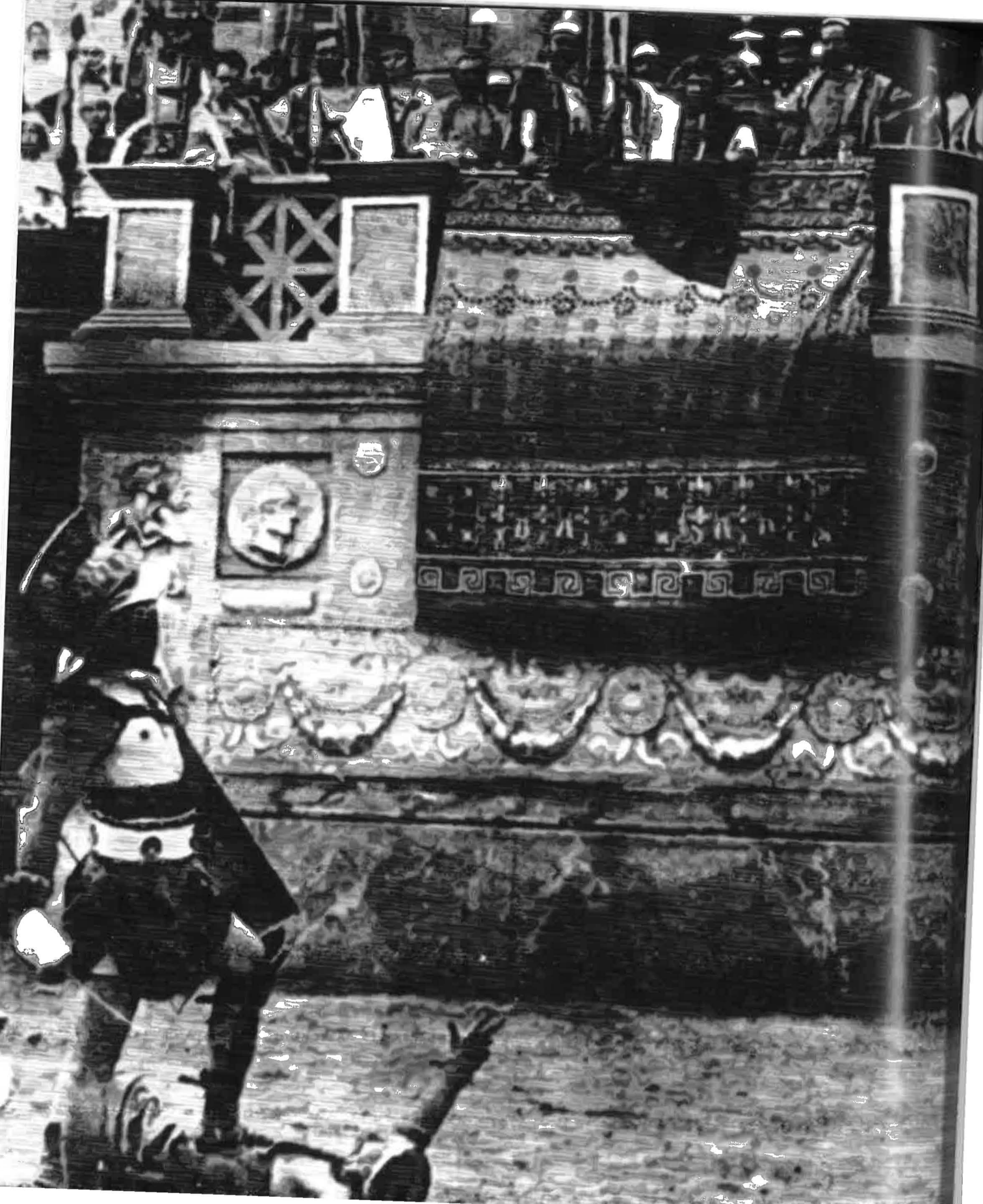


Le tableau vivant ou l'image performée



Le tableau vivant ou l'image performée

Sous la direction de Julie Ramos
avec la collaboration de Léonard Pouy



Le tableau vivant ou l'origine de l'« art » cinématographique

Le tableau vivant et le cinéma entretiennent des liens fondamentaux. Pour le comprendre, il faut remonter aux origines du spectacle filmique et découvrir comment, historiquement, le tableau vivant a trouvé dans le nouveau médium un lieu d'expérimentation inédit, et même participé à la définition d'une première « esthétique » cinématographique, défendue et reconnue comme telle¹.

Les grâces de la « tableau-mania »

À l'heure où le cinéma émerge, et tout au long de l'avènement des premiers films, règne ce qu'un journaliste londonien surnomme une « tableau-mania² » : les tableaux vivants sont dans tous les théâtres de variétés, ils font fureur à Londres, à Paris, et incarnent outre-Atlantique la « dernière mode » new-yorkaise. La seconde moitié du XIX^e siècle connaît en effet une diffusion internationale du tableau vivant, qui se propage sous toutes les formes et sur toutes les scènes. En 1847, la reconstitution vivante des *Trois Grâces* est par exemple présentée à l'Apollo Rooms de New York avec force effets scénographiques³ (fig. XV. 1) : les trois figurantes posent sur un plateau tournant qui permet de montrer la « statue vivante »

1 Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche de doctorat consacrée à la relation entre le cinéma des premiers temps et les tableaux vivants (thèse en cours sous la direction du professeur François Albera). Je remercie Julie Ramos pour sa relecture et ses enrichissantes suggestions, ainsi qu'Hélène Prigent.

2 *Athenaeum* (Londres), 3 février 1849, p. 118 (cité par Alison Smith, *The Victorian Nude: sexuality, morality and art*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1996, p. 51).

3 *Spirit of the times* (New York, NY), 25 septembre 1847, p. 368 (cité par Jack W. McCullough, *Living Pictures on the New York Stage*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, p. 20).



