
Fondre les vues avec la double lanterne

Contribution à une archéologie médiatique des narrations

Sébastien Fevry



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/13502>

DOI : 10.4000/narratologie.13502

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Sébastien Fevry, « Fondre les vues avec la double lanterne », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 41 | 2022, mis en ligne le 15 juillet 2022, consulté le 21 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/13502> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.13502>

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/>

Fondre les vues avec la double lanterne

Contribution à une archéologie médiatique des narrations¹

Sébastien Fevry

- 1 Parmi les nombreuses manipulations² que permet la lanterne, nous souhaitons examiner le geste qui consiste à fondre une vue dans une autre par le moyen d'une lanterne à double (ou triple) foyer³, un changement de vues désigné tantôt sous le nom de dissolving views, de vues fondantes ou de tableaux à transformations⁴. Alors que la lanterne simple requiert de l'opérateur qu'il fasse défiler les images par glissement successif, la lanterne double propose un mode d'enchaînement jouant sur le passage d'un foyer lumineux à un autre, bien qu'il soit toujours possible de faire glisser les vues latéralement en ne mobilisant qu'un seul foyer.
- 2 Cette attention portée au geste technique s'inscrit dans un cadre de travail⁵ qui conduit à revenir aux conditions historiques et matérielles des projections. Envisager narrativement la lanterne aujourd'hui, c'est d'abord prendre la mesure, pour utiliser les termes de Jean-Louis Baudry, de son appareil de base⁶. Nous nous situons ici dans un mouvement de recherche visant à historiciser les dispositifs en montrant comment leur technologie se trouve interconnectée à leur dimension socioculturelle et à leur potentialité narrative⁷. Dans ce cadre, il nous paraît tout à fait pertinent de concevoir le geste du 'fondre' comme une fonction expressive propre à la lanterne double pouvant se mettre (ou non) au service d'un processus de mise en récit. Cette conception rejoint le concept de technème utilisé notamment par André Gaudreault dans sa réflexion sur l'émergence du montage cinématographique, le technème se définissant comme une fonction technique reposant sur l'interrelation entre une personne, un geste et un instrument⁸.
- 3 Malgré la diversité des appellations, le geste consistant à dissoudre une image dans une autre renvoie à une même opération dont le principe est décrit de la sorte dans le *Manuel pratique de la lanterne de projection* de Hyacinthe Fourtier paru en 1889 : « une première vue étant projetée, pâlit peu à peu, puis les traits semblent se fondre en

d'autres traits qui, s'accroissant de plus en plus, donnent naissance à une autre image toute différente de la première et ainsi de suite »⁹.

Fig 1 Lanterne double 'horizontale'. Illustration tirée du *Manuel pratique de la lanterne de projection* de Hyacinthe Fourtier, p. 45.

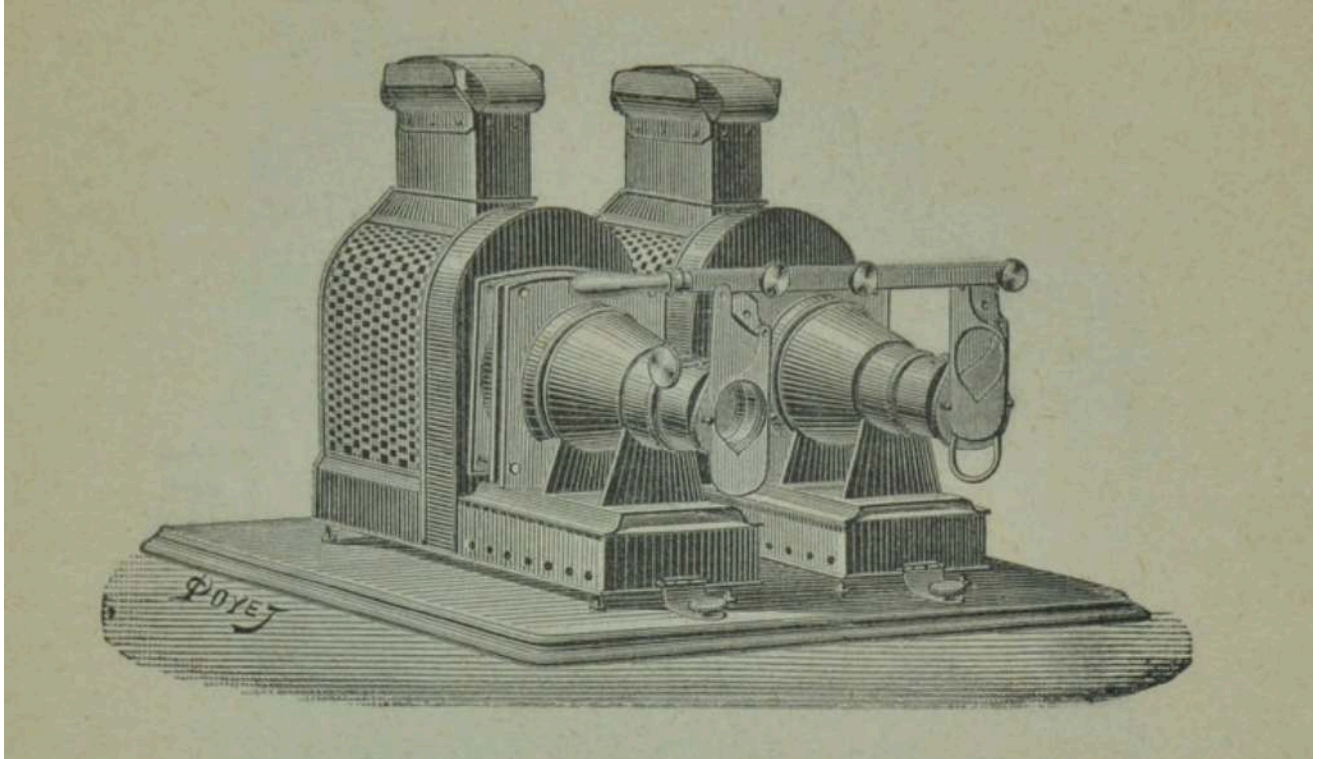
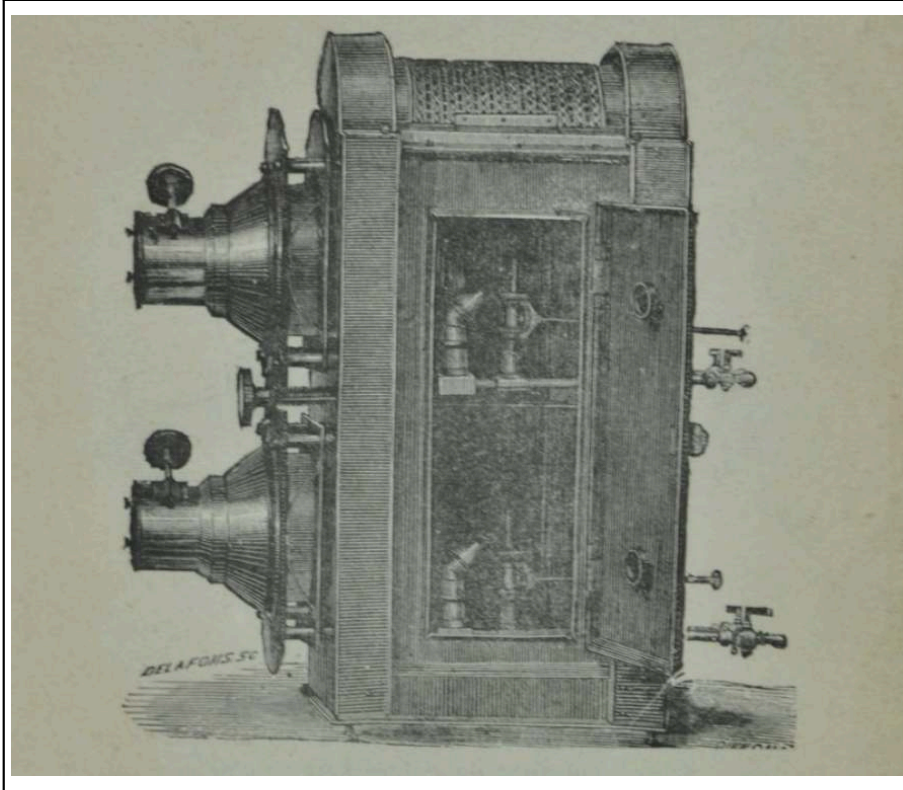


Fig 2 Lanterne double 'verticale'. Illustration tirée du *Manuel pratique de la lanterne de projection* de Hyacinthe Fourtier, p. 46.



