

Panorama et Création

Hélène Sirven

Hélène Sirven est maître de conférences en sciences humaines appliquées à l'art à l'Université Paris 1, UFR 04 Arts plastiques et Sciences de l'art. Thèse d'ethno-esthétique (1994) intitulée « L'image de l'Océanie à travers la revue *Le Tour du monde, 1860-1914. Figures de l'exotisme* » (dir. G. Lascault et J-L. Paudrat). Membre de *Aesthetica*, laboratoire ACTE, Université Paris 1. Publications récentes : *La culture distribuée*, co-direction avec Nicolas Thély, Paris, Scéren CNDP/Ministère de la Culture, 2011 ; *De la vulgarité en littérature. Divagations sur un thème, nouvelle traduction du texte de Aldous Huxley (Vulgarity in Literature. Digression from a Theme, 1930)*, avec Matthew Screech (MMU Manchester, UK), présentation par H. Sirven, Paris, Éditions L'Inventaire, 2009 ; « Les Jardins topologiques de Bruce Nauman : chambres avec vues en sept jours », in *Le Syndrome de Venise. La biennalisation de l'art contemporain*, sous la direction de Bernard Lafargue, revue *Figures de l'art*, n° 20, Pau, PUP, 2011 ; « Utopie et vulgarisation des mondes lointains au XIX^e siècle », *L'Utopie. Art, littérature et société*, Dominique Berthet (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. "Ouverture philosophique", série "Esthétique", 2010 ; « Alexis Harding : Deep Painting. De l'incompatible à l'imprévisible », revue du C.E.R.E.A.P. / IUFM Martinique, *Recherches en Esthétique* n° 15, octobre 2009, « L'imprévisible », Dominique Berthet (dir.). Traductions aux éditions B2 (Nikola Jankovic, dir.) dont Beatriz Colomina, « La pelouse américaine en guerre, de Pearl Harbour à la crise des missiles, 1941-1961 » (*The Lawn in War: 1941-1961, 1999*), dans Beatriz Colomina. *La pelouse américaine en guerre, de Pearl Harbour à la crise des missiles (1941-1961)*, Paris, B2, 2011 ; Carol Willis, *Form Follows Finance. L'Empire State Building et les forces qui l'ont façonné*, Paris, éditions B2, 2012.

Mots clés :

Corps, détail, espace, expérience, image, modernité, panorama, paysage, peinture, perception, photographie, processus panoptique, spectateur, temps.

Sommaire :

1. Qu'est-ce qu'un panorama ?	p.4
2. La place du détail dans le processus panoramique comme processus de création	p.4
3. Les enjeux du détail	p.6
4. Le panorama est-il une somme de détails ?	p.8
5. Le panorama Mesdag, paysage du temps	p.9
6. L'expérience panoramique comme processus de refoulement	p.9
7. Actualité du panoptique	p.10
8. Bibliographie	p.12

Abstract :

Le processus de création d'une forme picturale comme le panorama peint (né à la fin du dix-huitième siècle) engage le spectateur à vivre une expérience particulière dans laquelle le détail figuré et les accessoires jouent un rôle non négligeable. Avant l'invention du cinéma, le panorama pictural a permis la rencontre de l'art et de la culture tout en touchant à l'utopie d'un monde panoptique que le regard et le corps embrasseraient dans un temps réel et virtuel.

Ces peintures nichées dans des architectures d'occasion, parfois conservées, troublent encore le visiteur actuel. Le détail attire l'attention, il soutient l'illusion et surprend le regard du spectateur. Autrement dit, le détail, paradoxalement, est au cœur du processus panoramique.

La simplicité et la théâtralité du panorama, objet patrimonial, relève d'une sorte de performance culturelle dont les artistes actuels continuent d'explorer le processus. Le panorama devient alors la matrice d'expériences multiples où l'image, la sensation, le corps et le regard sont liés par le temps et l'espace de leur rencontre.

I. Créer au-delà du principe de plaisir

En exergue de son livre *Le XIX^e siècle des panoramas*, Bernard Comment cite une définition technique du panorama : « Édifice dans lequel on expose un tableau dit en panorama, c'est-à-dire exécuté sur la paroi intérieure d'une rotonde, couverte d'un comble en coupe ou en cône. Les tableaux de ce genre imitent exactement l'aspect d'un site vu dans toutes les directions et aussi loin que l'œil peut distinguer. À cet effet, le spectateur est placé sur une tribune ou galerie circulaire simulant une tour et disposée au centre de la rotonde ; la lumière vient d'en haut par une zone de vitres dépolies ménagées à la partie inférieure du comble et frappe spécialement le tableau. Un vaste parasol, suspendu à la charpente au-dessus de la tribune, qu'il dépasse en diamètre, couvre le spectateur d'une pénombre et lui cache en même temps les points d'où vient la lumière. » (Comment, 1993a, p. 5)

Depuis la fin du dix-huitième siècle, les grandes peintures disposées en panoramas ont permis aux spectateurs de vivre une expérience particulière, individuelle et collective. Cette plongée intense dans la représentation d'une scène historique, d'un paysage, est le fruit d'une stratégie artistique et culturelle (Comment, 1993a).

