

LES TABLEAUX ANIMÉS DE LA PRODUCTION PATHÉ

Valentine Robert, Université de Lausanne

Abstract

In this essay, the author discovers an intriguing anomaly in Pathé's early catalogues – the presence and yet absence of “tableaux vivants.” From 1897 until 1907, Pathé Frères produced no fewer than about fifty films consisting in *realizations* of famous paintings. Although numerous and impressive, these *living pictures* set on screen and in motion are unmentioned in the promotional documents of the period. In the Pathé catalogues, these “re-animated paintings” do not have their own category; instead, they are scattered throughout other “genres” of film. Pathé's description of them also changes over time – the pictorial references seem to disappear. This growing silence may be a result of the legal climate of the time, shaken by the first copyright complaints in the film and phonograph industries. Or, it may be related to the way realistic and historical paintings of that time were taken for accurate documents and not for an artist's vision. But, it may also be the new “era of reproductive technology” that freed works (intended to be reinterpreted through all media) from any “original” identity. In any event, this “secret” seems to hold the key to Pathé Frères' early success: a cinema *production* conceived as a cinema of *reproduction*.

Un titre

Le spectacle cinématographique tel que le conçoit la production Pathé Frères en 1904 semble s'être cristallisé en un film, *La Valise de Barnum* (n° 1051, fig. 1), qui met en abyme cette « grande attraction » – le terme s'affiche explicitement à la fin, corroborant mot pour mot le paradigme de Gaudreault et Gunning¹. Cette magie *attractionnelle* est personnalisée par la figure emblématique de Barnum, qui revêt ici le pouvoir d'*animer* des images. Sous ses manipulations, des affiches de numéros scéniques (qui, pour certains, ont réellement fait l'objet de vues Pathé Frères)² s'animent : les figures de foire prennent vie, la page devient écran, les images se font films. Et cette métaphore de l'enchantement cinématographique porte un nom, puisqu'en plus d'être ponctué par le mot « attraction », le film possède un carton inaugural, qui annonce ces images animées réflexives sous le titre « Les tableaux vivants » (traduit « Die Lebenden Tableaux » dans la copie berlinoise conservée)³.



Fig. 1 – *La Valise de Barnum* (Pathé Frères, 1904)

Si ce carton lui donne la force inédite d'un étiquetage, la désignation n'est pas exceptionnelle : dans l'essor lexical qui accompagne l'apparition des vues filmées, le terme de « tableaux vivants » se révèle prégnant⁴. Pourtant, l'expression avait alors une autre acception. « Tableaux vivants » était le nom établi et courant d'un type de spectacle très en vogue à la Belle Époque, qui consistait à reconstituer sur scène des œuvres d'art célèbres à l'aide d'acteurs vivants. Les variantes en étaient innombrables. Sur les scènes foraines et populaires aussi bien qu'amateurs et mondaines, ces reconstitutions prenaient la forme très à la mode de spectacles autonomes, purs enchaînements plastiques de tableaux vivants immobiles, qui reprenaient leurs modèles aussi bien au répertoire pictural que sculptural, parfois même en inventant des compositions. Sur les scènes de théâtre et d'opéra, les tableaux vivants était également très prisés à titre de point culminant du drame, alliant à la suspension (plus ou moins furtive) de l'action la *realization* (suivant la théorisation de Martin Meisel⁵) ou la *mise en action* (selon la terminologie d'époque⁶) des derniers *clous* exposés au Salon. Mais quelle filiation établir entre ces tableaux vivants scéniques et les vues cinématographiques ? Comment comprendre ce glissement terminologique ? Quels liens relie les deux spectacles ?

Charles Musser considère que les tableaux vivants des music-halls ont modélisé la *réception* des tableaux vivants filmiques, en « préparant » les spectateurs à « regarder » l'écran, ce canevas qui prend vie⁷. Or, cette modélisation ne se joue-t-elle pas également au niveau de la production ? N'existe-t-il pas des vues animées qui réactivent des principes spectaculaires propres aux tableaux vivants scéniques ? Si l'on prenait cet intertitre Pathé Frères au « mot », comme une hypothèse de recherche ? Si l'on testait cette désignation au « pied de la lettre », et tentait d'exhumer des films qui auraient été produits comme des « tableaux vivants », au sens le plus strict du terme, c'est-à-dire en imitant des tableaux et en les « réanimant » ?