- 4 Il semblerait que ce procédé remonte au début du XIX^e siècle et que l'idée d'accoler deux lanternes l'une à côté de l'autre (ou l'une au-dessus de l'autre) soit due à l'Anglais Henry Langdon Childe¹⁰ qui aurait commencé à travailler sur ce type d'enchaînement dès 1811¹¹ pour le perfectionner dans les années 1830¹², bien que les spectacles de dissolving views ne connurent une réelle popularité qu'à partir des années 1840¹³, notamment lors des spectacles donnés dans le cadre de la Royal Polytechnic Institution de Londres, où il arrivait que « deux, quatre, et parfois six lanternes [soient] montées en batterie pour les séances avec dissolving-views »¹⁴.
- 5 Si les séances de dissolving views se donnent avec un succès grandissant dans des salles de spectacle, elles peuvent aussi avoir lieu dans un cadre domestique, puisque les catalogues de fabricants proposent, jusque assez tard dans les années 30¹⁵, des lanternes doubles ou triples à destination des particuliers, ainsi que des vues à double ou triple effet permettant de réaliser des projections de vues fondantes. Notons que l'on trouve dans les catalogues des « châssis dits 'Fondants' »¹⁶ permettant à une lanterne simple de réaliser le même genre d'effet dissolvant qu'au moyen d'une lanterne double, ce qui conforte l'idée, exprimée par le prestidigitateur Alber, que les vues fondantes « sont un des plus grands desiderata de tous ceux qui s'intéressent aux projections »¹⁷.
- 6 Jusqu'à présent, les dissolving views ont surtout été étudiées par des historiens dans le cadre d'ouvrages portant sur les débuts du cinéma¹⁸ (certains auteurs faisant de ce procédé le précurseur du fondu-enchaîné¹⁹) ou lors d'études portant sur des cas précis de spectacles recourant aux doubles ou triples lanternes²⁰. Dans une perspective similaire, les vues fondantes ont aussi été intégrées à une réflexion plus large sur la question des images animées à la fin du XIX^e siècle, ce qui les amène à être associées à d'autres images 'mouvmentées' comme les vues à effet mécanique²¹. Enfin, certaines

chercheuses comme Tanja Luckins se sont intéressées à la réception de ces spectacles en analysant notamment leur dimension sociale et le type de réponse émotionnelle qu'ils pouvaient susciter²².

- 7 Parmi ces différentes études, aucune à notre connaissance n'a cherché à envisager ce que recouvrait le geste de passer ainsi d'un foyer lumineux à l'autre, sachant que ce geste est en lui-même complexe, superposant au moins deux opérations – fondre et substituer – dont il convient d'analyser plus profondément l'interaction. Ce geste du fondre se distingue d'autres usages expressifs de la double lanterne qui pouvait par exemple être utilisée en vue de produire des effets de surimpression²³ lorsque deux images étaient superposées pour coexister simultanément à l'écran²⁴. Cette réflexion sur le 'fondre' est également importante à mener dans la mesure où la notion de 'fondant' se trouve tantôt appliquée à un type spécifique de vues, tantôt à un procédé d'enchaînement des images rendu possible par la double lanterne. Dès lors, nous nous emploierons à mieux examiner ce geste complexe en prêtant aussi bien attention à ses potentialités discursives et narratives qu'à la façon dont il se voit commenté dans les manuels de projection et les catalogues de fabricants à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Les vues fondantes, un art de la description ?

- 8 En 1872, dans *L'art des projections*, l'abbé Moigno note que les lanternes doubles sont destinées à « projeter tour à tour sur le même écran et à la même place les images d'un même objet, d'une même vue, d'un même paysage, mais dans des phases différentes d'aspect, de mouvement ou d'illumination »²⁵. Il rappelle que ce type de projection a été mis au point par les Anglais sous le nom de « *Dissolving views* (vues qui s'éteignent ou se dissolvent sous le regard) »²⁶. Moigno les nomme quant à lui « changements à vue sur place »²⁷. L'exemple qu'il donne sera ensuite repris dans de nombreux autres manuels :

Supposons, par exemple, que l'on ait mis dans les coulisses les vues d'hiver et d'été d'un même paysage, et que la vue d'été soit seule éclairée : la campagne apparaîtra revêtue de ses riches couleurs. Mais si, en faisant tourner l'écran²⁸, en fermant peu à peu le robinet, la lumière qui produit l'effet d'été diminue peu à peu, tandis que l'effet d'hiver commence à poindre ; la neige semble tomber, les toits et les arbres blanchissent, etc., etc. ; bientôt l'été a disparu, l'hiver a tout envahi. Si alors on remplace le tableau d'été par un tableau d'incendie et que l'on continue à tourner l'écran ou les robinets, les flammes envahissent peu à peu les chaumières ; l'effet sera de nouveau entièrement changé.²⁹

- 9 Ces considérations conduisent à interroger l'effet produit par ces vues fondantes. Dans son exemple, Moigno évoque la description d'un paysage, ce qui correspond à l'usage le plus répandu de ce type de vue. Ainsi, si on consulte le catalogue Molteni paru en 1880, il apparaît que sur 43 tableaux³⁰ proposés pour des vues fondantes, 24 proposent des vues montrant les variations lumineuses et/ou saisonnières et/ou atmosphériques affectant un paysage au sens large du terme : monuments emblématiques (cathédrale de Westminster, mosquée d'Omar), sites et phénomènes naturels (chutes du Niagara, avalanche), bâtiment générique (église, moulin à eau)...³¹ Sur les 19 vues restantes, 10 renvoient à des phénomènes de vision et d'apparition pouvant surgir lors de rêves (*Le rêve du soldat*) ou de rencontres surnaturelles (*Hamlet, apparition*). Enfin, les 9 derniers tableaux présentent des effets moins identifiables (tableaux de chasse) ou des scènes plus isolées (*La sérénade*).

Fig 3 Le printemps

Fig 4 L'automne¹⁰

- ¹⁰ D'un point de vue discursif, la prédominance de vues paysagères pourrait conduire à associer les vues fondantes à une visée descriptive. Cette association doit cependant être discutée davantage en posant d'abord, comme le fait Valérie Magri dans son article

sur le récit de voyage, que la description « doit s'entendre à un double niveau : d'une part la description dénotant le fait de décrire, ou l'acte descriptif, véritable acte de langage dont il faudra mesurer la dimension pragmatique ; d'autre part la description en tant que résultat de cet acte, autrement dit en tant que séquence descriptive ou ensemble textuel »³³.

- 11 Si l'on s'en tient au plan de l'énoncé, on pourrait arguer que la transformation qui conduit un paysage d'été à se fondre progressivement en un paysage d'hiver correspond à un énoncé narratif minimal reposant sur le passage d'un même objet d'un état initial à un état final³⁴, cette transformation se déroulant en un mouvement continu, sans qu'il y ait de heurt ou de saccade dans la transformation opérée. Parmi les vues fondantes proposées, il nous semble que ce sont surtout les vues de vision ou d'apparition qui sont les plus aptes à convertir la narrativité intrinsèque³⁵ de la vue fondante en un acte narratif véritable, ne serait-ce que parce que certaines scènes d'apparition s'insèrent dans une trame narrative plus large et qu'elles en constituent un moment-charnière (l'apparition d'Hamlet par exemple)³⁶. Du fait de leur absence de personnages et du caractère souvent inanimé de leur objet, les vues 'paysagères' paraissent plus résistantes à déclencher une mise en récit, même si on ne peut exclure que des vues portant sur l'incendie d'une maison, voire sur le passage de l'été à l'hiver, puissent aussi conduire à une narration effective.
- 12 Associer la vue fondante à un énoncé descriptif peut également sembler inadéquat si l'on s'en tient à une définition de la description insistant, chez Christian Metz notamment³⁷, sur la coexistence spatiale des motifs diégétiques et par conséquent sur l'absence de consécutions ou de rapports temporels³⁸. Or, dans le passage de l'été à l'hiver, il est clair que le déroulé temporel joue un rôle central, de même que pour les vues d'inspiration dioramique montrant un paysage de jour gagné peu à peu par la nuit. Cependant, chez Yves Reuter comme chez d'autres théoriciens s'intéressant au phénomène descriptif, il paraît contreproductif de vouloir travailler la description à l'aune de la seule spatialité. La description correspond avant tout à un « faire voir »³⁹ et, à ce titre, elle n'est pas nécessairement coupée de la chronologie et de la causalité, du moment que ces caractéristiques ne soient pas tenues comme prioritaires⁴⁰ et qu'elles n'empêchent pas la description de faire apparaître le statisme de l'objet, c'est-à-dire le maintien de son apparence première à travers des circonstances qui peuvent éclairer différemment certains de ses aspects.
- 13 Comme l'indiquait déjà la définition de l'Encyclopédie au XVIII^e siècle, la description est « une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes »⁴¹, ce qui rejoint parfaitement l'ambition des vues fondantes. En effet, le point qui préoccupe l'abbé Moigno n'est pas un différentiel temporel entre deux états, mais « les phases différentes d'aspect, de mouvement ou d'illumination »⁴² d'un même objet. Autrement dit, dans l'esprit de Moigno, les vues fondantes ont davantage pour but de saisir les variations d'apparence d'une situation donnée que de convertir cette situation en un énoncé narratif temporellement orienté.
- 14 Cela étant, il faut convenir qu'en restant sur le strict plan de l'énoncé, rien ne permet de décider si ce seront les rapports aspectuels ou temporels entre les motifs qui seront accentués. Par conséquent, si l'on peut défendre l'idée d'une narrativité intrinsèque des vues fondantes, il nous semble que leur statut discursif se joue au moment de leur projection effective, la prédominance des vues paysagères au niveau du contenu de

l'énoncé (niveau extrinsèque selon Gaudreault) plaidant alors plutôt pour un usage descriptif de ces images.

