

« P O U R L A J O I E
D E S E N F A N T S
E T L A T R A N Q U I L L I T É
D E S P A R E N T S »

LES TABLEAUX SUR VERRE POUR LANTERNE MAGIQUE

Annie Renonciat, professeur honoraire des universités¹



Lanterne magique « Médaille », Lapiere [vers 1880].
Collections Musée national de l'Éducation, inv.1979.37959.
Tous les visuels ont pour © Réseau Canopé – Musée national de l'Éducation

Dès la fin du XVIII^e siècle, un commerce de lanternes de projection à usage privé commence à se développer pour « la joie des enfants et la tranquillité des parents », suivant la formule qui sera consacrée. La projection rassemble le cercle familial, dont la société célèbre alors les douceurs et les vertus, soustrayant les enfants aux vulgarités des montreurs itinérants. Mais c'est surtout dans les années 1840 que le marché de la lanterne-joujou prend de l'ampleur. Cet essor s'inscrit dans un phénomène d'accroissement, de diversification et de spécification des biens de l'enfant dans une société industrielle en expansion. Ce processus accompagne l'évolution de son statut dans la famille et dans la société, où il occupe désormais une place privilégiée. Les fabricants rivalisent d'inventivité pour produire des modèles attractifs et abordables dont regorgent les magasins de jouets. Leurs catalogues proposent aussi en abondance des plaques de vues sur verre conçues pour ces lanternes, dont le Musée national de l'Éducation conserve un fonds important et représentatif, qui retiendra ici notre attention².

En abordant l'étude de ce fonds, on n'oubliera pas que la magie des images se conjugait toujours avec le commentaire d'un projectionniste. Ainsi, Marcel Proust témoigne de son impatience lorsque « le boniment » de sa grand-tante interrompait le pas saccadé du cheval de l'affreux Golo sur le mur de sa chambre d'enfant³. Et Vladimir Nabokov évoque le pénible souvenir de son précepteur « psalmodiant » sept cent

1 Retrouvez, du même auteur, l'article « Un média oublié d'enseignement populaire : les vues sur papier transparent pour projections lumineuses » dans *Lumineuses projections !*, Chasseneuil-du-Poitou, Réseau Canopé, 2016, p. 67-75.

2 Le présent article résume une étude publiée dans le catalogue *Images lumineuses : tableaux sur verre pour lanternes magiques et vues sur papier pour appareils de projection*, Rouen, INRP-MNE, 1996, auquel on se reportera pour un développement détaillé.

3 M. Proust, *Du côté de chez Swann*, t. I, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1954, p. 9-10.

cinquante vers du poète Lermontov sur... quatre vues de projection⁴. La part de l'improvisation, du talent, de l'intonation, qui apparentait « l'art des projections » à celui du conteur, nous échappe aujourd'hui. De même, nous ne pouvons décrire que l'image sur verre ; son double projeté, « vitrail vacillant et momentané », suivant la belle expression de Proust, ne nous est pas accessible. Nous ne tenons entre les mains que la pantoufle de Cendrillon. Et quand bien même nous allumerions la lanterne magique, c'est le regard *enchanté* de jadis qui nous ferait défaut, rompu que nous sommes aujourd'hui aux artifices des images. À moins qu'à l'exemple de Nabokov nous ne préférions la pantoufle à la princesse évanouie :

« À présent que j'y songe, comme elles paraissaient d'un mauvais goût criard et ampoulées ces images tremblotant comme de la gelée projetées sur un écran de toile mouillée (l'humidité était censée les faire fleurir plus somptueusement), mais, par ailleurs, quelle beauté les plaques de verre de ce genre révélaient quand on les tenait simplement entre le pouce et l'index et qu'on les élevait dans la lumière – miniatures translucides, pays-des-merveilles de poche, petits univers nets de lumineuses et silencieuses couleurs⁵ ! »

PLAQUES SIMPLES

Jusqu'aux années 1840 environ, les plaques de lanterne magique sont fabriquées artisanalement. L'industrialisation progressive de la lanterne-jouet a pour conséquence un accroissement de la production de plaques – que reflètent les milliers de titres proposés dans les catalogues des fabricants –, ainsi que des modifications du support dont les formes, les techniques de reproduction et d'animation et le répertoire connaîtront d'importantes évolutions jusqu'au début du xx^e siècle.

Fabrication

Dans ce nouveau contexte, il importe d'abord de distinguer les différents acteurs du circuit de production.

