (*The Elge Monthly List* 66 [avril-mai 1905], 9).

18. Voir Jacques Malthète, « Détail de l'analyse des termes désignant le film chez Méliès », dans Jacques Malthète et Michel Marie (dir.), *Méliès, l'illusionniste fin-de-siècle* (Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997), 37–42.

19. Cet héritage théâtral a été étudié par Ben Brewster et Lea Jacobs, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film* (New York: Oxford University Press, 1997).

20. L'abbé Moigno, *l'Art des projections* (Paris: Bureau du Journal Les Mondes, 1872), 91.

21. *Catalogue des tableaux sur verre pour l'enseignement par les projections A. Molteni* (Paris, s.d.).

22. *Catalogue de l'imagerie de la Maison de la Bonne Presse* (Paris, 1907), 7.
23. Le *Catalogue illustré du Musée Grévin* (Paris, 1891) est emblématique de cette terminologie.
24. Martin Meisel, *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England* (Princeton: Princeton University Press, 1983), 30.
25. *Ibid.*, 51.
26. *Ibid.*, 91.
27. Ian Christie, « Painting and the Visual Arts », dans *Encyclopedia of early cinema*, op. cit., 493-497.
28. Voir ma thèse de doctorat *L'origine picturale du cinéma. Le tableau vivant, une esthétique du film des premiers temps* (2016, Université de Lausanne, dir. François Albera).
29. Je remercie pour leur aide dans la localisation de cette copie Peter Bagrov, Natalia Jakovleva, Valérie Pozner, Ivo Blom et Yuri Tsvian.
30. (Notion aussi traduite par « instant fécond ») Lessing, *Laocoon* [1766], trad. Courtin [1866] (Paris: Hermann, 2002), 55-57.
31. Dominique Païni, « Peindre l'instant d'après ou Gérôme cinéaste », dans Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx et Edouard Papet (dir.), *Jean-Léon Gérôme (1824-1904) L'Histoire en spectacle* (Paris: Musée d'Orsay/Skira-Flammarion, 2010), 336.
32. Dominique de Font-Réaulx, « Cat. 51, *Un Duel après le bal* » dans *ibid.*, 120.
33. André Bazin, « Peinture et cinéma », dans *Qu'est-ce que le cinéma? vol.2, Le cinéma et les autres arts* (Paris: Cerf, 1959), 128-9.
34. Cette figure vient aussi inscrire le tableau dans une temporalité narrative plus large en incarnant la cause du duel. Voir Yuri Tsvian, *Immaterial bodies: a cultural analysis of early Russian films* (Los Angeles: University of Southern California/Annenberg Center for Communication, 1999).
35. *Catalogue Pathé* (Paris, mars 1902), 8.
36. Le descriptif n'a d'ailleurs pas peur des raccourcis mensongers, puisqu'il n'est absolument pas tourné en décors naturels mais devant une toile peinte !
37. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique (première version, 1935-dernière version, 1939) », dans *Œuvres III*, trad. Rainer Rochlitz (Paris: Gallimard, 2000), 67-113/269-316.
38. Emile Zola, « Nos peintres au Champ de Mars [1867] », dans *Écrits sur l'art* (Paris: Gallimard, 1991), 184.
39. Dominique Païni, op. cit., 333. Sur cette vision *précinématographique* de l'œuvre de Gérôme, voir Laurent Guido et Valentine Robert, « Jean-Léon Gérôme: un peintre d'histoire présumé 'cinéaste' », *1895 Revue d'histoire du cinéma* 63 (printemps 2011), 8-23.
40. Régine Bigorne, « A Publishing Policy », dans *Gérôme & Goupil: Art and Enterprise* (Paris: RMN, 2000), 88.
41. Dominique de Font-Réaulx, op. cit., 120.
42. Stephen Bann, *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France* (New Haven/Londres: Yale University Press, 2001), 16.
43. Eik Kahng, « Repetition as Symbolic form », dans Eik Kahng (dir.), *The Repeating Image: Multiples in French Painting from David to Matisse* (Baltimore/New Haven/Londres: Walters Art Museum/Yale University Press, 2007), 13.
44. La première est à Chantilly (50x72cm), la deuxième au Musée de l'Hermitage de Saint-Petersbourg (68x99cm), et la troisième au Walters Art Museum de Baltimore (39x56cm).

