

***Persistance de la vieille lanterne
magique. La circulation des décors
lumineux d'Eugène Frey sur les scènes
parisiennes¹***

Stéphane TRALONGO

On sait que l'histoire des grands théâtres lyriques a été marquée, au début du XX^e siècle, par l'intégration des procédés de la lanterne magique au domaine de la mise en scène, grâce à une illustration très fameuse du dispositif de projection utilisé dans *La Walkyrie* de Wagner à l'Opéra de Monte-Carlo². On se doute

¹ Je remercie Nathalie Rosticher-Giordano pour l'aide qu'elle m'a généreusement offerte tout au long de la préparation de cette étude, notamment en mettant à ma disposition les archives du Nouveau Musée National de Monaco qui ont servi de point de départ à mes recherches sur Eugène Frey. J'exprime aussi ma gratitude à Mathias Auclair, Isabelle Moindrot et Jean-Michel Nectoux pour les informations qu'ils ont eu l'obligeance de me fournir aux différentes étapes de mon travail.

² Il existe au moins deux illustrations différentes de la chevauchée des Walkyries telle qu'elle était exécutée avec le dispositif de projection de Frey. L'une représente la scène vue depuis le côté jardin, l'autre vue depuis le côté cour. Pour la première, voir Albert GUIMBERT, « Les décors lumineux marquent un progrès considérable dans l'art de la décoration scénique », *La science et la vie*, 61 (février-mars 1922), p. 238. Pour la seconde, voir M. MOLINIÉ, « Décors lumineux (Les) », *Larousse mensuel*, 198 (août 1923), p. 204. Ces illustrations ont été reproduites dans de nombreuses publications par la suite. Voir notamment Martine KAHANE et Nicole WILD, *Wagner et la France*, Paris : Herscher, 1983, p. 105 ; Isabelle MOINDROT, « La fabrique du fantastique sur la scène de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle : truquages, effets, techniques spectaculaires », *Opéra et fantastique*, sous la direction d'Hervé LACOMBE et Timothée PICARD, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011. Dans ces deux derniers ouvrages, les légendes indiquent que la seconde illustration représente l'Opéra de Paris, mais c'est le catalogue de la vente aux enchères du 25 novembre 1978 à la Galerie des ventes d'Orléans qui semble être à l'origine de cette confusion. Voir Louis SAVOT, *Tableaux XIX^e &*

Stéphane TRALONGO, « Persistance de la vieille lanterne magique. La circulation des décors lumineux d'Eugène Frey sur les scènes parisiennes. »

moins, en revanche, de la longévité de cette pratique à laquelle s'est consacré, jusque dans les années 1930, le concepteur de ce dispositif, l'artiste-peintre Eugène Frey³. Celui qui se présentait comme l'inventeur des « décors lumineux⁴ » n'a certes pas été le premier à introduire des projections d'images fixes ou animées dans des spectacles de scène, mais les efforts qu'il a déployés, tout au long de sa vie, pour élaborer, perfectionner et pérenniser cette technique en ont assurément fait l'un des spécialistes de sa génération. Alors que l'œuvre qu'il a réalisée en collaboration avec le décorateur Alphonse Visconti sous la direction de Raoul Gunsbourg à l'Opéra de Monte-Carlo, de 1904 à 1924, puis pendant la saison 1937-1938, est aujourd'hui valorisée par les expositions du Nouveau Musée National de Monaco⁵, il reste à redécouvrir plus largement la contribution de Frey à l'histoire déjà ancienne des images projetées sur scène. Il s'agit en même temps de dépasser l'approche « pré-cinématographique⁶ » de la lanterne magique, en étudiant la pratique que Frey a instaurée au moment où le cinéma était déjà implanté en de multiples lieux.

L'entrée de son dispositif de projection dans le champ des pratiques dramatiques traditionnelles illustre d'abord l'entrelacement des techniques, des savoir-faire et des disciplines dans lequel prend forme le spectacle de scène au tournant du siècle. Le processus de création établi par Frey lui demande d'ailleurs d'avoir des connaissances en peinture, en optique et en électricité, pour parvenir à projeter sur scène des décors à transformations, mais aussi, de façon plus surprenante encore, des personnages en mouvement. La circulation de son dispositif dans les salles de music-hall, de théâtre et d'opéra témoigne en outre de la perméabilité des genres qui s'approprient et s'échangent les

modernes. Atelier Joseph-René Verdier, élève de Rosa Bonheur, s.l.n.é., 1978, s.p. Je remercie Nathalie Rosticher-Giordano de m'avoir fourni ces informations.

³ Hugues Freye, dit Eugène Frey, né le 16 octobre 1864 à Bruxelles, a été naturalisé français par décret du 22 janvier 1894 et a été nommé Chevalier de la Légion d'honneur le 23 juin 1926. Voir Hugues Freye, dossier de Légion d'honneur, 1926, Archives nationales, 19800035/443/59290.

⁴ C'est l'expression que Frey retient pour nommer les décors qu'il projette sur scène : « Je désire que mes tableaux soient toujours désignés sous le titre de Décors Lumineux » (lettre d'Eugène Frey au Président de la Société anonyme des Bains de Mer, 19 décembre 1907, Nouveau Musée National de Monaco, fonds Eugène Frey).