Effet et parcours descriptifs

- 15 Cet usage descriptif des vues fondantes peut être conforté si l'on examine de plus près leur mise en discours. Paru en novembre 1895, *Les Narrations* du prestidigitateur Alber proposent une soixantaine de récits destinés à accompagner des projections de plaques de verre que l'on peut se procurer auprès du fabricant Mazo qui est aussi l'éditeur de l'ouvrage. Parmi ces 'narrations', deux seulement sont expressément destinées pour des vues fondantes ou des dissolving views, ainsi que le précise le terme entre parenthèses qui suit le titre de chaque narration. Il s'ensuit que ces deux parcours requièrent l'utilisation d'une lanterne double⁴³, contrairement aux autres narrations qui peuvent se réaliser à l'aide d'une lanterne simple, même si la préférence d'Alber, pour des raisons que nous verrons par la suite, va aux lanternes à double foyer, en ce compris pour des récits qui ne comportent pas de vues fondantes.
- 16 De manière significative, *À travers le Monde* (*Dissolving views*) et *Voyage pittoresque* (*Vues fondantes*) sont regroupés dans la troisième partie de l'ouvrage intitulée *Sujets instructifs – Voyages*, ce qui indique déjà, au moins de façon générique, l'importance de la part descriptive puisque, selon Valérie Magri, « dans le récit de voyage, la description est légitimée d'emblée au nom de la démarche didactique que ce type de récit adopte, se voulant compte rendu, véhicule d'informations »⁴⁴. Contrairement aux autres voyages des *Narrations* (*L'Égypte, le Pôle Nord, Voyage au Canada...*), *À travers le Monde* et *Voyage pittoresque* n'offrent pas d'unité thématique particulièrement définie. L'enchaînement des lieux (on passe des quais de la Seine aux chutes du Niagara) semble relever de l'aléatoire⁴⁵, ainsi que le confirme les premières lignes d'*À travers le Monde* :
Le hasard se trouve être notre guide. On ne pourrait je crois trouver mieux. Grâce à sa fantaisie endiablée, nous ne nous traînerons pas dans les ornières de la monotonie. (...) 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 la sienne.⁴⁶
- 17 Libérés de la contrainte didactique qui consisterait à montrer les différents points d'intérêt d'un pays donné, *À travers le Monde* et *Voyage pittoresque* se présentent exemplairement comme des parcours descriptifs⁴⁷ ou des descriptions ambulatoires⁴⁸ dont l'ambition première est bien de faire voir au public des vues pittoresques que rien ne relie les unes ou autres si ce ne sont parfois certaines affinités thématiques (le passage de la vue d'un phare à celle d'un navire de guerre dans *Voyage pittoresque*). Dans cette succession d'images, le rôle du conférencier est davantage celui d'un descripteur que d'un narrateur puisque c'est à lui que revient de guider la vision des spectateurs en insistant sur la beauté et la spécificité des paysages offerts par les plaques :
Voyez comme elle [la mer] étend ses flots bleus ourlés d'argent jusqu'à la ligne d'horizon où les lueurs du soleil couchant tracent une ligne de pourpre. Quelle tranquille majesté.⁴⁹
Nous voyons ici commencer l'orage, la mer soulève ses vagues et le ciel obscurcit ses nuages.⁵⁰
- 18 Dans ces parcours, l'usage de la double lanterne assure une double fonction descriptive qui est de *transporter* (d'un lieu à l'autre) et de *transformer* (un même lieu). En ce qui concerne la première fonction, elle permet au parcours de s'établir à travers l'espace et

de passer d'une curiosité à l'autre de façon harmonieuse, ce que ne permettrait pas aussi bien une lanterne simple soumise au défilement saccadé des vues. Le texte du narrateur insiste d'ailleurs à de nombreuses reprises sur l'effet d'immédiateté produit par un tel type d'enchaînement :

Ah ! Que ne suis-je assis au bord de la vaste mer ! Ne souhaitez plus rien, vous y êtes.

51

Il nous aurait fallu changer plusieurs fois de bateau pour arriver de Paris aux cascades du Niagara. Nous y sommes transportés en une seconde par la force magique de la volonté.⁵²

- 19 La deuxième fonction se rapproche quant à elle beaucoup plus du sens prêté par Moigno aux vues fondantes, à savoir montrer les différents aspects d'un même lieu en insistant particulièrement sur les changements apportés par les variations lumineuses, le commentaire renvoyant autant à la transformation obtenue qu'à la qualité du tableau permettant de rendre visible cette transformation :

C'est le même tableau, mais combien transformé. Les lueurs blanches de l'astre des nuits glissent sur les nuages, se jouent sur les flots, égayent le pont des navires et le modeste plancher des bateaux.⁵³

- 20 Ce type de manipulation peut être rapproché du principe des dioramas mis au point par Louis Daguerre et Charles-Marie Bouton dans les années 1820. Avec ce dispositif, les spectateurs étaient placés face à une toile peinte qui, par des effets complexes, était « tantôt éclairée par devant, tantôt par derrière, jouant sur les transparences et permettant d'animer la scène en ménageant différents effets d'atmosphère, diurnes ou nocturnes »⁵⁴. Comme l'écrit un chroniqueur de l'époque, ces changements lumineux s'effectuaient graduellement, de sorte que « chaque tableau [faisait] ainsi alternativement et pendant un quart d'heure, l'objet unique du spectacle »⁵⁵.
- 21 Cette indication est précieuse : par comparaison, elle permet de supposer que les vues fondantes requéraient une certaine lenteur d'exécution (sans aller jusqu'au quart d'heure) qui devait contraster avec le type d'enchaînement plus immédiat que requerrait le déplacement d'un lieu à un autre⁵⁶. La proximité des vues fondantes avec le diorama se trouve renforcée par le fait qu'un même terme, 'polyorama', pouvait aussi bien désigner un diorama miniature, une boîte optique de salon⁵⁷ qu'une lanterne à double foyer, ainsi que le renseigne notamment le manuel d'Hyacinthe Fourtier⁵⁸.
- 22 A travers ces exemples, on voit donc comment la lanterne double renvoie à deux fonctions distinctes que l'on peut généraliser de la façon suivante, sachant que ces fonctions sont toujours tributaires d'une mise en discours spécifique. La première fonction consiste à enchaîner les vues selon un axe de consécution en produisant des ruptures entre les motifs représentés qui sont à la fois d'ordre spatial et temporel. Jouant sur l'axe syntagmatique, cette fonction se met au service du parcours descriptif en faisant se succéder différents lieux à l'écran. C'est dire que ce type de manipulation peut tout à fait s'émanciper du cadre descriptif pour se prêter à d'autres agencements syntagmatiques, narratifs notamment. La seconde fonction, elle, ressort davantage de la description en tant qu'effet ponctuel dans le sens où elle consiste à montrer différentes variations d'un même lieu. L'axe mobilisé est alors l'axe paradigmatique⁵⁹ puisqu'il s'agit d'actualiser sur l'écran les virtualités aspectuelles d'un même paysage (hiver-été, jour-nuit). Ce type d'opération est celui qui produit les vues fondantes désignées par Moigno. Il les appelle également « changements à vue sur place », car le spectateur peut observer de façon graduelle les transformations affectant « deux

tableaux d'un même sujet [qui] ne diffèrent pas l'un de l'autre dans leur facture générale, mais seulement par des modifications de surface ou d'aspect »⁶⁰.

- 23 Autant la première opération peut se prêter à d'autres fins qu'un parcours descriptif, autant la seconde peut venir ponctuer une trame narrative plus générale. Ainsi, rien n'empêche que des tableaux fondants (comme la ferme ou le moulin) viennent jouer le rôle d'incipit ou de pause narrative (au sens genettien du terme) dans des intrigues reposant sur la succession de plusieurs vues.

