

DE LA SCÈNE

Rémy CAMPOS

Alain CAROU

Aurélien POIDEVIN

DIRECTION

À LA PELLICULE

**Théâtre, musique
et cinéma
autour de 1900**



l'œil d'or
Scènes & Spectacles

DE LA SCÈNE À LA PELLICULE

Théâtre, musique
et cinéma autour de 1900

Rémy CAMPOS

Alain CAROU

Aurélien POIDEVIN

DIRECTION



| l'œil d'or
formes & figures

Le tableau vivant, ou quand la scène est devenue écran

Le tableau vivant

Aujourd'hui que la scène se conçoit comme *plateau*, il est parfois difficile d'appréhender combien, autour de 1900, l'espace scénique se définit en « tableau¹ ». La scène est alors pensée verticalement, délimitée par un cadre frontal, dévoilée par un rideau plat, déclinée en toiles, en paravents, en plans pour composer une image en perspective, comme *accrochée* devant les spectateurs. Si toute la dramaturgie répond à ce modèle pictural, cette conception de l'espace scénique se cristallise tout à fait lorsque le jeu confine à la pose, et l'image scénique à la toile. C'est le « tableau-coup de théâtre » hugolien, où « la sidération visuelle provoque l'immobilité et l'effet tableau² » ; c'est aussi le « tableau-comble » du mélodrame, qui, lorsque l'action atteint l'apogée du « pathétique » ou du « sublime », la fige en un moment dramatique « paroxystique³ » ; ce sont enfin les « apothéoses » et « grandes scènes finales » des féeries, opéras-comiques et tragédies, qui font culminer la mise en scène dans un « groupement des personnages » à l'« effet plastique et pittoresque⁴ ». Mais le point d'orgue de cette picturalisation scénique est atteint quand ces *tableaux* deviennent des *tableaux vivants*, autrement dit quand ces moments culminants et plastiques du drame convoquent des références picturales précises et *mettent en action* les derniers *clous* exposés au Salon. Ces scènes « enlèvent tous les applaudissements⁵ » en cumulant le « surcroît d'intensité » des tableaux dramatiques à un effet de « reconnaissance » et de « *realization*⁶ » :

Affiche de Vincent Lorant-Heilbronn pour *Caïn et Abel*, film mis en scène par Henri Andréani, 1911.

- 1 Si le « tableau » comme concept dramatique trouve son origine dans la théorisation de Diderot, son établissement historique progressif a été étudié par Pierre FRANTZ, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, et son rayonnement en 1900 fait l'objet d'une présentation synthétique dans le dernier chapitre de Rémy CAMPOS et Aurélien POIDEVIN, *La Scène lyrique autour de 1900*, Paris, L'Œil d'Or, 2012, p. 387-422.
- 2 Anne UBERSFELD, « L'espace du drame romantique », in Isabelle MOINDROT (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 22.
- 3 Pierre FRANTZ, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 166, 168.
- 4 Arthur PUGIN, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Librairie Firmin-Didot et C^{ie}, 1885, p. 699.
- 5 Charles-Simon FAVART, « Lettre du 8 novembre 1761 », cité par Kirsten Gram HOLMSTRÖM, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1967, p. 218.
- 6 Bernard VOUILLOUX, *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002, p. 19. La notion de « *realization* » a été proposée dans Martin MEISEL, *Realizations. Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

Ah ! mon dieu quelle image ! ne bougez pas, ne bougez pas, c'est la copie vivante du tableau de David⁷ !

Ces réincarnations artistiques ont un tel impact qu'elles se propagent aussi sous forme de spectacles autonomes, et ces purs enchaînements visuels de tableaux vivants sont alors incontournables sur les scènes foraines et populaires aussi bien que mondaines et amateurs. Ils s'y déclinent en d'innombrables appellations (*poses plastiques, poses classiques, statues vivantes, musées vivants...*) et modalités de déroulement, d'encadrement, d'accompagnement, déployant tout un « art du dispositif⁸ » qui thématise et porte à son comble le modèle pictural régnant sur la scène 1900.

Combien d'auteurs ont tenté de décrire ces tableaux vivants, vanté le « charme infini » ou le « quelque chose d'inquiétant⁹ » de ces « magiques coups d'œil¹⁰ » portés à l'entre-deux de la scène et de la toile, du mouvement et de la pose, de la vie et de la mort ? Par définition, cependant, le texte ne peut circonscrire ces moments où le théâtre, glissant « du logique au scopique », « se réduit brutalement à l'image et à la fascination qu'elle tend à produire¹¹ ». Comment saisir cette rhétorique de la « monstration¹² », cette expérience d'un spectateur qui désormais « est au théâtre comme devant une toile où les tableaux divers se succède[nt] comme par enchantement¹³ » ? Ces mots de Diderot sonnent comme une définition du cinéma. Et de fait, dès son apparition à l'orée de 1900, le cinématographe constituera un témoignage inestimable du tableau vivant scénique, en lui édifiant un destin filmique.

De la pose à la prise

Le cinéma est d'abord précieux pour avoir filmé la scène 1900, et immortalisé ce *dispositif* du tableau vivant. Certes, il ne s'agit jamais de pure captation. La plupart du temps, la scène est reconstruite par et pour l'équipe cinématographique, et devient un plateau, ou plus précisément ici un *tableau*,

7 Réplique intégrée et verbalisée au moment du tableau vivant de *L'Enlèvement des Sabines*, dans la pièce parodique et réflexive de Michel DIEULAFOY, *Le Tableau des Sabines. Vaudeville en un acte*, Paris, André, 1800.

8 Bernard VOUILLOUX, « Le tableau vivant, entre genre et dispositif », *Figures de l'art*, n° 22, 2012, p. 95.

9 Johann Wolfgang von GOETHE, *Les Affinités électives*, trad. Aloïse de Carlowitz, Paris, Charpentier, 1844, p. 200, 201.

10 Edith WHARTON, *Chez les heureux du monde*, trad. Charles du Bos, Paris, LGF, 2010, p. 186.

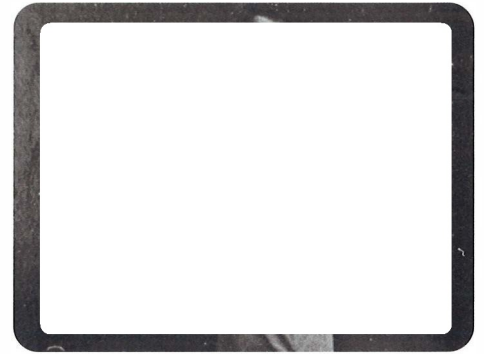
11 Arnaud RYKNER, « Nature pas morte, vie pas tranquille : du tableau vivant à la photographie mise en scène », *Figures de l'art*, n° 22, 2012, p. 27.

12 Bernard VOUILLOUX, *Le Tableau vivant, op. cit.*, p. 295. Ce n'est pas un hasard si la notion de « monstration » qui est problématisée ici dans son ancrage rhétorique sera développée comme critère de définition et de distinction du cinéma des premiers temps, à l'aune d'une théorie qui pense le filmique par rapport au littéraire (voir André GAUDREAU, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Armand Colin/Québec, Nota Bene, 1999, éd. rev., corr. et augm.).

13 Denis DIDEROT, *De la poésie dramatique* [1758], Paris, Larousse, 1975, p. 110.

de tournage, moyennant des « altérations » et « distorsions¹⁴ » dont l'analyse est riche de significations. Ces témoignages filmiques offrent une trace concrète du tableau vivant, d'autant plus précieuse que dans les comptes-rendus de la presse contemporaine, le phénomène et ses principes de mise en scène « allaient de soi » et « n'étaient pas détaillés », et que « les illustrations [y] étaient extrêmement rares¹⁵ ».

Le tableau vivant se révèle un sujet de prédilection des premiers films. Il serait même à l'origine du « premier exemple de théâtre filmé » : le film *Sandow* (W. K. L. Dickson, Edison, 1894) dont Charles Musser a souligné qu'il immortalisait l'athlète dans la performance d'ouverture de son numéro de scène, un « enchaînement de tableaux vivants¹⁶ ». Si l'illusionnisme artistique n'est pas flagrant dans les poses filmées de *Sandow*, il est patent dans une production ultérieure qui montre une ancêtre du culturisme féminin, Miss Marshall, effectuer une même « danse des attitudes¹⁷ », mais cette fois sur un piédestal et avec un maillot couleur chair (qui prend au filtre du noir et blanc une dimension marmoréenne saisissante), magnifiant le corps du modèle en nu académique¹⁸. Elle enchaîne des poses de quatre à cinq secondes qui rappellent le répertoire sculptural et pictural classique, évoquant parfois des modèles iconographiques précis, telle la *Phryné* de Gérôme [1], qui a fait l'objet d'innombrables reconstitutions scéniques, notamment au Théâtre des Tuileries [2], et qui depuis l'étude de Bernard Vouilloux¹⁹ est devenue l'emblème même du tableau vivant [3].