45. *Le Ménestrel* (Paris, 28 août 1859), 307.
46. *Le Monde dramatique* (Paris, 8 septembre 1859), 1.
47. *Le Tintamarre* (Paris, 6 novembre 1859), 5.
48. Cette pièce tourna avec grand succès jusqu'en 1888, mais fut vilipendée par la critique pour n'avoir « pas d'autre but » que de « reproduire en tableau vivant le chef d'œuvre de Gérôme ». *L'Orchestre* (Paris, 3 août 1881), 2.
49. *The Sun* (New York, 9 avril 1893), 6.
50. *Le Figaro* (14 mars 1889), 3.
51. Les acrobates Hanlon-Lee expliquent que la pantomime qu'ils performent jusque devant le grand-duc de Russie leur a été directement inspirée par « le fameux tableau de Gérôme ». *Le Figaro* (20 octobre 1879), 1.
52. *L'Orchestre* (15 septembre 1894), 4.
53. Roger de Beauvoir, *Paris-Crinoline: revue en trois tableaux* (Paris: Michel Lévy Frères, 1858), 5.
54. Nadar, *Nadar jury au Salon de 1857: 1000 comptes rendus, 150 dessins* (Paris: Librairie nouvelle, 1857), 9.
55. Voir Judith R. Buchanan, « *Un cinéma impur: framing film in the early film industry* », in Steven Allen and Laura Hubner, eds., *Framing Film: Cinema and the Visual Arts* (Bristol: Intellect, 2012), 239–260.
56. Charles Musser, « A Cornucopia of Images: Comparison and Judgement across Theater, Film and the Visual Arts during the Late Nineteenth Century », dans Nancy Mowll Matthews et Charles Musser (dir.), *Moving Pictures: American Art and Early Film, 1880–1910* (Manchester: Hudson Hills Press, 2005), 8.
57. Tom Gunning, « 'Primitive' Cinema – A Frame Up ? », op. cit., 10.
58. Emile Zola, op. cit., 184.
59. *Le Jugement de Phryné* (Pathé, 1897) consiste entièrement en une *realization* de cette toile de 1861.
60. Les reprises multiples de cette peinture de 1872 culminent dans le film *Quo vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913). Voir Ivo Blom, « *Quo vadis? From Painting to Cinema and Everything in Between* », dans Leonardo Quaresima et Laura Vichi (dir.), *The Tenth Muse: Cinema and Other Arts* (Udine: Forum, 2001), 281–92.
61. Le tableau vivant de cette peinture de 1867 dans *Julius Ceasar* (J. Stuart Blackton et William V. Ranous, 1908) a été analysé par Roberta E. Pearson et William Uricchio, *Reframing Culture: the case of Vitagraph quality films* (Princeton: Princeton University Press, 1993), 87–95.

APPENDIX: TRANSLATIONS

27 English Translation of Chapter 1: The Pictorial in the Tableau Style

Valentine Robert

THE AESTHETIC OF the image in early cinema has been given a name, a name that the “bible” of Domitor scholars, *The Encyclopedia of Early Cinema*, made official: “tableau style.”¹ There the tableau aesthetic was described in detail by André Gaudreault and defined as “founded on the unity of action, space, and time, [and on] the centripetal frame of the camera’s field of vision.”² While this definition associates the tableau style above all with the discontinuity of *editing*, Rob King, in what we might describe as our “New Testament,” *A Companion to Early Cinema*, speaks explicitly of the “tableau-style of *framing*.”³ Elsewhere, for example in *The British Cinematographer*, we find expressions such as the “tableau-style of staging.”⁴ The concept thus describes the visual style of the early film image on every level (putting in space, in frame, and in sequence). Already in the earliest volume published by Domitor—our “Genesis”?, there is widespread mention of a “tableau-style of filmmaking.”⁵ This generalization entered into a number of other “sacred texts,” beginning with the foundational defining texts by Tom Gunning,⁶ Noël Burch,⁷ and André Gaudreault,⁸ which Richard Abel synthesized with his expression “tableau style of anonymous shot scenes.”⁹ It reached a culmination of sorts with the *Silent Cinema Reader* and its all-encompassing expression describing the “tableau-style of early films”¹⁰ (but this will not bring me to say that the *Silent Cinema Reader* is an apocalyptic book.)

