
Récit et projection lumineuse. Regard épistémologique sur la narrativité de la lanterne

Sébastien Fevry et Philippe Marion



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/13397>

DOI : 10.4000/narratologie.13397

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Sébastien Fevry et Philippe Marion, « Récit et projection lumineuse. Regard épistémologique sur la narrativité de la lanterne », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 41 | 2022, mis en ligne le 01 juillet 2022, consulté le 21 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/13397> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.13397>

Ce document a été généré automatiquement le 21 août 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Récit et projection lumineuse. Regard épistémologique sur la narrativité de la lanterne¹

Sébastien Fevry et Philippe Marion

- 1 En 1991, dans l'un des premiers et rares articles à proposer une réflexion sur la projection de plaques de verre d'un point de vue narratologique, Alain Lacasse proposait de considérer la lanterne magique comme un laboratoire de narrativité iconique « au sein duquel étaient effectuées nombre d'expérimentations en vue de rendre l'Image (avec un grand I) apte à transmettre une narration »². Trente ans plus tard, notre position est également de considérer la lanterne magique comme un laboratoire de narration iconique et verbale, mais en évitant d'une part l'écueil téléologique qui apparaît dans l'article de Lacasse et d'autre part en prenant garde de ne pas ranger entièrement les spectacles de lanterne sous le seul paradigme du narratif.
- 2 Chez Lacasse, la lanterne est surtout pensée comme l'un des précurseurs du cinéma avec qui elle partage la caractéristique de procéder « d'un dispositif technique qui leur permet de projeter des images et de les faire se succéder en assez grand nombre pour qu'elles puissent communiquer un récit »³. Le regard cinématographique sur la lanterne se manifeste également sur le plan méthodologique puisque l'enjeu de l'article est de tester la validité de certaines propositions émanant de la narratologie filmique — en l'occurrence la distinction proposée à l'époque par André Gaudreault entre narration et monstration filmiques — en les appliquant au dispositif de la lanterne.
- 3 Une telle réflexion mérite bien sûr d'être resituée dans une époque et une sensibilité déterminée des études cinématographiques et de la sémiotique audio-visuelle. Si cette réflexion était légitimement opérante dans cet « air du temps » de la recherche, elle nous semble aujourd'hui quelque peu datée, dans le sens où elle suggère que le principal intérêt heuristique de la lanterne magique serait de mettre à nu des procédés de manipulation que le cinématographe tendrait par la suite à incorporer dans son dispositif.

- 4 Cette lecture ciné-centrée de la lanterne se double chez Lacasse d'une approche narratologique d'inspiration modélisante, visant à identifier, presque indépendamment de tout contexte technique et culturel, le « mode de représentation narratif »⁴ propre aux spectacles de la lanterne. Or, il nous semble, en tenant compte notamment des apports des nouvelles narratologies⁵, qu'il y a tout lieu aujourd'hui de travailler le « faire récit » de la lanterne dans une approche à la fois contextualiste et transmédiat. Il s'agit de se montrer attentif à la singularité historique des spectacles en veillant à préserver leurs filiations avec d'autres dispositifs visuels que le cinéma (la chronophotographie, la bande dessinée ou le diorama, par exemple) et leur coexistence avec d'autres agencements énonciatifs que la narration. À notre sens, cette réflexion sur les potentialités narratives de la lanterne passe aussi par une prise en compte beaucoup plus prononcée de sa matérialité en tant que machine optique évolutive, susceptible de connaître de multiples usages et déclinaisons.
- 5 Bref, afin de surmonter le double écueil d'une approche ciné- et narrato-centrée, nous souhaiterions dans cet article à valeur épistémologique dégager les « terrains » où s'exprime la narrativité⁶ de la lanterne. Il s'agira de porter attention à la manière dont ce dispositif conditionne par sa matérialité, et les gestes expressifs qu'il permet d'opérer, la projection d'une narration en images.

Le dispositif lanterne comme « terrain » narratif ?

- 6 Pour cerner la narrativité de la lanterne, il faut donc se remettre dans l'optique d'une pratique culturelle et de ses conditions de mise en spectacle en fonction de ce qu'autorise, voire favorise, un dispositif technique. Que se passe-t-il du côté du pôle du présentateur – imagier ? Première précision : l'« énonciation » d'une séance de lanterne magique peut être incarnée en un seul opérateur, le lanterniste, remplissant la fonction multiple de manipulateur, montreur (monstrateur), raconteur (narrateur), ainsi que Lacasse a pu le décrire. Mais cette tâche peut tout aussi bien être remplie par un duo, ou même une petite équipe constituée, par exemple, d'un préparateur de plaques, d'un projectionniste qui les manipule et les fait défiler, et d'un « conférencier » assurant la relation avec les spectateurs à partir des images projetées. Sans compter le ou les musiciens accompagnant en direct la projection.
- 7 Cette distribution des tâches composant le pôle de l'énonciation et le dispositif communicationnel d'une séance de lanterne magique permettent déjà, à eux seuls, de nuancer et de décliner les différents strates et « terrains » sur lesquels peut s'exercer une analyse narratologique. Ce qui n'empêche pas de garder à l'esprit la nécessité d'une saisie plus globale d'une telle expertise narrative. Cette saisie surplombante implique d'appréhender une session de lanterne comme un spectacle vivant. Il y a bien quelque chose qui se joue ici et maintenant, *hic et nunc*, devant un public. Et même si les images présentées sont arrêtées et déjà « enregistrées », leur présentation et leur combinaison, justement, restent uniques. Une séance de lanterne est un *acte de présence*, une performance visuelle, et le plus souvent une performance que l'on qualifierait aujourd'hui — non sans une pointe assumée de téléologie — d'audio-visuelle. Chaque projection devant un public est dès lors événement singulier. Tel est d'ailleurs le sens du terme « séance » : un public se rassemble pour assister à un spectacle correspondant à une manifestation déterminée dans l'espace-temps.