⁵ *Acte I. Pour un nouveau musée*, Nouveau Musée National de Monaco, du 17 décembre 2004 au 27 février 2005, Monaco ; *Looking up...™ Yinka Shonibare, MBE*, Nouveau Musée National de Monaco, du 8 juin 2010 au 30 avril 2011, Monaco.

⁶ Pour une critique de la notion de « pré-cinéma », voir notamment Laurent GUIDO et Valentine ROBERT, « Jean-Léon Gérôme : un peintre d'histoire présumé "cinéaste" », *1895 revue d'histoire du cinéma*, 63 (printemps 2011), p. 9-23.

inventions. Parallèlement à son travail à Monaco, Frey est amené à collaborer avec des directeurs aussi différents que Victor de Cottens et H. B. Marinelli au Théâtre de l'Olympia, les frères Émile et Vincent Isola au Théâtre de la Gaîté et Pedro Gailhard à l'Opéra de Paris. Si son dispositif se décline surtout sur de grandes scènes théâtrales, il est enfin lié à ces espaces culturels voisins que sont les milieux du cabaret, du musée et de l'édition. La carrière de Frey passe ainsi par les théâtres d'ombres où sa technique est développée, par les expositions où elle est exhibée et par les publications où elle est analysée.

Suivre le parcours de Frey permet non seulement de retracer l'évolution de son dispositif à travers les arts de la scène, mais aussi de mettre au jour les contraintes culturelles, économiques et sociales auxquelles cette évolution a été soumise. C'est que les goûts, les intérêts et les relations de l'inventeur entrent en jeu dans l'application de sa technique à la mise en scène, dans son transfert d'un genre à un autre et dans sa perpétuation au fil des saisons. Les très rares témoignages qu'il a semés derrière lui, tels que le manuscrit de sa conférence sur *La technique des décors lumineux* faite à Liège en 1925⁷, ainsi que quelques lettres⁸ et entretiens⁹, laissent entrevoir un « magicien-poète¹⁰ », comme l'avait surnommé Paul Milliet, mais aussi un homme-orchestre qui a travaillé avec persévérance au développement de son invention. Le fonds de maquettes, de plaques et de disques qui a pu être préservé par la Société des Bains de Mer de Monaco donne une idée plus précise de l'esthétique du spectaculaire à laquelle a abouti son dispositif. Nous avons souhaité commencer à retracer ici son expérience dans le théâtre d'ombres, sa participation à l'Exposition de 1900 et les activités peu connues qu'il a continué de mener à Paris pendant son importante carrière monégasque, carrière que les études de Jean-Michel Nectoux¹¹ et de Nathalie Rosticher-Giordano¹² ont permis de mettre en lumière.

⁷ Eugène FREY, *La technique des décors lumineux*, manuscrit dactylographié, 1925, F-Po [Archives carton 2236].

⁸ Nouveau Musée National de Monaco, fonds Eugène Frey.

⁹ Voir G. DAVIN DE CHAMPCLOS, « La soirée », *Comœdia*, 57 (26 novembre 1907), p. 3 ; Pierre BARLATIER, « Allons-nous revoir à Paris "Les décors lumineux" d'Eugène Frey ? », *Comœdia*, 8372 (11 janvier 1936), p. 1-2. Il faut ajouter à ces entretiens des textes qui ont vraisemblablement été écrits avec la collaboration de Frey. Voir GUIMBERT, « Les décors lumineux marquent un progrès considérable dans l'art de la décoration scénique », p. 230-240 ; Lucien FOURNIER, *L'éclairage*, Paris : Hachette, 1925, p. 143-150.

¹⁰ Paul MILLIET, « *Le Lac des Aulnes* », *Le Monde artiste*, 48 (1^{er} décembre 1907), p. 755.

¹¹ Jean-Michel NECTOUX, « Notes sur l'art du décor à Monte-Carlo », *L'Opéra de Monte-Carlo au temps du Prince Albert I^{er} de Monaco*, sous la direction de Jean-Michel NECTOUX, Paris : Réunion des musées nationaux, 1990, p. 37-43.

Stéphane TRALONGO, « Persistance de la vieille lanterne magique. La circulation des décors lumineux d'Eugène Frey sur les scènes parisiennes. »

Avant de travailler sur de grandes œuvres lyriques, Frey s'était déjà fait, à la fin du siècle, une réputation dans le milieu des cabarets artistiques montmartrois. C'est le célèbre théâtre d'ombres du Chat Noir qui semble avoir particulièrement influencé sa conception des projections à cette époque¹³. Henri Rivière y a en effet développé l'usage des vues de lanterne magique dans les pièces d'ombres, afin de projeter des décors en couleurs avec des effets de profondeur¹⁴. Dans la petite baraque encombrée qui lui sert de coulisses, Rivière introduit dans des châssis à rainures des vues qui sont vivement éclairées à la lumière oxhydrique derrière les découpages de zinc¹⁵. À la fermeture de l'établissement en 1897, Frey prend justement la direction de la Boîte à Musique, un nouveau cabaret situé au 75, boulevard de Clichy. Il s'assure le concours de plusieurs anciens artistes du Chat Noir, à l'instar de Léon de Bercy qui occupe en même temps les fonctions d'auteur, de présentateur, de récitant et de régisseur¹⁶. Il compose avec eux un programme de monologues, d'imitations et de chansons, mais il mise surtout, comme l'indique son cachet de directeur¹⁷, sur la création d'un répertoire de pièces d'ombres¹⁸. De 1897 à 1898, il lance ainsi des œuvres telles que *L'Inutile Vertu* de Jean Lorrain¹⁹, *Le Retour* de René Maizeroy²⁰, *Les Saisons* d'Auguste Germain²¹, *Le Siècle* de Léon Roger-Milès²² et *Venez en ombres* de Chardeuil et Franck²³. Il contribue alors largement au succès des projections, en réalisant des décors à transformations qui font la renommée de l'établissement et attirent une élégante clientèle : « D'ailleurs, les