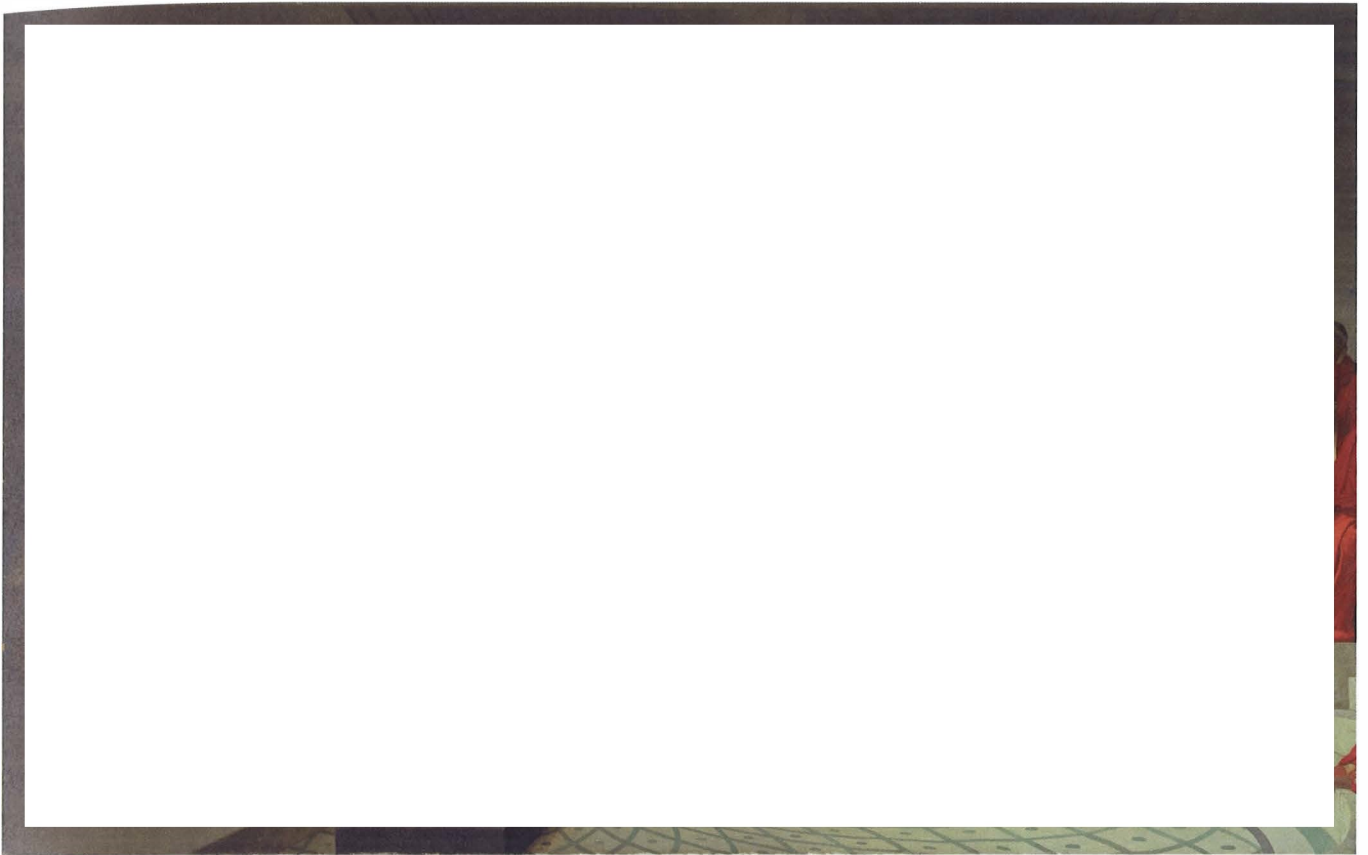
[1] « Pose plastique » de Phryné dans *Treloar and Miss Marshall, Prize Winners at the Physical Culture Show in Madison Square Garden, Edison, 1904*.

De l'encadrement au cadrage

Le tableau vivant reçoit un traitement filmique tout particulier de l'American Mutoscope and Biograph Company (que nous abrègerons désormais « Biograph »²⁰), ainsi que l'annonce, en 1903, la présentation de sa catégorie de films restituant des performances scéniques :

- 14 Stephen JOHNSON, « Evaluating Early Film as Document of Theatre History : The 1896 Footage of Joseph Jefferson's Rip Van Winkle », *Nineteenth Century Theatre*, t. XX, n° 2, 1992, p. 101 (toutes les citations anglaises et allemandes sont traduites par l'auteure).
- 15 Birgit Jooss, *Lebende Bilder: Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin, Reimer, 1999, p. 17.
- 16 Charles MUSSER, « A Personality So Marked : Eugen Sandow and Visual Culture », in Nancy Mowll MATTHEWS & Charles MUSSER (dir.), *Moving Pictures: American Art and Early Film 1880-1910*, Manchester (VT), Hudson Hills Press, 2005, p. 105.
- 17 Laurent DARBELLAY, « De la stase au mouvement : les attitudes de Lady Hamilton », *Figures de l'art*, n° 22, 2012, p. 67.
- 18 Voir Valentine ROBERT, « Nudity in Early Cinema ; or, the Pictorial Transgression », in Marina DAHLQUIST, Doron GALILI, Jan OLSSON et Valentine ROBERT (dir.), *Corporeality in Early Cinema: Viscera, Skin, and Physical Form*, Bloomington, Indiana University Press, 2018, p. 156-166.
- 19 Bernard VOUILLOUX, *Le Tableau vivant, op. cit.*, première de couverture.
- 20 La compagnie changea elle-même officiellement d'appellation au profit de ce nom simplifié en 1909.





Nous attirons une attention toute particulière sur notre série de tableaux vivants, qui ont été mis en scène en portant aux modèles, aux costumes, à la pose et aux accessoires un même soin que les plus grandes productions de cet ordre. Ils sont tous excellents photographiquement, et du plus haut niveau picturalement²¹.

Cette compagnie américaine pionnière propose donc toute une « série » de tableaux vivants filmés²² et les érige même en fleurons de sa production, au nom de leur qualité visuelle. On souligne de fait l'origine et la valeur picturale de ces images, et surtout la qualité de leur « mise en scène », fidèle aux « plus grandes productions » théâtrales. Le dispositif scénique est de fait restitué avec une précision vantée en ces termes :

C'est là une série d'admirables tableaux vivants, posés par des artistes compétents représentant fidèlement des célèbres chefs-d'œuvre de l'art. En ouverture de chaque tableau, des rideaux sont tirés par deux pages, le tableau apparaît, complètement immobile, pendant un court instant, et les rideaux se ferment.

[2] **Tableau vivant de Phryné représenté aux Tuileries, aquarelle de Léon Lebègue « d'après des notes originales »** parue dans Pierre de LANO, *Les Bals travestis et les tableaux vivants sous le Second Empire*, Paris, H. Simonis Empis, 1893, pl. XXII.

[3] **Jean-Léon GÉRÔME, Phryné devant l'Aréopage [détail], huile sur toile, 1861.**

21 *Picture Catalogue*, New York, American Mutoscope and Biograph C^o., 1902, p. 61 (désormais abrégé *Catalogue Biograph*) [je traduis, ainsi que toutes les citations de ce document à venir].

22 Il s'agit en fait de trois séries de tournages, cataloguées ainsi : (1) une bande inaugurale de mai 1899 de Frederick S. Armitage intitulée *Living Pictures* (n^o 1016) montrant trois tableaux vivants successifs ; (2) une importante série de *Living Pictures* (sous-titrée avec le sujet de chaque tableau) tournée par Arthur Marvin en août 1900 (n^{os} 1590-1593, 1596-1602), dont certains connaîtront une réédition en juin 1903, montés en un seul film renommé *Living Picture Production* (n^o 2386) ; enfin (3) une série avec cette fois un seul tableau vivant par film, tournée à nouveau par Armitage en juin 1901 (n^{os} 1881-1882, 1888-1892, 1900).



[4a, 4b] La scène mise en cadres, fragments de bandes d'essai Biograph tournées par F. S. Armitage en juin 1901, traces photographiques découvertes dans le *Biograph Photo Catalogue*, vol. IV, nos 1898-1899.

En d'autres termes, ces tableaux vivants sont montrés exactement comme dans les plus prestigieux music-halls, et ont été préparés avec un même soin²³.

Le référent théâtral reste donc premier, même si tout le principe de ces scènes est de reconstituer le dispositif pictural. Les relais artistiques se matérialisent dans un enchâssement concret : le cadre filmique s'ouvre sur des rideaux scéniques, qui s'écartent à leur tour sur un encadrement pictural.