The reason this notion of the “tableau style” took hold is, first of all, because it is historically valid. The French word “tableau,” preserved intact in English as if to indicate its quoting nature, was in fact used at the time to describe the earliest film images, as one of the first reviews of the Lumière Cinématographe in 1896 illustrates: “Beginning with the first *tableau*, ‘Le repas de bébé’, the entire audience was won over.”¹¹ This was not an isolated occurrence, as seen in this article from *Le Figaro* a year later: “The Biograph is now the great attraction of the day. . . . For twenty minutes we see a series of *tableaux*, which are life itself.”¹² The term was even used for films that were not projected: “By placing a five-cent piece in a slot [of the Kinetograph] right away one sees develop every phase of an animated *tableau*.”¹³ Of course, “tableau” was not the only term used in French at the time;

people spoke also of “vues animées,” “scènes,” and, even at this early date, “films.” But the term “tableau” came to be used systematically with the advent of multi-shot films; here “tableau” meant each shot, which catalogues numbered to speak of films “in 5/10/12 tableaux.”¹⁴ In English, the expression was commonly translated as “scenes” or “pictures,” but the word “tableaux” was sometimes used intact¹⁵ by the representatives of Pathé,¹⁶ Gaumont,¹⁷ and Méliès¹⁸ in the English-speaking world.

With its source in other cultural fields, the word “tableau” connected the film image with other images and other aesthetics. Stage plays were structured in tableaux,¹⁹ but the term was not limited to describing theatrical images; it was also used for projected images, as magic lantern slides were described as “projection tableaux”²⁰ and “glass tableaux.”²¹ It is also found in the lithography industry (“tableaux in black or in color”²²) and even for the almost living compositions seen in wax museums.²³ “Tableau” was thus used everywhere; it is something like the name itself for intermediality. More precisely, it is the name for a kind of *pictorial* quality. For the word “tableau” in French means, in essence, *painting*—painting in the sense of an object framed and hung on a wall. In fact, the reason the term was used in theater is because a pictorial model holds sway in stagecraft, ever since Diderot audiences have contemplated a scene the way one contemplates a painted canvas. Diderot, moreover, considered what would be called “tableaux vivants” to be the perfect form of theatrical “tableaux.” By this term is meant staged moments in which the actors do not restrict themselves to creating a pictorial effect but rather imitate precisely a famous painting, sometimes even by holding their pose for several seconds or even several minutes. This phenomenon has been theorized by the theater historian Martin Meisel under the name “realization”: “‘Realization’ . . . had a precise technical sense when applied to certain theatrical tableaux based on well-known pictures, [it] was in itself the most fascinating of ‘effects’ on the nineteenth-century stage, where it meant both literal re-creation and translation into a more real, that is more vivid, visual, physically present medium.”²⁴

These realizations would find a unique field for experimentation in cinema, where in French one speaks precisely of “réalisation” to describe the creation of the film image. Meisel himself spoke of cinema: founded on the paradox between the fixed and moving image, it appeared in his view to be the heir apparent of the *tableau vivant*.²⁵ But the state of research in film history at the time made it impossible for Meisel to be aware of little more than the *tableaux vivants* found in films such as *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) and *MASH* (Robert Altman, 1970). He believed that pictorial quotations were concentrated in this postmodern pictorialist cinema and were only “sporadic in earlier films.”²⁶ But this was not at all the case. Meisel’s intuition was correct: cinema really was heir to the *tableau vivant* and fashioned realizations not sporadically but in a primordial manner.

It is not by chance, I believe, that we speak today of a *tableau style* in early cinema. The aesthetic paradigm of the *tableau* was concretely *realized* in *direct*

pictorial imitations. Few scholars have been able, as Ian Christie has,²⁷ to sketch this corpus, which nevertheless is quite widespread, appearing in every genre, from Biblical films to erotic films by way of comedy and history films.²⁸ These filmic *tableaux vivants* decisively foreground the form, material, and intermediarity of the image in early cinema. One of the most emblematic cases is based on a painting by Jean-Léon Gérôme, *Duel After the Masquerade* (fig. 27.1a).