¹² Nathalie ROSTICHER, « Les décors lumineux d'Eugène Frey », *Acte I pour un nouveau musée*, sous la direction de Jean-Michel BOUHOURS, Nathalie ROSTICHER et Allen S. WEISS, Monaco – Paris : Nouveau Musée National de Monaco – Éditions de la Martinière, 2004, p. 74-83 ; ROSTICHER, « Technique d'Eugène Frey », p. 84-85.

¹³ MONTRACHET, « Les décors lumineux du peintre Eugène Frey », *Comœdia*, 2080 (12 juin 1913), p. 3.

¹⁴ Henri DE WEINDEL, « Le "Chat-Noir" », *L'Illustration*, 2656 (20 janvier 1894), p. 51-53.

¹⁵ Léo CLARETIE, « L'envers du Chat-Noir », *Le Temps*, 11931 (25 janvier 1894).

¹⁶ Léon DE BERCY, *Montmartre et ses chansons. Poètes et chansonniers*, Paris : H. Daragon, 1902, p. 207.

¹⁷ On relève sur les manuscrits de la censure conservés aux Archives nationales le cachet suivant : « LA BOÎTE À MUSIQUE, THÉÂTRE D'OMBRES, 75, Boulev^d de Clichy ».

¹⁸ Certaines pièces d'ombres jouées à la Boîte à Musique ont été publiées. Voir Gaston ARMAN DE CAILLAVET et Alphonse FRANCK, *La loi de l'ombre*, Paris : P. Ollendorff, 1897.

¹⁹ Jean LORRAIN, *L'inutile vertu*, manuscrit de la censure, 1897, Archives nationales [F¹⁸ 1449].

²⁰ René MAIZEROT, *Le retour*, manuscrit de la censure, 1898, Archives nationales [F¹⁸ 1456].

²¹ Auguste GERMAIN, *Les saisons*, manuscrit de la censure, 1898, Archives nationales [F¹⁸ 1451].

²² Léon ROGER-MILÈS, *Le siècle*, manuscrit de la censure, 1897, Archives nationales [F¹⁸ 1451].

²³ [CHARDEUIL et FRANCK], *Venez en ombres*, manuscrit de la censure, 1898, Archives nationales [F¹⁸ 1454].

Stéphane TRALONGO, « Persistance de la vieille lanterne magique. La circulation des décors lumineux d'Eugène Frey sur les scènes parisiennes. »

décors lumineux de Frey ne vaudraient-ils pas à eux seuls le voyage ? », s'exclame un journaliste²⁴. Lorsqu'il rend visite à la Boîte à Musique, Francisque Sarcey ne manque pas non plus de les signaler dans sa prestigieuse chronique théâtrale, comme le montre sa critique des *Saisons* en janvier 1898 :

Les Saisons, ce n'est pas autre chose qu'un petit drame vu dans une lanterne magique, tandis que des récitants et des chanteurs accompagnent, ainsi que cela se pratiquait au Chat-Noir, les diverses scènes qui passent sous les yeux du public. Le poème des *Saisons* est fort adroitement coupé ; il est de M. Auguste Germain ; la musique, toute pleine de délicatesse exquise, est de M. Francis Thomé. Les décors, signés Eugène Frey, sont des merveilles de rendu, et les ombres qu'a dessinées le jeune et déjà célèbre Georges Redon, plaisent par la variété et la vérité des attitudes²⁵.

Si le critique rappelle que la technique des projections est directement héritée du Chat Noir, il n'en souligne pas moins la qualité du spectacle auquel il a assisté. Le manuscrit des *Saisons* que Frey a soumis à la censure donne d'ailleurs une idée plus précise des effets qu'il a cherché à obtenir : changements à vue, variations de couleur et jeux d'éclairage. Le poème évoque en effet le passage des saisons à travers des tableaux dont la composition, le coloris et la lumière se modifient avec le lever du soleil, la formation de l'orage, la tombée du crépuscule, l'arrivée de la lune et des étoiles. Les didascalies vont dans le sens de cette description en donnant des indications d'éclairage qui font plus penser à une séance de lanterne magique qu'à du théâtre d'ombres. La réclame de l'établissement attire régulièrement l'attention sur le travail de Frey, en mettant au premier rang des attractions les décors à transformations qui sont annoncés comme la « vraie spécialité de la Boîte à Musique²⁶ ». On affiche aussi la volonté de présenter un spectacle artistique raffiné, distinct de la production des autres cabarets montmartrois par la notoriété de ses auteurs, la morale de ses histoires et, bien sûr, la beauté de ses ombres, qu'on n'hésite pas à qualifier de « genre tout nouveau²⁷ ». Malgré une existence bien éphémère, la Boîte à Musique attire très rapidement des personnalités de la vie artistique parisienne telles que Jules Claretie, Anatole France et Jeanne Granier²⁸.

