

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

63 | 2011
Varia

Jean-Léon Gérôme : un peintre d'histoire présumé « cinéaste »

The historical painter as « filmmaker »

Laurent Guido et Valentine Robert



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4322>

DOI : 10.4000/1895.4322

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2011

Pagination : 8-23

ISBN : 978-2-2913758-65-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Guido et Valentine Robert, « Jean-Léon Gérôme : un peintre d'histoire présumé « cinéaste » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 63 | 2011, mis en ligne le 01 mars 2014, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4322> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4322>

Jean-Léon Gérôme : un peintre d'histoire présumé « cinéaste »

par Laurent Guido et Valentine Robert

En consacrant une grande exposition au peintre et sculpteur français Jean-Léon Gérôme (1824-1904)¹, le Musée d'Orsay n'a pas failli à l'une des missions fondamentales qui lui ont été assignées depuis sa fondation en 1986 : faire redécouvrir, au-delà des préjugés contemporains et des changements de paradigmes esthétiques, toute la diversité de la production artistique du milieu du XIX^e siècle jusqu'à la Grande Guerre. Avec Gérôme, cette entreprise de réhabilitation trouve un objet idéalement taillé à sa mesure, tant le peintre apparaît de nos jours comme l'emblème de l'art « pompier ». Cette étiquette désigne moins une mouvance cohérente du Second Empire qu'elle ne cerne une tendance, dès cette même époque, à recourir à des motifs allégoriques, historiques et mythologiques immédiatement identifiables et plaisants aux yeux d'un vaste public. Comme d'autres contemporains (William Bouguereau, Alexandre Cabanel, Jean-Louis-Ernest Meissonier...)², Gérôme a incarné en son temps une pratique artistique académique, empreinte de reconnaissance officielle, légitimée par les prix et les salons, et contre laquelle se sont, par la suite, ouvertement élevés divers courants d'esprit novateur tels que les impressionnistes.

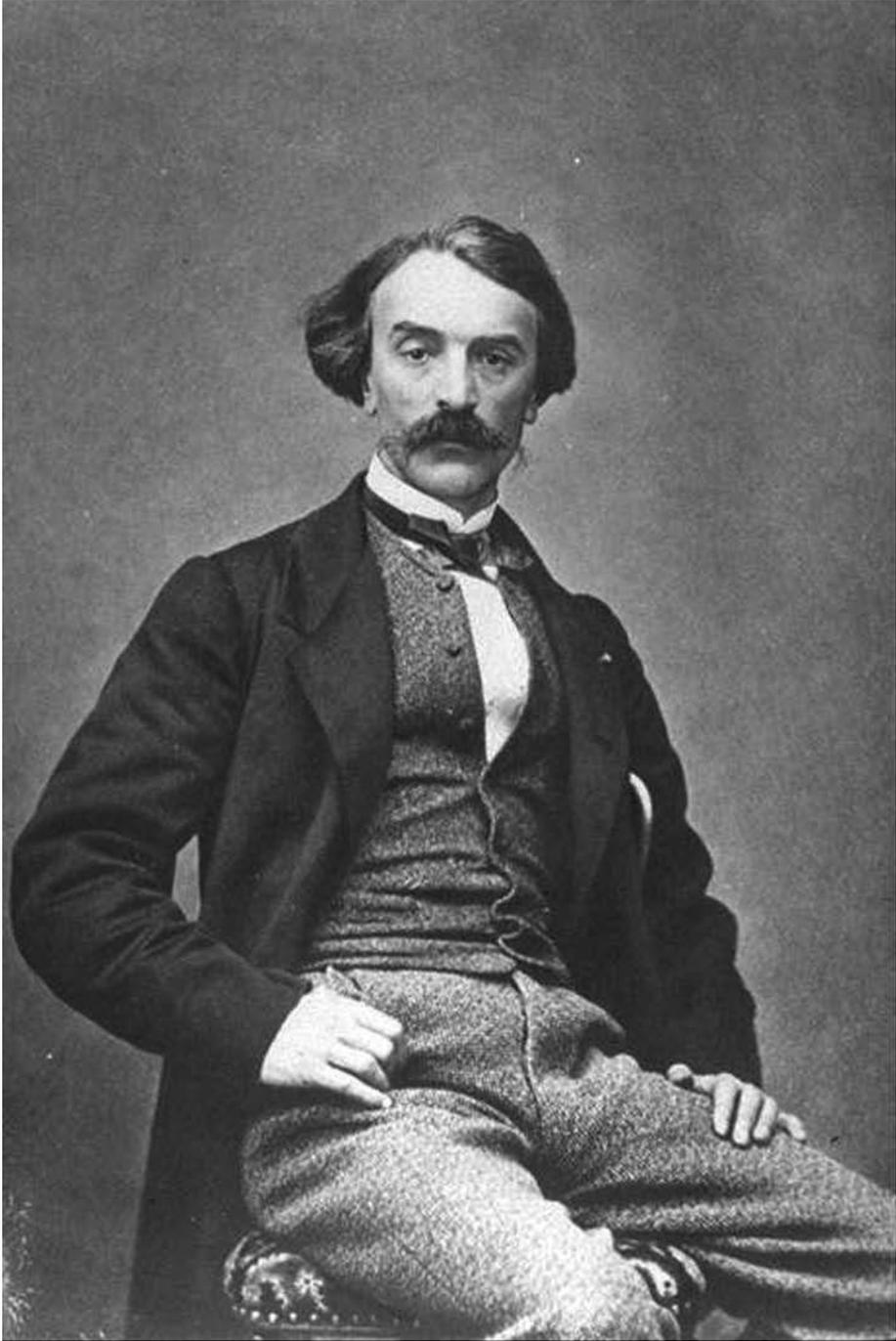
L'exposition d'Orsay a offert une vue ample et raisonnée de l'œuvre de Jean-Léon Gérôme, permettant aux visiteurs de distinguer, au sein de la carrière du peintre, les principaux types de production dans lesquels il s'est exprimé. Au fil des salles se sont ainsi succédés le néo-grec, l'orientalisme et, genre nodal pointé dans le titre même de la manifestation d'Orsay : la peinture d'histoire. Et c'est essentiellement vis-à-vis de cette dernière dimension du travail de Gérôme que l'exposition a proposé un discours explicite sur la relation entre ce peintre et le cinéma en des termes qui nous ont paru ouvrir un débat fécond sur les manières d'envisager les liens entre le film et les arts plastiques qui l'ont précédé. Ce discours fut prolongé dans certaines contributions du catalogue – remarquable ouvrage qui fait désormais figure de référence sur le sujet³ –, et du recueil d'études paru aux États-Unis lors de la première présentation de l'exposition⁴, dans certaines interventions du colloque « Regarder Gérôme »