This painting depicts a death scene, a topic that might appear poorly suited to being brought to life. And yet in 1900 Pathé released *Duel After the Ball*,²⁹ whose aim was to give the fixed image gestural and narrative movement. First, the duel is recreated in all the vividness of its movements. This makes it possible for viewers to experience all the dramatic intensity of the moment when Pierrot is wounded and falls into the arms of his witnesses. At this moment the pictorial composition appears and the characters freeze before our eyes and hold their pose for more than five seconds (fig. 27.1b).³⁰ The film appears to halt. But its movement resumes and we see the dramatic unfolding of Pierrot's agony and laments until he definitively crumples to the ground. The film thus shows us the *before* and *after* of the tableau; it unfolds the temporality that Gérôme's painting had condensed.

This work on temporality was precisely one of the main features of Gérôme's work as a painter. In the nineteenth century, the temporality of the picture was basically defined by what Lessing had described as the "fruitful moment," meaning an ideal artistic moment that condensed the action by suggesting to the viewer's imagination what came before and after it.³¹ Dominique Païni, however, has proposed that Gérôme broke with this tradition to develop an aesthetic of "the moment just afterward," defined as "an ordinary moment of the period that follows what might have been the 'decisive,' 'vivid' or 'ideal' moment,"³² which is to say a kind of photographic (or even photogrammic) snapshot taken just after the fruitful moment. In this painting, Gérôme appears to be proposing something in between these two concepts. Clearly we are looking at the scene *after* the fatal moment. Pierrot has already been wounded, he is dying, and the victor has had the time to turn around and walk away. And yet a fruitful moment is at play here. Emotional suggestion culminates in this tragic face-to-face with death disguised in comedy costume. In addition, through the subtle use of clues Gérôme makes it possible for us to imagine very precisely the entire action as it unfolds: the two swords, the footsteps in the snow, the feathers that have fallen from the adversary's costume, the wounding . . . it is as if we can *see* the duel in the empty space created in the center of the frame, which is something like the spatial materialization of the temporal ellipsis.³³ Gérôme thus fashioned a specific temporality, which we might call "the fruitful moment just afterward," in a paradox that seems almost to call out for recreation in the cinema.

The Pathé film answered this call by putting the clues in order. It even upped the ante by making an addition, for a woman appears who was not in the painting.



Fig. 27.1a Jean-Léon Gérôme, *Duel After the Masquerade*, ca.1857–1859. Oil on canvas, 15.4" × 22.2", Baltimore, Walters Art Museum (autograph replica of the 1857 painting of Chantilly).



Fig. 27.1b *Duel After the Ball* (*Un duel après le bal*, Pathé, 1900). Frame enlargement. Courtesy of the Gosfilmofond, National Film Foundation of Russian Federation.

She enters from off screen at the very moment when Pierrot's two adversaries are in the process of exiting the frame. The film thus shatters the frame of the painting. These early films, despite their pictorialism and their dynamic of the centripetal tableau, already establish something of the tension established theoretically by André Bazin: "between the frame and the mask," meaning between an enclosed pictorial space and a filmic space open onto what is off screen.³⁴ But this woman, gesturing wildly, breaks more than the frame; most of all, she breaks up the pose and sets the tableau back in motion,³⁵ for this Pathé film is well and truly a dramatization of a *freeze frame*. The film concretely shows a fixed image, which we recognize as such. It transgresses the laws of the film medium to give its relation to painting material form. This intermedial affiliation is even proclaimed in the catalogue description of the film: "This scene, taken during a snowfall out of doors, is a precise reproduction of the painting by Gérôme found in the gallery of the Château de Chantilly."³⁶

The production thus explicitly refers to the original painting by quoting its author and even specifying where it is exhibited. Nevertheless, it is unlikely that the Pathé crew ever set foot in Chantilly.³⁷ The film surely did not draw directly on the original painting; it is part of the cycle of its reproductions.

Jean-Léon Gérôme's work is emblematic of Walter Benjamin's notion of "technological reproducibility."³⁸ He was one of the painters who best exploited the commercial and industrial context of nineteenth-century art. Working with Goupil, the largest art dealer and publisher of the day, Gérôme developed a pictorial style based on the line and on an almost photographic realism, making it possible to mechanically reproduce his canvases almost perfectly. This gave rise to Emile Zola's extreme indignation: "Mr. Gérôme works for Goupil. He paints a picture for it to be reproduced by photography and engraving and sold in thousands of copies. Here the subject is everything, the painting is nothing: the reproduction is worth more than the artwork."³⁹