- 8 Ceci nous amène à relativiser l'amplitude, la portée et la légitimité d'une lecture exclusivement narratologique. Dès lors qu'il s'agit d'un spectacle vivant où l'on cherche à susciter l'intérêt d'un public captif en embrayant pour lui une séquence visuelle, on sait que la part de narratif n'est pas **toujours** prioritaire et qu'elle doit **parfois** se doubler d'une dimension attractionnelle. Une dimension de relation au public, une dimension *phatique*, pour reprendre la terminologie de Roman Jakobson. A noter que ces deux pôles : attraction et narration, constituent les deux extrêmes d'un modèle en continuum⁷. Selon les cas, on peut tendre plus ou moins vers l'un ou l'autre des pôles de ce curseur virtuel. Mais il reste que, vu les impératifs de tout spectacle vivant, il est nécessaire de créer du contact et de capter l'attention intéressée ou empathique des spectateurs. Un curseur qui resterait bloqué sur 0% d'attractionnel et 100% de narratif reste une modélisation purement abstraite et n'a pas de chance d'advenir, sous peine de soumettre son audience à une forme d'ascétisme qu'engendrerait un pur énoncé narratif.
- 9 C'est d'ailleurs impossible, comme nous le rappelle la théorie narratologique elle-même. Depuis Genette⁸, et même depuis Platon on sait que tout récit doit s'incarner et s'actualiser pour exister. C'est la narration —en tant que passage à l'acte et énonciation discursive— qui s'en charge. Et comme l'a bien montré un Umberto Eco⁹, toute narration passe par une forme de coopération implicite qui engage une stratégie relationnelle avec le récepteur. Tel est, en particulier, l'art éminemment phatique du dévoilement narratif, bien concrétisé par Barthes dans ce qu'il nomme *le code herméneutique*¹⁰. Pour raconter, la part de l'attraction doit donc forcément être importante, même si cette attraction peut être plus ou moins marquée, insistante. Car à quoi bon faire récit si on a perdu l'attention de son public ?
- 10 Envisager un spectacle de lanterne en fonction du continuum attraction/ narration nous semble donc revêtir une certaine pertinence, même si le débat théorique entre ces deux pôles s'avère lui aussi quelque peu daté et que l'interaction entre les deux termes est souvent plus complexe que ce que nous avons laissé paraître. Cependant, en affinant notre point de vue, on peut continuer à soutenir que le spectacle de lanterne engage une gestion particulière du couple narration/attraction dans la mesure où dispositif technique peut devenir lui-même l'objet d'une présentation narrative et que la projection en tant que telle peut engendrer une forme de méta-récit : « Vous allez vivre le passage fascinant de la pénombre à la lumière et dans un rayon de lumière des images vont apparaître... Et tout un monde va commencer à exister... ». Telle pourrait être la formulation de la promesse ontologique d'une séance de lanterne. Le dispositif lui-même peut alors devenir l'objet d'un récit jouant volontiers sur la fascination de ce monde lumineux¹¹ qui-va-commencer-à-exister-rien-que-pour-vous.
- 11 Dans son entrevue (cf. infra), la lanterniste Anne Gourdet-Marès aborde cette reconfiguration narrative potentielle du dispositif lumineux lui-même et la fascination qu'il est susceptible d'exercer. Elle explique notamment son habitude de laisser, pour ainsi dire, le dispositif tourner à vide pendant que le jeune public s'installe dans la salle. La lanterne projette un cercle lumineux sans aucune autre image que ce cercle lui-même. Et les enfants de s'émouvoir de ce rayonnement qui peut d'ailleurs devenir source de participation diégétisante : « oh c'est la lune », s'écrie un enfant, comblant ainsi par son imaginaire actif le vide figuratif du cercle lumineux.
- 12 Si le spectaculaire attractionnel peut être aisément narrativisé (sous forme de « méta-récit »), cette mise en intrigue n'est cependant pas indispensable. Une description peut

aussi (sous forme de « méta-description ») assurer la valorisation attractionnelle du dispositif technique. Cette description surgit rarement dans le déroulé des séances elles-mêmes, puisque la règle dominante lors des projections est de maintenir l'invisibilité du dispositif et de ne pas attirer l'attention du spectateur sur la manipulation des plaques¹². Par contre, cet effet descriptif surgit fréquemment dans les présentations « publicitaires » de lanterne, en particulier les lanternes jouets, notamment dans les catalogues des grands magasins de la fin du XIX^e siècle. Par le biais de gravures ou de textes accrocheurs, ces catalogues ne valorisent pas seulement l'aspect spectaculaire du dispositif, mais ils mettent aussi en évidence tout le matériel qui y est associé, à commencer par les plaques qui peuvent devenir pour l'enfant un objet de collection en soi, préalablement à toute saisie narrative¹³.

- 13 De ceci, il ressort qu'une lecture narrative doit aussi prendre en compte le discours implicite ou explicite tenu sur le dispositif technique et spectaculaire de la lanterne, discours qui peut s'exprimer dans les nombreux paratextes entourant les spectacles de projection (catalogues, manuels...). Encore une fois, cette lecture narrative n'est pas la seule lecture possible, elle doit composer avec d'autres effets discursifs (descriptif, prescriptif...) liés à la promotion de ce dispositif *spectaculaire*. Mais on voit en tout cas combien il est utile de distinguer une analyse narrative portant sur l'agencement des spectacles d'une lecture méta-narrative portant sur l'aventure promise par le dispositif spectaculaire lui-même. Dans ce cas, se construit un méta-récit relatant l'histoire d'une expérience étonnante, voire fascinante.
- 14 Ce méta-récit est d'autant plus prégnant lorsqu'il peut s'articuler avec l'effet « novelty » suscité par l'apparition de nouveaux dispositifs techno-médiatiques. On sait à quel point les débuts du cinématographe ont été marqués par cet « effet novelty » : peu importe ce qui est raconté, et même si cela ne raconte rien, c'est la « magie » du dispositif de projection qui vaut le déplacement¹⁴. Comme le rappelle Panofsky :
- 15 « [...] le plaisir procuré par le cinéma à ses premiers spectateurs ne résidait pas dans leur intérêt objectif pour un sujet spécifique, encore moins dans un intérêt esthétique pour la représentation formelle d'un sujet, mais dans le plaisir qu'ils éprouvaient à voir les choses bouger, quelles qu'elles aient été. [...] À la source, nous trouvons la simple reproduction du mouvement : chevaux au galop, trains, voitures de pompiers, rencontres sportives, scènes de rues »¹⁵.
- 16 Même si le dispositif de la lanterne est connu depuis longtemps, son effet novelty persiste tout de même lors de son industrialisation dans la seconde moitié du XIX^e siècle et accompagne certaines innovations technologiques du dispositif comme les dissolving views ou la commercialisation de certains accessoires comme des écrans pouvant soutenir une projection en pleine lumière¹⁶. Ces innovations sont commentées, non seulement à travers des catalogues et des manuels, mais aussi par le biais de périodiques (*L'Ange des projections lumineuses*, *Le Fascinateur*, *Ombres et lumière*) chargés notamment de rapporter les nouvelles évolutions du média.