Un des ressorts essentiels du tableau vivant tel qu'il se développe en spectacle autonome consiste de fait à redélimiter l'espace scénique par un cadre géant, orné et doré comme aux cimaises des musées, mais ajusté aux figures grandeur nature. Peu importe que le proscenium, comme il était d'usage dans les théâtres et music-halls construits en cet âge d'or du picturalisme scénique, fût déjà décoré d'une bordure imitant elle aussi un cadre de tableau : l'encadrement doré fait partie de l'illusionnisme de la performance. Les scènes 1900 voient s'ériger des tableaux vivants avec des canevas qui peuvent atteindre plus de dix mètres sur cinq ou être encensés pour leur style « Louis XIV²⁴ » ! La « mise en cadre » filmique impliquait encore un niveau supplémentaire, et la Biograph a beaucoup réfléchi aux modalités de ces cadrages enchâssés. Elle a ainsi

testé différents dispositifs, comme en témoignent d'inédites prises de vues « tests » où la caméra s'éloigne du rideau, désolidarisant son cadre filmique du cadre scénique, et où le cadre pictural, recentré et *accroché* au cœur de cette enfilade d'encadrements, prend la forme d'un écran [4a-4b].

Ces redéfinitions de l'espace culminent dans le contenu en trompe-l'œil des tableaux vivants. L'exemple de la reconstitution Biograph de *Psyche at the Well* d'après Paul Thumann [5-6] témoigne de la qualité que peuvent prendre ces reconstitutions, où l'illusion se voit soutenue d'un décor de toile peinte, de praticables, de costumes et même de reflets qui n'existaient pas dans la peinture initiale mais qui ici décuplent l'*abyme* de la perspective et *envolent* le modèle dans l'espace picturalisé. Parfois le décor est uniquement en dur, voire en *chair*, comme dans le tableau vivant de *La Leçon avant le Sabbat* d'après Boutet de Monvel, où c'est un second modèle qui anime l'arrière-plan [7-8] ; parfois, au contraire, il n'est fait que de toiles et de panneaux peints. Si les trompe-l'œil sont réussis – d'un autre calibre que les décors de certains music-halls où les figurants

²³ *Catalogue Biograph*, op. cit., p. 61.

²⁴ Jack W. McCULLOUGH, *Living Pictures on the New York Stage*, Ann Arbor (Mi), UMI Research Press, 1981, p. 117.



« semblaient se tenir devant un mur, tant la perspective était incorrecte²⁵ » – leur bidimensionnalité s’affiche tout de même dans trois reconstitutions filmées (*By the Sea*, *The Tempest* et *Faith*), où la toile de fond tremble [9]. Il semble que l’effet soit voulu, puisqu’il s’agit à chaque fois de la même toile dépeignant la mer, et l’ondulation permet de mouvoir les vagues. Cependant, au lieu de contribuer à l’illusionnisme, cette agitation déjoue le trompe-l’œil, révèle le support bidimensionnel et dénonce la discrédance entre le décor pictural et la matérialité des corps. Ce témoignage visuel nous permet de saisir concrètement l’argument de Peter Behrens, pour qui ce tressaillement des toiles peintes, ces « arbres qui vacillent, [ces] murs qui tremblent, [ces] rochers aussi mous que des édredons²⁶ » cristallisaient l’écueil de l’illusionnisme théâtral et nécessitaient de libérer la scène du cadre pictural.

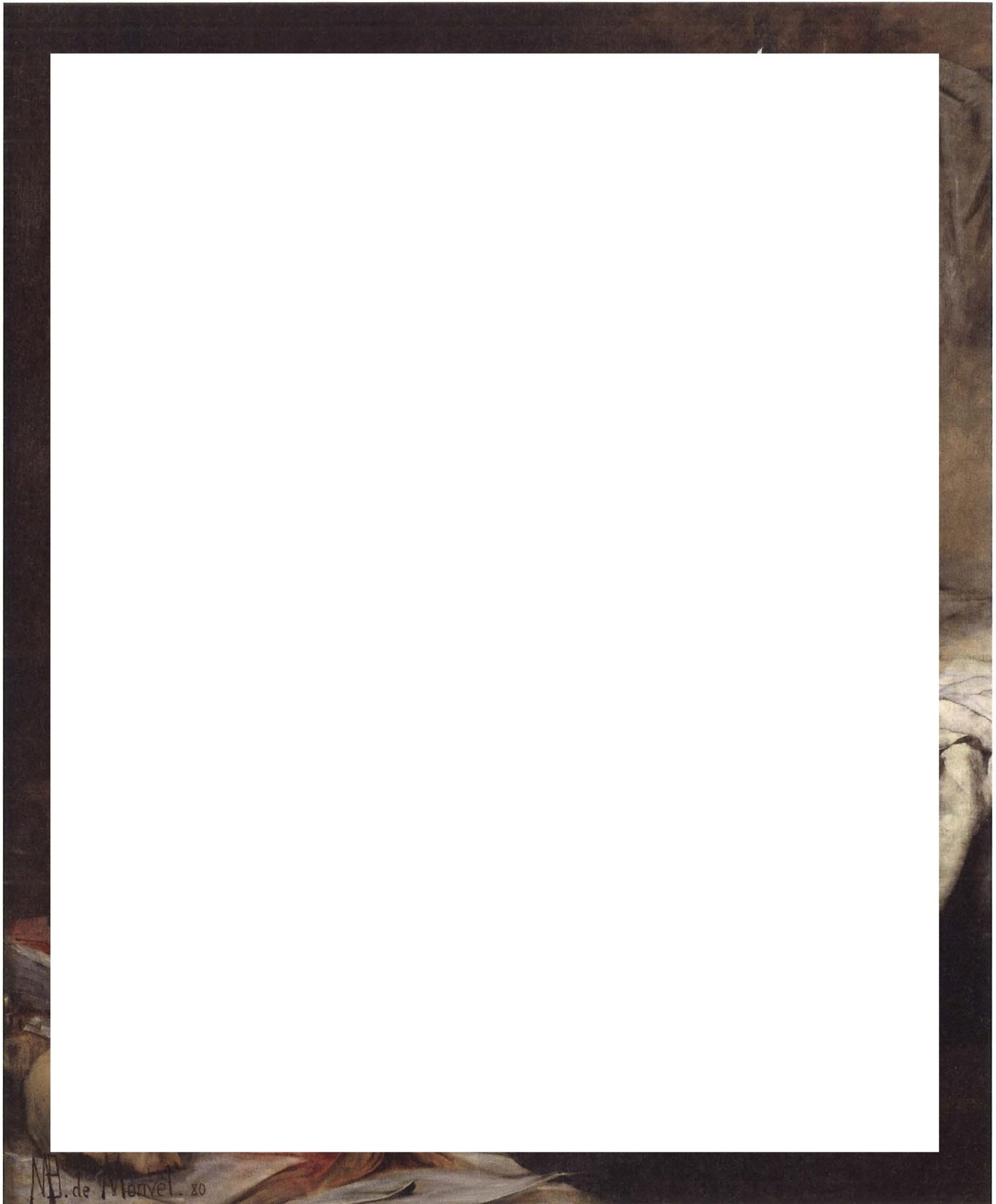
[5] Friedrich Paul THUMANN, *Psyche* (1893), carte postale, Éditions Richard, Saint-Petersbourg, ca 1905.

[6] Tableau vivant filmé par Arthur Marvin, *Living Pictures, Psyche at the Well*, Biograph, 1900.

[7] Tableau vivant filmé par Arthur Marvin, *Living Pictures, Departure for Sabaath*, Biograph, 1900.

25 « Some more “Living Pictures” », *New York Herald*, 11 mai 1894, p. 6.

26 Peter BEHRENS (1900) cité et traduit par Denis BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965, p. 360.



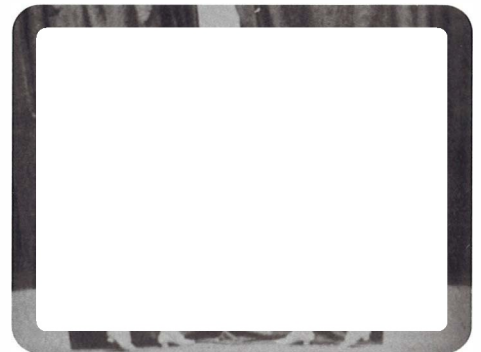
M. de Merville. 20

[8] Louis-Maurice BOUTET
DE MONVEL, *La Leçon avant
le Sabbat*, huile sur toile, 1880.