Whether one shares Zola's scorn or not, we must admit that Gérôme's industrial strategy—which earned him the *precinematic* label "producer-director of images"⁴⁰—paid off. *Duel After the Masquerade* was reproduced in "cascades of published prints,"⁴¹ making it "one of the most widely reproduced paintings of its day."⁴² Gérôme employed every technique (lithography, engraving, photography, photoengraving), every format (from full-sized plates to postcards), every hue (black and white, brown, tint stone, colored), and every price (from the most sumptuous reproductions sought out by high society to industrial series with mass distribution). For more than thirty years, reproductions of his work were constantly rising, permeating the collective imagination. When Martin Scorsese, in *The Age of Innocence* (1993), has his hero enter the salon of a connoisseur, his camera makes a visible detour to show a close-up of the *inevitable* piece in the collection: *Duel After the Masquerade*.

The painting's duplication, however, was not the work of technological reproducibility alone. The art historian Stephen Bann, extending Benjamin's ideas, has shown that the nineteenth century was the beginning of an "age of reproduction" in the broad sense, both manual and mechanical.⁴³ Eik Kahng has even suggested that this period saw the emergence of a veritable "aesthetics of repetition,"⁴⁴ in which the image was varied, transposed, and appropriated. *Duel After the Masquerade* is exemplary of this to the point that several originals exist: Gérôme himself recreated his painting, producing three versions of different sizes⁴⁵ in which the adversary's silhouette and the visibility of the background vary. This new conception of painting is completely in keeping with Pathé's re-use of the work, which treats Gérôme's work like a painting made to be reproduced, copied, adapted, and more precisely, realized as a *tableau vivant*.

The composition was the subject of numerous stage reincarnations before being reinterpreted on screen. Barely two years after the painting was exhibited at the Salon, the staging of *Duel de Pierrot*, by Bridault and Legrand, was announced in Paris as a "new kind"⁴⁶ of dumb show, "taken from the famous painting by Gérôme."⁴⁷ This *tableau vivant* set a fashion; it was found in the finale of plays such as *Fanfan la Tulipe*⁴⁸ and remained the main attraction of dramatic plays such as *Duel de Pierrot* by George-Achille Fould in 1881.⁴⁹ It was also the subject of autonomous *tableaux vivants*, such as the one that amazed audiences at Madison Square Garden in 1893: "perfect in [its] absolute quiescence," the recreation of the *Duel* stood out in the series of living pictures by producing "an effect that was painfully real and yet thoroughly picture-like."⁵⁰ Gérôme's painting could also be found in "comic,"⁵¹ "acrobatic"⁵² and "spectacular"⁵³ pantomimes. Finally, it was performed in revues, for example in *Paris-Crinoline*, which, less than one month after *Duel After the Masquerade* was exhibited at the Salon, presented what was undoubtedly the first *tableau vivant* of the painting.⁵⁴ The incomparable stage destiny of this picture had, moreover, been predicted from the outset by Nadar, who caricatured the Salon painting as a puppet theater.⁵⁵ He foresaw in the painting a kind of *ready-to-use tableau vivant*, made to be transposed to the stage. And the destiny of this *tableau vivant* did not stop at the theater curtain, but went on to the screen.

Going on to the screen may have been a means to return to a gilded picture frame, for in those days projected images were often bordered.⁵⁶ The earliest films took not only the name *tableau* from paintings, they also took their frame; both the frame and its gilding, as the Vitascope poster reminds us (fig. 27.2a). Charles Musser has shown, furthermore, that the source of this giant gilded frame used in 1896 around Edison films was precisely the machinery of *tableaux vivants*.⁵⁷ This practice of framing the screen, which gives concrete sense to Tom Gunning's definition of the early film tableau as "enframed rather than emplotted,"⁵⁸ became popular everywhere, to the point that when it came time to think



Fig. 27.2a Edison Vitascope Company, poster advertising Vitascope golden-framed screening, ca.1896. Printed by Metropolitan Print Company (New York); retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2003689462/>. (Accessed June 20, 2017.)