Un tournant matérialiste

- 17 Dans l'article évoqué précédemment, Alain Lacasse a certainement raison de souligner que l'un des intérêts de la lanterne est qu'elle opère, si l'on veut, à cœur ouvert en laissant voir les manipulations qui demeurent dissimulées dans d'autres dispositifs visuels (il pense au cinéma, mais on pourrait évoquer la photographie ou le diorama). Il

est impossible à la lanterne, écrit Lacasse, de « cacher ce que je nommerais sa mécanique, en ce sens, par exemple, que les moindres effets visuels du spectacle doivent être exécutés sur place depuis l'introduction, les unes après les autres, des plaques dans la lanterne jusqu'aux fondus ou aux mouvements dans l'image. Alors qu'au cinéma, tout ce travail est en quelque sorte incorporé à la bande »¹⁷.

- 18 Familière à tout spectateur de projections lumineuses, cette observation n'est pourtant pas exploitée dans sa pleine mesure par Lacasse qui s'en sert surtout pour démontrer que la lanterne rend tangibles les interventions des grandes instances de narration décrites par Gaudreault pour le cinéma. Or, l'attention prêtée aux manipulations effectuées en direct par le lanterniste appelle surtout une focalisation sur la dimension performative de toute projection ainsi que sur les caractéristiques mécaniques de la lanterne qui conditionne cette performativité.
- 19 En ce sens, si notre recherche est redevable aux études cinématographiques, ce n'est pas tant en raison de tel ou tel concept filmique qu'il s'agirait d'appliquer a priori à la projection de plaques de verre, mais plutôt en vertu d'une orientation épistémologique, notamment à l'œuvre chez les chercheurs du groupe TECHNES¹⁸ qui conduit à revenir aux conditions matérielles et techniques des projections. Il s'agit d'historiciser les dispositifs en montrant comment leur technologie se trouve interreliée à leur dimension socioculturelle ainsi qu'à leurs potentialités performative et narrative.
- 20 De ce point de vue, il est clair que ce que nous désignons comme « lanterne magique » recouvre en réalité des appareils variés, ne possédant pas nécessairement les mêmes fonctions et ne répondant pas aux mêmes noms. Dans la période qui court de la moitié à la fin du XIX^e siècle, période qui correspond à l'industrialisation de la lanterne et à la production en série des plaques de verre, les catalogues des fabricants comme Mazo, Molteni ou Lapierre (pour s'en tenir aux producteurs français) proposent à leurs clients différents types d'appareils¹⁹ : lanterne simple de différents formats (lampadophore, lampascope, reflectoscope...), lanternes à double ou triple foyer permettant les vues fondantes, lanternes jouets à destination des enfants, etc. Ces déclinaisons de l'appareil de base témoignent certes de la volonté des fabricants de diversifier l'offre proposée aux acheteurs potentiels, mais elles témoignent surtout d'une réelle diversité d'usage des appareils, ceux-ci pouvant être utilisés dans des contextes variés, avec des degrés variables de difficulté dans leur manipulation (par exemple, une lanterne jouet est d'un usage plutôt simple et peut difficilement servir à projeter des plaques de verre dans l'auditorium d'une université).²⁰
- 21 Compte tenu de ces déclinaisons, il faudra désormais entendre que ce que nous continuerons à appeler « lanterne » dans la suite de ce texte est en réalité une appellation commode pour désigner en un sens large des *appareils pour projections lumineuses*, terme déjà d'usage à l'époque.

La lanterne et sa marge d'indétermination

- 22 En nous inspirant des réflexions de Gilbert Simondon dans *Du mode d'existence des objets techniques*, nous dirons que l'appareil pour projections lumineuses (ou lanterne) est une machine se caractérisant par une grande marge d'indétermination. Ce terme désigne, pour Simondon, « cette marge qui permet à la machine d'être sensible à une information extérieure »²¹. Plus précisément, la marge d'indétermination est ce qui garantit la haute technicité de la machine, cela en opposition à l'automatisation qui

amène la machine à fonctionner en circuit fermé, selon un programme prédéterminé. Pour Simondon, « la machine qui est douée d'une haute technicité est une machine ouverte, et l'ensemble des machines ouvertes suppose l'homme comme organisateur permanent, comme interprète vivant des machines les unes par rapport aux autres »²².

- 23 On voit l'intérêt d'appliquer cette idée d'indétermination à la lanterne dans la mesure où l'on peut soutenir que les appareils pour projections lumineuses sont effectivement dépendants de l'intervention humaine qui en règle le fonctionnement en soumettant à la machine les contraintes et les opportunités, chaque fois renouvelées, d'un spectacle vivant, qu'il s'agisse d'une fantasmagorie ou d'une conférence illustrée. Plus encore, la lanterne paraît présenter une perméabilité plus grande aux informations extérieures que le cinématographe, lequel, en devenant cinéma, va tendre avec les années vers une automatisation de plus en plus grande (au point de se passer aujourd'hui de projectionniste). Cette automatisation va de pair avec un système de stockage et de conservation sur supports filmiques (de la pellicule aux datas du cinéma numérique) qui représentent une forme de figement de l'enregistrement, lequel, si l'on prend ce mot à la lettre, équivaut à une mise en registre. Au temps du cinéma muet, ce figement était pour ainsi dire corrigé par la performance des bonimenteurs, bruiteurs et musiciens appelés à assurer à la projection cinématographique sa part de spectacle vivant et de performance unique²³.
- 24 Pour revenir à la lanterne, que celle-ci soit à simple ou à double foyer, qu'elle soit installée dans un salon ou dans un auditorium, le fait capital n'est pas tant qu'elle opère à cœur ouvert et qu'elle rende visibles ses opérations constitutives comme le relevait Lacasse, mais, plus fondamentalement, que ces opérations soient soumises à une grande marge d'indétermination, pouvant ou non être intégrées dans le déroulement de la séance via un méta-récit. Cette marge d'indétermination ne se trouve pas localisée dans la machine elle-même qui possède, malgré des niveaux de finition variable, une fiabilité technique éprouvée. La marge d'intermédiation se tient en réalité dans l'espace existant entre les possibilités techniques de la lanterne et la liberté d'exécution laissée au lanterniste.
- 25 Cette zone d'indétermination renvoie donc à un vaste éventail de gestes techniques et expressifs que l'on pourrait associer à des technèmes. On sait que le suffixe « ème » confère la signification d'« élément de base », de « structure minimale » à la racine verbale à laquelle il se greffe (phonème, lexème, sème,...). Il en va de même pour le mot « technème ». Comme le note Jean Baudrillard dès 1968, « on pourrait, par analogie avec les phénomènes de la linguistique, appeler “technèmes” ces éléments techniques simples — différents des objets réels — sur le jeu desquels se fonde l'évolution technologique »²⁴. Plus récemment, André Gaudreault et Laurent Le Forestier utilisent le terme de « technème » pour désigner « des *gestes fondamentaux*, constitutifs du montage, qui engagent des fonctions techniques minimales ». Pour eux, ces gestes renvoient à des actions simples comme couper, assembler et coller. Ils proposent dès lors de définir le technème, dans le contexte du montage, comme une « *fonction technique qui découle de l'interrelation entre un agent (monteur/monteuse, ouvrière/ouvrier, projectionniste, etc.), un instrument (colleuse, ciseaux, colle, etc.) et un faire (couper, coller, etc.)* »²⁵.
- 26 Un agent, un instrument et un faire... Ce triangle pragmatique semble parfaitement s'adapter au cas de la lanterne magique comme spectacle vivant. Il répond également à cette marge d'indétermination développée par Simondon. Ces « faire » existent grâce à