Le processus qui consiste à créer l'illusion de cette aventure populaire (car se rendre dans un panorama était une distraction prisée par des visiteurs des différentes classes sociales) a besoin de détails, d'éléments convaincants. De nombreux panoramas existent encore de par le monde, notre regard a changé et le cinéma ne concurrence pas ces grands décors à l'origine éphémères et devenus des objets patrimoniaux ; cependant, l'échelle de ces toiles circulaires garantit leur pouvoir d'émerveiller ou du moins d'étonner le visiteur d'aujourd'hui. Ainsi, Yadegar Asisi crée depuis 2003 des panoramas géants en Europe.

2. La place du détail dans le processus panoramique comme processus de création

Un exemple significatif : le panorama de Hendrik Willem Mesdag et ses avatars

« Au fond, un grand panorama, c'est une projection d'un avenir dans l'espace, et c'est une sorte de chemin de la vie - mais un chemin de la vie que l'on choisirait librement. Parce que dans ce paysage on a le sentiment que l'on peut aller partout, on a une impression de liberté étonnante. C'est ce qui fait pour moi le charme des grands plateaux comme ceux de l'Aubrac et des Causses, je pense qu'il y a là projection du temps dans l'espace. » (Gracq, 2002, p. 36-37)

À La Haye, le panorama Mesdag est un exemple intéressant parce qu'apparemment dénué d'Histoire, il favorise un regard contemplatif qui pourrait faire penser à l'atmosphère de certains jeux vidéos actuels (Flower, 2009) : on fixe un instant fugitif pour le rejouer sans fin. Le panorama Mesdag est-il la « projection d'un avenir dans l'espace » ? Ce dispositif illusionniste créé en 1881 propose une déambulation qui semble s'opposer à la promenade de Julien Gracq dans une nature immense, vivante, peut-être vécue comme « l'unique apparition d'un lointain aussi proche soit-il » - pour détourner ici les propos de Walter Benjamin lorsqu'il définit l'aura en 1936 - le panorama en effet est en quelque sorte auratique, il sacralise par la prouesse de ses dimensions un paysage, un événement, il fait apparaître en un lieu fixe un immense spectacle pictural qui suscite l'admiration. Le processus panoramique annonçait le cinématographe et le cinématographe, comme le fit d'ailleurs la photographie bien avant lui, reprit les processus panoramiques. Même si les peintures de panorama figeaient

en raison de la technique employée ce « chemin de la vie », cette possibilité de contempler des étendues à la fois réelles et métaphoriques, elles permettaient un mouvement : celui du spectateur. Par l'utilisation simple, précise et parfois poétique du détail, le panorama Mesdag restitue un lieu, une époque. Et l'espace pictural circulaire de ce panorama-là met en évidence (peut-être malgré lui) les contraintes qui poseraient les conditions d'un regard libre, à partir du processus qui conduit à sa réalisation.

Willem Hendrik Mesdag (1831-1915) fut un artiste et un homme d'affaires. Il choisit définitivement le métier de peintre à l'âge de trente-cinq ans. Mesdag, à la mort de son père en 1881, possède un rang social, une fortune fondée sur la spéculation foncière. Il fut assez rapidement reconnu comme un excellent peintre de marines, ses Brisants de la Mer du Nord, loués par Millet au Salon de 1870 à Paris confirmèrent d'emblée son talent. Il eut des marchands réputés (Bismeyer and Kraus, Sakse & Co en Allemagne ; Durand-Ruel et Goupil) et fut présent dans les expositions internationales de peinture (Amsterdam, Vienne, Paris, Bruxelles et New York). En 1880, il reçut la plus grosse commande de sa carrière : la Société Anonyme du Panorama maritime de La Haye à Bruxelles lui demanda de peindre le panorama de Scheveningen, achevé en 1881. Il reçut une belle somme et dut embaucher cinq assistants, dont Blommers, De Bocks et Breitner. En 1910, la famille Mesdag forma une société pour sauvegarder le panorama. Le panorama Mesdag est un monument, un vestige, puisque, déjà en 1882, la grande dune, au sommet de laquelle l'on jouissait d'un point de vue exceptionnel, était en partie nivelée. Le peintre se battit en vain pour préserver le paysage qu'il aimait tant. Commencé le 1^{er} mai 1880, le panorama fut inauguré le 1^{er} août 1881. Sa circonférence est de 114,70 m ; sa hauteur de 14,70 m (inauguré la même année à Lucerne, le célèbre Panorama Bourbaki, peint sous la direction d'Édouard Le Castre, mesure 7,9 m de haut pour une circonférence de 112 m). C'est une peinture à l'huile sur toile ; l'emploi de résines lui donne une matité voulue par Mesdag. En 1996, le panorama retrouva sa beauté d'origine, la toile et la dune artificielle furent de nouveau associées pour créer l'illusion et faire revivre l'ancien site de Scheveningen.