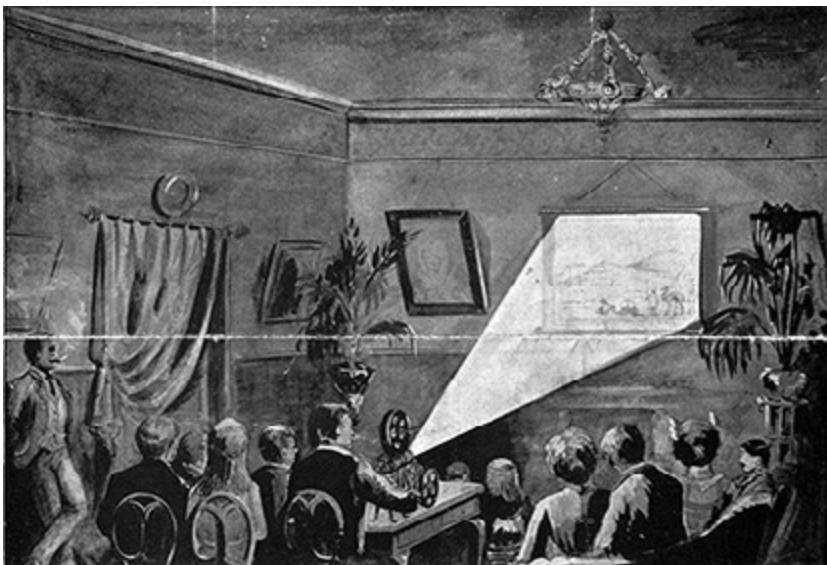


Fig. 27.2b Illustration of a leaflet advertising *The Cinerama. The Educational and Home Amusement* (London: The Stress Company, s.d.) Courtesy of the Cinémathèque française, Will Day Collection.

of private screenings, the place that took hold was the wall of the family living room: films were projected like paintings alongside other tableaux and in the same frames (fig. 27.2b).

As Zola bitterly remarked, Gérôme's paintings were omnipresent on living room walls: "There is no provincial living room without an engraving of *Duel After the Masked Ball* hanging on its wall; ... in bachelors' homes we find *Phryné Before the Court* ... More serious people have *The Gladiators* or *The Death of Caesar*."⁵⁹

It turns out that the *Duel* was not the only Gérôme painting to be realized in early cinema; the same thing happened with *Phryné before the Areopagus*,⁶⁰ with the gladiators in *Pollice Verso*,⁶¹ and with *The Death of Caesar*.⁶² Each of the tableaux by Gérôme mentioned by Zola spread from living room walls to cinema screens. Each of these paintings became an *early cinema tableau* in the full pictorial sense of this way of naming early film images, which I hope to have reactivated here.

Translated by Timothy Barnard

VALENTINE ROBERT is Lecturer in History and Aesthetics of Cinema at the University of Lausanne. She is co-editor of *Le film sur l'art, entre histoire de l'art et documentaire de création* and *Corporeality in Early Cinema. Viscera, Skin, and Physical Form*.

Notes

1. Richard Abel, ed. *Encyclopedia of Early Cinema* (New York: Routledge, 2005), 209.
2. André Gaudreault, "Editing: Tableau style," in *ibid.*, 210.
3. Rob King, "The Discourses of Art in Early Film, or, Why Not Rancière?" in *A Companion to Early Cinema*, ed. André Gaudreault, Nicolas Dulac, and Santiago Hidalgo (Oxford: Wiley-Blackwell, 2012), 158.
4. Duncan J. Petrie, *The British Cinematographer* (London: BFI, 1996), 8.
5. An expression used by Peter Krämer in *An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*, ed. Roland Cosandey, André Gaudreault, and Tom Gunning (Lausanne: Payot, 1992), 191.
6. "The tableau-style of single-shot scenes" was formulated by Tom Gunning in *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph* (Urbana: University of Illinois Press, 1991), 37ff. The expression occurs, however, in his earliest lectures and articles, in particular "'Primitive' Cinema—A Frame Up? or The Trick's on Us," *Cinema Journal* 28 (Winter 1989): 3–12.
7. The "primitive tableau" is defined as the primary feature of the PMR in Noël Burch, *Life to those Shadows*, trans. Ben Brewster (Berkeley: University of California Press, 1990). This theory was rooted in earlier studies by Burch, such as "Primitivism and the

Avant-Gardes: A Dialectical Approach,” in *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ed. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986), 483–506.

8. The notion of the “tableau” emerged in the earliest articles by André Gaudreault, who has identified “the primordial ‘discovery’ of this early period’s prevailing view of the shot . . . as an *autonomous and self-sufficient tableau*” as “the most important contribution” to early film research. See *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*, trans. Timothy Barnard (Toronto: University of Toronto Press, 2009 [1988]), 12.

