

ALAIN BOILLAT

LANTERNE MAGIQUE, MODE(S) D'EMPLOI : IMAGES « FIXES » ET
« ANIMEES » AUX PREMIERS TEMPS DU CINEMA

A film for projecting a Living Picture is nothing more, after all, than a multiple lantern slide ; and its production is therefore in all respects similar, with exception of those manipulative details necessitated by its peculiar form and the special care required to secure absolute registration of each picture with its predecessor.

- Henry V. Hopwood (1899)¹

La photographie fixe étant en quelque sorte la *trace* d'un spectacle passé [...], on s'attendrait à ce que la photographie animée (c'est-à-dire le cinéma) soit ressentie de façon parallèle comme la trace d'un mouvement passé. En fait, il n'en est rien, car le spectateur perçoit toujours le mouvement comme *actuel* [...]. Les objets et les personnages que nous donne à voir le film n'y apparaissent qu'en effigie, mais le mouvement dont ils sont animés n'est pas une effigie de mouvement, il apparaît réellement. Le mouvement [...] ne saurait admettre deux degrés de réalité phénoménale, le « vrai » et la copie [...] : le mouvement n'étant jamais matériel mais *de toute façon* visuel, en reproduire la vision, c'est en reproduire la réalité ; au vrai, on ne peut même pas « reproduire » un mouvement, on ne peut que le re-produire, par une deuxième production qui est du même ordre de réalité que la première pour celui qui en est le spectateur.

- Christian Metz (1965)²

Pratique (lanterniste) et théorie (cinématographique)

Dans le présent article, nous proposons une réflexion sur l'image animée basée sur l'étude des discours tenus à propos du spectacle de lanterne magique dans la dernière décennie du XIX^e siècle, soit à l'époque où les machines cinématographiques commençaient à faire parler d'elles.

¹ Henry V. Hopwood, *Living Pictures : Their History, Photo-Production and Practical Working*, Londres, Optician and Photographic Trades Review, 1899, p.188 (disponible sur [openlibrary.org : http://www.unz.org/Pub/HopwoodHenry-1899](http://www.unz.org/Pub/HopwoodHenry-1899)). Précisons que le chapitre 5 de la deuxième édition de l'ouvrage parue en 1915 du même ouvrage commence par ce même paragraphe.

² Christian Metz, « A propos de l'impression de réalité au cinéma », *Cahiers du cinéma*, n°166-167, mai-juin 1965, repris dans *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1968, pp. 18-19.

Ainsi les paramètres définitoires de certaines formes de projection de vues dites « fixes » tels que nous pouvons notamment les dégager des manuels consacrés au maniement de la lanterne peuvent-ils être plus largement inscrits dans le contexte des pratiques écraniques (« *Screen Practices* » au sens de Charles Musser), selon une démarche relevant de l'archéologie des médias et visant à relativiser l'opposition fixe/animé telle qu'elle s'est rétrospectivement imposée grâce à l'institutionnalisation des projections cinématographiques. En juxtaposant dans notre épigraphe une citation de l'ouvrage *Living Picture* de 1899 dont l'auteur réduit les différences (qu'il juge infimes) entre plaques pour lanterne et pellicule cinématographique aux modalités de leur maniement et un extrait d'article dans lequel le sémiologue Christian Metz rappelle que la reproduction du mouvement propre au cinéma repose sur la production effective d'un mouvement, nous avons voulu ériger en principe méthodologique un aller-retour entre histoire des techniques et réflexion sur les médias.

Bien que les manuels se caractérisent, en raison de leur visée didactique, par un discours factuel et pragmatique – il s'agit prioritairement pour leurs auteurs qui s'adressent à des projectionnistes amateurs ou professionnels de décrire les différents appareils disponibles sur le marché (en général en prônant la marque à laquelle ils sont affiliés) et en formulant des recommandations quant à leur utilisation –, ils n'en constituent pas moins à nos yeux une source inestimable pour tenter de saisir, dans la perspective d'une histoire des techniques et de la culture visuelle, quels usages sociaux ont été conçus pour de telles machines à représentation par ceux qui faisaient figure de spécialistes de la question³. Les connaissances des auteurs de tels ouvrages portent sur des domaines variés : la chimie pour ce qui concerne certains modes d'éclairage (combustion produite dans un chalumeau grâce à un mélange gazeux) et l'émulsion des supports photographiques, la mécanique pour les châssis des appareils et les différents accessoires, l'optique pour le « condensateur » (objectif et lentilles), etc. Dans leurs écrits, il est également question des séances, abordées sous l'angle de l'agencement de la salle – différents dispositifs sont proposés, en fonction notamment des deux grands principes de

³ Ainsi nous sommes-nous déjà intéressé dans deux études à ce type de documents en nous penchant d'une part sur les manuels dédiés au phonographe à l'époque des débuts du cinéma parlant, d'autre part sur le discours tenu par les auteurs d'ouvrages sur la lanterne magique à propos du rôle joué par l'accompagnement verbal des projections : « Phonographie et cinématographie : pour une histoire croisée des discours sur les technologies audio/visuelles (1929-1934) », in Nicolas Dulac et Martin Lefebvre (dir.), *Du média au postmédia : continuités, ruptures*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, à paraître ; « Le spectacle de lanterne magique considéré sous l'angle de la conférence : quelques traces écrites d'une performance orale », dans Kaveh Askari, Scott Curtis, Frank Gray, Louis Pelletier, Tami Williams & Joshua Yumibe (dir.), *Performing New Media, 1890-1915*, Londres, John Libbey, 2014, pp. 227-235.

projection (la réflexion et la transparence)⁴– et de la tenue de la conférence proprement dite. Certains manuels qui constituent des références sont parus antérieurement aux projections cinématographiques, comme ceux d’Alfred Molteni, William Isaac Chadwick ou Roger Child Bayley ; nous privilégierons ici les publications contemporaines des projections cinématographiques, à l’instar de celles rédigées par Carl Schiendl (1896)⁵, Eugène Trutat (1897)⁶ ou G.-Michel Coissac (1905)⁷. Il s’agira d’observer comment ces « traités » – ainsi qu’ils sont parfois désignés par leurs auteurs, qui expriment de cette manière une certaine ambition théorique – rendent compte des (effets de) mouvements obtenus avec la lanterne, de la restitution du mouvement par le cinématographe (évoqué par chacun d’eux) et d’une éventuelle filiation entre ces deux appareils. Nous prêterons une attention particulière à la terminologie utilisée pour décrire tous les phénomènes ayant trait au mouvement – phénomènes situés, comme on le verra, à plusieurs niveaux –, car la conception qui prévaut dans ces manuels, bien qu’implicite, appert à notre sens dans le choix même des termes.

L’étude des discours d’époque devrait ainsi nous permettre d’esquisser une autre manière d’envisager sur le plan théorique la catégorie du « mouvement » dans les dispositifs de projection, et de démontrer à quel point se justifie la précaution méthodologique de Jacques Perriault – chercheur quelque peu négligé par les théoriciens des médias, alors que ses travaux, considérés dans leur ensemble, permettent de lancer d’intéressantes passerelles entre la culture visuelle de la fin du XIX^e siècle et la technologie numérique actuelle – qui affirmait que « l’ère de la lanterne magique et l’ère du cinéma se chevauchent et ne sont pas, comme on croit trop souvent, strictement consécutives »⁸. En effet, si l’on examine les conceptions de l’époque, force est de constater que ces deux spectacles ont constitué – et cela même en dehors du contexte de l’institution scolaire qui intéresse avant tout Perriault – une seule et même « série »⁹, celle des « vues » – pour reprendre un terme sous lequel les rédacteurs de

⁴ A propos des discours sur la disposition des éléments de la projection dans la salle de spectacle, voir notre étude « The Lecturer, the Image, the Machine and the Audio-spectator. The Voice as a Component Part of Audio-visual Dispositives », dans François Albera et Maria Tortajada (dir.), *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, pp. 215-231.

⁵ Carl Schiendl, *Die Optische Laterne. Projection für Vorträge zum Unterricht und Unterhaltung*, Karlsruhe, Verlag von Otto Nemnich, 1896.

⁶ Eugène Trutat, *Traité général des projections*, Paris, Charles Mendel, 1897.

⁷ G.-Michel Coissac, *la Théorie et la pratique des projections*, Paris, La Bonne Presse, 1905.

⁸ Jacques Perriault, *Mémoire de l’ombre et du son. Une archéologie de l’audiovisuel*, Paris, Flammarion, 1981, p. 117.

⁹ Pour André Gaudreault à qui nous empruntons cette notion de « série (culturelle) », il s’agit d’un « travail de découpage de la part d’un chercheur » (*Cinéma et attraction*, Paris, CNRS, 2008, p. 116) qui, tel que nous l’entendons ici, vise lui-même à rendre compte, dans une perspective historiographique, des catégories prévalant dans les discours d’une époque donnée. Nous utilisons avant tout ce terme en raison de sa commodité : il permet de rendre compte de l’établissement de parentés au sein d’éléments d’un ensemble qui ne peut être strictement assimilé à un médium, une pratique ou un appareil. Concernant la discussion de cette notion et du contexte

programmes pour le nickelodéon regroupaient, comme l'a souligné Rick Altman, autant les plaques de verre pour lanterne, les chansons illustrées que les bandes cinématographiques¹⁰.

Un cadre commun : la projection

Dans l'introduction d'un manuel publié en 1884, l'éditeur de plaques et fabricant d'appareils Alfred Molteni part du constat selon lequel l'utilisation de la lanterne à des fins pédagogiques a désormais acquis ses lettres de noblesse auprès du public « éclairé »¹¹. C'est pourquoi la plupart des auteurs francophones de ce type d'ouvrages soulignent la nécessité de remplacer le terme « lanterne magique » par celui de « projections », le premier étant trop exclusivement associé, selon eux, à un divertissement jugé insuffisamment compatible avec la mission éducative à laquelle cet outil leur paraît prioritairement destiné. Or l'hyperonyme « projection » utilisé à des fins de mise en exergue de la valeur éducative des conférences illustrées – c'est-à-dire rapporté à un spectacle destiné à un public collectif (contrairement par exemple au Kinétoscope) – conduira, à partir de la seconde moitié des années 1890, à une prise en compte conjointe par ces auteurs de la lanterne et d'appareils de projection d'images animées – en particulier le Cinématographe Lumière –, et, par conséquent, à l'émergence d'une réflexion sur l'image en partie régie par le couple oppositionnel fixité vs animation. Alors qu'il n'était pas rare, dans les années 1890, que les deux types d'appareil soient utilisés tour à tour au sein d'une même séance¹², ne serait-ce que pour insérer dans le flux de la projection animée des mentions écrites « stockées » indépendamment de la bande pelliculaire (comme le sont, à l'ère du numérique, les fichiers comprenant les sous-titres d'un film), il nous paraît intéressant sur un plan théorique et historiographique de décroiser les deux termes de cette opposition (ou plutôt de cette dialectique) en examinant précisément comment la question de l'*animation* de l'image était envisagée à l'époque. Contrairement à Patrick Désile, dont on comprend toutefois bien la démarche visant à souligner la grande part de stratégie promotionnelle présente

théorique dans lequel elle prend place, voir François Albera, Alain Boillat, Alain Carou et Laurent Le Forestier, « Pour une nouvelle histoire du cinématographe : Cinq questions à André Gaudreault », *1895*, n°57, 2009, pp. 10-12 (URL : <http://1895.revues.org/4005>).

¹⁰ Rick Altman, « Technologie et textualité de l'intermédialité », *Sociétés & représentations*, n°9, Paris, 2000, p. 12.

¹¹ Alfred Molteni, *Instructions pratiques sur l'emploi des appareils de projection*, Paris, 1884, p. 7. L'entrée en matière sera similaire chez Eugène Trutat en 1897.

¹² Voir ce que dit Rick Altman du « Edison Projection Kinetoscope » dans « Technologie et textualité de l'intermédialité » (*op. cit.*, pp. 14-15), Benoît Turquety dans « Pour une archéologie des techniques cinématographiques. L'exemple du Kinemacolor », dans Alessandro Bordina et alii, *L'Archivio/The Archive*, Udine, Forum, 2012, ou Valentine Robert dans « Performing Painting: Projected Images as Living Pictures », dans Kaveh Askari, Scott Curtis, Frank Gray, Louis Pelletier, Tami Williams & Joshua Yumibe (dir.), *op. cit.*, pp. 282-292.

dans les manuels pour lanterne qui tendent à gommer la différence entre leur objet et le Cinématographe, nous ne dirions pas pour notre part de manière aussi catégorique que vers 1897, « il y avait bien deux types de projections [fixe et animée], nettement distincts »¹³.

En effet, on a coutume de rattacher la lanterne à la projection d'images fixes en opposant ce dispositif à celui des séances des frères Lumière, qui auraient introduit et généralisé la projection d'images animées dans le cadre d'une séance collective et payante ; cette conception linéaire du progrès technologique, qui postule de voir prioritairement dans le cinématographe une possibilité d'ajouter un paramètre crucial dont les appareils de projection antérieurs auraient été foncièrement dépourvus¹⁴, doit être cependant considérablement nuancée, comme l'a notamment souligné Jens Ruchatz dans *Licht und Wahrheit* :

Rétrospectivement, on peut considérer à juste titre les premières projections cinématographiques comme le point zéro d'un nouveau médium ; toutefois, si l'on reconstruit ce développement à partir du point de vue fictif des contemporains, on constate que la cinématographie ne s'émancipe que progressivement du médium qui fut son prédécesseur, la projection de diapositives¹⁵.

Inversement, on peut dire que les spécialistes de la lanterne ont considéré le cinématographe comme faisant intégralement partie de leur objet d'étude. C'est pourquoi le point de vue exprimé dans les textes d'époque n'est pas à proprement parler « fictif » – si ce n'est en ce que nous ne pouvons en proposer aujourd'hui qu'une reconstitution sur laquelle ne peuvent manquer de peser certaines préoccupations théoriques contemporaines (en l'occurrence ici le contexte d'une intermédialité exacerbée dans le domaine des médias audiovisuels) –, puisqu'il s'incarne dans des discours qui sont bien réels, et plus minimalement dans le choix de termes spécifiques. A ce titre, Ruchatz observe que les auteurs germanophones de tels traités ne distinguent guère les images animées (« *Bewegungsbilder* ») des effets de mouvement appliqués aux images fixes (« *Bewegungseffekte* »)¹⁶. Cette observation, capitale pour notre

¹³ *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 65.

¹⁴ Sans considération aucune pour un principe de production du mouvement qui serait différent d'un défilement rapide d'images individuelles, David Bordwell et Kristin Thompson notent en introduction de leur ouvrage *Film History* : « Since the seventeenth century, entertainers and educators had been using “magic lanterns” to project glass lantern slides, but there had been no way to flash large numbers of images fast enough to create the illusion of motion » (*Film History. An Introduction*, New York, etc., McGraw-Hill, 1994, p. 4).