XV.1 *The Three Graces*

Tableau vivant présenté à l'Apollo
Rooms de New York, 1847

Gravure de presse reproduite par
Bernard Sobel, *A Pictorial History
of Burlesque*, New York, Putnam,
1956, p. 110

sous tous les angles de vue, tandis qu'un décor pittoresque et un accompagnement orchestral viennent renforcer la dimension allégorique du groupe. L'éclairage est savamment distribué pour mieux révéler la plastique des corps, ceints d'un fin léotard de couleur chair attirant les convoitises des spectateurs masculins — qui n'ont pas de scrupules à utiliser des jumelles, même au premier rang... Dix ans plus tard, sur Broadway, ce même tableau vivant est plus que jamais d'actualité puisque le Franklin Museum propose chaque jour ouvrable, en après-midi et en soirée, la présentation d'une série de quatorze « sculptures vivantes » dont les *Trois Grâces* sont une sorte d'apothéose⁴. L'illustration du programme en témoigne, révélant aussi combien la « nouveauté » annoncée du spectacle n'est qu'un argument publicitaire puisqu'on y retrouve exactement le même dispositif que celui présenté dix ans plus tôt dans le théâtre voisin, avec la même pose, modelée sur le même groupe sculpté d'Antonio Canova (fig. XV. 2, 1813-1816, musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg). Mais le tableau vivant des *Trois Grâces* connaît d'innombrables variations. Cette même année 1858, on donne une version plus populaire et licencieuse des *Trois Grâces* de l'autre côté de l'Atlantique, au Café du Globe de Leicester Square, dans laquelle, si l'on en croit les railleries de la presse de l'époque, le référent classique n'est plus que vaguement reconnaissable derrière la « caricature maladroite » d'une mise en scène « pervertie⁵ ». Trente ans plus tard, l'année même où les premières images filmées se commercialisent, le motif n'a rien perdu de sa superbe. C'est au très luxueux Empire Theatre, rien moins, que le tableau vivant des *Trois Grâces* est rejoué, comme le clou d'une série de *living pictures* qui jouissent d'un éclairage très élaboré, combinant lumières au gaz, lampes électriques, projecteurs colorés et obscurité pour révéler les corps de manière nouvelle et saisissante, même si la pose reprend très étroitement la disposition du Café du Globe⁶.

Cette vogue ne s'épuise pas. En 1908, à un moment où le cinéma s'est pleinement développé et où Méliès lui-même joue avec le motif en faisant prendre la pose des *Trois Grâces* à ses modèles dans le film *La Photographie électrique à distance*, on retrouve ce tableau vivant parmi bien d'autres dans le cadre d'une fête de charité donnée à l'hôtel Plaza, à New York⁷. La pose est cette fois-ci très précisément inspirée d'une toile de Joshua Reynolds, dont l'iconographie moins dénudée répond à la bienséance du contexte scénique mondain et caritatif. On peut encore croiser la reconstitution vivante des *Trois Grâces* dans un contexte aussi différent que le cirque, en particulier sur la piste de l'Adam Forepaugh's Circus en 1896 où l'exercice est dénommé « pose plastique » et vanté sur les affiches comme un point fort du spectacle populaire⁸ (fig. XV. 3). La pose canovienne qu'on y reconnaît, déjà à la mode sur

4 *Ibid.*, p. 45-48. Le spectacle court de 1856 à 1858, malgré diverses tentatives d'interruption de la part des autorités.

5 Critiques de George Augustus Sala et d'un journaliste du *Peeping Tom* (1859) retranscrites par Joseph Donohue, *Fantasies of Empire. The Empire theatre of varieties and the licensing controversy of 1894*, Iowa, Iowa University Press, 2005, p. 9-11.

6 *Ibid.*, p. 49-50.

7 *New York Tribune* (New York, NY), 1^{er} mars 1908, p. 7.

8 *Adam Forepaugh and Sells Brothers America's greatest shows consolidated 8 lovely ladies as living statues illustrating famous art* (chromolithographie), Cincinnati / New York, Strobridge Litho, Co., v. 1896, 105 x 292 cm (conservée à la Library of Congress).

les scènes new-yorkaises en 1850, permet de « boucler la boucle » de nos exemples. Ceux-ci témoignent de la popularité et de la diversité de cette *tableau-mania* entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, durant les années mêmes d'éclosion du cinéma⁹.

Entre living pictures et moving pictures

La coïncidence entre cette vogue des tableaux vivants et l'essor des premières images animées se vérifie d'abord dans les journaux de l'époque, puisque c'est sur les mêmes pages, au sein des mêmes rubriques que sont annoncés les tableaux vivants et le cinématographe naissant. Ainsi *The Sun* annonce-t-il dans la même colonne, le 24 mai 1894, le *Kinetoscope* de Thomas Edison et les « *living pictures* » d'Edward Kilany¹⁰, puis le 10 octobre 1897, « *The Grand Opera Tableaux* » de l'Olympia Music Hall (qui reconstituent les scènes d'opéra les plus célèbres sous forme de tableaux vivants) et les séances du *Cinematograph* de l'Eden Musee¹¹. La même liste d'« *Amusements* » répertorie, quelques mois plus tard, les « *living pictures* » de Proctor (aux « sujets classiques, héroïques, domestiques et humoristiques » recommandés « tout spécialement aux femmes et aux enfants ») à côté du *Biograph* (proclamé comme « l'attraction dominante du music-hall ») et de l'*Original Lumier Cinematograph* (à l'orthographe pourtant peu authentique)¹². Le *Sun*, qui continuera d'associer ces deux types d'attractions, plaçant par exemple son annonce des tableaux vivants d'une « *Modern Venus* » entre celles du Cinématographe et du Biographe¹³, participe d'une pratique journalistique généralisée qui fera, encore en 1909, figurer côte-à-côte les publicités du *Vitagraph* et des « *Zazel's Living Pictures* » dans le *Washington Times*¹⁴.

Ce survol montre combien la terminologie pour qualifier le cinéma naissant est variée : chaque entrepreneur entend exploiter ce nouveau « filon » spectaculaire des vues animées en annonçant sa propre variante du dispositif sous une dénomination nouvelle. Cependant, lorsque la terminologie se stabilisera, le vocable retenu sera « *moving pictures* ». La parenté lexicale avec les « *living pictures* » prouve combien les deux types de spectacles sont envisagés suivant le même paradigme, au point que Charles Musser considère les tableaux vivants comme « ayant prodigué un cadre significatif pour la réception des premiers films »

9 On isole généralement comme période d'essor cinématographique celle qui s'étend des premières exhibitions de vues animées durant les années 1890 jusqu'à l'institutionnalisation, autour de 1914, d'un cinéma qui répond au paradigme de la « narration » – par contraste avec des productions qui, en ces années, reposaient davantage sur un principe forain d'« attraction » (technologique, visuelle, spectaculaire). André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, Cnrs, 2008.

