

1895

REVUE D'HISTOIRE PRINTEMPS 2014
DU CINÉMA n° 72

CHARLES CROS

BALLYHOO
À HOLLYWOOD

OPÉRETTES
ET PARLANT

A NOUS LA LIBERTÉ !

EXPOSITIONS
ET CINÉMA

DEMY
ANTONIONI
DORÉ
PICASSO
BLUMENFELD



1895 REVUE D'HISTOIRE
DU CINÉMA

n° 72

PRINTEMPS 2014

afrhc

L'œuvre de Gustave Doré au cinéma¹

par Valentine Robert

« Gustave Doré aurait été un grand chef-opérateur [...], il regarde les choses avec le point de vue de la caméra »²; « comme le réalisateur qui varie les contrastes et le focus en fonction de son sujet et de la tonalité émotionnelle qu'il veut projeter, Doré manipule les styles [...] il possède une vision cinémascopique »³; il a « l'œil cinématographique. »⁴

Bien que Doré se soit éteint plus d'une décennie avant l'apparition des premiers films, qu'il ait très peu utilisé la photographie dans son travail (la considérant plutôt comme une « rivale »⁵) et n'ait pas semblé intéressé par les développements de son siècle concernant les technologies ciné-photographiques (aimant à dire qu'il avait, lui, le « collodion dans la tête »⁶), nombreux sont les discours qui lui prêtent une « âme de cinéaste » et louent les traits « pré-cinématographiques » de ses compositions⁷. Pour séduisante qu'elle soit, cette idée anachronique obscurcit la réalité de la rencontre entre Doré et le cinéma – qui a bel et bien eu lieu. Non parce que Doré était en avance sur son temps, mais parce que les cinéastes sont revenus à lui, continuellement, comme à une référence iconographique incontournable et fondatrice. Le cinéma a « gravé » Doré dans l'imaginaire du xx^e siècle.

La rencontre remonte aux origines du cinéma et se noue par exemple dans la *Vie et Passion de Jésus-Christ* produite par Pathé en 1902. Film clé et « canonique » de la première époque du cinéma, il présente non seulement des échos à Doré dans ses décors et costumes, mais aussi des scènes intégralement calquées sur ses illustrations bibliques. Les *Noces de Cana* sont ainsi reconstituées jusque dans

1. Une version cursive et traduite en anglais de ce texte est éditée dans le catalogue bilingue de l'exposition *Gustave Doré (1832-1883). L'imaginaire au pouvoir / Master of Imagination* présentée au Musée d'Orsay à Paris du 18 février au 11 mai 2014 et au Musée des Beaux-Arts du Canada à Ottawa du 13 juin au 14 septembre 2014, dirigée par Édouard Papet, Philippe Kaenel, Paul Lang.

2. Alain Garsault et Hubert Niogret, « Entretien avec Ray Harryhausen », *Positif*, n° 249, décembre 1981, p. 6.

3. David Kunzle, « The Comic Strip and Film Language. Some Supplementary Notes », *Film Quarterly*, vol. XXVI, n° 1 [automne 1972], pp. 21-22. [Toutes les traductions des textes anglais, allemands et italiens sont miennes.]

4. Tony Dalton et Ray Harryhausen, *The Art of Ray Harryhausen*, Londres, Aurum Press, 2005, p. 19.

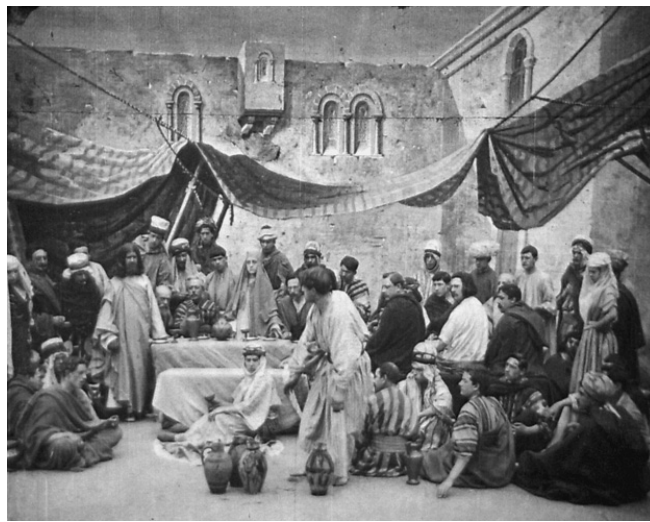
5. Philip Gilbert Hamerton, « Gustave Doré », *The Fine Arts Quarterly Review*, vol. III [octobre 1864], pp. 4-5.

6. Blanchard Jerrold, *Life of Gustave Doré*, Londres, W.H. Allen, 1891, p. 153. Sur le rapport de Doré à la photographie et à l'« enregistrement du réel », voir Philippe Kaenel, « Gustave Doré à l'œuvre : vision photographique, imitation et originalité », *Textimage : le confrencier*, n° 1, octobre 2012, URL : www.revue-textimage.com/conferencier/01_image_repetee/kaenel1.html.

7. Sur les dangers méthodologiques de ce genre de discours voir Laurent Guido et Valentine Robert, « Gérôme, un peintre d'histoire présumé cinéaste », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 63, printemps 2011, pp. 9-23.



Gustave Doré, illustration de la Bible, 1866 [Jean 2:7].



Vie et Passion de Notre Seigneur Jésus Christ (prod. Pathé, 1902). Coll. Cinémathèque suisse.

les égratignures des murs et les plis des tentures. L'échelle et la disposition sont réadaptées au format de l'écran, et le mouvement de l'action est « réanimé », mais dans un rythme de jeu lent et posé qui préserve l'effet dramatique du tableau⁸. En effet, si les illustrations de Doré sont une source d'inspiration capitale pour le cinéma, c'est avant tout parce qu'il y fait œuvre de *mise en scène*. Son traitement de l'espace et du geste étaient comparés à des « finales théâtrales »⁹ (Jules Claretie), ses illustrations reconnues comme du « drame exprimé visuellement »¹⁰ (Edward Gordon Craig). D'autant que Doré s'était fait une spécialité des *tableaux vivants*, transformant ses poses d'atelier en spectacles scéniques, « réalisant »¹¹ ses toiles (en les reconstituant ou en en inventant de nouvelles) avec des acteurs de haut rang arrangés, costumés et immobilisés par Doré (l'empereur lui-même s'est laissé *mettre en cadre*¹²).

8. Voir Alain Boillat et Valentine Robert, « *Vie et Passion de Jésus-Christ* (Pathé, 1902-1905) : hétérogénéité des «tableaux», déclinaison des motifs », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 60, printemps 2010, pp. 32-63, et Valentine Robert, « Les Passions filmées : des codes en appropriation, un cinéma en canonisation », dans P. Bianchi, G. Bursi, S. Venturini (dir.), *The Film Canon*, Udine, Forum, 2011, pp. 371-379.

9. Jules Claretie cité par William Blanchard Jerrold, *Life of Gustave Doré*, Detroit, Singing Tree Press, 1969 [1891], p. 140.

10. Edward Gordon Craig, *Henry Irving*, Londres, Longmans Green and Co., 1930, p. 123. Notons que Craig aussi bien qu'Irving se réclamaient ouvertement de Doré dans leurs mises en scène.

11. Le lien entre le phénomène de « *realization* » propre au tableau vivant que théorise Martin Meisel et les premières « réalisations » cinématographiques fait l'objet de ma thèse de doctorat : « Entre tableau et plan, le cinéma des premiers temps en tableau vivant » (en cours, Université de Lausanne, direction Prof. François Albera).

12. Blanche Roosevelt, *la Vie et les œuvres de Gustave Doré*, Paris, Librairie illustrée, 1887, p. 220.

« Ce nouveau genre de production »¹³ rendaient l'iconographie doréenne *vivante*, et témoigne de sa prédisposition à la réanimation filmique.