Un genre ?

Le « chaînon » n'est pas « manquant » : tout un corpus de ces premiers films propose bel et bien ce que l'on pourrait appeler des *tableaux vivants cinématographiques* ou des *tableaux animés*, qui calquent leur décor et mise en scène sur des compositions célèbres, rejouées sur écran, et remises en mouvement. Ils sont même nombreux, cultivés par la plupart des firmes de l'industrie filmique émergente, et notamment par Pathé Frères où j'ai pu identifier pas moins d'une cinquantaine de cas entre 1895 et 1907⁸ (soit avant l'émergence des séries d'art qui reconfigurent substantiellement les modalités filmiques de la référence picturale). Il ne s'agit pas de tableaux vivants scéniques

saisis dans l'économie du dispositif théâtral, comme ont pu les travailler des firmes telles que l'American Mutoscope & Biograph Co., mais bien de films transposant le principe de *realization* à l'écran, adaptant les préceptes du tableau vivant au nouveau médium – ainsi la pose des acteurs se voit-elle le plus souvent remplacée par une gestuelle répétitive ou par une animation affirmée du tableau, le format de l'image subit-il globalement un recadrage favorisant la proximité et l'immersion du spectateur, enfin l'effet de reconnaissance sert-il avant tout une familiarisation avec la nouvelle image cinématographique⁹. Cette profusion de films remettant en scène des peintures est ignorée des historiens, qui, à quelques rares exceptions près, n'ont pas considéré ces tableaux animés comme un « genre », ni cherché à les ériger en corpus. Musser lui-même estime que le phénomène est rare et insaisissable, peu tributaire d'une intention de production¹⁰. Si Ian Christie a (brièvement) tenté une approche globalisante du sujet, il ne cite qu'une demi-douzaine d'exemples, et aucun film Pathé¹¹.

Or ces lacunes historiographiques incombent, en premier lieu, aux silences des catalogues. Les tableaux vivants cinématographiques sont en effet rendus *d'emblée* insaisissables en n'étant pas, ainsi que le note Roland Cosandey, « catalogués dans des catégories qui laissent soupçonner leur particularité »¹². Le catalogue Lumière en est emblématique : « le titre 'vues historiques' nous conduirait à penser que l'événement historique constitue l'élément primordial », suppose Jean-Claude Seguin. Et pourtant, « ces vues sont des tableaux vivants »¹³. Qu'en est-il donc chez Pathé Frères ? Leurs catalogues brouillent-ils aussi les catégories, ou donnent-ils aux tableaux animés un statut particulier ?