Le fondu plutôt que le fondant

- 24 Si l'on prend comme jalons les manuels de projection publiés en France à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle il semblerait que la fonction d'enchaînement prenne progressivement le pas sur celle de transformation. Alors que, chez Moigno en 1872⁶¹, la destination principale de la lanterne double était de « présenter des objets dans des phases diverses et qui contrastent l'une avec l'autre »⁶², la vue fondante devient vingt ans plus tard en 1893 chez Fourtier un simple effet que l'on peut obtenir à partir des « appareils dissolving [sic] habituels »⁶³. La formulation utilisée par Fourtier est intéressante en soi, car elle indique que l'adjectif 'dissolving' ne renvoie plus désormais à un type de vue spécifique, mais qu'il qualifie plus largement l'usage des lanternes doubles (ou triples).
- 25 Déjà en 1889, dans son *Manuel des projections*, Fourtier spécifiait que « lorsqu'on veut obtenir certains effets, tels que levers et couchers de soleil, ou faire suivre les vues, sans arrêt, en les fondant les unes dans les autres, on se sert de deux ou plusieurs lanternes »⁶⁴. Le point important ici est que Fourtier distingue les effets atmosphériques d'un type d'enchaînement plus général qui a l'avantage de se produire sans heurt. D'ailleurs, lorsqu'il est amené à définir les vues fondantes, Fourtier insiste surtout sur le 'fondu' qui permet la transition d'une image à l'autre :

Avec un double appareil ainsi établi, on pourra obtenir les effets les plus curieux, et particulièrement les vues fondantes, ce qu'on nomme en Angleterre des *dissolving-views* [sic]. L'effet est le suivant : une première vue étant projetée, pâlit peu à peu, puis les traits semblent se fondre en d'autres traits qui, s'accroissant de plus en plus, donnent naissance à une autre image toute différente de la première et ainsi de suite. Cet effet est le plus gracieux moyen de substituer les vues les unes aux autres ; il s'obtient du reste facilement.⁶⁵

- 26 Ce passage montre bien le glissement, si l'on peut dire, de la vue fondante (dans le sens défini par Moigno de changement à vue) au fondu comme moyen 'gracieux' de substituer une image à une autre. Dans *Les tableaux de projections mouvementés* (1893), Fourtier explorera d'autres usages de la lanterne double, reposant sur des effets liés à la superposition partielle de deux vues à l'écran. Ces manipulations permettent de produire des effets proches de celui des vues fondantes, mais, à moindres frais, puisqu'elles ne nécessitent plus de combiner entre elles des vues jumelles. Il s'agit à la place de superposer (et d'animer) un tableau 'atmosphérique' (chute de neige, tempête...) sur la vue principale. Ces tableaux atmosphériques se trouvent alors autonomisés : ils ne sont pas dépendants d'un paysage spécifique, mais sont susceptibles de se superposer à d'autres vues paysagères. C'est ce que Fourtier appelle des tableaux mouvementés qui « sont employés d'habitude comme complément d'un premier tableau, pour l'animer ou en diversifier les effets, et ils exigent, dans ce cas,

l'emploi d'une lanterne à deux ou plusieurs têtes ; on représente ainsi les levers de lune, les effets des fumées, d'incendie, la tombée de neige, etc. »⁶⁶.

- 27 Pour en revenir aux dissolving views, le prestidigitateur Alber adopte une position similaire à celle de Fourtier, mais en élargissant le propos, puisqu'il distingue deux modes d'enchaînement des vues : le fondu propre aux lanternes doubles et le glissement propre aux lanternes simples : « Dans les appareils d'un prix assez élevé, on emploie à la fois deux lanternes et on obtient, par ce procédé, des vues qui sont *fondantes* au lieu d'être successives par glissement »⁶⁷. Figurant dans l'avant-propos aux *Narrations* (1895), une telle distinction indique aux lecteurs que les deux types de lanterne peuvent convenir pour mettre en images les narrations contenues dans l'ouvrage. La seule exception réside dans les deux narrations reposant expressément sur l'utilisation des vues fondantes, lesquelles demeurent minoritaires parmi la soixantaine de récits proposés. Dans l'esprit d'Alber, la lanterne double peut donc convenir pour des récits ne comportant pas nécessairement de vues fondantes. Cela confirme que l'enchaînement par fondu peut tout à fait s'affranchir du parcours descriptif pour se prêter à des récits comme des contes, des histoires amusantes ou des sujets religieux⁶⁸, reposant sur des successions d'images guidées par la voix d'un narrateur.
- 28 Deux ans plus tard, et sans plus devoir cette fois ménager un lecteur qui ne posséderait qu'une lanterne simple, Alber, dans *Le grand manuel de projection* (1897), consacre définitivement la supériorité de la double lanterne en arguant qu'elle permet des transitions plus harmonieuses qu'un appareil à simple foyer.

Ce système du fondant a l'avantage de supprimer la sensation désagréable produite par le changement trop brusque d'une vue qui succède à une autre. Avec lui on voit les vues se fondre l'une dans l'autre et le remplacement d'une projection par une autre se fait insensiblement. On comprend la supériorité des projections faites dans ces conditions. En outre, avec un appareil double, il est possible de faire des transformations de vues : Mettons, par exemple, un paysage (vue d'été), dans l'appareil de droite et projetons-le. Pendant que ce paysage est regardé par le public, introduisons le même paysage (vue d'hiver) dans l'appareil de gauche, puis faisons fondre les deux vues. Le gai paysage d'été se transformera peu à peu sous l'œil des spectateurs et prendra tous les caractères d'une vue d'hiver, brumeuse et dépouillée.⁶⁹

- 29 A la fin du XIX^e siècle, chez Alber comme du reste chez Fourtier, l'enchaînement des images par fondus successifs devient donc l'un des intérêts premiers de la double lanterne. La vue fondante au sens du changement à vue désigné par Moigno ne constitue plus qu'un effet additionnel particulièrement expressif (« En outre », écrit Alber). Autrement dit, entre 1872 et 1897, les manuels à destination des projectionnistes tendent peu à peu à privilégier l'usage du *fondu* (entre deux vues) au détriment du *fondant* (appliqué à une même vue⁷⁰). On remarquera que nous nous gardons soigneusement d'employer le terme de fondu-enchaîné, non seulement parce qu'il ne permet pas de distinguer le fondant du fondu (dans les deux cas, on enchaîne une image à une autre), mais surtout parce qu'il n'est nullement en usage dans les manuels de l'époque. D'un point de vue terminologique, c'est 'fondant' qui reste majoritairement employé, même si nous voyons apparaître, notamment chez Alber, le terme de 'fondu' dans le sens que nous lui prêtons :

Si l'on continue la manœuvre du levier, on obtiendra la disparition complète du premier tableau qui se trouvera remplacé d'une façon presque magique par le deuxième ; les vues se seront réellement « fondues » l'une dans l'autre.⁷¹

- 30 Sur un plan sémiotique se confirme la prévalence de l'axe syntagmatique qui explique que la double lanterne entre en concurrence avec la lanterne simple. Cette dernière procède en effet par défilement d'images s'étalant également sur un axe de consécution, mais de façon moins 'harmonieuse' que la lanterne double. Cette conception du fondu comme enchaînement sur l'axe syntagmatique permet par ailleurs de mieux comprendre, ce qui est peu théorisé par les manuels de l'époque, mais assez courant dans le déroulé effectif des projections, à savoir ce qu'on appelle le fondu au noir, un procédé consistant à diminuer progressivement et entièrement la luminosité d'une image (sur un foyer) pour enchaîner ensuite sur une autre image placée dans le deuxième foyer. De tels effets n'ont guère de sens sur un axe paradigmatique. Par contre, ils peuvent servir de ponctuation facilitant la transition visuelle entre deux éléments d'un parcours descriptif ou entre deux séquences d'un même récit⁷².

La double lanterne vis-à-vis du cinématographe

- 31 Ces considérations sur la lanterne double gagnent à être historicisées davantage, surtout chez Alber dont les écrits (*Les Narrations* en 1895 et *Le grand manuel de projection* en 1897 avec A. Hégé) sont contemporains de l'avènement du cinématographe. Des études relatives au caractère animé des images à l'orée du XX^e siècle amènent souvent à considérer que la lanterne magique a dû, pour se démarquer du cinéma, emprunter la voie didactique des conférences et des leçons illustrées « en mettant l'accent sur les avantages pédagogiques de la succession de vues fixes »⁷³. Si cette position a l'intérêt de proposer une première répartition des compétences entre lanterne et cinéma, elle tend cependant à ignorer la différence entre les deux dispositifs que constituent la lanterne simple et la lanterne double. En effet, alors que la lanterne simple, en raison de son faible coût et de son maniement aisé, pouvait sans trop de difficulté se prêter à des situations d'enseignement, il n'en allait pas nécessairement de même pour la lanterne double qui connaissait des prix plus élevés et dont la manipulation requérait une expertise n'étant pas à la portée du premier enseignant venu. Dès lors, on peut se demander comment les lanternes doubles ont perduré dans les catalogues jusque dans les années 30, et quel(s) avantage(s) lui conféraient les manuels et les argumentaires de vente.
- 32 Dans *Le grand manuel de projection*, en même temps qu'il consacre l'avantage de l'appareil double sur la lanterne simple, le prestidigitateur Alber soutient la supériorité des projections de lanterne sur les projections cinématographiques. Son argumentation tient en plusieurs points. Tout d'abord, il lui semble que les spectacles de vues lumineuses ont une supériorité artistique sur les séances de cinématographe : « la même supériorité, écrit-il, qu'un tableau de maître sur un tableau, si bien fait soit-il, marchant au sable »⁷⁴. En outre, les séances cinématographiques sont plus coûteuses et difficiles à mettre en place que des projections de lanterne, et cela pour des résultats parfois peu satisfaisants :
- Elles reviennent cher à cause de la difficulté d'obtention des bandes, qui, malgré tout, ne sont pas toujours parfaites et égales dans toute leur longueur ; elles sont d'une assez petite dimension sur l'écran et elles ont un léger papillotement impossible à éviter. Au contraire, les projections immobiles sont d'un prix beaucoup moins élevé à cause de la simplicité de l'appareil et de la facilité avec laquelle on obtient les vues ; elles sont généralement irréprochables et d'un caractère véritablement artistique, si les vues sont prises intelligemment et bien projetées ;

elles peuvent être de dimensions suffisantes pour toutes les salles sans éclairage extraordinaire ; enfin, elles sont absolument immobiles et évitent naturellement le léger tressaillement des meilleures projections à mouvement.⁷⁵

