

DE LA SCÈNE

Rémy CAMPOS
Alain CAROU
Aurélien POIDEVIN
DIRECTION

À LA PELLICULE

Théâtre, musique
et cinéma
autour de 1900

DE LA SCÈNE À LA PELLICULE

Théâtre, musique et cinéma autour de 1900

187 illustrations couleurs ; 296 pages ;
2 DVD ; 20 films restaurés, un accompagnement musical
original réinterprété pour 3 d'entre eux.
Format 21 x 27 cm ; couverture rigide ;
papier intérieur GardaPat 13 Kiara 150 g.
Tirage limité.

39 €

ISBN : 9782490437122



DE LA SCÈNE À LA PELLICULE

Théâtre, musique et cinéma autour de 1900

Au début xx^e siècle, le cinéma naissant entretient des rapports étroits avec le spectacle vivant.

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

De la scène à la pellicule documente et interroge la théâtralité du cinéma en France, notamment à partir de productions du Film d'Art, réalisées entre 1908 et 1912.

L'ouvrage contient une centaine d'illustrations, de nombreuses sources inédites et deux DVD. Pour trois des 20 films restaurés, l'accompagnement musical original a été réinterprété, enregistré et synchronisé, permettant pour la première fois de retrouver les conditions de projection d'origine. La musique de *L'Assassinat du duc de Guise* (Camille Saint-Saëns) est jouée par l'orchestre de la Haute école de musique de Genève dirigé par Laurent Gay, celles de *L'Empreinte* ou *La Main rouge* (Fernand Le Borne) et du *Retour d'Ulysse* (Georges Hüe) sont interprétées au piano par Anne Le Bozec.



L'ART DE LA SYNCHRONISATION
Entretien avec Laurent Gay

Laurent Gay a dirigé l'orchestre de la Haute école de musique de Genève lors de l'enregistrement en décembre 2010 de la partition composée par Camille Saint-Saëns pour accompagner l'émission de la série.

Quelles sont les étapes de la synchronisation ?
C'est un travail de longue haleine qui se fait en plusieurs étapes. On commence par écouter les films et les partitions. Ensuite, on fait une lecture de la partition et on commence à composer. On fait une lecture de la partition et on commence à composer. On fait une lecture de la partition et on commence à composer.



Les couleurs du diable ou les usages des costumes de scène sur grand écran autour de 1900

Une abondance de sources documente le choix et l'usage des costumes des artistes scéniques autour de l'année 1900. Pour comprendre les enjeux économiques, esthétiques et dramatiques des costumes, l'historien trouve dans la presse des dessins et descriptions précises des tenues des artistes sur scène ; il peut analyser les photographies, parfois éditées sous la forme de cartes postales, ou explorer les archives de théâtres et des créateurs, les maquettes et costumes conservés, notamment au Centre national du costume de scène à Moulins. Tous ces discours, toutes ces images éclairent l'historien sur la manière dont se construit l'imaginaire formel lié à un artiste, à un genre théâtral, et sur la façon dont se modifie une typologie de personnages aisément reconnaissables. Une caricature enlevée, un oriellet repéré sur un costume visant à faciliter un changement à vue, une photographie à la pose savamment étudiée : ces sources donnent des indications précieuses sur les compositions des costumes et la gestuelle des artistes. Toutefois, on perçoit vite les limites de ces documents quand il s'agit de comprendre la mise en mouvement, dans l'espace et le temps, et les usages du costume et des accessoires par les artistes. Et le cinématographe, à partir de 1895, offre précisément la possibilité d'enregistrer et de reproduire le mouvement. Deux questions se posent alors : dans quelle mesure peut-on saisir, grâce au cinématographe, les choix et les usages des costumes sur scène ? Et quelles préoccupations l'historien doit-il prendre lorsqu'il interroge ces objets ?