1. *Jean-Léon Gérôme (1824-1904) : L'Histoire en spectacle*, Musée d'Orsay, 19 octobre 2010-21 janvier 2011. Exposition organisée par le musée d'Orsay, la Réunion des musées nationaux et le Getty Museum en collaboration avec le musée Thyssen-Bornemisza de Madrid. Exposition également présentée à Los Angeles, The Getty Museum, du 15 juin au 12 septembre 2010 et à Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, du 1^{er} mars au 22 mai 2011.

2. Voir Stéphane Guégan, Dominique Lobstein, *les Pompiers à Orsay* (Paris, Nicolas Chaudun, 2010).

3. Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx et Edouard Papet (dir.), *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'histoire en spectacle* [cat. exp. – Los Angeles, The J. Paul Getty Museum : 15 juin-12 septembre 2010 ; Paris, Musée d'Orsay : 19 octobre 2010-23 janvier 2011 ; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza : 1^{er} mars-22 mai 2011], Paris, Skira-Flammarion/ Musée d'Orsay, 2010.

4. Scott Allan, Mary Morton (dir.), *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2010. Signalons que la plupart des œuvres de Jean-Léon Gérôme sont conservées aux États-Unis, où le peintre a remporté, très tôt, un vif succès.



Jean-Léon Gérôme (1859-1970). Atelier Goupil. Albert Goupil.

qui eut lieu à Orsay les 9 et 10 décembre 2010, dans un entretien de Laurent Aknin filmé dans les murs de l'exposition⁵, ainsi que dans le « cycle péplum », festival cinématographique présenté au Musée d'Orsay en parallèle à l'exposition. Dans l'ensemble, ces références au cinéma engagent de stimulantes réflexions d'ordre méthodologique et historiographique. En effet, l'accent n'est pas mis sur une contextualisation directe qui mettrait par exemple en perspective l'œuvre de Gérôme par rapport aux avancées, à son époque, des techniques qui expérimentaient les modalités d'enregistrement, de projection et d'animation mécanique des images et qui ont conduit, dès les années 1880, à l'émergence du médium cinématographique⁶. L'argument de l'exposition vise plutôt à dégager de l'œuvre de Gérôme les signes d'une véritable « préfiguration » du cinéma, organisée en fonction de deux grands axes distincts : d'une part, on a rendu compte de l'influence manifeste de la peinture d'histoire sur l'iconographie des films de fiction à grand spectacle ; d'autre part, on a identifié des procédés visuels plus généraux, susceptibles d'être reliés à des effets spécifiquement cinématographiques.

Une influence sur le premier cinéma

Comme l'affirme sans détour le texte de salle⁷, c'est dans le cinéma que l'élève de Paul Delaroche « trouve sa descendance esthétique ». Ainsi estime-t-on que, « d'Enrico Guazzoni (1913) à Mervyn Le Roy (1951) ou aujourd'hui Ridley Scott, les metteurs en scènes se nourrissent de l'histoire mise en spectacle par Gérôme. » La convocation conjuguée de ces trois cinéastes, dans un souci probable de démocratisation culturelle, vise à donner le sentiment d'un impact considérable du peintre sur l'ensemble de l'histoire du cinéma. C'est pourtant un seul genre, le péplum, qui est exclusivement visé, comme l'indique la restriction des dates entre parenthèses. Le premier nom cité est un spécialiste de la reconstitution antique, et la présence des deux réalisateurs hollywoodiens se justifie pour l'un par une fameuse adaptation de *Quo Vadis ?*, pour l'autre par *Gladiator* (2000). Cette triple référence permet toutefois de relier l'influence du peintre à trois époques distinctes, celles où a fait florès ce genre cinématographique particulier : tout d'abord la période transitionnelle qui a marqué la fin du cinéma des premiers temps, peu avant la Première Guerre mondiale, puis les années 1950, enfin le tournant de notre siècle. En dépit de cette tripartition implicite, c'est essentiellement la première de ces périodes qui est abordée dans le cadre de l'exposition d'Orsay. Le texte de salle précise en effet que « Les metteurs en scène furent, dès le tout début du XX^e siècle, sensibles à l'efficacité de la mise en scène du peintre, à sa

5. Jean-Baptiste Roch, « Comment le péplum a pompé les pompiers. Interview filmé avec Laurent Aknin », *Télérama.fr. Le Fil Cinéma*, janvier 2011, url : www.telerama.fr/cinema/comment-le-peplum-a-pompe-les-pompiers,64828.php.

6. Le peintre – un contemporain de Marey qui a toujours recouru à la photographie et a notamment documenté son travail d'atelier par une célèbre série photographique mimant une succession d'ordre « photogrammatique » – était notamment dans l'assistance le 26 novembre 1881 chez Meissonier, lorsque Muybridge est venu présenter son zoopraxiscope (voir Gerald M. Ackerman, *la Vie et l'œuvre de Jean-Léon Gérôme*, Courbevoie, ACR, 1986, p. 112).

