1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

60 | 2010
Varia

La tectonique des plaques / Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint. 40 ans de cinéma* / Dominique Willoughby, *Le Cinéma graphique. Une histoire des dessins animés : des jouets optiques au cinéma numérique*

Préface d'Alberto Barbera et Serge Toubiana, avant-propos de Francis
Ford Coppola, Paris, La Martinière / La Cinémathèque française, 2009,
334 p. / Paris, Textuel, 2009, 286 p.

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3881>

DOI : 10.4000/1895.3881

ISBN : 978-2-8218-0982-6

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2010

Pagination : 166-170

ISBN : 978-2-913758-61-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « La tectonique des plaques / Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint. 40 ans de cinéma* / Dominique Willoughby, *Le Cinéma graphique. Une histoire des dessins animés : des jouets optiques au cinéma numérique* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 60 | 2010, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3881> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3881>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

La tectonique des plaques / Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint. 40 ans de cinéma* / Dominique Willoughby, *Le Cinéma graphique. Une histoire des dessins animés : des jouets optiques au cinéma numérique*

Préface d'Alberto Barbera et Serge Toubiana, avant-propos de Francis Ford Coppola, Paris, La Martinière / La Cinémathèque française, 2009, 334 p. / Paris, Textuel, 2009, 286 p.

François Albera

RÉFÉRENCE

Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint. 40 ans de cinéma*, préface d'Alberto Barbera et Serge Toubiana, avant-propos de Francis Ford Coppola, Paris, La Martinière / La Cinémathèque française, 2009, 334 p.

Dominique Willoughby, *Le Cinéma graphique. Une histoire des dessins animés : des jouets optiques au cinéma numérique*, Paris, Textuel, 2009, 286 p.

- 1 Deux ouvrages fort dissemblables dans leurs formes, leurs buts et leurs objets mais que l'on peut pourtant évoquer ensemble en raison de leur intérêt pour ce qu'on a longtemps appelé improprement le « pré-cinéma » et qu'on ne peut même plus faire entrer maintenant dans son « archéologie », toutes formules donnant au cinématographe une prévalence qui n'est plus de mise avec l'avènement de nouvelles

problématiques l'incluant dans l'ensemble des images en mouvement, des images projetées, voire de l'art trompeur. Mais Willoughby institue une ligne de démarcation entre les images en question qui ne permettrait plus de les envisager ensemble. Il retient pour ce faire trois critères : scientifique, esthétique et technique qui définissent « des dispositifs pour la synthèse du mouvement par les images, ou du mouvement des images fondés sur un principe commun, la présentation intermittente et successive d'une série d'images fixes » (p. 17). Ces éléments instituent ce qu'il appelle une « origine absolue d'une lignée technique », un « acte synthétique d'invention constitutif d'une essence technique », dans le vocabulaire de Gilbert Simondon (*Du mode d'existence des objets techniques*, 1958-1989). Pour lui, « les modalités graphiques, photographiques, électroniques et numériques du cinéma et leurs diverses combinaisons procèdent toutes de cette essence technique selon différents procédés d'inscription et de synthèse du mouvement image par image ». C'est cette conviction qui le conduit à parler de « cinéma graphique » comme d'un « champ spécifique » (p. 22). Celui-ci inclut zootropes, praxinoscopes, folioscopes, projecteurs, tubes cathodiques, luminophores, cristaux liquides, etc., mais ses principes diffèrent « structurellement de toutes les méthodes antérieures d'imagerie fixe ou mobile : chambres noires ou *camera obscura*, théâtres d'ombre et lanternes magiques avec sujets articulés, déformations catoptriques et anamorphoses, thaumatropes, boîtes d'optique, dioramas et autres vues fondantes ». Cette taxinomie raisonnée permet de poser l'importance de ce « cinéma graphique » (notion englobante on l'a compris) en terme de « mutation ». Loin d'ajouter du mouvement à des techniques graphiques (symboles, écriture, numération, géométrie) la synthèse qu'il en propose les « métamorphose en de nouvelles formes et fonctions du mouvement des inscriptions, constitutif du cinéma bien avant qu'il ne soit en mesure d'accéder à l'inscription des mouvements » (p. 19) – qualité de la prise de vue chronophotographique et de l'enregistrement « sur le vif ». L'élément distinctif est ici le graphe. Quand Marey enregistre des mouvements humains ou animaux « sur le vif » ils ne sont pas issus d'une construction graphique mais ils donnent lieu à une telle construction, ils peuvent être « convertis en graphes ». Pourtant Willoughby, s'il tient à classer et à définir (en terme d'essence), ne vise pas à subsumer tout le cinéma au sein de la notion qu'il a élue, la substituer à la forme donnée jusqu'ici comme dominante (celle de l'enregistrement) ou occuper la place de forme suprême vers laquelle tout tendrait. Il y voit plutôt un « champ et motif structurant qui traverse l'ensemble du cinéma selon trois ordres ou états [...] : pur, hybride et fondamental » (p. 22). Il admet donc, à côté de pratiques des seules images tracées, dessinées, gravées ou peintes, calculées ou imprimées – « les pures figures graphiques animées sous toutes leurs formes » –, la mixité des techniques, les combinaisons entre prises de vues « réelles » et animation graphique (déjà chez Cohl, *a fortiori* à l'ère numérique). Mais il pose que « le cinéma comporte toujours un aspect graphique de fond » (p. 23). Cet outillage théorique permet ensuite à l'auteur de reprendre, sur ses propres bases, un historique de ces évolutions du cinéma graphique depuis Joseph Plateau (« des disques stroboscopiques aux pantomimes lumineuses ») à l'ère du cinéma photographique, au cinéma graphique électronique et aux méthodes numériques, passant en revue les usages de ces techniques (scientifique et didactique, expérimental et d'avant-garde, dans le cartoon puis à la télévision).