Les fabricants de lanternes, notamment les maisons Lapierre et Aubert en France, produisent aussi les plaques dans leurs ateliers. Il est difficile de distinguer leur production respective, car nous ne trouvons qu'exceptionnellement leur marque sur les objets, et leurs catalogues non illustrés ne sont pas assez explicites pour guider les attributions. Leurs plaques présentent les mêmes caractéristiques : les verres sont lisses et légers, les petits et moyens formats s'imposent pour s'adapter à la taille des lanternes. Il en est peu du même gabarit, même si l'on rencontre plus fréquemment certaines dimensions : 5,5 x 21,5 cm ; 6 x 24 cm ; 8,7 x 35 cm. Leurs arrêtes sont meulées et bordées d'un papier gommé de couleur. En France, la plupart de ces bordures sont de couleur vert clair ; en Allemagne, l'orange et le rouge prédominent. Ces vues se vendent généralement en séries de six ou (moins souvent) de douze plaques réunies dans un coffret de bois, déclinant un thème ou une histoire.

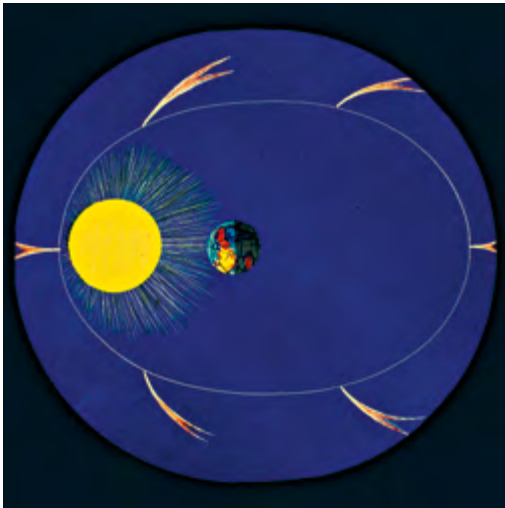
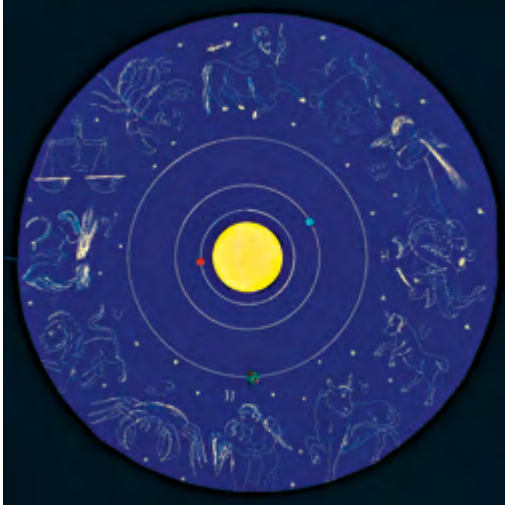
Il est également difficile d'identifier les auteurs de modèles. On trouve trace d'un Lefranc, demeurant 11 rue des Batignolles à Paris, qui dépose à la Bibliothèque royale en 1844 une série de sujets imprimés d'après un cuivre dont il est propriétaire. S'agit-il de Lefranc, dessinateur et lithographe né en 1812, ou de Lefranc graveur de reproduction ? Rien ne l'indique. Aussi, la plupart des dessinateurs demeurent inconnus⁶. Au demeurant, à la différence des vues peintes par des artistes, tel Desch, « artiste-peintre pour le polyorama, fantasmagorie », les plaques courantes ne relèvent pas d'une véritable « création » : elles s'inspirent toujours d'images puisées dans le livre illustré et l'imagerie populaire, copiées ou adaptées. C'est seulement à la fin du xix^e siècle, quand les fabricants font appel à des illustrateurs de renom, comme Oscar Lamouche, Louis-Maurice Boutet de Monvel ou Benjamin Rabier, pour renouveler leur répertoire, que l'artiste est mentionné. Mais la mention « d'après » qui figure sur les plaques transcrit la distance entre l'original et la vue, qui n'en est parfois qu'un pauvre écho.

La réalisation technique proprement dite implique aussi différents acteurs. En effet, le succès de la lanterne conduit les fabricants à rechercher des procédés d'impression qui permettent des tirages multiples, en couleurs et à bon marché. Dans un premier temps, ces techniques concernent

4 V. Nabokov, *Autres rivages*, trad. Y. Davet, Paris, © Éditions Gallimard, 1991, p. 207-213.

5 V. Nabokov, *op. cit.*, p. 212-213.

6 L. Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994, p. 278.



[Vue d'astronomie]. Vues peintes pour appareil de projection [début du xx^e siècle]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1978.00935.1 et 1978.02546.2, 4 et 5.



1



2

1. [Marché de Noël avec saint Nicolas à gauche]. Chromolithographie transparente. Plaque d'origine allemande extraite d'une série de onze. Bordure de papier blanc. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1978.02680.8.

