



Exposition Enfin le cinéma au Musée d'Orsay

(du 27 septembre 2021 au 16-01-2022)

(un rappel en photos personnelles de la plus grande partie des œuvres présentées sauf oubli ou impossibilité, et vidéos)

Extrait du dossier de presse

À l'aube du XX^e siècle, le cinéma est tout autant, sinon plus, une manière de s'approprier le monde, les corps et les représentations, qu'une machine ou un média. Nouveau regard éminemment social et populaire, il est le produit d'une culture urbaine fascinée par le mouvement des êtres et des choses et désireuse de faire de la « modernité » un spectacle.

Aucune rupture brusque ou révolution violente cependant, les esprits et les corps avaient été largement préparés. Les premières projections de « photographies animées » par les frères Lumière à Paris en 1895 sont en effet les dernières-nées d'une longue succession de dispositifs visuels et d'attractions (du panorama aux musées de cire, en passant par la morgue, les aquariums et les foires) qui trouve son apogée lors de l'Exposition universelle de 1900 à Paris. Issus d'une tradition de la circulation des images, ces premiers films, encore imparfaits, sont également les héritiers de multiples pratiques, artistiques ou scientifiques, savantes ou vulgaires. Nombreuses sont les propositions ou interrogations formulées par les artistes du XIX^e siècle qui ont précédé leur avènement – au premier rang desquels le fantasme du « réalisme intégral » – que le cinéma prolonge, recycle, questionne, et bientôt dépasse. L'évidence de la mobilité du monde ou de l'écoulement du temps est interrogée et analysée au prisme de certains motifs culturels comme l'agitation de la ville ou le ressac perpétuel des vagues. En ce sens, Jean-Luc Godard eut raison de rappeler que le cinéma fut inventé par le XIX^e siècle.

Ne cherchant pas à présenter une chronologie des inventions, l'exposition « Enfin le cinéma ! » est volontairement synchronique et thématique. Elle fait dialoguer la production cinématographique française des années 1895-1907 avec l'histoire des arts, depuis l'invention de la photographie jusqu'aux premières années du XX^e siècle, au fil de quelques grands sujets que sont la fascination pour le spectacle de la ville, la volonté d'enregistrer les rythmes de la nature, le désir de mise à l'épreuve et d'exhibition des corps, le rêve d'une réalité « augmentée » par la restitution de la couleur, du son et du relief ou par l'immersion, et enfin le goût pour l'histoire. Elle se conclut vers 1906-1907 alors que la durée des films s'allonge, les projections se sédentarisent dans des salles et les discours s'institutionnalisent. Le cinématographe devient le cinéma, à la fois lieu et loisir de masse.

L'exposition rassemble près de 300 œuvres, objets et films aussi bien anonymes que signés de noms bien connus du grand public, de Pierre Bonnard à Auguste Rodin en passant par Gustave Caillebotte, Loïe Fuller, Léon Gaumont, Jean Léon Gérôme, Alice Guy, Auguste et Louis Lumière, Jules Etienne Marey, Georges Méliès, Claude Monet, Berthe Morisot, Charles Pathé ou Henri Rivière.

Commissariats :

À Paris :

Dominique Païni, commissaire d'exposition indépendant

Paul Perrin, conservateur peinture au musée d'Orsay

Marie Robert, conservatrice en chef photographie au musée d'Orsay

À Los Angeles :

Leah Lehmbeck, directrice du département peinture et sculpture européenne et art américain au Los Angeles County Museum of Art

Britt Salvesen, directrice du département de photographie, des estampes et dessins au Los Angeles County Museum of Art

Vanessa R. Schwartz, Professor, History and Art History, Director, Visual Studies Research Institute à l'University of South California

En 1895, les frères Lumière inventent le Cinématographe, appareil d'enregistrement et de projection de « photographies animées ». Autour de 1906-1907, émerge le cinéma, loisir de masse avec ses salles de spectacle dédiées. Mais c'est au XIX^e siècle, dans le contexte d'une nouvelle France urbaine, industrielle et « moderne », que des femmes et des hommes, marqués par un sentiment d'accélération du temps et la conscience accrue de la mobilité du monde, poursuivent ce que l'on pourrait appeler un rêve de cinéma : pouvoir saisir et restituer la réalité telle que nous la percevons, en mouvement, mais aussi en couleur, en relief et sonore. En un mot, faire de la vie un spectacle.

La VIE même

Le cinéma, par l'entremise de Georges Méliès, en 1896, s'est précocement emparé du mythe grec de Pygmalion et Galatée. Dans les Métamorphoses (II^e siècle après J.-C.), Ovide raconte l'histoire d'un sculpteur, Pygmalion, qui a réalisé en ivoire la statue d'une femme si belle qu'il en tombe amoureux et confie à la déesse de l'amour Aphrodite le souhait de trouver une épouse aussi parfaite. Son vœu est exaucé et alors qu'il embrasse sa sculpture, celle-ci s'anime.

Comment dire mieux cette fascination pour la mise en mouvement de l'inanimé et ce désir d'incarner la vie dans l'image ? Au XIX^e siècle, différents spectacles et récits réactualisent ce vieux rêve de l'humanité, comme le tableau vivant ou la pantomime...

Si c'est bien le progrès technologique qui permet enfin l'animation de l'image, le cinématographe choisit le prétexte de l'art classique et du mythe pour mettre en scène sa capacité à représenter la vie comme aucun autre médium avant lui.

Rodin traduit le passage du marbre à la chair vivante par la métamorphose de l'informe marmeréen en forme humaine. Méliès fragmente au contraire la figure de Galatée anticipant le montage cinématographique futur. Les images voyagent : le cinématographe s'en enrichit, mais il les popularise jusqu'à la satire parfois. La trivialité cinématographique imprègne le mythe. Cette « impureté » est au fondement de l'art du film.

La photographie tente aussi, dès les premiers daguerréstypes, de se jouer de l'incertitude entre la vie et sa représentation illusionniste, notamment à travers les portraits post-mortem, mais c'est le cinématographe qui semblera en mesure de parfaire cette illusion.



Auguste Rodin (Paris, 1840-Meudon, 1917) Pygmalion et Galatée

1889

Plâtre

Paris, musée Rodin

Rodin représente ici le moment où la statue aimée du sculpteur Pygmalion s'éveille, émergeant d'un bloc aux formes indistinctes. Sous les traits d'un homme d'âge mur, ce Pygmalion est l'alter ego de Rodin qui cherche à insuffler le sentiment de la vie à ses sculptures par des effets d'inachèvement et de gestes suspendus. Le critique Charles Morice écrit en 1900 : l'œuvre « paraît susceptible de développement ; comme la vie elle-même [...] qui ne commence et ne s'achève jamais, qui est en développement perpétuel ».





Jean-Léon Gérôme

(Vesoul, 1824-Paris, 1904)

**Pygmalion et
Galatée, esquisse**

1890

Huile sur toile

Collection particulière



Anonyme

Folies-Bergère.

Tous les soirs tableaux vivants

Paris, impr. Émile Lévy

1883

Lithographie en couleurs

Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la photographie



Eugène Pierre Estanave
(Monze, 1867-?, 1937)

Les Yeux trompeurs
Photographie changeante

1909

Épreuve au gélatino-bromure d'argent sur
verre et réseau ligné horizontal sur verre

Paris, Société française de photographie



Le SPECTACLE DE LA VILLE

Sous le Second Empire, Paris se métamorphose « à vue d'œil » en une métropole monumentale où circulent toujours plus vite les flux de marchandises et de personnes. Capitale de divertissements en tous genres et lieu de consommation de masse, couverte d'affiches, de réverbères ou d'architectures éphémères, elle devient une « ville lumière » mais aussi une « ville écran », un spectacle sans cesse renouvelé.

Dès le milieu du XIX^e siècle, les artistes et les photographes veulent capter et restituer « le transitoire, le fugitif, le contingent », selon les mots de Baudelaire (*Le peintre de la vie moderne*, 1863). Se glissant dans les habits du bourgeois à son balcon, du flâneur des boulevards ou du badaud, ils adoptent de nouveaux points de vue. Le regard mobile des personnes et l'agitation aléatoire des rues sont rendus par des effets de perspective accélérée, de ruptures d'échelles entre les plans, de décentrement et de cadrages découpant abruptement les figures sur les bords.

Le cinématographe, produit de cette culture de la modernité et machine vouée à l'enregistrement de la vitesse, fait de la « capitale des arts » un sujet de prédilection. La fixité du cadre des premiers films Lumière qui perpétuent cette iconographie urbaine les assimile encore à des peintures ou à des photographies (on parle alors de « photographies animées »). Mais, il est aussi héritier d'une lignée d'attractions toujours plus immersives : panoramas, dioramas, aquariums, musées de cire... ambitionnant d'inviter plus encore le spectateur dans l'image.



Gustave Caillebotte
(Paris, 1838-Gennevilliers, 1894)

Le Pont de l'Europe

1876-1877

Huile sur toile

Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum

Dans une métropole en pleine métamorphose, Caillebotte s'intéresse aux interactions entre la population et la nouvelle architecture, comme ces deux hommes qui observent le spectacle des locomotives de la gare Saint-Lazare à travers le treillis de poutrelles métalliques du pont de l'Europe. Le cadrage insolite, qui coupe une figure sur le bord de l'image, vise à donner un effet de réalisme et de naturel à la scène. S'y ajoute la temporalité suggérée par les deux figures en chapeau haut-de-forme qui semblent n'être qu'une seule et même personne saisie à deux moments différents. Le cinématographe joue des mêmes effets à ses débuts.