l'établissement d'une relation avec un instrument et à la mobilisation du dispositif technique par un agent. Comme le résume Elisa Carfantan, les technèmes sont « des fonctions techniques reposant sur l'interrelation entre une personne, un geste et un instrument »²⁶ dont certaines peuvent revêtir une finalité narrative. L'actualisation de ces technèmes est laissée au choix de l'opérateur en fonction de ses compétences propres, mais aussi en fonction du type de spectacle proposé ainsi que de l'environnement spécifique dans lequel ce dernier va se dérouler.

- 27 Sans doute serait-il fastidieux de proposer — à supposer que cela soit possible — un relevé systématique des technèmes offerts par la lanterne. L'éventail des gestes expressifs se met en place dès l'amont de la projection, lorsque le lanterniste est amené à assembler des vues dans les porte-châssis et à ordonner ceux-ci en vue de la projection. Au cours de la projection, notamment lorsqu'il utilise des plaques panoramiques, le projectionniste peut choisir de faire des mouvements d'aller-retour ou même de repasser la bande à l'envers, en vue par exemple de produire un effet comique ou d'attirer l'attention du public sur un détail qu'il n'aurait pas aperçu auparavant. Dans le cas des lanternes à double ou triple foyer, l'enchaînement entre la plaque du haut et la plaque du bas peut s'effectuer selon un geste de fondu entre les images par le biais de la fermeture ou l'ouverture d'un œil de chat. A cela s'ajoutent encore les gestes techniques réclamés par l'animation de certaines plaques mécanisées pouvant réclamer du projectionniste qu'il tourne une petite manivelle (pour mettre en mouvement les ailes d'un moulin) ou qu'il actionne une tirette pour faire apparaître sur une plaque panoramique une locomotive suivie de ses wagons.
- 28 Parmi tous ces gestes, le geste qui consiste à faire *défiler* les images nous semble disposer d'un potentiel narratif plus marqué que d'autres dans le sens où il s'articule directement à certaines capacités techniques de base de la lanterne pour tirer profit de sa narrativité latente. C'est pourquoi nous souhaiterions examiner plus en détails, sur le fond d'indétermination évoqué précédemment, le geste du défilement qui apparaît indéniablement comme constitutif de toute pratique de lanterniste, que celui-ci opère à partir d'une lanterne simple ou double.

Du défilement comme art narratif

- 29 Sans compter le cas extrême mais toujours possible de la projection d'une seule et unique image « bonimentable »²⁷, le cœur de la pratique expressive du lanterniste est de faire coulisser (*sliding...*) et de faire défiler sous les feux de sa lanterne *magiquement projectante*, les images qu'il a sélectionnées pour son spectacle. Les images ? Ce pluriel mériterait d'être interrogé car, dans le contexte de la lanterne, l'image doit sémiotiquement se distinguer de son support : la plaque transparente, la *slide*²⁸. En effet, une seule plaque peut rassembler plusieurs images plus ou moins distinctes les unes des autres. C'est là tout l'enjeu des plaques panoramiques et de leur narrativité propre. Par ailleurs, les enjeux narratifs (narrativité intrinsèque) sont bien différents selon l'usage d'un projecteur unique ou d'un double voire triple projecteur²⁹.
- 30 Mais prenons comme base de réflexion narrative le défilement linéaire d'une lanterne unique. Cette pratique était déjà signalée comme constituante de l'activité du lanterniste par l'abbé Moigno dans son *Art des projections*, notamment lors de la manipulation des plaques panoramiques :

Pour simplifier et rendre la projection plus rapide dans les soirées de lanterne magique, on a coutume de peindre plusieurs objets à la fois sur une même lame ou plaque de verre. En faisant avancer le tableau dans la coulisse, on amène tour à tour chaque sujet sur le trajet du faisceau lumineux, qui projette instantanément sur l'écran leur image fidèle, mais très agrandie.³⁰