7. Les commissaires de l'exposition sont Laurence des Cars, conservateur en chef du patrimoine, directrice scientifique de l'Agence France-Muséums ; Dominique de Font-Réaulx, conservateur au musée du Louvre ; Édouard Papet, conservateur en chef au musée d'Orsay.

capacité de faire tenir en un seul “plan” l’ensemble d’une composition narrative », et que les toiles de Gérôme ont contribué à « faire naître les plans fixes du nouvel art cinématographique ». Le choix des mots est significatif, puisqu’ils circonscrivent les traits caractéristiques du cinéma des premiers temps, où les séquences s’organisaient en « tableaux » (le terme renvoie alors aussi bien à la scène de théâtre ou de pantomime qu’à la peinture)⁸. Bien que ces plans ne se révèlent pas aussi « fixes » que le sous-entend le texte (ainsi le panoramique peut-il y jouer un grand rôle), ils renvoient en effet à des principes de mise en scène et de cadrage fondés sur la nécessité d’exposer en une seule image toutes les tensions constitutives de l’action représentée. Ce sont bien ces modalités de représentation qui sont à l’œuvre dans les péplums italiens de la première moitié des années 1910, malgré le tournant qui s’opère alors vers l’institutionnalisation du montage. En partie dévolue à « l’influence durable [de Gérôme] sur la création cinématographique », la dernière salle expose ainsi des agrandissements de « plans fixes » tirés de deux films antiques : un plan de *Julius Caesar* (William Ranous, 1908) qui reprend le canevas de *la Mort de César* (1859), le cadavre de l’empereur gisant « décentré » dans l’avant-plan gauche tandis que le groupe d’assassins, au centre de l’image, brandissent leur épée et fuient la scène en nous tournant le dos [fig. 1-2] ; et deux images de *Quo Vadis ?* (Guazzoni, 1913), l’une très directement calquée sur le célèbre *Pollice Verso* (1872) où un mirmillon, pied posé sur son adversaire vaincu et à terre, attend le verdict de la loge impériale [fig. 3-4] ; l’autre rappelant la composition des *Dernières prières des martyrs chrétiens* (1883), en jouant de la confrontation dynamique entre un lion s’extrayant d’une trappe, au premier plan, et un groupe de sacrifiés, situé dans le fond de l’image [fig. 5-6].

Les notices ne précisent rien de la nature de ces images : seules les références du film y figurent, comme si le visiteur était directement confronté au plan, dans son régime cinématographique. Pourtant, il s’agit tantôt de l’agrandissement d’un photogramme extrait du flux visuel (un niveau de perception qui demeure invisible aux spectateurs du film), tantôt de photographies de plateau, autrement dit de prises de vues qui n’appartiennent pas au film, mais qui sont mises en scène expressément pour le format fixe des images publicitaires, dans une disposition et un cadrage qui exaltent un « instant prégnant » de la scène – n’hésitant pas à renforcer leur similitude avec la composition picturale originale. Ce « raccourci » muséographique brouille les modalités de comparaison et ne permet pas de comprendre véritablement la manière dont le cinéma s’approprie l’image, le degré auquel un film fait usage de sa référence picturale. Il y avait pourtant matière à commenter, à la suite de William Uricchio et Roberta Pearson⁹, les modalités de la « réalisation » de la toile *la Mort de César* dans le film de Ranous de 1908¹⁰,

8. Voir notamment André Gaudreault, « Editing : Tableau Style » (dans Richard Abel, dir., *Encyclopedia of Early Cinema*, London/ New York, Routledge, 2005, pp. 209-210).

9. Voir William Uricchio, Roberta E. Pearson, *Reframing Culture. The Case of the Vitagraph Quality Films* (Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 90).

10. La comparaison entre le tableau et la photographie de plateau de la *Mort de César* révèlent ainsi une différence notable dans la composition de l’espace. L’image promotionnelle du film procède à un raccourcissement drastique des distances (le mort, tout comme le sénateur, est considérablement rapproché des comploteurs, l’ensemble de l’espace...). On perd, du coup, un aspect récurrent dans l’œuvre de Gérôme : la relativisation du corps humain, soit par son « écrasement » au sein de l’espace qui l’entoure (comme ici), soit dans son objectivation (miniaturisation, reproduction, démultiplication...), soit encore dans sa réduction à l’état de proie ou de cadavre gisant dans les marges de la composition.

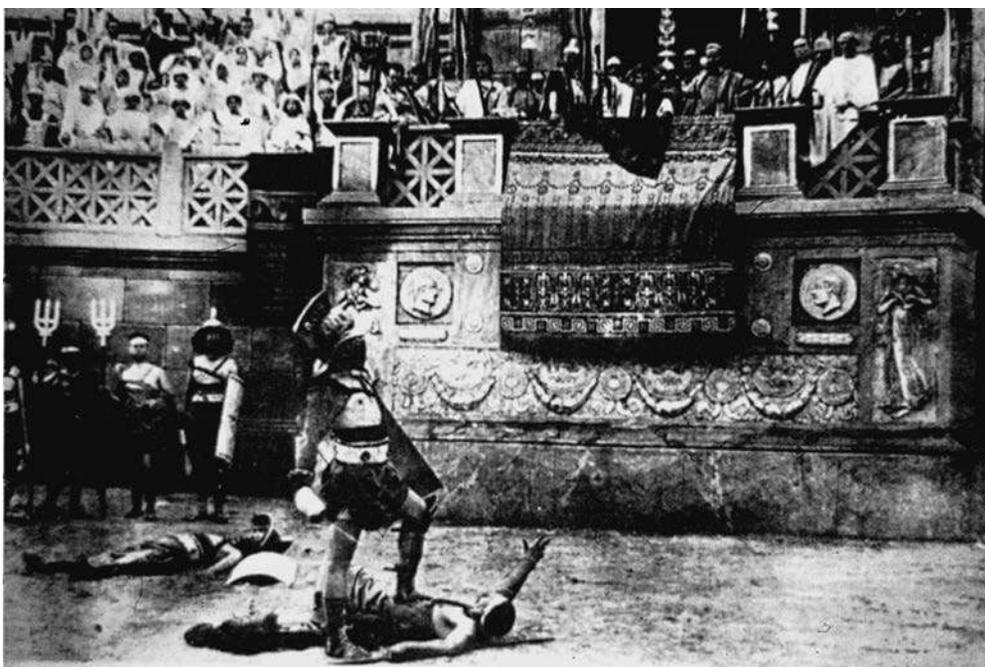


Fig. 3. *Quo vadis?*, Enrico Guazzoni, Cines, 1913 – photographie de plateau.
 Fig. 4. Jean-Léon Gérôme, *Pollice verso*, 1872 – h/t, 96.5 x 149.2 cm, cat. 71.