Malgré le caractère systématique et développé des catégories Pathé¹⁴, les tableaux vivants ne sont pas érigés en section distincte, ni même regroupés : on les trouve au contraire dispersés dans la moitié des « séries » (ou « genres ») du catalogue. On en trouve tout d'abord parmi lesdites « scènes grivoises d'un caractère piquant », conformément à toute une tradition licencieuse du tableau vivant qui se jouait beaucoup dans les cabarets. La référence à des images classiques et allégoriques donne de fait une légitimation à l'exhibition du nu, et c'est ainsi à titre d'« alibi » que *Le Réveil de Chrysis* (n° 801, 1897), imite un tableau de Jules Garnier, ou *Le Marché aux esclaves* (n° 804, 1897) une toile de Fabio Fabbi. On trouve d'autres tableaux vivants au détour de catégories telles que les « scènes comiques », les « féeries et contes » ou les « scènes dramatiques et réalistes ». En effet, ces vues puisent à tout un tissu d'histoires et d'images préexistantes, parmi lesquelles les peintures et gravures populaires tiennent une grande place, à l'instar des illustrations de Gustave Doré pour *La Belle au bois dormant* qui imprègnent la mise en scène Pathé de 1907 (n° 2074). Une autre catégorie, privilégiée, consiste dans les « scènes historiques, politiques, et d'actualité », qui visent à faire revivre au spectateur des grands moments d'Histoire, souvent par le biais d'une reconstitution non seulement factuelle, mais aussi iconographique. La mise en scène de la mort de l'empereur dans *l'Épopée napoléonienne* (n° 982, 1903) suivra ainsi le modèle pictural officiel d'un Charles de Steuben. Enfin, la catégorie la plus désignée peut-être pour découvrir des tableaux animés est celle qui rassemble les « scènes religieuses et bibliques ». Interpréter le thème religieux implique, de fait, de se confronter à quinze siècles d'iconographie préétablie, particulièrement vivifiée alors par la vogue des Passions théâtrales et des bibles illustrées. La « galerie biblique » de Gustave Doré trouve ainsi, au même titre que la peinture d'histoire monumentale de Munkácsy, des exemples d'imitation « vivante » saisissante dans la *Passion* Pathé de 1902 (n° 859, fig. 2, 942, 946)¹⁵. Force est donc de constater que, plutôt qu'un « genre », le tableau vivant rayonne

en principe de mise en scène traversant toute la production. Il faut donc en traquer l'indice ou la thématisation, non dans les rubriques génériques, mais au niveau ponctuel des descriptifs et des titres de chaque film.



Fig. 2 – a. Mihály Munkácsy, *Le Christ devant Pilate*, 1881
 b. *Vie et Passion de Jésus-Christ* (Pathé Frères, 1902)

Un silence

Mais le terme « tableau vivant » est totalement absent des catalogues Pathé. La locution n'apparaît nulle part, ni dans les descriptifs ni dans les titres des films concernés. Pas plus que l'expression « tableau animé » ou « tableau mouvementé ». On trouve certes le terme « tableau » tout court, très courant dans ces catalogues pour désigner le film entier, ou, dès l'émergence de la pluriponctualité, ses différentes parties¹⁶. Mais le mot ne trouve aucun usage privilégié dans la qualification de ces vues picturales ; si le film est pluriponctuel, comme la *Passion* ou l'*Épopée napoléonienne*, le mot « tableau » est indifféremment utilisé pour désigner les plans qui sont modélisés sur des toiles et ceux qui ne le sont pas. Il n'y a pas de distinction, pas de jeux de mots, pas de double sens qui réactivât la polysémie picturale ; aucun tableau plus « tableau » que l'autre. Pour expliquer le procédé, Pathé choisira d'autres mots.

Car il existe des descriptifs thématissant la construction des plans en tableaux vivants. Les catalogues Pathé présentent deux films, *Flagrant délit d'adultère* (n° 808, 1897) et *Borgia s'amuse* (n° 816, 1901) dans les termes explicites de « reproduction du célèbre tableau de Garnier »¹⁷. La description d'*Un duel après le bal* (n° 355, 1900) est plus précise encore, recensant le lieu d'exposition originel de la composition : « Cette scène [...] est la reproduction exacte du tableau de Gérôme qui figure dans les galeries du château de Chantilly »¹⁸. Ce mot de « reproduction » permettra également à Pathé de rendre compte du jeu de référence iconographique dans *Combat sur la voie ferrée* (n° 507, 1897), présenté comme la « reproduction de cette scène sanglante où soldats et officiers firent une héroïque résistance »¹⁹, ainsi que *Les Dernières Cartouches* (n° 508, 1897), dont on va jusqu'à dire qu'il s'agit d'une « reproduction vivante », commentée ensuite avec l'anaphore « tableau » qui nous fait presque lire, entre les lignes, « tableau vivant »²⁰.