- 2 C'est, on l'a dit, une toute autre démarche qui inspire les auteurs du livre consacré à la lanterne magique. Pour commencer il s'agit là d'un catalogue édité à l'occasion de l'exposition « Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma » qui s'est tenue à la

Cinémathèque française du 14 octobre 2009 au 28 mars 2010 et se tiendra au Museo Nazionale del Cinema de Turin du 12 octobre 2010 au 9 janvier 2011, sous le commissariat scientifique de Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni. L'ouvrage est un complément de cette manifestation qui montrait les plaques de lanterne en situation soit de projection soit d'éclairage par transparence ainsi que les appareils, les accessoires, etc. tirés des collections des deux institutions organisatrices (la Cinémathèque française conserve 17 000 plaques et le Museo de Turin 8 000), ou empruntés à des collectionneurs privés ou non (une vingtaine). Justement, en introduction, David Robinson, qui est lui-même collectionneur (comme F. F. Coppola le préfacer), évoque « les collectionneurs de lanternes magiques » en faisant aussi un éloge des institutions et des musées qui les conservent non sans mal car la fragilité de leur support (le verre) comme de la peinture et du vernis qui les recouvrent est grande. Le premier musée public à les collectionner, rappelle-t-il, fut le Conservatoire national des arts et métiers créé en 1794. Il hérita du cabinet du physicien Charles qui contenait des lanternes, puis du matériel d'un opticien, Jules Duboscq. En effet, les premiers collectionneurs furent les gentilshommes des XVII^e et XVIII^e siècles qui disposaient d'un cabinet scientifique. Leurs successeurs s'appellent Will Day, les frères Barnes – des Britanniques dont le pays négligea, dans l'un et l'autre cas, d'acquiescer les trésors – puis Henri Langlois et Maria Adriana Prolo qui fondèrent les deux institutions organisatrices de l'exposition, et qui enrichirent leurs collections respectives de celles... de Will Day et des frères Barnes.

- 3 Mais ce livre est beaucoup plus qu'un catalogue, il retrace en 300 pages magnifiquement illustrées l'histoire de la lanterne magique, « la lanterne de peur », puis dessine sa place au siècle des Lumières, avant d'évoquer le passage « De la lanterne magique au cinématographe » qui aboutit aux films peints sur la pellicule.
- 4 La définition du principe même de la *laterna magica*, son « origine absolue » pour reprendre la formule de Willoughby, c'est la projection. À partir d'une petite image peinte de quelques centimètres, mais translucide, elle *projette*, c'est-à-dire *transporte à distance* et *agrandit* sur un écran, un mur, un rideau *ad libitum*. D'où sa capacité à susciter chez les spectateurs l'étonnement, l'admiration, l'effroi : la projection est parente de l'apparition, de l'illusion, de la magie, elle suscite des spectacles destinés à faire peur, des fantasmagories. La relation que les auteurs font des spectacles de lanterne au XVII^e siècle voit apparaître très tôt non seulement la *narration* (suite d'images reliées entre elles), mais le *mouvement* (plusieurs plaques se succèdent, se superposent), les variations de *tailles* et l'accompagnement *sonore* (voix et bruitage). D'autre part ils évoquent la rapidité de sa *diffusion* à travers le monde dès lors que des physiciens comme Huygens ont mis au point des lentilles performantes, vers 1660. La lanterne, à tous ces points de vue, est un phénomène comparable à celui du cinématographe dont les auteurs laissent plus d'une fois entendre qu'il en procède avant d'en prendre la relève. Partagée entre son appartenance aux instruments d'optique qui intéressent les savants et aux machineries artistiques ou spectaculaires qui cherchent à divertir le public, la lanterne ne « choisit » pas. Leibniz, en 1675, imagine un grand spectacle de la science et de la technique, un cabinet de curiosité « vivant », une sorte d'exposition où la lanterne joue le premier rôle. C'est que les possibilités qu'offre la machine en matière de visualisation, de démonstration sont inséparables de l'illusion, de l'artifice que produisent des lentilles (puisque ces images sont des représentations dont la vivacité – taille, couleur – fait des doubles, des spectres dans l'obscurité où on les regarde – dimension « hypnotique »). On conserve le

qualificatif de « magique » et Patin parle même d'Art trompeur. Les évolutions techniques de l'appareil – dont Mannoni et Pesenti Compagnoni n'ignorent rien et, mieux, loin de se borner à les énumérer, donnent à en comprendre pratiquement les procédés et procédures – vont jusqu'à la fin du XIX^e siècle – œuvrer dans ces deux directions. Améliorer les effets fantasmagoriques auprès des spectateurs (en cachant l'appareil derrière un rideau, en usant de la rétroprojection, etc.), développer ses fonctions pédagogiques, de vulgarisateur scientifique. Mais il y a aussi les usages plus triviaux des colporteurs et des charlatans-fantasmagores dont le répertoire se trouve entre le morbide et le scatologique et l'érotique et que les deux usages plus légitimes combattent.