et surtout les procédés référentiels du film *Quo vadis ?*, très finement analysés par Ivo Blum dans un article de 2001 qui mettait au jour les stratégies de montage (insert), de mise en scène (ralentissement gestuel des figurants) et de promotion (gestion des affiches et des photographies) visant à faciliter la reconnaissance du modèle gérômien au sein du film, et qui conduisirent à ce que les occurrences picturales soient applaudies par le public de l'époque au moment de leur apparition à l'écran¹¹. C'est en effet un « clou » usuel du spectacle cinématographique du début du XX^e siècle que de rejouer des compositions plastiques célèbres au sein de ses « plans-tableaux », faisant en cela directement écho aux pratiques scéniques de l'époque qui cultivaient la vogue des *tableaux vivants*¹². Et les peintures de Gérôme sont un modèle privilégié de ce type de films.

Le fait que les images de Gérôme s'imposent avec une telle prégnance au sein de l'imaginaire visuel du tournant du siècle s'origine avant tout dans leur diffusion de masse, sous une forme mécaniquement reproduite (lithographie, photogravure, photographie...). Traitée de manière exemplaire dans le catalogue¹³, cette problématique de la reproductibilité fait l'objet d'une excellente initiative muséographique : l'on a rassemblé et exposé auprès des toiles du maître les « produits dérivés » dont elles ont été la « matrice », et dont Gérôme s'est fait une spécialité. À partir d'une même peinture, il n'hésitait pas à créer nombre de gravures et sculptures, cultivant l'auto-copie en déclinant un même motif à travers différents formats et matières – du bronze à l'estampe, en passant par les statuettes polychromes reproduites à la chaîne. Ainsi la profusion visuelle engagée par une composition gérômienne devenait-elle concrète et sensible au visiteur, notamment dans la salle qui réunissait, côte à côte, une quinzaine de reproductions différentes d'un seul et même sujet, *Sortie du bal masqué* (dit aussi *Un duel après le bal*, 1859). Les implications de cette circulation et de cette commercialisation des images de Gérôme n'ont malheureusement pas été poussées plus avant, jusqu'à ses avatars cinématographiques. En effet, la « contamination » du cinéma des premiers temps se comprend mieux à l'aune de cet éclairage particulier et contemporain plutôt qu'en termes de « préfiguration ». Le médium filmique s'inscrit dans la ligne des autres modes d'expression visuelle que Gérôme avait entrepris de conquérir, plus ou moins directement. Si l'on en reste à la *Sortie du bal masqué*, il n'est pas vain de mettre en évidence que la composition tant reproduite sur papier a aussi pris la forme de tableaux vivants joués sur les scènes des théâtres et opéras¹⁴, avant de faire l'objet d'une reconstitution cinématographique parfaite-

11. Ivo Blum, « *Quo vadis ? From Painting to Cinema and Everything in Between* », dans Leonardo Quaresima, Laura Vichi (dir.), *La decima musa: il cinema e le altre arti / The Tenth Muse : Cinema and other Arts*, Udine, Forum, 2001, pp. 281-292.

12. Ce phénomène est extrêmement sensible dans les Passions des premiers temps, voir Valentine Robert, « Les Passions filmées des premiers temps : forger un Canon par appropriation », dans *The Film Canon: XVII International Film Studies Conference*, Udine, Forum, 2011.

13. La contribution au catalogue de Pierre-Lin Renié (pp. 173-178), qui avait déjà montré sa maîtrise du sujet dans le remarquable catalogue de l'exposition *Gérôme & Goupil : Art et Entreprise* (Paris/Bordeaux/Pittsburgh/New York, RMN/Musée Goupil/Frick Art and Historical Center/Dahesh Museum of Art, 2000) doit être citée au premier chef.

14. Dominique de Font-Réaulx documente cela dans sa contribution au catalogue sur Gérôme et la photographie (dans Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx et Édouard Papet (dir.), *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'histoire en spectacle*, op. cit., p. 219).



Fig. 5. *Quo vadis* ?, Enrico Guazzoni, Cines, 1913 – photogramme.

Fig. 6. Jean-Léon Gérôme, *Dernières prières des martyrs chrétiens*, 1883 – h/t, 87.9 x 150.1 cm, cat. 80.

ment fidèle, dans un film Pathé de 1900 qui porte le titre même du tableau, *Un duel après le bal*, et que le catalogue présente en ces termes : « cette scène prise en temps de neige dans un décor naturel est la reproduction exacte du tableau de Gérôme qui figure dans la galerie du château de Chantilly »¹⁵. D'autres films du tournant du siècle témoignent du fonctionnement intermédial de cet héritage iconographique gérômien qui se propage par « séries culturelles », à l'instar de *The Slave Market* (Arthur Marvin, 1900) dont le catalogue Biograph stipule qu'il a été « filmé d'après la célèbre peinture de Gérôme »¹⁶.