- 31 Dans sa pratique, l'opérateur-lanterniste s'érige donc en *exhibiteur-coulisseur*, en maître du défilement, comme gestionnaire de ce « tour à tour » évoqué par Moigno. C'est par cette activité qu'il exerce à son rythme et suivant un ordre pouvant être narratif que l'opérateur gère la marge d'indétermination évoquée par Simondon. Défiler, faire défiler... Le choix d'un tel lexique n'est pas anodin et les effets de sens et de connotations suggérés par ces mots méritent quelques réflexions.
- 32 Si l'on parcourt les définitions d'un dictionnaire usuel, une des acceptions du verbe « défiler » se situe dans un contexte couturier où il signifie : « défaire un tissu fil à fil ». Proche de cette définition, « défiler » se définit aussi comme l'action de « détacher du fil qui les relie des objets enfilés ». Selon cette acception, le défilement est une déconstruction, une décomposition d'un ensemble préalablement filé. Défiler serait alors bel et bien le contraire de filer. Si l'on se rapporte à l'expérience de la lanterne magique, prendre le défilement dans le sens d'une déconstruction peut se rapporter au travail préparatoire du lanterniste, en amont de la performance de projection. Il doit en effet isoler ses images, les dissocier, pour mieux les « collectionner » en vue d'une mise en séquence ultérieure, lors du spectacle de projection. Pour... filer la métaphore couturière, une maîtrise du défilement dans le sens de déconstruction lui permet paradoxalement d'assurer la fluidité volontiers narrativisante d'un filé futur.
- 33 Par extension, « défiler », signifie encore « dérouler comme un fil », ce qui est quasi synonyme de « débobiner », de « dévider ». Cette acception nous interpelle car, au sens figuré, elle renvoie à l'idée d'énumération et surtout de « raconter à la suite »³¹. A première vue, cette dernière expression du dictionnaire pourrait sembler pléonastique : qu'est-ce que raconter sinon *mettre en suite*, placer dans une succession des éléments (actions, personnages, motifs...) choisis ? Mais il faudra encore, on le sait, que le narrateur soumette cette succession à la tension narrative et à la cohérence dynamique d'une mise en intrigue pour que le récit prenne corps.
- 34 Voilà qui mérite d'être situé par rapport à une caractéristique importante du récit : le principe de la double temporalité. Le temps propre aux événements du récit se superpose et interagit avec la temporalité propre à la narration. Et la confrontation de ces deux temporalités peut générer des décalages plus ou moins importants qui affectent les dimensions d'ordre, de fréquence et de durée des événements racontés. Avec ce principe de double temporalité narrative, *raconter à la suite* suggère que le narrateur est l'instigateur d'une telle suite. Le narrateur est le maître du temps. Il s'agit donc moins, dès lors, de raconter à la suite, que de raconter selon sa suite, selon la suite que le narrateur s'est choisi, dans l'ordre, la durée et la fréquence qu'il donnera aux « événements visuels » ceux-ci pouvant se confondre avec les plaques sélectionnées et juxtaposées pour son spectacle.
- 35 On voit comment cela prend sens dans le cadre d'un spectacle de lanterne : en amont l'opérateur sélectionne les images qu'il souhaite faire défiler et leur programme un ordre de défilement. Et ce, selon une « partition »³² plus ou moins arrêtée. En cela, le lanterniste prend à la lettre, il *littéralise* l'idée de *raconter à la suite*. C'est là qu'il exploite la marge d'indétermination de la lanterne et l'investit à sa guise. Sa mise en suite des

images constituera la matière vive et à scander du récit à venir. Charge au commentaire de renforcer, de surligner, voire d'insuffler³³ du narratif à partir de ce défilement.

- 36 Notons à cet égard que cette pratique du défilement mérite d'être située par rapport à un effet narratif bien connu. Même si une suite d'images ne constitue pas un récit, notre culture « narrativisante » peut, par une sorte d'effet Koulechov, nous pousser à y détecter du narratif. On retrouve à cet égard le principe de causalité qui pénètre au plus profond le mécanisme du récit. « Post hoc ergo propter hoc » disaient déjà les anciens. Sous l'emprise de l'esprit « pandéterministe » du récit, ce qui vient après semble toujours plus ou moins causé par ce qui précède. En ce sens, le défilement d'images successives pourrait susciter du narratif dans l'esprit d'un spectateur, alors même que l'intention de récit serait inexistante. C'est dans cet esprit que l'on peut évoquer l'existence d'une narrativité intrinsèque, dans la mesure où l'organisation spatio-temporelle de la matière de l'expression dégage comme une « incitation » à l'interprétation narrative³⁴.

Parade et défilé...

- 37 Mais continuons l'exploration (et l'amplification) lexicale du verbe « défiler ». Lorsqu'il se pronominalise, « se défiler » veut dire : « disparaître, se dérober ». Et lorsqu'il est intransitif, le verbe « défiler » renvoie à cette signification bien connue : « passer, se succéder sans interruption, apparaître successivement », et même : « parader ». Solidairement avec sa tâche de faire défiler des images, le lanterniste est aussi responsable d'une parade d'images, d'un défilé iconique en « apparition successive », en « succession sans interruption ». On retrouve ici une réelle proximité avec la notion de montage. Le monteur n'est-il pas un organisateur de successions ? Monter relève lui aussi de l'art du défilé et du défilement³⁵.
- 38 Creusons cette tension définitionnelle qui apparaît ainsi autour du verbe « défiler ». Une tension que l'on pourrait polariser entre *parader* et *se dérober*. Dans le cadre de la performance de projection que constitue une séance de lanterne magique, la mise en lumière successive d'images constitue donc un défilé « spectaculaire ». Mais cette succession même représente aussi un auto-défilement, dans le sens d'une évanescence, d'une fuite, d'un passage éphémère. Tout narrateur usant de la lanterne magique comme technologie de livraison pour son récit doit tenir compte de cette tension entre parade et dérobade, inhérente à la projection d'une séquence d'images. Le montré doit *se défiler* pour que le récit en images puisse prendre forme et se concrétiser (dans la succession qui fait naître la *transformation*, facteur narratif indispensable selon Todorov³⁶).
- 39 C'est du moins ce qui advient le plus souvent dans le cadre d'une lanterne unique. L'usage de foyers de projection double ou multiple pourrait être considéré, de son côté, comme une sorte d'antidote à cet aspect disons aporétique, et donc négatif³⁷ du défilement. Les intervalles entre les phases de monstration, en effet, ne se présentent plus de la même façon et se débarrassent de leurs saccades interruptives. C'est *cette quête de fluidité* sur laquelle insiste une praticienne comme Anne Gourdet-Marès³⁸. C'est ce gain en fluidité dans les transitions qu'autorise notamment le maintien d'une image sur l'écran malgré la succession d'autres images séquentielles. C'est par excellence la mission du fondu-enchaîné, de la *dissolving view* ou de la vue fondante. Pour reprendre

nos termes, il s'agit de maintenir le *présent* de la parade en atténuant ou en retardant la dérobade d'une image qui doit se défiler pour laisser sa place à la suivante.