2. Boîte de vues chromolithographiques allemandes éditées par « GBN [Gebrüder Bing Nürnberg] Bavaria ». [Vers 1900]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1979.29266.1 à 7.

la reproduction du trait. Dès lors, impression du dessin et coloriage des vues ne sont plus effectués en même temps, ni par la même main, sauf pour les vues à mécanisme et certaines vues scientifiques qui continuent d'être peintes. Le coloriage des vues courantes est réalisé par des ouvriers : des femmes et des enfants en atelier ou des provinciaux, très peu rémunérés⁷.

Procédés d'impression du trait

La technique d'impression du trait consiste à reporter sur le verre une épreuve imprimée à l'encre grasse sur un papier recouvert d'une préparation constituée d'amidon cuit et de colle de farine. On pose le papier légèrement humecté sur le verre et on frotte doucement pour le faire adhérer avec une règle plate ou un rouleau de caoutchouc ; puis mouillant le dos du papier, on le sépare de la couche de colle qui reste sur le verre avec les traits d'impression. Dans le procédé de l'Anglais Philip Carpenter (1776-1833), mis au point dans les années 1820, le report s'effectue avec une encre mélangée à du vernis, suivi d'une cuisson à basse température. Cette dernière méthode a été reprise par des fabricants français, notamment Lapierre.

Mise en couleur

Jusqu'à l'apparition des décalcomanies à la fin du XIX^e siècle, le coloriage des vues imprimées demeure manuel. Il consiste en une application de teintures plates que l'on étale à l'aide de pinceaux ordinairement employés pour la miniature ou l'aquarelle. Différentes sortes de couleurs sont utilisées : à l'eau, à l'huile, au vernis ou à l'aniline (composé obtenu en 1826, à la base de l'industrie des colorants de synthèse). Mal préparées, ou additionnées de matières étrangères, toutes ces couleurs sont susceptibles de perdre leur transparence à la lumière. Leur emploi est donc soumis à des règles strictes.

Dans tous les cas, seul un petit nombre de pigments, sélectionnés pour leur transparence, est utilisé : du bleu d'Anvers ou de Berlin (de préférence au bleu de Prusse qui verdit à la lumière) ; du carmin de cochenille ou de garance ; de la laque jaune et de la laque violette ; du vert végétal ou de vessie (ou encore une dissolution de vert-de-gris) ; de la terre de sienne brûlée. Ces couleurs suffisent à former toutes les autres, les blancs étant simplement des espaces réservés ; pour les fonds opaques, on se sert principalement de vernis au bitume, parfois mélangé à d'autres composants en de savantes formules.

Cependant, en raison de ces opérations manuelles, le prix de vente des vues en couleur demeure élevé. Les recherches s'orientent alors vers l'application de la chromolithographie, utilisée depuis le milieu du siècle

⁷ Anonyme, « De la lanterne magique et de ses perfectionnements. Comment on peint les images », *Le Magasin pittoresque*, sous la dir. de M. É. Charton, Paris, février 1877.

dans l'imprimerie, à l'impression sur verre. Vers 1870, l'Anglais Samuel Solomons imprime avec cette technique des plaques de gélatine permettant le report sur les plaques⁸. Mais le procédé sera introduit tardivement en France où la plupart des chromolithographies transparentes sont importées. On peut acheter des séries de plaques toutes faites ou les réaliser soi-même à partir de plaques vendues en magasin.

Ces vues en décalcomanie signent la fin d'une époque : aux *tableaux* transparents, auxquels la touche de l'artisan apportait une originalité, succèdent les *vues* industrielles, issues d'un procédé anglais et de chromolithographies alors majoritairement allemandes. On voit paraître des boîtes de plaques dont le couvercle est imprimé en trois langues : « Vues sur verre pour lanternes magiques » ; « *Feinste laterna Magica Bilder* », « *Superfine Magic lantern Slides* ». Ce phénomène, contemporain d'un mouvement analogue dans le domaine de l'imprimé, contribue, avant l'ère des médias de masse, à la constitution d'un patrimoine iconographique international de l'enfance⁹.

PLAQUES À MÉCANISME

L'idée d'animer les vues projetées est née en même temps que la lanterne magique et, depuis lors, les mécanismes ont été perfectionnés. La maison Mazo annonce encore dix mille plaques à mécanisme dans son catalogue de 1906, après la naissance du cinéma. Les composants métalliques (bagues dentées, axes de manivelle, pignons, etc.) sont issus de la petite industrie mécanique, mais les vues sont généralement peintes à la main. Leurs prix demeurent élevés : jusqu'à 45 francs pièce en 1872, une lanterne-jouet coûtant de 6 à 20 francs.

Les *mécanismes à déplacement latéral* tirent leurs effets de la superposition d'un verre fixe et d'un verre mobile, actionné à la main ou à l'aide d'une tirette, coulissant dans la rainure d'un châssis de bois.