- 33 Par conséquent, du point de vue d'Alber, la lanterne, simple ou double, possède comme avantage la stabilité⁷⁶ des images, là où le cinématographe présente des images 'instables', soumises à des tressautements. La lanterne double a encore ceci de supérieur qu'elle peut présenter une succession continue d'images stables grâce au fondu qui évite les saccades entre les différentes vues, ce que ne permet pas la lanterne simple. Cet argumentaire en faveur de la lanterne double est à peu de choses près celui que l'on retrouve dans le catalogue du fabricant américain Bausch & Lomb en 1917⁷⁷ pour promouvoir la vente d'un appareil à double foyer baptisé 'Balopticon' :

To avoid the eyestrain and disagreeable effect produced by the alternate darkening and lighting of the screen, together with the "racing" of the slides across the screen in changing, so-called dissolving outfits are employed, by means of which each view is made to fade gradually and blend into the succeeding picture.⁷⁸

- 34 Comme chez Alber vingt ans plus tôt, la lanterne double est vantée à la fois pour sa capacité à éviter le tressaillement des images et à proposer une substitution des vues plus harmonieuse que le passage saccadé caractéristique de la lanterne simple. Dans ces conditions, la lanterne double est souvent promue comme l'outil privilégié des grandes conférences, ce que confirme Georges-Michel Coissac dans son *Manuel pratique du conférencier-projectionniste* en 1908 :

Les appareils doubles sont destinés à produire des transformations de vues et à augmenter leur effet, en évitant la brusque disparition d'un tableau ; on obtient ainsi une succession ininterrompue des images, en même temps que des effets de fondant très appréciés dans les grandes conférences⁷⁹.

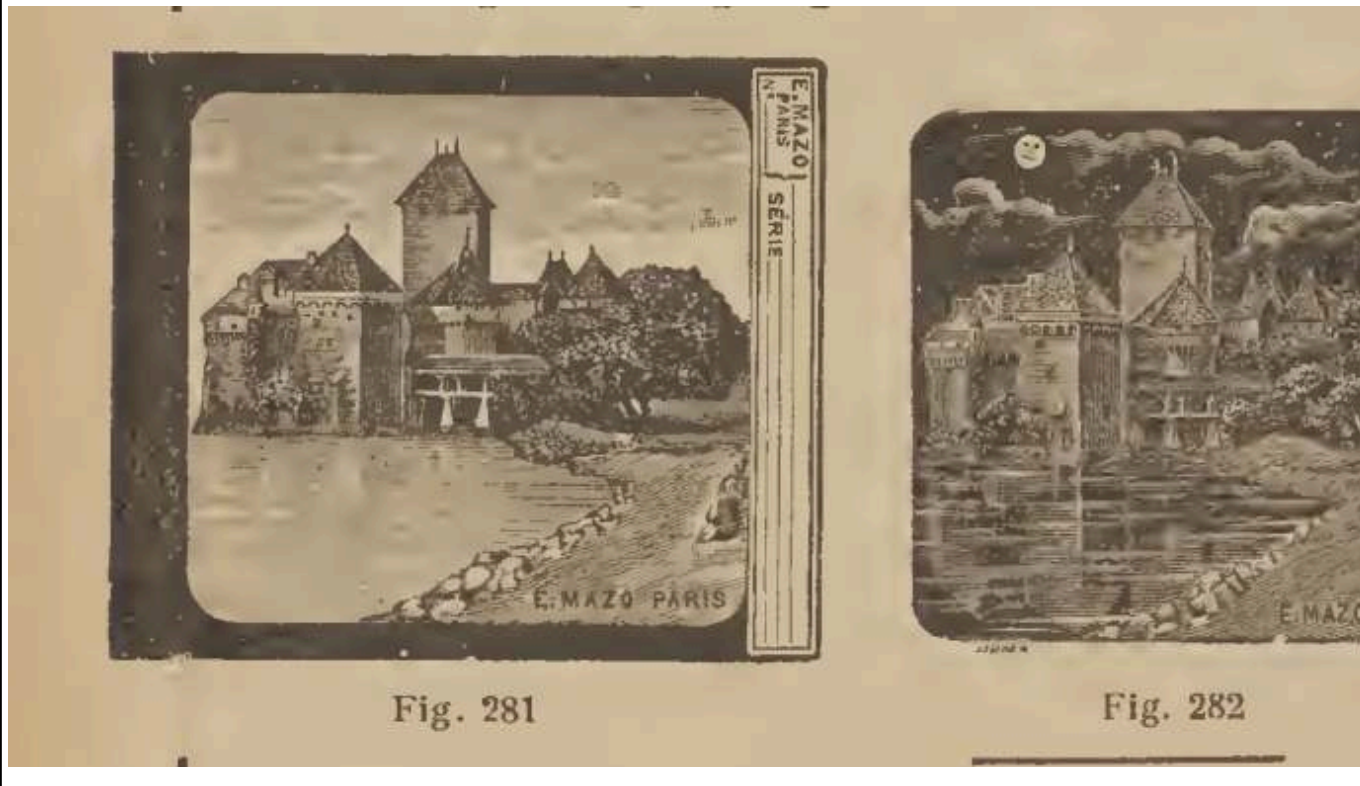
- 35 Cet argumentaire confirme la thèse déjà évoquée que les lanternes s'étaient finalement positionnées comme des outils majeurs dans la transmission des savoirs, la seule nuance étant qu'à la différence de la lanterne simple, la double lanterne était plutôt réservée à des conférenciers professionnels opérant de préférence dans de vastes amphithéâtres. Cependant, parallèlement à ce premier argumentaire, certains catalogues déroulent un second fil argumentatif visant à amplifier la plus-value artistique apportée par la lanterne double, un aspect déjà souligné par Alber. Cette fois, ce n'est plus tellement la transition sans heurt des images qui est vantée, mais plutôt, par un singulier effet retour, l'effet 'fondant' lui-même.

- 36 A cet égard, les catalogues du fabricant Mazo, dont Alber promotionnait les appareils et les plaques dans ses ouvrages, sont révélateurs. Le catalogue n° 50 des années 1912-1913, un épais volume de plus de 500 pages, propose à la vente aussi bien des lanternes et des vues sur verre que des cinématographes de salon et des bandes de films, ce qui montre bien la coexistence, chez un même fabricant, d'appareils de projection et de matériel cinématographique. Parmi les lanternes, Mazo propose différents modèles de lanterne double dont il encourage l'achat par l'avis suivant :

Les vues fondantes et les ombres lumineuses constituent l'une des applications les plus captivantes des projections. Nous en recommandons chaleureusement la pratique parce que le lecteur se trouvera assuré d'y puiser des spectacles profondément artistiques et extrêmement goûtés à coup sûr de tous les publics. Il faut, pour réaliser ce genre de projections, deux foyers lumineux réalisés soit par l'accouplement de deux lanternes simples ordinaires, soit par l'emploi d'appareils spéciaux dits lanternes doubles.⁸⁰

- 37 Cet avis mérite d'autant plus l'attention qu'il n'était pas présent dans l'édition du catalogue couvrant les années 1910-1911⁸¹, lequel proposait pourtant aussi à la vente des lanternes doubles. On s'aperçoit donc que se développe dans l'édition de 1912 une justification de la valeur 'artistique' de la double lanterne qui se trouve associée aux vues fondantes et aux ombres lumineuses, soit un univers qui n'est plus nécessairement, celui, didactique, de la conférence⁸².

Fig 5 Illustration tirée du catalogue Mazo n° 50, p. 187.