10 *The Sun* (New York, NY), 24 mai 1894, p. 10.

11 *Ibid.*, 10 octobre 1897, p. 11.

12 *Ibid.*, 19 décembre 1897, p. 11.

13 *Ibid.*, 5 septembre 1898, p. 10.

14 *The Washington Times* (Washington, DC), 5 octobre 1909, p. 7.



XV.2 Antonio Canova
Les Trois Grâces
1815-1817 - marbre
173 x 97,2 x 75 cm
Londres, Victoria & Albert
Museum / Edimbourg,
National Galleries of Scotland



XV.3 Adam Forepaugh and Sells Brothers - America's greatest shows consolidated - 8 lovely ladies as living statues illustrating famous art (chromolithographie), Cincinnati & New York, Strobridge Litho. Co., v. 1896, 105 x 292cm, Washington, Library of Congress

et « préparé les spectateurs, en particulier ceux qui fréquentaient le music-hall, à regarder les projections cinématographiques d'une certaine façon¹⁵ ».

Les images filmiques ont parfois elles-mêmes été qualifiées de *living pictures*, selon un échange terminologique symptomatique de ces substitutions épistémologiques¹⁶. Les croisements lexicaux ne concernent pas uniquement la langue anglaise : en français, on désigne aussi volontiers les premiers films par le vocable de « tableaux », et même de « tableaux vivants », à l'instar de *La Libre Parole illustrée* qui, en février 1896, s'émerveille du pouvoir illusionniste des « tableaux vivants » de « MM. Lumière¹⁷ ». Anatole France relate, la même année, sa découverte du cinématographe en ces termes : « Nous entrons. Dans le fond une espèce de lanterne magique : on baisse la lumière et alors nous assistons à des tableaux vivants extraordinaires...¹⁸ »

Si les images animées et les tableaux vivants sont désignés de manière comparable¹⁹, rangés dans les mêmes rubriques culturelles et considérés comme des spectacles de même catégorie, c'est d'abord parce que les premiers films sont, comme les tableaux vivants, exhibés dans les music-halls. Le « cinématographe », alors, ne constituait pas un spectacle autonome institutionnalisé ; les films, de très courte durée, survenaient à titre de « numéros » au sein de programmes disparates. Comme les troupes qui réalisent des tableaux vivants, les projectionnistes sont en « tournée », présentent leur « attraction » dans les différents lieux de spectacles populaires et suscitent chez le spectateur une admiration, non tant pour le contenu des films que pour la « performance » (technologique et perceptive) qu'ils incarnent. Il arrive ainsi que films et tableaux vivants se côtoient au sein d'un même théâtre, d'une même soirée, d'un même programme. C'est le cas à l'Orpheum Theatre de Salt Lake City, en 1910, qui apparie statues vivantes et images animées²⁰, au New Edison Theatre en Oregon qui ouvre ses soirées de décembre 1904 avec des « *Artistic Poses* » et les clôt par des vues animées projetées à l'*Edisonoscope*²¹, ou encore au Chase's Polite Vaudeville de Washington en 1904, qui confronte des films *Vitagraph* et des tableaux vivants « japonais²² ».

.....

15 Charles Musser, "A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s", dans Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 165-166.

16 Citons ici, à titre emblématique, l'un des premiers ouvrages anglais de référence sur le cinéma, publié par Henry V. Hopwood sous le titre *Living Pictures: their history, photo-production and practical working*, Londres, Optician & Photographic Trades Review, 1899.

17 *La Libre Parole illustrée* (Paris), 24 février 1896. Je remercie François Albera pour avoir porté à ma connaissance cette citation et la suivante.

18 R. O' Monroy (Anatole France), *L'Univers illustré* (Paris), 22 février 1896.

19 Ce phénomène se vérifie également en allemand notamment, où la locution « *lebende Bilder* » s'est banalisée pour désigner ce que les francophones appellent le « précinéma ».

20 *The Salt Lake Tribune* (Salt Lake City, UT), 14 août 1910, p. 12.

21 *Daily Capital Journal* (Salem, Or.), 14 décembre 1904, p. 8.

22 *The Washington Times* (Washington, DC), 18 septembre 1904, p. 3.

Ces associations ont aussi lieu hors du music-hall : les attractions proposées au Wichita Carnival et au Fall Festival de 1900 mêlent par exemple des *Living Pictures* de Sappho et des *Moving Pictures* du Wargraph²³.

Les disgrâces des tableaux vivants filmés

L'acmé de cette rencontre entre les deux dispositifs consiste dans les films de tableaux vivants, les *tableaux vivants filmés*. On trouve de fait des captations de cet ordre dès les premières vues animées, à l'instar du film Edison de 1904 documentant les poses de la célèbre Miss Marshall²⁴ (fig. XV. 4). La particularité de ce tableau vivant immortalisé par le film est d'être plus mobile qu'immobile : les poses que Miss Marshall effectue en léotard sur un socle placé devant un fond noir ne durent que quatre secondes en moyenne, et l'intérêt est porté tout autant aux gestes de transition entre les poses qu'aux moments de stase. On peut dès lors se demander si c'est la captation cinématographique qui dynamise la performance ou si le rythme obtenu est propre au spectacle originel.

Il faut en effet préciser que les tableaux vivants n'ont jamais été purement immobiles. Tout l'intérêt de ces performances consistait au contraire à ranimer les œuvres, à insuffler aux figures figées le mouvement de la vie. Ainsi l'enjeu même de la pose réside-t-il dans la tension, le « risque » du mouvement, les frémissements qui parcourent irrésistiblement les corps des modèles réincarnés. Cette oscillation entre stase et mouvement est singulièrement sensible lorsqu'on examine le cas de scénographies se plaisant à explorer les effets des plateaux tournants, de l'éclairage, de l'accompagnement musical ou déclamatoire et du cadencement des poses. La plupart du temps, les tableaux vivants se donnaient par séries et se succédaient en apparaissant l'un après l'autre par intermittence, entre deux mouvements de rideaux. Cependant, comme dans le cas de la performance de Miss Marshall, les modèles pouvaient changer d'attitudes « à vue » devant les spectateurs qui, dès lors, étaient souvent plus impressionnés par les gestes de transition que par l'immobilité des poses. Citons pour nous en

.....
23 *The Wichita Daily Eagle* (Wichita, Kan.), 16 septembre 1900, p. 14.