¹⁵ Jens Ruchatz, *Licht und Wahrheit*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2003, p. 309 (notre traduction). Ruchatz se réfère ici en note à l'ouvrage *Bewegen Beschreiben. Zur Theorie der Filmgeschichte* de Lorent Engel, 1995).

¹⁶ « Dass sich die kinematographischen *Bewegungsbilder* entscheidend von den *Bewegungseffekten* der mechanischen Projektionsbilder unterscheiden [...] steht auf einem vorerst noch ungeschriebenen Blatt. » (*Idem*).

propos, témoigne de l'intérêt primordial de ce type de productions discursives qui nous permettent de dégager les différents critères à l'aune desquels les médias et leurs usages ont été recensés et définis (pour eux-mêmes, mais aussi comparativement à d'autres). Notre objectif consiste ici à investiguer en quoi, dans l'espace francophone de l'édition de manuels pour lanternistes, les appellations subissent, en fonction des auteurs, des variations révélatrices de la diversité prévalant à cette époque au niveau de la conception du mouvement.

D'une certaine « fixité » de la projection cinématographique

A la lecture des comptes rendus des premières projections du cinématographe auxquels le recueil édité par Jacques et Chantal Rittaud-Hutinet nous donne un accès précieux¹⁷, on constate que le cinématographe s'inscrivait ouvertement, aux yeux de certains commentateurs des années 1890, dans la filiation de pratiques visuelles qui se définissent par la présence de l'image fixe, le terme « lanterne magique » continuant d'ailleurs d'être utilisé pour qualifier les projections animées¹⁸. Ainsi, par exemple, l'un d'eux dit de l'invention Lumière qu'elle représente « la lanterne magique de la vie de tous les jours »¹⁹. Le complément du nom à valeur caractérisante atténue certes la synonymie, puisque le mot « vie » est associé, dans l'argumentation de l'auteur, au bénéfice que représente l'ajout « du » mouvement (même s'il reste à définir lequel). Cependant, la distinction entre fixité et animation n'est pas toujours aussi nette. Nous en voulons pour preuve un article du *Patriote orléanais* paru en février 1896 dans lequel un chroniqueur, Léon Dumuy, propose la description suivante du cinématographe :

A cette heure le kinétoscope d'Edison, si ingénieux pourtant et à peine connu en province, se trouve éclipsé par le nouvel appareil qu'admirent en ce moment les Parisiens, je veux parler du cinématographe qui fonctionne à cette heure dans une salle basse du Grand Café, au n°14 du Boulevard des Capucines. [...] Cet appareil projette en effet les

¹⁷ Jacques et Chantal Rittaud-Hutinet, *Dictionnaire des cinématographes en France (1896-1897)*, Paris, Honoré Champion, 1999.

¹⁸ L'extension temporelle de l'emploi du mot « lanterne magique » comme synonyme de « cinéma » mériterait d'être étudiée, ainsi que les connotations endossées par le terme, que l'on peut à mon sens regrouper d'une part autour de l'idée de nostalgie (en tant que jouet optique lié à l'enfance), d'autre part autour d'une forme de compilation, d'anthologie de textes courts (en référence peut-être à la disparité des vues qui se succèdent à l'écran), comme dans les ouvrages de Paul Margueritte (1909) ou de Robert Poulet (1956). Ainsi la quatrième de couverture des mémoires de la scripte Jeanne Witta-Montrobert intitulées *la Lanterne magique* (Paris, Calmann-Lévy, 1980) – titre qu'utilisera également huit ans plus tard Ingmar Bergman pour son autobiographie – précise-t-elle que l'auteure « a eu le bonheur de naître alors que le “ciné” portait encore le nom poétique de “lanterne magique” », sans qu'aucune précision ne soit donnée dans l'ouvrage à ce propos, si ce n'est une citation liminaire non référencée de Marcel Pagnol où le cinéma, envisagé précisément comme une trace des êtres disparus, est défini par le cinéaste comme une « lampe magique [...] qui rend à notre tendresse le sourire des amis perdus ».

¹⁹ *La France du Nord*, 7 mars 1896, dans Jacques et Chantal Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 355.

photographies largement agrandies *sur un écran fixe* très lumineux transparent, disposé au fond d'une vaste salle de spectacle. [...] *le spectateur n'a qu'à demeurer à sa place*, les projections se succèdent devant ses yeux, tout comme celles qu'il est maintenant habitué à voir paraître et disparaître au cours des conférences qui sont données un peu partout dans les gros centres, voire même dans les villages éloignés²⁰.

Il peut paraître étonnant que le journaliste du *Patriote orléanais*, face à l'invention Lumière dont la publicité ne manque pourtant pas de vanter les mérites de la représentation des « mouvements de la vie »²¹, mette en exergue l'immobilité tant de l'écran que du spectateur, comme si le spectacle se caractérisait avant tout par sa fixité, sans doute en raison d'une opposition implicite à d'autres expériences perceptives contemporaines comme le voyage en train²², où le cadre de la fenêtre se déplace simultanément au corps de l'observateur situé quant à lui face à un paysage perçu « exclusivement sous les espèces d'une démultiplication de données visuelles disjointes, fragmentaires »²³. En fait, le contexte de la projection, c'est-à-dire le dispositif proprement dit, importe plus au chroniqueur que la représentation visuelle (cette

²⁰ Léon Dumuy, *le Patriote orléanais*, 10-11 février 1896, dans Jacques et Chantal Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 351 (*nous soulignons*).

²¹ On peut mentionner notamment la première partie du texte figurant sur l'un des programmes des projections Lumière au Salon indien du Grand Café en 1895 : « Cet appareil [...] permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédés devant l'objectif [...] » (reproduit dans Daniel Banda et José Moure, *le Cinéma : naissance d'un art. Premiers écrits (1895-1920)*, Paris, Flammarion, 2008, p. 38). L'argument promotionnel qui consiste à souligner que « tous les mouvements » sont reproduits suggère bien que l'invention se démarque d'autres machines, telle la lanterne, non pas en ce que ces dernières ne reproduisent aucun mouvement, mais en ce qu'elles se contentent quant à elles de n'en (re)produire que certains. Nous verrons que c'est bien en ces termes que les discours sur la lanterne envisagent leur objet.

²² Cette expérience est parfois exploitée à des fins purement spectaculaires dans des dispositifs faisant coexister fixité du lieu d'observation et défilement du paysage, à l'instar du diorama « ferroviaire » représenté dans *Letter to an Unknown Woman* (Max Ophuls, 1948) ou de dispositifs parents permettant au spectateur de prendre place, par exemple, dans un ballon aérostatique (Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion*, Cambridge/London, MIT Press, 2012, pp. 112-120). Walter Benjamin évoque avec nostalgie le Panorama impérial de Berlin : le mouvement circulaire des images d'un même sujet qui apparaissent successivement devant les différentes fenêtres du dispositif s'oppose à celui plus brusque, annoncé par le tintement d'une sonnette, qui permet le changement de sujet par une interruption qui s'apparente à une obturation (« Kaiserpanorama », dans *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, pp. 14-17). On retrouve dans cette description quelques similarités avec certains usages de la lanterne magique, par exemple l'animation partielle d'une image par translation suivie d'un changement de vue.

²³ Livio Belloï, « La perception ferroviaire », *Décadrages*, n°6, automne 2005, p. 77 (En ligne : <http://decadrages.revues.org/494>). Dans une perspective qui doit beaucoup à l'approche de Jonathan Crary, il importe d'inscrire les projections dans la culture visuelle de la modernité de la fin du XIX^e siècle. Dans son *Traité général des projections*, Eugène Trutat cite d'ailleurs un texte d'accompagnement d'une série de vues fondantes (*dissolving views*) intitulée « A travers le monde » qui, en introduction, thématise cette appartenance du spectacle – accentuée par le procédé d'enchaînement continu des vues – au paradigme de la vie moderne : « Nous prendrons à volonté et instantanément le chemin de fer, le coche ou le bateau à vapeur. Ce génie du caprice, aussi puissant que l'esclave de la Lampe merveilleuse, nous transportera en un clin d'œil d'Europe en Amérique et réciproquement, suivant notre volonté et plus souvent selon la sienne » (E. Trutat, *op. cit.*, p. 135).

dernière n'étant que l'une des composantes de celui-là)²⁴. Le terme « projection » est d'ailleurs utilisé au pluriel par Dumuy, qui désigne ainsi plus spécifiquement les différentes vues données à voir : en spécifiant que « les projections se succèdent » devant le spectateur, l'auteur fait l'impasse sur le critère distinctif de la continuité du mouvement représenté – ou plutôt, *il ne le construit pas* en tant que critère. Par contre, il élit deux caractéristiques qui s'avèrent communes aux projections fixes et animées : d'une part l'agrandissement d'une image destinée à un public collectif, d'autre part – et c'est ce point qui retiendra notre attention ici – le principe de l'alternance entre *apparition* et *disparition*, soit un phénomène intrinsèquement discontinu. Si Dumuy met en exergue le confort et la stabilité des projections Lumière, c'est qu'il entend les valoriser comparativement au Kinétoscope d'Edison, dont il mentionne les désagréments (cet appareil « donne la vie à la photographie inerte, reconstitue le mouvement au profit du public, mais à des conditions gênantes »²⁵).

L'opinion du journaliste peut dès lors s'expliquer par la contradiction repérée par Benoit Turquety entre d'une part les propriétés de netteté et de luminosité de l'image dont l'optimisation exige l'immobilité, d'autre part le rendu du mouvement²⁶ : la machine d'Edison reposant sur un principe de défilement pelliculaire continu (alors qu'il est intermittent dans le cas du cinématographe), l'image projetée ne peut être « très lumineuse » ; c'est pourquoi Dumuy se montre si admiratif envers la projection du Grand Café. Ce paradoxe, résumé par la formule « mieux on voit le mouvement, moins on voit l'image »²⁷, vaut autant pour le Kinétoscope que pour le zootrope, ainsi que Turquety l'explique en construisant de nouvelles généalogies à partir des caractéristiques techniques des machines de vision, en particulier la présence ou de l'absence de manivelle. Or il montre bien au cours de sa démonstration que cette composante de l'appareil dont la taille varie a pour effet d'instituer plus nettement le partage entre l'opérateur qui manipule l'appareil et le spectateur auquel la représentation est destinée²⁸. On peut supposer que ce qui conduit Dumuy à préciser que le spectateur « n'a qu'à demeurer sur place » concerne la même ségrégation entre espace du public et espace de production de la représentation, puisqu'aucune manipulation n'incombe au spectateur, contrairement à l'utilisateur

²⁴ Nous entendons le terme « dispositif » au sens d'un ensemble d'interactions entre les pôles de la *machinerie*, de la *représentation* et du *spectateur*, en référence au modèle proposé par Maria Tortajada et François Albera, « L'Epistémè "1900" », dans André Gaudreault, Catherine Russell et Pierre Véronneau (dir.), *le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle*, Lausanne, Payot, 2004.

²⁵ Léon Dumuy, *le Patriote orléanais*, op. cit., p. 351.

²⁶ Benoît Turquety, « Formes de machines, formes de mouvements », dans François Albera et Maria Tortajada (dir.), *Ciné-dispositifs*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, pp. 269-272.

²⁷ Benoît Turquety, *ibid.*, p. 270.

²⁸ Benoît Turquety, *ibid.*, p. 273.

de jouets optiques tels que le zootrope ou, dans une moindre mesure, du Kinétoscope (qui ne propose pas non plus de projection sur écran).

Il peut donc y avoir « mouvement » à chacun des pôles du dispositif : au niveau de la représentation (les images mouvantes de l'écran), de la machinerie (l'animation des images) et du corps même du spectateur (les gestes requis par la manipulation de l'appareil s'opposent à « l'immobilité » relative d'une personne assise à distance de la machine). De ce point de vue, la lanterne magique s'avère considérablement plus proche du cinématographe – d'ailleurs, certains modèles proposent une manivelle, pièce dont Turquety souligne l'importance²⁹ – que la plupart des appareils de vision contemporains du fait qu'elle permet de projeter une image dont la qualité n'est aucunement altérée par le procédé de restitution du mouvement, et qu'elle instaure une distinction stricte entre le projectionniste (auquel s'adressent les manuels) et le spectateur (pour qui la représentation apparaît comme « magique » parce qu'il n'accède pas aux coulisses de la représentation illusionniste).

Ce que propose le « nouvel appareil » des Lumière ne se distingue donc pas, aux yeux du rédacteur d'Orléans dépêché dans la capitale, des « habituelles » conférences qui accompagnent les projections de lanterne. Pour ce témoin des débuts du cinéma qui, contrairement à ce que veut la vulgate, ne s'émeut nullement de voir s'animer les flots ou les êtres comme si la vie était recrée devant lui³⁰, mais manifeste au contraire de l'engouement pour la « stabilité » du spectacle, le paramètre de la mise en série d'images prévaut sur celui qui sera plus tard érigé en trait définitoire du médium cinématographique, en l'occurrence la restitution du mouvement. Le principe de la succession, qui n'est envisagé en fonction ni du nombre de vues ni de la

²⁹ Turquety débute en effet la section de son texte consacrée à la manivelle en évoquant les « plaques de “vues mouvementées”, répandues dès le milieu du XIX^e siècle, où l'usage de la manivelle permet de développer des rosaces colorées abstraites ou de mettre en branle une partie déterminée de l'image » (Benoît Turquety, *ibid.*, pp. 267-268). Pour la seconde fonction évoquée, on pourrait examiner dans le détail ce type de mécanisme (en distinguant notamment la manivelle de la tirette au niveau de ce que l'une et l'autre induit en termes d'usages), mais il nous importe surtout ici que la réflexion de Turquety prenne pour origine chronologique la lanterne, en particulier à travers des développements techniques que nous évoquerons (voir par exemple H. Fourtier, *les Tableaux de projection mouvementés. Etude des tableaux mouvementés, leur confection par les méthodes photographiques, montage des mécanismes*, Paris, Gauthier-Villars et fils, 1893, p. 74 ; disponible sur la bibliothèque numérique Gallica, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110303g>).