En mai 1898, le nom du cabaret disparaît des journaux, mais Frey n'abandonne pas pour autant la pratique des ombres, car on le retrouve, dans les mois qui

²⁴ Adrien VÉLY, « Soirée parisienne », *Le Gaulois*, 59777 (27 mars 1898), p. 3.

²⁵ Francisque SARCEY, « Chronique théâtrale », *Le Temps*, 13362 (2-3 janvier 1898).

²⁶ A. MERCKLEIN, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 41 (10 février 1898), p. 5.

²⁷ Jules HURET, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 120 (30 avril 1897), p. 4.

²⁸ NICOLET, « Courrier des spectacles », *Le Gaulois*, 5606 (12 mars 1897), p. 3.

Stéphane TRALONGO, « Persistance de la vieille lanterne magique. La circulation des décors lumineux d'Eugène Frey sur les scènes parisiennes. »

suivent, à la Salle Mustel où il donne *Au Pays breton* de René Delbost²⁹. Il met aussi à profit son expérience des projections en collaborant avec différents établissements parisiens. Il s'était déjà fait remarquer en réalisant des projections de la lune dans *Tout Paris en revue* au Théâtre des Folies-Dramatiques en 1894³⁰. Il continue ce genre de travail avec *La Fontaine des fées* au Théâtre des Folies-Marigny en 1899³¹. C'est toutefois sa participation à l'Exposition universelle de 1900 à Paris qui le conduit à mettre au point ce à quoi il se dévouera jusqu'à la fin de sa vie, la technique des décors lumineux. Il expérimente en effet cette technique au Palais de la Danse³², un théâtre construit sur la rue de Paris à proximité du Grand Guignol, de la Roulotte et du Théâtre Loïe Fuller, mais aussi de la Maison du Rire où l'on reprend le répertoire du Chat Noir³³. Le journaliste Georges Bourdon, qui partage la concession de ce théâtre avec l'architecte Lemarié, rapporte qu'il a fait appel à Frey pour résoudre le problème des changements de décors que pose la représentation de deux ballets luxueux sur cette scène³⁴. Alors que les décors de *L'Heure du berger* réalisés en toiles peintes par Orazi et Moisson sont installés dans les coulisses du théâtre, ceux de *Terpsichore* sont projetés par Frey depuis le lointain sur un rideau de fond qu'on a rendu transparent par un simple mouillage préalable. Le processus de création qu'il met en place pour obtenir ces projections demande à la fois des talents de décorateur, de photographe et de lanterniste :

M. Frey établit d'abord au lavis les maquettes des décors sur un format de quarante centimètres sur cinquante environ. Puis il les photographia et obtint ainsi des clichés de 9 X 12. Le plus difficile restait à faire : les peindre, leur donner les tons nécessaires, avec assez de délicatesse, de sûreté, de précision et de minutie, pour qu'ils pussent subir un grossissement de *trois mille deux cents fois* environ. Travail de miniature et d'adresse extrême, – car la moindre faute, avec cet agrandissement formidable, se fût traduite par une tache énorme, – et qu'il réussit à merveille. Un double verre fut

²⁹ René DELBOST, *Au pays breton*, manuscrit de la censure, 1899, Archives nationales [F¹⁸ 1463].

³⁰ Henri BLONDEAU et Hector MONRÉAL, *Tout Paris en revue*, Paris : Tresse & Stock, 1895, p. 81-89.

³¹ *Théâtre Marigny*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle [8-RO-15736].

³² René MAIZEROY, « Le Palais de la danse », *Le Théâtre*, 40 (août 1900), p. 3-22.

³³ Alfred PICARD, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport général administratif et technique*, tome 7, Paris : Imprimerie nationale, 1903, p. 233-234.

³⁴ Georges BOURDON, « Un essai de décoration nouvelle », *L'Art du théâtre*, 7 (août 1901), p. 162-166.

Stéphane TRALONGO, « Persistance de la vieille lanterne magique. La circulation des décors lumineux d'Eugène Frey sur les scènes parisiennes. »

appliqué sur le cliché ainsi obtenu : il ne restait plus qu'à le glisser dans l'objectif³⁵.

La substitution des toiles peintes par des images projetées dans le ballet *Terspsichore* d'Adolphe Thalasso soulève néanmoins de nouvelles difficultés techniques. Les lanternes de projection doivent être stabilisées sur un praticable, avec assez de recul pour que les décors recouvrent la surface du rideau de fond. L'éclairage scénique traditionnel doit surtout être modifié dans son organisation, afin que les lumières de la rampe, des herse et des portants, qui restent allumées pendant le spectacle, ne croisent pas celles des lanternes de projection. Frey se sert d'un nouvel appareil triple avec des objectifs à grand angle conçu spécialement à cette occasion par la maison Clément et Gilmer. La combinaison de trois lanternes magiques lui permet d'utiliser les obturateurs pour réaliser les changements à vue d'un tableau à l'autre et les transformations d'un même décor. Orazi et Moisson se sont chargés de la toile peinte, des châssis et des fermes du décor de palais sur lequel s'ouvre et s'achève la représentation. Frey a quant à lui préparé les projections de paysages qui s'intègrent à ces éléments de décoration une fois la toile peinte enlevée pendant le reste du spectacle. Au tableau de l'Italie par exemple, une troupe d'Arlequins, de Pierrots et de Colombines exécute des danses devant un décor à transformations de la baie de Naples, avec des effets de soleil, de crépuscule, de lune, de nuages et d'éruption. Les autres aspects scéniques ont du reste été tout aussi soignés, car les danses sont réglées par Mariquita et les costumes sont fabriqués par la maison Landolff³⁶.