Mais le destin cinématographique immédiat de ces tableaux tient surtout à ce que le public était déjà habitué, avant même l'avènement du cinéma, à contempler les images de Doré projetées sur grand écran, avec commentaire et accompagnement musical. En effet, les conférences avec projections fixes font fureur à la fin du XIX^e siècle, et les illustrations de Doré sont omniprésentes dans les listes de plaques de lanterne magique, rubriques « littérature » aussi bien que « sujets sacrés », « contes », « fables » ou même « art contemporain ». Ses dessins du *Don Quichotte*¹⁴, des *Aventures du baron de Münchhausen*¹⁵, de *l'Enfer*¹⁶ ou du *Paradis perdu*¹⁷ sont très prisés sur plaques de verre, et sa Bible illustrée y rencontre un succès incomparable : elle devient une pièce maîtresse dans les collections de la plupart des distributeurs, qui n'hésitent pas à reproduire, souvent en couleur, la quasi-totalité des deux cent quarante et une planches¹⁸. De plus, dès l'essor du cinématographe, nombre de conférences – en particulier celles qui explorent le corpus religieux – mêlent les projections de plaques et de films, et diffusent une imagerie doréenne à la fois fixe et animée, dessinée et incarnée¹⁹. Les films sur l'art, tel *Gustave Doré* (Raymond Voinquel, 1952)²⁰ ou *Don Quichotte de Cervantes* (Éric Rohmer, 1965)²¹, témoigneront de la permanence de cette tradition didactique et artistique qui considère l'écran comme un moyen de mieux voir et comprendre l'œuvre de Doré²².

Si le destin qui porte Doré de la page à la plaque et à la pellicule semble ainsi graduel, naturel, fléché, c'est parce que l'illustrateur a ancré son œuvre dans la reproductibilité technique, la destinant dès sa création aux transpositions intermédiaires (sur bois, sur papier, sur verre), en tous formats (grands et luxueux ou accessibles et populaires). Conscient de l'importance d'être vu et diffusé, cet « artiste du

13. Termes de Gustave Doré pour désigner les tableaux vivants, cités dans *ibid.*, p. 233.

14. Walter D. Welford, Henry Sturme, *The Indispensable Handbook to the Optical Lantern*, Londres, Iliffe o 973].

15. *Ibid.*, p. 296, n° 1077.

16. Voir par exemple les versions de Pumphrey en 17 plaques, de Newton en 60 plaques ou de Marcy en 76 plaques.

17. Voir par exemple les versions de Manasse en 12 plaques ou Newton en 50 plaques.

18. Citons les séries éditées par La Bonne Presse, Marcy, Newton, Pumphrey et York & Son, qui représentent toutes des records d'édition en allant au-delà de la centaine de clichés.

19. Voir Valentine Robert, «Performing Painting: Projected Images as Living Pictures», dans Frank Gray *et al.* (dir.), *Performing New Media, 1890–1915*, Londres, John Libbey, 2014 [à paraître].

20. Jean Cocteau, dont on évoquera plus loin l'impact que Doré a eu sur les « couches profondes » de l'esthétique cinématographique, a écrit la préface (reproduite dans *Cahiers Jean Cocteau*, Paris, Gallimard, vol. 8, 1979, pp. 233-234) de ce film, qui se compose d'une suite de courts métrages réalisés en collaboration avec Alexandre Arnoux par Raymond Voinquel, célèbre « photographe de films » prisant l'entre-deux de l'image fixe et animée. (Remerciements à F. Albera)

21. Voir Ángel Quintana, «La imagen pictórica y la palabra literaria: Don Quichotte de Cervantes, una emisión televisiva de Éric Rohmer», dans Emilio de la Rosa, Luis M. Gonzalez, Pedro Medina (dir.), *Cervantes en imagenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1990, pp. 291-296.

22. Sur la portée théorique et visuelle des films sur l'art, voir François Albera, Kornelia Imesch-Oechlin, Laurent Le Forestier, Mario Luescher, Valentine Robert (dir.), *le Film sur l'art, entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, PUR, 2014 [à paraître].

peuple»²³ (pour reprendre la formule de Van Gogh), dont les critiques de l'époque ne cessent de souligner (plus ou moins péjorativement) le « talent essentiellement populaire », le « sensationnalisme » spectaculaire et la capacité de « faire lire en images »²⁴, lègue une imagerie qui vise à être *consommée* par tous les publics, et qui trouvera une voie toute tracée au cinéma, médium par excellence de la culture de masse.

Doré sur la page blanche de l'écran : limites d'un imaginaire collectif

Le cinéma se fait donc d'emblée l'héritier de l'iconographie de Doré. Il semblerait même que les gravures du baron de Münchhausen aient inspiré l'emblème du premier cinéma, à savoir l'image du *Voyage dans la lune* de Georges Méliès (1902) qui montre une proto-fusée se ficher dans l'œil géant de l'astre anthropomorphe²⁵, image devenue le symbole de l'impact du cinéma naissant sur la vision et les systèmes de représentation de l'époque. En effet, Méliès, dont on dit qu'il est le « premier à concevoir le film comme l'espace de la fantaisie et du conte de fées »²⁶ nourrit son humour et son imagination à la source doréenne. En témoignent en tout cas deux adaptations pionnières : *le Juif errant* (1905), qui transpose les effets de *sfumato* du graveur en surimpressions photogrammatiques, et *Les Hallucinations du baron de Münchhausen* (1911), qui parmi toute une galerie de tableaux vivants matérialise les monstres marins doréens et le fameux « soleil enrhumé », ici aux airs de vampire chinois. Doré n'est évidemment pas le seul référent de l'imaginaire visuel méliésien, mais il inspire au fondateur des effets spéciaux cinématographiques quelques-unes de ses « plus belles réussites décoratives »²⁷. Cet héritage doréen n'a cependant été admis que tardivement par la critique qui, niant l'intégration de Méliès dans l'imaginaire artistique de son temps, cherchait envers et contre toute historicité à l'associer à la « communauté indissociable des innovateurs » et à postuler que « Méliès égale Picasso. Peu importe que les deux hommes s'ignorent et que l'admiration de Méliès pour tout ce que Picasso vomit soit évidente »²⁸.

23. Lettre de Van Gogh citée par Dan Malan, *Gustave Doré. Adrift on Dreams of Splendor*, St. Louis (MO), Malan Classical Enterprises, 1995, p. 199. Si l'expression s'est répandue ainsi, il semble que les traductions les plus récentes de Van Gogh préfèrent le sens strict de « portraitiste du peuple ».

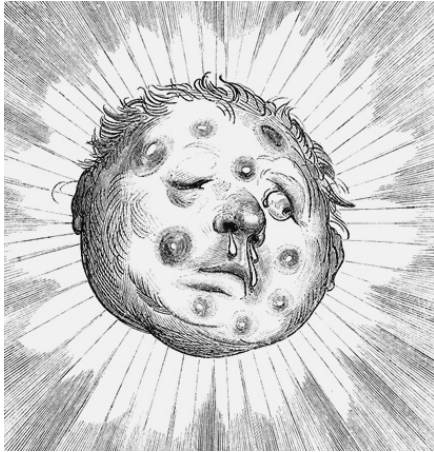
24. *Magazine of Art*, février 1883, et *Chicago Evening Journal*, 5 octobre 1896, cités dans *ibid.*, p. 196, 205.

25. « Et c'est le coup dans l'œil, qui s'inspire avec entrain d'une image de Gustave Doré pour *les Aventures du baron de Münchhausen* (1870) » écrit Jean-Pierre Berthomé (« Georges Méliès, l'éternel retour », *Positif*, n° 612, février 2012, p. 57). Notons toutefois qu'il est difficile d'identifier cette gravure-modèle et qu'il faille plutôt conclure à une inspiration générale, compilant au moins trois planches, celle de l'envolée vers la lune qui, dans un jeu d'ombres anthropomorphes, esquisse une grimace apeurée, le visage précisé et assumé du soleil enrhumé, et la violence de l'atterrissage du baron éjecté au canon dans une botte de foin – mais pas de « coup dans l'œil » au sens propre...

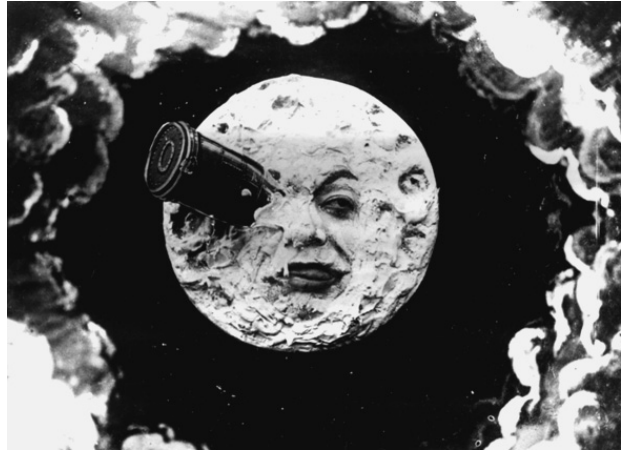
26. Norman McLaren, « Hommage à Georges Méliès », dans David Shepard (dir.), *Georges Méliès, le premier magicien du cinéma (1896-1913) : index des films*, Paris, Lobster Films, 2009, p. 3.