Dans les tableaux « à caches », la représentation, peinte sur le fond noir du verre fixe, combine les deux temps d'un mouvement en une seule figure. Des caches sur le verre mobile produisent l'illusion en obturant l'un ou l'autre temps de l'action : un enfant reçoit le fouet, une fillette saute à la corde. Dans les tableaux « à tiroir », une partie du sujet est figurée sur un verre fixe, le complément sur le verre mobile. Dans les modèles « à petite course » (rapide), le verre fixe contient le sujet avec une partie laissée en réserve : par exemple, les yeux du diable peints sur la partie mobile y apparaîtront animés d'un mouvement comique de va-et-vient. Les modèles « à longue-course » (de grande dimension) permettent le défilé d'ombres chinoises sur un décor, comme des pompiers luttant contre un incendie. Les tableaux « à fenêtres » se composent, quant à eux, d'un seul verre, sur lequel sont juxtaposées deux vues, coulissant dans un châssis métallique : les deux vues apparaissent successivement dans une fenêtre de forme circulaire ménagée dans le châssis, produisant un effet de surprise (un lapin saute au visage d'une fermière).

Les *mécanismes à déplacement vertical* offrent un système à levier d'un montage plus complexe : le verre fixe contient le motif permanent (par exemple un homme enseveli sous la neige) et le sujet à animer (corps d'un chien sans tête) ; la tête de l'animal est peinte sur un deuxième verre circulaire, monté sur un disque métallique. Le va-et-vient vertical du levier imprime un mouvement à la tête du chien, qui semble fouiller dans la neige pour sauver le malheureux.

Les *mécanismes à rotation* se composent de deux verres circulaires ; le verre mobile est monté sur un disque de cuivre denté animé par une manivelle. En la tournant, on imprime une rotation continue qui anime la roue d'un moulin, d'un bateau à aube, etc. Les effets obtenus grâce à ce mécanisme varient selon les artifices : dans les *têtes à transformation*, différentes figures d'un personnage apparaissent dans une fenêtre, par exemple un monarque arbore des visages variés, dont le défilé s'achève par une tête de mort ; le même procédé peut être utilisé dans une visée narrative : ainsi, dix vues illustrent le rêve d'un soldat à la guerre.

D'origine anglaise, les chromatropes sont une combinaison de deux verres aux rosaces colorées de teintes vives qui, tournant en sens inverse, produisent des effets visuels saisissants, susceptibles de variations à l'infini. On pouvait aussi les utiliser, avec l'aide d'une seconde lanterne, en superposition d'un autre

8 « Perfectionnements apportés aux transparents pour lanterne magique et autres applications analogues » ; brevet n° 70338 par Samuel Solomons (de Londres), 8 février 1866, Institut national de la propriété industrielle (INPI), Courbevoie.

9 A. Renonciat, « Dimensions internationales du livre pour enfants », dans J. Michon, J.-Y. Mollier (dir.), *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000*, Les Presses de l'université Laval/L'Harmattan, 2001, p. 461-471.



1



2



3



4



5

1. [Enfant fouetté]. Plaque à système. Mécanisme latéral à caches. Vue peinte. [Deuxième moitié du XIX^e siècle]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1979.33264.

2. [Les yeux du démon]. Plaque à système. Mécanisme latéral à tiroir, dit « petite course ». Vue peinte. [Première moitié du XIX^e siècle]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1978.00937.

3. « Insendie nuit » (sic). Plaque à système. Mécanisme latéral à tiroir, dit « longue course ». Vue peinte. [Deuxième moitié du XIX^e siècle]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1979.28471.

4. [Découverte en montagne]. Plaque à système. Mécanisme à levier. Vue peinte. [Deuxième moitié du XIX^e siècle]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1978.00938.

5. [Moulin à eau]. Plaque à système. Mécanisme à rotation. Vue peinte « extra fine ». [Deuxième moitié du XIX^e siècle]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1978.00936.



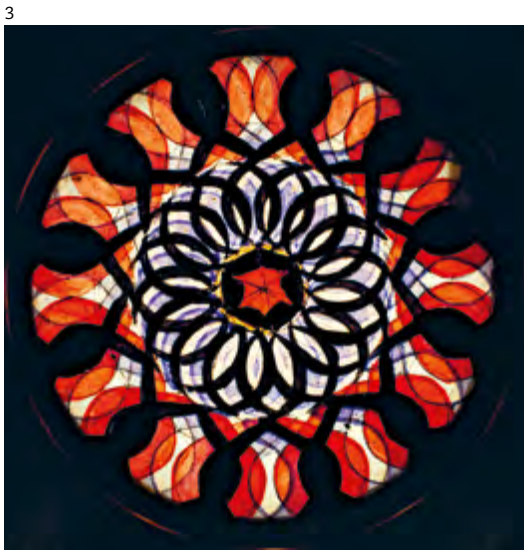
1



2

1 et 2. [Monarque à têtes multiples]. Plaque à système. Mécanisme à rotation. Vue peinte. [Fin du XIX^e siècle]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1979.28478.