9. Richard Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896–1914*, rev. ed. (Berkeley: University of California Press, 1998), 99.

10. Lee Grievson and Peter Krämer, eds. *The Silent Cinema Reader* (London: Routledge, 2004), 188. (The complete statement reads: “The tableau-style characteristic of films from earlier periods”). This volume includes several other occurrences of the expression “tableau style” (57, 163, etc.), attesting to its systematization.

11. *Le Stéphanois* (Saint-Etienne, April 27, 1896), 2. My emphasis.

12. *Le Figaro* (Paris, September 17, 1897), 4. My emphasis.

13. Frédéric Dillaye, *Les Nouveautés photographiques. 3e Complément annuel à la Théorie, la Pratique et l’Art en Photographie* (Paris: Librairie illustrée, 1895), 158. My emphasis.

14. See the overview by Karine Martinez, “La vue animée dans le discours journalistique,” in *Stop Motion: Fragmentation of Time*, ed. François Albera, Marta Braun, and André Gaudreault (Lausanne: Payot, 2002): 309–320.

15. Santiago Hidalgo has commented on the way early texts on cinema in English had wobbly translations of French terms, “in the process creating a kind of ‘third language’ of mistranslated terms.” See “Awareness of Film, Language, and Self in Early American Film Publications,” in *A Companion to Early Cinema*, 210–211.

16. There is no system to these translations, which diverge within the same catalogue and sometimes on the same page. See, for example, *Catalogue Pathé* (New York, 1905): 133.

17. *Winter in Switzerland* (Gaumont, 1905) is thus presented as “a complete exhibition in nine remarkable tableaux,” *The Elge Monthly List* 66, April–May 1905, 9.

18. See Jacques Malthète, “Détail de l’analyse des termes désignant le film chez Méliès,” in *Méliès, l’illusionniste fin-de-siècle*, ed. Jacques Malthète and Michel Marie (Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997), 37–42.

19. This theatrical heritage has been studied by Ben Brewster and Lea Jacobs in *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film* (New York: Oxford University Press, 1997).

20. L’Abbé Moigno, *L’Art des projections* (Paris: Bureau du Journal Les Mondes, 1872), 91.

21. *Catalogue des tableaux sur verre pour l’enseignement par les projections A. Molteni* (Paris, n.d.).

22. *Catalogue de l’imagerie de la Maison de la Bonne Presse* (Paris, 1907), 7.

23. The *Catalogue illustré du Musée Grévin* (Paris, 1891) is emblematic of this terminology.

24. Martin Meisel, *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England* (Princeton: Princeton University Press, 1983), 30.

25. *Ibid.*, 51.

26. *Ibid.*, 91.

27. Ian Christie, “Painting and the Visual Arts,” in *Encyclopedia of Early Cinema*, 493–497.

28. See my doctoral dissertation, *L’origine picturale du cinéma: Le tableau vivant, une esthétique du film des premiers temps* (2016, Université de Lausanne, dir. François Albera).

29. This title, translated literally from the French *Un Duel après le bal* (Pathé, 1900), is the same word for word as the title under which Gérôme's painting was popularized in France.

30. My thanks to Peter Bagrov, Natalia Jakovleva, Valérie Pozner, Ivo Blom, and Yuri Tsvivan for their assistance in locating a copy of this film.

31. Gothold Ephraim Lessing, *Laocoon: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry* [1766], trans. Ellen Frottingham [1898] (New York: Dover, 2005), 16.

32. Dominique Païni, "Painting the Moment Just Afterward, or, Gérôme as Film-maker," in *The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824–1904)*, ed. Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx, and Edouard Papet (Paris: Musée d'Orsay/Skira-Flammarion, 2010), 336.

33. Dominique de Font-Réaulx, "Cat. 51, *Duel After the Ball*," in *ibid.*, 120.

34. André Bazin, "Painting and Cinema," in *What is Cinema? vol.1*, trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 2005 [1959]), 164–172.

35. This figure also inscribes the tableau in a broader narrative temporality by virtue of being the cause of the duel. See Yuri Tsvivan, *Immaterial Bodies: A Cultural Analysis of Early Russian films* (Los Angeles: University of Southern California/Annenberg Center for Communication, 1999).