Du rideau au montage

En mêlant la caméra aux « outils indexicaux de présentation » qui fondent cet « art du dispositif²⁷ », la Biograph redéfinit le tableau vivant non seulement par le cadrage, mais aussi par le montage. Produites à une époque où un film correspond normalement à une seule prise de vue et se fait précisément appeler « tableau²⁸ », ces bandes Biograph sont remarquables en ce qu'elles donnent souvent à voir successivement *plusieurs* tableaux vivants, préservant les ouvertures et fermetures de rideau qui les séparent [10]. Les mouvements de rideau sont très rares dans les captations filmiques de la scène 1900, qui généralement alignent le début et la fin de la prise de vue sur ces démarcations théâtrales, sans les filmer, les remplaçant par une ritualisation du spectacle projeté. Les films qui nous occupent offrent ce rare témoignage du rideau, dont on découvre qu'il permettait toute une *mise en scène hors-la-scène*, manipulé par ces femmes au costume déjà aguicheur et pittoresque.

Ces ponctuations n'en prennent pas moins un tour proprement cinématographique, puisque des *coupes* filmiques viennent raccourcir le temps d'obstruction de la scène, *collant* les gestes de fermeture et d'ouverture et rendant le changement de décor instantané, en intimant ainsi un rythme cinématographique à l'enchaînement des tableaux²⁹. Si ce montage revêt un statut exceptionnel dans la production filmique de l'époque, il répond en fait très étroitement aux pratiques scéniques, car les tableaux vivants se sont autonomisés sous forme d'enchaînements où les transitions jouaient un rôle central et suscitaient une ingéniosité scénographique notable. On se satisfaisait rarement du rideau, et lui ajoutait ou substituait de nombreuses modalités, outre les deux usuelles « nymphes en culottes de soie³⁰ », tels que les introductions poétiques et orchestrales, les jeux de lumière qui plongeaient les spectateurs dans la pénombre entre deux *éblouissements*, ou les effets du Glyptorama breveté en 1894 par Eduard von Kilanyi, l'un des plus célèbres ordonnateurs de tableaux vivants [11]. Prouesse de « mécanisme moderne dans l'art de la technique de scène³¹ »,



[9] Tableau vivant (vacillant)
par Arthur Marvin, *Living
Pictures. By the Sea*, Biograph,
1900.

[10] Ouverture du rideau
filmée par F. S. Armitage dans
*Living Pictures, Birth of the
Pearl*, Biograph, 1901.

27 Bernard VOUILLOUX, *Le Tableau vivant*, op. cit., p. 95.

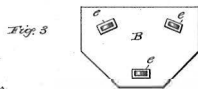
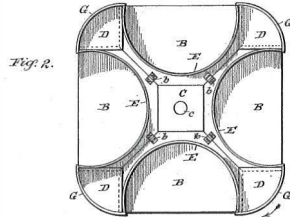
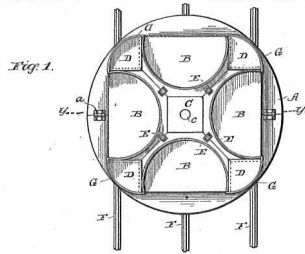
28 Voir Karine MARTINEZ, « La vue animée dans le discours journalistique », in François ALBERA, Marta BRAUN et André GAUDREAU (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne*, Lausanne, Payot, 2002, p. 309-320.

29 Ce montage existe dans les films n° 1596, 1597, 1598, 1599, 1601, 1602 (Marvin, août 1900) qui chacun compile deux tableaux vivants, et dans leur remontage de 1903 (n° 2386).

30 « Kilanyi's New Living Pictures », *New York Times*, 3 décembre 1895, p. 6.

31 « Kilanyi's Glyptorama », *New York Dramatic Mirror*, 23 novembre 1895, p. 19.

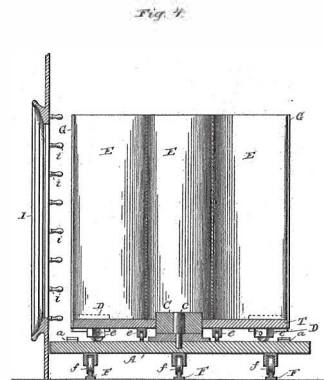
(No Model.)
 E. VON KILANYI.
 APPARATUS FOR DISPLAYING TABLEAUX VIVANT.
 No. 528,372. Patented Oct. 30, 1894.



Witnesses
 Victor J. Evans
 & J. Heron.

Inventor
 Eduard von Kilanyi
 By J. H. Macdonald
 Attorney

(No Model.)
 E. VON KILANYI.
 APPARATUS FOR DISPLAYING TABLEAUX VIVANT.
 No. 528,372. Patented Oct. 30, 1894.



Witnesses
 Victor J. Evans
 & J. Heron.

Inventor
 Eduard von Kilanyi
 By J. H. Macdonald
 Attorney

[11] Eduard von KILANYI,
 Apparatus for Displaying
 Tableaux Vivant (sic),
 brevet US 0528372,
 30 octobre 1894.

cette plateforme rotative géante, appareillée d'éclairage électrique et de toiles de fond panoramiques, se divisait en quatre sections pour permettre l'installation conjointe de quatre tableaux vivants, révélés successivement au public par un simple quart de tour, qui faisait apparaître une scène en « chassant » la précédente. Les tableaux donnaient ainsi l'impression de « glisser » les uns sur les autres dans le cadre doré géant, frontal et immobile, qui délimitait le champ de contemplation du spectateur.

Aucun rideau n'est utilisé. Comme des plaques de lanterne magique, les tableaux viennent se fondre l'un dans l'autre³².

Un paradigme écranique de l'image projetée et du fondu enchaîné traverse les discours de réception de ces tableaux vivants, et dit toute leur filiation avec le montage cinématographique émergent, que la Biograph appliquera spontanément. D'ailleurs Kilanyi vante explicitement son dispositif comme une « reproduction en *mouvement* des peintures des grands maîtres³³ », qui s'accolent « en une succession rapide [...] sans délai d'aucune sorte, chaque

32 *New York Times*, 25 novembre 1895, p. 9, cité par Jack W. McCULLOUGH, *op. cit.*, p. 108.

33 Publicité citée dans « Kilanyi's Glyptorama », *op. cit.*, p. 19 [je souligne].

UNITED STATES PATENT OFFICE.

EDUARD VON KILANYI, OF BUDA-PESTH, AUSTRIA-HUNGARY.

APPARATUS FOR DISPLAYING TABLEAUX VIVANT.

SPECIFICATION forming part of Letters Patent No. 528,372, dated October 30, 1894.

Application filed March 29, 1894. Serial No. 505,625. (No model.) Patented in Germany February 25, 1892, No. 1,909.

To all whom it may concern:

Be it known that I, EDUARD VON KILANYI, a subject of the Emperor of Austria-Hungary, residing at Buda-Pesth, Austria-Hungary, have invented certain new and useful Improvements in Apparatus for Displaying Tableaux Vivant or Living Pictures, (patented in Germany February 25, 1892, No. 1,909;) and I do hereby declare the following to be a full, clear, and exact description of the invention, such as will enable others skilled in the art to which it appertains to make and use the same.

My invention relates to mechanism for displaying living pictures.

The object of the device is to present to view rapidly and accurately pictures consisting of one or more persons properly posed with appropriate scenic effects.

It is well known that in theatrical performances an audience tires of long delay or intermissions and it is therefore essential that in displays of the nature stated the apparatus must be quickly placed in position and quickly operated and removed.

To this end the apparatus consists of the mechanism shown in the accompanying drawings, in which—

Figure 1 is a top plan view, showing the tracks and lower hinged platform; Fig. 2, a plan view of the upper platform or table; Fig. 3, a detail plan view of one of the sections showing the independent rollers therefor, and Fig. 4 a vertical section of the apparatus and the illuminated frame.

Referring more particularly to the drawings (Fig. 4) the lower table A is provided with grooved rollers *f* which move upon the railing F so placed that the platform may be quickly and accurately brought in front of the frame I illuminated within at sides and top by electric lights *z*. This lower table is hinged as indicated at *a*, so it may be folded, thus taking up less space in storage and transportation, and at the same time permitting it to be more easily and quickly placed in position on the track.

Upon the lower table is placed a second table T, having a central block C, and pivot *c* journaled in the seat in the lower table. Upon table T is placed a series of removable

sections B, each provided with independent rollers *e*.

The scenic back grounds E are placed in position on the different sections—the sections being bolted together as indicated at *b*, and blocks D are inserted at the corners, and let into the sections B, the pieces G, occupying the space between the sections. The sections may however be joined to each other in any other suitable mechanical way.

In operation the tables are brought into position before the frame I (of any desired size) the persons forming the first two or three tableaux to be exhibited are posed in their respective sections and the background properly arranged. The curtain is then drawn and while picture No. 1 is being exhibited, sections 3 and 4 are being prepared, section 2 being ready for exhibition. As soon as picture No. 1 disappears from view, that section becomes No. 4 and its background and other scenic accessories are removed and new ones substituted. This is being done while picture No. 2 is being exhibited and thus the entire set can be quickly shown.