Alors même que l'ensemble du catalogue et du colloque qui accompagnent l'exposition doivent être loués pour la pertinence de leur démarche analytique, qui consiste à « déchiffrer » l'œuvre de Gérôme « au regard des connaissances de son temps »¹⁷, autrement dit à réinscrire ses toiles dans un contexte culturel global en éclairant l'importance des reprises et influences qui se sont jouées entre des « séries » connexes, on peut déplorer les manques ayant trait au cinématographe et au tableau vivant. Sur ce dernier point, que Bernard Vouilloux avait déjà soulevé en 2002¹⁸, à savoir le succès des compositions de Gérôme sous forme de tableaux vivants, rien n'a été éclairci, ni dans le catalogue ni dans le colloque, alors même que plusieurs toiles disent la fascination du peintre pour le manque de frontière entre le modèle et la statue, la chair et le marbre, et que l'on sait qu'il était un familier de Compiègne et des Tuileries, où ce type de divertissement était permanent. Quant au thème de la standardisation, force est de constater qu'il demeure un peu isolé, en regard de sa centralité. La récurrence, dans les textes accompagnant les œuvres accrochées, de commentaires destinés à souligner la profonde singularité et la valeur esthétique de l'artiste, vise, plus ou moins consciemment, à contrebalancer la cinglante critique proférée en 1867 par Émile Zola : « Monsieur Gérôme [...] fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à des milliers d'exemplaires. Ici, le sujet est tout, la peinture n'est rien : la reproduction vaut mieux que l'œuvre »¹⁹. Difficile, pourtant, de ne pas avaliser cette opinion en découvrant la modestie de la toile originale de *Pollice Verso*, relativement à l'impact phénoménal que conserve toujours, en 2010, ce même motif agrandi et recadré pour les besoins de l'affiche de l'exposition, exposé dans tout Paris, sur les colonnes Morris ou les couloirs de métro.

Le fait de retrouver des points communs entre la production picturale de Gérôme et le cinéma renvoie donc moins à la présence de signes avant-coureurs dans l'œuvre de l'artiste français qu'à l'inscription des productions du premier cinéma dans les grands paradigmes visuels de leur époque. Si les films puisent dans les images de Gérôme, ce n'est pas parce qu'elles sont « cinématographiques avant l'heure », mais bien parce qu'elles participent d'une iconographie largement répandue au

15. Henri Bousquet, *Catalogue Pathé. Des années 1896 à 1914*, Bures-sur-Yvette, H. Bousquet, 1996, p. 857. Une copie de ce film (visionnée par Ivo Blum) est conservée au Gosfilmofond et aurait pu faire l'objet d'une citation dans l'exposition.

16. Elias Savada (dir.), *The American Film Institute catalog of motion pictures produced in the United States. Film Beginnings, 1893-1910*, Metuchen, Scarecrow Press, 1995, p. 987.

17. Dominique de Font Réaulx, dans Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx et Édouard Papet (dir.), *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'histoire en spectacle, op. cit.*, p. 215.

18. Voir Bernard Vouilloux, *le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre* (Paris, Flammarion, 2002).

19. Émile Zola, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991 [1867], p. 184.

tournant du XX^e siècle. Et dans les films des années 1910, qui voient la fragmentation de l'espace s'imposer peu à peu par le biais du montage analytique, cette manière de modéliser le plan sur un modèle pictural, en cultivant une esthétique de « plan-tableau » où les cadrages cinématographiques demeurent empreints de codes visuels propres à l'image fixe se font au contraire (s'il faut utiliser une terminologie téléologique et essentialiste) plutôt le symptôme d'un « retard » ou d'un « retour à la peinture » plutôt que d'une « annonce » ou d'une « préfiguration cinématographique ».

Si, comme l'affirment les spécialistes du peintre, les toiles de Gérôme ont offert une véritable singularité vis-à-vis des canons de la peinture d'histoire (par exemple par leur représentation particulière de la temporalité, ou par le recours à des effets de déplacement, voire de décentrement), elles ont indéniablement contribué à forger, dans l'esprit des générations suivantes, un certain imaginaire visuel de l'Antiquité, à la fois cruel et coloré, en particulier ses tableaux d'arènes aux gladiateurs et chrétiens jetés en pâture aux lions. D'ailleurs, au-delà de cette relation aux bandes filmiques des premiers temps, les correspondances exhibées par l'exposition entre les sujets antiques de Gérôme et les péplums consistent dans la simple reprise de quelques décors et costumes. Mais si certains plans de Guazzoni et, par exemple, de la production de films historiques des années 1910, peuvent faire précisément écho à des « cadrages » de Gérôme, ils ne renvoient par contre pas à un élément crucial dans la figuration de l'Antiquité par le peintre : l'excès de brutalité²⁰, rehaussé par la vivacité sans nuance des couleurs (dans le fond de *Dernières prières des martyrs chrétiens* : la série de croix portant des corps à demi-calcinés ; dans *La Rentrée des félins*, en 1902 : l'arène après le festin des bêtes, jonchée de cadavres atrocement brûlés et mutilés...) dont on ne trouvera aucun équivalent au cinéma – et pas seulement à cause des limites imposées par la représentation photoréaliste – avant l'apparition du film *gore*, au cours des années 1960. Là encore, nulle « modernité » avant l'heure chez Gérôme, si ce n'est celle d'un sadisme présent dans l'imaginaire du temps (et dont l'histoire fournit alors souvent le prétexte culturel), mais dont les conditions d'expression varient considérablement d'un médium à un autre.

On trouverait en outre matière à prolonger cette réflexion en comparant les schémas de composition et le traitement des protagonistes humains du cinéma des premiers temps avec d'autres aspects de la peinture des peintres « pompiers ». Par exemple, les multiples « attractions » chorégraphiques qui abondent dans les scènes orientalistes de Gérôme (*Charmeur de serpents*, *L'Almée*, *Derviche tourneur*, *La Danse pyrrhique* – et déclinées, pour les besoins de l'édition en photogravure, dans des décors différents (*Danse du sabre chez un Pacha*, *La Danse du sabre dans un café*) renvoient à des modes de représentation qui se prolongent à l'évidence dans les films de 1900. Ainsi la coprésence, dans le cadre même, des spectateurs diégétiques, des musiciens et d'une performance corporelle organisée en numéro constitue-t-elle une stratégie commune au « tableau » pictural comme cinématographique, afin de contenir en une seule image l'interaction particulière qui se joue entre les positions corporelles et les regards des personnages représentés. Plaçant le sujet exhibitionniste de dos, ou le rabattant sur le côté, les toiles de Gérôme explorent les diverses variations possibles d'un dispositif spectaculaire – souvent, mais pas exclu-

20. L'exagération de la violence par rapport à la réalité antique des combats de gladiateurs a été abordée en détail par Éric Teyssier dans sa contribution au colloque *Regarder Gérôme*, « La vision des gladiateurs dans le péplum : l'héritage cinématographique de Gérôme ».

sivement, exotique – qui jalonne la production cinématographique des premiers temps, des vues Lumière (en 1896 : *Danse Ashanti*, *Danse tyrolienne...*) jusqu'aux Film d'Art de Pathé (par exemple *l'Empreinte* ou *Carmen*, tous deux de 1908)²¹.