³⁰ Il est symptomatique à cet égard que le premier texte figurant dans l'anthologie *le Cinéma : naissance d'un art. premiers écrits (1895-1920)*, paru dans *Le Radical* le 30 décembre 1895, soit précisément celui que les éditeurs intitulent « L'illusion de la vie réelle » – article de presse dont l'auteur anonyme précise que cette illusion est possible avec le cinématographe « si grand que soit le nombre de personnages ainsi surpris dans les actes de leur vie », soit un critère qui fait particulièrement sens dans une comparaison avec l'animation partielle de certaines images à l'aide d'une lanterne (Daniel Banda et José Moure, *op. cit.*, p. 39). Les éditeurs expriment pourtant dans leur introduction une sensibilité aux phénomènes que nous discutons ici en précisant que « rien de ce que nous croyons maintenant connaître n'allait de soi : le jeu des ombres sur l'écran, celui de l'apparition et de la disparition de l'image, de la présence et de l'absence, la prépondérance du mouvement des choses, de la mécanique des choses et des gestes [...] » (*Ibid.*, pp. 23-24).

fréquence de leur apparition à l'écran, n'est en fait pas réduit au statut du représenté : peu semble importer en effet à l'auteur qu'une phase d'*un mouvement* soit suivie d'une autre phase de *ce même mouvement*. Si, à l'instar de nombreux commentateurs contemporains de la lanterne magique, le chroniqueur orléanais compare les projections parisiennes avec les « conférences », c'est parce que cette pratique dont il postule que le lectorat du journal clérical dans lequel il écrit est familier³¹ instaure la projection en séance de spectacle organisée en fonction d'une séquence d'images.

Qualité(s) de la projection fixe

Chez d'autres commentateurs de l'époque, les critères permettant de tracer une démarcation entre les appareils de projection et d'autres machines de vision comme le Kinétoscope sont convoqués afin de distinguer, au sein des premiers, lanterne et cinématographe. En effet, les partisans de la lanterne qui se sont mis au service d'une industrie fortement concurrencée par le cinématographe³² font la promotion de leur pratique en mobilisant l'argument selon lequel la projection fixe présenterait une qualité d'image supérieure à celle des vues cinématographiques, ou, plus généralement, en affirmant que le mouvement sur l'écran produit sinon un désagrément, du moins une distraction peu souhaitable (en particulier dans un contexte pédagogique). Ainsi le prestidigitateur Alber explique-t-il que les « projections mouvementées » du cinématographe « sont d'une assez petite dimension sur l'écran et qu'elles ont un léger papillotement impossible à éviter »³³ : l'animation a pour corollaire un mouvement qui est reçu comme une gêne perceptive. Il est à cet égard révélateur que le déclin des projections de plaques fixes intégrées aux séances du cinématographe s'explique selon Charles Musser par la généralisation, vers 1903, d'une solution technique (un nouveau système d'obturateur) permettant de réduire l'inconfort généré par le scintillement des projections

³¹ L'Église représente en effet l'une des principales instances de popularisation de ce type de spectacles, notamment en France grâce à la Maison de la Bonne Presse dont le prosélytisme s'exerce entre autres via la promotion de séances de projection pour lanterne menée par un service placé sous la responsabilité de Coissac. Ce dernier laisse d'ailleurs transparaître dans certaines recommandations aux usagers de la lanterne sa prédilection pour des sujets religieux. Il affirme par exemple : « A la rigueur nous comprendrions des projections de sujets comiques sur papier ; mais *nous ne pouvons voir sans un profond regret agir ainsi pour les tableaux religieux, qui demandent au contraire à être supérieurement traités* et à la confection desquels on ne saurait apporter assez de science ni trop de goût » (G.-Michel Coissac, *Manuel pratique du conférencier-projectionniste*, Paris, La Bonne Presse, 1908, p. 130 ; l'auteur souligne).

³² Patrick Désile a souligné combien nombre de manuels pour projectionnistes de lanterne magique des dernières décennies du XIXe siècle n'étaient rien d'autre que des catalogues publicitaires pour des éditeurs de plaques et fabricants de machines (Patrick Désile, *op. cit.*, pp. 57-60).

³³ Alber et A. Hégé, *le Grand Manuel de projection. Guide de l'amateur*, Paris, Mazo, 1897, p. 66, cité dans Patrick Désile, *Ibid.*, p. 58. Nous avons consulté l'ouvrage d'Alber et Hégé à la Bibliothèque nationale de France (Paris, site Richelieu, "Arts du spectacle", catalogue: 4-W-1395).

cinématographiques³⁴ : la projection de vues fixes garantit la stabilité de la représentation et une fatigue perceptive moindre. Pourtant, cinq années plus tard, le futur historien du cinéma Coissac continue de prôner, dans un contexte didactique, le recours à la lanterne, seul à même, selon lui, de garantir la qualité des images projetées :

Il suffit d'avoir assisté à quelques séances composées uniquement de vues cinématographiques, pour en être sorti avec la migraine ou tout au moins un grand énervement visuel causé par les éclats de lumière jaillissant à travers les éraflures des bandes trop usagées. [...] Seule, la projection fixe, par l'étude du détail, la fermeté du dessin et la reproduction exacte, rend ce concours [à l'enseignement, à la démonstration] possible.³⁵

Pour Coissac, le système du défilement qui assure l'animation est perçu comme un handicap puisqu'il provoque une usure du support et une détérioration de la qualité de l'image. De plus, l'auteur du *Manuel pratique...* privilégie l'image fixe en raison de son « exactitude » : offrant une meilleure lisibilité, elle peut être plus aisément adaptée au propos du conférencier, et l'observation de l'image – inscrite dans une durée favorable à l'apprentissage – n'est pas perturbée par les modifications induites par le mouvement.

Dans le manuel d'Alber et Hégé, la promotion de la lanterne face à l'essor du cinématographe passe d'ailleurs par une valorisation de l'immobilité de la représentation qui repose sur deux arguments : d'une part la légitimité artistique de l'image fixe, d'autre part les désagréments des mouvements involontaires de trépidation produits lors des projections cinématographiques³⁶. Il est vrai que, comme l'a montré Patrick Désile – qui discute le statut strictement promotionnel du discours de Alber et Hégé³⁷ –, l'évolution mise en évidence par les publicités pour le cinématographe durant la première décennie portera précisément sur la recherche de la fixité (du cadre de l'image projetée). Désile montre comment l'industrie de la lanterne magique va quant à elle devoir, en cette période de concurrence avec le cinématographe, creuser l'écart avec ce dernier en mettant l'accent sur les avantages

³⁴ Charles Musser, « Le Stéréopticon et le cinéma : forme de média ou plate-forme de médias ? », dans François Albera et Maria Tortajada (dir.), *Ciné-dispositifs*, *op. cit.*, p. 167.

³⁵ G.-Michel Coissac, *Manuel pratique du conférencier-projectionniste*, *op. cit.*, pp. 22-23.

³⁶ « Elle [la vue immobile] a un caractère artistique que la première n'a pas et elle présente, sur la nouvelle venue, la même supériorité qu'un tableau de maître sur un tableau, si bien fait soit-il, marchant au sable. L'une est une production artistique, l'autre ne sera jamais qu'un jouet de Nuremberg ou même un article de Paris. [...]. Enfin, elles sont absolument immobiles et évitent le léger tressaillement des meilleures projections à mouvement. » (Alber et Hégé, *Le Grand Manuel de projection*, *op. cit.*, p. 66).

³⁷ Patrick Désile, *op. cit.*, p. 66.

pédagogiques de la succession de vues fixes. On constate en effet chez les auteurs de manuels que la fonction didactique de la conférence est la garante de la légitimité de leur pratique ; dans ce contexte, l'image animée, bien qu'elle suscite un intérêt indéniable, tend à être entachée de vulgarité, de puérité.

Dans la définition du film cinématographique de Henry V. Hopwood citée en exergue du présent article, on constate que le mouvement est avant tout saisi comme une multiplication d'unités. Afin de rendre compte de la « perception » d'époque, il importe à notre sens de préciser le lieu de la fixité (il peut s'agir de l'écran, de la représentation visuelle, du spectateur, du conférencier, etc.) et de différencier le critère de la *fixité* de celui de l'*unicité* en soulignant le primat souvent accordé dans les discours au second sur le premier : lanterne et cinématographe s'inscrivent, pour Hopwood comme pour de nombreux commentateurs contemporains, dans une « série culturelle » similaire en ce qu'ils présentent tous deux des images *multiples*, par ailleurs *projetées*. L'importance accordée au trait /mise en série/ nous incite en outre à envisager ces deux types de projection au sein du « maillage intermédial »³⁸ auquel participent lanterne et cinématographe ; ainsi, si l'on s'en tient à ce seul critère, les séquences d'images (souvent dessinées) éditées sur support papier entrent également dans la danse des définitions croisées ou réciproques³⁹. D'ailleurs, les motifs figurant sur les plaques peintes utilisées pour les spectacles de lanterne magique contribuèrent à populariser une imagerie qui devint prégnante à la fin du XIX^{ème} siècle, notamment dans le domaine des publications destinées à un public enfantin⁴⁰. Une prise en compte conjointe des vues cinématographiques et des images diffusées sur support papier permet par conséquent de montrer en quoi le cinématographe, lui aussi, a pu être pensé comme une machine offrant des images « fixes et multiples ».

L'arroseur animé

³⁸ Voir André Gaudreault, *Cinéma et attraction*, Paris, CNRS, 2008, p. 113.

³⁹ A propos de l'intérêt méthodologique d'une telle « archéologie » de la bande dessinée que nous n'évoquerons ici qu'à travers un seul exemple, nous nous permettons de renvoyer à notre article « La figuration du mouvement dans les dessins de presse et albums illustrés signés "O'Galop" : des images en séries (culturelles) », in Valérie Vignaux (dir.), *1895*, n°59 (« Marius O'Galop/Robert Lortac. Deux pionniers du cinéma d'animation français »), décembre 2009, pp. 22-46.

⁴⁰ Jacques Perriault, *Mémoire de l'ombre et du son*, *op. cit.*, p. 117. Dans la légende d'une illustration reproduisant une planche dessinée, Perriault mentionne de manière incidente que « l'on retrouve dans l'imagerie du XIX^e siècle des cadrages qui évoquent la projection par lanterne » (*Ibid.*, p. 66). L'analogie établie s'appuie en particulier sur le format circulaire des vignettes ; or ces tableaux de forme ronde produisent, selon Fourtier, « un effet peu artistique » ; c'est donc la forme rectangulaire du futur cinéma [L'articulation avec cette dernière proposition n'est pas très claire pour moi.] (H. Fourtier, *les Tableaux de projection mouvementés*. *Op. cit.*, p. 35).

La distinction entre « image animée » et « effet d'animation » que l'on trouve chez Jens Ruchatz est d'autant plus ténue que la bande pelliculaire du cinématographe est, elle aussi, composée d'unités fixes. Envisagé au sein de ce couple notionnel, le mouvement qui caractérise l'image animée ressortit en fait au second terme dans la mesure où il n'est pas intrinsèque au support de la représentation, mais résulte d'une activité de perception effectuée en situation de projection. C'est pourquoi André Gaudreault, dans sa réflexion sur le récit dans le cinéma des premiers temps, propose de déceler une forme de narrativité (en fait réduite au critère de la transformation) au seul niveau photogrammatique : en soulignant le degré de similitude ou de différence entre deux images successives, il opte pour une approche susceptible d'être appliquée également à des séquences composées de quelques images fixes. L'articulation entre le niveau photogrammatique et celui de la monstration narrative est explicitée par Gaudreault à partir de l'exemple, souvent discuté en raison des implications narratives de l'action mise en scène pour la caméra⁴¹, de la bande *l'Arroseur arrosé* (1895), à propos de laquelle il avance l'hypothèse suivante :

On peut même soutenir que cette bande, véritable petit "bijou narratif", représenterait un cas limite : nul film doté d'une structure narrative située en deçà de celle de *L'Arroseur arrosé* ne pourrait [...] se voir reconnaître un quelconque statut de récit.⁴²

Pour prolonger ce que Gaudreault dit du statut exemplaire de cette bande en terme de « récit minimal »⁴³, on pourrait envisager *l'Arroseur arrosé* en deçà de la tripartition structurelle qui fonde le déroulement (dans le plus pur respect de la définition aristotélicienne de l'intrigue : début-milieu-fin), c'est-à-dire comme le résultat d'une insertion d'images intercalaires *quelconques* entre des images préalablement élues par des dessinateurs en instants *prégnants*⁴⁴.

⁴¹ Ainsi René Jeanne et Charles Ford disent-ils de cette bande des frères Lumière : « *L'Arroseur arrosé* est la première œuvre dramatique de l'écran. De l'œuvre dramatique *L'Arroseur arrosé* comporte, en effet, tous les éléments caractéristiques : exposition, péripétie, dénouement, produits par un effort de l'imagination et assemblés avec un indiscutable souci de la composition. » (*Histoire encyclopédique du cinéma. I. Le Cinéma Français, 1895-1929*, Paris, Laffont, 1962, p. 41).

⁴² André Gaudreault, *Du littéraire au filmique* [1988], Paris/Québec, Armand Colin/Nota Bene, 1999, p. 45.

⁴³ Pour une discussion de cette notion à partir de « bandes dessinées » contemporaines du cinéma des premiers et entretenant des rapports étroits avec celui-ci, voir notre étude « Le récit minimal en bande dessinée: l'histoire constamment réitérée d'un éternuement dans la série *Little Sammy Sneeze* de Winsor McCay », in S. Bedrane, Fr. Revaz et M. Viegnes (eds.), *Le Récit minimal. Du minime au minimalisme : littérature, arts, médias*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 103-117.

⁴⁴ Voir Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön* (Paris, Hermann, 1990 [1766], p. 55). L'argument de l'ouvrage est resté célèbre : Lessing distingue peinture (ou plutôt les arts graphiques en général) et poésie en rangeant la première du côté de l'espace (les éléments y sont co-présents), la seconde du côté de la succession temporelle, s'attaquant par-là autant aux tendances allégoriques des peintres qu'à la poésie descriptive. Selon lui, le paroxysme d'une action est en quelque sorte compris dans l'instant qui le précède et ne doit être représenté qu'à cet état de germe.

En effet, on peut voir ce film comme une variante et une forme d'amplification des séries de vignettes proposées par les nombreux récits illustrés⁴⁵ qui, plusieurs décennies avant l'institutionnalisation du médium de la bande dessinée, furent consacrées, dans la presse (« histoires sans paroles » ou historiettes humoristiques) ou dans des planches d'Épinal de la fin du XIX^{ème} siècle, à cette même action fortement « attractionnelle »⁴⁶ qui s'organise autour d'un surgissement, soit d'un motif indubitablement associé à un mouvement, suggéré ou figuré. Rappelons d'ailleurs que cet instant est précisément celui que le peintre Marcellin Auzolle choisit de représenter sur l'affiche publicitaire qu'il réalisa pour le cinématographe (**fig. 1**)⁴⁷. En ces premiers temps où les vues, de courte durée, n'importaient guère que comme partie d'un programme, l'objectif des exhibiteurs consistait avant tout à promouvoir la séance ; or, si la salle et le public figurent en couleurs sur l'affiche d'Auzolle et si le titre de la bande n'est pas mentionné, le choix de représenter *l'Arroseur arrosé*, et plus précisément l'instant précis où le jet d'eau frappe le visage du naïf jardinier, n'est à cet égard pas anodin, puisque s'opère ainsi, avant la production de nombreuses variantes cinématographiques (les Lumière en ont eux-mêmes tourné et commercialisé au moins trois versions)⁴⁸, un retour à l'image fixe dessinée. À cet égard, l'art de l'affichiste rejoint celui des dessinateurs d'histoires en vignettes : c'est en effet sous le crayon de Herrmann Vogel ou de Christophe que le motif de « l'arroseur arrosé » a connu, dans les années 1880, ses premières déclinaisons⁴⁹.