27. Alain Masson, « Le cinéma des incomparables : sur Georges Méliès », *Positif*, n° 290, avril 1985, p. 31.

28. *Ibid.* L'un des premiers à établir cette filiation Doré-Méliès fut John Frazer qui postule que « l'influence de Doré sur Méliès est indéniable, tant dans le style visuel, propre aux derniers romantiques, que pour le choix des scénarios » (John Frazer, *Georges Méliès : A Guide to References and Resources* (1979) adapté et révisé par David Shepard et traduit par Serge Bromberg dans David Shepard (dir.), *op. cit.*, p. 10).



Gustave Doré, illustration des *Aventures du Baron de Münchhausen*, 1862.



Le Voyage dans la Lune
(Georges Méliès, 1902).

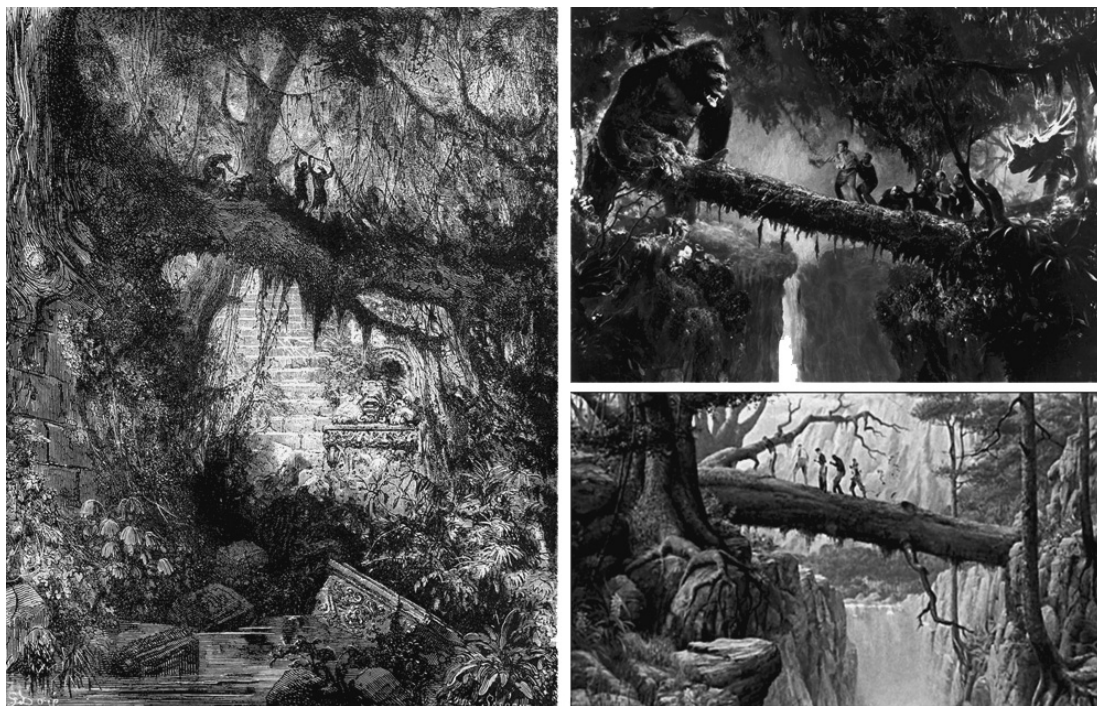
Gustave Doré restera, après Méliès, une référence nodale pour la plupart des concepteurs d'animation et d'effets spéciaux, pour qui l'écran est un peu comme une page blanche, et dont l'un des premiers traités postule explicitement que « s'il est une œuvre qui peut être prise comme la bible du directeur artistique, c'est celle de Doré. Ses histoires sont racontées dans notre propre langage de "noir et blanc", sont hautement inventives et dramatiques et devraient stimuler l'imagination de n'importe qui »²⁹. L'exemple le plus célèbre en est sûrement *King Kong* (Cooper et Schoedsack, 1933). La production doit beaucoup aux gravures de Doré, non seulement pour son contenu graphique, puisque le technicien des effets spéciaux, Willis O'Brien, a modelé sa jungle miniature sur l'imaginaire grouillant du dessinateur³⁰, mais surtout pour sa manière illustrative, puisqu'en jouant de l'animation image par image en volume, l'équipe technique a volontairement créé un effet de stylisation non réaliste pour donner au film une qualité onirique (ou cauchemardesque) analogue à celle qui émane du trait de Doré³¹. Si les *remakes* successifs de *King Kong* reconduisent l'inspiration doréenne, notamment

29. Lewis W. Physioc, « Cinematography an Art Form », dans Hal W. Hall (dir.), *Cinematographic Annual 1930*, New York, Arno Press/New York Times, 1930, vol. I, p. 25.

30. L'« aveuglante évidence » de cette référence à Doré est clamée par Jean Boulet « Willis O'Brien ou la genèse d'un film : du dessin au photogramme », *Midi Minuit Fantastique*, n° 3, « Spécial King Kong », novembre 1962, p. 11, et fait encore aujourd'hui l'objet de comparatismes passionnés sur des blogs tels que <http://monsterkidclassichorrorforum.yuku.com/topic/32507/Gustave-Dore-and-the-Spider-Pit> et <http://21essays.blogspot.ch/2012/03/king-kong-in-doreland.html>. L'héritage doréen a par ailleurs été rediscuté dans les corporatifs à l'occasion de la sortie du *remake* de Peter Jackson (voir notamment Rolf Giesen, « Von Skull Island bis Neuseeland », *Film-Dienst*, vol. LVIII, n° 25, décembre 2005, p. 9 et Robert Cashill, « All things Kong-sidered », *Cineaste*, vol. XXXI, n° 2, printemps 2006, p. 43).

31. Ray Harryhausen, commentaire livré en bonus de la réédition en DVD du film original dans le coffret *The King Kong Collection*, Warner Home Video, 2005.

la version de Peter Jackson (2005) avec ses décors à l'« entassement angoissant »³², c'est à échelle de toute l'histoire de l'animation en volume que Doré demeure prégnant. L'emblématique « magicien de la *stop-motion* » Ray Harryhausen (d'abord justement élève de Willis O'Brien) n'a fait que cultiver cet héritage, se réclamant en presque toutes ses créations graphiques hollywoodiennes de l'« imagination gothique »³³ de Doré et plus particulièrement de l'échelonnement tripartite de ses compositions : « le premier plan sombre, le deuxième moyen, l'arrière-fond éclairé, avec de la brume, du brouillard »³⁴. Selon Harryhausen, c'est par cet étagement lumineux que *King Kong* provoque chez son spectateur « un sentiment de gravure dans la jungle »³⁵, sentiment qui se concrétise dans l'une des plus célèbres séquences du film où les protagonistes usent d'un tronc d'arbre pour franchir un ravin. Il s'y joue une dramatisation de l'espace – des différences d'échelle, des profondeurs et écarts du décor, de l'enfilade



- a. Gustave Doré, illustration d'*Atala* de Châteaubriand, 1863.
 b. *King Kong* (Merian C. Cooper et Ernest B. Shoedsack, 1933).
 c. Dessin de Ray Harryhausen pour *Mysterious Island* (Cy Endfield, 1961).

32. Hubert Niogret, « King Kong : à chaque époque sa lecture », *Positif*, n° 539, janvier 2006, p. 35.

33. Alain Garsault et Hubert Niogret, art. cit., p. 6.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*



Gustave Doré, illustration du *Roland furieux* de L'Arioste, 1879 [Ch. XVII, v. 35].



Chewbacca dans *l'Empire contre-attaque* (Irvin Kershner, 1980).