3, 4, 5 et 6. Chromatropes [vers 1880]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1979.18227.1 à 4.



3

7. « Le rêve du soldat ». Plaque à système. Mécanisme à rotation d'origine anglaise. Vue peinte ? [Fin du XIX^e siècle]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1979.28476.



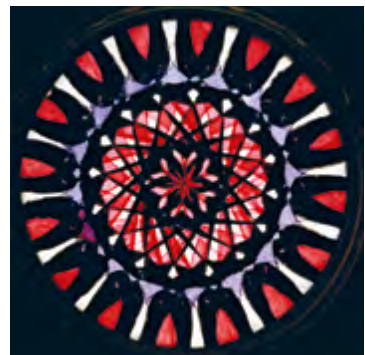
7



4



5



6

tableau : avec des bandes géométriques verticales on obtenait des effets d'eau, avec des bandes orangées des effets de flammes, avec des rayons fuligineux des effets de fumée, etc.

La projection de vues animées ponctuait généralement la fin d'une séance de lanterne magique ou offrait une pause lors d'une conférence scientifique. Les tableaux les plus simples pouvaient être projetés avec une lanterne normale, les autres exigeaient une ou plusieurs lanternes perfectionnées. Les hommes de l'art déployaient la plus grande habileté dans le maniement des appareils pour diversifier les effets, corsés d'accompagnements sonores : vent, cloche, tonnerre, etc. Frédéric Dillaye nous offre un exemple de ce savoir-faire :

« Supposons que nous voulions représenter sur un même site les quatre saisons [...] Nous mettrons dans une des lanternes ce site au printemps [...] Dans l'autre, nous placerons un verre peint en grisaille, qui nous donnera un effet de brouillard, et pendant ce temps nous substituerons au premier verre un second, représentant le même site en été. Le brouillard disparu, nous passerons dans le second appareil un chromatrope produisant l'effet d'un orage violent, et nous substituerons au site d'été le site d'automne. Nous déroulerons alors dans le second appareil un papier noir percé de trous, ce qui simulera la tombée de la neige... On peut, par la multiplication des verres, graduer ces différents effets d'une façon merveilleuse, et qui laissera les spectateurs dans l'ébahissement le plus complet¹⁰. »

THÈMES ET SOURCES

« Après avoir terrifié les grands enfants dont nous sommes les fils, l'ingénieuse machine amuse les petits enfants dont nous sommes les pères¹¹. » Cette remarque de Stanislas Meunier traduit l'évolution du répertoire des plaques depuis le début du XIX^e siècle, qui s'adapte à un public plus spécifiquement enfantin en faisant évoluer l'iconographie traditionnelle et

émerger une production nouvelle dédiée aux œuvres de prédilection de l'enfance.

Plaisir des images

Les vues sans texte – diableries, fantaisies, sujets variés (petits soldats, scènes enfantines), caricatures – visent avant tout à récréer. Elles peuvent être commentées par le projectionniste, mais suffisent à elles seules à provoquer rire, peur ou surprise. On mesure mal aujourd'hui la nouveauté de ces vues : elle ne réside pas dans leur iconographie, car elles étaient toutes issues de la presse et du livre illustrés, mais dans leur usage purement distractif, inédit dans l'univers culturel de l'enfance où le plaisir de l'image devait toujours s'accompagner d'un enseignement – intellectuel ou moral.

La lanterne des enfants ne chasse pas la fantasmagorie séculaire, mais l'iconographie fantastique, qu'inspiraient jadis les « tentation de saint Antoine » et les enfers de Jérôme Bosch, se défait de ces visions terrifiantes pour de plus poétiques ou comiques fantaisies. Elle emprunte au répertoire des papillonneries et des singeries du XVIII^e siècle, à l'œuvre de J. J. Grandville (1803-1847), délestée de sa fonction critique au profit de son pittoresque. À la manière de Lepoittevin (1806-1870), elle transmue les créatures infernales en diabolotins farceurs qui bondissent sur la plaque de verre, jouant au cerceau, montant à cochon, tirant le diable par la queue.

Une multitude de plaques mêlant caricatures et scénettes comiques fleurissent, dans une variété de styles et de sources : elles puisent aussi bien dans le fonds ancien des arts graphiques, offrant par exemple une copie dénaturée des *Balli di Sfessania* de Jacques Callot (1621), que dans les créations récentes ou contemporaines des caricaturistes, comme les « grosses têtes » de Benjamin Roubaud et d'André Gill. Les vues comiques tirent aussi parti des mécanismes d'animation qui font apparaître un *Polichinelle dont le nez s'allonge*, un *jongleur sans tête*, un *avaleur de rat*, etc. Bientôt, des centaines de vues allemandes importées offriront de courts scénarios en trois ou quatre images qui témoignent des débuts de la bande dessinée.