Deleuze a opposé, dans son commentaire sur Bergson et le cinéma, l'instant prégnant de Lessing à l'instant *quelconque* de l'image cinéphotographique, résultat d'un découpage mécanique d'unités correspondant à un vingt-quatrième de seconde (Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*. Paris : Minuit, 1983).

⁴⁵ Sur la tradition conséquente de bandes et planches dessinées consacrées à l'histoire de l'arroseur arrosé, voir Lance Rickman, « *Bande dessinée and the Cinematograph : Visual Narrative in 1895* », *European Comic Art*, n° 1, vol. 1, printemps 2008 ; Yves Frémion, « Le plagiaire plagié : *l'Arroseur arrosé* et ses inventeurs », *Papiers Nickelés*, n° 32, 2012, pp. 2-6.

⁴⁶ Le théoricien du cinéma Tom Gunning qui a introduit, conjointement avec André Gaudreault, la notion « cinéma des attractions » au début des années 1980 en a par ailleurs proposé une discussion dans le contexte spécifique de situations humoristiques similaires à celle de *l'Arroseur arrosé* dans son article « Crazy Machines in the Garden of Forking Paths : Mischief Gags and The Origins of American Film Comedy », dans K. Karnick et H. Jenkins, *Classical Hollywood Comedy*, London/New York, Routledge, 1995, pp. 87-105. On peut dire sur un plan narratologique que l'explosion de l'eau hors du jet est à la fois prévue par le spectateur et frappante en ce qu'elle est contemplée en terme d'effet visuel (voir Alain Boillat et Françoise Revaz, « Intrigue, Suspense, and Sequentiality in Comic Strips », dans Raphaël Baroni et Françoise Revaz (dir.), *Narrative Sequence in Contemporary Narratologies*, Columbus, Ohio State University Press, 2016, pp. 107-129).

⁴⁷ La présente illustration est tirée de Paul Karasik et Mark Newgarden, *How to Read Nancy*, Seattle, Fantagraphics Books, 2017, p. 174. En annexe à une analyse très détaillée d'un *strip* de la série des *Nancy* d'Ernie Bushmiller dont la dernière case suggère un futur arrosage au pistolet à eau, les auteurs inventorient les variantes du motif de l'arroseur arrosé dans la presse illustrée de la fin du XIX^e siècle.

⁴⁸ Voir par exemple les catalogues Edison (*Edison Motion Pictures, 1890-1900: An Annotated Filmography*, Washington & Pordenone, Smithsonian Institution Press & Le Giornate del Cinema Muto, 1997, p. 221) et celui de la Starfilm (John Frazer, *Artificially Arranged Scenes. The Films of Georges Méliès*, Boston, Hall, 1979, pp. 201 et 241), ou le croisement des motifs de l'arrosage et du jeu de cartes chez les frères Lumière (Aubert et Seguin (dir.), *la Production cinématographique des frères Lumière*, Paris, BIFI/CNC, 1996, pp. 108 et 210).

⁴⁹ Cette généalogie demeure pertinente même si Louis Lumière, sans doute dans un souci de souscrire au mythe hagiographique de l'originalité créatrice, dément, dans un entretien avec Georges Sadoul, l'influence de ces

L'exemple de cette saynète comique témoigne de la perméabilité des champs médiatiques en cette période où l'intermédialité résulte notamment de l'absence d'institutionnalisation des pratiques⁵⁰. L'une de ses « actualisations » conjugue d'ailleurs les traits /image dessinée/, /mise en série/ et /projection/, puisque cette « histoire sans paroles » connut au moins une adaptation en passant du papier aux plaques de verre pour lanterne. Le dessinateur Marius O'Galop, à propos duquel Valérie Vignaux note qu'il a amené au cinéma « des récits largement diffusés par les autres objets culturels liés à l'enfance, que cela soit à travers les plaques de lanterne magique, l'imagerie d'Épinal ou les albums »⁵¹, s'est illustré dans ces diverses autres pratiques, et a notamment proposé au cours de la première décennie du XX^{ème} siècle à son catalogue un set de quatre plaques longitudinales dédiées au motif de l'arroseur arrosé (**fig. 2**)⁵². En elle-même, chaque image est dépourvue d'animation, mais les transformations qui affectent les personnages aux poses aisément repérables et qui scandent la projection à chaque nouvelle image de la série s'apparentent à celles d'un mouvement, à la différence près (certes notable) que les étapes sont distribuées sur plusieurs plaques et non encloses en « une seule » image. Cependant, comme on l'a dit, la délimitation entre l'unique et le multiple est difficile à établir dès lors qu'il est question de figuration et de restitution du mouvement, et dépend de ce qui est considéré comme « unique » ; il peut s'agir de la séance de projection lanterniste elle-même dans son entièreté comme d'un seul plan de film. De ce point de vue, l'appareil d'enregistrement cinématographique aurait endossé, *mutatis mutandis*, le rôle des intervallistes, professionnels en charge de la tâche spécifique consistant à réaliser, au cours de la chaîne de production industrielle d'un film d'animation, les dessins intercalaires nécessaires à l'illusion du mouvement entre les différentes phases préalablement dessinées par les « *key-animators* »⁵³. Ce n'est sans doute pas un hasard si les premiers cinéastes d'animation, tel que Winsor McCay, prennent la peine d'exposer, au sein de leurs films mêmes et dans des séquences en prise de vues réelles, la masse gigantesque de dessins nécessitée par la réalisation de ceux-ci ; ils

histoires dessinées sur le choix du sujet de leur bande devenue célèbre (Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. 1. L'invention du cinéma 1832-1897*, Paris, Denoël, 1946, p. 298, note 1).

⁵⁰ Le contexte du cinéma des débuts est à cet égard parent de la phase de généralisation du parlant que Rick Altman prend comme étude de cas pour discuter la notion d'intermédialité (Rick Altman, *op. cit.*).

⁵¹ Valérie Vignaux, « Les images projetées de Marius O'Galop et Robert Lortac », dans Valérie Vignaux (dir.), *1895*, n°59 (« Marius O'Galop/Robert Lortac. Deux pionniers du cinéma d'animation français »), décembre 2009, p. 50.

⁵² A partir d'une étude des planches dessinées de O'Galop, nous avons proposé quelques axes méthodologiques pour aborder dans le contexte de l'intermédialité des premiers temps du cinéma les images en série publiées dans la presse : « La figuration du mouvement dans les dessins de presse et albums illustrés signés "O'Galop" : des images en séries (culturelles) », dans Valérie Vignaux (dir.), *op. cit.*, pp. 22-45. La présente illustration est issue du fonds d'archives privées de la famille Faye-Rossillon. Nos remerciements à Marc Faye.

⁵³ Un manuel instructif sur ces questions est celui de Richard Williams, *The Animator's Survival Kit*, New York, Faber and Faber, 2009 (2001), notamment pp. 47-67.

entendent notamment les soustraire à la mécanisation des opérations de captation du cinématographe pour en humaniser la genèse dessinée.

Les frères Lumière et les exhibiteurs de vues ont su exploiter le caractère spectaculaire de la transition entre le fixe et l'animé : non seulement le procédé du défilement inversé⁵⁴ appliqué à une vue comme *Démolition d'un mur* (1895) dénaturait la représentation même du mouvement (le temps de la projection s'autonomisant totalement du temps du tournage) et nécessitait de marquer un temps d'arrêt entre les deux variantes de l'action montrées successivement, mais, leur appareil permettant de projeter l'image figurant sur un photogramme immobilisé dans le magasin, il leur arrivait aussi de commencer par montrer une représentation fixe puis de l'animer dans un second temps. Ainsi un chroniqueur écrit-il le 30 décembre 1895 : « Sur l'écran apparaît une projection photographique. Jusqu'ici rien de nouveau. Mais tout à coup l'image de grandeur naturelle ou réduite suivant la dimension de la scène s'anime et devient vivante. »⁵⁵ En mettant ainsi en exergue l'animation même de l'image, les Lumière jouent avec l'horizon d'attente d'un public familier des projections « fixes ».

Un texte de vulgarisation scientifique paru dans *le Petit français illustré* est particulièrement intéressant à cet égard puisqu'il n'oppose pas fixité et mouvement, mais précise en quoi réside la spécificité du cinématographe par rapport à d'autres systèmes de projection :

Depuis quelque temps, on peut voir fonctionner à Paris un petit appareil des plus curieux : *c'est une lanterne magique, mais une lanterne magique d'une espèce particulière et singulièrement perfectionnée*. Les personnages projetés sur l'écran blanc, au lieu d'être figés dans une immobilité de statues, vont, viennent, remuent, s'agitent, donnant aux spectateurs stupéfaits la complète illusion de la réalité et de la vie. On voit, par exemple, apparaître sur l'écran une scène représentant des ouvriers armés de pioches, de pics, de leviers et qui semblent occupés à démolir un mur. Seulement tout cela, pour

⁵⁴ Un chroniqueur dit le 17 janvier 1897 de cette projection que « rien ne peut donner une idée de l'effet curieux de ce mur dont les débris, attirés l'un vers l'autre par une force invisible, se soudent morceau par morceau, puis se dressent subitement, comme par enchantement » (Jacques et Chantal Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, pp. 257-258). « L'effet » et « l'enchantement » repérés ici sont dans leur principe parents de la visée de certains usages de la lanterne, précisément qualifiée en de tels cas de « magique ». Le mur de briques soudées « morceau par morceau » fait en outre symboliquement écho, pour un lecteur d'aujourd'hui, au caractère fragmenté de la représentation écranique constituée d'une juxtaposition de pixels en une trame dont la perpétuelle démolition/reconstruction permet l'illusion du mouvement. L'utilisation du motif de la brique de construction en tant que référence au signifiant même de la représentation est aujourd'hui courante, que cela soit en tant que composante affichée dans les photographies numériques d'éléments architecturaux de Gursky ou en tant qu'unité minimale du « pixel-art ».

⁵⁵ *La Poste*, 30 décembre 1895, cité dans Daniel Banda et José Moure, *op. cit.*, p. 41.

le moment, est immobile. *Mais voilà que la scène s'anime*, les pioches, les pics, vigoureusement maniés, sapent la muraille, les leviers s'ébranlent, le contremaître affairé s'agite en tous sens [...]. *Ce n'est certes par la première fois que l'on essaie de projeter des images dites animées ; mais ces images grossières, plus ou moins habilement machinées, présentaient toujours des mouvements saccadés d'automates*, ne ressemblant en rien à ceux, pleins de naturel et de moelleux, qu'exécutent les personnages projetés par le Cinématographe.⁵⁶

Précisons que la mention d'une filiation avec la lanterne (dont les plaques accueillaient souvent des motifs par ailleurs édités par la presse) ainsi que l'attention portée au type de mouvement s'expliquent en partie par la profession de l'auteur de cet article signé « G.C. ». En effet, Georges Colomb (alias Christophe) est un illustrateur qui, dès 1889, fait paraître en feuilleton dans le même hebdomadaire destiné à la jeunesse les vignettes des aventures de *la Famille Fenouillard*, et à qui l'on doit par ailleurs, la même année et dans le même *Petit français illustré*, la planche d'Épinal intitulée « Histoire sans paroles. – Un arroseur public », dans la filiation de laquelle l'historiographie a souvent inscrit la célèbre vue des frères Lumière. Avant d'en venir à l'explication du fonctionnement du cinématographe, Colomb, un enseignant fort sensible à la culture visuelle de son temps au-delà de la pratique du dessin qui est la sienne⁵⁷, commence par rendre compte de ce que représente l'une des bandes Lumière. Ce faisant, il souligne le fait que les « images dites animées » existaient avant le cinématographe – on comprend que, pour Christophe, le terme même « animé » utilisé à propos de projections antérieures mérite d'être redéfini –, mais que l'apport décisif de l'appareil des Lumière réside dans la continuité du mouvement qui garantit le naturel de la représentation, alors que les images qui l'ont précédé affichaient leur caractère « machiné » – il s'agissait plus d'animer mécaniquement des vues fixes que de proposer des images à proprement parler « animées », la perceptibilité de l'action mécanique enrayant l'effet illusionniste du mouvement.

Il est vrai que le cinéma des premiers temps dans son ensemble exacerbe les liens avec d'autres productions visuelles caractérisées par l'image fixe (éventuellement mises en série), soit en proposant une référence explicite destinée à conférer une plus-value culturelle au produit

⁵⁶ Georges Colomb, « Le Cinématographe », *le Petit français illustré*, 23 mai 1896, p. 293 (*nous soulignons*). Nos remerciements à Dominique Garing, producteur d'un documentaire consacré aux versions de *l'Arroseur arrosé* actuellement en cours de réalisation (Vie des Hautes Production), de nous avoir donné accès à ce document.

⁵⁷ François Amy de la Bretèque, « Christophe et les dispositifs optiques », in L. Quaresima et alii, *Cinema e fumetto*, Udine, Forum, 2009.

cinématographique – comme nous l’avons montré ailleurs, les bandes consacrées aux Passions du Christ sont emblématiques de cette démarche en ce qu’elles témoignent d’une composition dont l’inspiration est notamment puisée dans les gravures des bibles illustrées par Gustave Doré⁵⁸ –, soit en s’inscrivant de manière plus souterraine dans un tissu de relations avec diverses images qui étaient en circulation à la même époque, soit enfin en thématissant le couple fixité/animation au niveau même des sujets représentés – à l’instar des *Affiches en goguette* de Méliès (1906) ou de la statue qui prend vie chez Alice Guy (*La Statue*, 1905) –, parfois sous la forme paroxystique du tableau vivant⁵⁹.

Lorsque, dans le cinéma institutionnalisé ultérieur, la fixité gagnera l’image de certains films, la lanterne magique constituera souvent l’un des modèles d’intelligibilité d’un tel régime d’image. Ainsi en va-t-il, dans une certaine mesure, de « l’effet diapositive » examiné par Roger Odin dans son étude de *La Jetée* (Chris Marker, 1962)⁶⁰, ou, comme nous l’avons montré ailleurs⁶¹, des arrêts sur image qui figent en saccade le visage de Jeanne Moreau dans *Jules et Jim* (François Truffaut, 1961), où le désir pour l’amante réifié s’origine chez les deux protagonistes éponymes dans la contemplation d’un buste sculpté dont ils s’éprennent de la beauté non pas en contemplant le statuaire, mais à l’occasion d’une séance de projection de lanterne magique où l’image de cette œuvre leur apparaît à l’écran.