Le papier à lettre de la correspondance de travail de Frey des années 1930 porte encore la marque de cette manifestation de prestige, qui rappelle son antériorité sur l'utilisation du procédé³⁷. Frey se souvient toutefois de sa participation à l'Exposition universelle comme d'une première démonstration précaire de sa technique qu'il n'aura de cesse de perfectionner par la suite. Engagé à partir de 1904 à l'Opéra de Monte-Carlo, il y travaille pendant vingt ans au cours desquels il apporte des modifications assez importantes à son dispositif. La conférence qu'il donne en 1925 fait le point sur la technique et l'esthétique des décors lumineux auxquelles il est parvenu à force de recherches et grâce au soutien de Gunsbourg à Monaco. En augmentant le nombre de lanternes de

³⁵ Même référence, p. 163.

³⁶ *Palais de la danse*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle [4-RT-12713.

³⁷ Nouveau Musée National de Monaco, fonds Eugène Frey.

projection, Frey a complexifié son dispositif, dont la manipulation est devenue plus délicate, mais il a ainsi introduit des nuances dans les changements qui s'opèrent sur le rideau de fond, pour retrouver les transformations si nuancées qui avaient fait son succès à la Boîte à Musique : « dans les décors lumineux rien n'est inerte, tout est variation et mouvement : coloris, luminosité, formes même³⁸ ». Il se sert en plus d'autres lanternes spéciales qui permettent de projeter des disques en carton incrustés de morceaux de verre, pour représenter des personnages et des animaux en mouvement, comme la course à l'abîme de *La Damnation de Faust* de Berlioz en 1907, par exemple. Dans son livre sur l'éclairage publié en 1925, Lucien Fournier en décrit le fonctionnement en reprenant presque mot pour mot les explications de Frey :

D'autres projecteurs indépendants réalisent les projections animées obtenues d'une manière très différente des procédés cinématographiques. Un disque en verre est divisé en quinze secteurs portant chacun, à la périphérie, une vue d'un être animé (personnage ou animal). Si nous supposons, par exemple, qu'un temps de galop d'un cheval soit décomposé en 15 mouvements, chacun de ces 15 mouvements figurera sur chacun des 15 secteurs du disque ; une révolution de ce disque permettra donc de reconstituer le galop et une suite de révolutions réalisera l'apparition d'un cheval courant au galop³⁹.

Pendant que les interprètes sont en scène, les machinistes doivent manipuler ces lanternes avec précaution, car, à la différence de celles qui servent pour les décors, elles sont mobiles pour que les projections animées se déplacent sur le rideau de fond. Ils doivent du reste suivre précisément les repères qui ont été pris à l'avance sur la partition pour que les images coïncident avec la musique. Frey est bien conscient de cette contrainte, lui qui connaît le rôle de l'accompagnement musical dans le théâtre d'ombres, de sorte qu'il rappelle l'importance de synchroniser les transformations des décors lumineux avec les variations de la musique de l'orchestre : « C'est une véritable partition optique, qui doit être l'exact reflet synchronique de la partition musicale, surtout lorsqu'il [*sic*] s'agit d'un opéra ou d'un opéra-comique, – un ballet offrant beaucoup plus de latitude⁴⁰. » C'est aussi à des préoccupations économiques que doit faire face Frey pour continuer l'exploitation de son invention. Il met ainsi en avant à plusieurs reprises la rentabilité de sa technique, en montrant qu'elle

³⁸ FREY, *La technique des décors lumineux*, p. 11.

³⁹ FOURNIER, *L'éclairage*, p. 148.

⁴⁰ FREY, *La technique des décors lumineux*, p. 9.

Stéphane TRALONGO, « Persistance de la vieille lanterne magique. La circulation des décors lumineux d'Eugène Frey sur les scènes parisiennes. »

permet de remplacer une machinerie lourde, imposante et coûteuse, tout en réalisant de nouveaux effets spectaculaires qui attirent la curiosité du public.