36. *Catalogue Pathé* (Paris, March 1902), 8.

37. The description is not afraid of untruthful statements, because the film was absolutely not shot out of doors but rather in front of a painted backdrop.

38. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (1935–39)," in *Selected Writings vol. 3, 1935–1938*, trans. Edmund Jephcott and Harry Zohn (Cambridge: Harvard University Press, 2002), 101–133.

39. Emile Zola, "Nos peintres au Champ de Mars [1867]," in *Ecrits sur l'art* (Paris: Gallimard, 1991), 184.

40. Païni, "Painting the Moment Just Afterward," 333. On this *precinematic* vision of Gérôme's painting, see Laurent Guido and Valentine Robert, "Jean-Léon Gérôme: un peintre d'histoire présumé 'cinéaste,'" *1895 Revue d'histoire du cinéma* 63 (Spring 2011): 8–23.

41. Régine Bigorne, "A Publishing Policy," in *Gérôme and Goupil: Art and Enterprise* (Paris: RMN, 2000), 88.

42. Font-Réaulx, *Duel*, 120.

43. Stephen Bann, *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France* (New Haven/London: Yale University Press, 2001), 16.

44. Eik Kahng, "Repetition as Symbolic Form," in *The Repeating Image: Multiples in French Painting from David to Matisse*, ed. Eik Kahng (Baltimore/New Haven/London: Walters Art Museum/Yale University Press, 2007): 13.

45. The first (50 × 72 cm) is at Chantilly, the second (68 × 99 cm) at the Hermitage Museum in St. Petersburg, and the third (39 × 56 cm) at the Walters Art Museum in Baltimore.

46. *Le Ménestrel* (Paris, August 28, 1859), 307.

47. *Le Monde dramatique* (Paris, September 8, 1859), 1.

48. *Le Tintamarre* (Paris, November 6, 1859), 5

49. This play toured with great success until 1888 but was lambasted by the critics for having "no other goal" than to "reproduce as a tableau vivant Gérôme's masterpiece." *L'Orchestre* (Paris, August 3, 1881), 2.

50. *The Sun* (New York, April 9, 1893), 6.

51. *Le Figaro* (March 14, 1889), 3.

52. The acrobats Hanlon-Lee explained that the pantomime they performed for people, including the Archduke of Russia, was directly inspired by “the famous painting by Gérôme.” *Le Figaro* (October 20, 1879), 1.

53. *L'Orchestre* (September 15, 1894), 4.

54. Roger de Beauvoir, *Paris-Crinoline: revue en trois tableaux* (Paris: Michel Lévy Frères, 1858), 5.

55. Nadar, *Nadar jury au Salon de 1857: 1000 comptes rendus, 150 dessins* (Paris: Librairie nouvelle, 1857), 9.

56. See Judith R. Buchanan, “*Un cinéma impur*: Framing Film in the Early Film Industry,” in *Framing Film: Cinema and the Visual Arts*, eds. Steven Allen and Laura Hubner (Bristol: Intellect, 2012), 239–260.

57. Charles Musser, “A Cornucopia of Images: Comparison and Judgement across Theater, Film and the Visual Arts during the Late Nineteenth Century,” in *Moving Pictures: American Art and Early Film, 1880–1910*, ed. Nancy Mowll Mathews and Charles Musser (Manchester: Hudson Hills Press, 2005), 8.

58. Tom Gunning, “‘Primitive’ Cinema—A Frame Up?,” Grievson, *The Silent Cinema Reader*, 10.

59. Zola, “Nos peintres au Champ de Mars,” 184.

60. *The Judgment of Phryné* (Pathé, 1897) consists entirely of a realization of this 1861 painting.

61. The numerous realizations of this 1872 painting culminated in the film *Quo vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913). See Ivo Blom, “*Quo vadis?* From Painting to Cinema and Everything in Between,” in *The Tenth Muse: Cinema and Other Arts*, ed. Leonardo Quaresima and Laura Vichi, (Udine: Forum, 2001): 281–292.

62. The tableau vivant of this 1867 painting in *Julius Caesar* (J. Stuart Blackton and William V. Ranous, 1908) has been analyzed by Roberta E. Pearson and William Uricchio, *Reframing Culture: The Case of Vitagraph Quality Films* (Princeton: Princeton University Press, 1993), 87–95.