I have here shown but four sections for convenience, but it is obvious that I may place upon the platform as many sections as may be desired. It is found in practice that four, six, or eight sections are all that is desirable. It is also obvious that different means may be used for moving the tables and the different means may be used for securing these sections and backgrounds in place without departing from the spirit of my invention.

Having thus described my invention, what I claim as new, and desire to secure by Letters Patent, is—

In an apparatus of the nature described, the combination with a track and supporting table, of a sectional scene table provided with removable backgrounds, as and for the purpose set forth.

In testimony whereof I affix my signature in presence of two witnesses.

EDUARD VON KILANYI.

Witnesses:

A. L. SCANTLEBURY,
JAMES J. KENEY.

tableau apparaissant et disparaissant de la scène dans une précision mécanique, et avec une telle rapidité que vingt tableaux peuvent être présentés en l'espace de vingt minutes³⁴ ». Tout, dans cette citation qui pourrait s'appliquer aux premiers montages filmiques, nous indique la proximité entre les tableaux vivants « enchaînés » de Kilanyi et le défilement cinématographique des tableaux Biograph – d'autant que l'un des modèles les plus célèbres de Kilanyi, M^{lle} Alma, pose précisément dans certains de ces tableaux vivants filmés³⁵, et que l'inventeur du Glyptorama comptait aussi à son répertoire la reproduction de *Psyche at the Well* de Thumann³⁶. Toutefois, si sur scène les tableaux de Kilanyi étaient tenus pendant près d'une minute, sur pellicule, ils ne durèrent plus que six secondes. La captation filmique intime au tableau vivant une accélération, non seulement des transitions, mais surtout du temps de pose, en bouleversant toutes les notions d'arrêt, de mouvement, d'instant.

De l'arrêt au mouvement

La pose, l'*arrêt* du geste était, sur scène, une composante essentielle de l'effet-tableau. Dans les livrets de mise en scène, le mot « tableau » ne veut dire que cela : « le régisseur écrit le mot "tableau" là où les acteurs doivent s'immobiliser³⁷. » Or, si cette « esthétique du saisissement³⁸ » semble appeler – et même thématiser – l'immortalisation photographique, l'*arrêt sur image* incarné par la pose implique au contraire une certaine incompatibilité avec le médium cinématographique, dont l'attraction première est la restitution du mouvement. Le tableau vivant serait-il un élément *a-cinématographique* que le film ne pût faire sien qu'au prix d'un « corps-à-corps » entre codes scéniques et filmiques, mettant la pose en crise³⁹ ? L'immobilisation propre aux tableaux vivants se voit en tout cas complètement redéfinie dans les films des premiers temps. La pose, nous l'avons vu, passe de soixante secondes sur scène à six secondes sur le plateau Biograph ; Miss Marshall ne s'immobilise que par haltes de quatre secondes face à la caméra Edison⁴⁰ ; et les enchaînements cinématographiques de *Sandow* ne sont plus émaillés que par de simples saccades, qui rythment plus qu'elles n'arrêtent le geste. De plus, ces films Biograph font figure d'exceptions : la plupart du temps, ces poses vont complètement disparaître à l'écran.

34 *New York Dramatic Chronicle*, 8 juillet 1895, p. 203, cité par Jack W. McCULLOUGH, *Living Pictures on the New York Stage*, *op. cit.*, p. 108 [je traduis].

35 Le film n° 1600 porte même son nom (*M^{lle} Alma*).

36 « Living Pictures : A Great Success », *New York Herald*, 22 mars 1894, p. 16.

37 Rémy CAMPOS et Aurélien POIDEVIN, *La Scène lyrique autour de 1900*, *op. cit.*, p. 408.

38 *Ibid.*, p. 410.

39 Voir Valentine ROBERT, « La pose au cinéma : film et tableau en corps-à-corps », *Figures de l'art*, n° 22, 2012, p. 73-89.

40 Pour l'analyse détaillée de cette dynamisation qui « rend le tableau vivant plus mobile qu'immobile », voir mon article « Le tableau vivant ou l'origine de l'art cinématographique », in Julie RAMOS (dir.), Léonard POUY (coll.), *Le Tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Mare et Martin, 2014, p. 262-283.

Au sein même de ces séries Biograph, la pose n'est pas toujours maintenue. Le dernier tableau vivant de la série, *Birth of the Pearl* (n° 1900), est continûment en mouvement, montrant la pose advenir en la replaçant dans le déroulement « limité » d'une « action⁴¹ » (le geste d'éveil de la Vénus qui sort de sa conque), et refermant le rideau aussitôt le modèle immobilisé, comme pour rejeter la pose – picturale et scénique – dans l'imaginaire du hors-champ, du hors-cadre, du hors-film. En outre, parmi ces tableaux vivants Biograph, il en est plusieurs (notamment les quatre indexés au catalogue en tête de liste⁴²) qui ne présentent ni encadrement scénique ni cadre pictural géant : le tableau s'ajuste directement au champ de la caméra, et ne connaît aucune pose. Les lamentations de Mélidore sur le corps de Phrosine (n° 1590) sont aussi continues que les coups de fouets infligés à « l'odalisque infidèle » (n° 1593) : l'action est remise en mouvement, le tableau *revit* d'une *vie* cinématographique⁴³.

Le référent pictural immobile y est d'ailleurs moins évident. Malgré le catalogue qui annonce explicitement ces tableaux vivants mouvants comme « copié[s] sur [des] peinture[s] célèbre[s]⁴⁴ », le visionnement montre qu'ils s'inspirent bien moins d'une toile en particulier que d'une iconographie générique, compilant les modèles (tant scéniques et littéraires que picturaux) dans une forme filmique nouvelle, syncrétique. Même avec le *Marché aux esclaves* (n° 1592) que le catalogue dit « tiré de la célèbre toile de Gérôme⁴⁵ », la Biograph ne puise pas directement à la source gérômiennne. Elle semble composer sa propre version du motif qui, mariant l'érotisme à l'exotisme, connaissait alors une vogue exceptionnelle, notamment sous forme de tableaux vivants⁴⁶. En estompant la pose pour réinscrire l'image dans une continuité narrative, le film rejoint de très près des tableaux dramatiques comme le *Marché aux esclaves* « mis en action » dans l'opéra-comique *La Cocarde tricolore* de Maurice Ordonneau, où la composition est prise dans un mouvement dramatique et gestuel appuyé (l'esclave y devenant même danseuse)⁴⁷. Cette filiation avec les tableaux vivants fugitifs des pièces narratives s'affirme avec l'expansion de cette forme filmique du tableau vivant *animé*.

41 *Catalogue Biograph, op. cit.*, p. 63.

42 N°s 1590-1593.

43 Il s'agit là d'un cas exemplaire d'adaptation cinématographique de la pose théâtrale telle que l'ont théorisée Ben BREWSTER et Lea JACOBS, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 100-106.

44 *Catalogue Biograph, op. cit.*, p. 60.

45 *Ibid.*, p. 61.

46 Voir le *Marché d'Esclaves* du théâtre A. Delille à Paris en 1880 ou celui de Kilanyi, qui s'inspire de Giraud bien plus que de Gérôme.

47 Édouard ZIER et Auguste TILLY, « Théâtre des folies-dramatiques : *La Cocarde tricolore*, opéra-comique en trois actes de M. Ordonneau [compte-rendu illustré] », défit de *l'Illustration* conservé à la BNF, 1892.

[12] Carte postale: *Château de Blois. Assassinat du duc de Guise*, d'après le tableau de C. Comte, Lévy et Neurdein, d'après le tableau de Paul Delaroche, *L'Assassinat du duc de Guise au château de Blois en 1588* (1834).



Du théâtre au cinéma

Parce qu'ils assimilent la référence scénique et picturale au point de l'invisibiliser, les tableaux vivants cinématographiques sont souvent passés inaperçus à l'œil de l'historien, et n'ont jamais été envisagés à la mesure du rôle qu'ils jouent dans les premiers films⁴⁸. Ils sont pourtant au fondement même de la « continuité » entre théâtre et cinéma, et vérifient dès les années 1900 le postulat de Ben Brewster et Lea Jacobs, suivant lequel « le cinéma s'ingénia à être théâtral, plus précisément à assimiler une tradition théâtrale particulière, celle du pictorialisme – tradition à laquelle aucun médium ne pouvait être plus approprié⁴⁹. »

Ainsi, à l'heure de définir les modalités du tableau vivant théâtral dans son traité sur *L'Art de la mise en scène* en 1884, Becq de Fouquières prend un exemple qui est désormais devenu emblématique de l'expérimentation *cinématographique* des tableaux vivants.

Si l'on voulait représenter la mort du duc de Guise, et que l'on s'appliquât à reproduire le tableau de Paul Delaroche [12], la mise en scène serait très déficiente par la raison que le corps du duc de Guise à droite, et surtout le roi qui soulève la tapisserie à gauche seraient dans les zones invisibles. Au théâtre,

48 Ma thèse de doctorat visait à combler cette lacune. Le livre qui en est tiré va paraître sous le titre *L'Origine picturale du cinéma : le tableau vivant, esthétique du film des premiers temps*, Paris, AFRHC.