- 38 Dans la section du catalogue consacrée aux plaques, on trouve de quoi alimenter les lanternes doubles : des vues colorisées à double ou à triple effet représentant des monuments célèbres ainsi que des vues pour projections lumineuses cumulant tableaux mouvementés (au sens de Fourtier) et vues fondantes. Cette section s'intitule : *Ombres artistiques Mazo. Pièces à grand spectacle. Défilés, Vues, Transformations, Apparitions*. De nouveau, un texte⁸³ en justifie la valeur artistique :

L'avenir le plus brillant est réservé aux ombres qui sont infiniment plus artistiques que le cinématographe. Elles résultent de l'intime collaboration de la poésie, de la musique et de la peinture. C'est donc un spectacle unique, élevé, que l'ombre chinoise.⁸⁴



Fig 6 Illustration tirée du catalogue Mazo n° 50, p. 191.

- 39 En plus de ces spectacles d'ombres qui s'obtenaient par une projection derrière l'écran, le catalogue n° 50 commercialise également « une nouvelle série de Pièces artistiques pour projections-fondantes »⁸⁵, laquelle était tout simplement absente du catalogue couvrant les années 1910-1911, ce qui montre bien que le fabricant Mazo continuait à soutenir le développement de la lanterne double en proposant une nouvelle série de vues pour son utilisation. Ces pièces artistiques⁸⁶ font du fondant l'élément-clé du spectacle :

Les effets produits consisteront donc surtout dans la succession des peintures sur l'écran par le procédé dit *des vues fondantes*, chaque fois que l'on disposera de deux lanternes ou d'un appareil double et dans les apparitions. Ces projections seront bien entendu accompagnées de chant.⁸⁷

- 40 Dans un contexte tout différent de celui que connaissait l'abbé Moigno, et alors qu'en ces années 1910, le cinéma est en passe de s'institutionnaliser, le 'fondant' se trouve à nouveau plébiscité dans la mesure où il permet aux spectacles proposés par la lanterne double⁸⁸ de bénéficier de l'aura artistique de pratiques comme la peinture, la musique et la poésie et surtout de se rapprocher de l'univers plus légitimé du théâtre. Dès lors, on voit comment le fondant, effet tout au plus additionnel chez Alber, joue dix ans plus tard un rôle central dans le repositionnement de la lanterne double comme appareil de projection à visée artistique.
- 41 Plus largement, il apparaît aussi que 'fondu' et 'fondant' ont tous deux servi comme arguments pour asseoir la pratique de la double lanterne dans le contexte concurrentiel avec le cinématographe, mais aussi dans la rivalité qui pouvait l'opposer à la lanterne simple. L'enchaînement sans heurt du fondu a contribué à ce que la lanterne double puisse se présenter comme le meilleur instrument de projection dans

le cadre des conférences illustrées, tandis que le fondant, associé aux projections d'ombres lumineuses et de pièces 'artistiques', assurait à la lanterne de constituer un divertissement à la portée de tous, mais plus élevé artistiquement que le cinéma. Sous cet éclairage, 'fondu' et 'fondant' constituent donc des opérateurs de différenciation d'un même appareil optique dans le champ intermédiaire des cultures visuelles à l'orée du XX^e siècle.

Vers une archéologie médiatique des narrations ?

- 42 Au terme de cet article, le geste associé à la production de vues fondantes se révèle indéniablement complexe, tant du point de vue de sa portée narrative que de son insertion dans des contextes discursifs et médiatiques spécifiques. Notre démarche peut se rapprocher de l'archéologie des médias⁸⁹ en ce sens que l'investigation a porté prioritairement sur la fonction technique de fondre une image dans une autre en privilégiant comme sources principales les manuels et les catalogues de vente des fabricants d'appareils optiques. Un autre aspect qui nous rapproche de la démarche archéologique est d'avoir travaillé la double lanterne dans sa singularité et sa synchronicité, en étant attentif à la diversité des usages surgissant lors des différentes étapes de sa commercialisation. Pareille perspective nous paraissait plus avantageuse qu'une approche téléologique qui, raccordant l'histoire de la lanterne à celle du cinéma, aurait amené à faire des vues fondantes un simple précurseur du fondu-enchaîné cinématographique.
- 43 Sur le plan narratif, notre investigation conduit à pouvoir parler d'une archéologie médiatique des narrations. Par cette désignation, il ne faut pas entendre l'idée qu'il conviendrait de chercher dans l'enchaînement des vues projetées les prémices d'une narration en images qui trouverait des points d'actualisation dans certaines pratiques de storytelling contemporain (au moyen d'un powerpoint par exemple). Au contraire, par archéologie médiatique des narrations, il nous semble plus adéquat d'entendre une démarche visant à montrer comment la narration en tant que modalité discursive coexiste avec d'autres modalités de discours produites par un même appareillage, cela avant qu'une institutionnalisation de ce dispositif⁹⁰ ne favorise l'emploi de telle modalité plutôt que de telle autre. Nous rejoignons par ce biais la position de Wolfgang Ernst lorsqu'il explique que, pour l'archéologie des médias, il faut concevoir « le terme grec *arché* non pas dans son sens temporel de 'début' (qui se référerait aux toutes premières technologies), mais plutôt dans le sens de 'principes fondateurs' »⁹¹. Dans notre cas, cela signifie comprendre et déterminer quel(s) agencement(s) énonciatif(s) s'articule(nt) au fonctionnement d'une machine optique. Quel(s) type(s) de discours permet-elle d'exprimer ? Et à quel(s) moment(s) de son histoire ? En ce sens, l'archéologie des narrations se rapprocherait d'un travail de cartographie où il s'agirait de dégager les relations de voisinage, toujours soumises à reconfiguration, qu'entretient la narration avec d'autres types de configuration discursive produite par un même type d'appareil technique.
- 44 Dans le cas des vues fondantes, ce travail de déblaiement a montré comment la narration ne se constituait pas en forme discursive dominante, mais qu'elle devait négocier avec un usage descriptif des vues, négociation particulièrement marquée dans le cas des récits de voyage où il est difficile de dire si le spectateur assiste à un parcours descriptif ou à une description narrativisée. Dans notre perspective, l'important n'est

pas tellement de distinguer narration et description, mais de montrer que leurs points d'interférence et parfois d'indifférenciation s'expliquent en partie par un appareil de projection qui peut aussi bien favoriser l'enchaînement sans heurt des vues sur un plan syntagmatique que les variations aspectuelles autour d'un même sujet sur un plan paradigmatique.

- 45 Cependant, afin d'éviter tout déterminisme technologique, notre travail a aussi souligné comment cette entreprise cartographique devait prendre en compte de façon plus large les environnements sociaux et médiatiques dans lesquels prenaient place les machines de projection. Sous cet aspect, le rapport à l'intermédiarité nous paraît déterminant, non pas seulement dans le sens où les vues fondantes présenteraient certaines affinités avec des dispositifs comme le diorama, mais en raison du fait qu'il importe de considérer la double lanterne comme interagissant dans un environnement médiatique⁹² constitué lui-même de différents sous-ensembles de pratiques et d'attentes socioculturelles spécifiques. Là encore, partir du geste technique et expressif s'est avéré productif puisque nous avons vu comment ce geste, dans son ambiguïté, pouvait se prêter à des accentuations de l'un ou l'autre de ses composants (fondre/enchaîner) en fonction du type d'environnement (artistique, didactique) dans lequel il était amené à prendre place. En définitive, tout autant qu'une exploration des vues fondantes à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, notre article a suivi un cheminement qui a consisté à déployer les potentialités discursives d'un geste technique et les attentes culturelles auxquelles celui-ci est amené à répondre dans un environnement médiatique donné.

BIBLIOGRAPHIE

Alber, *Les Narrations*, Paris, Editeur F. Mazo, 1895.

Alber et A. Hégé, *Le grand manuel de projection. Guide de l'amateur*, Paris, Editeur E. Mazo, 1897.

Jean-Louis Baudry, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », dans *Communications*, 23, 1975, p. 56-72.

Bausch & Lomb, *Projection Apparatus*, Rochester, New York, Bausch & Lomb Optical Co, 1917.

Alain Boillat, « Lanternes magiques, mode(s) d'emploi : images 'fixes' et 'animées' aux premiers temps du cinéma », dans Selim Krichane et Benoît Turquety (dir.), *Des avant-dernières machines. Cinéma, technique, histoire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2020.

Jeremy Brooker, « The Polytechnic ghost. Pepper's Ghost, Metempsychosis and the Magic Lantern at the Royal Polytechnic Institution », dans *Early Popular Visual Culture*, 5 (2), 2007, p. 189-206.

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.

W. I. Chadwick, *The Magic Lantern Manual (second edition)*, Londres, Frederick Warne and Co, 1878.

G.-Michel Coissac, *Manuel pratique du conférencier-projectionniste*, Paris, La Bonne Presse, 1908.