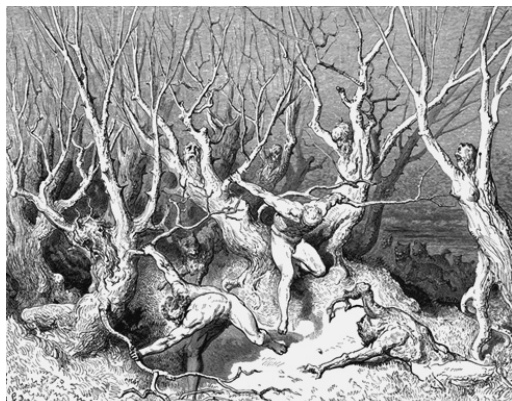
des obstacles et des ombres – très exactement calquée sur une xylographie de Doré, cultivée en motif dans l'univers filmique d'O'Brien aussi bien que de Harryhausen³⁶. L'importance de Doré dans l'imaginaire des effets spéciaux cinématographiques se vérifie en outre depuis le style de Ladislav Starewitch, premier créateur de poupées animées image par image³⁷, jusqu'aux batailles du *Seigneur des Anneaux* (Peter Jackson, 2001-2002-2003) où l'« on se tue, s'éventre, s'assomme » dans une impression « sinistre et formidable »³⁸, en passant par « l'étrange ressemblance »³⁹ entre les créatures

36. Cette séquence dite « du Tronc d'arbre » ou de « l'arbre-pont » (en anglais *log-scene*) inspirée par Doré est déjà travaillée par O'Brien dans *The Lost World (le Monde perdu)*, Harry O. Hoyt, 1925), et Harryhausen y rend très fidèlement hommage dans *Mysterious Island (l'Île mystérieuse)*, Cy Endfield, 1961).

37. [s.n.], « Le monde magique de Ladislav Starewitch », *Positif*, n°444 (février 1998), p. 55. Starewitch s'est par ailleurs très concrètement référé à Doré dans ses *Fables* d'après La Fontaine (voir Léona Béatrice et François Martin, *Ladislav Starewitch, 1882-1965*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 341).

38. Théophile Gautier cité par Jean-Valmy Baysse, *Gustave Doré*, Paris, Scheur, 1930, p. 216. Dan Malan m'a confié (correspondance par mail, janvier 2013) que dans les recherches qu'il développe actuellement sur Harryhausen, il a eu connaissance d'une rencontre avec le réalisateur du *Seigneur des Anneaux*, où ils auraient mis au jour et comparé toutes leurs scènes basées sur Doré – Peter Jackson étant « hanté » par la même fascination doréenne qu'Harryhausen.

39. Dan Malan, *op. cit.*, p. 211.



Gustave Doré, illustration de *l'Enfer* de Dante, 1861
[Ch. XIII, v. 118].



Blanche Neige et les sept nains (prod. Disney, 1937)
[dessin préparatoire de Gustaf Tenggren].

de *la Guerre des étoiles* et les figures gravées du *Roland Furieux*, ou par *The Dark Crystal* (Jim Henson et Frank Oz, 1982), film-expérience qui convoque presque tous les concepteurs de science-fiction de son temps autour de la matérialisation cinématographique d'un monde doréen⁴⁰.

L'animation dessinée ne s'est pas moins tournée vers cette « matrice » iconographique, à commencer par Walt Disney, dont Robin Allan a montré combien les productions se sont continuellement inspirées de Doré, de ses fées, de ses arbres ensorcelés, de ses clairs-obscurs oniriques et de ses perspectives dramatiques. Or, si « l'œuvre techniquement brillante, souvent kitsch et mélodramatique de Doré "appelle" Disney »⁴¹, c'est bien parce que l'une et l'autre destinent leurs figures et stylisations au même public :

Disney, que je sache, n'a pas inventé l'« art de masse » ; Gustave Doré et les romanciers du XIX^e siècle visaient eux aussi un public « de masse », avec les effets de grossissement ou de simplification que cela implique. Le choix de Disney d'adapter les best-sellers de la littérature enfantine, le recours aux illustrations et aux reproductions plutôt qu'aux peintures s'inscrivent logiquement dans cette filiation.⁴²

Mais, en forgeant ainsi un imaginaire collectif, en inventant des créatures qui hantent toutes les générations et toutes les classes sociales, en stylisant des espaces érigés en modèles dès les premiers manuels de décors de cinéma⁴³, Doré est paradoxalement devenu aussi célèbre qu'anonyme. À force d'être copiée, son iconographie s'est standardisée, au point qu'elle est parfois attribuée à d'autres. En témoigne ce plan du film *Variétés* (Ewald André Dupont, 1925) qui montre des prisonniers circulant

40. David W. Samuelson et Ann Tasker, « Creating a World for The Dark Crystal », *American Cinematographer*, vol. LXIII, n° 12, décembre 1982, p. 1285.

41. Robin Allan, *Walt Disney and Europe*, Londres, John Libbey, 1999, p. 23.

42. Jean-Loup Bourget, « Il était une fois Walt Disney », *Positif*, n° 550, décembre 2006, p. 75.

43. Edward Carrick, *Designing for Moving Pictures*, New York, Studio Publications, 1941, p. 20.

dans une cour et qui fut bel et bien identifié dans l'histoire du cinéma comme un *tableau vivant*, mais d'après Van Gogh, sans tenir compte du fait que ce dernier signait là une copie de Doré⁴⁴. Selon Wolfgang Riedl, l'ensemble des films expressionnistes allemands (dont l'une des maximes était que « l'image cinématographique devienne gravure »⁴⁵) ont été marqués par l'iconographie doréenne, mais de manière indirecte. Doré « s'est laissé oublier dans la comparaison avec les œuvres de sa "succession", les réalisateurs ayant pris pour modèles directs Van Gogh, Böcklin ou autres »⁴⁶. Cette substitution oubliée s'explique d'autant mieux que l'histoire de l'art a bien plus valorisé ses *successeurs* que Doré lui-même, reniant, depuis Ruskin, la place historiographique qui revenait à cet artiste « trop » populaire et « trop » copié⁴⁷ – ce qui permet de mesurer toute la pertinence de l'exposition du Musée d'Orsay.

Certes, on peut imaginer des dissimulations volontaires de cette référence doréenne, jalousement gardée par les réalisateurs comme un « secret de fabrication »⁴⁸, mais l'anonymat est surtout une conséquence des modes de diffusion de cette imagerie. Déjà dans les spectacles de lanterne magique, « le commentaire qui accompagne la projection ne mentionne pas ou à peine Doré comme auteur des images »⁴⁹, le but étant de *plonger* le spectateur dans cet univers visuel, sans distance, suivant une logique d'immersion fictionnelle que les mondes imaginaires de Doré appellent, et dont le cinéma se fera une loi. L'iconographie doréenne devient donc une sorte d'inconscient collectif : tous s'approprient son univers visuel comme un imaginaire propre, forgé dès l'enfance, dès les premières lectures des grands œuvres. L'imprégnation s'affirme au fil des transpositions multiples de cette œuvre qui, en-deçà de tout canevas pictural fixe et unique, emprunte les voies des médias reproductibles et prise particulièrement de se projeter dans les cadres éphémères et immersifs de l'écran. La perte de signature est peut-être la marque véritable de l'appropriation cinématographique de l'iconographie doréenne :

Art de masse et art industriel, le cinéma *fait partie* d'une imagerie qui se distribue dans la reproduction et la vulgarisation. [...] Il y a quelque ingénuité à vouloir confronter tel plan [...] à tel tableau [...] en occultant la chaîne de reproduction et vulgarisation de ces œuvres et la pratique boulimique des studios, des décorateurs (dont les documentalistes fournissent tous azimuts des documents propres à inspirer un film en costumes ou « d'époque » sans considération de la pertinence de ces différentes sources et de leur sélection pour des raisons étrangères à leur propos).⁵⁰

44. Lotte Eisner, *l'Écran démoniaque*, Paris, Le Terrain vague, 1965, p. 194.

45. Selon Hermann Warm, l'un des décorateurs de *Caligari*, cité dans *ibid.*, p. 29.

46. Wolfgang Riedl, « Laterna magica und Film. Doré in den technischen Medien », dans *Gustave Doré 1832-1883*, Hanovre, Wilhelm Busch Museum/Göttingen, Kunstsammlung der Universität, 1983, p. 291.