24 Les tableaux vivants ont de fait connu un développement tout particulier en étant associés au culturisme naissant. On considère généralement Eugène Sandow comme le fondateur de la discipline, ayant transformé ses performances d'« homme fort » dans le sens d'un spectacle corporel esthétique. Or ce « modèle » (qui se considérait comme une « œuvre d'art vivante » et qui a posé pour divers sculpteurs américains) a largement basé ses exhibitions sur le tableau vivant : il diffusait son image sur des cartes postales intitulées « living pictures », où il imitait des sculptures classiques telles que l'*Hercule Farnese* ou le *Gladiateur mourant* ; il commençait ses shows par l'enchaînement de tableaux vivants hamiltoniens, performés au sein d'un grand cadre pictural doré (voir Charles Musser, "A Personality so marked" : Eugén Sandow and Visual Culture", dans Nancy Mowl Matthews & Charles Musser (dir.), *Moving Pictures: American Art and Early Film, 1880-1910*, Manchester, Hudson Hills Press, 2005, p. 104-110). Ces attitudes feront école, devenant une partie essentielle de la performance culturiste, et même le biais par lequel des femmes (au corps moins musclé que simplement dénudé) participeront à ces concours corporels qui prenaient la forme de concours de tableaux vivants. Ce film Edison a ainsi pour titre complet *Treloar and Miss Marshall, Prize Winners at the Physical Culture Show in Madison Square Garden* (Edison, 1904).



XV. 4 Captures d'écran de
Treloar and Miss Marshall,
Prize Winners at the Physical Culture Show
in Madison Square Garden
Film Edison, 1904

convaincre un témoignage fondateur, celui de Goethe devant Emma Hamilton (fig. I. 2) à la fin du XVIII^e siècle :

*[Elle] varie tellement ses attitudes, ses gestes, son expression, qu'à la fin on croit rêver tout de bon. Ce que mille artistes seraient heureux de produire, on le voit ici accompli, en mouvement, avec une diversité surprenante. À genoux, debout, assise, couchée, sérieuse, triste, lutine, exaltée, pénitente, attrayante, menaçante, inquiète : une expression succède à l'autre et en découle*²⁵.

C'est bien ici la variété et la fluidité gestuelles qui impressionnent et qui font des attitudes un art du mouvement plus encore que de la stase, d'autant plus propre à être saisi et immortalisé par l'appareil cinématographique. Il n'en reste pas moins légitime de penser que la captation cinématographique a influencé le rythme des enchaînements de Miss Marshall, qu'elle a eu pour effet d'accélérer la succession des attitudes. Car ce phénomène de dynamisation persiste, s'affirmant même dans d'autres captations, comme dans le film de 1901 de l'American Mutoscope and Biograph Company intitulé *Birth of the Pearl*. Il n'y a ici quasiment pas de pose, tout est de l'ordre du mouvement (fig. XV. 5). Dans un premier temps, deux filles apparaissent immobiles au-devant du rideau qu'elles maintiennent fermé tandis qu'un machiniste s'active autour d'elles ; elles s'animent aussitôt qu'il disparaît pour dévoiler la scène, se figent à nouveau, mais le mouvement d'ouverture du rideau est repris par la lente ouverture mécanisée du coquillage, qui découvre le corps du modèle immobile, endormi. Aussitôt que la coque s'est stabilisée, le modèle s'éveille et déploie son corps dans un mouvement totalement dénué de grâce — le geste est mou et nonchalant, les attitudes ne sont ni étudiées ni élégantes — qui se termine néanmoins en une pose réfléchie. Contre toute attente, le spectateur n'a toutefois pas loisir d'admirer la stase du tableau vivant car le rideau se ferme aussitôt.

Voué à l'attraction du mouvement, le premier cinéma relègue-t-il l'immobilité du « tableau vivant » pour mieux faire revivre la tradition connexe des enchaînements d'« attitudes » inaugurée par Emma Hamilton ? Il semble en effet très peu probable que le spectacle scénique originel fût aussi prompt à dissimuler la dernière pose de *Birth of the Pearl*²⁶, d'autant plus qu'elle fait écho à toute une iconographie picturale, établie en tout cas

.....
25 Johann Wolfgang von Goethe, « lettre du 16 mars 1787 », dans *Œuvres*, Paris, Hachette, 1861, vol. IX, p. 257.

26 Aucune étude ne semble avoir encore pu identifier la source et les modèles de ce film, qui se calque pourtant très étroitement sur un dispositif et une routine scéniques. Si l'hypothèse d'une reprise d'un tableau vivant homonyme, dirigé par John A. Stanton et Amedée Jollin en avril 1895 au Circus Royal de San Francisco, s'avère peu fondée au vu de l'écart entre la platitude de ce film et la richesse des « effets électriques, chimiques et physiques », relatée par les revues de presse de la performance scénique (*The San Francisco Call* [San Francisco, Calif.], 30 avril 1895, p. 7), l'affiliation semble nettement plus probable avec un tableau vivant aussi trivial que *The Birth of Venus* joué à Louisville en 1895, dont l'interprète, une actrice de burlesque, porta plainte contre un spectateur qui la jorngait sans retenue depuis les loges et la harcelait dans les coulisses après les performances (*The Anaconda Standard* [Anaconda, Mont.], 27 oct. 1895, p. 4). On ne doit pas exclure non plus une inspiration du tableau vivant *Birth of a Naiad* que Napoléon Sarony avait immortalisé sous forme de photographie mise en scène en 1894 (Napoleon Sarony, *Sarony's living pictures: photographed from life*, New York, Chasmar & Co., 1894, pl. I), dans la même série de cartes postales que celles qui montraient Sandow en sculpture grecque, et qui ont directement inspiré plusieurs des premières mises en scène filmiques américaines.



XV.5 Photogramme de
Birth of the Pearl de F. S. Armitage

depuis Botticelli et très populaire chez les peintres de l'époque, la *Naissance de Vénus* de Bouguereau étant l'une de ses déclinaisons emblématiques. Cet effacement produit par le film est d'autant plus surprenant que son descriptif promotionnel vante cette dernière pose comme son point culminant : « [Le modèle recroquevillé en une position couchée] se lève lentement comme si elle s'éveillait et, gracieusement (*sic* !) adopte la position finale de la pose²⁷ ». Si cette dernière formule est tortueuse, c'est bien pour insister sur la cristallisation du mouvement de ce *punctum* final, de cette « pose de la pose ». Alors, comment comprendre qu'on aperçoive à peine cette attitude finale supposée gracieuse ? Est-ce simplement que le cameraman, comme c'est souvent le cas dans ces premiers films, a soudain dû demander aux acteurs d'accélérer le rythme de l'action et de la fermeture du rideau parce qu'il arrivait au bout de sa bobine ? Ou est-ce parce que la pose, la fixation de l'image, a été repensée pour le nouveau médium ? Selon cette seconde hypothèse, la réalisation de la pose aurait été déplacée du moment de la captation au moment de la projection, prévue pour apparaître par un « arrêt sur image » qui transformerait la stase scénique en immobilisation cinématographique, la « pose » en « pause ».