De la plaque à la bande

- 5 Après les « alliances » avec d'autres appareils optiques tels le microscope ou le télescope, c'est l'introduction de la photographie dans les plaques de verre qui opère une mutation de la lanterne. Devenue un instrument de l'enseignement des sciences, « l'outil audiovisuel du siècle », la lanterne magique de Huygens « fusionnant » avec la chronophotographie scientifique de Marey « permet de donner naissance, en 1895, au spectacle cinématographique » (p. 158). La formulation est forte, elle ne fait bien sûr pas l'unanimité, mais l'historique – culturel, technique, scientifique, spectaculaire – que font les auteurs y conduit. Ce qui convainc, quoi que l'on pense de la « lignée technique » proposée, ce sont les passages nombreux et de tous niveaux entre la lanterne et le cinématographe. Au plan des thèmes traités d'une part (l'iconographie méliésienne reprend des séries lanternistes – sabbats, voyage dans la lune...), au plan des échanges de procédés ou des alliances durant le spectacle (combinaisons des deux appareils), au plan des conversions de certains métiers qui passent d'un domaine à l'autre. Pour ne prendre qu'un exemple parmi la foison qui nous est présentée, citons le cas de la couleur des films primitifs, les Méliès et les Pathé : les bandes bénéficient d'emblée du savoir-faire des fabricants de plaques. Ainsi Madame Thuillier qui possède un atelier de peinture sur verre et de plaques de lanternes, rue de Varenne à Paris, dit qu'à l'apparition du cinématographe, elle a orienté sa production vers la peinture de films que Pathé et Méliès lui envoient : « J'ai colorié, dit-elle, tous les films de Méliès depuis 1897 jusqu'en 1912. Ce coloriage était entièrement fait à la main. Je passais mes nuits à sélectionner et échantillonner les couleurs. Pendant le jour, les ouvrières posaient les couleurs...[...] J'occupais alors 200 ouvrières dans mon atelier. » L'atelier de Mme Thuillier se développe avec l'essor du cinéma : elle engage du personnel. Puis à cette pratique, directement issue et permise par la pratique des plaques, succèdent des techniques cette fois liées à la particularité du nouveau support et à sa vocation industrielle : le pochoir exécuté à la main (introduit en 1899 mais très minoritaire), puis de manière mécanique (vers 1903 mais ce sont des essais), enfin la machine à colorier. En 1905-1906, 25% des films Pathé sont vendus en couleurs, dont 7% coloriés au pochoir (de nombreuses bandes ne sont vendues qu'en couleurs, comme *la Fée au fleurs*, *l'Antre infernal*, *l'Album merveilleux*). En octobre 1905, la vente des films coloriés au pochoir donne de tels bénéfices à Pathé qu'il décide de bâtir un nouvel atelier. En janvier 1907, la demande de films coloriés augmente et accélère la mise au point de machines à colorier à pantographe électrique permettant des pochoirs minuscules (et donc des détails) qui arrivent en 1909 (brevet de Jean Méry).

- 6 Ce développement industriel, de masse contraste quelque peu avec le « point d'orgue » du catalogue qui est consacré aux films peints. Ceux-ci, en effet, sont dus à des artistes ou des artisans individuels, des cinéastes expérimentaux (Len Lye, MacLaren, Brakhage, Sistiaga – on aurait pu aller jusqu'à Lemaître). On les inscrit dans une généalogie qui est celle des opticiens lanternistes et des scientifiques qui, au XIX^e siècle, conçoivent des plaques très complexes pour étudier les phénomènes de la vision, du mélange des couleurs, de la persistance, etc. et dont les appareils – astrometroscopie, phénakistiscope, kaléidoscope, kaléidographoscope, kukloscope, cycloïdotrope, anorthoscope, disque de Newton, chromatrope – produisent des images abstraites. On rejoint par là le propos de l'exposition qui avait eu lieu au Musée d'Orsay de 2003-4, « Aux origines de l'Abstraction (1800-1914) » (due à Pascal Rousseau) où l'on montrait comment, dans un univers physique perçu comme un « monde de vibrations », la naissance de l'art abstrait était reliée aux nouvelles modalités de la vision informées par la science et la multiplication des « prothèses » visuelles et que loin de s'abstraire du réel (« du spirituel dans l'art » disait Kandinsky), l'abstraction offrait une nouvelle approche du monde visible.