La notion de « précinématographique »

Cette perception d'une influence sur les films à grand spectacle n'est pas le seul point d'appui pour soutenir l'hypothèse d'un Gérôme « précurseur du cinéma ». C'est au niveau des procédés employés par le peintre que l'on situe encore la préfiguration de techniques spécifiquement cinématographiques. Bannie des études académiques depuis deux décennies, au profit de formules moins téléologiques (par exemple, « archéologie du cinéma »), la notion de « pré-cinématographique », qui a également connu une certaine vogue au sein des études théâtrales (plus particulièrement à propos des scènes populaires du 19^e siècle)²², n'aurait-elle donc pas encore épuisé tout son potentiel ? Les débats autour de cette problématique se concentrent notamment sur un effet particulier de déplacement temporel, décrit par le texte de salle comme le fait de « jou[er] sur la durée de l'action » en optant pour « le choix habile de "l'instant d'après" dans la plupart de ses sujets historiques ». Cette idée est développée dans l'article du catalogue signé par Dominique Païni qui « s'attache à détecter un aspect de l'œuvre de Gérôme qui *préfigure* l'art du film », « suggère une postérité cinématographique », ou « prome[t] une descendance d'images-mouvement »²³. Parmi les multiples thèmes ou procédés gérômiens dans lesquels il reconnaît « du cinématographique avant l'heure », voire un « effet de cinéma prématuré »²⁴, cette saisie de *l'instant d'après* est vue comme une manière d'inscrire la toile dans une « temporalité diffuse et ordinaire, toute cinématographique », en réduisant un « moment crucial de l'Histoire » à un « instant quelconque du temps qui succède à ce qui aurait pu être "idéal" ou "prégnant" ou "décisif" »²⁵. La question du « décadrage » spatial et temporel propre à certaines œuvres de Gérôme est certes passionnante, toutefois elle gagnerait, au plan historique comme technique, à être mise en perspective par rapport à la photographie, médium contemporain utilisé et réfléchi par le peintre²⁶, plutôt que par rapport à un « appel

21. Voir Laurent Guido, « "Quel théâtre groupera jamais tant d'étoiles ?" Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art » (1895, n° 56, 2009, pp. 149-172), et « "Auf die Bühne gezaubert, dass man erstaunt" : cinéma, danse et music-hall au tournant du 20^e siècle » (*Seminar Journal of Germanic Studies* [Toronto], vol. 46, n° 3, September 2010, pp. 205-222).

22. Voir par exemple Hassan El Nouty, *Théâtre et pré-cinéma : essai sur la problématique du spectacle au XIX^e siècle* (Paris, A.-G. Nizet, 1978).

23. Dominique Païni, « Peindre l'instant d'après ou Gérôme cinéaste », dans Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx et Édouard Papet (dir.), *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'histoire en spectacle, op. cit.*, pp. 333, 334.

24. *Ibid.*, pp. 334, 335.

25. *Ibid.*, p. 336.

26. Sur la pertinence de cet éclairage photographique de l'œuvre de Gérôme, qui pourrait être tout aussi pertinent concernant les questions de point de vue et de l'instant représenté, voir la contribution de Sylvie Aubenas au colloque *Regarder Gérôme : « Gérôme et ses collègues futurs photographes dans l'atelier de Delaroche. L'invention de la photographie de genre »* et les informations richement égrenées par les différents intervenants sur les modalités du recours

cinématographique »²⁷. D'ailleurs Laurent Aknin, amené à vulgariser cette faculté de Gérôme à représenter le « juste avant » ou le « juste après » de la mort des protagonistes, a bien souligné qu'on ne pouvait pas parler à cet égard d'un élément « précinématographique », mais tout au plus d'une similitude de questionnement avec la mise en scène filmique qui doit inscrire ses scènes dans un continuum²⁸. Nous venons en outre de montrer combien, lorsque les films retrouvent les « cadrages » et « instants » de Gérôme, c'est en des *plans-tableaux* cinématographiques qui tendent à se cristalliser en « instants prégnants »²⁹.

D'autres auteurs, comme Marc Gotlieb³⁰, ont perçu la trace d'une « imagination cinématographique » (*cinematic imagination*) dans la manière dont Gérôme tente de restituer le passage du temps. Ainsi, le fait que la disposition régulière des croix apparaissant dans le fond de *Dernières prières des martyrs chrétiens* présente le motif à des stades différents de crémation traduit, pour le critique, un souci de traduire l'écoulement temporel au sein même de la toile. Si l'analyse ne manque en elle-même pas de pertinence, la mise en relation au cinéma qu'effectue alors Gotlieb ne peut apparaître qu'anachronique (comme l'assume d'ailleurs l'auteur lui-même). Pourquoi, en effet, associer ce travail sur la temporalité à un médium « à venir », alors qu'il est si aisé de trouver une abondante littérature sur l'ensemble des techniques par lesquelles les arts plastiques, depuis les débuts immémoriaux de l'expressivité visuelle, ont tenté de provoquer une impression de mouvement et en particulier de l'écoulement du temps. Il est également étonnant que l'auteur choisisse de se référer au cinéma dans son ensemble, voire à l'essence de celui-ci, envisagé comme une forme d'expression absolument dégagée de ses actualisations historiques particulières. Jamais Gotlieb n'essaie de rapporter un effet comme l'échelonnement des croix dans *Dernières prières...* à la vaste diffusion qui s'engage, au même moment, de la chronophotographie. C'est précisément cette technique à laquelle fait référence Dominique de Font-Réaulx dans la notice du catalogue consacrée à cette même toile, et d'autres auteurs n'ont pas hésité à en percevoir l'impact sur des œuvres contemporaines de l'œuvre de Gérôme, saisies dans le champ des *Arts and Crafts* ou du symbolisme, comme Burne-Jones (*Golden Stairs*, 1880) ou Fernand Khnopff (*Memories*, 1889)³¹.