On sait en effet que les premiers projectionnistes modulaient la vitesse de l'image. À l'époque, le défilement de la pellicule, aussi bien au moment de la prise de vue que de la projection, était assuré par la *manivelle*, par le mouvement manuel de l'opérateur-projectionniste, car la motorisation n'est instituée que dans les années 1910²⁸. Aussi était-il possible, et même presque inévitable, de varier la vitesse de l'image. Les recherches les plus récentes montrent que les projectionnistes se plaisaient à accélérer le défilement, à le ralentir, à l'arrêter ou même à « l'inverser pour un effet comique²⁹ ». Il se peut donc que, durant la projection, sous la main de l'opérateur, la « pose finale » de la Vénus de *Biograph* ait subi un ralenti, voire un arrêt sur image. Cela est d'autant plus probable que ce film était conçu avant tout, non pour des projections publiques, mais pour des visionnages de type *peep-show* sur Mutoscope, un appareil à lorgnette dont le spectateur tournait lui-même la manivelle, au rythme qu'il voulait, procédant ainsi à tous les ralentis et arrêts qu'il désirait.

Le principe du film n'en réside pas moins dans la mise en mouvement du corps du modèle, à des fins érotiques. En effet, dans cette mise en scène du nu (ou du presque nu), la référence iconographique n'est qu'un alibi, un « vernis de respectabilité ». C'est le cas de nombreux tableaux vivants filmés comportant des nus (souvent regroupés dans la catégorie des « scènes grivoises » interdites aux enfants³⁰), et la raison d'être de beaucoup de tableaux

27 « [The model curled up in a recumbent position] slowly arises as if awakening, and gracefully assumes the final position of the pose », *American Mutoscope and Biograph Catalogue*, nov. 1902, p. 63.

28 Timothy Barnard, « L'opérateur de vues animées : *deus ex machina* des premières salles de cinéma », *Cinémas*, vol. XIII, n° 1-2, automne 2002, p. 167.

29 Lynda Nead, *The Haunted Gallery. Painting, Photography, Film c. 1900*, New Haven/Londres, Yale University Press, p. 25.

30 La firme Pathé propose dès 1900 nombre de films de cet acabit — dont notamment une *Naissance de Vénus* très similaire —, qu'elle regroupe dans la catégorie des « scènes grivoises d'un caractère piquant » avec l'avertissement d'« exclure les enfants pour l'exhibition de ces tableaux » (catalogue Pathé, Paris, 1900, p. 50).

vivants scéniques, comme on l'a vu pour certaines versions des *Trois Grâces*³¹. Suivant cette optique d'un « effet-tableau » utilisé comme alibi, la pose serait-elle moins nécessaire au sein de l'image cinématographique bidimensionnelle que sur scène ? Le but du film *Birth of the Pearl* est de révéler le corps de la figurante en chacun de ses gestes et sous tous les points de vue, dans une proximité et un naturel confondants. L'absence de pose peut, dès lors, être interprétée comme un pas supplémentaire vers ce voyeurisme direct et naturaliste, s'éloignant de tout effet pictural, de tout modèle sculptural, de toute beauté idéalisée et académique. La référence théâtrale, actualisée par la médiatisation du dispositif scénique (incluant ici rideaux et machinistes), jointe aux indications iconographiques (cadre, décor et pancartes), paraît suffire pour légitimer cette mise en scène du nu, et autoriser l'agitation charnelle et triviale qui fait toute la dimension « vivante » de ce tableau filmé.

Tableaux vivants cinématographiques

Parallèlement à ces tableaux vivants *filmés* qui restent rares et ponctuels, la production cinématographique émergente propose, dès 1897 et jusqu'aux films d'art, avec une telle persistance qu'on pourrait parler de « genre », des tableaux vivants *filmiques* qui accomplissent une réelle *adaptation* des médiums et un renouveau scénographique³². Cette hybridation entre tableaux vivants et cinéma dépasse en effet la *captation* documentaire et érotisante de poses plastiques³³. Au lieu de restituer des tableaux vivants scéniques préétablis, ces films créent des tableaux vivants d'un nouveau genre, qui n'existent que par le cinéma et qui réciproquement façonnent le nouveau médium. Le cinéma se nourrit du tableau vivant pour repenser sa mise en scène et ses principes, y trouvant un modèle esthétique alors associé à l'édification historico-iconographique des spectateurs.

Les catalogues de vente édités par les producteurs de l'époque présentent de fait plusieurs films comme étant « la reproduction du célèbre tableau de Garnier³⁴ », « la reproduction animée de la peinture de Neuville³⁵ » ou « la reproduction exacte du tableau de Gérôme³⁶ ».

.....

31 La critique que le *New York Times* fait du tableau vivant des *Trois Grâces* présenté au Franklin Museum semble d'ailleurs pouvoir s'appliquer directement (et nommément) au film *Biograph* taxé de « *simply coarse* », « *evincing as much of ignorance as of the lowest kind of taste* », avec des « *Model Artists* » dont on renie le nom : « *Artists they certainly are not, even in the least reasonable acceptance of the term. Models they are not, of anything in the world, except an entire gracelessness and considerable awkwardness, [nightly representing] 'Venus rising from the Sea' and 'The Three Graces' without having the most remote idea of who Venus was, or where the Three Graces came from...* » (*New York Times* [New York, NY], 3 décembre 1858, p. 1).

32 La frontière entre tableaux vivants *filmés* et *filmiques* n'est bien entendu pas hermétique et fait l'objet de toute une gradation, comme nous le montrons par l'analyse des séries de *Living Pictures* produites entre 1899 et 1903 par l'American Mutoscope and Biograph Co. : « Le Tableau vivant, ou quand la scène est devenue écran », dans Rémy Campos, Alain Carou & Aurélien Poitevin (éd.), *Le cinéma et la scène 1900*, Paris, L'Œil d'or, 2014 (à paraître).