47. Dan Malan met en perspective toute la controverse qui a entaché la « réputation » de Doré dans *op. cit.* (chapitre 11, « Fleeting Fame; Enduring Influence »).

48. *Ibid.*, p. 210.

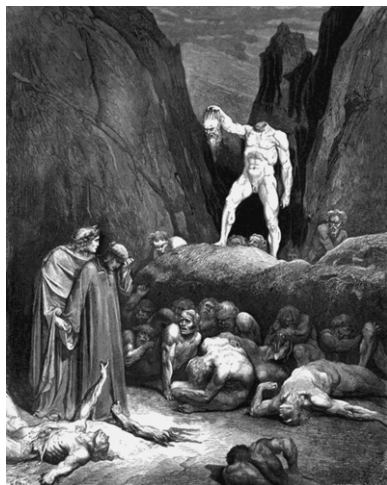
49. Wolfgang Riedl, *op. cit.*, p. 294.

50. François Albera, « Études cinématographiques et histoire de l'art », *Perspectives. La Revue de l'INHA*, 2006-3, p. 441.

L'imagerie de Doré est donc devenue celle des cinéastes et des spectateurs par imprégnation anonyme, inconsciente, collective ou « boulimique ». Rendu insaisissable, le phénomène incite à des comparaisons spéculatives capables de fantasmer du Doré dans chaque végétation anthropomorphe, cavalier sans tête, hippogriffe, chaque paysage luxuriant des films en noir et blanc⁵¹. Sans tomber dans ces travers, nous garderons à l'esprit que l'illustrateur a lui-même destiné son œuvre aux transpositions médiatiques et aux appropriations multiples, et que le cinéma, en s'en faisant le relai privilégié, permet à ces éclats « dorés » de continuer d'iriser notre imaginaire – anonymement.

Doré adapté : de *l'Enfer* aux contes de fées et de Londres à Münchhausen

Il existe cependant nombre de films qui se réfèrent explicitement à Doré et explorent en profondeur cet héritage, dans des productions conçues comme de réelles *adaptations* de ses ouvrages illustrés. Gustave Doré serait même, selon Jean Mistler, « le précurseur des adaptations cinématographiques »⁵², car en 1863 déjà, ses illustrations de *l'Enfer* de Dante ont été transposées en fantasmagorie, un



Gustave Doré, illustration de *l'Enfer* de Dante, 1861 [Ch. XXVIII, v. 123].



L'Inferno (Francesco Bertolini, Giuseppe de Liguoro et Adolfo Padovan, 1911).

51. Wolfgang Riedl (*op. cit.*) analyse ce problème du discours vague et infondé sur les références cinématographiques à Doré, qui, dans le champ des études filmiques aussi bien que doréennes, se limite à l'expression « ceci rappelle Doré » (p. 287) et où « la question du “pourquoi” peut bien trop souvent simplement être répondue d’un “pourquoi pas” » (p. 289).

52. Jean Mistler, *la Librairie Hachette de 1826 à nos jours*, Paris, Hachette, 1964, p. 154.

spectacle de lanterne magique regorgeant d'effets d'animation. Le projectionniste de ces *diableries* a même envoyé une lettre à Hachette qui fait figure de prélude inédit à la question des droits d'adaptation, en tentant tout au contraire de se faire sponsoriser par l'éditeur de Doré⁵³ ! Si cette expérience ne s'est pas révélée déterminante au niveau juridique, elle annonce bien la « fatalité » cinématographique de *l'Enfer* doréen, qui s'ouvre surtout avec le premier long métrage italien, *L'Inferno* (Francesco Bertolini, Giuseppe de Liguoro et Adolfo Padovan, 1911). Ce film transpose presque toutes les scènes de Doré en *tableaux vivants*, conjuguant prouesses de mise en scène et de technique telles que les surimpressions multipliées et glissées des nuées d'âmes damnées, ou les trucages qui donnent corps au céphalopore.

La production filmique ne cessera par la suite d'exalter toutes les facettes de cette imagerie infernale doréenne : on s'y réfère pour sa dimension universelle et symbolique dans *Civilization* (Thomas H. Ince, 1916), pour l'impact de ses monstres et de ses chairs dans *Maciste all'inferno* (Guido Brignone, 1925), pour sa fulgurance visuelle et érotique dans *Dante's Inferno* (la version d'Henry Otto en 1924 et son remake américain de 1935 par Harry Lachman), enfin dans *The Black Cat* (*le Chat noir*, Edgar Georg Ulmer, 1934) pour l'audace horrifique de ses « descriptions graphiques de l'enfer, poitrines retournées, chairs à vif »⁵⁴. Et les illustrations infernales de Doré se voient interprétées, citées et animées jusque dans les formes cinématographiques les plus atypiques. On peut citer le *Dante's Inferno* de Sean Meredith (2007), qui anime par des marionnettes dessinées un livre illustré de Sandow Birk réinterprétant Doré, ou le *Dante's Inferno* de Boris Acosta (sous-titré *Abandon All Hope*, 2010) qui, à la manière d'un film sur l'art formaliste, accompagne visuellement son analyse de Dante par le découpage cinématographique des dessins de Doré – ce film n'étant que l'une des « portes » de l'expansion numérique de l'enfer doréen⁵⁵. Au contraire, l'impressionnante mise en scène filmée de Hans-Jürgen Syberberg dans *Hitler, ein Film aus Deutschland* (*Hitler, un film d'Allemagne*,



Hitler, ein Film aus Deutschland (Hans-Jürgen Syberberg 1977).

53. Lettre d'un certain Robin du 17 juillet 1863 citée dans *ibid.*, pp. 154-155.

54. Paul Mandell, « Edgar Ulmer and *The Black Cat* », *American Cinematographer*, vol. LXV, n° 9, octobre 1984, p. 45.

55. En plus des innombrables versions Youtube du « Dante illustré », à l'instar d'*Inferno : A Journey through the Art of Gustave Doré* (Teddy Gibbin, 2011) ou même de certaines ambiances doréennes dans le jeu vidéo *Dante's Inferno* (Visceral Game/Electronic Arts, 2010), il existe désormais le iDante, version interactive du poème pour iPad et iPhone qui propose en visuel la digitalisation 3D et colorisée de Doré !

1977)⁵⁶ revient au procédé des projections lumineuses, pour déployer, derrière ses créatures scéniques figurant le nazisme, l'ombre séculaire des démons doréens, et densifier visuellement le champ lexical de l'enfer et les associations référentielles du commentaire⁵⁷. Et que ce soit dans le film de montage *Black Fox: The True Story of Adolf Hitler* (Louis Clyde Stoumen, 1962) – qui associe également à l'enfer hitlérien les traits allégoriques de celui doréen – ou dans la performance psychédélique de Single Wing Turquoise Bird immortalisée par *The Baby Maker* (James Bridges, 1970), les images de l'Enfer de Doré surviennent par occurrences syncopées ou subliminales, comme pour matérialiser dans le dispositif cinématographique la manière dont elles hantent notre imaginaire de l'horreur.

Un autre univers doréen, à peine moins infernal, a marqué en profondeur la production cinématographique : il s'agit de ses illustrations de Londres publiées en 1872 dans *London, a Pilgrimage*. Le film *Oliver Twist* de Roman Polanski (2005) proclame peut-être le plus explicitement cet héritage iconographique en s'ouvrant directement sur l'une de ces xylographies, qui place tout le film sous l'égide doréenne. Mimée au générique, la transition de l'image gravée à l'image tournée s'incarnera dans la séquence de la découverte de Londres par Oliver Twist, que Polanski a tournée gravure à la main, réajustant inlassablement l'éclairage et les figurants sur le modèle imprimé⁵⁸. Le film se présente ainsi d'emblée, et tout entier, comme une adaptation non seulement littéraire mais aussi graphique, associant la plume de Dickens au burin de Doré. Si les deux auteurs n'ont jamais, de leur vivant, croisé leurs signatures, le cinéma a systématisé ce rapprochement, notamment dans des adaptations antérieures d'*Oliver Twist*, comme celle de David Lean en 1948⁵⁹ ou celle de Carol Reed en 1968⁶⁰. Pour avoir entériné cette association cinématographique du romancier et du graveur, la version de Polanski a été saluée par de nombreux critiques, tel Francesco Cattaneo qui estime qu'en utilisant pour cadre de son film les « gravures visionnaires dédiées par Gustave Doré au Londres de la révolution industrielle », le cinéaste a trouvé le moyen de restituer toutes les « couleurs sombres et surréelles des descriptions dickensiennes »⁶¹. Allan Starski, le décorateur du film, explique de son côté que, si « Doré est l'inspiration pour la forme du film », c'est que ses *visions* permettent de dépasser le pur réalisme et de restituer le point de vue de l'enfant : « C'est Londres tel qu'Oliver le voit »⁶². Cette « subjectivité » du Londres de Doré a d'ailleurs imprégné la

56. Remerciements à Laurent Guido.

57. Notons que dans ces 442 minutes de film – toutes dédiées au questionnement de l'incarnation du mal, dans l'histoire et à l'écran – la seule séquence où Hitler prend une forme humaine suit une composition visuelle inspirée d'une gravure de Doré. Elle se cristallisera bel et bien en image fixe, d'ailleurs, puisque c'est ce plan doréen qui fait l'objet de l'affiche du film – rimant formellement avec l'affiche américaine célèbre du film *Dante's Inferno* (*Dante nella vita e nei tempi suoi*, Domenico Gaido, 1922).