QUESTION DE CADRAGE

Observe bien ! Comme par un effet de zoom, nous sommes proches de la scène. L'architecture en métal du pont, très moderne à l'époque, sert de cadre à tout ce qui se passe.

Dans la moitié gauche, trois personnages sont représentés ; celui du premier plan est coupé. Il sort du tableau, comme si le peintre voulait recréer l'effet de surprise d'un homme pressé passant devant nous. A l'inverse, les deux autres sont figés et captivés.

Mais que regardent-ils ?

Nous le découvrons dans la partie droite : c'est le spectacle de la gare Saint-Lazare et de ses trains à vapeur, qui deviendront le sujet des premiers films des frères Lumière.



Berthe Morisot

(Bourges, 1841-Paris, 1895)

Vue de Paris des hauteurs du Trocadéro

1871-1873

Huile sur toile

Santa Barbara, courtesy of Santa Barbara Museum of Art, Gift of Mrs. Hugh N. Kirkland

Morisot, dont le sexe et la position sociale l'empêchent de peindre dans le cœur battant de la ville, choisit un point de vue en hauteur et un effet panoramique sur Paris. Habitant à Passy, elle représente la capitale depuis les jardins de la colline du Trocadéro. L'inhabituelle disposition des lignes et des formes dans l'espace, les couleurs claires, nous font voir le monde d'un œil presque « naïf », comme celui de l'enfant au premier plan. Comme les peintres impressionnistes, les « cinématographistes » dessillent les yeux des spectateurs avec des images nouvelles.



Marville
(Charles-François Bossu, dit)
 (Paris, 1813-1879)
Percement de l'avenue de l'Opéra : butte des Moulins, [vue prise de la rue Saint-Roch, Paris]

fin 1876-début 1877

Tirage sur papier albuminé

Paris, musée Carnavalet, Histoire de Paris



Marville
(Charles-François Bossu, dit)
 (Paris, 1813-1879)
Déplacement de la colonne du Châtelet, Paris

avril-mai 1858

Épreuve sur papier albuminé

Paris, musée Carnavalet, Histoire de Paris



Édouard Baldus
 (Grünebach, Allemagne, 1813-
 Arcueil-Cachan, 1889)
Curieux sur le pont d'Arcole photographiés depuis la rive gauche de la Seine, Paris

vers 1856

Épreuve sur papier salé

Paris, musée d'Orsay,
 don de Philippe Néagu, Françoise Heilbrun et
 Alain Pougetoux aux Musées nationaux, 1983



Marville
(Charles-François Bossu, dit)
(Paris, 1813-1879)

**Haut de la rue Champlain
(vue prise à droite), Paris**

1877-1878

Épreuve sur papier albuminé

Paris, musée Carnavalet, Histoire de Paris

Nommé photographe de la Ville de Paris en 1858 par le baron Haussmann, Marville enregistre pendant près de vingt ans la révolution urbanistique initiée à partir de 1853 par le préfet de Paris : destruction de vieilles voies, création de carrefours, percement d'avenues, installation de mobilier urbain. Ici un jeune homme assis (son assistant ?) surplombe les habitations des chiffonniers et des indigents, repoussés du centre vers des « zones » aux portes de Paris.

Appointed City of Paris photographer by Baron Haussmann in 1858, for almost twenty years Marville recorded the urban revolution launched by the prefect of Paris in 1853: the destruction of old roads, the creation of intersections, new avenues, and the installation of street furniture. Here, a seated young man (possibly his assistant) looks down over dwellings inhabited by ragpickers and the destitute, who have been pushed out of the city centre towards peripheral "zones" at the entrance points to the city.



Henri Rivière
(Paris, 1864-Sucy-en-Brie, 1951)

**Eugénie Ley, compagne
du photographe, accoudée
au balcon**

vers 1896

Cyanotype

Paris, musée d'Orsay

Le peintre-graveur aux multiples talents Henri Rivière est aussi, en 1886, avec Henry Somm, le créateur du « Théâtre d'ombres », la principale attraction du cabaret du Chat noir. Nourri de cette expérience, et séduit par l'art japonais en vogue, il réalise des clichés, notamment de sa compagne, conjuguant ombres projetées, effets d'aplats, silhouettes découpées et jeux de clair-obscur.



Constant Puyo
(Charles Émile Joachim
Constant, dit)
(Morlaix, 1857-1933)

**[Balcon à Montmartre,
Paris]**

vers 1900

Épreuve argentique

Paris, musée d'Orsay



Eugène Atget
 (Libourne, 1857-Paris, 1927)
**Saint-Germain-
 des-Prés, rue de
 l'Abbaye, Paris**

1898

Épreuve sur papier albuminé

Paris, musée Carnavalet,
 Histoire de Paris



Gustave Caillebotte
 (Paris, 1838-Gennevilliers, 1894)

Un refuge

1880

Huile sur toile

Collection particulière

Cette œuvre évoque un point de vue privilégié pour la contemplation urbaine – le balcon de l'appartement de Caillebotte situé boulevard Haussmann – et exemplaire d'un nouveau regard synthétique. Audacieuse « vue d'en haut » à laquelle le cinéma, depuis les Frères Lumière jusqu'aux grands cinéastes modernes, aura très régulièrement recours pour affirmer un parti-pris : une vision large embrassant toutes les directions possibles.



Louis Anquetin
 (Etrépany, 1861-Paris, 1932)

**Coup de vent sur un pont
 sur la Seine**

1889

huile sur toile

Kunsthalle Bremen -
 Der Kunstverein in Breme



Félix Vallotton

(Lausanne, 1865-
Neuilly-sur-Seine, 1925)

Scène de rue à Paris

1897

Gouache et huile sur carton

New York, The Metropolitan
Museum of Art,

Robert Lehmann Collection, 1975



Giuseppe De Nittis

(Barletta, Italie, 1846-Saint-
Germain-en-Laye, 1884)

**La Place du
Carrousel ; ruines
des Tuileries en 1882**

1882

Huile sur bois

Paris, musée du Louvre



Jules Adler

(Luxeuil-les-Bains, 1865-Nogent-sur-Marne, 1952)

Les Las

1897

Huile sur toile

Paris, Centre national des arts plastiques, en dépôt au musée Calvet, Avignon

Une part importante de l'œuvre d'Adler est consacrée au monde du travail de son temps : mineurs et ouvriers des manufactures, métiers de la rue, paysans pauvres, déracinés en colère. Il représente souvent des foules manifestant, selon une composition qui privilégie l'occupation en diagonale de la toile, étageant ainsi habilement le passage du lointain au « gros plan ». Ce procédé sera abondamment repris pour les processions et autres cortèges filmés.



Louis Anquetin

(Etrépany, 1861-Paris, 1932)

Place de Clichy le soir

1887

Pastel

Collection particulière

PARIS, VILLE LUMIÈRE

Ce tableau illustre l'agitation des avenues parisiennes : un enfant court, une femme croise notre chemin, une autre s'éloigne en tenant sa robe et un attroupement se fait devant une boutique. Que regardent ces personnes ? D'où vient cette lumière ?

Les jambons suspendus indiquent qu'il s'agit d'une boucherie dont l'éclairage au gaz diffuse une lumière surnaturelle. Cette scène de la vie quotidienne devient une attraction captivante.

Les premiers spectateurs de cinéma s'émerveilleront aussi devant des scènes de ce genre pour la seule magie de voir la vie en mouvement.



Nadar
(Félix Tournachon, dit
 (Paris, 1820-1910)
Vitrine de l'atelier
Nadar, Marseille

1899

Épreuve sur papier albuminé

Paris, Bibliothèque nationale de
 France, département des Estampes
 et de la photographie



Paul Géniaux
 (Rennes, 1873-Paris, 1929)

Devant un grand
magasin, Paris

vers 1900

Aristotype

Paris, musée Carnavalet,
 Histoire de Paris



Félix Vallotton

(Lausanne, 1865-Neuilly-sur-Seine, 1925)

Le Bon marché

1898

Huile sur carton (triptyque)

Collection particulière

Lors de la seconde partie du XIX^e siècle, apparaissent de nouvelles formes de commerce. Ainsi les grands magasins engendrent des relations inédites entre les acheteurs et les vendeurs, qui exposent la marchandise comme un spectacle. Pour représenter l'intérieur du Bon Marché, le peintre emprunte aux polyptyques une organisation en trois scènes distinctes, mais articulées afin de traduire la simultanéité d'actions au sein de ce grand espace commercial.



Gabriel Biessy

(Saint-Pierre-du-Mont, 1854-Bourg-la-Reine, 1935)

**Colonne Morris,
nocturne parisien**

vers 1900

Huile sur toile

Galerie Drylewicz, collection particulière

Dès les années 1870, dans les grandes villes françaises où se tiennent l'essentiel des spectacles, les colonnes Morris, du nom de son concepteur (un imprimeur d'annonces publicitaires), font partie du mobilier urbain. Elles concentrent l'information culturelle, surtout cabarets, théâtres puis cinématographe et transportent les images du spectacle au plus près des passants.



Jean Béraud

(Saint-Petersbourg, 1849-Paris, 1935)

Aux Ambassadeurs

vers 1882

Huile sur toile

Paris, musée des Arts décoratifs



Paul Emmanuel Legrand

(Vitry-sur-Seine, 1860-Paris, 1947)

Devant « Le Rêve »

1897

Huile sur toile

Nantes, musée d'arts de Nantes

PETITS RÊVEURS

Sept jeunes garçons sortis de l'école s'attardent devant un kiosque. Ils sont émerveillés par une reproduction d'un tableau d'Edouard Detaille, « Le rêve ».