- Hyacinthe Fourtier, *Les tableaux de projections mouvementés*, Paris, Gauthier-Villars et Fils, 1893.
- Hyacinthe Fourtier, *Projections et agrandissements. Manuel pratique de la lanterne de projection*, Paris, A. Laverne & Cie, 1889.
- André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- Delphine Gleizes et Denis Reynaud (anthologie établie par), *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2017.
- Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- Frank Kessler, « La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire », dans *Cinémas*, 14 (1), 2003, p. 21-34.
- Tanja Luckins, « Dissolving views, memory and sensory experience: The Cosmopoligraphicon or the 'World in Many Pictures' in Melbourne, Australia, in 1855 », dans *Early Popular Visual Culture*, 14 (3), 2016, p. 267-280.
- Véronique Magri, « La description dans le récit de voyage », dans *Cahiers de Narratologie*, 7, 1996, p. 1-13.
- Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994.
- Silvestra Mariniello, « Commencements », dans *Intermédialités / Intermediality*, 1, printemps 2003, p. 47-62. <https://doi.org/10.7202/1005444ar>.
- Elie Mazo, *Catalogue n° 46, années 1910-1911*, Paris, Editeur E. Mazo, 1910.
- Elie Mazo, *Catalogue n° 50, années 1912-1913*, Paris, Editeur E. Mazo, 1913.
- Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », dans *Communications*, 8, 1966, p. 120-124.
- Moigno (M. l'Abbé), *L'art des projections*, Paris, Gauthier-Villars, 1872.
- Alfred Molteni, *Tarif n° 39 Lanternes Magiques*, Paris, 1880.
- Alfred Molteni, *Instructions pratiques sur l'emploi des appareils de projection. Lanternes magiques, fantasmagories, polyoramas, appareils pour l'enseignement*, Paris, 1881.
- Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- Newton & Co, *Catalogue of Optical Projection Apparatus*, part. 1, Londres, Newton & Co, 1938.
- Pauline Noblecourt, « La science des projections : le catalogue Duboscq (1877) », dans *Intermédialités / Intermediality*, 24-25, automne 2014, printemps 2015. <https://doi.org/10.7202/1034157ar>.
- Jussi Parikka, *Qu'est-ce que l'archéologie des médias ?*, Grenoble, UGA Éditions, 2018.
- Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audio-visuel*, Paris, Flammarion, 1981.
- Yves Reuter, « La description en questions », dans Yves Reuter (dir.), *La description. Théories, recherches, formation, enseignement*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998.
- Ruth Ronen, « Description, Narrative and Representation », dans *Narrative*, 5 (3), 1997, p. 274-286.
- Deac Rossell, *Living Pictures: The Origins of the Movies*, New York, State University of New York Press, 1998.

Elodie A. Roy, « Retours critiques sur l'archéologie des médias. Un entretien avec Wolfgang Ernst », dans *Cahier Louis-Lumière*, 10, 2016, p. 14-27.

Léon Vidal, « Projections polychromes », dans *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, Paris, G. Masson, Librairie de l'Académie de médecine, 1892, p. 339-343.

Robert G. Wilson, « Dissolving and stereoscopic lantern projectors », dans *The Magic Lantern Gazette*, 12 (2), 2000, p. 10-11.

NOTES

1. Ce travail 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. Pour plus de détails au sujet de ces manipulations, on se rapportera à l'interview d'Anne Gourdet-Marès dans ce numéro.

3. L'article se focalisera principalement sur les vues fondantes produites par une double lanterne (biuniale). Même si elle mobilise aussi le geste du fondre, la lanterne triple (triuniale), du fait de son appareillage plus complexe, suscite d'autres enjeux, techniques notamment avec le développement de la trichromie, qui ne pourront être développés dans le cadre de cet article. Au sujet de la trichromie produite par une lanterne triple, voir Léon Vidal, « Projections polychromes », dans *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, G. Masson, Librairie de l'Académie de médecine, Paris, 1892, p. 339-343.

4. Moins courantes que les deux premières, cette appellation est en usage chez Hyacinthe Fourtier et synonyme de 'tableaux doubles'.

Hyacinthe Fourtier, *Les tableaux de projections mouvementés*, Paris, Gauthier-Villars et Fils, 1893, p. 44.

5. Exemplifié notamment par les recherches de TECHNES, un partenariat international de recherche sur les techniques et technologies du cinéma (<http://technes.org/projet/>)

6. Jean-Louis Baudry, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », dans *Communications*, 23, 1975, p. 58.

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

8. 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.

9. Hyacinthe Fourtier, *Projections et agrandissements. Manuel pratique de la lanterne de projection*, Paris, A. Laverne & Cie, 1889, p. 44.

10. W. I. Chadwick, *The Magic Lantern Manual (second edition)*, Londres, Frederick Warne and Co., 1878, p. 64.

11. Dans *Mémoires de l'ombre et du son*, Jacques Perriault fait remonter cette invention à Roberston qui « utilisait déjà la fermeture en œil de chat et la superposition de projections ».

Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audio-visuel*, Paris, Flammarion, 1981, p. 70.

12. Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 29.

13. Deac Rossell, *Living Pictures: The Origins of the Movies*, New York, State University of New York Press, 1998, p. 13.

14. Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994, p. 251.
15. D'après nos recherches dans les catalogues disponibles en ligne à l'adresse <https://mediahistoryproject.org/magiclantern/index.html>, la double lanterne est en vente au moins jusqu'en 1938.
- Newton & Co, *Catalogue of Optical Projection Apparatus*, part. 1, Londres, Newton & Co, 1938, p. 10.
16. Par exemple, dans le catalogue Mazo : Elie Mazo, *Catalogue n° 46*, années 1910-1911, Paris, Editeur E. Mazo, 1910, p. 117.
17. Alber et A. Hégé, *Le grand manuel de projection. Guide de l'amateur*, Paris, Editeur E. Mazo, 1897, p. 51.
18. Voir, par exemple, les ouvrages de Charles Musser et de Deac Rossell précédemment cités.
19. Laurent Mannoni, *op. cit.*, p. 92.
20. Voir par exemple, Jeremy Brooker, « The Polytechnic ghost. Pepper's Ghost, Metempsychosis and the Magic Lantern at the Royal Polytechnic Institution », dans *Early Popular Visual Culture*, 5 (2), 2007, p. 189-206.
21. Alain Boillat, « Lanternes magiques, mode(s) d'emploi : images 'fixes' et 'animées' aux premiers temps du cinéma », dans Selim Krichane et Benoît Turquety (dir.), *Des avant-dernières machines. Cinéma, technique, histoire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2020, consultable en ligne à l'adresse suivante https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_CB06DD40A8B2.P001/REF.
22. Tanja Luckins, « Dissolving views, memory and sensory experience: The Cosmopoligraphicon or the 'World in Many Pictures' in Melbourne, Australia, in 1855 », dans *Early Popular Visual Culture*, 14 (3), 2016, p. 267-280.
23. Dans le cas des vues fondantes, la surimpression n'est que passagère et survient lors du passage d'une vue à l'autre.
24. La lanterne double pouvait aussi servir à des projections stéréoscopiques. À ce sujet, voir, par exemple, Alber et A. Hégé, *op. cit.*, p. 208-210.
25. Moigno (M. l'Abbé), *L'art des projections*, Paris, Gauthier-Villars, 1872, p. 65.
26. *Id.*, p. 68.
27. *Ibid.*
28. L'écran dont il est question dans ce texte est un double système de lames placé devant les deux foyers de la lanterne et permettant la progressive obturation de l'un au profit de la progressive ouverture de l'autre.
- Id.*, p. 67.
29. *Id.*, p. 68.
30. Dans le catalogue, ces tableaux sont repris sous la dénomination « tableaux à plusieurs effets pour polyoramas ».
- Alfred Molteni, *Tarif n° 39 Lanternes Magiques*, Paris, 1880, p. 18-19.
31. Notons aussi une vue en deux tableaux présentant une nature morte intitulée *Bouquet de fleurs changeant de couleurs*.
32. Vue fondante en deux tableaux extraite du site *De Luikerwaal* : à l'adresse suivante : https://www.luikerwaal.com/newframe_uk.htm?/inh_platen_uk.htm.
33. Véronique Magri, « La description dans le récit de voyage », dans *Cahiers de Narratologie*, 7, 1996, p. 1.
34. A ce sujet, voir André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 45-46.
35. Pour André Gaudreault, la narrativité intrinsèque se rattache directement à la matière de l'expression, alors que la narrativité extrinsèque renvoie au contenu narratif en tant que tel.
- Id.*, p. 43.
36. Certaines vues fondantes présentent des contenus narratifs qui appellent plus fortement que d'autres une mise en récit effective. Par exemple, sur le site *De Luikerwaal*, un musée virtuel

consacré à la lanterne magique, une vue en deux tableaux représente, dans la légende de Pygmalion, la transformation de la statue de Galatée en une jeune femme. Voir https://www.luikerwaal.com/newframe_uk.htm?/inh_platen_uk.htm.

37. Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », dans *Communications*, 8, 1966, p. 122.

38. Au-delà du cinéma, cette position est aussi celle de Philippe Hamon et de Gerald Prince. Pour ce dernier, « description is the representation of objects, situations, or (nonpurposeful, non volitional) happenings in their spatial rather than temporal existence, their topological rather than chronological functioning, their simultaneity rather than succession ».