Mais Pathé s'arrête là. Dans l'ensemble de son catalogue, jusqu'en 1907, ces cinq citations sont les seules thématiques des tableaux animés de la production, pourtant nettement plus nombreux. Tous les autres descriptifs, quand bien même ils s'appliquent à des imitations picturales, resteront muets sur ce principe de mise en scène, et tairont toute référence iconographique. Ce silence s'impose dès 1902 : progressivement, les mentions citées disparaissent (en 1903, *Un duel après le bal* voit son descriptif, – et donc toute évocation de la toile originale – supprimés, tout comme *Combat sur la voie ferrée* dont même le titre est changé, proscrivant tout lignage iconographique²¹) et les tableaux vivants produits après 1902 sont pour ainsi dire tous clandestins, catalogués sans aucun indice d'héritage pictural. Comment, dès lors, expliquer cette disparition, cette discrétion ? Pourquoi la société Pathé Frères refuse-t-elle de mettre un nom sur ce type de production ?

La peur du droit d'auteur

Une première hypothèse proposerait d'interpréter ce « voile silencieux » comme la manifestation croissante d'une peur du droit d'auteur. Rappelons en effet que le peintre Luc-Olivier Merson intenta bien un procès à Gaumont pour avoir imité l'une de ses toiles sous forme de tableau vivant dans *La Nativité* (Louis Feuillade, 1910)²². Or, un examen attentif de la production Pathé Frères révèle qu'elle avait, elle aussi, imité précisément ce tableau de Merson, en 1902 déjà, puis en 1907, puis même encore en 1914²³. Mais comme la référence n'a jamais été citée, l'imitation ne fut jamais détectée, et Pathé jamais mis en cause.

Ce retrait des références au catalogue pourrait ainsi être le fait d'une dissimulation stratégique, préventive, en phase avec un climat juridique alors en ébullition. Tout au long des années 1900 en effet, le droit d'auteur des œuvres d'art fait l'objet de conventions, congrès et débats très médiatisés, qui généralisent à tous les arts, et à tous les procédés industriels, l'interdiction de la reproduction et de l'imitation²⁴. En France, l'entrée du « cinématographe dans le prétoire » s'officialise en 1907²⁵, mais la menace des procès s'établit et s'accroît dès 1896. Selon Alain Carou, cette prudence juridique est précisément à l'origine d'un phénomène parallèle d'effacement des références littéraires :

Dans les premières années du cinéma, tous les éditeurs ont filmé des classiques populaires sans s'en cacher. Ainsi Pathé a édité en 1900, du vivant de Zola, une bande intitulée « L'Assommoir de Zola. Scène du lavoir ». Peut-être échaudé par le procès des phonographes, il met fin à cette pratique avant Gaumont [et] les emprunts tendent à se dissimuler²⁶.

En corolaire, Carou décèle une ingéniosité des productions à « crypter » certaines références littéraires par des « titres connus » qui « éveillent la reconnaissance du passant »²⁷. Un même jeu semble s'appliquer aux références plastiques, par exemple dans le catalogue d'une vue Pathé intitulée *Les Adieux d'une mère à sa fille* (n° 349, 1897). Si ce titre n'est pas bien éloquent, le descriptif qui en précise le déroulement, « le soir de la noce », se termine sur un cri du cœur marqué des jeunes mariés : *Enfin seuls !*²⁸. Mais l'italique joue aussi comme le signe d'une citation, reprenant le titre d'un tableau, alors extrêmement célèbre, d'Édouard Tofano ; une référence assurément imitée par Pathé – mais révélée seulement aux initiés.

La « vérité » du tableau

Une deuxième hypothèse tiendrait à la conception documentaire qu'on avait à l'époque des tableaux d'histoire. Dans le descriptif Pathé de *Combat sur la voie ferrée* (cité supra), le film était présenté comme une « reproduction », non de la peinture (on ne mentionnait ni le tableau ni le peintre), mais de la « scène sanglante » historique, comme si en retrouvant la composition picturale, on retrouvait directement l'événement originel « à Côte d'Or, en 1870 »²⁹. Cette conception de la peinture comme une source historique authentique n'est pas une « naïveté » propre à Pathé, mais reflète la manière spécifique de penser l'iconographie historique à la Belle Époque. La connaissance de l'Histoire et son enseignement y étaient de fait fondés par l'illustration : des gravures de manuels d'histoire aux projections de conférences illustrées, l'iconographie s'ancrait dans l'imaginaire collectif comme un témoignage primordial et certifié du passé, et les tableaux prenaient le statut de *documents*. Or, en tant que tels, ils trouvent droit de cité dans les catalogues Pathé.