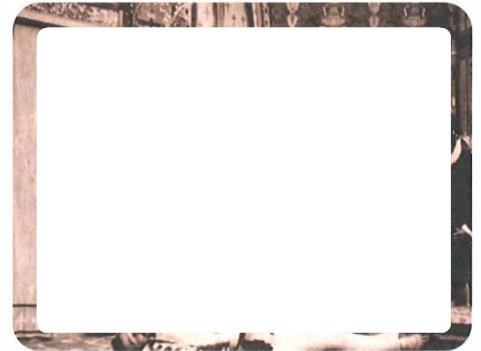
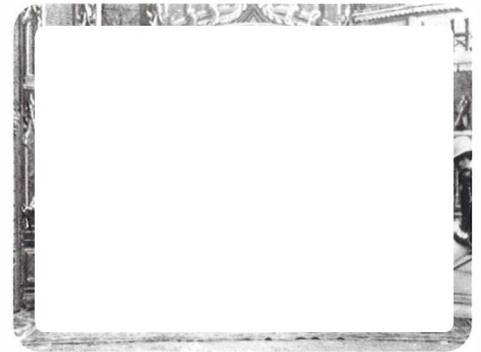
49 Ben BREWSTER et Lea JACOBS, *Theatre to Cinema*, *op. cit.*, p. 214.

on serait obligé de disposer la scène autrement, soit qu'on rapprochât les deux groupes de la ligne optique, soit qu'on obliquât la scène en plaçant dans un pan coupé la porte dont le roi soulèverait la portière⁵⁰.

Ce ne sont pas les pièces, mais les films qui ont appliqué ces consignes à la lettre, et avec un retentissement marqué⁵¹. Dès 1897, la production Lumière *met en action* cette composition de Delaroche en la replaçant dans un déroulement dramatique continu et en rapprochant « les deux groupes de la ligne optique » [13], conformément à la règle scénique prônant que « dans les moments les plus pathétiques, l'espace central [soit] envahi⁵² ». Encore en 1908, dans l'illustre production du Film d'Art, on entretient non seulement ce recentrement des acteurs, en déplaçant le corps à l'avant-plan du groupe d'assassins, mais on incline aussi le décor à l'oblique, le roi apparaissant désormais par la « portière » de son lit déplacé à gauche, dans le « pan coupé » préconisé par Becq de Fouquières [14]. Ainsi, si l'on a dit de cette scène filmée qu'elle démontrait la « manière dont un certain cinéma prit le relais de la peinture d'histoire⁵³ », c'est en fait le tableau vivant théâtral, dans tous ses écarts avec la toile, qui trouve ici sa continuation.

Le Sacre de l'écran

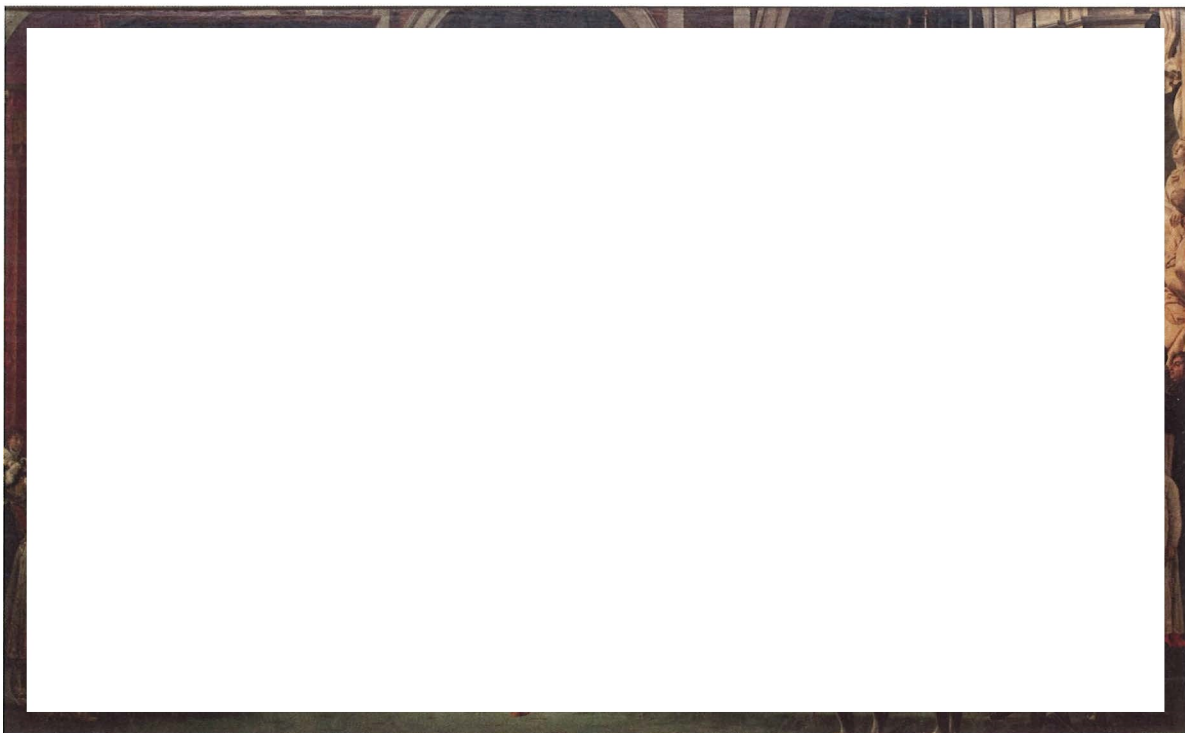
Ce relais de la scène à l'écran trouve peut-être son *couronnement* dans le destin exemplaire du tableau vivant que Rémy Campos et Aurélien Poidevin ont dit incarner sur scène « le sommet du picturalisme⁵⁴ » : la reconstitution du *Sacre* de Jacques Louis David [15]. La composition de David tient lieu de modèle incontournable sur l'ensemble des scènes de la fin du XIX^e siècle, des tréteaux forains sur lesquels prennent place un « sacre de l'Empereur et d'une Joséphine à voix de rogomme⁵⁵ », au Cirque-Olympique qui transfigure la « copie exacte » du tableau de David en la « plus magnifiqu[e] apothéos[e] que l'on ait encore

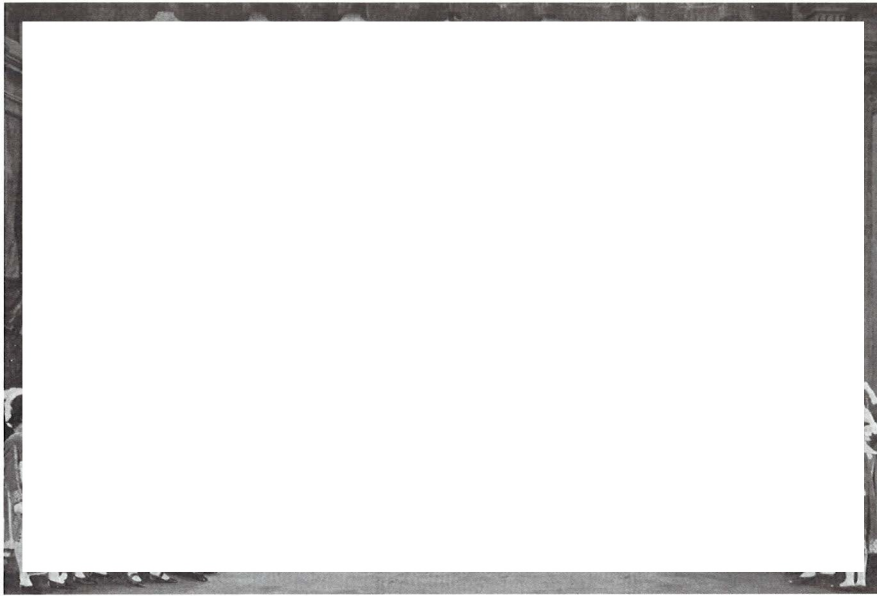


[13] *L'Assassinat du duc de Guise*, mis en scène par Georges Hatot, filmé par Alexandre Promio pour les frères Lumière, 1897.

[14] *L'Assassinat du duc de Guise*, film mis en scène par André Calmettes et Charles Le Bargy, Le Film d'Art, 1908.