Gerald Prince, cite dans Ruth Ronen, « Description, Narrative and Representation », dans *Narrative*, 5 (3), 1997, p. 276.

39. Yves Reuter, « La description en questions », dans Yves Reuter (dir.), *La description. Théories, recherches, formation, enseignement*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998, consulté sur l'OpenEdition Books (22 janvier 2022).

40. Pour Yves Reuter, le statisme, caractéristique essentielle de la description, repose sur deux modes de fonctionnement distincts mais complémentaires : « l'absence d'ordre causal-chronologique (ou sa suspension) dans l'objet décrit et l'absence de transformation programmée (ou sa suspension) ».

Ibid. C'est nous qui soulignons.

41. Diderot et d'Alembert, cités par Magri, *op. cit.*, p. 7.

42. Moigno (M. l'Abbé), *op. cit.*, p. 65.

43. Comme évoqué précédemment, il est possible d'utiliser un châssis spécial pour réaliser ce type d'effet fondant avec une lanterne à simple foyer.

44. Valérie Magri, *op. cit.*, p. 2.

45. Plus prosaïquement, on peut supposer que ces voyages sont le prétexte à compiler (et à faire acheter) des vues fondantes figurant dans le catalogue Mazo.

46. Alber, *Les Narrations*, Paris, Editeur F. Mazo, 1895, p. 133.

47. Yves Reuter, *op. cit.*

48. Valérie Magri, *op. cit.*, p. 3.

49. Alber, *op. cit.*, p. 133.

50. *Id.*, p. 138.

51. Alber, *op. cit.*, p. 133.

52. *Id.*, p. 135.

53. *Id.*, p. 134.

54. Delphine Gleizes et Denis Reynaud (anthologie établie par), *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2017, p. 113.

55. Alexis Donnet, cité dans *Id.*, p. 109.

56. Cette lenteur d'exécution est aussi rapportée par la lanterniste Anne Gourdet-Marès dans l'interview présente dans ce numéro.

57. *Id.*, p. 113.

58. Chez Fournier, le nom donné à l'assemblage de deux ou plusieurs lanternes est « *appareil polyoramique* et par abrégé *polyoramas* ».

Hyacinthe Fournier, *Projections et agrandissements. Manuel pratique de la lanterne de projection*, p. 43.

59. Nous rejoignons ici Philippe Hamon dans son idée que la description exploite l'axe paradigmatique de l'énoncé, même si nous nous détachons de son approche d'inspiration structuraliste pour promouvoir une approche pragmatique, en situation, de l'acte descriptif.

Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

60. Moigno (M. l'Abbé), *op. cit.*, p. 96.

61. En 1881, Alfred Molteni, producteur de vues et d'instruments optiques, adopte la même position, puisqu'il écrit que « le côté le plus intéressant de ce mode de présentation est d'obtenir plusieurs transformations successives d'une même vue, que l'on fait passer du jour à la nuit, de l'été à l'hiver ».

Alfred Molteni, *Instructions pratiques sur l'emploi des appareils de projection. Lanternes magiques, fantasmagories, polyoramas, appareils pour l'enseignement*, Paris, 1881, p. 118.

62. Moigno (M. l'Abbé), *op. cit.*, p. 68.

63. Hyacinthe Fourtier, *Les tableaux de projections mouvementés*, p. 44.

64. Hyacinthe Fourtier, *Projections et agrandissements. Manuel pratique de la lanterne de projection*, p. 43.

65. *Id.*, p. 44.

66. Hyacinthe Fourtier, *Les tableaux de projections mouvementés*, p. 2.

67. Alber, *op. cit.*, p. 6.

68. Nous reprenons ici certains intitulés des différentes parties de la table des matières des *Narrations*.

69. Alber et A. Hégé, *op. cit.*, p. 51-52.

70. Dans les manuels et les catalogues de l'époque, les termes 'vue' et 'tableau' sont souvent utilisés comme des synonymes. Il nous semble cependant que la vue comporte un sens plus englobant que le tableau : une vue peut en effet être composée de plusieurs tableaux, notamment dans le cas des vues fondantes, alors qu'un tableau est difficilement susceptible de se subdiviser en différentes vues.

71. Alber et A. Hégé, *op. cit.*, p. 52.

72. Voir pour ces manipulations l'interview d'Anne Gourdet-Marès dans ce numéro.

73. Alain Boillat, *op. cit.*, p.11-12.

74. Alber et A. Hégé, *op. cit.*, p. 66.

75. *Ibid.*

76. J'emprunte cet adjectif à G.-Michel Coissac qui l'oppose au caractère animé des vues du cinématographe.

G.-Michel Coissac, *Manuel pratique du conférencier-projectionniste*, Paris, La Bonne Presse, 1908.

77. Nous devons cette référence à l'article de Robert G. Wilson, « Dissolving and stereoscopic lantern projectors », dans *The Magic Lantern Gazette*, 12 (2), 2000, p. 10-11.

78. Bausch & Lomb, *Projection Apparatus*, Rochester, New York, Bausch & Lomb Optical Co, 1917, p. 29.

79. G.-Michel Coissac, *op. cit.*, p. 14.

80. Elie Mazo, *Catalogue n° 50*, années 1912-1913, Paris, Editeur E. Mazo, 1913, p. 30.

81. Lors de nos recherches, nous n'avons pu localiser le catalogue des années 1911-1912, ce qui fait qu'il ne nous est pas possible de dire si cet avis paraît pour la première fois dans le catalogue n° 50 ou s'il était déjà visible dans l'édition précédente du catalogue.

82. Sur les interférences entre conférence scientifique et spectacle théâtral, voir notamment Pauline Noblecourt, « La science des projections : le catalogue Duboscq (1877) », dans *Intermédialités / Intermediality*, 24-25, automne 2014, printemps 2015. <https://doi.org/10.7202/1034157ar>.

83. Ce texte figurait déjà dans le catalogue des années 1910-1911.

84. Elie Mazo, *Catalogue n° 50*, années 1912-1913, p. 192.

85. *Id.*, p. 198.

86. Notons que le catalogue n° 50 ne propose concrètement qu'une pièce pour cette nouvelle série. Il s'agit de *Sainte-Catherine d'Alexandrie*. Au vu de la description proposée par le catalogue, il semblerait que le fondant ne soit pas utilisé pour des vues de paysage, mais plutôt pour des effets d'apparition liés aux visions de la sainte. Par conséquent, le redéploiement du fondant doit s'entendre aussi bien du côté des vues paysagères (présentes en nombre dans le même catalogue)

que du côté des phénomènes de vision, particulièrement sollicités dans le cadre des spectacles religieux, la thématique de ceux-ci participant sans nul doute à renforcer la plus-value artistique évoquée par Alber.

87. *Ibid.*

88. Les appareils avec triple foyer sont davantage encore associés à l'univers du spectacle puisque le catalogue Mazo indique qu'on « les emploie quelquefois dans les Théâtres et ils servent pour compléter et animer des décors ».

Id., p. 38.

89. Voir à ce sujet Jussi Parikka, *Qu'est-ce que l'archéologie des médias ?*, Grenoble, UGA Éditions, 2018.

90. Nous réservons ici le terme 'dispositif' pour désigner la dimension socioculturelle qu'acquiert à un moment donné de son histoire un appareillage technologique. Comme l'indique Frank Kessler pour le cinéma, la notion de dispositif demande à être historicisée et doit être « conçue comme l'interrelation entre une technologie, un mode de présentation, un mode d'adresse, une forme filmique et un positionnement de l'instance spectateur ».

Frank Kessler, *op. cit.*, p. 25.

91. Elodie A. Roy, « Retours critiques sur l'archéologie des médias. Un entretien avec Wolfgang Ernst », dans *Cahier Louis-Lumière*, 10, 2016, p. 16.

92. Au sujet de cette conception de l'intermédialité, voir Silvestra Mariniello, « Commencements », dans *Intermédialités / Intermediality*, 1, printemps 2003, p. 47-62. <https://doi.org/10.7202/1005444ar>.

RÉSUMÉS

L'article examine le geste consistant à fondre une vue dans une autre par le moyen d'une lanterne à double (ou triple) foyer, un changement de vues désigné tantôt sous le nom de dissolving views ou de vues fondantes. Cette attention au geste du 'fondre' se justifie par le fait que la notion de 'fondant' se trouve tantôt appliquée à un type spécifique de vues, tantôt à un procédé d'enchaînement des images rendu possible par la double lanterne. Dès lors, l'article s'emploie à mieux examiner ce geste complexe en prêtant aussi bien attention à ses potentialités discursives et narratives qu'à la façon dont il se voit commenté dans les manuels de projection et les catalogues de fabricants français à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle.

INDEX

Mots-clés : Vues fondantes, dissolving views, double lanterne, narration, description, archéologie des médias

AUTEUR

SÉBASTIEN FEVRY

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)*.