Cet artiste était célèbre pour ses peintures militaires. Ici, le rêve de victoire des soldats prend la forme d'un défilé d'armées glorieuses dans les nuages. Ce que les enfants ne voient pas, c'est la jambe de bois du vieux soldat qui nous rappelle la réalité des combats.

A cette époque, ce type d'images est diffusé en masse, dans la presse, et à l'école. Quelques années plus tard, ces enfants rêveront devant les affiches de cinéma.



Anonyme Vue intérieure de la morgue

1845

Dessin à la plume et lavis à l'encre brune
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et photographie

Comme le musée de cire ou le panorama, la morgue est une des attractions populaires du XIX^e siècle où se forme le public avide de sensations fortes et quelque peu « voyeur » du cinématographe. L'institution, vantée dans les guides de voyage, est d'abord située quai du Marché-Neuf puis s'installe en 1864, au bout de l'Île de la Cité, dans un édifice spécialement conçu. Toujours plus de cadavres anonymes y sont présentés, derrière une vitre, pour être identifiés par les « visiteurs ». La salle d'exposition ferme en 1907.



Louis Galice, imprimeur
(1864-1935)

Ballon Cinéorama. Projections panoramiques animées de Grimoin-Sanson

Lithographie en couleurs
Paris, La Cinémathèque française

Pour l'Exposition universelle de Paris en 1900, l'inventeur Grimoin-Sanson imagine le « Cinéorama », un dispositif combinant panorama, cinématographe et vision aérienne. L'attraction restitue la sensation d'un vol en ballon au-dessus de Paris grâce à une fausse nacelle placée au centre d'un écran panoramique géant. Sur cet écran sont projetés des films enregistrés lors d'une véritable ascension. Une seule représentation publique aura lieu, en raison de problèmes techniques liés à la surchauffe des projecteurs et à la désynchronisation des bandes cinématographiques.



Victor Prouvé
(Nancy, 1858-Sétif, 1943)
Coupe « La Nuit »

1894

Bronze

Nancy, musée de l'École de Nancy

L'œuvre de Victor Prouvé conjugue l'agitation de l'informe - vague ou nuée - et le progressif engendrement des traits d'un visage selon le principe d'un fondu-enchaîné, figure essentielle de l'écriture cinématographique future.



MOUVEMENTS DE LA NATURE

Les recherches des artistes et des savants traduisent des sensibilités et des préoccupations nouvelles. C'est l'animation du monde en son entier, visible et invisible, dont l'évidence est interrogée. La saisie photographique bouleverse la représentation du réel : de l'infiniment grand à l'infiniment petit, des profondeurs sous-marines à celles du corps humain, du mouvement perpétuel des astres à celui, grouillant, des micro-organismes, ce qui échappait à la perception commune est observé, analysé et partagé. Résultant d'un procédé mécanique, la photographie est considérée comme le moyen de reproduction le plus fiable. Ce médium révolutionnaire fournit un formidable répertoire de procédures et d'effets optiques (flou, découpage séquentiel, surimpression, instantané, montage, projection dans l'obscurité) que les peintres et sculpteurs s'approprient.

Les premiers films tournés en extérieur, appelés « vues de plein air » par Méliès, se concentrent sur des motifs récurrents : fumées, nuées, éclairs, mers déchaînées. Comprendre et fixer sur la toile, la plaque ou la pellicule les mouvements des êtres, des choses et des éléments est la grande affaire de cette fin de siècle.

A l'instar du cinéma, articulant les contraires entre l'observation scientifique du fonctionnement du monde et sa restitution sensible, les créateurs de l'Art nouveau et la danseuse Loie Fuller, convaincus des capacités émotionnelles de la ligne serpentine, génèrent des formes inédites : ils cristallisent dans la matière ou figurent par la danse le sentiment vitaliste de la croissance et les cycles de la vie.



Norbert Goeneutte

(Paris, 1854-Auvers-sur-Oise, 1894)

Le Pont de l'Europe et la gare Saint-Lazare

1887

Huile sur toile

Baltimore, Baltimore Museum of Art
The George A. Lucas Collection,
purchased with funds from the State
of Maryland, Laurence and Stella
Bendann Funds, and contributions
from individuals, foundations, and
corporations throughout the
Baltimore Community



Antoine Vollon

(Lyon, 1833-Paris, 1900)

Falaise

vers 1870

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay

Don de la collection de Bueil et Ract-Madoux
par l'intermédiaire de la Société des amis du
musée d'Orsay

Antoine Vollon est un peintre lyonnais. Il
fréquente la famille Lumière, entretenant
avec Antoine, père des concepteurs du
Cinématographe, photographe mais aussi
peintre, une proximité sociale et artistique. Très
productif, Vollon partage un même goût pour les
paysages agités par les caprices climatiques et
les spectaculaires effets orageux. Le présent
paysage appartient à Antoine Lumière, qui le
transmis à ses fils Auguste et Louis.



Félix Vallotton

(Lausanne, 1865-
Neuilly-sur-Seine, 1925)

La Valse

1893

Huile sur toile

Le Havre, musée d'Art moderne
André-Malraux.

Collection Olivier Senn. Donation
Hélène Senn-Foulds, 2004



détail



Agathon Léonard
(Lille, 1841-Paris, 1923)

1899

Biscuits de porcelaine dure
Sèvres, Manufacture et Musée
nationaux

Jeu de l'écharpe :

Danseuse n° 2

Danseuse n° 4

Danseuse n° 5

Danseuse n° 13

Danseuse n° 14



Anonyme
Loïe Fuller. Souvenir
des Folies-Bergère
Paris, 1892-1893

Épreuve sur papier albuminé

Collection particulière



PAPILLON DE LUMIÈRE

Est-ce une fleur, une flamme, un papillon ? Regarde bien et tu distingueras une tête penchée et des bras grands ouverts : c'est Loïe Fuller, une danseuse très célèbre autour des années 1900. Ces photographies et sculptures ont capté sa « danse serpentine » exécutée dans un costume blanc servant d'écran à des projections colorées.

Pour filmer cette danse, le studio de cinéma de Thomas Edison a invité Loïe Fuller, mais elle a refusé. Ce sont donc d'autres danseuses qui l'ont imitée pour les besoins des premiers réalisateurs, comme Georges Méliès et les Frères Lumière.



détail



Gustave Caillebotte

(Paris, 1838-Gennevilliers, 1894)

Linge séchant au bord de la Seine, Petit-Gennevilliers

1892

Huile sur toile

Cclogne, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud

Il n'est pas d'usage au XIX^e siècle de traiter un modèle aussi quelconque – une corde à linge – dans un tel format. Et pourtant le sujet est hardi car il s'agit pour Caillebotte de peindre l'air. Pour rendre cet effet de vent, l'artiste multiplie les coups de pinceaux et les oriente en tous sens. Parmi les réactions bien connues des spectateurs des premières projections Lumière, se retrouve cette même fascination pour l'enregistrement le plus exact des mouvements « complexes » de la nature (physiques des fluides et de l'air), comme celui des feuilles des arbres à l'arrière-plan du film *Le repas de bébé*.

REPRÉSENTER L'AIR

Gustave Caillebotte représente les bords de Seine où une péniche a accosté. Du linge suspendu à une corde danse dans le vent. Le sujet représenté est banal, mais aussi incroyable car la toile montre une chose invisible : le vent.

Observe bien le linge, ne sens-tu pas le souffle d'air qui gonfle le tissu ?

Les films des Frères Lumière chercheront aussi à montrer d'autres mouvements insaisissables : la vapeur des locomotives, les cascades et les vagues, le vent dans les feuilles des arbres, etc.



Auguste Renoir

(Limoges, 1841-
Cagnes-sur-Mer, 1919)

La Seine à Champrosay

1876

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay



Mogens Ballin

(Copenhague, 1871-Hellerup,
Danemark, 1914)

L'Église à Saint-Nolff

vers 1892

Gouache sur papier

Pont-Aven, musée de Pont-Aven



Raoul Larche
(Saint-André-de-Cubzac,
1860-Paris, 1912)

La Tempête et ses nuées

non daté

Bronze

Paris, Petit Palais, musée des
Beaux-Arts de la Ville de Paris

DU TEMPS DONNE A VOIR

La révolution des transports, les cadences nouvelles de la fabrication des biens matériels ou encore le développement de la presse quotidienne à grand tirage transforment la perception du temps. Le surgissement des événements et leur disparition soudaine deviennent des sujets à part entière pour la peinture, la photographie et l'imagerie populaire.

Une dimension essentielle s'impose alors à la vocation représentative des arts : la variabilité temporelle. Le dispositif du diorama qui se multiplie au cours du XIX^e siècle tente d'y répondre ; une même image permettant d'alterner une vision diurne et nocturne d'un paysage.

Les possibilités sérielles de la machine photographique répondent aussi au tourment de la représentation du temps. En restituant des scènes quelconques tirées du quotidien – tels des essais d'instantanés en plongée sur l'animation d'un carrefour urbain – la photographie contribue à détourner les artistes de la représentation de l'événement historique, de l'instant prégnant, idéalisé, sacralisé dans les compositions de la peinture d'histoire.

L'intérêt grandissant des peintres – notamment Monet et Pissarro – pour la durée les entraîne à cultiver la sensation, à traduire la nature éphémère des manifestations du réel dans des recherches audacieuses sur la couleur, déclinant en séries des variations sur un même motif.

Avec le cinématographe, le temps ne sera plus symbolisé. Il ne relèvera plus de la synthèse ni de l'intermittence, mais il sera reproduit par le défilement d'images photographiques, les photogrammes.