Quels témoignages des costumes scéniques dans les vues cinématographiques ?
Le cinématographe se voit trigué, dès les premiers mois de son développement, par les formes et les gens de la scène. On ne saurait recenser toutes les personnes, les structures, les dispositifs, les formes dramatiques et plastiques qui rapprochent, mais aussi différencient ces deux formes d'art liées par les notions de spectacle et de représentation. Les vues cinématographiques offrent la possibilité de créer une mémoire visuelle du jeu du costume et de ses combinaisons en mouvement, et l'on est tenté d'y voir l'actualité de l'histoire d'un accès, par exemple, aux numéros des revues du début du xx^e siècle. Dans quelle mesure les vues permettent-elles d'analyser certains emplois et managements du costume, depuis leur typologie jusqu'à un jeu singulier de chaque artiste avec cette matière malléable ?



« accessoiriser comme en boules insérées dans le maillot le long des jambes et des bras pour le rendre noueux et monstrueux. Notons que Méliès présente un « diable noir » dans le film homonyme de 1905. Le fait de préciser dans le titre la couleur semble confirmer, *a contrario*, la tradition du rouge. En l'absence de versions colorisées, on ne peut en revanche déduire la couleur envisagée pour le coloris. Il est probable que, dans la majorité des cas, le coloris prévu était le rouge, mais il existe aussi quelques diables verts, probablement inspirés par la célèbre prestation de Lucien Fugère dans *Cristidès* de Silvestre, Morand et Massenet (Opéra Comique, 1902¹⁶). Méliès monte un spectacle intitulé *Le Diable vert* en 1908 au Théâtre Robert-Houdin et on en trouve quelques exemples dans ses vues, tel ce diable en maillot, collants verts et culotte foncée doublée de rouge dans une version colorisée du *Chauchron infernal* (1909). Un autre exemple saisissant se trouve dans *Le Cauchemar de cadé* (Paris, 1905) : un gigantesque diable vert, soufflant une fumée violette, y est filmé, en surimpression dans une fenêtre en hauteur, en plan rapproché, rose nu et rendu monstrueux par ses postiches, sa perruque et ses griffes qui prolongent ses doigts. Le costume théâtral du diable rouge devient noir à la prise de vues, et si l'on veut un diable rouge (ou vert), il faut penser en amont à choisir des pièces permettant l'ajout du futur coloris.

On voit, parmi d'autres contraintes techniques, l'absence de couleurs, les difficultés à rendre lisibles certains détails – et, probablement, les jeux d'échelles de plan – conduisant les praticiens à penser différemment les costumes pour la caméra. C'est pourquoi, en 1909, André Antoine appelle à réfléchir autrement aux costumes des bandes :

« On pressait à l'objectif qui lui, ne comment à travailler que dans certaines conditions d'éclairage et de perspective, des objets parfaitement réfractaires à la photographie ; nous continuons à fabriquer des décors de théâtre, à louer des costumes de théâtre, des meubles, des objets dont la ligne, la tache, les dimensions ne sont point établies en vue d'un maximum de rendement de l'appareil. Or, tel décor, tel meuble satisfaisants à l'éclairage de la scène, devient insupportable à l'objectif de prise de vues ; autre différence profonde qui nécessiterait toute une technique nouvelle¹⁷. »

Antoine ouvre ici une fructueuse piste de création possible ou, en tout cas, d'un espace à réinventer autour des costumes de cinéma. C'est ce à quoi s'emploieront plusieurs cinéastes des années 1920, témoignant à la fois d'une réflexion prolongée et renouvelée sur le médium cinématographique et de l'idée, partagée avec les arts scéniques, que le costume est un élément à part entière de la mise en scène, garant, au même titre que l'éclairage ou le décor, de la singularité de chaque projet.

16. Voir Remy Campos et Aurélien Poidevin, *La Scène brève autour de 1900*, op. cit., p. 264 et 264-265.
17. André Antoine, « Propos sur le cinématographe », *Le Film*, n° 166, décembre 1919, n. p.

AVEC LES CONTRIBUTIONS

d'Iris BERBAIN, Rémy CAMPOS, Alain CAROU, Quentin GAILHAC, Agnès HOSPITALIER, Priska MORRISSEY, Aurélien POIDEVIN, Valentine ROBERT, Frédéric SULLY, Stéphane TRALONGO

ET DES ENTRETIENS AVEC

Béatrice de PASTRE, Anne LE BOZEC, Laurent GAY et Didier HENRY.