33 Faut de place, nous n'abordons pas ici toutes les catégories dérivées, au premier rang desquelles figurent les films de trucage mettant en scène des sculptures ou des toiles qui « s'animent » au gré d'effets spéciaux innovants, et dont Méliès s'est fait une spécialité.

34 Catalogue Pathé, Paris, 1900, p. 51 / n° 777.

35 Méliès Star Films Catalogue, New York, 1903, p. 17 / n° 105 (« *the animated reproduction of de Neuville's celebrated painting* »).

36 Catalogue Pathé (n° 2 - Série A), Paris, mars 1902, p. 8 / n° 355.

Telle production sera « faite d'après la célèbre peinture du même nom³⁷ », tels personnages seront filmés « dans l'attitude rendue célèbre par le chef-d'œuvre de Millet³⁸ ». Certaines annonces précisent que le film est « copié d'après une peinture fameuse³⁹ » ou « inspiré d'après les tableaux des grands Maîtres⁴⁰ ». À mesure que les films multiplient leurs plans, devenant plus longs et plus narratifs, ce type de mention se raréfie dans les descriptifs de catalogue et les films ne portent plus le titre même des peintures qu'ils imitent. Mais le principe consistant à reconstituer cinématographiquement des tableaux célèbres ne disparaît pas : il devient implicite. L'examen des photogrammes prouve combien, dès avant 1900 et jusqu'en 1915, nombre de films historiques, patriotiques ou bibliques façonnent leurs plans sur des tableaux préexistants (fig. XV. 6 - 9)⁴¹.

Si les comparaisons visuelles entre tableaux et photogrammes sont convaincantes, il faut toutefois souligner que ces derniers sont artificiellement arrêtés. Ces compositions cinématographiques ne sont pas faites pour être perçues ainsi, immobiles ; l'enjeu même de ce type de films est de dynamiser la peinture, de lui insuffler le mouvement. Cela est explicite dans les catalogues de vente qui annoncent par exemple le film *A Good Story* comme la « reproduction *en mouvement* de la peinture bien connue » de Walter Dendy Sadler (1881, Tate Gallery, Londres)⁴², ou, on l'a vu, *Les Dernières Cartouches* comme une version « animée⁴³ » du tableau d'Alphonse de Neuville (1873, Musée de la dernière cartouche, Bazeilles). On peut certes envisager la possibilité d'arrêts sur image ou de ralentis opérés par le projectionniste au moment où la composition du plan rejoignait celle de la peinture. Mais la particularité de ces films résidait généralement à l'inverse dans la mise en mouvement de l'image célèbre, réinscrite dans un flux narratif et gestuel continu, sans pose, la composition se perdant

.....

37 Catalogue Lubin, Philadelphie, 1902, p. 10 / H4282 (« *made after the celebrated painting by the same name* »).

38 Catalogue Gaumont, Paris, janvier 1900, p. 18 / n° 271.

39 American Mutoscope & Biograph Picture Catalogue, New York, novembre 1902, p. 63 / H18894 (« *copied from a famous painting* »).

40 Catalogue Gaumont, Paris, mai 1899, p. 2 / n° 182-193.

41 Pour une analyse détaillée de ces illustrations comparatives, voir les développements que nous leur avons donnés ailleurs : sur les fig. XV. 6 et XV. 7, Valentine Robert, « Les Passions filmées : des codes en appropriation, un cinéma en canonisation », dans P. Bianchi, G. Bursi & S. Venturini (éd.), *The Film Canon / Il canone cinematografico*, Udine, Forum, 2011, p. 371-379 ; sur les fig. XV. 8 et XV. 9, Laurent Guido & Valentine Robert, « Jean-Léon Gérôme : un peintre d'histoire présumé 'cinéaste' », 1895 - *Revue d'histoire du cinéma*, n° 63 (printemps 2011), p. 9-23 ; et surtout Ivo Blom, « Quo vadis? From Painting to Cinema and Everything in Between », dans L. Quaresima & L. Vichi (éd.), *The Tenth Muse: Cinema and the other Arts*, Udine, Forum, 2001, p. 281-292.

42 American Mutoscope & Biograph Picture Catalogue, New York, nov. 1902, p. 11 (« ... *a reproduction in motion of the famous painting* », je souligne). Notons que ce tableau est désormais nettement moins célèbre. Rangées sous l'étiquette de « peinture académique » ou d'« art pompier », la plupart des toiles prises pour modèles par les films de la Belle Époque furent rapidement oubliées par l'histoire de l'art et ne sont redécouvertes que depuis quelques années, surtout par le biais d'expositions monographiques visant à réhabiliter certains « grands noms » de cette période artistique, tels Jean-Léon Gérôme ou Gustave Doré (deux artistes incontournable dans l'étude des tableaux vivants cinématographiques, ainsi que nous le montrons respectivement dans *ibid.* et dans Valentine Robert, « L'œuvre de Gustave Doré au cinéma », dans Philippe Kaenel (éd.), *Gustave Doré (1832-1883). L'imaginaire au pouvoir*, Paris/Ottawa, musée d'Orsay/musée des Beaux-Arts du Canada, 2014, p. 286-295.

43 Méliès Star Films Catalogue, New York, 1903, p. 17 / n° 105.



XV. 6 Photogramme de *Vie et Passion de Jésus-Christ* de Ferdinand Zecca Pathé, c. 1902-1905 coll. Cinémathèque suisse



XV. 7 Mihály Munkácsy *Le Christ devant Pilate* 1881, huile sur toile 417 x 636 cm Debrecen (Hongrie), musée Déri



XV.8 Photographie de plateau de *Quo vadis?* d'Enrico Guazzoni, Cines 1913 (reproduite par Ivo Blom, art. cit., ill. 5)



XV.9 Jean-Léon Gérôme
Pollice verso
1872, huile sur toile
96,5 x 149,2 cm
Phoenix, Phoenix Art Museum

dans le déroulement de l'action dont elle n'était plus qu'une simple phase, un « instant quelconque » — et non plus « prégnant⁴⁴ ».