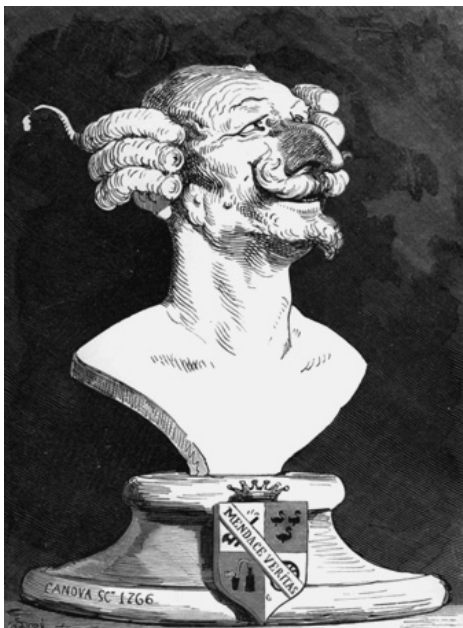
58. Patrick Fahy, « Seeing Mud », *Sight and Sound*, vol. XV, n° 10, octobre 2005, p. 25. Le générique final rend lui aussi hommage à cette référence.

59. Voir Philip Kemp, « Oliver Twist », *Sight and Sound*, vol. XV, n° 10 (octobre 2005), p. 80. Notons que Lean avait déjà, deux ans auparavant, situé son adaptation des *Great Expectations* (*les Grandes Espérances*) dans des décors inspirés par le pèlerinage londonien de Doré.

60. Jean-Pierre Berthomé, « John Box 1920-2005 : L'homme qui peignait le désert », *Positif*, n° 532, juin 2005, p. 59.

61. Francesco Cattaneo, « L'innocenza nel cieco imperio del fato », *Cineforum*, vol. XLV, n° 10, décembre 2005, p. 14.

62. Allan Starski cité par Patrick Fahy, art. cit., p. 26.



Gustave Doré, illustration des *Aventures du Baron de Münchhausen*, 1862.



Les Aventures du Baron de Munchhausen (Terry Gilliam, 1988).

production filmique bien au-delà du corpus de Dickens : *Sweeney Todd* de Tim Burton, ou les différentes versions filmiques de *Dracula* donnent par cette référence une dimension non seulement mystique mais aussi sociologique à la « vampirisation » de la société londonienne du XIX^e siècle, « dévorée »⁶³ par une élite.

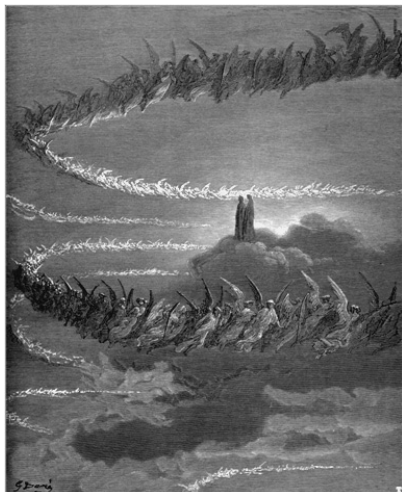
Construits autour de héros visionnaires eux-mêmes inscrits dans un engendrement imaginaire obsessionnel, deux ouvrages illustrés par Doré se sont vus transposés au cinéma avec retentissement : *les Aventures du baron de Münchhausen* et *Don Quichotte*. Les visions « münchhauseniennes » de Doré ont connu des adaptations graphiques saisissantes, signées par des réalisateurs-animateurs aussi importants que Karel Zeman (*Baron Prasil*, 1961) ou Terry Gilliam. Ce dernier a déclaré s'être donné pour « mission dans la vie » de « rendre Doré vivant »⁶⁴, tout en confessant qu'il « est impossible à recréer réellement »⁶⁵. Lui-même était illustrateur avant de pénétrer le milieu du cinéma, et a toujours exploré les références picturales en ses films⁶⁶, soit pour « les transformer en quelque chose de stupide, ce qui se révèle toujours extrêmement amusant », soit pour en redéployer l'« imaginaire époustou-

63. Michel Cieutat, « Londres au XIX^e siècle : la Cité des deux nations », *Positif*, n° 610, décembre 2011, p. 94.

64. Ian Christie (dir.), *Gilliam on Gilliam*, Londres, Faber and Faber, 1999, p. 152.

65. *Ibid.*, p. 176.

66. Voir Jonny Costantino, « Campo di grano con danza di Alice », *Cineforum*, n° 470, décembre 2007, pp. 2-8.



Gustave Doré, illustration de *l'Enfer* de Dante, 1861 [Ch. XVIII, v. 77]



A Midsummer Night's Dream (William Dieterle et Max Reinhardt, 1935).

flant»⁶⁷. Ses *Aventures du baron de Münchhausen* (1988) sont ainsi nourries de nombreux modèles comme Botticelli, mais Doré y trône en maître. Le prologue du film peut être lu comme un discours sur cet héritage. Il s'ouvre sur la sculpture du baron à cheval, modelée d'après une gravure de Doré, mais décapitée par un boulet de canon : une façon d'annoncer le désir du réalisateur d'assiéger, de destituer et de s'approprier l'iconographie de l'illustrateur⁶⁸. Dans sa vocation à réincarner Doré, Terry Gilliam a réinterprété d'autres opus⁶⁹, mais sa carrière est surtout marquée par le projet obsessionnel et inaccessible d'une adaptation de *Don Quichotte* basée sur les illustrations du graveur⁷⁰. Un projet qu'ont concrétisé d'autres réalisateurs, à l'instar de Georg Wilhelm Pabst qui s'était déjà inspiré des gravures « fantastique[s] et réaliste[s] à la fois »⁷¹ de Doré dans *Die 3-Groschen-Oper* (*l'Opéra de*

67. Terry Gilliam cité par Costa et Sánchez, dans *Terry Gilliam : Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2004, p. 181.

68. L'incarnation du baron est d'ailleurs mise en abyme dans un second prologue théâtral qui donne toute la mesure parodique et spectaculaire de cette adaptation.

69. Il a par exemple directement animé certains dessins de Doré dans le générique d'animation qu'il signe pour *Cry of the Banshee* (Gordon Hessler, 1970), sans parler des liens que tissent ses *Frères Grimm* (2005) avec les illustrations doréennes de Perrault.

70. Ce projet connu en 2000 un début de tournage avorté sous le nom de *The Man Who Killed Don Quixote*, dont il reste un « non-making-of » (*Lost in La Mancha*, Fulton et Pepe, 2002). À l'heure de la sortie de ce numéro de 1895 revue d'histoire du cinéma, Gilliam vient d'annoncer qu'il remettait l'ouvrage sur le métier, pour la septième fois (voir www.lemonde.fr/culture/article/2014/01/09/terry-gilliam-relance-pour-la-septieme-fois-son-don-quichotte_4345180_3246.html)

71. Léon Barsacq, *le Décor de film, 1895-1969*, Paris, Henri Veyrier, 1985, p. 64.



a. Gustave Doré, illustration de *Barbe-Bleue*, 1862.
 c. Gustave Doré, illustration de *Peau d'Âne*, 1862.
 b et d. *La Belle et la Bête* (Jean Cocteau, 1945).

quat'sous, 1931) et qui propose un *Don Quichotte* par moments extrêmement doréen, au point que le film fut comparé à un « livre d'images pour adultes, subjuguant d'imagination et de poésie »⁷².