Le défi qui se présente à Frey lorsqu'il est chargé d'introduire ses décors lumineux à l'Opéra de Paris en 1907 est non seulement technique, car les dimensions de la scène sont colossales, mais aussi esthétique, car les attentes des critiques sont particulièrement élevées. Le luxe des décors s'impose d'autant plus qu'il s'agit d'un ballet-féerie d'Henri Maréchal et G. Vanara intitulé *Le Lac des Aulnes*, sur lequel va prendre fin la direction de Pedro Gailhard. Dans une lettre publiée par *Le Figaro* en septembre, Frey rappelle sa méthode dans un exposé très proche des descriptions qui ont déjà été faites depuis l'Exposition, mais qui montre les modifications qu'il a apportées entre-temps à son dispositif, comme l'ajout de lanternes, l'agrandissement des projections et, même s'il ne nomme pas le procédé, l'utilisation de disques pour les personnages en mouvement⁴¹. En novembre, Maréchal insiste pour sa part sur la nouveauté de la technique, en ne cachant pas qu'il compte beaucoup sur cette innovation pour fournir un cadre très brillant à sa musique⁴². On peut suivre à la répétition générale du 25 novembre le soiriste de *Comœdia* qui rencontre justement Frey dans les coulisses en effervescence :

Le binocle de M. Frey s'agite sur un nez que fronce un petit rictus de modestie. La barbe blonde, très aiguisée, en fait autant, tandis que le doigt tendu du décorateur lumineux m'indique une manière d'échafaud moyen âge très haut perché et sur le sommet duquel sont braqués trois appareils à projections.

Grimpons. M. Frey me donne, là-haut, l'explication que quête mon regard :
– C'est bien simple : Au début du deuxième acte, une toile blanche est tendue entre cet appareil et les arrière-plans de la scène. Exactement comme s'il s'agissait d'une séance cinématographique, je projette sur cet écran trois paysages successifs : une forêt, un manoir au-dessus duquel éclate un orage, et un étang dans une clairière. Le tout en couleurs. Tenez, voici mes plaques.

Et M. Frey me tend un minuscule châssis dans lequel est fixé [*sic*] une plaque photographique 9x12, c'est-à-dire de la dimension d'une grande carte de visite.

La projection faite à quinze mètres grossit quatorze mille fois la carte de visite en question.

⁴¹ Serge BASSET, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 253 (10 septembre 1907), p. 4-5.

⁴² H.-M. DE SAINT-GEORGES, « Avant-premières », *La Presse*, 5649 (26 novembre 1907), p. 2.

Stéphane TRALONGO, « Persistance de la vieille lanterne magique. La circulation des décors lumineux d'Eugène Frey sur les scènes parisiennes. »

Voilà comment, sans qu'on baisse le rideau, le public assiste à trois transformations successives de décor⁴³.

La comparaison avec une séance de cinématographe est assez ambiguë, parce que les projections se font par transparence sur le rideau de fond et parce que les lumières restent allumées pendant la représentation⁴⁴. Les décors de vallée, de forêt et de lac qui sont projetés par ce biais rappellent surtout plus des vues de lanterne magique, dont le style pictural est mieux approprié aux conventions de l'opéra⁴⁵. Au deuxième tableau où apparaissent ces décors lumineux, on donne un divertissement sur des bandes d'eau praticables, qui reflètent les pas de Meunier, Trouhanowa et Zambelli, ainsi que les images projetées par Frey. Le mélange des genres du ballet et de la féerie s'opère bien à ce moment dans la convergence des pratiques de la danse, de la décoration et de la projection. L'intégration des décors lumineux est toutefois loin d'être complète si l'on se fie à Pierre Lalo qui, en plus d'en avoir trouvé l'aspect « trop "lanterne magique" », a remarqué une « disparate essentielle » dans ce dispositif qui rejette dans l'ombre les autres éléments scéniques⁴⁶. Cela n'empêche pas Catulle Mendès de constater « l'heureux effet des projections électriques⁴⁷ », ni Gabriel Fauré de se laisser emporter par « l'émerveillement des tableaux où l'art inventif de M. Frey se manifeste de façon si prestigieuse⁴⁸ ».

Une autre collaboration marquante s'engage ensuite avec les directeurs du Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté, les célèbres frères Isola. Ceux qui s'étaient fait connaître par leurs séances de prestidigitation au Théâtre des Capucines avaient déjà fait leurs preuves dans le domaine de l'administration, en dirigeant pendant plusieurs années Parisiana, l'Olympia et les Folies-Bergère⁴⁹. Ils ont aussi manifesté très tôt un intérêt pour les techniques de

⁴³ G. DAVIN DE CHAMPCLOS, « La soirée », p. 3.

⁴⁴ Toutefois, il est vrai que les spectateurs peuvent assister à des projections de films par transparence dans une salle de cinéma comme le Gaumont-Palace, par exemple. Je remercie Martin Barnier de m'avoir fourni cette information. De même, certaines salles laissent les lumières allumées pendant les projections. Voir Jean-Jacques MEUSY, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris : CNRS Éditions, 1995.

⁴⁵ ASPERTINI, « Les décors lumineux d'Eugène Frey », *Le Théâtre*, 216 (décembre 1907), p. 14-17.

⁴⁶ Pierre LALO, « La musique », *Le Temps*, 16963 (3 décembre 1907).

⁴⁷ Catulle MENDÈS, « Premières représentations », *Le Journal*, 5535 (26 novembre 1907), p. 5.

⁴⁸ Gabriel FAURÉ, « Les théâtres », *Le Figaro*, 330 (26 novembre 1907), p. 4.