La question du continuum entre fixité et mouvement est par ailleurs intrinsèque à la pratique et à la théorisation du cinéma d’animation⁶², dont les plaques peintes pour la lanterne représentent l’un des ancêtres (les différents dispositifs successivement élaborés par Emile Reynaud témoignent du pont entre les deux médias). Certaines pratiques contemporaines qui ne privilégient pas la continuité de la représentation du mouvement, à l’instar de la « *limited*

⁵⁸ Alain Boillat et Valentine Robert, « Tableau Variation in Early Cinema : *Life and Passion of Christ* (Pathé, 1902-1905) », dans David Shepherd (dir.), *The Silents of Jesus in the Early Cinema*, Oxford, Routledge, 2016, pp. 24-59. Valentine Robert constate par ailleurs l’omniprésence des illustrations de Doré dans les catalogues des éditeurs de plaques pour lanterne magique (« L’œuvre de Gustave Doré au cinéma », 1895, n° 72, printemps 2014, p. 160).

⁵⁹ A propos de la prégnance du motif du tableau vivant dans le cinéma des débuts, voir les travaux de Valentine Robert, notamment « Le tableau vivant ou l’origine de l’“art” cinématographique », dans Léonard Pouy et Julie Ramos (dir.), *Le Tableau vivant ou l’image performée*, Paris, INHA, 2014, pp. 260-280.

⁶⁰ Roger Odin, « Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de *La Jetée* de Chris Marker) », dans D. Chateau, A. Gardies, F. Jost (dir.), *Cinémas de la modernité : films, théories*, Paris, Klincksieck, p. 147-171.

⁶¹ Alain Boillat, « La suspension du mouvement comme lieu d’intermédialité privilégié : sculpture, (chrono)photographie et bande dessinée à l’écran », dans François Félix, *Xi Dong/Ouest-Est. Voies esthétiques*, Lausanne, L’Âge d’homme, 2015, en particulier pp. 294-299.

⁶² Voir Jacques Kermabon (dir.), *Du praxinoscope au cellulo : un demi-siècle de cinéma d’animation en France (1892-1948)*, Paris, CNC, 2007.

animation » nipponne qui exhibe au contraire l'intervalle entre les images⁶³ –, soulignent de telles parentés.

Certes, nombre de commentaires émis suite aux premières présentations du cinématographe mettent en exergue le dépassement de la fixité que représente l'image animée. Le mouvement constitue le trait spécifique relevé par les commentateurs des projections Lumière, à l'instar de celui qui souligne combien elles offrent désormais la « vie » et non « l'instantané agaçant par son immobilité »⁶⁴. Toutefois, même un tel texte dans lequel la lanterne n'est mentionnée qu'afin de valoriser la nouvelle invention postule implicitement des points communs entre les deux appareils. Ainsi, lorsque le chroniqueur constate que « sur la toile blanche [...] vient se dérouler une série d'instantanés photographiques », la formule qu'il utilise vaut indifféremment pour les deux types de projection. En fait, la différence essentielle est d'ordre quantitatif : « On est arrivé », précise-t-il, « à reproduire *tous les mouvements* qui se succèdent pendant une période de temps déterminée ». Le couple fixe/animé ne constitue donc pas une dichotomie monolithique, puisque, comme nous le verrons, la représentation proposée à l'occasion de projections lanternistes pouvait être pourvue d'un certain nombre de mouvements. Dans une perspective de différenciation entre projections animées et projections fixes, d'aucuns diront que ces mouvements obtenus grâce aux dispositifs lanterniste sont *produits* au cours de la séance, alors que l'appareil des frères Lumière permet la reproduction du mouvement. Les bases théoriques de cette distinction tendent toutefois à vaciller dès lors que l'on suit le constat metzien avancé dans la citation liminaire à la présente étude selon lequel, au cinéma (à l'ère analogique du moins), « on ne peut pas “reproduire” un mouvement, on ne peut que le reproduire ». En effet, à l'instar des mécanismes actionnables installés sur les plaques de verre ou sur la lanterne, l'entraînement de la pellicule filmique dans l'appareil de projection constitue, sur un plan matériel, un mouvement effectif : il est évident que si aucune machine ne se meut dans la cabine de projection – espace isolé dont l'existence résulte précisément d'une volonté

⁶³ Voir Thomas Lamarre, « From Animation to Anime: Drawing Movements and Moving Drawings », *Japan Forum*, n° 14 (2), pp. 338–339. David Javet résume ainsi cette pratique : « La *limited animation* désigne l'utilisation de dessins fixes avec une animation sommaire de certaines parties du visage lors de dialogues, *un déplacement du dessin plutôt qu'un dessin du mouvement* mais aussi des transitions brusques et des mouvements rapides permettant de diminuer le nombre d'illustrations requises (David Javet, « La figure du seijū. Voix et corps dans le paysage médiatique japonais », dans Alain Boillat et Irene Weber Henking (dir.), *Dubbing. La Traduction audiovisuelle*, Marburg, Schüren, 2014, pp. 213-214 ; *nous soulignons*). Il s'agit bien ici d'un mouvement ouvertement « machiné » et perçu par saccades. Nous reviendrons sur les thèses de Lamarre en conclusion.

⁶⁴ Chroniqueur de *La France du Nord*, 7 mars 1896, citant « l'un de ses confrères parisiens », in Jacques et Chantal Rittaud-Hutinet, *op. cit.*, p. 355.

d'étouffer le bruit occasionné par les mouvements de l'appareil⁶⁵ –, rien ne bouge à l'écran. Là où réside par contre une différence essentielle entre les deux types de projection, c'est que l'une propose à l'écran des mouvements de manière *ponctuelle*, l'autre de manière quasi *constante*.

On l'a vu, les commentaires contemporains des premiers spectacles cinématographiques associent l'appareil des Lumières à la possibilité de substituer une image à une autre selon un principe d'apparition/disparition ; il n'est donc à ce titre pas conçu au sein d'un paradigme différent de celui régissant la réception des projections de vues fixes. C'est dans la transformation que suppose le passage d'une image à une autre, et donc dans la mise en série des images, que réside la principale caractéristique commune aux deux types de projection.

Vues « mouvementées » : la transformation comme divertissement

Nous avons jusqu'ici rencontré plusieurs termes d'époque destinés à qualifier le mouvement des images, dont celui de « projections mouvementées » dans *le Grand manuel de projection* d'Alber et Hégé⁶⁶. Il nous paraît important de faire le point sur ces emplois lexicaux et sur les implications du choix de tel ou tel terme. Aussi l'ouvrage *les Tableaux de projection mouvementés* de H. Fourtier comporte-t-il dans son titre même l'adjectif utilisé par Ader, à la différence près que l'accord fait porter le qualificatif sur le terme « tableaux » et non celui de « projection »⁶⁷ ; l'auteur se consacre principalement, dans cet ouvrage paru dans la collection « Bibliothèque photographique », à informer son lecteur à propos de tous les aspects touchant à la confection de mécanismes permettant de « mouvoir » des vues obtenues par procédés photographiques. Fourtier qualifie les tableaux projetés à l'aide de tels mécanismes (cache mobile, tiroir pour un second verre mobile, levier, engrenage permettant la rotation) de « mouvementés » ou « mécanisés » ; dans une visée de démonstration scientifique, ils peuvent notamment servir selon lui « à reproduire les lois du mouvement à l'aide de photographies prises à intervalles rapprochés, d'après les méthodes de MM. Marey, Londe, Anschutz, Muybridge, etc. »⁶⁸. Fourtier inscrit donc explicitement ce type de spectacle dans la filiation de la chronophotographie – il souligne d'ailleurs la nécessité de faire se mouvoir des corps (figures dessinées ou modèles photographiés) sur un fond noir, comme chez Marey⁶⁹ –, sans exclure toutefois la dimension illusionniste de cette restitution. Si Fourtier mentionne la mise en

⁶⁵ Sur la question des discours consacrés au bruit du projecteur, voir notre ouvrage *Du bonimenteur à la voix-over...*, *op. cit.*, pp. 130-148.

⁶⁶ Alber et Hégé, *le Grand manuel de projection. Guide de l'amateur*, Paris, Mazo, 1897, p. 66.

⁶⁷ H. Fourtier, *les Tableaux de projection mouvementés*, *op. cit.*.

⁶⁸ H. Fourtier, *ibid.*, p. 1.

⁶⁹ H. Fourtier, *ibid.*, p. 5.

mouvement en tant qu'action de l'opérateur, la nature des phases de l'action représentée lui importe également ; il précise notamment que, « dans de nombreux cas, il est même suffisant que les deux positions extrêmes de l'acte soient représentées pour que nous ayons l'illusion de l'action complète »⁷⁰. A la fois exhibé et ponctuel, le mouvement relève alors du « truc » dans le sens appliqué au cinéma de Georges Méliès – on peut d'ailleurs rapprocher ce type de procédés appliqués à la lanterne d'effets spéciaux ultérieurs du cinéma, comme celui qui consiste à animer partiellement un décor peint grâce à la technique du *matte painting*⁷¹ ; les exemples cités par Fourtier (un personnage portant sa propre tête sur un plat ou un magicien changeant sa tête)⁷² appartiendront au futur répertoire du catalogue de la Star Film.

Tandis que le volume de Fourtier est publié en 1893, alors que l'appareil des Lumières n'est pas encore apparu sur le marché (l'auteur consacre son dernier chapitre au phénakistiscope), l'usage englobant du terme « projection » par Alber et Hégé a pour but d'atténuer la différence entre la lanterne et son concurrent, le cinématographe. En effet, dans leur troisième chapitre intitulé « Les projections animées », les auteurs avancent l'opinion suivante :

Au milieu de l'année 1895, on pouvait croire que la projection allait se transformer de fond en comble. En effet, le Cinématographe, dit de Lumière, faisait son apparition, et, au dire de certains, la projection de la photographie ordinaire avait vécu. C'est là l'exagération habituelle qui accompagne toutes les nouveautés et en effet, à première vue, sans connaître les difficultés d'exécution, on pouvait se figurer qu'une *projection mouvementée* serait beaucoup plus intéressante qu'une *projection immobile*. Eh bien ! si nous jugeons froidement et sans parti pris, nous dirons : il n'en est rien !⁷³

L'évaluation proposée ici, loin d'être émise « sans parti pris » – l'ouvrage est publié par Mazo, constructeur de lanternes qui édite non seulement des ouvrages mais aussi des plaques⁷⁴ –, instaure au niveau de la formulation choisie une scission nette entre immobilité et mouvement, fût-ce pour valoriser la première ; appliqué au cinématographe, l'adjectif

⁷⁰ H. Fourtier, *ibid.*, p. 2. « Il en résulte que le spectateur croit réellement voir la série des mouvements intermédiaires », rappelle-t-il plus loin (p. 10).

⁷¹ Lorsqu'elle décrit la pratique traditionnelle du *matte painting*, Réjane Hamus-Vallée souligne l'importance de l'ajout d'éléments animés dans les paysages peints ; elle se réfère notamment au technicien Lew Physioc, qui déclare en 1929 dans la revue *International Photographer* utiliser des « moving clouds, rushing water, blinking night lights and various other effects » qui s'inscrivent de toute évidence dans la filiation de l'animation de plaques de verre peintes pour lanterne (« Le *matte painting* ou la quête de l'illusion parfaite », *Hybrid. Revue des arts et médiations humaines*, n°2 (« Réalités de illusion »), 2015, disponible en ligne sur : <http://revue-hybrid.fr>).

⁷² H. Fourtier, *op. cit.*, p. 12 et p. 22.

⁷³ Alber et Hégé, le Grand manuel de Projection. Guide de l'amateur, Paris, E. Mazo, 1897, p. 65.

⁷⁴ Dans sa préface, le prestidigitateur Alber répond à des reproches qui lui auraient été adressés en raison du fait que les illustrations du manuel font figurer du matériel étiqueté Mazo en niant toute visée publicitaire du volume (Alber et Hégé, *ibid.*, p. 7).

« mouvementé » fait ici office de synonyme d'« animé », mais il présente pour Alber et Hégé la commodité de pouvoir être utilisé indifféremment pour l'appareil Lumière et pour certains types de lanterne. Ainsi précisent-ils à propos d'un appareil appelé « Synthétographe » (l'une des rares machines à bénéficier d'une illustration dans l'ouvrage), système combinant deux lanternes et permettant de passer de l'une à l'autre par pression sur une poignée, qu'il « *mouvemente* parfaitement les projections et il a l'avantage de permettre à n'importe qui de préparer les vues, à condition seulement d'avoir un appareil photographique »⁷⁵. Ici encore, les auteurs de cet ouvrage sous-titré « Guide de l'amateur » considèrent que la simplicité d'utilisation de la lanterne assure la supériorité de ce dispositif sur le cinématographe, et louent la capacité du Synthétographe à « mouvementer » les images.

Présent tant chez Fourtier que chez Alber, le verbe « mouvementer » signifie que le qualificatif appliqué à la projection constitue un participe passé en emploi adjectival, soit une forme passive qui implique un agent : l'appareil de projection. L'adjectif « animé » renvoie quant à lui de nos jours bien plus à un état, à une sorte d'ontologie de l'image cinématographique occultant toute dépendance à l'égard du dispositif technique assurant la restitution du mouvement. L'infinitif « mouvementer », qui pourrait passer pour un néologisme aujourd'hui, est récurrent dans les textes d'époque consacrés à la projection. Eugène Trutat utilisera la terminologie de Fourtier tout en prenant soin, en 1896, de faire le départ entre d'un côté les « vues mouvementées » de la lanterne, de l'autre les appareils permettant de projeter des « vues animées » (terme qui n'est pas sans connoter la présence d'une « âme », celle des êtres dont la « vie » est reproduite). Il importe toutefois de souligner que, dans la seconde moitié des années 1890 en particulier, la question du mouvement est constamment discutée à propos des projections « fixes ».

L'action consistant à « mouvementer » l'image n'est généralement pas associée au type d'usage dans lequel les auteurs de manuels tiennent, pour des questions de légitimation sociale de leur pratique, à inscrire la projection lanterniste, soit la conférence à visée pédagogique. On peut à ce propos reprendre la distinction opérée par François Albera et André Gaudreault entre deux séries culturelles⁷⁶ : les auteurs de manuels font porter leurs recommandations sur la « conférence avec projection », mais ils ne se soucient guère de la « projection avec boniment ». Comme nous l'indiquions ci-dessus, tous les ouvrages de l'époque insistent en introduction sur

⁷⁵ Alber et Hégé, *ibid.*, p. 70.