DE LA PHOTOGRAPHIE AU CINÉMA

La naissance officielle de la photographie date de 1839. Sa pratique se répand avec la mise en vente d'appareils portatifs à partir de 1888, et avec l'invention de la pellicule (un film transparent, souple, supportant les images photographiques).

Sans photo(graphie), pas de cinéma(tographie) ! En effet, les projections de la fin du 19^e siècle comportaient environ 16 photographies par seconde pour que notre œil perçoive l'illusion du mouvement.

Aujourd'hui, ce sont 24 images par seconde.



Louis Lumière

(Besançon, 1864 – Bandol, 1948)

Place des Cordeliers, Lyon [en 55 photogrammes]

10 mai 1895 (prise de vue)

Cinq épreuves argentiques contrecollées sur une planche cartonnée

Paris, musée d'Orsay

Pour expérimenter le Cinématographe, Louis et Auguste Lumière tournent en 1895 des vues urbaines et des scènes familiales. Pour commercialiser ces « photographies animées », ils réalisent des planches de « photogrammes » (épreuves photographiques tirées par contact à partir de la pellicule négative) qui permettent de visualiser facilement les sujets.

Ces planches mettent en évidence l'illusion cinématographique qui, lors de la projection, donne au spectateur la sensation d'un mouvement continu à partir d'images fixes (16 ou 18 par seconde). De la juxtaposition des photogrammes à la projection s'accomplit l'expérience du passage du temps. Cette expérience sensorielle, soutenue fréquemment par la musique, suscite à cette époque des réflexions philosophiques sur le temps et sa figuration.



Camille Pissarro Le Boulevard Montmartre, mardi gras, après-midi 1897

Huile sur toile

Los Angeles, Hammer Museum,
The Armand Hammer Collection,
Gift of the Armand Hammer Foundation



Claude Monet
 (Paris, 1840-Giverny, 1926)
**La Cathédrale de Rouen.
 Le portail et la tour
 Saint-Romain, plein soleil**
 1893

Huile sur toile
 Paris, musée d'Orsay



Claude Monet
 (Paris, 1840-Giverny, 1926)
**La Cathédrale de Rouen.
 Le portail, soleil matinal**
 1893

Huile sur toile
 Paris, musée d'Orsay



Claude Monet

(Paris, 1840-Giverny, 1926)

La Cathédrale de Rouen.

Le portail, temps gris

1892

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay



À L'ÉPREUVE DU TEMPS

Au moment-même où les frères Lumière organisent les projections de leurs premiers films, Claude Monet peint sa série des cathédrales. Ces deux événements ont-ils un rapport ? La durée bien-sûr !

Si un film restitue la durée par la succession des images photographiques qui sont projetées, Monet, lui, réalise plusieurs peintures sur un seul motif, la cathédrale de Rouen, sous la lumière changeante des heures de la journée et des saisons.

Il en a exposé une vingtaine en même temps dans une galerie, donnant aux spectateurs le sentiment du passage du temps.

Claude Monet

(Paris, 1840-Giverny, 1926)

La Cathédrale de Rouen.

Le portail et la tour

Saint-Romain, effet du matin

1893

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay

Monet adopte le principe de la série afin d'exprimer différents états lumineux d'un même motif, selon les moments du jour et des saisons. Il présente en mai 1895 une vingtaine de ces toiles chez son marchand, offrant ainsi au spectateur la possibilité de « mettre en mouvement » le motif par son regard et sa déambulation dans l'espace de la galerie. L'exposition a lieu quelques semaines après la première projection Lumière à la Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale à Paris.

Monet adopted the principle of series to express



Louis Daguerre

(Cormeilles-en-Parisis, 1787-Bry-sur-Marne, 1851),

Charles-Marie Bouton

(Paris, 1781-Id., 1853)

Le Campo Santo de Pise entre 1834 et 1839

Huile sur toile

Collection particulière

Avant d'être célèbre pour avoir perfectionné la photographie, une invention de Nicéphore Niépce, Daguerre est décorateur de théâtre et entrepreneur en spectacle. Associé au peintre Bouton en 1821, il crée le diorama, l'un des spectacles d'illusion les plus prisés de la période. Peinte des deux côtés, une toile laisse apparaître ou disparaître des détails selon l'éclairage. Ici, l'on peut observer l'intérieur du cimetière de Pise (qui ressemble à un cloître) en plein jour, au crépuscule ou de nuit. Un petit trou en forme de flamme représente alors la lumière d'une torche.



Émile Reynaud

Praxinoscope Théâtre de Luxe. Emile Reynaud, B.F. n° 120 484, 30 août 1877 : «Appareil pour obtenir l'illusion du mouvement à l'aide de glaces mobiles»

à partir de 1889

Paris, La Cinémathèque française, Conservatoire des techniques



UN JOUET SCIENTIFIQUE

Cet objet au nom difficile à prononcer signifie en grec « je regarde une action » (« praxis », action et « scopeo » je regarde). C'est un jouet qui émerveillait les enfants dans les années 1880.

L'appareil est composé d'une cage ronde, recouverte de 12 miroirs, au centre de laquelle se trouve un cylindre. Sur celui-ci est placé une suite d'images, éclairées par une bougie, que l'on fait tourner. Il faut regarder à travers la fenêtre du couvercle pour voir le mouvement des personnages dans le décor.

Un véritable ancêtre du dessin animé !



Achille Bonnuit

(attribué à)

(Paris, 1833-?, 1906)

avec la collaboration

d'Élisa Le Guay (?, 1813-?, 1887)

La Séance de stéréoscopie

vers 1865

Épreuve sur papier albuminé

Paris, musée d'Orsay

REGARDS DE VOYEURS

Si le terme « voyeur » apparaît dans le langage des années 1880 pour définir le regardeur, par effraction, d'un spectacle érotique, cette figure fait déjà l'objet de représentations récurrentes dès les années 1840. Les caricaturistes de la presse satirique illustrée croquent alors des hommes, au théâtre ou aux baignades, qui braquent lorgnettes, télescopes ou jumelles sur les corssets, les mollets ou les tenues de bain des femmes. Ils sont rejoints dès les années 1850 par les photographes qui, dans leur studio, mettent en scène des modèles féminins exhibant leur anatomie, parfois même en pleins ébats sexuels, sous le regard d'un homme toujours habillé.

Le stéréoscope, instrument de visionnement binoculaire à pratique solitaire, « pour voir les dames de près », redouble le dispositif voyeuriste. Il oblige le consommateur de ces images vendues sous le manteau à pencher ses « yeux avides » sur deux « trous », selon l'anathème de Baudelaire lancé contre la photographie. L'appareil apporte profondeur et volume aux images finement coloriées à la main, et permet de scruter les regards, les corps et les sexes dans leur singularité.

Les opérateurs de films recyclent les outils de la représentation du voyeurisme photographique : trou de serrure, œillette, fenêtre dans un paravent, loupe, télescope ou jumelles. Par la vertu du montage alterné des plans, le spectateur observe le mateur, et aussi ce qu'il est censé voir : coucher, bain ou encore effeuillage d'une femme. Avec le cinématographe, le modèle destine sa parade érotique autant au voyeur inclus dans le champ qu'à la caméra et... au public.



Henri Avelot

(Saint-Germain-en-Laye, 1873-Paris, 1935)

« **La Lanterne magique améliorée
ou cinématographe** »,

Dans *Le Rire*, n° 182

28 juillet 1906

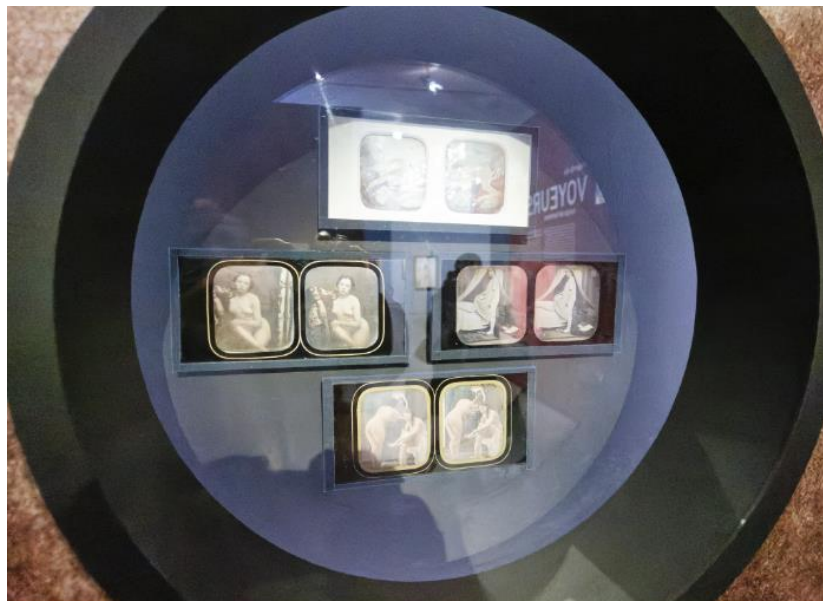
Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la photographie

Dans cette présentation du cinématographe, on compare les « impressions contrastées de la foule » lors de la projection de deux films. Une charge des cuirassiers suscite la fuite du public face aux cavaliers qui menacent de les écraser. À l'inverse, devant *Le Coucher de la Parisienne*, les dames retiennent les spectateurs masculins, prêts à entrer dans l'image et à palper l'actrice défaisant les lacets de son corset !