Vues dérivées des littératures

Suivant l'essor concomitant de l'édition pour la jeunesse, dans un contexte d'alphabétisation engagé par les lois Guizot qui organisent l'enseignement primaire (1833), une part grandissante de la production présente des adaptations d'œuvres littéraires : contes et légendes, classiques de la littérature de

10 F. Dillaye, *Les Jeux de la jeunesse*, Paris, Hachette, 1885, p. 365.

11 S. Meunier, *Les Projections lumineuses et l'Enseignement primaire*, conférence faite le 30 mars 1880 dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, Paris, A. Molteni, s.d.



1

2



1. « Petites diableries ». Plaque non bordée. Trait imprimé, coloriage manuel. [Vers 1850]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1979.18220.

2 et 3. [Caricatures d'après les Balli di Sfessania de Jacques Callot]. Détails. Trait imprimé, coloriage manuel. [Deuxième moitié du XIX^e siècle]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1978.05874.1.

3



4



4. « Au Paradis des enfants, rue de Rivoli, Paris ». Plaques extraites d'une série d'après des caricatures d'André Gill. Trait imprimé, coloriage manuel. [Après 1868]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1983.01340.1, 3, 5, 7, 8 et 11.

5. [Scène enfantine]. Séquence de 4 vues circulaires. Chromolithographies sur fond noir éditées par GBN [Gebrüder Bing Nürnberg]. [Fin du XIX^e siècle]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1978.02681.8.

5





1. « Le Petit Poucet ». Série incomplète de quatre plaques. Trait et coloriage manuels. [Première moitié du XIX^e siècle]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1981.2015 à 8.

2. « La chatte blanche ». Plaques extraites d'une série de huit d'après le conte de M^{me} d'Aulnoy. Trait imprimé, coloriage manuel. [Deuxième moitié du XIX^e siècle]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1979.18215.5 à 8.

3. « Robinson Crusoe ». Plaques extraites d'une série de douze d'après le roman de Daniel Defoe. Trait imprimé, coloriage manuel. [Deuxième moitié du XIX^e siècle]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1978.02688.1 à 4.



2



3



1

1. [Aladin ou la lampe merveilleuse]. Plaques extraites d'une série de douze. Trait imprimé, coloriage manuel. [Deuxième moitié du XIX^e siècle]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1979.13316.8 à 12.

2. [Abécédaire des nationalités]. Série incomplète de cinq plaques. Trait imprimé, coloriage manuel. [Deuxième moitié du XIX^e siècle]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1981.00222.8 à 12.



2

jeunesse, pièces de la commedia dell'arte, du théâtre enfantin, historiettes morales, chansons. Mais la véritable source de ces vues est moins le texte de référence que le modèle iconographique copié dans l'édition illustrée romantique ou l'imagerie populaire.

Les contes de Perrault dominent quantitativement tous les autres, offrant de multiples versions pour un même texte. Seuls *Griselidis*, *Les Souhais ridicules* et *Les Fées* manquent à l'appel. Les œuvres des contemporains de l'Académicien et de ses émules sont aussi bien représentées : *La Chatte blanche* et *L'Oiseau bleu* de M^{me} d'Aulnoy, *Finette ou l'Adroite Princesse* de M^{lle} L'Héritier, *La Belle et la Bête* et *Le Prince chéri* de M^{me} Leprince de Beaumont. Les contes orientaux, représentés par les histoires d'Aladin et d'Ali Baba, développent une vision stéréotypée d'un Orient des merveilles, commune à l'époque : tapis et pierreries, pachas et mamamouchis, divans et sofas, mosquées et palmiers...

Des récits issus du répertoire médiéval, connus des enfants par l'édition de colportage et l'imagerie populaire¹², sont aussi adaptés, comme la légende de *Geneviève de Brabant* dont Proust a immortalisé les vues. Les images mettent l'accent sur l'enfant de Geneviève, dispositif d'adaptation de cette légende, dont le thème ne s'adressait pas originellement à l'enfance, au public de la lanterne-jouet. La même stratégie est appliquée à l'histoire de Guillaume Tell : elle se focalise autour de l'épreuve de la pomme que le héros suisse doit viser sur la tête de son fils ; l'enfant choyé, que sa mère console d'un baiser après l'épreuve, est un miroir de l'heureux spectateur de la lanterne magique.

12 M.-D. Leclerc, « Geneviève de Brabant dans l'imagerie populaire », *Romantisme*, Paris, Société des études romantiques, n° 78, 1992, IV, p. 91-100.