⁷⁶ André Gaudreault et François Albera, « Apparition, disparition et escamotage du “bonimenteur” dans l'historiographie française du cinéma », dans Giusy Pisano et Valérie Pozner (dir.), *le Muet à la parole*, Paris, AFRHC, 2005, pp. 167-200.

le primat accordé à l'usage pédagogique de la lanterne. Or, comme l'écrit Fourtier dans sa préface, les « tableaux mouvementés » sont destinés à n'intervenir que de façon ponctuelle en instaurant provisoirement un autre mode de visionnement : « Ce genre de tableaux a le grand avantage d'amener un peu de variété au cours d'une séance de projection ; il rompt heureusement la monotonie des vues immobiles par la Photographie; il peut apporter une note gaie, qui délasse ou donne l'illusion de la vie. » Le mouvement est par conséquent associé au divertissement, à une fonction récréative le plus souvent pensée pour un public enfantin. Coissac imagine par exemple l'insertion d'un « interlude divertissant » pour « un auditoire composé d'enfants »; pour ce faire, il propose de recourir à des « tableaux mécanisés » – terme qui renvoie plus fortement encore que « mouvementé » à la technique utilisée plutôt qu'à l'illusion de mouvement produite⁷⁷. Le mouvement est indubitablement associé à la composante divertissante de la projection : la conférence fait momentanément place au spectacle. Dans *Die optische Laterne*, Schiendl regroupe les explications relatives à tous les procédés d'animation (parmi lesquels il compte également les *dissolving views*) dans un chapitre dédié aux usages relevant du divertissement (« *Projections-Apparate für Unterhaltungszwecke* »). Il s'agit pour lui d'un supplément facultatif dont il pense que le projectionniste doit se garder d'abuser :

Pour agréable et surprenant que soit l'effet de telles images à transformation [« *Verwandlungsbilder* »], les mouvements n'en sont pas moins désagréables et ridicules lorsqu'ils ne sont pas pleinement naturels. Une confiance exagérée dans la crédulité du public pourrait jeter un discrédit mérité sur de telles projections⁷⁸.

Si le critère du naturel et du pouvoir illusionniste de la représentation est convoqué ici, c'est que Schiendl écrit à une époque où les appareils cinématographiques se sont répandus ; d'ailleurs, il poursuit en glissant insensiblement des procédés mécaniques dont sont pourvues certaines plaques de verre à l'appareil des frères Lumière (auquel toutefois aucun chapitre n'est spécifiquement consacré), au cours d'une réflexion sous-tendue par l'idée d'une filiation entre ces deux types de projection ; pour lui, le cinématographe constitue une sous-catégorie de la « lanterne pour projection d'objets mobiles ».

Dans les manuels antérieurs aux années 1890 – où l'appellation « lanterne magique » associée au divertissement et au spectaculaire est plus courante –, ces procédés d'animation

⁷⁷ G.-Michel Coissac, *la Théorie et la pratique des projections*, Paris, Bonne Presse, 1905, p. 391.

⁷⁸ Carl Schiendl, *op. cit.*, p. 93.

sont généralement rassemblés sous l'appellation « effets » : les deux éditions de Chadwick consacrent ainsi un chapitre aux « *Effect Slides* », obtenus grâce à des dispositifs à lanternes multiples. En fait, si l'on y regarde de près, la notion de « mouvement » n'est jamais utilisée pour désigner l'image sur l'écran : le verbe utilisé est « *to change* »⁷⁹. Il s'agit donc du critère de la transformation, qui n'implique pas forcément le mouvement – on passe brusquement d'un état à un autre, sans nécessaire continuité –, alors que tout mouvement implique une transformation, comme l'ont discuté les narratologues, en particulier André Gaudreault dans le contexte du cinéma des premiers temps (où les sujets basés sur une transformation étaient fréquents, notamment, comme l'a étudié Daniel Wiegand, dans des captations filmiques de tableaux vivants inscrites dans la tradition scénique des *Verwandlungsbilder*)⁸⁰.

Parmi les appareils décrits par Chadwick, on trouve le Choreutoscope, qualifié par l'auteur de « *best mechanical comic slides* ». L'un des plus célèbres motifs montrés grâce à cet appareil est celui du squelette dansant, que Chadwick décrit ainsi : « Chaque position du squelette apparaît alternativement, et grâce à un très ingénieux mouvement de came, le passage d'une position à une autre s'effectue de manière instantanée »⁸¹. Cette prouesse est, on le voit, conçue comme une succession de positions plutôt que comme un flux visuel, bien que la danse soit un motif emblématique de l'exhibition d'une performance double (attraction du corps en mouvement et de la machine à représentation elle-même), et que la présence d'un système d'obturation dissimulant au spectateur la position suivante confère une forte parenté de cet appareil avec le défilement intermittent du cinématographe⁸² ; le terme « *motion* » n'est appliqué par Chadwick dans ce chapitre qu'à une translation opérée à l'intérieur du Choreutoscope grâce à une crémaillère. En 1895 par contre, Fourtier précisera à propos du même appareil : « Il suffit donc, avec cet appareil, d'imprimer à la manivelle une rotation régulière et, après six tours dans un sens, tourner en sens inverse *pour obtenir en projection un mouvement continu.* »⁸³ L'accent est ici plus spécifiquement mis sur la continuité du

⁷⁹ W.I. Chadwick, *the Magic Lantern Manual*, Londres, Frederick Warne and Co, 1886, p. 104-107. Les exemples donnés, où le contenu d'un rêve est visualisé au-dessus d'un protagoniste endormi (procédé repris dans la bande cinématographique *l'Histoire d'un crime*, Ferdinand Zecca, 1901), mettent plutôt en jeu l'idée d'une apparition.

⁸⁰ Daniel Wiegand, « *Tableaux vivants and Early Cinema : Standstill in the Moving Image as a Visual Paradox and 'Stop/Motion Game'* », conférence donnée dans le cadre du colloque « L'image fixe en série(s) : le spectre du mouvement » organisé à l'Université de Lausanne du 17 au 19 octobre 2013 sous la direction d'Alain Boillat, en collaboration avec Jan Baetens, Philippe Kaenel et Philippe Marion.

⁸¹ W.I. Chadwick, *op. cit.*, p. 110. Huit illustrations de plaques issues de la série du squelette dansant figurent dans Richard Balzer, *Optical Amusements : Magic Lanterns and Other Transforming Images*, s.l., s.n., 1987, p. 24.

⁸² Pour Thomas Ganz, la roue dentée du Choreutoscope constitue un mécanisme précurseur de la croix de Malte des Lumières (Thomas Ganz, *Die Welt im Kasten. Von der Camera Obscura zur Audiovision*, Zurich, Neue Zürcher Zeitung, 1994, p. 130).

⁸³ Cité dans G.-Michel Coissac, *op. cit.*, p. 405.

mouvement que ce type de projection partage, dans le cadre d'une projection d'un sujet bref, avec le tout jeune cinématographe.

Il y a donc bien eu de « l'animation » au sein des pratiques de projections dites « fixes ». Mais quelle fut au juste la nature de ces diverses formes de mouvement ? Nous proposons d'exposer de manière synthétique les différents cas mentionnés dans les manuels pour conférenciers-projectionnistes.

Typologie des procédés d'animation

L'exposition intitulée « Lanterne magique, film peint » qui s'est tenue en 2009-2010 à la Cinémathèque française ainsi que le catalogue édité à cette occasion sous la direction de Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni ont contribué à populariser l'existence de mécanismes qui permettaient aux lanternistes de mouvoir certaines parties de l'image durant la projection. Richement illustré, le catalogue documente de nombreuses plaques mécanisées (sans toutefois les constituer en un « corpus » spécifique, l'ouvrage s'organisant en fonction d'entrées thématiques liées aux sujets représentés sur les plaques), ainsi que le proposent d'ailleurs plusieurs autres ouvrages consacrés à l'histoire de la lanterne magique⁸⁴. Ainsi l'une des plaques peintes reproduites dans ce volume offre-t-elle au spectateur un paysage composé de deux cascades, de rochers, de végétation et d'une rivière qui renforce la construction perspectiviste de l'image circulaire, le point de vue choisi s'inscrivant dans le prolongement du cours d'eau situé au centre de la composition (**fig. 3**)⁸⁵. La plaque est munie d'une manivelle permettant d'actionner deux disques transparents dont le mouvement simule la chute de l'eau sur les deux côtés de la vue, et une tirette permet de faire surgir au premier plan la gueule ouverte d'un crocodile. Même si ce motif appelle à la contemplation et recèle un faible potentiel narratif, il illustre combien de tels mécanismes permettant d'animer des supports à représentation superposés à l'image principale contribue à insérer, à l'intérieur d'une même image, une variation que ce type de spectacle occasionne certes par ailleurs grâce à la mise en série de plaques, mais en présentant une plus forte discontinuité (atténuée grâce au procédé des *dissolving views*, fréquemment associé dans les manuels à la question du mouvement). Tirette et manivelle engagent dans cet exemple deux principes distincts : la première permet un

⁸⁴ Ernst Hrabalek, *Laterna Magica : Zauberwelt und Faszination des optischen Spielzeugs*, Munich, Keiser, 1985, pp. 36-38 ; Thomas Ganz, *op. cit.*, p. 130 ; Laura Minici Zotti (dir.), *Prima del cinema. Le lanterne magique*, Venise, Marsilio, 1988, pp. 53-73, 84-85, 88, 90 et 93 ; Ségolène Le Men, *Lanternes magiques, tableaux transparents*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 32.

⁸⁵ Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*, Paris, La Martinière/Cinémathèque française, 2009, p. 73.

processus « transformationnel » et ponctuel d'apparition/disparition qui relève du « truc » évoqué ci-dessus et dont on peut aisément imaginer l'usage attractionnel (voire narratif) que le conférencier pouvait en faire, tandis que la seconde induit une action plus continue, inscrite dans la durée. Elles s'inscrivent toutes deux dans la filiation des jouets optiques (série culturelle à laquelle la lanterne, considérée comme appareil et non dans le cadre de la séance de projection, appartient également) permettant de produire l'illusion du mouvement d'un motif représenté dont la monstration obéit au principe de la boucle⁸⁶. Si ici, l'eau – motif emblématique de la continuité (celle de l'écoulement) – ne présente pas d'instant prégnants, les disques de plaques comportaient parfois les différentes phases d'un mouvement (dès lors produit illusoirement à l'écran, et non plus seulement signifié comme lors de déplacements par translation de figures qui demeurent en elles-mêmes figées), et cela dès la fin du XVII^e siècle, ainsi que le notent Mannoni et Campagnoni dans leur commentaire des écrits du savant Johannes Zahn :

Zahn se démarque de Sturm en révélant une nouveauté capitale qui connaîtra un grand avenir : l'une de ses lanternes est en effet équipée non pas d'une plaque rectangulaire, mais d'un disque de verre sur la circonférence duquel il a représenté six phases successives d'un mouvement – en l'occurrence, l'image d'un homme qui agite sa canne. C'est la première fois que l'on modifie ainsi le dispositif originel de la lanterne, et c'est certainement aussi la première fois que l'on projette un dessin animé artificiel qui peut offrir une boucle sans fin, bien qu'il n'y ait pas d'obturateur – mais Zahn a prévu une sorte d'index qui permet de faire tourner le disque avec un mouvement intermittent.⁸⁷

Il n'importe pas tant de repérer une « première fois » que de constater plus généralement l'ancienneté de la tradition d'un tel couplage entre jouets optiques et projection lanterniste auquel procéderont plus tard les pionniers du cinéma d'animation identifiés par l'historiographie du cinéma. Comme le précise Ségolène Le Men, la commercialisation de la lanterne comme jouet connaît un essor important à partir de 1845⁸⁸ ; or le marché que représentent les enfants contribuent à orienter les fabricants vers des sujets adaptés à des séances familiales et à privilégier le divertissement, selon une tendance qui, comme on l'a vu,

⁸⁶ Voir à ce propos Nicolas Dulac et André Gaudreault, « La circularité et la répétitivité au cœur de l'attraction : les jouets optiques et l'émergence d'une nouvelle série culturelle », *1895*, n° 50, décembre 2006, pp. 29-52.

⁸⁷ Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni, *op. cit.*, p. 48.

⁸⁸ Ségolène Le Men, *op. cit.*, p 31.

favorise le développement de mécanismes d'animation⁸⁹ (ainsi que la commercialisation de plaques en couleurs). Si, selon les termes de Mannoni et Campagnoni, l'animation peut être qualifiée d'« artificielle » du point de vue du motif représenté, elle repose cependant sur un mouvement effectif provoqué par l'utilisateur qui ici donne une impulsion à un disque, là actionne une manivelle. En cela, le procédé utilisé pour représenter la chute d'eau peut être plus largement inscrit dans une classification des mouvements effectués lors de projections dites « fixes » ; il appartient d'ailleurs à la catégorie la plus parente de la restitution cinématographique du mouvement. On peut en effet ordonner les différents types de la manière suivante :

- Mouvements d'un objet dont le « reflet » est projeté sur la surface écranique : il s'agit de l'image d'un objet en mouvement situé derrière l'objectif lors de la projection, et dont l'image est simultanément projetée et agrandie sur l'écran ; il s'agit souvent d'une main – intermédiaire privilégié de toute « manipulation » du dispositif –, ou des scintillements colorés obtenus par projection de l'image d'une petite cuve transparente dans laquelle des colorants sont mêlés à de l'eau que l'on agite. En raison d'un rapport d'immédiateté entre la source et sa représentation, la production du mouvement ne dépend pas des mécanismes de la lanterne.
- Mouvements produits mécaniquement :
 - *Dissolving views*: passage progressif d'une vue à une autre grâce à l'usage d'une lanterne double ou multiple (généralement succession d'états) ;
 - *Agrandissement progressif* du motif (projeté individuellement) par rapport au décor pour suggérer une proximité croissante (ou inversement : réduction de la taille pour signifier l'éloignement) ;
 - *Surgissement et/ou déplacement* de figures dans un environnement immobile (coulissement horizontal ou/et vertical) ; les figures sont d'un seul tenant, elles n'apparaissent pas « animées » en elles-mêmes ;
 - Transformation d'un motif, notamment grâce à des systèmes de caches activés par tirettes ;
- Multiplication des phases successives d'un même mouvement :
 - *Coulissement* de figures et/ou de masques sur une même plaque : mise en évidence de phases ou d'états donnés ;

⁸⁹ La corrélation établie ici ne signifie pas que, inversement, le mouvement ne pouvait être mis selon les cas au service d'objectifs pédagogiques (voir notamment les plaques avec sujets astronomiques éditées par Wilkinson & Co. dans Laura Minici Zotti, *op. cit.*, p. 48).