Duparc Le Rêve d'une Grisette 1897

Douze photographies extraites
d'un ensemble composé de vingt
Épreuves au citrate (aristotypes)

Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Estampes et de la
photographie



1. Félix-Jacques Moulin
 (Montreuil-sur-Mer, 1802-Paris, 1879)
Nu, reflet au miroir, Narcisse
 1850
 Daguerriotype stéréoscopique colorié
 Paris, musée d'Orsay, don de la Fondation Kodak-Pathé, anc. collection Thérèse Bosny, 1983

2. Anonyme
Modèle nu (Victorine Barré) regardant les objectifs binoculaires de la chambre photographique
 vers 1850
 Daguerriotype stéréoscopique colorié
 Collection W. & T. Bosshard

3. Anonyme
Le Couché. Modèle jetant un regard hostile
 vers 1855
 Daguerriotype stéréoscopique
 Collection W. & T. Bosshard

4. Anonyme
La toilette. Modèles nus jouant la surprise
 vers 1855
 Daguerriotype stéréoscopique colorié
 Collection W. & T. Bosshard



1. Bruno Braquehais
 (Dieppe, 1823-La Celle-Saint-Claud, 1875)
Dans l'atelier. Un mannequin d'artiste détaillé à la loupe un modèle dénudé
 vers 1860
 Daguerriotype stéréoscopique
 Collection W. & T. Bosshard

2. François Benjamin Lamiche
 (attribué à)
 (Basseville, 1808-?, 1873)
Dans les foins. Amants endormis observés par deux curieux
 1855
 Daguerriotype stéréoscopique colorié
 Collection W. & T. Bosshard

3. François Benjamin Lamiche
 (Basseville, 1808-?, 1873)
Pauline Sophie Lacroix
 vers 1858
 Daguerriotype stéréoscopique
 The Brian May Archive of Stereoscopes

4. Anonyme
Dans la blanchisserie. La tête du patron émerge de l'ouverture pratiquée dans le mur
 vers 1855
 Daguerriotype stéréoscopique colorié
 Collection W. & T. Bosshard



Henri de Toulouse-Lautrec
(Albi, 1864-Saint-André-du-Bois, 1901)

**Le Photographe Paul Sescou,
Paris**

1896

Lithographie en quatre ou cinq couleurs
Paris, Bibliothèque de l'Institut national
d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet

Photographe installé à Pigalle, spécialisé dans le portrait et la reproduction d'œuvres d'art, Paul Sescou est représenté en personnage aux penchants libidineux. En établissant une équivalence entre l'objectif de l'appareil, l'œil de l'opérateur et ... son phallus, Lautrec confirme la réputation de coureur de jupons de son ami. Il nous rappelle aussi que les chasseurs d'images sont souvent perçus comme de dangereux prédateurs.



Edgar Degas

(Paris, 1834-Id., 1917)

**Étude pour Miss Lala
au cirque Fernando**

1879

Huile et pastel sur toile

Collection particulière

Au Cirque Fernando, Degas assiste à la performance de l'artiste « Miss La La » (Olga Albertina Brown, née en Poméranie, fille d'un esclave noir affranchi et d'une mère blanche). Le peintre en tire un spectaculaire tableau la montrant dans un de ses numéros d'acrobatie aérienne, suspendue à vingt mètres du sol par une corde serrée entre ses mâchoires. Dans cette étude, le point de vue en contre-plongée est renforcé par le format panoramique qui suggère le mouvement ascendant du regard des spectateurs à mesure que la jeune femme s'élève dans les airs.

LE CORPS MIS A L'EPREUVE

La frénésie semble s'emparer des corps, à l'heure de la mise en scène des prouesses sportives et des convulsions hystériques, sous couvert d'observations scientifiques. Gesticulations, pantomimes, tics, contorsions ou déformations inspirent aux artistes et caricaturistes des audaces plastiques qui feront des organismes, des squelettes ou des carcasses les sujets principaux de l'« attraction cinéma » et des premières vues comiques produites par Pathé et Gaumont. Mécanisé par le mouvement perpétuel des phénakistiscopes ou par les chronophotographies d'Étienne-Jules Marey et Albert Londe, démembré par les prestidigitateurs et les opérateurs de films « à trucs », comme Georges Méliès et Segundo de Chomón, accéléré par les tours de manivelle des projectionnistes, le corps s'émancipe des canons traditionnels de la figuration réaliste.

Qu'il soit pathologique, excentrique, voire monstrueux, sa représentation est l'un des ressorts des films des premiers temps, lesquels enfrennent parfois la bienséance par l'obscénité des gestes et des regards, des allures et des costumes. S'il contribue à la fétichisation et à l'érotisation des femmes, le cinéma perpétue et renforce aussi la violence des stéréotypes coloniaux et racistes en se nourrissant d'« exhibitions » diverses, du barnum forain aux « villages indigènes » situés dans les expositions universelles, en passant par le Jardin d'acclimatation qui institue, en 1877, la pratique de monstration d'êtres humains.

Ces représentations spectaculaires, à logique commerciale, témoignent de l'intégration de l'Autre dans une chaîne très hiérarchisée (de la bête brute, tel le singe, à l'homme blanc au sommet, en passant par l'animal noble, comme le lion, suivi par le colonisé, l'enfant et la femme) et attirent alors un public de citoyens de plus en plus nombreux.

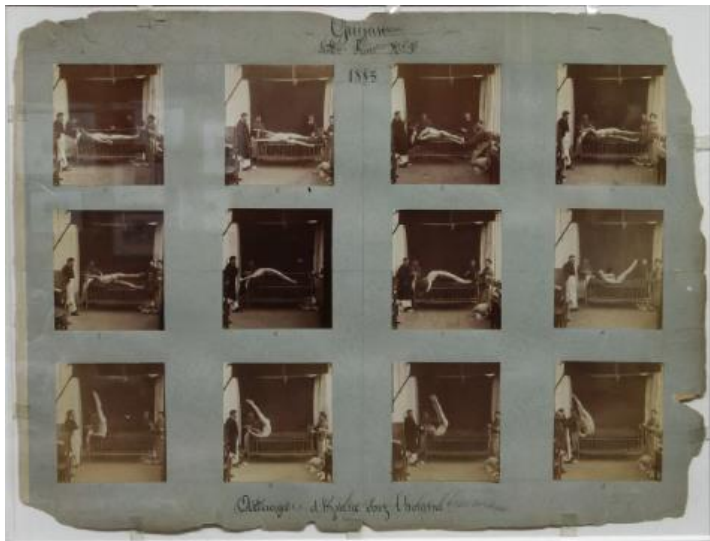


Claude Monet
(Paris, 1840-Giverny, 1926)
**Les Déchargeurs
de charbon**

vers 1875

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay



Albert Londe
(La Ciotat, 1858-Reuil-en-Brie, 1917)

**Attaque d'hystérie
chez l'homme**

1885

Douze épreuves argentiques
contrecollées sur carton
[chronophotographie à 12 obturateurs],

Collection particulière, Courtesy of
Baudoin Lebon



Georges Desvallières
(Paris, 1861-1950)

Joueurs de balle

1894

Pastel

Collection particulière

Ce pastel est un fragment d'une grande composition décorative célébrant la beauté du corps masculin en mouvement. Si la nudité héroïque et le paysage font appel à l'imaginaire de l'antiquité, la manière de représenter le mouvement est très probablement inspiré par les chronophotographies les plus modernes de Marey et Muybridge qui intéressent vivement les artistes à partir des années 1880. La succession et la superposition des poses semblent « dérouler » dans l'espace et le temps le mouvement d'un unique joueur de balle.



Fernand Pelez

(Paris, 1843-I.d., 1913)

La Bouchée de pain (études)

vers 1904

Huile sur toile

Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

Ces tableaux sont des études préparatoires grandeur nature pour les protagonistes d'une composition intitulée *La Bouchée de pain* (1908) qui représente une file de miséreux avançant en rang serré le long d'un trottoir vers un réfectoire populaire. Avec ces figures de profil, disposées en frise, Pelez procède à une étude précise, presque chronophotographique, des silhouettes et des démarches. Leur mouvement est lent et pesant, à l'opposé des prouesses célébrées alors par la photographie et le cinématographe.





Alexandre Falguière
(Toulouse, 1831-Paris, 1900)

Lutteurs

1875

Huile sur toile

Paris, musée d'Orsay



Gustave Doré

(Strasbourg, 1832-Paris, 1883),
Thiébaut frères

Joyuseté (À saute-mouton)

1881

Bronze

Paris, musée d'Orsay

À la fin du XIX^e siècle les émulsions au gélatino-bromure d'argent réduisent les temps de pose et entraînent ainsi un bouleversement visuel sans précédent. Le sujet en mouvement devient une image emblématique de l'instantanéité. Trains, ballons, vagues, explosions, mais aussi sauts, chutes, plongeurs et autres acrobaties témoignent de la rapidité des procédés comme de l'habileté des opérateurs. Paradoxe : le photographe obtient certes une saisie du mouvement, mais celui-ci semble comme figé !