50 Louis BECQ DE FOUQUIÈRES, *L'Art de la mise en scène*, Paris, G. Charpentier et C^e, 1884, p. 159.
 51 Le débat théorique sur la relation du cinéma avec l'art et le théâtre prend un essor marqué avec la réception de *L'Assassinat du duc de Guise*. Voir la synthèse produite par Pierre LHERMINIER, *Annales du cinéma français : les voies du silence, 1895-1929*, Paris, Nouveau Monde, 2012, p. 298-301, p. 314-317.
 52 Rémy CAMPOS et Aurélien POIDEVIN, *La Scène lyrique autour de 1900*, op. cit., p. 408.
 53 Roland COSANDEY, « Le Plan de l'escalier. *L'Assassinat du duc de Guise* (Film d'Art, 1908) : espace, temps, corps », *Ichiko*, n° 64, 1999, p. 52.
 54 Rémy CAMPOS et Aurélien POIDEVIN, *La Scène lyrique autour de 1900*, op. cit., p. 416.
 55 Christiane PY et Cécile FERENCZI, *La Fête foraine d'autrefois : les années 1900*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 40.





[15] Jacques Louis DAVID,
Le Sacre de Napoléon,
huile sur toile, 1807.

[16] Le Sacre dans
Plus que Reine (acte III,
6^e tableau) d'Émile Bergerat,
Le Théâtre, mai I, 1899.

[17] Le Sacre dans *L'Aigle*
(6^e tableau) d'Henri Cain,
Louis Payen et Jean Nouguès,
Le Théâtre, mars II, 1912.

exécuté[e] au théâtre⁵⁶ ». Or le cinéma s'est fait le réceptacle privilégié de cet emblématique « tableau muet⁵⁷ ». Il n'est qu'à juxtaposer les photographies qu'ont pu compiler Campos et Poidevin [16-17] avec les images du couronnement réalisées notamment par Pathé [18] ou Vitagraph [19] pour saisir combien ce tableau vivant a trouvé, de la scène à l'écran, une voie *impériale*. Le film Vitagraph de 1909 présente même une filiation scénique directe, puisqu'on y retrouve le Napoléon et les costumes de la pièce *More than Queen* montée à Broadway en 1902⁵⁸ et basée sur le drame français d'Émile Bergerat dont le « grand clou décoratif » était précisément la « reconstitution animée du chef-d'œuvre de David⁵⁹. »

Mais ce passage du théâtre au cinéma ne va pas sans un renouvellement du tableau vivant. Sur scène, le *Sacre* fait l'objet d'une « apparition », ménagée par de savants effets de révélation, tels que tombes et levers de rideau, montées et acmés musicales, noir total et illumination graduelle⁶⁰, afin que « quand la vision du Sacre surgi[ssai]t des ténèbres, c[è] fut chaque soir un cri de toutes les poitrines⁶¹ ». Les films, au contraire, vont complètement réinscrire et « fondre » le tableau au sein du déroulement dramatique, sans heurt ni sursaut, dans une continuité mécanique affranchie de tout



[18] Le Sacre dans *Napoléon*,
film mis en scène par Lucien
Nonguet, Pathé, 1903.

[19] Le Sacre dans *Napoleon*,
The Man of Destiny, film mis en
scène par J. Stuart Blackton,
Vitagraph, 1909.

56 « Théâtres de Paris », *L'Artiste* (Paris), 25 décembre 1842, p. 414.

57 Émile BERGERAT, *Plus que reine. Drame en cinq actes et un prologue*, Paris, Ollendorff, 1899, p. 154.

58 William URICCHIO et Roberta E. PEARSON, *Reframing Culture. The Case of Vitagraph Quality Films*, Princeton University Press, 1993, p. 116.

59 Émile BERGERAT, « Quelques notes sur la mise en scène de *Plus que Reine* » (1899), cité par Rémy CAMPOS et Aurélien POIDEVIN, *La Scène lyrique autour de 1900*, op. cit., p. 422.

60 *Ibid.*, p. 417.

61 Émile BERGERAT cité par Rémy CAMPOS et Aurélien POIDEVIN, *La Scène lyrique autour de 1900*, op. cit., p. 422.



[20] *Le Sacre de Napoléon*, film, Pathé, 1909.

applaudissement ou de toute interruption. Les plans-tableaux s'ouvrent sur le décor vide que les figurants investissent progressivement, toute la cérémonie se réalise dans une cadence solennelle régulière qui déploie l'instant prégnant du couronnement dans sa temporalité narrative, ses détails factuels et ses nuances psychologiques – on s'émerveillera par exemple des « physionomies de l'artiste représentant le pape Pie VII », qu'on dira traduire « clairement ce qui dut se passer dans l'esprit du souverain pontife lorsque Napoléon, d'un geste brusque, s'empara lui-même de la couronne et la plaça sur sa tête⁶². » Les spectateurs s'immergent dans le tableau rendu d'autant plus accessible que la caméra en restreint concrètement le cadre. On perd l'immensité spectaculaire du tableau vivant théâtral, « tout cet appareil de faste et d'éblouissement⁶³ » qui s'étalait dans les profondeurs de la scène à l'italienne : les reconstitutions cinématographiques resserrent l'échelle, les groupes, l'action, dans une proximité écranique qui permet moins d'admirer que de *s'approprier* la scène réalisée [20].

Et tandis que le cinéma systématisait la réincarnation du *Sacre* sur la toile animée de l'écran – le tableau vivant étant perpétué sous forme de sujet Pathé Kok⁶⁴, retravaillé dans le prétendu « meilleur Film d'Art du monde⁶⁵ », régnant même sur des films non-napoléoniens tel *Le Fils de Charles-Quint*⁶⁶ – au théâtre, au contraire, l'épopée lyrique de *L'Aigle*, qui fait culminer sa scénographie dans la reconstitution du « célèbre tableau du *Sacre*, de David⁶⁷ », apparaît comme le chant du cygne de ce tableau vivant. Car si cette reconstitution « récolte de vibrantes acclamations⁶⁸ », la critique met un bémol qui sonne comme une coda, en décrétant que cette mise en scène « où défilent, devant les yeux amusés et ravis des spectateurs, les principaux épisodes si souvent reproduits par la gravure⁶⁹ » n'a plus de pertinence « au point de vue scénique⁷⁰ », n'ayant plus sa place que sur le « canevas⁷¹ » de l'écran. « Cette grande épopée napoléonienne a tout juste le prix d'un long spectacle cinématographique », raille Adolphe Jullien

62 « L'Épopée napoléonienne en vues animées », *La Presse* (Montréal), 19 septembre 1903, p. 5.

63 Émile BERGERAT cité par Rémy CAMPOS et Aurélien POIDEVIN, *La Scène lyrique autour de 1900*, *op. cit.*, p. 422.

64 *Le Sacre de Napoléon*, feuillet cinématographe de Salon Kok n° 17-D, Pathé Frères Paris [1912].

65 Encart publicitaire du film Pathé *Napoléon* récurrent dans le *Moving Picture World* en 1909.

66 Laurent LE FORESTIER, « L'art et les manières. Quelques hypothèses sur la généralisation des séries d'art en France », Alain CAROU et Béatrice de PASTRE (dir.), *Le Film d'Art...*, *op. cit.*, p. 277.