Il est donc possible de déceler dans ces tableaux vivants cinématographiques une filiation avec les premières formes du tableau vivant théâtral, apparues au moment de l'instauration d'une conception picturale de la scène, en amont de l'autonomisation du motif et de toute la prolifération « tableau-maniaque » du XIX^e siècle. Ces tableaux n'impliquaient pas forcément de pose des acteurs, le référent pictural jouant comme un modèle scénographique inscrit dans le tissu dramatique de la pièce, dans la continuité gestuelle et narrative de l'action⁴⁵. Néanmoins, la dynamisation propre aux tableaux vivants filmiques se détache de cette filiation, ainsi qu'en témoigne ce compte rendu de l'époque narrant l'effet produit par l'un de ces « tableaux animés », qui mettait en scène une peinture de Bonaparte livrant bataille au pont d'Arcole :

On a surtout admiré Napoléon au pont d'Arcole présenté avec une exactitude étonnante. L'opérateur montre d'abord le pont que battent en flanc les obus autrichiens, puis viennent les « Casques à poil » qui, un instant pris de frayeur, hésitent puis reculent. L'Empereur paraît, il marche jusqu'au milieu du pont, se retourne, fait signe, appelle, commande, ordonne, rien n'y fait ; emporté de colère il court à la tête du pont, saisit un drapeau et s'élançe. À cette vue, le courage des soldats se ranime, ils se ruent, les projectiles pleuvent de tous côtés, mais les Français passent le pont et le rideau tombe, laissant un auditoire sous le charme de cet acte héroïque⁴⁶.

C'est bien le dynamisme, l'animation frénétique de la scène, toute faite de mouvements et de contre-mouvements, d'accélération et de rebondissements, qui impressionnent et inspirent jusqu'au style littéraire du journaliste. Le public, haletant, ne reprend son souffle que grâce au tomber de rideau qui vient dissimuler l'image filmique, dont le mouvement semble ne pouvoir s'arrêter, inscrit dans une continuité inexorable. Le cinéma rend donc le tableau vivant, mais surtout et avant tout mouvant.

Tableaux d'histoire, films d'art

L'auteur de la recension souligne un autre enjeu propre à ce type de films : il évoque l'« exactitude étonnante », soulignant ainsi cet autre principe essentiel du tableau vivant

44 Sur les implications théoriques et épistémologiques de ce déplacement de « valeur de l'instant », voir notamment Maria Tortajada, « Évaluation, mesure, mouvement : la philosophie contre la science et les concepts du cinéma (Bergson, Marey) », *Revue européenne des sciences sociales*, n° 141 (2008), p. 95-111.

45 Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, ainsi que le chapitre « Lebende Bilder innerhalb von Theaterstücken », dans Birgit Jooss, *Lebende Bilder, Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin, Reimer, 1999, p. 44-83.

46 *L'Écho de Lachine* (Lachine, QC), 12 février 1898 (cité par Germain Lacasse, dans *L'Historiographe. Les débuts du spectacle cinématographique au Québec*, Montréal, cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1985, p. 11).

qu'est la fidélité de la copie, le jeu de la reproduction⁴⁷. En l'occurrence, le modèle originel de *Napoléon au pont d'Arcole* est une peinture d'Horace Vernet datant du début du XIX^e qui connaît encore un siècle plus tard une diffusion iconographique sans précédent : en premier lieu par les livres d'histoire illustrés qui se propagent à l'époque et présentent des gravures variant indéfiniment le modèle vernetien ; grâce ensuite aux images d'Épinal qui s'institutionnalisent avec l'édition de la légende napoléonienne ; enfin par l'éclosion de tout un corpus de « produits dérivés ». Ceux-ci vont de la médaille qui transpose, stylise et miniaturise un détail de la composition de Vernet (l'empereur a lui-même ordonné d'édifier en 1806 une *Histoire métallique de Napoléon le Grand*), jusqu'au « tableau horloge à musique » qui reproduit à l'échelle la toile originale, en y incrustant un clocher orné d'un véritable cadran avec mouvement d'horlogerie et sonneries musicales⁴⁸, en passant par les timbres, les statuettes, etc. Armand Dayot résume en 1908 la fortune de l'imagerie napoléonienne : « Jamais, du moins jusqu'à notre époque, où les procédés de reproduction multiplient à l'infini les images les plus banales, aucune figure humaine ne fut aussi souvent représentée que celle de Napoléon, et sous toutes les formes, et dans tous les pays⁴⁹. » Les tableaux vivants participent de cette diffusion iconographique. On sait notamment que la quatrième composition du « grand drame militaire en douze tableaux » d'Adolphe D'Ennery intitulé *L'histoire d'un drapeau*, représentée dès 1860, n'est autre que la *Prise du pont d'Arcole* d'après l'œuvre d'Horace Vernet⁵⁰.

La propagation iconographique joue en effet un grand rôle dans la vogue que connaissait alors le tableau vivant, dont il existait même un usage ouvertement éducatif. On trouve nombre de témoignages et de manuels expliquant les vertus du tableau vivant *pour enfants* comme technique amusante d'apprentissage de l'art et de l'histoire⁵¹. On y explique comment se maquiller, comment élaborer son costume, ses accessoires, sa pose, comment aménager une scénographie minimale et néanmoins effective pour animer les fêtes d'anniversaire ou les longues soirées d'hiver. On vante surtout la manière dont ce jeu agit sur l'œil et l'esprit des enfants qui, s'ils ne posaient pas, « étaient obligés de deviner le sujet, soit historique, soit mythologique⁵² » et emmagasinaient ainsi une culture visuelle aussi bien que savante. Ce divertissement raffiné n'était d'ailleurs pas réservé aux enfants, loin s'en

47 Si l'acception d'« exactitude » dans le sens de « fidélité » s'impose, il faut aussi comprendre le terme dans le sens d'un « réalisme », le journaliste renchérisant plus loin en disant que « tous ces tableaux sont d'un naturel parfait auquel il ne manque que la parole ». L'intérêt de ces tableaux vivants filmiques réside de fait également dans l'« exactitude » de l'image cinématographique, au sens de son réalisme photographique, qui va de pair avec le mouvement, et fait toute l'admiration de cette transformation de l'image peinte en une image « vivante ».

48 Catalogue d'une vente aux enchères publiques d'instruments de musique et d'automates (dirigée par M^e Jean-Pierre Lelièvre, Pascal Maiche et Alain Paris), galerie de Chartres, 5 décembre 2004, article n° 701.

49 Armand Dayot, *Napoléon. Illustrations d'après des peintures, sculptures, gravures, objets, etc., du temps*, Paris, Flammarion, 1908, p. 1.