de Gérôme à la photographie pour certaines compositions ou modes de diffusion de son œuvre, ainsi que l'article du catalogue de Dominique de Font-Réaulx, « Le désir de faire vrai, Gérôme et la photographie » (dans Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx et Édouard Papet (dir.), *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'histoire en spectacle, op. cit.*, pp. 213-221).

27. Dominique Païni, dans Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx et Édouard Papet (dir.), *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'histoire en spectacle, op. cit.*, p. 334.

28. Jean-Baptiste Roch, « Comment le péplum a pompé les pompiers. Interview filmé avec Laurent Aknin », *op. cit.*

29. La notion même d'instant prégnant implique souvent de concilier le « juste avant » et le « juste après », et mériterait une analyse bien plus documentée pour devenir un argument possible d'une parenté entre l'œuvre de Gérôme et la technique du cinéma.

30. Marc Gotlieb, « Gérôme's Cinematic Imagination », dans Scott Allan, Marie Morton, (dir.), *Reconsidering Gérôme, op. cit.*, pp. 54-64.

31. Voir Tom Gunning, « Bodies in Motion : The Pas de Deux of the Ideal and the Material at the Fin-de-Siècle », dans François Albera, Marta Braun et André Gaudreault (dir.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps* (Lausanne, Payot, 2002, pp. 21-22).



Fig. 7. Jean-Léon Gérôme, *Consummatum est*, 1867 – h/t, 81.3 x 146 cm, cat. 78.

Autre toile de Jean-Léon Gérôme à être envisagée sous l'angle filmique, *Consummatum est* (1867), qui met en scène la Crucifixion selon la technique éprouvée de « l'instant d'après », c'est-à-dire en montrant, à l'arrière-plan, le départ des spectateurs de l'exécution, et en ne retenant des trois victimes que leurs ombres portées sur le sol. [fig. 7] Le texte de l'exposition évoque là une « audacieuse ellipse, narrative et visuelle qui ramène la mort du Christ à un paysage hanté par l'ombre de trois croix », ajoutant que « la contraction du récit et le sens du cadre si sensibles dans cette toile permettent de la rapprocher de futurs effets proprement cinématographiques. » Cette formule évoque évidemment le hors-champ. Au cinéma, le procédé consistant à ne dévoiler qu'une partie de l'action représentée s'est en effet systématisé au moment où s'est mis en place le montage, le découpage subséquent en plusieurs plans rendant possible le surgissement d'un complément d'information, soit dans l'image elle-même, soit entre les images. Mais faut-il pour autant rapporter ce même effet au domaine exclusif du cinéma ? N'y a-t-il pas dans ce procédé (lorsqu'il est maintenu), au contraire, une exploration qu'on pourrait qualifier, si l'on voulait emprunter le terrain miné de la spécificité, éminemment « picturale », dans le sens où elle se fonde justement sur les limites et les contraintes posées par le médium pictural ? C'est d'ailleurs aux antipodes d'une telle démarche centrée sur l'autonomie expressive du cadre qu'a été longtemps envisagée l'essence du cinéma, la « cinématographicité » étant, en effet, généralement située par les premiers théoriciens du film dans une forme d'« art plastique en mouvement »³² fondé sur le procédé du mon-

32. Sur cette notion, voir notamment Laurent Guido, « Le film comme “art plastique en mouvement” dans les premières théories françaises du cinéma » (dans Sébastien Denis, *Arts plastiques et cinéma*, CinémAction/Corlet Publications, Paris, 2006, pp. 84-91).

tage, de l'enchaînement des images (du moins jusqu'à ce que les débats esthétiques autour d'une certaine « modernité » cinématographique, après la Seconde Guerre mondiale, ne valorisent cette attention focalisée sur le plan en soi). Ainsi, si la plupart des péplums (significativement surnommés « fresques historiques ») ont, entre les années 1930 et 1960, joué de « décadrages » similaires à celui de *Consummatum est* pour confiner le personnage du Christ au hors-champ – dans *Ben Hur* par exemple, tant dans la version de 1925 que de 1959, la caméra ne filme jamais que l'ombre ou la silhouette de Jésus –, c'est une manière de faire cas de l'héritage iconographique de cette figure mythique, une manière de penser le plan à l'aune de la peinture (et non l'inverse) et d'inscrire l'image cinématographique dans la lignée des interprétations picturales mémorielles du sujet³³.

L'association constante de Gérôme au cinéma s'inscrit dans un discours de légitimation plus vaste, et largement répandu, qui consiste à valoriser les œuvres du passé non pas en les rapportant aux contextes culturels, économiques et esthétiques particuliers dans lesquels elles s'inscrivent, mais à y déceler des signes de « modernité » avant l'heure qui justifieraient, du coup, l'intérêt renouvelé qu'on leur porte de nos jours. Saisie à l'intersection entre art académique et production culturelle de masse, l'œuvre de Gérôme se prête particulièrement bien à une entreprise de révision qui tenterait de lui attribuer les mêmes qualités que le cinéma, du moins la conception de celui-ci comme grand spectacle narratif. Gérôme se voit ainsi rattaché à une tradition narrative qui s'imposera au premier plan de l'imaginaire collectif au XX^e siècle, plus particulièrement via le modèle hollywoodien qui est parvenu à conjuguer standardisation commerciale, souci de lisibilité maximale, objectif d'édification morale et respect des traditions culturelles, sans pour autant se départir, selon les cas, d'une présence auctoriale affirmée, ou encore d'une quête continue d'expérimentation technique. C'est bien une figure capable de réconcilier, à l'instar du cinéma à grand spectacle, de telles déterminations contradictoires, que veut établir le texte de la dernière salle de l'exposition : « Il y a en effet, chez Gérôme, bien que souvent perçu comme un artiste réactionnaire, une modernité paradoxale – qui tient à l'originalité de son regard, à son habileté, tout à la fois rehaussée et dissimulée par son métier académique – à créer des images, à donner l'illusion du vrai par l'artifice et le subterfuge. Son art a nourri cet art de l'illusion du vrai, de création artificielle de mondes exacts qu'est le cinéma. »