Un autre ensemble, dont la multiplicité des versions atteste le succès, regroupe les adaptations de classiques littéraires, *Don Quichotte*, *Robinson Crusôé* et les *Fables* de La Fontaine. Là encore, les dessinateurs de ces vues disposent d'une pléthore de modèles dans l'édition illustrée et l'imagerie populaire. On retrouve sur les plaques le même découpage séquentiel des récits à partir de leurs épisodes marquants, traduits en scènes stéréotypées : le naufrage de Robinson, son dialogue avec un perroquet, la découverte des traces de pas de Vendredi, etc. Les vues privilégient toujours des motifs susceptibles de plaire aux enfants : les marionnettes que combat Don Quichotte, le cheval de bois sur lequel il traverse les airs, etc.

Les spectacles de prédilection de l'enfance, théâtre populaire, marionnettes et chansons, figurent aussi au répertoire des projections, même si Pierrot et Polichinelle n'y apparaissent pas comme des modèles éducatifs : tandis que le premier « fait l'école buissonnière » (sic), « se romp (sic) le cou au jeu de casse-cul », le second « fréquente les cabarets, bat sa femme et, grisé, jette son enfant par la fenêtre » ! Mais, à l'instar de l'imagerie d'Épinal, la lanterne magique se pique aussi d'éducation morale, exposant les malheurs des petits coléreux, des petits curieux et des petits touche-à-tout.

Vues instructives

L'idée d'utiliser les projections lumineuses pour l'enseignement est très ancienne ; l'exemple du Comte de Paroy, qui en recommanda l'usage à Marie-Antoinette pour l'enseignement du jeune dauphin peu studieux, est connu¹³. Ce projet renaît au siècle de la vulgarisation des sciences, dans le contexte d'essor des conférences publiques pour adultes à partir des années 1860. *Le Magasin pittoresque*, périodique illustré qui promeut les vertus pédagogiques de l'image, plaide pour un usage instructif des lanternes familiales :

« La lanterne magique peut et doit être autre chose qu'un jouet d'enfant sans portée [...] Il est désirable que les enfants trouvent dans l'usage de ces ingénieux appareils, non l'occasion de rire de sottises caricatures ou d'écouter seulement des contes, mais bien des tableaux instructifs [...] qui leur apprennent,

soit l'histoire naturelle, soit l'histoire non moins utile des métiers de l'homme, des travaux industriels ou agricoles, la géographie, l'histoire de notre pays et du monde entier, ainsi que mille autres sujets qui frapperont vivement leur imagination et contribueront à leur instruction¹⁴. »

Cependant, le genre ne s'est pas beaucoup développé chez les marchands de jouets. Conférenciers et enseignants font appel à des instruments de projection perfectionnés et à des vues spécifiquement conçues pour cet usage : plaques peintes, positifs photographiques, vues sur papier. Les plaques à destination familiale continuent de favoriser le divertissement, tout en dispensant à l'occasion quelques connaissances sur un mode amusant qui caractérise la récréation instructive au XIX^e siècle : abécédaires comiques, géographie et zoologie pittoresques, histoire anecdotique s'attachant aux batailles et aux personnages hauts en couleurs, tel « Giuseppe Garibaldi né le 4 juillet 1807 en pleine mer au milieu d'une tempête ».

ESTHÉTIQUE ET PÉDAGOGIE

La confrontation des vues françaises avec les vues allemandes et anglaises permet de mettre en évidence des spécificités nationales qui nous paraissent discrètement représentatives de la défiance persistante que la lanterne « magique » a suscitée chez les pédagogues de notre pays.

De la vue au tableau

Les vues de forme circulaire, nombreuses en Angleterre et en Allemagne, sont rares en France. On note par conséquent une inadéquation entre la forme de la vue rectangulaire et celle de la vue projetée qui, produite par le tube optique de la lanterne, apparaît circulaire sur l'écran. Malgré diverses inventions qui ont tenté de réduire cette différence¹⁵, il existe donc une déperdition d'image à la projection. Pourquoi le format circulaire n'est-il pas retenu en France ? Entre sans doute en jeu la prégnance des traditions du livre et de l'imagerie, sources privilégiées des dessinateurs de vues. Mais ce choix manifeste aussi une exclusion : le rond de la vue lumineuse, qui restitue par

13 J. Adhémar, « L'enseignement par l'image », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1981, p. 57 ; J. Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son : une archéologie de l'audio-visuel*, Paris, Flammarion, 1981, p. 91-119.

14 Anonyme, « Des sujets d'étude à introduire dans la lanterne magique », *Le Magasin pittoresque*, mars 1877, p. 84-86.

15 L. Mannoni, *op. cit.*, p. 123.



2

1. « Histoire des animaux ». Plaques extraites d'une série (incomplète ?) de onze. Trait imprimé, coloriage manuel. [Deuxième moitié du XIX^e siècle]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1979.17996.1 à 5.