Enfin, les visions doréennes des contes et ses nuées de fées ont imprégné en profondeur d'innombrables adaptations de Perrault. Depuis *la Belle au bois dormant* produit par Pathé en 1909 jusqu'à la *Barbe-Bleue* de Catherine Breillat exactement cent ans après, le cinéma a cultivé cette référence aux illustrations des contes de Doré où se mêlent l'horifique et le féerique. Le film qui rend le plus explicite son dialogue avec ces gravures est assurément *la Belle et la Bête* de Jean Cocteau (1945). Toute la préparation du film s'est faite à l'aune du volume de Perrault illustré par Doré, que Cocteau avait

72. *Lichtbild-Bühne*, 25 mars 1933, cité par Hans-Michael Bock, « Georg Wilhelm Pabst: Documenting a Life and a Career », *The Films of G.W. Pabst*, New Brunswick, London, Rutgers University Press, 1990, p. 228. Notons que le prologue du film met en abyme sa filiation avec le livre imprimé et l'illustration.

remis à son équipe comme une sorte de mode d'emploi pour apprendre à « illustrer un conte de fée »⁷³. Le but n'était pas de « copier » Doré mais d'adopter sa « pensée plastique », de tirer « enseignement » de sa « distribution de lumière, avec des éclats, des ombres, des pénombres, un balancement entre le clair et l'obscur »⁷⁴. Henri Alekan retint la leçon des gravures en créant ce que l'histoire du cinéma considère comme un *paradigme* de la « cinématographie en noir et blanc »⁷⁵. Plusieurs scènes du film proclament cet intertexte doréen avec force, comme la demande en mariage et la remise de la clé d'or qui font prendre à la Bête l'attitude de Barbe-Bleue, ou la descente d'escaliers de la Belle calquée sur la fuite de Peau d'Âne⁷⁶. Cocteau a même thématiqué l'emprise de l'illustrateur et de son « mauvais goût magnifique »⁷⁷ sur sa mise en scène, en faisant apparaître une sculpture de Doré, un bronze de *Persée et Andromède*, dans la décoration de la chambre de Belle : « C'est sous le signe de cet objet que j'ai fait mon film. Il le résume et l'explique. L'influence d'un objet sur nos couches profondes dépasse ce qui se peut croire. »⁷⁸

La galerie biblique à l'écran : un rêve réalisé, une nouvelle « légende dorée »

Enfin, l'œuvre de Doré qui connut la plus grande destinée sur les écrans reste sa *galerie biblique*. Il semble presque difficile de trouver un film religieux qui ne convoque pas ses « décors babyloniens, ses créatures ailées, ses scènes de foule monumentales »⁷⁹. Certains films proclament explicitement cette filiation, jusque dans leurs intertitres ou leurs affiches. Les images de Doré viennent

73. Benjamin Bergery, « Henri Alekan, the Doyen of French Cinematography », *American Cinematographer*, vol. LXXVII, n° 3, mars 1996, p. 48.

74. Henri Alekan, cité par Emmanuel Carrère, « Entretien avec Henri Alekan », *Positif*, n° 286, décembre 1984, p. 24, 25.

75. Jean Cocteau, *la Belle et la Bête*. *Journal d'un film*, Paris, Janin, 1946, p. 164 (rééd. Ramsay). Henri Alekan a toujours revendiqué comme définitoire dans sa carrière cette double rencontre de Cocteau et Doré. L'illustrateur est resté pour lui un modèle fondamental dans sa capacité à traiter la lumière suivant un « dessein mystique interprétatif », notamment dans son illustration du *Paradis* de Dante (chant 31), qu'il reproduit en pleine page dans son traité de référence *Des lumières et des ombres*, Paris, Librairie du Collectionneur, 1991, p. 23.

76. Cette comparaison de la descente d'escaliers fera l'objet d'une double-page comparative exemplaire dans le traité théorique d'Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, *ibid.*, pp. 94-95. La sortie de la version DVD restaurée du film en octobre 2013 fut l'occasion de rediscuter cette prégnance doréenne : voir notamment les bonus du dvd édité par Cannes Classics et l'intervention d'Ellen Schafer dans l'émission de Caroline Broué « La Grande Table : "La Belle et la Bête" – Spéciale Cocteau » diffusé sur France Culture le 2 octobre 2013.

77. Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 196.

78. *Ibid.*, p. 211. La sculpture n'apparaît que de manière extrêmement indistincte dans le film, en phase avec la profondeur presque inconsciente de l'influence que décrit ici Cocteau, mais le réalisateur convoque bien le groupe de *Persée et Andromède* (aussi appelé *Roger et Angélique*, Gustave Doré, 1879) qu'il venait de se faire offrir et qui est désormais exposé à la Maison Jean Cocteau de Milly-la-Forêt. Je remercie Julia Hugot pour m'avoir suggéré cette identification.

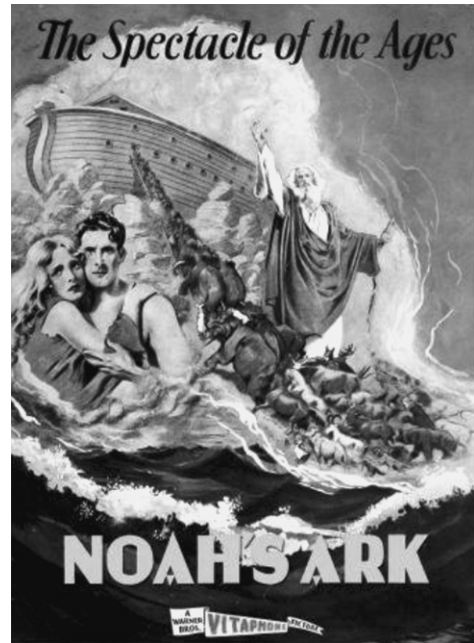
79. Millicent Rose, « Introduction to the Dover Edition », *The Doré Bible Illustrations*, New York, Dover Publications, 1974, p. IX.

ainsi orner les cartons de *From the Manger to the Cross* (Sydney Olcott, 1913), et baliser un jeu de citations aussi bien verbales que visuelles qui culmine dans une *Crucifixion* de Doré en ombres chinoises⁸⁰. Dans *Noah's Ark* (Michael Curtiz, 1928) – en particulier dans ses plans inauguraux de l'arche et de la tour de Babel –, les références doréennes sont telles que l'affiche même du film insère dans son dessin à l'esthétique publicitaire criarde et starifiée le motif intact de *l'Arche* de Doré, recopié trait pour trait.

Mais l'héritage et le succès cinématographique premiers du Doré biblique reviennent indiscutablement à Cecil B. DeMille. Fasciné depuis ses dix ans par *The Doré Bible Gallery*⁸¹, auteur d'une demi-douzaine de superproductions hébraïques ou christiques, ce cinéaste a cultivé en véritables consignes visuelles les « caractéristiques les plus saillantes de la Bible de Doré – réalisme, orientalisme et théâtralisation »⁸², et ce dès *The Ten Commandments* (*les Dix Commandements*, 1923), qui instaure, selon Sumiko Higashi, une stratégie référentielle nouvelle. Jusque-là, DeMille aurait puisé dans des modèles picturaux reconnus afin d'attirer un public cultivé et de donner à ses films (et à la représen-



Gustave Doré, illustration de la Bible, 1866 [Genèse 8:1].

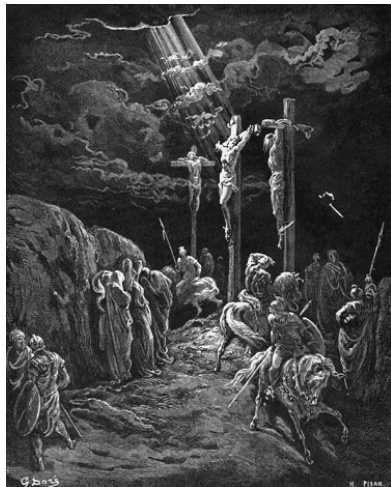


Noah's Ark (Michael Curtiz, 1928).