Si les références artistiques qui nourrissent la *Passion* Pathé de 1902 ne sont jamais mentionnées, la production parle explicitement d'une « mise en scène appuyée sur des documents absolument authentiques »³⁰. Le phénomène est généralisé aux catalogues Gaumont, qui de manière similaire vantent leur propre *Passion* – tout aussi nourrie de tableaux vivants – comme « reconstituée d'après les documents les plus authentiques »³¹. À l'époque de Pathé Frères, les tableaux d'histoire ont donc acquis un statut référentiel premier : on ne les considère pas comme l'interprétation personnelle d'un artiste qu'il faudrait créditer, mais comme des documents authentiques qui comptent pour ce qu'ils révèlent, non de l'art, mais de l'Histoire.

La liberté des images

Les toiles de maîtres ne sont alors pas seulement diffusées à des fins d'enseignement de l'Histoire : elles se voient reproduites partout et sous toutes les formes suivant une « sérialisation culturelle » qui fonde notre dernière hypothèse, et qui trouve une cristallisation saisissante autour des *Dernières Cartouches*. Le descriptif cité (supra) de cette vue Pathé imitant un tableau d'Alphonse de Neuville confessait bien son caractère de « reproduction » (« vivante »), et la notoriété de sa référence, mais celle-ci ne précisait rien de pictural, on parlait seulement de la « scène si connue ». Or, il est tout à fait légitime de penser que les cinématographistes Pathé, au même titre que les spectateurs, n'avaient jamais vu la version originale, peinte, des *Dernières Cartouches* (fig. 3a), et ne connaissaient la scène que par d'autres médias, d'autres supports. Car cette composition a innervé un réseau inextricable de séries culturelles, comprenant bien les lithographies des manuels d'histoire et les plaques de projections lumineuses, mais aussi les illustrations de presse, les cartes postales (b), les plâtres (c), voire les frontispices de polkas militaires et les papiers de cigarette (d) ; sans compter les reconstitutions théâtrales, allant du petit tableau vivant amateur pour enfants jusqu'au « clou » de pièce présentée à l'Ambigu (e). Enfin, les tableaux vivants filmiques font culminer ce jeu des reproductions, pris eux-mêmes dans la logique concurrentielle systématique de plagiat propre à cette « industrie de la copie »³² qu'est le premier cinéma. Ce sont donc tout à la fois Lumière (f) (n° 745, 1897), Léar (1897)³³, Méliès (n° 105, 1897)



Fig. 3 – a. Alphonse de Neuville, *Les Dernières Cartouches*, 1873
 b. Carte postale Marquand (n°126)
 c. Bas-relief de l'abbé Arthur Gatellier, 1897
 d. Papier de cigarette Braunstein, 1883
 e. *Les Dernières Cartouches*, pièce de MM. Jules Mary et Emile Rochard,
 Carte postale Marquand (n°153), 1903
 f. *Les Dernières Cartouches* (Lumière, 1897)
 g. *Les Dernières Cartouches* (Gaumont, 1899)
 h. *Les Dernières Cartouches* (Pathé Frères, 1897)

et Gaumont (n° 93, 1899) (g) qui, en plus de Pathé Frères (h), réinterprètent le thème. Et Pathé ira même jusqu'à produire, en 1902, un *remake* de son propre tableau animé, dans une auto-imitation qui porte à son comble ce tourbillon des versions.

Citer *tel* modèle, *tel* auteur ne fait plus sens dans le vertige de ces engrenages intermédiaires. La notion d'original ne compte plus – ou pas encore³⁴ – au cœur de cette ère de la reproductibilité et de l'imitation, dont Michel Foucault s'est fait le poète avec cette citation :

Les images, alors, couraient le monde sous des identités fallacieuses. Rien ne leur répugnait plus que de demeurer captives, identiques à soi, dans un tableau, une photographie, une gravure, sous le signe d'un auteur. Nul support, nul langage, nulle syntaxe stable ne pouvaient les retenir ; de leur naissance ou de leur dernière halte, elles savaient toujours s'évader par de nouvelles techniques de transposition³⁵.