- 40 Au niveau thématique, cette tension entre *parader* et *se dérober* apparaît nettement dans les nombreuses plaques panoramiques illustrant le thème figuratif du défilé. Ce thème peut être entendu selon les termes de Philippe Hamon, « comme une mise en forme, une mise en ordre du réel, consistant à en faire l'inventaire (...), à permettre de le *détailler successivement* »³⁹. Et de fait, nombre de plaques panoramiques jouent sur ce principe en multipliant les images de cortège, de parade ou de procession. Sous le faisceau de la lanterne, on pourrait dire que le défilé défile : ce que nous voyons à l'écran, ce n'est pas le défilé dans son ensemble, mais ses différentes composantes qui viennent successivement occuper le centre de l'écran.
- 41 Par conséquent, il est important encore une fois de bien distinguer la plaque avant la projection de ce que rend celle-ci une fois projetée. Sur l'écran, les vues panoramiques ne donnent jamais à voir le défilé dans sa globalité, puisque les images présentent un personnage défilant après l'autre devant l'écran. C'est donc le passage par la projection qui crée l'effet-défilé et qui peut amener ou concrétiser une certaine narrativisation du contenu de ces plaques. Tout d'un coup, il y a un avant et un après et le narrateur-opérateur peut commencer à dramatiser l'enchaînement des différents personnages et accidents qui figurent sur la plaque panoramique. Cette dimension narrative du défilé était déjà relevée par Philippe Hamon pour la littérature, lorsqu'il notait qu'un défilé « permet de récupérer une chronologie et donc du récit (un défilé dure un certain temps, comporte des moments, peut avoir des incidents (...), possède une articulation, va vers un but »⁴⁰.
- 42 Plus largement, le défilement/défilé permet de concilier les pôles attractionnel et narratif du spectacle de lanterne. Par exemple, certaines plaques panoramiques peuvent tout à fait se concevoir comme un défilé de différents numéros attractionnels, chacun demandant un court temps d'arrêt avant que l'on pousse la plaque pour continuer le défilé et passer au numéro suivant. Si l'on reprend la *durée* et l'*intensité* qui constituent, pour Théodule Ribot au XIX^e siècle, les deux paramètres constitutifs de l'attention⁴¹, on pourrait alors dire que la forme-défilé permet d'inscrire dans une durée (le défilé) une suite d'attractions d'intensité variable.

Fig 1. Fabricant non identifié, Collection Speelgoedmuseum Malines



- 43 Cette réflexion peut s'étendre au-delà des plaques panoramiques. Dans le cas des vues à truc qui étaient animées par un système de leviers, de coulisses ou de tirettes afin de produire les mouvements des personnages ou des objets figurant sur la plaque, il apparaît que ces tableaux mécanisés ont comme vocation première de constituer un numéro en soi, relativement autonome et d'une exécution plus longue que le simple

passage dans l'objectif de la lanterne. En même temps, ces vues à trucs sont souvent passées les unes à la suite des autres, de sorte qu'elles prennent place dans une séquence plus large qui est précisément celle d'un défilé ou, mieux encore, une parade des attractions. Par conséquent, on voit bien comment le défilé/défilement constitue une forme réceptrice capable de contenir narrativement les différentes attractions, de les faire tenir ensemble sur un même fil narratif.

Conclusion et perspectives

- 44 Ce qui précède le montre à suffisance : une approche narrative de la lanterne magique ne peut guère se contenter d'une approche globale... paradoxalement réductrice. La narrativité peut s'y distribuer selon plusieurs régimes d'intensité et dans plusieurs « zones » du dispositif techno-médiatique. Elle peut suggérer ou imposer sa présence intrinsèque : certaines plaques appellent dans leur singularité un récit qu'elles condensent parfois ou dont elles constituent plus ou moins manifestement une étape, un instant qui peut être *prégnant*. La narrativité apparaît en amont du spectacle dans l'ajustement d'une suite d'images destinées au défilement. Elle peut surtout se concrétiser par le biais de la projection lumineuse et devenir narration explicite au cours de la performance spectaculaire d'une séance de lanterne... On constate alors que la marge d'indétermination du dispositif expressivo-technique offre une réelle plasticité pour que les voies/ les voix du narrateur se réalisent.
- 45 Dans la perspective de recherches futures, il nous semble que, face une archéologie des médias en plein déploiement, une *archéologie médiatique du narratif*⁴² gagnerait à se développer en explorant notamment ce rapport entre marges d'indétermination des technologies et la plasticité qu'elle offre aux intentions narratives. Cette archéologie des narrations aurait notamment l'intérêt, tant sur un plan synchronique que diachronique, de contribuer à approfondir la recherche sur les séries culturelles en permettant à celles-ci de se déployer autour de certains usages narratifs qui pourraient être abordés de façon inter et transmédiatique. Par exemple, la question du défilement d'images — le « sliding » d'entités iconiques singulières et mise en série dans le cadre d'une projection de lanterne — pourrait être confrontée à la mise en boucle (« looping ») d'une suite clôturée d'images pouvant être indéfiniment répétée. Tel est le système des boucles prévues par Edison dans le cadre de son kinétoscope ou des « bandes dessinées » pour praxinoscope à projection de Emile Reynaud. Avec le théâtre optique de ce dernier, les bandes d'images peintes s'affranchiront de la répétition en boucle de l'effet « merry-go-round » pour articuler de véritables récits en animation lumineuse (tel *Pauvre Pierrot*, 1892), dont la marge d'indétermination est assurée par une « manipulateur-narrateur »⁴³.
- 46 Enfin, il faut noter le paradoxe qui veut qu'un média aussi « ancien » que la lanterne nous amène à mobiliser des conceptions du récit particulièrement en phase avec les orientations narratologiques actuelles, lesquelles intègrent la dimension performative de toute narration et le fait que le récit ne se contente pas d'agencer des événements, mais qu'il constitue un événement en soi⁴⁴. Dans cette perspective, Raphaël Baroni a pu écrire que le passage de narratologies plus formalistes aux nouvelles narratologies pouvait se caractériser par le passage d'un paradigme géométrique à un paradigme physique où l'important n'est plus tant de décrire un schéma ou une structure que de saisir le récit dans le mouvement de son énonciation. Pour le paraphraser et revenir à

la lanterne, on pourrait alors écrire que la force des récits portés par la lanterne consiste en la conversion de l'énergie potentielle de l'histoire inscrite sur les plaques en l'énergie cinétique de la projection, cette dernière étant conçue comme un processus qui fait passer l'histoire d'un état virtuel à un état actuel⁴⁵. Programme aussi vaste que magique...

BIBLIOGRAPHIE

H. Porter Abbott, « Narrativity », dans *The living handbook of narratology*, janvier 2014, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/27.html> (consulté le 28 juin 2022).

Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue*, Genève, Slatkine, 2017.

Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

Elisa Carfantan, « L'émergence du concept de 'montage' : ses sources, son développement, ses migrations. Lausanne, 13-15 novembre 2019 », dans *1895*, 90, 2020, p. 197-203.

Dominique Chateau, *L'invention du concept de montage : Lev Kouléchov, théoricien du montage*, Amandier/Archambaut, 2014.

Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979.

André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

André Gaudreault et Laurent Le Forestier, *De l'assemblage au montage cinématographique : instauration et standardisation d'une pratique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2022.

André Gaudreault et Philippe Marion, « Le cinéma naissant et ses dispositions narratives », *CINEMA & Cie. International Film Studies Journal*, 1, printemps 2001, p. 34-41.

Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

Philippe Hamon, « Note sur une forme-liste : le défilé », dans *Poétique*, 176, 2014, p. 163-178.

Joe Kember, « The magic lantern : open medium », dans *Early Popular Visual Culture*, 17 (1) 2019, p. 1-8.

Frank Kessler, « La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire », dans *Cinemas*, 14 (1), 2003, p. 21-34.

Alain Lacasse, « La lanterne magique, laboratoire de la narrativité iconique », dans *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, 19 (3), 1991, p. 30-34.

Elie Mazo, *Catalogue n° 46, années 1910-1911*, Paris, Editeur E. Mazo, 1910.

Philippe Marion, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Academia, 1993.

Moigno (M. l'Abbé), *L'art des projections*, Paris, Gauthier-Villars, 1872.

Erwin Panofsky, *Trois essais sur le style*, Paris, Le Promeneur, 1996.

Sylvie Patron (dir.), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2018.

James Phelan, « Quelqu'un raconte à quelqu'un d'autre. Une approche rhétorique de la communication narrative », dans Sylvie Patron (dir.), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2018. p. 47-67.

Théodule Ribot, *Psychologie de l'attention*, Paris, Alcan, 1896 [1888].

Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Editions Aubier, 1989 [1958].

Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

NOTES

1. Cet article est soutenu par le Fonds de la Recherche Scientifique – FNRS dans le cadre d'une subvention d'Excellence of Science (EOS), numéro de projet 30802346. Ce projet belge B-Magic est dédié à l'usage de la lanterne magique en Belgique et à son impact culturel en tant que média visuel de masse (1830-1940).

2. Alain Lacasse, « La lanterne magique, laboratoire de la narrativité iconique », dans *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, 19 (3), 1991, p. 31.

3. Ibid.

4. Id., p. 30.

5. Pour une présentation des nouvelles narratologies, voir notamment Sylvie Patron (dir.), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2018.

6. Par narrativité de la lanterne, nous entendons la potentialité du dispositif à produire des effets narratifs.

Pour une définition générale de la narrativité, voir H. Porter Abbott, « Narrativity », dans *The living handbook of narratology*, janvier 2014, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/27.html> (consulté le 28 juin 2022).

7. Depuis notamment les recherches d'un Tom Gunning et d'un André Gaudreault, les théoriciens du cinéma ont largement adapté ce couple tensionnel dans les études filmiques historiques et même contemporaines.

8. Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

9. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979.

10. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

11. Cette dimension lumineuse mériterait d'être approfondie dans sa proximité et sa différence avec la composante projection. De prime abord, mais il faudrait bien sûr nuancer, on pourrait considérer que la série culturelle des images lumineuses englobe celle des images projetées qui conservent leur particularité. C'est d'ailleurs ce que confirme le syntagme de « projections lumineuses » pour identifier la fonction de base des lanternes. Ceci pourrait renvoyer à un débat théorico-médiatique bien contemporain puisqu'il permet d'interpréter les nuances différentielles entre, par exemple, un même film (dans un contexte de consommation domestique) passant tantôt sur un écran de télévision et tantôt « écranisé » via un projecteur data.

12. Voir l'interview d'Anne Gourdet-Marès dans ce numéro.

13. Cf. la thèse en préparation d'Adeline Werry La lanterne magique pour enfants : jouet attractif ou média narratif ?

14. A propos du dispositif cinématographique, Frank Kessler propose de distinguer « d'une part la cinématographie comme dispositif spectaculaire, dans le cadre duquel c'est la reproduction du mouvement qui constitue le spectacle principal, et d'autre part la cinématographie comme dispositif du spectaculaire, où ce sont les attractions filmées qui doivent attirer le public ». Frank Kessler, « La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire », dans *Cinémas*, 14 (1), 2003, p. 31.

15. Erwin Panofsky, *Trois essais sur le style*, Paris, Le Promeneur, 1996, p. 109. Voir aussi sur cette question de l'effet novelty se dissociant de la narrativité : André Gaudreault et Philippe Marion, « Le cinéma naissant et ses dispositions narratives », *CINEMA & Cie. International Film Studies Journal*, 1, printemps 2001, p. 34-41.

16. Dans le catalogue Mazo des années 1910-1911, la promotion de l'écran 'Lumen' pour les projections en pleine lumière se base sur le fait qu'il s'agit des premiers écrans de cette sorte produits industriellement et que leur apparition « a été un fait sensationnel dans les projections ».

Elie Mazo, *Catalogue n° 46*, années 1910-1911, Paris, Editeur E. Mazo, 1910, p. 70.

17. Alain Lacasse, *op. cit.*, p. 31.

18. TECHNES est un partenariat international de recherche sur les techniques et technologies du cinéma (<http://technes.org/projet/>).

19. Le site Luikerwaal distingue six grandes familles de lanterne : les lanternes jouets à destination des enfants, les lanternes pour les salons, les lanternes pour les salles de conférence, les lanternes à foyer multiple, les lanternes spéciales pouvant projeter d'autres supports que les plaques de verre (épigraphe) et les lanternes fantaisie (avec des boîtiers en forme de pagode). Remarquons que cette taxinomie est susceptible de connaître nombre de chevauchements. Par exemple, il arrivait souvent que les lanternes jouets (famille 1) prennent la forme d'une lanterne fantaisie (famille 6).

https://www.luikerwaal.com/newframe_uk.htm?/inh_lantaarns_uk.htm

20. Pour Joe Kember, cette diversité d'usages et de déclinaisons technologiques explique que la lanterne magique peut être considérée comme un « open medium », c'est-à-dire « as a constitutionally hybrid medium: less a stable technology and dispositif than a series of inventions, reinventions and interventions taking place not only in relation to the apparatus, but also in the course of managing it for a varied public ». Pour notre part, il nous semble que le caractère « ouvert » de la lanterne s'exprime particulièrement à travers sa marge d'indétermination, concept que nous explicitons au point suivant.

Joe Kember, « The magic lantern : open medium », dans *Early Popular Visual Culture*, 17 (1), 2019, p. 1.

21. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Editions Aubier, 1989 [1958], p. 11.

22. Ibid.

23. En ce sens, le parlant a eu pour effet de neutraliser cette marge d'indétermination et la part de vivant qu'impliquait la performance sonore en direct. Au contraire, le Vjing ou le montage audiovisuel en *live* tel que le pratique aujourd'hui un Peter Greenaway constitue une ré-exploitation performative importante de cette marge d'indétermination.

24. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 12.

25. André Gaudreault et Laurent Le Forestier, *De l'assemblage au montage cinématographique : instauration et standardisation d'une pratique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2022, p.18.