1. Louis Lumière
(Besançon, 1864-Lyon, 1948)
A. Lumière fils sautant une chaise (Démonstration de l'instantané photographique sur plaque Étiquette)
vers 1888
Épreuve au citrate (aristotype)
Lyon, Institut Lumière

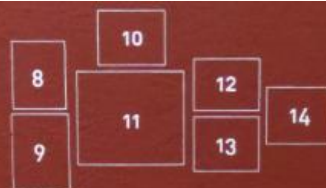
2. Louis Périer
Château des Clos, Bonnelles
1886
Épreuve sur papier albuminé
Paris, Collection Bernard Garrett

3. Pierre Bonnard
(Fontenay-aux-Roses, 1867-Le Cannet, 1947)
Corps-à-corps turbulent entre deux amis, Claude Terrasse et Henri Jacotot, au Grand-Lemps (Isère)
1902-1903
Épreuve au citrate (aristotype)
Paris, musée d'Orsay

4. 5. Anonyme
Saut à la corde (à terre) Saut à la corde (dans l'air)
vers 1895
Épreuves au citrate (aristotypes)
Paris, Collection Serge Kakou

6. Anonyme
Saut de haie par des gymnastes
1890
Épreuve sur papier albuminé
Paris, musée d'Orsay

7. Anonyme
Montée dans un tramway en marche
vers 1900
Épreuve sur papier albuminé
Paris, Collection Bernard Garrett



8. Rougé
Pirouette
vers 1895
Tirage argentique citrate
Collection particulière

9. Vedastus
(Gaston de Landeville, dit)
(?, 1845-?, 1925)
Nancy 1887. Prouesse photographique
1887
Épreuve sur papier albuminé, contrecollée sur carton
Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie

10. Kimm Berné
1888
Épreuve sur papier albuminé
Paris, Collection Bernard Garrett

11. Anonyme
Démonstration par un gymnaste d'un mouvement aux barres parallèles
1890
Épreuve au citrate (aristotype)
Paris, musée d'Orsay

12. 13. Rougé
Plongeurs
vers 1895
Tirages argentique citrate
Collection particulière

14. Albert Londe
(La Ciotat, 1858-Reuil-en-Brie, 1917)
P. Boisard
(attribué à)
(actif à Paris vers 1900)
Plongeon
vers 1892
Épreuve sur papier albuminé
Paris, Société française de photographie, Association de sauvegarde de l'œuvre d'Albert Londe



Jules Chéret

(Paris, 1836-Nice, 1932)

Musée Grévin.

Souvenir de l'exposition, Paris

1890

Lithographie en couleurs

Paris, musée Carnavalet, Histoire de Paris

En 1890 le musée de cire Grévin inaugure une nouvelle section sur le thème du « Souvenir de l'Exposition », c'est-à-dire des grandes attractions de l'Exposition universelle de 1878, et parmi celles-ci, les danses javanaises et une « rue du Caire » reconstituée, visibles sur cette affiche. Le cinématographe, imprégné de la culture de l'« exotisme », des explorations et de la domination coloniale, se donne très vite pour mission d'enregistrer et de montrer au public français les corps, les paysages et les folklores du monde entier.

In 1890, the Grévin waxwork museum opened a new section entitled "Memories of the Exhibition" focusing on the major attractions of the Universal Exhibition of 1878, including Javanese dances and a recreation of the "street in Cairo" shown on this poster. The cinematograph, which was steeped in the culture of "exoticism", voyages of exploration and colonial domination, quickly set about recording and presenting bodies, landscapes and folklore from around the whole world to French audiences.



Anonyme

Folies-Bergère.

Le Dernier mystère du Docteur Lynn. où est le corps ?

Paris, impr. Émile Lévy

entre 1884 et 1886

Lithographie en couleurs

Paris, musée Carnavalet, Histoire de Paris

DES EFFETS (TRÈS) SPÉCIAUX

Dès les débuts de la photographie puis du cinéma, les auteurs ont réalisé des trucages.

C'est ce que tu vois ici avec cette série de photographies d'un homme à qui l'on fait perdre la tête.

Un célèbre réalisateur de cinéma,

Georges Méliès, a d'ailleurs commencé comme magicien, illusionniste avant de tourner des films remplis d'effets spéciaux que l'on appelait des « films à trucs ».

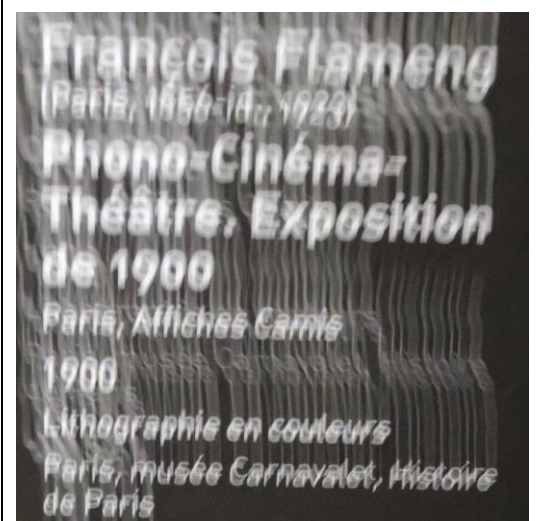
UNE REALITE AUGMENTEE

Au XIX^e siècle, se développe une culture des inventions scientifiques dont le but est de s'approcher au plus près de l'illusion de la réalité et de l'expérience perceptive. Pour certains inventeurs des années 1860 comme Charles Cros ou Louis Ducos du Hauron, la quête de l'enregistrement et de la restitution du mouvement s'accompagne de celle des couleurs ou de la vision en relief.

La couleur, d'abord peinte artisanalement sur la pellicule, selon la technique utilisée pour les plaques de lanterne magique ou les photographies, est un élément à part entière de l'attraction cinématographique. Elle est vive, changeante et surnaturelle plutôt que réaliste, et pleinement « moderne », comme celles des nouveaux colorants industriels, des feux d'artifice, de la chromolithographie ou des éclairages électriques de la danseuse Loïe Fuller.

Si le cinéma en trois dimensions ne voit le jour qu'au siècle suivant, des expérimentations visent à adapter la stéréoscopie au cinématographe ou à animer des anaglyphes. Comme en peinture, de nombreux films suggèrent le relief par des effets de trompe-l'œil et de sujets dont la trajectoire semble devoir « crever l'écran » en s'approchant du spectateur.

Les premiers films ne sont pas non plus silencieux. Présentés en « programmes » d'une dizaine de vues et d'une trentaine de minutes commentés par des conférenciers ou « bonimenteurs » forains, ils sont aussi souvent bruités et accompagnés de musique, et même bientôt synchronisés avec des pistes de phonographes sur lesquels sont enregistrées les plus célèbres voix des artistes de la Belle Époque.



PATHECOLOR

La Cinématographie devient, comme la Peinture,
l'Artiste interprète de la Nature

La Cinématographie, qui depuis quelques années marche à pas de géant dans la voie du progrès, vient de franchir une de ses plus glorieuses étapes par la découverte du PATHECOLOR, incomparable procédé qui ajoute à la photographie l'éclairage des couleurs aussi savamment nuancées que les teintes de la nature.

Cette découverte, qui a pour cause autant d'émerveillement et d'intérêt que la Cinématographie des microbes présentée à l'Académie des Sciences par les créateurs de PATHECOLOR et, comme elle, elle a recueilli les salutations admiratives des savants, des artistes et des pionniers de la Cinématographie.

Elle ne peut égaler la splendeur, la finesse de coloris des bandes présentées par PATHECOLOR.

Grâce à la perfection du procédé, ces admirables vues passent devant le spectateur sans luiiquer le moins du monde sa vue qui repose plutôt la douceur et le bruit de leurs relatives chatoyantes.

Les artistes ont été conquis par PATHECOLOR parce qu'il procède de leur art et qu'il interprète comme eux et par les mêmes moyens les subtiles et indéfinissables colorations de la Nature.

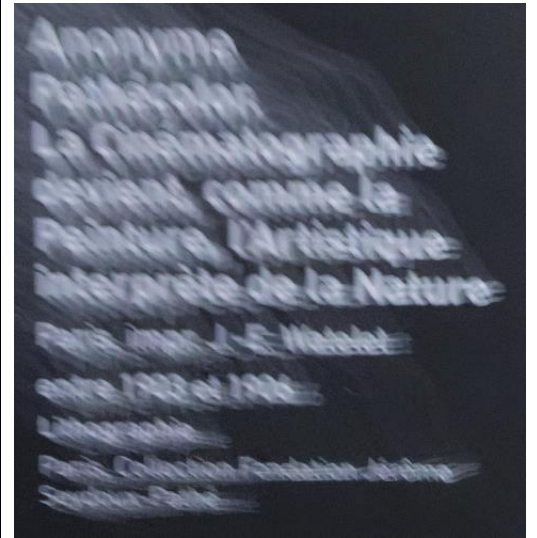
Les scènes destinées à PATHECOLOR sont prises sans préoccupation d'ordre spécial capable d'entraîner leur valeur scénique. PATHECOLOR ne retire rien à l'intérêt des vues, il se contente d'y ajouter son charme puissant.

Avec PATHECOLOR nous avons de la vraie Cinématographie, vivante, animée, fulgurante, stéréoscopique, et non pas des natures mortes ou si timidement animées qu'elles ne méritent pas le nom de cinématographie!

Nous avons le plaisir de présenter cette nouvelle au grand public une des plus belles scènes de PATHECOLOR et nous lui demandons de venir partager avec nous l'admiration que nous a causée cette merveille en couleurs.

Dep. S. G. WATSON and Co. London France, Dec. 17, 1911

Laboratoire et Vente de Films et Appareils PATHE FRERES, 14, Rue Favart, Paris



Louis Hayet
(Pontoise, 1864-Cormelles-en-Parisis, 1940)
**Fête foraine la nuit,
la parade**
1888
Huile sur toile
Genève, Association des amis du
Petit Palais



Paul Signac
(Paris, 1863-1935)
Femme à l'ombrelle
1893
Huile sur toile
Paris, musée d'Orsay

Signac, qui assiste à une projection dès février 1896, note dans son journal : « nous entrons au Cinématographe : là des projections de photos animées... C'est la vie, le mouvement... mais... en noir et gris ! ». Pour les néo-impressionnistes, couleur et lumière sont indissociables et au cœur de leur technique. Par la division du ton en petites touches de couleurs pures et le jeu des contrastes de couleurs complémentaires, ils obtiennent des peintures si intensément colorées et vibrantes qu'elles semblent lumineuses. Elles rivalisent avec les projections de lanterne magique ou l'art du vitrail.