Ainsi le cinéma émergent, tel que le façonne Pathé en reprenant et déployant la tradition du tableau vivant, accélère et précipite cette *évasion des images*, ces jeux de *transposition*. Tout le secret du succès et de l'expansion de Pathé Frères réside peut-être là, dans le fait d'avoir bâti leur *production* sur la *reproduction*.

- 1 André Gaudreault, Tom Gunning, *Le Cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ?*, dans Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (sous la direction de), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, La Sorbonne, Paris 1989, pp. 49-63.
- 2 Le *Little Rich* reproduit ici fait écho à quatre films de *Little Pich* en 1902 (n° 603-606) et annonce un *Little Tich* de 1907 (n° 1569).
- 3 Si les expressions « Lebende Bilder » et « living pictures » étaient établies respectivement en allemand et en anglais, on tendait souvent à franciser la locution en usant de « tableaux » ou « tableaux vivants », peut-être pour évoquer l'origine aristocratique du divertissement.
- 4 Voir Valentine Robert, *Les Tableaux vivants ou l'origine de l'art cinématographique*, dans Léonard Pouy, Julie Ramos (sous la direction de), *Le Tableau vivant ou l'image performée*, INHA, Paris (à paraître).
- 5 Martin Meisel, *Realizations : Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton University Press, Princeton 1983.
- 6 Ce terme de « mise en action » recensé par Kirsten Gram Holmström dans son ouvrage pionnier sur les tableaux vivants (*Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1967, p. 218) est étudié par Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^{ème} siècle*, PUF, Paris 1998, p. 21 et ss.
- 7 Charles Musser, *A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment : Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s*, dans Wanda Strauven (sous la direction de), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, pp. 165-166.
- 8 Ce recensement n'est pas terminé, il s'inscrit dans ma recherche de doctorat entièrement consacrée à ce lien entre réalisation et *realization* (thèse en cours sous la direction de François Albera intitulée *Entre tableau et plan : le cinéma des premiers temps en tableaux vivants*).
- 9 Pour plus de détails sur ces enjeux que nous n'avons pas la place de développer ici, et leur distinction avec les tableaux vivants scéniques (notamment ceux filmés par l'American Mutoscope and Biograph Co.), voir : Valentine Robert, *Le Tableau vivant, ou quand la scène est devenue écran*, dans Rémy Campos, Alain Carou, Aurélien Poidevin (sous la direction de), *Le Cinéma et la scène autour de 1900*, L'œil d'or, Paris (à paraître) ; et sur la question de la pose en particulier, qui est au cœur de la différence entre tableaux vivants scénique et cinématographique, voir : Id., « La pose au cinéma : film et tableau en corps-à-corps », dans *Figures de l'art*, n° 23, printemps 2013, pp. 73-89.