26. A ce sujet, voir, entre autres, le compte-rendu du colloque de Lausanne : Elisa Carfantan, « L'émergence du concept de 'montage' : ses sources, son développement, ses migrations. Lausanne, 13-15 novembre 2019 », dans *1895*, 90, 2020, p. 197-203.

27. Il conviendrait assurément de discuter plus avant de la pertinence du terme de « boniment » et de la fonction de « bonimenteur » dans le cadre des spectacles de lanterne, sachant qu'il était plutôt d'usage, à travers les manuels notamment, d'utiliser les termes de « commentaire » et de « conférencier ».
28. Voir à ce sujet les développements proposés par Adeline Werry et Robin Cauche dans le présent dossier.
29. Voir à ce sujet les développements consacrés aux vues fondantes par Sébastien Fevry dans le présent dossier.
30. Moigno (M. l'Abbé), *L'art des projections*, Paris, Gauthier-Villars, 1872, p. 91-92.
31. « Il [M. de Girardin] enfile et défile ses preuves d'un bout à l'autre » (Sainte-Beuve, *Nouv. lundis*, t. 7, 1863-69, p. 552), donné comme illustration par *Le Larousse* pour cet usage du mot « défiler ».
32. Voir l'interview d'Anne Gourdet-Marès dans ce numéro. On peut aussi se référer à l'usage du mot « scénarimage ».
33. Remarquons que, dans la pratique d'un spectacle, c'est souvent le conférencier qui détermine le rythme des images défilantes. Notre expression « insuffler du narratif » pourrait donc sembler excessive et devrait être plutôt comprise comme la résultante d'une communication négociée entre conférencier et opérateur-lanterniste.
34. Au sujet de la narrativité intrinsèque, voir André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988. Cette narrativité intrinsèque peut aussi être rapprochée de la célèbre formule de Christian Metz à propos du cinéma dont la narrativité serait « bien chevillée au corps ». Ce « je ne sais quoi de narratif » lié à la « matérialité » médiatique pourrait aussi être qualifiée de « narrativité virtuelle ». Philippe Marion, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*, Academia, 1993, p. 232.
35. Si l'on accepte avec Dominique Chateau, de considérer le montage selon sa triple valeur de pratique, de notion et de concept et en lui conférant le sens large de l'action de juxtaposer des segments (audio) visuels, on perçoit aisément le rapport intime qui rassemble montage et défilement. La juxtaposition de ces éléments pouvant aller jusqu'à la fusion que favorise les faisceaux lumineux combinés de deux ou plusieurs lanternes. Sur le montage (comme pratique, notion et concept), lire : Dominique Chateau, *L'invention du concept de montage : Lev Koulékhov, théoricien du montage*, Amandier/Archambaut, 2014.
36. Voir Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
37. On peut rappeler ici que, selon Paul Ricœur, le récit constitue fondamentalement une lutte, ou à tout le moins une résistance, contre l'aporie du temps.
38. Voir l'interview dans le dossier de ce numéro.
39. Philippe Hamon, « Note sur une forme-liste : le défilé », dans *Poétique*, 176, 2014, p. 167.
40. *Id.*, p. 172.
41. Théodule Ribot, *Psychologie de l'attention*, Paris, Alcan, 1896 [1888], p. 2.
42. Voir dans cet esprit l'article de Sébastien Fevry dans le présent numéro.
43. André Gaudreault et Philippe Marion, « Émile Reynaud et ses "bandes dessinées", au carrefour des projections lumineuses, des images mouvementées et de l'image graphique », journée d'étude consacrée à Émile Reynaud à l'occasion du centenaire de sa disparition, Maison de la recherche de l'Université Sorbonne Nouvelle, 7 décembre 2018.
44. James Phelan, « Quelqu'un raconte à quelqu'un d'autre ». Une approche rhétorique de la communication narrative, in Sylvie Patron (dir.), *op. cit.*, p. 47-67.
45. Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue*, Genève, Slatkine, 2017, pp. 41-42.

RÉSUMÉS

Cet article à valeur épistémologique vise à examiner le « faire récit » de la lanterne dans une approche matérialiste et performative. Il s'agit de dégager les « terrains » où s'exprime la narrativité de la lanterne et de porter attention à la marge d'indétermination (Simondon) du dispositif renvoyant à un vaste éventail de gestes techniques et expressifs que l'on pourrait associer à des technèmes. Parmi ces différents gestes expressifs, une attention particulière sera portée au geste qui consiste à faire *défiler* les images. Celui-ci nous semble disposer d'un potentiel narratif plus marqué que d'autres dans le sens où il s'articule directement à certaines capacités techniques de base de la lanterne pour tirer profit de sa narrativité latente.

INDEX

Mots-clés : Narrativité, marge d'indétermination, technème, matérialisme, défiler, parade

AUTEURS

PHILIPPE MARION

Sébastien Fevry est professeur à l'Ecole de Communication de l'Université catholique de Louvain (UCLouvain) et coordinateur du GIRCAM (Groupe Interdisciplinaire de Recherche sur les Cultures et les Arts en Mouvement). Il travaille dans le champ des Memory Studies et des cultures visuelles. En 2021, il coordonne avec Emmanuelle Fantin et Katharina Niemeyer l'ouvrage collectif *Nostalgies contemporaines. Médias, culture et technologie*. Il est par ailleurs l'auteur de nombreux articles dans des revues comme *Image & Narrative*, *Studies in French Cinema*, *Memory Studies*, *Intermédialités*... Depuis 2018, il est également membre du projet belge interuniversitaire et interdisciplinaire EOS *B-magic : The Magic Lantern and its Cultural Impact as Visual Mass Medium in Belgium (1830-1940)*. **Philippe Marion** est professeur ordinaire (émérite) à l'Institut Langage et Communication de l'UCLouvain. Spécialisé en narratologie médiatique, en culture visuelle et numérique, il est investigateur principal pour le programme de recherche EOS (*Excellence of Science*) : *The Magic Lantern and its Cultural Impact as Visual Mass Medium*. Professeur invité à l'Université de Neuchâtel, à l'Université de Montréal et à l'Ecole nationale de l'image et de la BD d'Angoulême, il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *The end of cinema, a medium in crisis in the digital Age* (avec André Gaudreault). Il rédige actuellement un ouvrage sur les séries culturelles et un essai illustré sur le BD reportage. Pianiste, improvisateur et compositeur, il participe à de nombreux festivals de cinéma muet (parmi lesquels le projet *Crazy Cinematographe*).