2. [Le Petit Chaperon rouge]. Vue extraite d'une série de douze éditée par E. Mazo, Paris. Chromolithographie transparente (d'origine allemande ?). Plaque au format normalisé (85 x 100 mm) pour appareil de projection. [Après 1890]. Collections Musée national de l'Éducation, inv.1981.00205.

analogie le champ oculaire, se rattache à l'univers formel et sémantique de la *vision*, laquelle s'entend tout à la fois comme *perception* et comme *illusion*, deux phénomènes issus de la subjectivité. Dans sa réticence jamais totalement surmontée à l'égard des pouvoirs illusionnistes de la lanterne, la production française du siècle positiviste se défie d'une image spécifiquement adaptée à la magie lumineuse, privilégiant ses liens avec les univers de l'art, du livre et de l'écrit. C'est par le terme de *tableau* que le français désigne les plaques peintes ou coloriées. De fait, elles se rattachent, à tous égards, aux arts graphiques : par leur inspiration, puisée dans les arts de l'estampe et de l'illustration ; par leurs techniques d'impression, directement issues de la gravure ; par leur graphisme linéaire, qui conjugue les procédés de la caricature avec la simplicité colorée de l'image populaire.

Une présentation ordonnée

Les assortiments de vues chromolithographiques importées d'Allemagne tirent leur attrait de la variété des images et du désordre de leur association, qui créent la surprise. Ces vues, qui fondent le plaisir du spectacle sur le pouvoir autonome des images, leurs

capacités amusantes, suggestives ou émotionnelles, sont rares dans la production française qui s'ingénie à les ordonner. Motifs architecturaux ou végétaux du décor ou du paysage organisent les transitions, lient les épisodes : piliers ou colonnes, arbres ou plantes séparent les espaces ; portes et escaliers les font communiquer. Les occurrences de texte sont nombreuses : titre, légende ou phrase-résumé (dans lesquels « coquilles », fautes d'orthographe et de syntaxe sont légion). Ces éléments textuels ne sont pas mêlés à l'image : placés en encarts, ils ont, en dehors de l'identification des vues, une fonction esthétique – ils séparent les gravures – et de scansion du spectacle : ils offrent une pause qui permet au projectionniste de développer son commentaire, d'évoquer les épisodes intermédiaires ou de mettre son auditoire en haleine. La succession des séquences obéit à la logique – discursive et temporelle – du verbe, à la parole du projectionniste. L'importance de la production imprimée conçue pour alimenter ce commentaire (livrets d'accompagnement) traduit les liens serrés de cette production avec l'univers de l'écrit. C'est la Lettre qui impose son ordre à l'image, et non l'inverse.

Des couleurs tempérées

L'image fortement agrandie que découvre le spectateur sur l'écran voit ses défauts accentués. Image éphémère, elle vacille avec la flamme de la bougie ou gondole sur un drap mal tendu ; ses teintes palissent à la lumière. Pour compenser ces faiblesses, l'accent est porté sur les couleurs vives dont on rehausse parfois l'intensité au moyen de vernis colorés. L'esthétique des plaques de lanterne magique en appelle aux contrastes. Aussi les traités techniques depuis le XVIII^e siècle recommandent aux dessinateurs de peindre le fond des vues en noir afin de « faire ressortir les couleurs ». Favorisant l'illusion, accentuant l'effet, le noir participe du pouvoir « magique » de la lanterne. Or, à la différence des vues anglaises et allemandes, présentées souvent sur fond noir, la grande majorité des vues françaises pour enfants offre un fond transparent. Cette particularité n'est-elle pas, elle aussi, le manifeste d'une défiance cartésienne à l'égard des illusions de l'image – dont, en atténuant l'éclat, on tempère les pouvoirs –, un parti pris éducatif ? Le noir est instrument de l'obscurantisme.

Engagée dans un vaste mouvement d'alphabétisation et d'instruction issu des Lumières, la pédagogie positiviste du XIX^e siècle se méfie des attraits d'un jouet décrié de longue date comme en témoigne la fable de Florian, petit-neveu de Voltaire, *Le singe qui montre la lanterne magique*. Tolérant cette distraction familiale, qu'elle préfère malgré tout aux vulgarités de la lanterne du colporteur, la société des adultes contrôle ses pouvoirs en y imposant ordre et lumière : la lanterne magique, « jadis dans les mains des sorciers et des nécromanciens¹⁶ », se transforme en objet culturel de l'enfance. Hostile aux simulacres, la France éducatrice entend sacrifier l'illusion à la clarté, la magie à la rationalité, le visible au lisible et le plaisir des yeux à la formation de l'esprit.

N'est-ce pas, en effet, la définition première de l'éducation que de détourner les regards captifs des ombres projetées au mur de la caverne, pour les conduire peu à peu vers la lumière¹⁷ ?

16 Abbé Moigno, *L'Art des projections*, cours de science illustrée n° 1, Paris, Au bureau du Journal *Les Mondes*, p. 53.

17 Platon, *La République*, VII, 515 a- 519 c.