⁴⁹ On relève dans les programmes du Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté conservés à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris les informations suivantes : « Après avoir donné pendant sept ans des représentations au Théâtre des Capucines, ils devinrent directeurs de

Stéphane TRALONGO, « Persistance de la vieille lanterne magique. La circulation des décors lumineux d'Eugène Frey sur les scènes parisiennes. »

projection, notamment pour le cinématographe, d'abord avec l'Isolatographe dont ils se servent au Théâtre des Capucines dès 1896⁵⁰, puis avec d'autres appareils installés dans leurs salles, pour les séances de « Cinéma-théâtre » à l'Olympia, par exemple⁵¹. Ils s'éloignent toutefois du milieu du music-hall par la suite, en déposant en 1906 leur candidature à la direction de l'Opéra de Paris, qu'ils n'obtiendront pas, et en inaugurant en 1908 le Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté⁵². Les frères Isola ont pu avoir facilement connaissance du travail de Frey, qui avait d'ailleurs présenté un numéro de music-hall, *Kalythéa*, au Casino de Paris⁵³. Dès octobre 1909, ils font savoir dans la presse que l'opéra de Jean Nougès *Quo Vadis ?* sera monté au Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté avec des décors lumineux de Frey⁵⁴. Bien que le tableau des « Jardins de Pétrone » soit aussi exécuté par ce moyen, c'est surtout celui de « L'Incendie de Rome » qui va frapper les commentateurs :

J'ai pu voir comment est obtenu l'incendie de Rome dans *Quo Vadis ?* Il y a sept appareils qui fonctionnent simultanément, projetant chacun une phase de l'incendie : ces phases sont peintes par M. Frey sur de petits tableaux de verre qui ont neuf centimètres sur douze ; on comprend quelle perfection de mécanisme, quel soin de mise en œuvre il faut à tous les rouages pour produire les mouvements amplifiés qui donneront l'illusion au spectateur. Or, pour l'incendie de Rome l'illusion est absolue, l'impression est terrifiante, le succès est total⁵⁵.

Arthur Pougin rend compte lui aussi de l'impression d'effroi que donnent les flammes qui s'élèvent progressivement à l'horizon, tandis que la foule des Romains pris de panique se précipite aux portes du palais de Néron : « Cris, tumulte, fureur, émotion indescriptible⁵⁶. » Comme Robert Brussel⁵⁷, Reynaldo Hahn⁵⁸ et Adolphe Jullien⁵⁹, Pougin considère qu'il y a des faiblesses dans la

Parisiana et ensuite de l'Olympia ; puis, en 1901, ils se rendirent acquéreurs des Folies-Bergère. »

⁵⁰ Jean-Jacques MEUSY, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, p. 32.

⁵¹ *Olympia Théâtre*, programme, 18 juillet 1903, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, fonds de l'Association de la Régie Théâtrale [4-PRO-0027].

⁵² Voir Pierre ANDRIEU, *Souvenirs des frères Isola. Cinquante ans de vie parisienne*, Paris : Flammarion, 1943.

⁵³ *Casino de Paris*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle [8-RO-18094].

⁵⁴ Jacques BOUSQUET, « À la Gaîté-Lyrique », *Comœdia illustré*, 1 (1^{er} octobre 1909), p. 14-15.

⁵⁵ Louis SCHNEIDER, « La mise en scène et les décors », *Comœdia*, 789 (27 novembre 1909), p. 2.

⁵⁶ Arthur POUGIN, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 49 (4 décembre 1909), p. 387.

⁵⁷ Robert BRUSSEL, « Les théâtres », *Le Figaro*, 331 (27 novembre 1909), p. 5.

⁵⁸ Reynaldo HAHN, « Premières représentations », *Le Journal*, 6272 (28 novembre 1909), p. 5.

Stéphane TRALONGO, « Persistance de la vieille lanterne magique. La circulation des décors lumineux d'Eugène Frey sur les scènes parisiennes. »

musique de Jean Nougès, mais il souligne la qualité de la mise en scène du spectacle, dont la variété des épisodes lui fait penser à « une sorte de cinématographe⁶⁰ ». Le travail de Frey est mis en valeur aussi bien par les critiques que par les réclames de l'établissement, comme le montre une photographie de Gabriel Astruc, l'éditeur de la partition, avec, en arrière-plan, une affiche de *Quo Vadis ?* sur laquelle sont annoncés les décors lumineux⁶¹. Le portrait de Frey figure même parmi les photographies du programme et l'utilisation de son invention est présentée, un peu rapidement, dans l'historique du théâtre, comme étant due à une initiative des frères Isola : « C'est dans *Quo Vadis ?* que furent révélés les sensationnels décors lumineux de M. Eugène Frey⁶². » Sa collaboration avec les directeurs du Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté ne s'arrête d'ailleurs pas après les représentations de *Quo Vadis ?*, mais se prolonge avec les reprises d'autres œuvres lyriques comme *Orphée et Eurydice* de Gluck⁶³ et *L'Africaine* de Meyerbeer⁶⁴. Il y a donc une volonté de la part des frères Isola d'exploiter la technique des décors lumineux plus durablement qu'on ne l'a fait jusqu'alors à Paris.