50 Georges Cain, *Anciens théâtres de Paris. Le Boulevard-du-Temple, les boulevards de Paris*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1920, p. 66.

51 Citons par exemple, aux éditions Robert Cook's & Co. en 1895, le manuel intitulé *Living Pictures – Six Tableaux Vivants for Children with illustrations and stage directions. Words by May Gillington. Music by Arthur E. Godfrey* ou le conte intitulé « Tableaux vivants » dans le recueil d'Henriette de Witt, *Citadins et campagnards. Contes pour les enfants*, Paris, Grassart, 1870, p. 123-149.

52 *Mémoires de Madame de Genlis sur la Cour, la Ville et les Salons de Paris*, Paris, Gustave Barba, 1855, p. 84.

faut : il était courant dans les fêtes et les salons mondains, nourrissant la culture visuelle de l'audience qui se plaisait à reconnaître, commenter et comparer les compositions. Les reconstitutions filmiques de tableaux historiques s'inscrivent dans une même ambition éducative. En témoigne par exemple ce texte de 1897 qui annonce l'arrivée au Québec d'un « exhibiteur » de vues animées spécialisé dans la projection de tableaux vivants filmiques : « Nous apprenons avec plaisir l'arrivée au Canada d'un spectacle unique et essentiellement instructif. Il s'agirait de la reproduction, à l'aide de photographies animées, de faits historiques les plus connus. [...] Le but de ces reproductions serait d'aider l'enseignement de l'histoire universelle dans les écoles⁵³. »

La ligne didactique est donc totalement explicite, et le spectacle reconnu comme édifiant non seulement d'un point de vue historique mais aussi artistique. La même annonce précise de fait par la suite que « le créateur de ce spectacle est, paraît-il un Français appartenant à une des familles les plus connues dans le monde des arts, doublé d'un savant⁵⁴ ». On encense donc le savoir non seulement historique et général, mais aussi *artistique* de ce créateur de bonne famille française, visant ainsi à asseoir la légitimité culturelle de ses films, et en particulier leur valeur esthétique. Car imiter un tableau, aligner l'image filmique sur une image picturale, permet aussi à l'évidence d'afficher les vertus artistiques de la création cinématographique. Les discours de réception des tableaux vivants filmiques se font l'écho explicite de ces revendications esthétiques et culturelles :

C'est vraiment un film d'art que celui qui passe cette semaine sur l'écran du Théâtre Familia. [...] L'entrée à Jérusalem le jour des Rameaux, Jésus au Mont des Oliviers, Jésus devant Pilate, la montée au Golgotha, la descente de Croix sont autant de tableaux composés avec un art consommé, dans lesquels les personnages et les choses se groupent en poses eurythmiques, et qui tous pourraient être signés par des peintres⁵⁵.

Les tableaux vivants filmiques ne sont en fait rien moins que l'origine essentielle des discours de légitimation artistique du cinéma, tant donc du côté de la réception (ce type de commentaire émergeant et se propageant dès les tout premiers tableaux animés) que du côté de la production qui, autour de 1900, présentait explicitement ces films comme des *reproductions* de tableaux de « grand art ». L'indique encore le fait que les discours de promotion évacueront progressivement ce second degré de l'argumentation pour qualifier directement les films de « tableaux artistiques⁵⁶ », d'« œuvres d'art » ou de « chefs-d'œuvre⁵⁷ ».

53 *La Presse* (Montréal, QC), 20 octobre 1897 (cité par Lacasse, *op. cit.* n. 46, p. 3).

54 *Ibid.*

55 *Le Mémorial de la Loire* (Saint-Étienne), 31 mars 1914 (cité par Frédéric Zarch, *Catalogue des films projetés à Saint-Étienne avant la Première Guerre mondiale*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2000, p. 394).

56 « *One of the most artistic pictures ever produced* » (je souligne). Publicité pour *A Highwayman's Honor* (Mecca, 1914) parue dans *The Moving Picture World* (New York, NY), vol. XX (avril-juin 1914), p. 1879.

57 « *A Work of Art – A Universal Masterpiece*. » Publicité pour *Beauty and the Beast* (Universal, 1913) parue dans *The Moving Picture World* (New York, NY), vol. XVI (avril-juin 1913), p. 1209. Si l'expression citée possède un caractère double exemplaire, notons que le terme « *Masterpiece* » revient incessamment dans toutes les publicités de films à grand spectacle de l'année 1913.

A Born Warrior (Warner, 1914) récupère par exemple en son nom le « triomphe artistique » des tableaux qu'il imite, tels que la fameuse composition de *Bonaparte au pont d'Arcole*⁵⁸. L'historiographie traditionnelle postule que les premières tentatives (discursives, promotionnelles et esthétiques) de légitimation artistique du cinéma émergent autour de 1910 avec les « séries d'art⁵⁹ », rassemblant des films qui affichent explicitement leurs ambitions artistiques par leur labellisation comme « films d'art » ou « films esthétiques », par leur *scenarii* signés par de grands auteurs, par l'usage qu'ils font de comédiens de théâtre illustres, enfin par leurs images nourries de références picturales⁶⁰. Cependant, les séries d'art ne font que prolonger et systématiser les discours et les modes de production des « tableaux vivants filmiques » dont j'ai ici retracé l'historique. L'association entre le « cinéma » et l'« art » trouve ses racines dans la rencontre du film et du tableau vivant. Or, cette rencontre coïncide avec l'émergence même du cinéma qui, en forgeant ses fondements « artistiques » sur ceux du tableau vivant, a *intrinsèquement* lié les deux pratiques.

Valentine Robert
Université de Lausanne

58 « *An Artistic Triumph: this is the unanimous verdict of the critics who have viewed this wonderful three-part production.* » Publicité parue dans *The Moving Picture World* (New York, NY), vol. XX (avril-juin 1914), p. 1208.

59 Sur ce phénomène cinématographique, voir : 1895 – *Revue d'histoire du cinéma*, n° 56 : « Le Film d'Art et les films d'art en Europe, 1908-1911 » (décembre 2008).

60 Ces productions visent notamment à « nous donner des sensations d'une beauté comparable à celle qui se dégage d'un tableau de Millet ou d'une fresque de Puvis de Chavannes », ([Louis Feuillade], « Le Film Esthétique [manifeste publicitaire des Établissements Gaumont] », dans *Ciné-Journal*, vol. III, n° 92 - 28 mai 1910 - p. 19).