Léon Belly
 (Saint-Omer, 1827-Paris, 1877)
**Pèlerins allant
 à La Mecque**
 1861
 Huile sur toile
 Paris, musée d'Orsay

VONT-ILS CREVER L'ÉCRAN ?

Cette caravane de pèlerins, en chemin pour la Mecque (ville sainte des Musulmans, en Arabie saoudite), semble avancer vers nous à marche lente mais constante, malgré le soleil de plomb accablant.

As-tu remarqué la longueur du cortège ? Notre œil navigue entre la ligne d'horizon et le premier plan du tableau, et il semble que ces pèlerins et leurs dromadaires vont en sortir, juste devant nous.

Cet effet spectaculaire de la peinture sera souvent utilisé au cinéma, qui cherchera souvent à « crever l'écran » !



Maximilien Luce
 (Paris, 1858-1941)
L'Acierie
 1895

Huile sur toile

Genève, Association des amis du Petit Palais

Luce consacre plusieurs toiles à des aciéries et fonderies belges. Peint l'année de l'invention du cinématographe, ce tableau présente les ouvriers comme des « spectateurs » plongés dans l'obscurité, regardant les flammes et les fumées multicolores d'un fourneau. Le peintre Signac, qui l'accompagne lors de la visite nocturne d'une usine évoque une « fantasmagorie » et une « féerie des flammes » : « jamais je n'ai eu pareille joie de couleur ! ». La séduction des premiers films peints repose en partie sur les mêmes effets de couleurs incandescentes et étincelantes.



**Gaston
de La Touche**
(Saint-Cloud, 1854-Paris, 1913)
Grand jet d'eau

non daté

Pastel

Paris, musée d'Orsay,
legs de M. Jean-Pierre Hugot, 1976



Henri de Toulouse-Lautrec
(Albi, 1864-Saint-André-du-Bois, 1901)

**Au Nouveau Cirque,
Papa Chrysanthème**
vers 1894

Vitrail en verres jaspés, imprimés, doublés,
rehaussés de cabochons

Paris, musée d'Orsay

Au début des années 1890, Siegfried Bing, propriétaire de la galerie « L'Art Nouveau » à Paris, commande à des artistes nabis et à Toulouse-Lautrec des cartons de vitraux, réalisés ensuite par la maison américaine Tiffany. Ce verrier est alors connu pour ses procédés d'irisation, qui ne sont pas sans évoquer les couleurs changeantes projetées sur la danseuse Loïe Fuller pendant ses spectacles. L'art du vitrail connaît un engouement renouvelé qui coïncide avec un goût généralisé pour la transparence du support des images, des plaques de verre à la pellicule souple photographique.

LA MAGIE DU CIRQUE

Sur ce vitrail imaginé par le peintre Henry de Toulouse-Lautrec, une femme de dos assiste à un spectacle de cirque. Mais quels rapports y-a-t-il entre ce vitrail et les premiers films ?

Le sujet d'abord, car le cinéma s'est intéressé au cirque. Mais surtout la lumière : elle traverse des verres colorés pour le vitrail et une pellicule dans le cas du cinéma.

En effet, dès ses débuts, les films de cinéma sont en couleurs, mais comme le procédé photographique ne le permettait pas encore, ils étaient peints à la main, image par image.



Jules Chéret
 (Paris, 1836-Nice, 1932)
Folies-Bergère.
La Danse du feu, Paris
1897

Lithographie cinq couleurs

Paris, Bibliothèque nationale de France,
 département des Estampes et photographie

La nouveauté des spectacles de Loïe Fuller réside dans la conception des multiples points de projection de lumières colorées sur ses voiles (des lampes électriques sont même situées sous un plancher de verre). Parmi les nombreuses affiches assurant sa publicité, celles de Chéret sont très admirées : « Loïe Fuller y est représentée, évoluant dans l'envolée de ses robes sous les feux éclatants d'un arc-en-ciel électrique. Ces affiches [...] semblent sortir du mur en gerbes multicolores du plus puissant effet ». De nombreux films peints mettent en scène d'autres artistes imitant les danses de Fuller.





Edgar Degas
 (Paris, 1834-1917)

Chanteuse au café

1879

Huile sur toile

Chicago, The Art Institute of Chicago
 Bequest of Clara Margaret Lynch in
 memory of John A. Lynch



Auguste-Barthélémy Glaize
 (Montpellier, 1807-Paris, 1893)

Spectacle de la folie humaine

1872

Huile sur toile

Arras, musée des Beaux-Arts

Glaize représente ici une série de compositions sur le thème des grands massacres humains. Leur juxtaposition produit un effet de séquence et le dispositif scénique en trompe-l'œil avec les rideaux masquant les bords des tableaux suggèrent que ces images défilent devant les yeux des spectateurs. On lit sur le petit panneau : « Incessamment de Nouveaux Tableaux ». Le peintre se représente sous les traits d'un comédien s'adressant directement au public. L'histoire se fait alors attraction foraine et l'artiste « bonimenteur », à l'image de ceux qui projettent et commentent les premiers programmes cinématographiques.



Adrien Tournachon
 (Paris, 1825-1903)

Le Mime Charles Debureau écoutant

1854

Épreuve sur papier salé

Paris, musée d'Orsay,

don de M. et M^{me} André Jammes, 1997



Olympe Aguado
(Paris, 1827-Compiègne, 1894)

Admiration !

vers 1860

Épreuve sur papier albuminé

Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain

Dans ce tableau vivant, le comte Aguado, photographe amateur et aristocrate fortuné, se met en scène en compagnie de ses proches. Tournant le dos à l'objectif, le groupe fait face à un portrait peint (une Italienne en prière) appartenant à la collection paternelle. Cette saynète irrévérencieuse semble brocarder les séances, dont Aguado est un habitué, lors desquelles Napoléon III fait admirer à la cour ses goûts picturaux. Cette image dans l'image signifierait-elle aussi la vanité à s'observer soi-même ?



Jean-Eugène Buland

(Paris, 1852-Charly-sur-Marne, 1926)

Flagrant délit

1893

Huile sur toile

Berlin, collection particulière, courtesy galerie Talabardon & Gautier



détails



Edmond Bénéard
(Paris, 1838-1907)

**Artiste devant
la toile blanche**

vers 1890

Épreuve sur papier albuminé

Paris, Collection Denis
Canguilhem

L'HISTOIRE EN TRAVAUX

Dès 1896, le cinématographe s'attache à raconter des histoires en proposant de courts films historiques ou religieux. Ceux-ci font appel à la culture visuelle et à l'imaginaire collectif de la période, dominés par les reproductions des œuvres de peintres académiques tels Delaroche ou Gérôme, par les bibles illustrées de Doré ou Tissot, ou encore par les derniers grands succès de la peinture militaire ou religieuse au Salon (Detaille, Merson), qui font l'objet de tableaux vivants ou d'adaptations théâtrales.

Tous ces artistes ont en commun un sens certain de l'invention. Ils délaissent le modèle théâtral classique de la peinture d'histoire et développent de nouvelles stratégies narratives : hors-champ, suspense, représentation de l'« instant d'après » qui inscrivent le moment représenté dans une temporalité étendue, que le cinématographe n'a plus qu'à « dérouler » à l'écran. Si les premiers réalisateurs de fictions (Alice Guy, les frères Lumière, Georges Méliès) empruntent à ces œuvres leurs propositions narratives, ils s'en servent aussi comme documents pour imaginer les costumes et les décors.

Avec ces films mettant en scène les grands moments de l'histoire de France ou la vie de Jésus-Christ, le cinématographe s'affirme comme un médium populaire, divertissant et édifiant, qui sait flatter les sentiments patriotiques ou dévots des spectateurs. Son identité étant encore imprécise, le cinématographe se pare parfois des attributs de la peinture en installant autour de l'écran un cadre doré.



Édouard Detaille

(Paris, 1848-1912)

Panorama de la bataille de Champigny (fragment)

1882

Huile sur toile

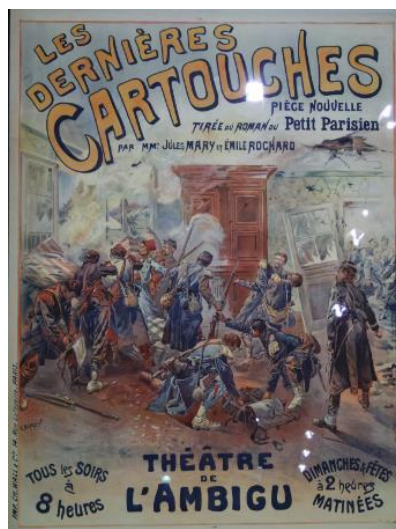
Nantes, musée d'arts de Nantes

Cette peinture est un fragment d'un « Panorama », c'est-à-dire une immense peinture illusionniste et circulaire, présentée dans une rotonde. Ce type d'attraction immersive, née à la fin du XVIII^e siècle, connaît un regain d'intérêt dans les années 1880. Le *Panorama de Champigny*, qui mesure 120 mètres de long et 9 mètres de hauteur, est présenté à Paris entre 1882 et 1887. Les sujets militaires liés à la défaite de la France contre la Prusse en 1870-1871, exaltant le patriotisme, fleurissent à cette époque, et Detaille, qui prit part à la bataille de Champigny (Val-de-Marne), est l'un des plus illustres représentants de ce genre.

SILENCE, ON TOURNE, ACTION !