- *Mise en série* : plaques projetées à la suite (éventuellement en combinaison avec le procédé des *dissolving views*) et présentant des phases d'un même mouvement, ou du moins des états successifs d'une même situation ; dans ce cas, la fréquence du changement de plaque influe sur la perception du mouvement ;
- *Mouvement circulaire* : défilement (qui peut être rapide), fluidité dans la succession des phases d'un mouvement (ou dans la transformation des surfaces projetées, comme dans l'effet kaléidoscopique du Chromatope).

Ces mécanismes assurent donc la production d'un mouvement affectant ponctuellement la représentation au cours d'une séance, singularisant certains « tableaux » par une sorte « d'effet spécial »⁹⁰ qui les rend particulièrement spectaculaires ; en ce qui concerne la perception de ces mouvements, une autre composante du spectacle intervient qui est susceptible de mettre en exergue la partie animée de l'image : il s'agit de la parole du conférencier.

Parole dans la salle, mouvement à l'écran

Le mouvement se définit par un déploiement dans l'espace – comme nous l'avons vu avec les exemples ci-dessus – et dans le temps, entre un point de départ et un point d'arrivée. Tandis que les mécanismes proposés par certains fabricants de lanternes magiques que nous avons évoqués permettent de modifier la position de certains éléments représentés sur la surface écranique, la dimension sonore de la projection nous semble devoir mériter également une certaine attention en raison des incidences qu'elle peut avoir sur la manière dont est perçue l'action de « mouvementer » les tableaux. Le discours du conférencier peut être ainsi envisagé au niveau soit du référent des paroles – nous nous en tiendrons ici à la dimension verbale de la composante sonore de la projection – dans les rapports qu'il entretient avec les motifs visuels projetés (voire avec les opérations mêmes d'animation de l'image dans les coulisses), soit de la temporalité dans laquelle s'inscrit cette profération par rapport au déroulement de la projection. Pour Chadwick, le conférencier a pour mission d'orienter la lecture de l'image en attirant l'attention du public sur des parties spécifiques de celle-ci⁹¹. Comme l'animation d'éléments de la composition représente en elle-même un phénomène notable, on peut supputer que l'accompagnement verbal devait s'y référer (du moins sur le plan de l'action figurée), ne serait-

⁹⁰ Il s'agit là bien sûr d'une terminologie quelque peu anachronique, mais qui est celle utilisée notamment par le collectionneur Richard Balzer (*op. cit.*, p. 11).

⁹¹ « The lecturer should now rehearse several times in private his description, with the slides before him, and if need be, pointing out the places of interest, as he will when the picture is on the screen » (W.I. Chadwick, *op. cit.*, p. 127).

ce que pour valoriser une attraction qui exige souvent une grande habileté de la part du projectionniste.

A l'instar du procédé des *dissolving views*, la parole pouvait servir de liant entre les images ; il n'est donc pas étonnant que Chadwick recommande à ses lecteurs de prévoir un commentaire lorsque les tableaux sont montrés en série⁹² – les ensembles de vues étaient d'ailleurs parfois commercialisés avec un livret comportant des textes. Rick Altman a bien montré la diversité des pratiques qui prévalait dans la présentation de séries de vues en comparant deux célèbres *lecturers*, John Stoddard et Burton Holmes⁹³ : alors que le premier faisait primer un texte qui était illustré de manière ponctuelle par la projection, son successeur créait une forte continuité entre les images en proposant un voyage fictif à travers la succession des paysages. Cette distinction entre deux types paradigmatiques de conférence est intéressante car elle souligne l'importance de la synchronisation des changements de vues avec le texte proféré, qui constitue l'une préoccupation des auteurs de manuels. D'ailleurs, les *lantern readings* anglais émaillent le plus souvent les textes de la lettre « B » pour « Bell » (entre crochets et en caractère gras) là où il est prévu que le conférencier actionne une sonnette pour commander au projectionniste la vue suivante, soit environ 15 secondes avant le changement de vue (temps moyen estimé pour un effet de fondu)⁹⁴. Eugène Trutat formule sur ce point une règle qui témoigne de la réflexion menée sur les conditions pratiques de la projection du point de vue du nombre de vues :

« Pour occuper une heure, les projections doivent être au nombre de cinquante environ ; c'est là un maximum qu'il ne faut dépasser qu'exceptionnellement, car certaines vues ne pourront rester sur l'écran que bien peu de temps, et le manipulateur sera obligé de marcher à grande vitesse ».⁹⁵

⁹² « When slides can be shown in series, lectures or descriptions of the views should be given, not necessarily as formal lecture, as from the amateur they are more effective spoken than read » (W.I. Chadwick, *op. cit.*, p. 127).

⁹³ Rick Altman, *Silent Film Sound* (II.4 « Lecture Logic »), Columbia University Press, New York/Wichester, 2004, pp. 55-72.

⁹⁴ L'explication suivante est notamment donnée dans le livret *Fairy Tales* : « It usually takes about a quarter of a minute to “dissolve” one view into the next [...] ; and hence, to mark the place at which the reader should strike his bell, there will be found the letter B [...] sufficiently near the close of the “reading” on each view to admit of the reading on to the next view being proceeded with, without the awkward pause that so often spoils the smoothness of the whole entertainment » (« Preliminary Hints to Amateur Lecturers », *Fairy Tales*, collection « Lantern Readings » de la Cinémathèque française, boîte 1.)

⁹⁵ E. Trutat, *op. cit.*, p. 355.

Comme tout phénomène relevant de l'oralité⁹⁶ et n'ayant par conséquent pas fait l'objet d'enregistrements sonores (la labilité même de la pratique tendant en outre à échapper aux discours prescriptifs des manuels), nous ne pouvons guère que proposer des spéculations théoriques sur le rôle endossé par la parole dans ce type de spectacles. Nous ne reviendrons toutefois pas ici sur le modèle que nous avons proposé ailleurs à propos du bonimenteur du cinéma des premiers temps à partir notamment des travaux de Germain Lacasse⁹⁷, mais nous nous contenterons, dans cette partie conclusive, de discuter les exemples de conférences proposés par Eugène Trutat dans une section spécifiquement consacrée aux « vues mouvementées » et introduite ainsi :

Là encore il serait difficile pour quelques personnes de trouver un boniment convenable pour accompagner les vues en mouvement, aussi emprunterons-nous encore à M. Alber quelques exemples qui pourront mettre sur la voie lorsqu'on aura à composer l'explication d'une vue de ce genre.⁹⁸

Dans ce manuel paru en 1897, l'auteur constate la rareté des publications de textes destinés à accompagner des tableaux utilisés dans un contexte de divertissement, et a fortiori de vues relevant d'un « genre » donné, en l'occurrence celles qu'il désigne sous l'appellation « en mouvement » (optant donc pour une expression qui ne se démarque pas de celle qu'il utilise pour désigner les vues cinématographiques)⁹⁹. Plutôt que de rédiger lui-même des exemples de conférences ad hoc – son intérêt résidant bien plus dans les usages scientifiques de la lanterne (à l'aide de vues photographiques plutôt que peintes) –, il se borne à offrir à son lecteur une reproduction de quelques textes édités dans la première édition des *Narrations du prestidigitateur Alber*, un ouvrage qui fait référence à ses yeux¹⁰⁰. Ces textes destinés au

⁹⁶ Le statut de pratique orale est renforcé par la part d'improvisation propre à cette performance – voir la citation de Chadwick dans la note précédente, ou ce que dit Eugène Trutat (qui déconseille l'usage de l'écrit) de la nécessaire adaptation du texte du conférencier à son auditoire : « On trouve en même temps des livrets qu'il suffit de lire pendant la projection. Mais une lecture est souvent fatigante ; il vaut mieux que le *boniment* soit fait par une sorte d'improvisation... préparée, bien entendu. » (Eugène Trutat, *op. cit.*, p. 362 ; l'italique est de l'auteur, qui entend sans doute exacerber la dimension orale en utilisant le terme mis en évidence et aujourd'hui couramment utilisé pour qualifier le discours d'accompagnement des vues animées dans le cinéma des débuts.)

⁹⁷ Germain Lacasse, *le Bonimenteur de vues animées : le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Paris/Québec, Nota Bene/Méridiens Klincksieck, 2000 ; Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over...*, pp. 117-129 ; Alain Boillat, « Echos des pratiques cinématographiques orales », dans Alain Boillat, Vincent Bouchard, Germain Lacasse et Gwenn Scheppler (dir.), *Dialogues avec le cinéma*, Montréal, Nota Bene, 2016, pp. 233-245.

⁹⁸ E. Trutat, *op. cit.*, p. 365.

⁹⁹ En fait, comme nous le verrons en conclusion, il s'agit pour Trutat de deux sous-catégories d'un même type d'image.

¹⁰⁰ *Les Narrations du prestidigitateur Alber*, Paris, Mazo, 1895. Nous n'avons pour notre part pas réussi à trouver la première édition de ce volume et ne pouvons donc pas comparer les pages de Trutat avec le texte original cité.

conférencier nous sont précieux en ce qu'ils nous permettent de nous faire une idée de certains usages, de ce qui était *dit* pendant que les vues étaient *mouvementées*. A la lecture de ces derniers, on observe notamment que les effets d'apparition sont souvent utilisés, dans un tel contexte comique, pour livrer dans un deuxième temps une réponse à une devinette :

Nous n'avons pas ici à faire de narrations proprement dites, mais simplement à énoncer la demande. Un simple mouvement de la tirette donne sur l'écran la réponse aux spectateurs. A notre avis, il est nécessaire de dire cette réponse en même temps qu'elle apparaît.¹⁰¹

Il s'agit ici de ce que l'auteur nomme une « fable express », qui appelle une interaction ludique avec le public plutôt qu'une immersion dans le récit qui nécessiterait une mise en place plus importante (notamment pour assurer l'identification du public avec un personnage)¹⁰² ; la « fable express » occasionne la révélation subite d'une réponse sans engager de processus continu. On voit néanmoins que la synchronisation de la parole au mouvement de l'image importe au « prestidigitateur », puisqu'il recommande une certaine redondance entre les mots et l'effet visuel, sans doute pour s'assurer de la bonne compréhension du propos et de la perceptibilité de l'effet par le public.

Quant à la transformation produite grâce aux vues fondantes, elle fait parfois l'objet même de la conférence, comme l'illustre l'extrait suivant dans lequel le narrateur introduit une ellipse : « Le même paysage quelques heures plus tard. La nuit a étendu son voile d'obscurité sur la scène. [...] *C'est le même tableau, mais combien transformé !* »¹⁰³ Le terme « tableau », ici, se réfère à deux niveaux: celui de la représentation (en tant que synonyme de « paysage ») et celui de la machinerie (il y a eu passage d'une plaque à l'autre) ; tous deux sont, dans le discours d'un conférencier qui, lorsque ne prête pas sa parole à des personnages¹⁰⁴, se pose lui-même en

Grâce au chercheur Thierry Lecoïnte qui a aimablement mis à notre disposition son exemplaire, nous avons cependant pu en consulter la troisième édition, non datée, à laquelle nous nous référons ici ; on y retrouve certes des historiettes citées à la lettre par Trutat (« Le tigre et le tonneau », « Les Trois dons »), mais les « narrations » relatives à des « vues mouvementées » présentes dans la première édition n'ont significativement plus été reprises, ce qui est sans doute le signe d'un désintérêt pour ce type de projections au moment de la popularisation du cinématographe.

¹⁰¹ *Les Narrations du prestidigitateur Alber*, Paris, Mazo, 1897, p. 273.

¹⁰² On peut par exemple imaginer les effets d'apparition accompagnant le texte suivant du récit « Le Petit désobéissant » : « Alfred, resté dans la cave, ne sut plus ouvrir la porte et resta là jusqu'au soir dans l'obscurité où il eut bien peur ; il vit des éclairs l'éblouir à travers le soupirail et il lui sembla dans un coin voir qu'il y avait un grand homme qui le regardait avec des yeux terribles [...] ». (*Ibid.*, p. 217).

¹⁰³ « A travers le monde (vues fondantes) », dans *ibid.*, p. 136 (*nous soulignons*).

¹⁰⁴ Parfois, un relais s'opère au niveau de l'usage de la première personne entre le narrateur et l'un des protagonistes de l'histoire. Voici un exemple emblématique de ce type de récit très oralisé, où la médiation de l'instance racontante est exhibée, et le statut énonciatif des propos fluctuant: « 1.- J'avais dix-huit ans lorsque le fidèle Mohammed-Ben-Ali vint m'annoncer la mort de mon père et remettre entre mes mains le vaisseau que ce dernier

observateur de la scène et en guide (il garantit la reconnaissance d'éléments précédemment montrés et la mise en évidence de certaines composantes de l'image)¹⁰⁵, l'objet d'une admiration réitérée¹⁰⁶ et d'une valorisation artistique qui fait feu de tout bois (ainsi en vient-il à dire de deux canards présents à l'image que, « sans doute quelque peu peintres ou poètes, ils s'arrêtent comme nous devant cet aimable paysage »)¹⁰⁷. Si un récit tel que « La Belle au Bois-Dormant » présente l'avantage d'une fixité en quelque sorte diégétisée¹⁰⁸, on peut dire qu'en général la parole, à sa manière, anime l'image dans laquelle le public est incité à se « projeter », ne serait-ce qu'en suggérant le mouvement des motifs représentés, voire en incitant le spectateur à prendre place dans des moyens de locomotion (« C'est un tableau plein de mouvement et de vie; chacun souhaiterait de s'asseoir dans ce bateau que nous voyons en avant »¹⁰⁹). Le liant qu'elle instaure entre les vues repose souvent paradoxalement sur une affirmation de la discontinuité, en quelque sorte occultée par cette thématization même :

Il nous aurait fallu changer plusieurs fois de bateau pour arriver de Paris aux cascades du Niagara. Nous nous y sommes transportés en une seconde par la force magique de la volonté et nous voici sur le coin d'un rocher un peu éclaboussés peut-être par le bouillonnement des eaux tombantes, mais émerveillés de ce spectacle uniques.¹¹⁰

Cet observateur anonyme que le conférencier imagine transporté abruptement d'une vue à l'autre est un aïeul du héros de *Sherlock Jr* (Buster Keaton, 1924) qui, après avoir pénétré dans le « film dans le film », se retrouve lui aussi soudainement perché sur un rocher battu par les flots ; il s'agit de la même conception d'un sujet moderne confronté aux pouvoirs quasi ubiquitaires du montage des images. D'une image à l'autre, un trajet est effectué : il y a donc bien eu « mouvement ».

possédait – Le personnage qui parle est celui qui est au milieu, Mohammed Ben-Ali est d'un côté, et le capitaine du navire de l'autre. Quant au navire, il est dans le fond. Mais laissons la parole à notre héros ». (*Ibid.*, p. 47).