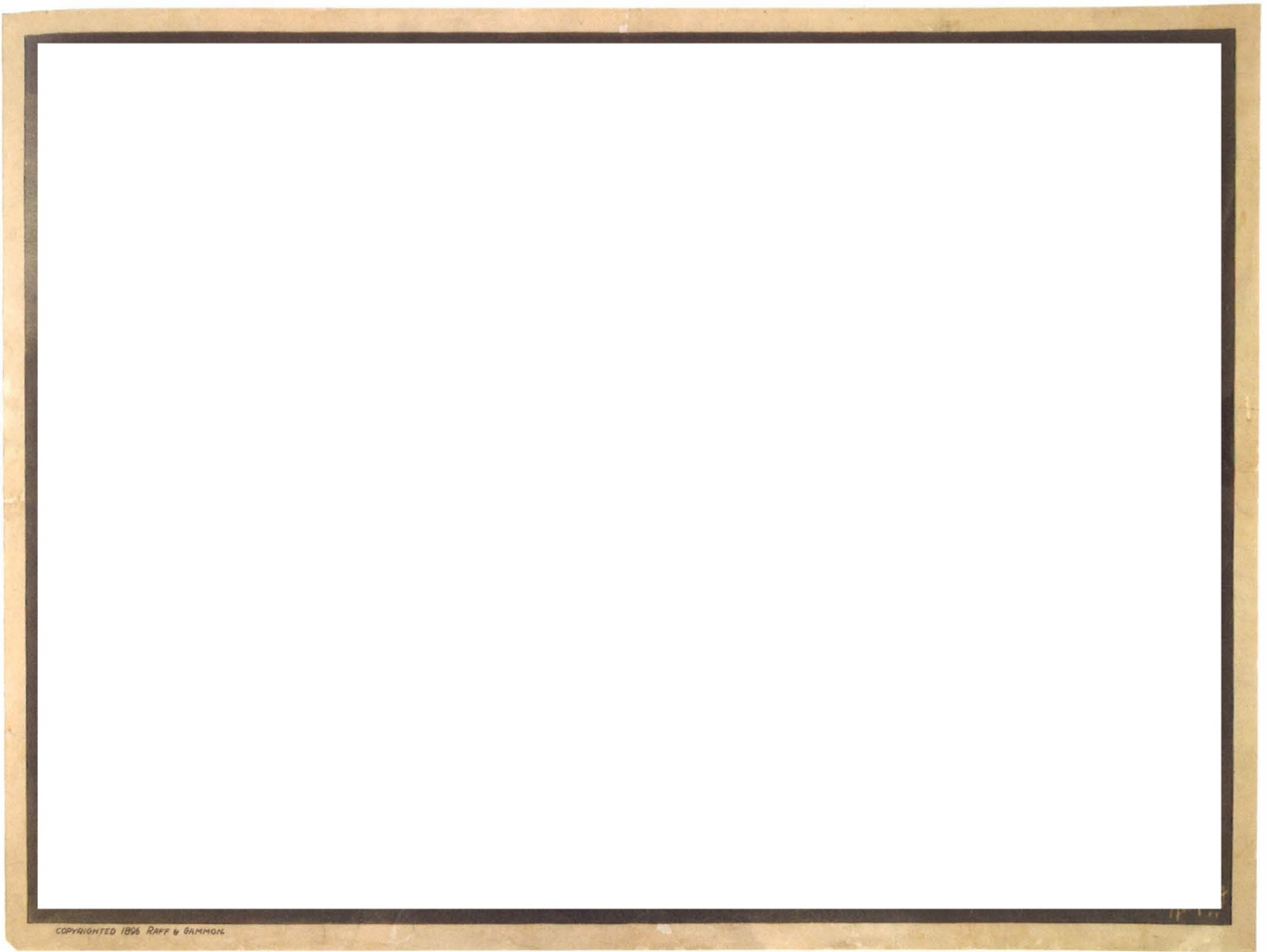
67 Adolphe JULLIEN, « Revue musicale », *Journal des débats politiques et littéraires* (Paris), 24 novembre 1912, p. 1.

68 [A. D.], « Bulletin musical », *Les Annales politiques et littéraires* (Paris), 1^{er} décembre 1912, p. 475.

69 *Ibid.*

70 Arthur POUGIN, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel* (Paris), 23 novembre 1912, p. 370.

71 *Ibid.*, p. 371.



en renommant « films » les tableaux de la pièce⁷². *Le Journal amusant* présentera ce spectacle sous le nom de « film d'art en dix tableaux⁷³ », et Arthur Pougin conclura que « cela ne constitue pas une pièce [...], c'est un cinéma⁷⁴ ».

Le picturalisme règne sur les films et doit quitter la scène, la transition n'aura duré qu'un temps : les années 1900. Cinéma et théâtre ne se sont peut-être jamais aussi bien liés et réciproquement déterminés que par ce maillon du tableau vivant. Un maillon qui semble s'être concrétisé dans la forme de ce cadre doré *capturé* par la caméra Biograph, mais qui lui-même entourait les projections Vitascope⁷⁵ [21] ; cet encadrement pictural géant qui définissait l'espace scénique du tableau vivant, et qui est devenu l'apanage de l'écran.

[21] Publicité pour le projecteur de films Edison Vitascope, lithographie, 1896.

72 Adolphe JULLIEN, « Revue musicale », *op. cit.*, p. 1.

73 [Le Moucheur de Chandelles], « Entre cour et jardin », *Le Journal amusant* (Paris, 7 décembre 1912), p. 11.

74 Arthur POUGIN, « Semaine théâtrale », *op. cit.*, p. 370.

75 Charles Musser relate même que : « apparemment, lorsque le Vitascope Edison débuta au music-hall de Koster & Bial, le 23 avril 1896, le cadre pictural utilisé pour entourer les projections était le même qui avait été utilisé pour les tableaux vivants d'Hammerstein » (« A Cornucopia of Images », in Nancy MOWLL MATTHEWS & Charles MUSSER (dir.), *Moving Pictures...*, *op. cit.*, p. 8).

Table des matières

5	Introduction – Rémy CAMPOS, Alain CAROU et Aurélien POIDEVIN
15	Le tableau vivant, ou quand la scène est devenue écran – Valentine ROBERT
35	Les coulisses d'une restauration – Entretien – Béatrice de PASTRE
43	La musique de scène en héritage. Composer pour le « Film d'Art » (1908-1909) – Quentin GAILHAC
63	Jouer l'image – Entretien – Anne LE BOZEC
69	L'Assassinat du duc de Guise: un décorateur de théâtre au cinéma – Iris BERBAIN
79	L'art de la synchronisation – Entretien – Laurent GAY
85	Les couleurs du diable ou les usages des costumes de scène sur grand écran autour de 1900 – Priska MORRISSEY
99	Enregistrer la musique de film – Entretien – Didier HENRY
103	Illusions fantasmagoriques. Les voyages fantastiques de Georges Méliès dans l'univers des marchandises – Stéphane TRALONGO
119	Mounet-Sully entre deux Œdipe – Frédérick SULLY, Alain CAROU
	 DOSSIER DOCUMENTAIRE
147	G. B. [Gustave BABIN], « Le Théâtre cinématographique », <i>L'illustration</i> , 31 octobre 1908
155	Correspondance d'Henri Lavedan, directeur littéraire du Film d'Art (1908-1909) Alain CAROU et Agnès HOSPITALIER
209	Henri LAVEDAN, <i>L'Assassinat du duc de Guise</i> , <i>L'illustration</i> , 21 novembre 1908
219	Filmographie 1908-1911 – Le Film d'Art
245	Synopsis – Le Film d'Art
259	<i>La Grève des forgerons</i> , scénario inédit – MOUNET-SULLY
273	Présentation des DVD
277	Biographies
280	Bibliographie des œuvres citées
284	Table des illustrations et crédits
286	Index nominum
289	Index nominum du dossier documentaire



l'œil d'or formes & figures

DE LA SCÈNE À LA PELLICULE

Théâtre, musique et cinéma autour de 1900

Au début xx^e siècle, le cinéma naissant entretient des rapports étroits avec le spectacle vivant. Les procédés du théâtre, de l'opéra, de la féerie, du ballet ou du café-concert sont alors employés dans les théâtres de prise de vue, ancêtres des plateaux de tournage. Les artistes et techniciens qui construisent les décors, fabriquent les costumes ou réalisent les trucages cinématographiques œuvrent aussi dans les salles de spectacle à Paris et en province. Les metteurs en scène de cinéma ont souvent été régisseurs de théâtres. Devant la caméra, les acteurs reprennent les mêmes gestes expressifs que sous les feux de la rampe. Des histoires identiques sont racontées sur les scènes ou à l'écran. À chaque instant, le cinéma des premiers temps puise dans des traditions scéniques anciennes des ressources nouvelles.

De la scène à la pellicule documente et interroge la théâtralité du cinéma en France, notamment à partir de productions du Film d'Art, réalisées entre 1908 et 1912. L'ouvrage contient une centaine d'illustrations, de nombreuses sources inédites et deux DVD. Pour trois des 20 films restaurés, l'accompagnement musical originel a été réinterprété, enregistré et synchronisé, permettant pour la première fois de retrouver les conditions de projection d'origine. La musique de *L'Assassinat du duc de Guise* (Camille Saint-Saëns) est jouée par l'orchestre de la Haute école de musique de Genève dirigé par Laurent Gay, celles de *L'Empreinte ou La Main rouge* (Fernand Le Borne) et du *Retour d'Ulysse* (Georges Hüe) sont interprétées au piano par Anne Le Bozec.

Avec les contributions d'Iris BERBAIN, Rémy CAMPOS, Alain CAROU, Quentin GAILHAC, Agnès HOSPITALIER, Priska MORRISSEY, Aurélien POIDEVIN, Valentine ROBERT, Frédérick SULLY, Stéphane TRALONGO et des entretiens avec Béatrice de PASTRE, Anne LE BOZEC, Laurent GAY et Didier HENRY.

2 DVD (pour une durée totale de 4 h 22 m) : *L'Assassinat du duc de Guise* – *L'Empreinte ou La Main rouge* – *Le Retour d'Ulysse* – *La Main* – *Un duel sous Richelieu* – *L'Enfant prodigue* – *Mireille* – *La Tour de Nesle* – *La Grande Bretèche* – *Une conquête* – *Moines et guerriers. Épisode du siège de Saragosse (1808)* – *Le Luthier de Crémone* – *Macbeth* – *Carmen* – Lucien Fugère dans *Don Juan* – Jeanne Hatto dans *Iphigénie en Tauride* – Émile Cossira dans *Roméo et Juliette* – *La Rançon du bonheur* – *Manon Lescaut* – *Œdipe roi*.

Prix : 39 €

ISBN : 9782490437122