Nous voilà projetés au cœur de la bataille de Champigny pendant la guerre de 1870 : l'armée française combat l'armée prussienne. Cette toile au format proche d'un petit écran de cinéma est-elle complète ? Non, ce n'est qu'un fragment d'une peinture gigantesque de 120 mètres de large et 9 mètres de hauteur ! Elle était installée dans un panorama, une salle circulaire où le spectateur était placé au centre, en complète immersion, comme dans une salle de cinéma à 360°.

Ces attractions étaient très appréciées par le public avant la naissance du cinéma.



Carrey Les Dernières Cartouches. Théâtre de l'Ambigu

Paris, impr. Ch. Wall & Cie

1903

Lithographie en couleurs

Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris



Goupil (éditeur) Les Dernières cartouches

1876

Photogravure en couleurs
Bordeaux, musée Goupil



Achille Sirouy (Beauvais, 1834-Paris, 1904) d'après Jean-Léon Gérôme Un Duel après le bal

1859-1867

Lithographie en couleurs
Bordeaux, musée Goupil



Mihaly Munkacsy (Moukatchevo, Ukraine, 1844-Bonn, 1900) Le Christ devant Pilate

vers 1881

Huile sur toile
Paris, musée d'Orsay

La vie de Jésus-Christ est l'un des premiers grands sujets historiques portés à l'écran. À ces films d'un genre particulier, entre édification religieuse et divertissement, la référence picturale donne leurs lettres de noblesse, le spectacle cinématographique étant considéré comme « vulgaire ».

Les cinématographistes puisent idées de composition ou modèles de décors et costumes dans les grands succès des expositions, comme le monumental *Christ devant Pilate* présenté par Munkacsy à Paris en 1889, et dans les best-sellers que sont les Bibles illustrées de Gustave Doré ou James Tissot. Ce-dernier ouvrage, loué pour son « réalisme », est très utile à Alice Guy pour son ambitieuse *Vie du Christ* (1906). La réalisatrice reprend de l'épisode du voile de Véronique représenté par Tissot, la très moderne « plan de coupe » montrant l'ostentation de la Sainte-Face inséré entre deux « plans larges ».



Luc-Olivier Merson
(Paris, 1846-Paris, 1920)

Le Repos pendant la fuite en Égypte

1880

Huile sur toile

Nice, musée des Beaux-Arts Jules Chéret

Ce tableau à la composition très originale connaît un tel succès au Salon de 1879 que Merson en réalise plusieurs répliques et le fait diffuser par la photographie et la gravure. Il sert ensuite de modèle à de nombreuses scènes de « fuites en Égypte » dans les premiers films bibliques. N'étant pas alors considéré comme un art, le cinéma des débuts ne s'attire aucune plainte pour ce type d'appropriation ... jusqu'en 1910, où, pour la première fois, le peintre accuse de plagiat l'entreprise Gaumont pour son film *La Nativité*. Les emprunts explicites à la peinture seront désormais plus rares.



Alexandre Cabanel
(Montpellier, 1823-Paris, 1889)

Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort

1887

Huile sur toile

Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten





Gustave Doré
(Strasbourg, 1832-Paris, 1883)
La Maison de Caïphe

1875

Huile sur toile

Houston, The Museum of Fine Arts,
Museum purchase funded by the Laurence
H. Favrot Bequest

Dans ce tableau, Gustave Doré représente deux scènes à la fois : le premier plan montre l'intérieur de la maison de Caïphe, grand prêtre du Temple de Jérusalem, où Judas négocie le sort de Jésus. Celui-ci est représenté à l'arrière plan, en train de prêcher sous les murs de la ville. Le contraste entre le premier plan plongé dans l'ombre et le paysage très lumineux à l'arrière-plan, la façon dont les figures observent la scène, fait immanquablement penser au dispositif des dioramas et des spectacles de projection du XIX^e siècle.



Alphonse de Neuville
(Saint-Omer, 1835-Paris, 1885)
Les Dernières Cartouches

1873

Huile sur toile

Bazelles, Comité national des traditions des
troupes de marine, Maison de la Dernière
Cartouche

Ce tableau rend hommage au courage de soldat français, à court de cartouches et acculés par les prussiens dans une masure de l'Est de la France, lors de la guerre de 1870. L'œuvre, qui console les Français après le traumatisme de la défaite, connaît un succès immense au Salon. Elle est reproduite et largement diffusée par des gravures, chromolithographies, plaques de lanterne magique, cartes postales..., et même une pièce de théâtre. Le cinématographe n'est pas en reste : pas moins de cinq films tournés entre 1897 et 1902 mettent en scène et « animent » le tableau.

LA SALLE DE CINEMA

Au début du XX^e siècle, les projections cinématographiques sont des attractions spectaculaires, parmi d'autres, intégrées aux représentations acrobatiques ou de jonglerie et aux jeux d'illusion et de prestidigitation. Elles remplacent certains spectacles de cabaret, café-concert et music-hall passés de mode. Vers 1906-1907, le spectacle cinématographique, « ambulant », colporté par les forains, se sédentarise progressivement en s'installant dans des architectures dédiées, éclectiques et festives.

L'enjeu crucial est désormais de séduire et fidéliser un public de spectateurs socialement très divers en lui proposant des films plus longs, narratifs et régulièrement renouvelés. La location de bobines aux propriétaires de salles, instituée en 1907 par l'entreprise Pathé, transforme le « cinématographe » en profondeur : si le terme désigne d'abord un objet d'attraction foraine (un appareil de projection et des pellicules), son acception se dématérialise pour signifier une expérience temporelle et immersive, que l'on nomme aujourd'hui « cinéma ».

L'avocat et écrivain Edmond Benoit-Lévy, fondateur de l'Omnia-Pathé, la première salle parisienne véritablement consacrée au cinéma (1906), racontera : « J'ai voulu qu'un de mes actes les plus importants dans la carrière du film fût un acte de confiance : la construction d'une salle de bonne compagnie. Je pense que le spectacle des vues animées n'a rien à gagner aux établissements rudimentaires et mal tenus. Le délabrement, la saleté encouragent à accueillir des productions viles. Car je considère le cinématographe comme un moyen d'expression nouveau. »



Spectacles de PROJECTION

Les attractions basées sur la projection lumineuse d'images fixes ou animées connaissent un succès sans précédent au XIX^e siècle. Elles sont utilisées à des fins très diverses de vulgarisation scientifique, d'édification religieuse ou de pur divertissement, tout comme le cinématographe à ses débuts dont les films sont projetés dans des salles de cafés-concerts, des salons de sociétés scientifiques, des églises et des baraques foraines. N'ayant pas encore d'identité propre, le cinématographe est parfois combiné à des projections de plaques de lanternes magiques.

Ces spectacles très immersifs plongent le public dans l'obscurité et font apparaître des images presque surnaturelles qui imprègnent les mentalités. Ils suscitent chez certains artistes des fantasmes futuristes de projections donnant accès à d'autres réalités (ce qu'il se passe au bout du monde, sur une autre planète, à une autre époque...).

Le caractère profondément social de ces spectacles fait germer l'idée de nouveaux moyens de communication, préfigurant la télévision ou la visioconférence.



Louis Abel-Truchet
(Versailles, 1857-Auxerre, 1918)

Le Cinéma Gaumont-Palace, place de Clichy

vers 1913

Huile sur toile

Paris, musée Carnavalet, Histoire de Paris

CINÉMA, OUVRE-TOI !

Quelle vision ! Cette foule se rue vers l'une des premières salles construites pour le cinéma, le « Gaumont-Palace ». Il s'agissait aussi de la plus grande à cette époque, elle pouvait accueillir plus de trois mille spectateurs !

Ces salles obscures illuminent de plus en plus les boulevards parisiens. L'attrait pour le cinéma est immédiat et donne lieu au tournage de nombreux films de fiction.

Alors que les salles ont été fermées durant des mois, et que nous avons dû nous contenter de nos petits écrans, ce spectacle collectif nous a manqué.

Seul le cinéma sait nous faire voir la vie et les aventures en grand !



Cândido de Faria
(Laranjeiras, Brésil, 1849-Paris, 1911)

Cinématographe Pathé Frères

Paris, Affiches Faria

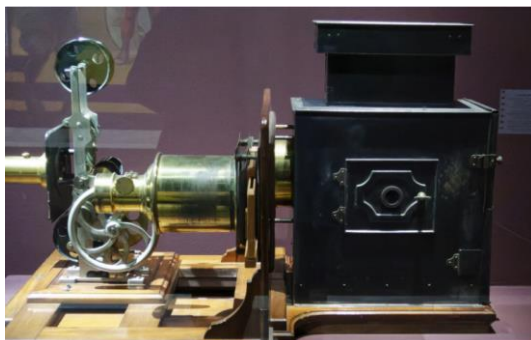
1906

Lithographie en couleurs

Paris, Collection Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, fonds Morieux



En 1895, les frères Lumière inventent le Cinématographe, appareil d'enregistrement et de projection de « photographies animées ». Autour de 1906-1907, émerge le cinéma, loisir de masse avec ses salles de spectacle dédiées. Mais c'est au XIX^e siècle, dans le contexte d'une nouvelle France urbaine, industrielle et « moderne », que des femmes et des hommes, marqués par un sentiment d'accélération du temps et la conscience accrue de la mobilité du monde, poursuivent ce que l'on pourrait appeler un rêve de cinéma : pouvoir saisir et restituer la réalité telle que nous la percevons, en mouvement, mais aussi en couleur, en relief et sonore. En un mot, faire de la vie un spectacle.



2. Raoul Grimoin-Sanson
(Elbeuf, 1861-Oissel, 1941),
Établissements Jules Demaria
**Appareil grand modèle pour
projection animée et projection fixe**
1902

Paris, La Cinémathèque française,
Conservatoire des techniques