- 10 Charles Musser, *A Cornucopia of Images*, dans Nancy Mowll Mathews, Charles Musser (sous la direction de), *Moving Pictures : American Art and Early Film, 1880-1910*, Hudson Hills Press, New York 2005, pp. 9-10.
- 11 Ian Christie, *Painting and the Visual Arts*, dans Richard Abel (sous la direction de), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, New York 2005, pp. 493-497.
- 12 Roland Cosandey, « Cinéma 1900. Trente films dans une boîte à chaussures : une mise à jour », *Documents de cinéma. Cinémathèque suisse*, janvier 2013, p. 20, <http://www.cinematheque.ch/f/documents-de-cinema/documents-de-cinema/cinema-1900-une-mise-a-jour/>, dernier accès 30 septembre 2014.
- 13 Jean-Claude Seguin, *Alexandre Promio ou Les énigmes de la lumière*, L'Harmattan, Paris 1999, p. 123.
- 14 Eglantine Monsaingeon, *Les Catalogues Pathé de 1900 à 1907. Un registre de consignes de lecture*, dans Michel Marie, Laurent Le Forestier (sous la direction de), *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, AFRHC, Paris 2004, p. 249.
- 15 Alain Boillat, Valentine Robert, « *Vie et Passion de Jésus-Christ* (Pathé, 1902-1905) : hétérogénéité des 'tableaux', déclinaison des motifs », dans *1895. Revue d'histoire du cinéma*, n° 60, printemps 2010, pp. 32-63.
- 16 Karine Martinez, *La Vue animée dans le discours journalistique*, dans François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (sous la direction de), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne*, Actes des XIIIe Entretiens du Centre Jacques Cartier (Montréal, 4-7 octobre 2000), Payot, Lausanne 2002, pp. 309-320. Les implications épistémologiques du terme ont été circonscrites par André Gaudreault, qui l'érige en paradigme de la « cinématographie-attraction ». Cf. *Editing : Tableau Style*, dans Richard Abel (sous la direction de), *Encyclopedia of Early Cinema*, cit., pp. 209-210.
- 17 *Catalogue Pathé (Série A)*, mars 1902, p. 32.
- 18 *Idem*, p. 8.
- 19 *Idem*, p. 16.
- 20 « Reproduction vivante de la scène si connue de la guerre franco-allemande. Tableau tout à fait tragique et émouvant » (*Ibidem*).
- 21 *Catalogue Pathé*, mai 1903, p. 61.
- 22 Alain Carou, « Art et imitation. Sur une bande de la série 'le film esthétique' et son procès », dans *1895. Revue d'histoire du cinéma, Hors-série Louis Feuillade*, octobre 2000, pp. 39-50.
- 23 Valentine Robert, *Les Passions filmées: des codes en appropriation, un cinéma en canonisation*, dans Pietro Bianchi, Giulio Bursi, Simone Venturini (sous la direction de), *The Film Canon/Il canone cinematografico*, Actes du XVII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema/International Film Studies Conference (Udine, 16-18 mars 2010), Forum, Udine 2011, p. 373.
- 24 Le phénomène a pour balises majeures les évolutions de la Convention de l'Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, voir [OMPI], *La Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques de 1886 à 1986*, Bureau international de la propriété intellectuelle, Genève 1986.
- 25 Avec un premier cas déjà en 1904. Alain Carou, *Le Cinéma français et les écrivains. Histoire d'une rencontre, 1906-1914*, AFRHC/Ecole nationale de Chartres, Paris 2002, pp. 45-78.
- 26 *Idem*, p. 51.
- 27 *Ibidem*.
- 28 *Catalogue Pathé (Série A)*, cit., p. 8.
- 29 *Idem*, p. 16.
- 30 *Catalogue Pathé*, août 1904, p. 132. En 1907, le descriptif de la nouvelle *Passion* Pathé nuancera ce caractère de « vérité historique » et thématisera une certaine part artistique de la référence, en précisant que pour « reconstituer la sublime légende dans tous [s]es détails, [...] nous avons recueilli tous les documents, fait appel à tous les maîtres » (p. 244, c'est nous qui soulignons).
- 31 *Catalogue Gaumont*, supplément de juillet 1906, p. 20.
- 32 Peter Decherney, *Hollywood's Copyright Wars : From Edison to the Internet*, Columbia University Press, New York 2012, p. 19.

- 33 Georges-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe. De ses origines jusqu'à nos jours*, Cinéopse, Paris 1925, p. 387.
- 34 Ce n'est qu'avec les séries d'art et leurs velléités de légitimation culturelle que l'allégeance à un artiste reconnu et à la « grande peinture » va faire voir tous ses avantages et devenir un « gage de qualité » explicite, dans des publicités qui étalent en lettres d'or tout « l'éventail des sources picturales » (Ian Christie, *Painting and Visual Arts*, cit., p. 494).
- 35 Michel Foucault, *La Peinture photogénique* (1975), dans Id., *Dits et Écrits*, Gallimard, Paris 1994, vol. 2, p. 708.