La continuité de son travail inquiète finalement Frey, qui exprime, dès les années 1920, le souhait de former « un ou des successeurs⁶⁵ », pour que sa technique ne disparaisse pas avec lui. Fournier relaie dans son livre l'angoisse de l'inventeur, en montrant que la perpétuation de cette technique dépend largement du savoir-faire d'un seul et même homme, savoir-faire dont la transmission n'est pas assurée : « Des disciples oseront-ils continuer cette formidable tâche⁶⁶ ? » S'il a peiné à installer son dispositif dans la durée en dehors de l'Opéra de Monte-Carlo, Frey n'en a pas moins marqué de son empreinte les spectacles auxquels il a participé dans les théâtres parisiens, mais aussi à Bruxelles, à Londres et à Milan, en faisant des images projetées l'une des composantes de la mise en scène. Ses allées et venues entre le cabaret, le music-

⁵⁹ Adolphe JULLIEN, « Revue musicale », *Journal des débats politiques et littéraires*, 330 (28 novembre 1909), p. 2.

⁶⁰ POUGIN, « Semaine théâtrale », p. 386.

⁶¹ « Quo vadis ? (Où vas-tu ?) », *Le Théâtre illustré*, 4 (s.d.).

⁶² *Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté*, programme, 8 mars 1910, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, fonds de l'Association de la Régie Théâtrale [8-PRO-0043].

⁶³ « Gaîté-Lyrique », *Comœdia*, 807 (15 décembre 1909), p. 3.

⁶⁴ *Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté*, programme, 27 février 1910, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, fonds de l'Association de la Régie Théâtrale [8-PRO-0043].

⁶⁵ Lettre d'Eugène Frey à l'Administrateur délégué de la Société anonyme des Bains de Mer, 24 mars 1923, Nouveau Musée National de Monaco, fonds Eugène Frey.

⁶⁶ FOURNIER, *L'éclairage*, p. 150.

Stéphane TRALONGO, « Persistance de la vieille lanterne magique. La circulation des décors lumineux d'Eugène Frey sur les scènes parisiennes. »

hall et l'opéra rappellent que les frontières qui délimitent les différents domaines des arts du spectacle sont plus floues qu'on pourrait le croire. Alors qu'il a déjà travaillé sur de nombreuses œuvres prestigieuses, Frey contribue en 1909 à la revue *Vive Paris !* de Maurice Millot à l'Olympia⁶⁷, établissement alors codirigé par Cottens, qui avait par ailleurs collaboré pendant plusieurs années avec Georges Méliès⁶⁸. Il est ainsi difficile de classer les décors lumineux dans la catégorie des attractions populaires ou dans celle des spectacles artistiques élitistes, car ils pourraient entrer dans les deux à la fois. Bien que l'expression « lanterne magique » ait à cette époque cédé la place à d'autres appellations comme « lanterne de projection⁶⁹ », des critiques continuent de l'utiliser, parfois dans un sens péjoratif, pour renvoyer à la technique très ancienne qui persiste à travers le travail de Frey. Pour la création du conte de fées *Le Sortilège* de Maurice Magre en 1913, les décors lumineux sont de nouveau à l'honneur à l'Opéra de Paris, mais un journaliste révèle que tout est réalisé « par le vieux procédé de la lanterne magique⁷⁰ ». Plus tard, Jacques Rouché pensera lui aussi à Frey quand il envisagera d'introduire des projections dans la mise en scène de *La Damnation de Faust*, mais le projet n'aboutira pas malgré un travail de préparation déjà bien avancé avec le peintre Étienne Ret⁷¹. Ce sera le décorateur hongrois Ernest Klausz qui réalisera ces projections et celles d'autres productions de l'Opéra de Paris dans les années 1930, en éclipsant un peu le travail que Frey avait accompli avant lui dans ce domaine⁷². Certains n'oublieront toutefois pas de rappeler qu'on avait vu dès 1900 dans un théâtre

⁶⁷ *Olympia Théâtre*, programme, s.d., Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle [8-RF-67012].

⁶⁸ Stéphane TRALONGO, « Rêve d'artiste. La collaboration de Georges Méliès aux spectacles du Châtelet et des Folies-Bergère », *Méliès, carrefour des attractions*, sous la direction d'André GAUDREAU et Laurent LE FORESTIER, Rennes : Colloque de Cerisy – Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 129-143.

⁶⁹ Laurent MANNONI, « Lanterne magique : l'art trompeur de la transparence », *Acte 2 du Nouveau Musée National de Monaco. Lumière, transparence, opacité*, sous la direction de Jean-Michel BOUHOURS, Milan – Monaco, Skira – Nouveau Musée National de Monaco, 2006, p. 64.

⁷⁰ René BENOIST, « La mise en scène du "Sortilège" », *Les Annales politiques et littéraires*, 1546 (9 février 1913), p. 116.

⁷¹ Lettre d'Étienne Ret à Jacques Rouché, 25 juillet 1929, F-Po [Archives 20-756 (8)].

⁷² Voir Mathias AUCLAIR, « À la recherche d'un art total. Ernest Klausz à l'Opéra de Paris », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 37 (2011), p. 23-30.

*L'interprétation lyrique de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle :
du livret à la mise en scène. Mars 2011.*

Stéphane TRALONGO, « Persistance de la vieille lanterne magique. La circulation des décors lumineux d'Eugène Frey sur les scènes parisiennes. »

de l'Exposition universelle les décors lumineux de Frey faire l'admiration des visiteurs⁷³.

© Stéphane TRALONGO

⁷³ Georges BOURDON, « Comment naquit en 1900 le décor par la projection. Quelques souvenirs sur le peintre Eugène Frey », *Comœdia*, 7641 (10 janvier 1934), p. 1 et p. 3.