¹⁰⁵ « Le berger que nous avons vu tout à l'heure ramenant son troupeau est rentré dans sa chaumière. Tout repose et tout dort dans l'humble village. Il nous semble voir cependant un personnage entrer dans l'église ; peut-être est-ce le sacristain qui va sonner la cloche en vue de quelque fête religieuse. » (*Ibid.*, p. 138; nous soulignons).

¹⁰⁶ « Et tenez, voici qu'il [le hasard] nous jette dans un modeste village au nom ignoré et que je ne demanderai pas ; il me suffit de rester sous le charme de ce simple et gracieux tableau. » (*Ibid.*, p. 135). Le conférencier souligne ici la subordination de son discours aux images dont il tente de rendre compte en dépit d'apparitions supposément aléatoires (renvoyant ainsi implicitement au fait qu'elles dépendent d'une autre instance du dispositif, le projectionniste!).

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Voir le commentaire associé aux images 3 et 4 d'un lot de 6: « 3 – [...] Mais, à 8h45, la jeune fille brusquement s'endormit, et puis, peu à peu, tous les invités, après quelques bâillements, en firent autant. 4 – Il en fut de même de tout le château, y compris les cuisiniers à la cuisine, et tout ce monde-là resta cent ans dans la position où le sommeil l'avait pris. » (*Ibid.*, p. 22).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹¹⁰ *Idem.*

Dans les textes plus spécifiquement destinés aux usagers de « vues mouvementées » cités par Trutat, les didascalies sont d'un genre particulier : elles précisent, à l'instar des indications dans un découpage technique de film, ce que l'opérateur doit effectuer à un instant précis, par exemple activer une tirette pour provoquer un mouvement dans l'image. Dans de tels cas, le texte est organisé autour de la production du mouvement :

Série 4 – Le chien sautant dans un cerceau

[...] Ce chien extraordinaire saute à travers le cerceau que tient son maître, et, par suite, enlève le papier. Allons, monsieur Munito II, sautez! Une, deux trois. (Faire agir la tirette pour le saut du chien).

Il a sauté. C'est très bien, me direz-vous, mais assez ordinaire. C'est vrai...; mais, ce qui est étrange, c'est que ce chien saute également en arrière et en sautant raccommode le cerceau. Une, deux, trois! Allons! Il hésite ! Dame, c'est difficile. Allons, sautez! Trois! (Faire agir la tirette en sens inverse). – Le saut est fait et le papier raccommodé.¹¹¹

Le décompte instille un certain rythme, annonce et marque l'instant où s'amorce le mouvement, qui relève alors du surgissement, comme dans un tour de magie. L'action est ensuite constatée avec un verbe conjugué à un temps perfectif (« il a sauté »), comme s'il s'agissait de fournir une confirmation à l'intention de ceux qui auraient manqué le mouvement. Dans un second temps, le « tour » ressortit du trucage, celui du « défilement » inversé qui sera exploité lors des projections de *la Démolition d'un mur* des frères Lumière. Le mouvement constitue ici le centre de gravité de l'attraction.

Afin de saisir comment quelques mouvements affectant des parties spécifiques de l'image peuvent être inscrits dans une « narration », voici un second exemple emprunté par Trutat à Alber :

Série 8 – Le mangeur de rats

[...] En voilà un [rat] qui se promène sur les rideaux rouges du lit. Le voyez-vous ? Non, vous ne le voyez pas... Pourtant... (tirant doucement le verre pour faire apparaître le rat). Ah ! Si, le voilà ! Le voyez-vous maintenant ? Il aperçoit cette ouverture béante. Il veut entrer. Il hésite. Entrera-t-il ? N'entrera-t-il pas ? Toute la question est là. (fermer la bouche de l'ogre). Ah ! La bouche se referme, il recule épouvanté. Il reprend courage, l'ogre baille de nouveau, le rat va entrer, il entre, il est entré ! En voilà un second, puis un autre... Décidément, c'est jour de visite !¹¹²

¹¹¹ E. Trutat, *op. cit.*, p. 366.

¹¹² Idem.

Par le truchement d'interpellations, de déictiques et de références à l'activité perceptive du spectateur, le texte se pare d'une dimension fortement orale. En dépit du caractère minimal de l'action représentée, une narration est mise en place : la successions d'états (présent/absent ; ouvert/fermé) est présentée comme l'éventualité d'un processus de transformation sur lequel repose une construction minimale du suspense ; la répétition du même imposée par le principe de la boucle est interprétée comme une succession d'apparition de motifs distincts.

De tels textes de conférences (bien peu scientifiques celles-là) témoignent de la manière dont l'animation des plaques pouvaient insuffler, avec le concours de la parole, un dynamisme lors de projections qu'il est alors difficile de se contenter de qualifier de « fixes ». On comprend dès lors que, contemporain de ces pratiques et des commentaires qu'elles suscitent, le cinématographe puisse être avant tout reçu et décrit comme un appareil multipliant le nombre d'images fixes projetées. Ainsi n'est-ce par un hasard si Trutat emprunte à Vidal la définition suivante de l'effet du cinématographe :

*Le Cinématographe a pour objet de reproduire d'une même scène animée, et pendant un laps de temps assez court, une série considérable de vues successives, séparées l'une de l'autre par un très court intervalle [...].*¹¹³

A lire cette description, qui fait écho aux citations de Hopwood ou de Christophe que nous avons discutées, on comprend que, pour son auteur, le cinématographe ne vise pas tant à reproduire une scène animée qu'à offrir des vues successives et nombreuses tirées de celle-ci ; finalement, c'est la durée de l'intervalle entre les images qui différencie fondamentalement les usages dominants de la lanterne du fonctionnement du cinématographe. La projection cinématographique n'est pas conçue comme un flux au sein d'un nouveau paradigme de la continuité, mais comme une multiplication d'épreuves fixes en séries.

L'ouvrage de Trutat s'avère particulièrement intéressant pour saisir combien les auteurs de manuels ont une conscience aiguë de la discontinuité du mouvement au cinéma et proposent différents gradients entre les deux pôles que représentent le fixe et l'animé. Dans son chapitre intitulé « épreuves mouvementées », Trutat traite conjointement, comme il le dit en introduction, « celles destinées à l'amusement des enfants », qui sont le produit de plaques mécanisées et pour lesquels il renvoie à l'ouvrage de Fourtier, et les vues « obtenues au moyen

¹¹³ Léon Vidal, *Moniteur de la photographie* (1895), cité dans *ibid.*, p. 262.

d'appareils spéciaux : système d'Edison, de Lumière... »¹¹⁴. On le voit, la catégorie d'« épreuves mouvementées » fait office d'hyperonyme, et englobe autant le mouvement ajouté mécaniquement à une partie de l'image que l'illusion cinématographique du mouvement. Etant donné l'accent mis par Trutat sur l'intermittence du défilement, il n'est pas surprenant qu'au lieu de consacrer cette partie de l'ouvrage uniquement au cinématographe (auquel il accorde 7 pages), il en vienne ensuite aux appareils de Demeny basés sur le principe chronophotographique de Marey, auxquels il dédie 22 pages. L'intérêt du chronophotographe de Demeny réside dans le fait qu'il peut être utilisé pour produire à la fois des images isolées et des images en séries (pour passer d'un mode à l'autre, il suffit de manipuler un verrou d'embrayage)¹¹⁵. Trois régimes d'images peuvent donc être dégagés : les images uniques, les images en séries successives et les images en séries continues. C'est pourquoi Trutat distingue deux niveaux de discontinuité : entre les images isolées d'une part, entre les séries d'autre part (« phase du mouvement »). A propos de l'appareil à bandes de Demeny, Trutat recourt à un qualificatif qui remplace celui de « mouvementé » : il s'agit de l'adjectif « animé ». Le mouvement n'est cette fois plus associé à la machine, à l'effet mécanisé, mais se situe du côté du vivant, de *l'anima*.

A notre époque où des formes hybrides entre les films d'animation et le cinéma en prises de vues réelles se généralisent en tant qu'effets spéciaux dans les blockbusters hollywoodiens (en particulier grâce aux techniques de la *motion* et de *performance capture*), la réflexion sur le mouvement dans les représentations visuelles tend à revenir sur le devant de la scène théorique et à inciter les commentateurs à proposer de nouvelles nuances. Ainsi André Gaudreault et Philippe Marion, qui en viennent à prôner le cadre de référence de l'animation pour aborder l'ère du numérique dans son ensemble¹¹⁶, se réfèrent, dans un chapitre consacré à ce qu'ils identifient comme le nouveau paradigme de « l'animage », à la manière dont Roger Child Bayley, dans la réédition de 1900 de *Modern Magic Lantern*, « chausse les lunettes

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 259.

¹¹⁵ « Il permet d'obtenir aussi une série de dix à vingt images par seconde, une suite de plusieurs séries interrompues et reprises instantanément au moment que l'on désire, aussi bien que l'image unique posée ou instantanée, comme dans les autres appareils. » (*Ibid.*, p. 271-272).

¹¹⁶ En érigeant en parangon la pratique dominante à l'œuvre dans le long métrage *Tintin* de Spielberg destiné aux salles de cinéma, ils délaissent toutefois une part considérable de la production cinématographique et, tombant dans le piège d'un manque de conscience du « sériolo-centrisme » contre lequel ils entendent précisément construire leur propos, ils sous-estiment les mutations affectant les conditions de diffusion et de consommation actuelles des images animées.

[d'une] série culturelle [donnée] »¹¹⁷ (en l'occurrence celle de la lanterne magique) pour aborder les projections de type cinématographique, ces dernières proposant, selon les termes de l'auteur de ce manuel, des « *animated lantern pictures* »¹¹⁸. Un tel décentrement, on l'a vu, permet de relativiser certains compartimentages définis par une dichotomie entre le fixe et l'animé.

Pour illustrer la question du « sérialo-centrisme » discutée par Gaudreault et Marion, Jean-Baptiste Massuet cite l'exemple de l'un des ouvrages « classiques » consacré au « genre » du dessin animé, celui de Lo Duca paru en 1958 :

On peut considérer comme ancêtres véritables du dessin animé ces spectacles du XVIIe siècle que présentait la lanterne magique avec ses diapositives à plans mobiles, selon le principe du dessin animé actuel. Les mouvements se limitaient à un ou deux changements. [...] Quelque fois, le gag jaillissait, net et franc comme dans le plus beau Walt Disney¹¹⁹.

Ce discours sur les origines est cité à juste titre par Massuet comme un exemple problématique d'un plaquage anachronique de la catégorie de « dessin animé » ; toutefois, si l'on fait exception de ce rapprochement abusif, ce que Lo Duca retient des spectacles lanternistes à travers « l'œillère » de l'animation est loin d'être dénué d'intérêt, et fait écho à plusieurs aspects – mouvement réduit au processus minimal du « changement », exploitation humoristique d'une altération d'un élément de l'image sur le mode « attractionnel » du surgissement – qu'il nous a semblé productif de mentionner dans le cadre d'une réflexion sur les zones d'intersection entre les usages d'appareils de projection respectivement associés à l'image fixe et à l'image animée – usages (techniques et terminologiques) qui nous sont apparus, précisément, comme « mouvants ». Les principes et les effets des tableaux « mouvementés » des projections de lanterne ainsi que les discours qui leur furent consacrés à la fin du XIX^e siècle et que nous avons tenté ici de construire en tant qu'objet d'une étude à la

¹¹⁷ André Gaudreault et Philippe Marion, *la Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 216. Les auteurs précisent en conclusion la valeur heuristique qu'ils donnent à la notion de « série culturelle » : « Pour nous, la série culturelle est une création de l'historien : celui-ci saisit un thème, un savoir-faire culturel (un type de spectacle, un type de représentation *plus ou moins lié à un dispositif, un appareillage*), dont il essaie de retracer et de comprendre le parcours identitaire [...] (p. 252 ; nous soulignons).

¹¹⁸ Cité dans *ibid.*, p. 218. Notons que Bayley évoque ces vues animées en soulignant le caractère « remarquable » de la « *fidélité* » de la représentation du mouvement, et non cette représentation en tant que telle ; cette description n'exclut donc pas une conception graduelle de l'animation de l'image.

¹¹⁹ Lo Duca, *le Dessin animé : histoire, esthétique et technique*, Paris, Les Editions d'Aujourd'hui, 1948, p. 11, cité dans Jean-Baptiste Massuet, « Quand le dessin animé rencontre le cinéma en prises de vues réelles : modalités historiques, théoriques et esthétiques d'une scission-assimilation entre deux régimes de représentation », thèse de doctorat sous la dir. de Laurent Le Forestier, Université Rennes 2, 2013, p. 274.

fois théorique et historique constituent l'une des filiations (relativement méconnue) des préoccupations actuelles liées à ce vaste ensemble que représentent les « images animées » (où le visionnement a, en de nombreux cas, remplacé la « projection »), et dont l'hétérogénéité ne cesse de s'accroître avec la commercialisation de technologies « nouvelles » qui, souvent, rejouent des principes de production de l'image ou des expériences perceptives à l'œuvre dans des dispositifs bien plus anciens. Sans doute la filiation la plus directe se situe-t-elle dans les productions de l'*anime* japonaise (dont les cinéastes les plus auteurisés tels que Hayao Miyazaki recourent aujourd'hui encore à une animation partielle), du moins si on la considère telle qu'elle a été conceptualisée par Thomas Lamarre qui, attaché à la dimension technologique et à la matérialité de la machine – il se réclame notamment des travaux de Félix Guattari –, propose une distinction entre deux tendances, le « *cinematism* » et l'« *animetism* » : tandis que le premier paradigme se situe du côté d'un point de vue en mouvement favorisant l'immersion, le second, qui l'intéresse en premier lieu au vu de son corpus, repose sur une exhibition de la stratification des couches transparentes de celluloïd. A l'instar du mouvement produit par la manipulation de plaques de verre « mouvementées » lors d'un spectacle lanterniste, ce type de mouvement résulte du déplacement (notamment latéral) de surfaces : « *Animetism is not about movement into depth but movement on and between surfaces. This movement between planes of the image is what I will call the animetic interval* »¹²⁰. Un déplacement s'opère alors : le mouvement produit par le passage d'une image à l'autre afin de restituer un mouvement profilmique ou créé par le défilement même s'effectue dans de tels cas à l'intérieur même de l'image, qu'elle soit peinte, dessinée ou créée informatiquement. Ce retour actuel à l'image singulière, à un « intervalle » qui ne se situe pas (seulement) entre les photogrammes, est aussi, comme nous l'avons montré, un retour aux pratiques des projectionnistes de la lanterne, dont la « magie » se prolonge aujourd'hui à travers différents avatars.

¹²⁰ Thomas Lamarre, *The Anime Machine : A Media Theory of Animation*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2009, p. 7.