80. Voir Valentine Robert, « Le verbe en intertitre, l'icône en photogramme. Citations canoniques dans le cinéma muet », dans Claire Clivaz (sous la direction de), *Écritures et réécritures*, Leuven, Peeters, 2012, pp. 532-533.

81. Dan Malan, *op. cit.*, p. 201.

82. Sumiko Higashi, *Cecil B. DeMille and American Culture. The Silent Era*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 192.



Gustave Doré, illustration de la Bible, 1866
[Luc 23:34].



King of Kings (Cecil B. DeMille, 1927).

tation cinématographique émergente en général) une légitimité artistique⁸³. Mais à l'ère des studios, le cinéma du réalisateur assume son statut établi de phénomène culturel de masse, et s'il cite Doré, c'est à titre de producteur d'images à succès, fondateur d'une *consommation* artistique collective et d'un « sensationnalisme qui en appelle à toutes les classes de la société »⁸⁴. Le réalisateur renchérit même sur cette dimension spectaculaire dans son propre remake des *Dix Commandements* de 1956, où il surpasse toutes les démesures en termes de figuration, de prises de vues, d'effets spéciaux pour proposer « du Gustave Doré magnifié en Technicolor »⁸⁵. Le succès record au box office de ce film « nourri à satiété des gravures de Doré »⁸⁶ est le premier moyen par lequel cette iconographie se *grave* dans l'imaginaire collectif du xx^e siècle, et conserve, voire décuple, sa dimension de « culture religieuse de masse ».

L'importance de DeMille dans le champ de la production répercutera en outre cette imprégnation doréenne sur l'esthétique cinématographique hollywoodienne en général. Il s'avérerait même que ce qu'on a appelé dans l'histoire du cinéma (et dans les écoles d'opérateurs) « l'éclairage à la Rembrandt »⁸⁷ devrait plutôt se nommer « à la Doré », puisque c'est bien DeMille le principal responsable de la

83. *Ibid.*

84. *Chicago Evening Journal*, 5 octobre 1986, cité par Dan Malan, *op. cit.*, p. 205.

85. Hervé Dumont, *L'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*, Paris/Lausanne, Nouveau Monde/Cinémathèque suisse, 2009, p. 50.

86. Dan Malan, *op. cit.*, p. 210. Notons que le scénario citait explicitement les illustrations-modèles de chaque scène et que Malan a même identifié une esquisse préparatoire de la séquence du partage de la Mer Rouge copiée trait pour trait sur une gravure de Doré.

87. Ou « Rembrandtisme », voir François Albera, *art. cit.*, pp. 439-431.

systématisation hollywoodienne de ces jeux de clair-obscur aux effets picturalisants⁸⁸, et qu'il puisait ses modèles non chez Rembrandt, mais chez l'illustrateur de la *Sainte Bible*⁸⁹. Le meilleur exemple en est sûrement *The King of Kings* (1927), récit de la vie de Jésus qui utilise l'éclairage filmique pour concrétiser avec une inventivité prodigieuse la symbolique divine de la lumière⁹⁰, en s'inspirant très directement des découpes en silhouettes, des flous atmosphériques, des effets de rayonnement et d'obscurcissement qui font le talent de la Bible et de toute l'œuvre de Gustave Doré⁹¹.

L'adéquation entre la Bible illustrée de Doré universellement diffusée et les principes de distribution et d'exploitation des films a fait qu'historiquement, parmi les premiers à comprendre l'impact culturel de masse promis par le dispositif cinématographique, on trouve des prêtres qui abordent le nouveau médium et son pouvoir d'imprégnation visuelle à l'aune même d'un paradigme doréen. Ils prônent que le cinéma est la nouvelle galerie de Doré, son « extension » moderne, la « prochaine évolution de l'âge industriel pour porter la Christianité aux masses »⁹². Il est en tout cas avéré qu'en donnant à sa galerie biblique et à toute son œuvre un destin cinématographique et le statut projeté d'une nouvelle « légende dorée », les réalisateurs ont accompli un rêve que l'artiste aurait caressé de toute son ampleur prémonitoire lorsque deux amateurs américains de sa série *Paris tel qu'il est* lui avaient proposé de reprendre et de transposer ses toiles pour un « panorama ambulante », une sorte de « cirque annoncé à grand renfort de tambours et trompettes »⁹³. Gustave se serait alors pris à imaginer « l'Amérique entière affluer devant cette œuvre dont il avait déjà fait une idole » ; il se serait vu « illustrer en un jour » et « placé, du coup, au pinacle de ses rêves »⁹⁴. Le cinéma l'a exaucé.

88. Si l'on parle déjà de clair-obscur « à la Rembrandt » et de « rembrandtisme » à propos du plan final de *A Drunkard's Reformation* de D.W. Griffith (1909) (voir V. Nielsen, *Isobrazitielnoie postroiénié film'a*, Moscou, Kino Foto Izdat, 1936 cité par François Albera dans Lev Kouléchov, *L'Art du cinéma et autres écrits*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994, p. 213), DeMille est traditionnellement reconnu comme le fondateur du procédé. Delluc, notamment, considère que l'étonnement suscité par *The Cheat* (*Forfaiture*, Cecil B. DeMille, 1916) se loge dans ses inédites « tentatives de rembrandtisme » (Louis Delluc, « Photographie n'est pas photogénie » (1920), *Écrits cinématographiques*, Paris, Cinémathèque française, 1985, vol. I, p. 36). Et DeMille s'auto-crédite non seulement de la technique mais aussi de sa terminologie, disant l'avoir instituée dans une âpre discussion sur la production de *The Warrens of Virginia* (1915). Sam Goldwin lui aurait objecté que devant ces visages éclairés à moitié, les exploitants ne paieraient que la moitié du prix du film. DeMille l'aurait convaincu en proclamant qu'il s'agissait d'un « éclairage à la Rembrandt » (*Rembrandt lighting*), une maestria de deuxième degré pour laquelle les exploitants paieraient double ! (Cecil B. DeMille, *The autobiography of Cecil B. DeMille*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1959, p. 115) Pour une mise en perspective théorique du rembrandtisme au cinéma, voir François Albera, « Cinéma et arts plastiques », *Cinéma*, n° 1, automne 2001, pp. 89-90.

89. Simon Louvish, *DeMille and the Golden Calf*, Londres, Faber and Faber, 2007, p. 220.

90. Voir Valentine Robert, « *Acheiro-poïétique* du cinéma. La révélation du Christ par l'écran », dans Alain Boillat, Jean Kaempfer, Philippe Kaenel (dir.), *Jésus en représentations. De la Belle Époque à la postmodernité*, Gollion, Infolio, 2011, pp. 367-397.

91. Simon Louvish (*op. cit.*, p. 269) a même vu dans la séquence de la mort du Christ de ce film le « moment le plus doréen de toute l'œuvre de DeMille ».

92. Kevin Lewis, « Rev. Herbert Jump and the Motion Picture », *Film History*, vol. XIV, n° 2, 2002, p. 213.

93. Paul Lacroix cité par Blanche Roosevelt, *op. cit.*, p. 153.

94. *Ibid.*, p. 154.

POINT DE VUE Charles Cros et le problème « cinéma » : écrire l'histoire avec Bachelard et Simondon
par Benoît Turquety

ÉTUDES Fictions incarnées : pratiques publicitaires du *Ballyhoo* et regard spectatorial dans le cinéma muet hollywoodien
par Fabrice Lyczba

Usages de l'opérette aux débuts du parlant à Hollywood : innovations techniques et stratégies spectaculaires
par Katalin Por

René Clair et la résistance à la voix synchrone parlée. Ce que nous disent les « machines parlantes » d'*À nous la liberté!*
par Alain Boillat

ARCHIVES Le machinisme et la révolution dans *À nous la liberté!* de René Clair vus par trois périodiques de gauche
par François Albera

Identification d'un Maître. Exposer Antonioni (cahiers de travail)
par Dominique Païni

CHRONIQUES EXPOSITIONS

Un héritage confisqué? Jacques Demy et Ciné-Tamaris
par Jean-Pierre Berthomé

L'œuvre de Gustave Doré au cinéma
par Valentine Robert

« Picasso devant la télé » à Dijon et à Genève
par François Albera

« Erwin Blumenfeld (1897-1969). Photographies, dessins et photomontages » au Jeu de Paume
par François Albera

LIVRES, REVUES, DVD