La collusion, chez le peintre pompier, entre éléments fidèlement retranscrits de données archéologiques et d'autres issus de sa pure fantaisie, engage moins une esthétique du collage qu'elle ne traduit un aspect important de la culture de masse émergente, qui tente alors d'amplifier dans toutes les directions possibles son répertoire iconographique, quitte à déborder du « bon goût » circonscrit par les académies. Les toiles de Gérôme témoignent par contre d'une indéniable tendance à l'autoréférentialité, plus particulièrement *via* des images d'atelier qui renvoient à la manière dont certains motifs dessinés ou sculptés se déclinent à l'infini dans la production même de l'artiste. Ainsi de petites figurines féminines en terre cuite comme *la Joueuse de cerceau* (après 1890) – exécutées en série, sur le modèle explicite de vestiges antiques alors redécouverts et dont l'écho retentissant se devait d'être exploité –, sont-elles reprises en tant qu'accessoire dans des statues plus imposantes (un exemplaire de la *Joueuse de cerceau*

33. Voir Valentine Robert, « Regards croisés sur la crucifixion : les points de vue du cinéma », *Études de Lettres*, n° 280 (juin 2008), pp. 29-51.



Fig. 8. Jean-Léon Gérôme, *Sculpturae vitam insufflat pictura*, 1893 – h/t, 50.1 x 68.8 cm, cat. 174.

est comme exhibé par la femme assise de *Tanagra*, 1890) ; ou dans le décor très explicite d'un commerce antique de statuette (*Sculpturae vitam insufflat pictura*, 1893 [fig. 8], où est littéralement exposée toute une gamme de produits dérivés de l'œuvre du peintre), voire de l'atelier de l'artiste lui-même, dans un saisissant autoportrait (*le Travail du marbre*, 1895) qui le montre sculptant sa *Tanagra* de marbre peint, placée juste à côté de son modèle de chair qui, dans la composition de l'image, s'en trouve comme hiératiquement dédoublée.

Ce rapport au modèle offrirait certainement une autre voie d'analyse, toujours d'ordre socio-historique, où la représentation des sujets féminins serait envisagée sous l'angle des catégorisations des études spécialisées dans les rapports de genres et les catégorisations de sexes. Par exemple, les toiles disposées tout au long du parcours passent d'une *Phryné* (1861) masquant son regard lorsqu'elle est exhibée devant l'aréopage, à une stupéfiante *Vérité sortant du puits armée de son martinet pour châtier l'humanité* (1896), les yeux furieux directement orientés vers le spectateur, en passant par le cas intermédiaire de *l'Intérieur grec* (1850). Dans cette répartition dynamique et variée d'attitudes – en profil de dos, frontale ou endormie –, Gérôme intègre en effet une femme dont le regard énigmatique est le seul à être tourné vers le spectateur. Bien sûr, les usages et fonctions allégoriques de toutes ces

toiles sont très variés, mais nul doute que celles-ci fourniraient une matière passionnante pour des analyses des dispositifs de vision et de voyeurisme, sur le modèle de celles menées par Bram Dijkstra ou Tamar Garb³⁴.

La mise à l'écart relative dont ces diverses approches « contextualisantes » ont fait l'objet dans l'exposition, au profit d'une certaine évaluation à la hausse de la « modernité » et du génie individuel du peintre, renvoie évidemment au souci d'arracher celui-ci à l'histoire et de l'actualiser coûte que coûte. Le médium cinématographique apparaît alors comme le meilleur moyen d'attirer un public contemporain à des œuvres ayant longtemps suscité le dédain, voire l'opprobre, par leur assimilation à des pratiques aussi racoleuses que compassées. Si cette veine discursive est efficace et importante dès lors qu'il s'agit d'appréhender des questions d'héritage et de continuité iconographiques, elle incite à convoquer indistinctement toutes les formes de rencontre et de parenté possibles entre films et peintures et à faire l'économie de certains arguments en se reposant sur la force d'« évidence » d'une rhétorique visuelle comparative qui juxtapose les toiles et les photogrammes arbitrairement arrêtés. (Par exemple, les documents qui attestent d'une modélisation délibérée du film de Ridley Scott *Gladiator* sur l'iconographie de *Pollice Verso* ne sont pas cités ici, alors même qu'ils existent ; l'image seule fait force de « preuve »³⁵.) Cette tendance à ériger le cinéma en point de convergence, voire d'aboutissement des diverses formes d'expression qui l'ont précédé, au lieu de le percevoir à son tour comme un médium artistiquement et techniquement inscrit dans une histoire, où notamment la conception même de « tableau » est incessamment repensée, fait finalement passer au second plan certains aspects importants de cette rencontre entre la peinture de Gérôme et le cinéma – qui a bien eu lieu.

34. Voir Bram Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York/ Oxford, Oxford University Press, 1986) ; Tamar Garb, *Bodies of Modernity Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France* (London, Thames and Hudson, 1998) ; voir aussi Linda Nochlin, *Representing Women* (London, Thames and Hudson, 1999, pp. 217-237).

35. Voir Ivo Blum, « *Quo vadis ? From Painting to Cinema and Everything in Between* » (*op. cit.*, p. 281).