Mesdag a effectué de nombreux croquis préparatoires sur le motif, deux études à l'huile, huit photographies de la station balnéaire en 1880 ; il n'y a pas d'indications sur sa méthode de travail. Mais l'on a conservé le cylindre de verre dans lequel il se tenait pour fixer les contours du paysage de Scheveningen, à la fin du printemps 1880, pendant la saison de la pêche au hareng, au début de celle des bains de mer. Mesdag avait connaissance des techniques couramment utilisées pour la réalisation des panoramas (camera obscura, mise au carreau, panoramagraphe, projection photographique). Il peignit avec ses assistants (Breitner en particulier) cette énorme format en un temps court : la précision des éléments de l'architecture (on pense à Vermeer), des objets, des personnages soigneusement peints contraste avec d'autres, énergiquement brossés sur des plages de couleur qui laissent voir la vitesse de la touche. L'agrandissement de certaines zones montre ces écarts, peu perceptibles à l'œil nu.

Quelle serait donc la place accordée au détail dans un si grand projet ? Celle, directe, déterminante, historique et poétique que Mesdag et ses assistants donnent au réel observé dans ses détails caractéristiques. Les détails techniques font la magie du dispositif, les détails posés ici et là dans un faux abandon sur le terre-plein de sable rapporté, répondent aux détails des nuages qui fuient à l'horizon, à la clarté des couleurs raffinées par les nuances franches mais douces de l'huile. Et de petites silhouettes parfois délicatement charnues animent une nature un peu vide et les constructions urbaines environnantes. Le panorama Mesdag est devenu un musée. Il

« exotise » en quelque sorte la station balnéaire de Scheveningen parce qu'il la montre autrement.

Mais le panorama Mesdag met encore en scène notre rapport au familier et au réel.

3. Les enjeux du détail

Grand panorama, petits détails

Petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble, le détail (*particolare* en italien) peut être aussi le résultat d'une trace, d'une action (il s'agit alors de *dettaglio*). Daniel Arasse (1944-2003) a montré dans *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, comment la définition même du mot détail fait surgir la question de la représentation (Arasse, 1992a, p. 7-14.). Iconique (détail-*particolare*), picturale (détail-*dettaglio*), la présence du détail provoque surprise et désir de fouiller la surface du tableau ; il faut s'approcher et s'éloigner pour savourer ce que l'œuvre offre au regard.

Dans la préface du même ouvrage, Arasse rappelle ce qu'affirmait Kenneth Clark en 1941 : « L'impression totale d'une œuvre d'art est construite d'une foule de sensations, d'analogies, de souvenirs et de pensées diverses - certaines sont manifestes, beaucoup cachées, quelques-unes analysables, la plupart au-delà de l'analyse. » (Arasse, 1992b, p. 7).

De ce brouillage découle l'impossibilité, en effet, de faire une histoire du détail (Arasse, 1992c, p. 12) et d'une certaine manière une mise en crise de la modernité surgit. Si l'on se réfère au fameux texte de Baudelaire, la modernité est "le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable" (Baudelaire, 1976, p. 695). Les caractéristiques du détail, lorsqu'il relève du geste impulsif de l'artiste, de la sensation, en font un signe de modernité ; mais son inscription dans le tableau le situe dans une zone temporelle bizarre : figuratif ou tache picturale, le détail échappe à l'idée même du contexte, il se situe entre deux eaux, celles de la modernité comme signe du temps présent et celle de la représentation comme porteuse d'une longue histoire ; petite monade héritée de la pensée de Leibniz, il semble déranger l'ordre naturel de l'histoire : le temps. Il fait éclater aussi la notion de point de vue théorisée par Alberti en 1435. Et si le tableau est une fenêtre ouverte par laquelle l'on puisse regarder l'histoire (Alberti, 1993, p. 114-115), délimitée par la rigueur de son cadre, la présence du détail comme monade rappellerait sans cesse que la fiction peut se construire sans cadre préalable, dans une fluidité parfois si rapide qu'elle en devient imperceptible. Depuis le siècle de Baudelaire, le rapport au temps semble toujours plus fort, plus accéléré et l'intérêt pour le processus de création et le hors champ s'en trouve accru.

Le détail, fissure de l'utopie moderniste, signale la fragilité de toute création, son existence même trouble inéluctablement la forme idéale, infinie. Même contenu dans cette forme parfaite qu'est le cercle, il reste paradoxal : à la fois ici et nulle part. Le détail serait souvent le signe de la liberté parce qu'il est pensé. Relié au contexte historique, il dévoile également l'inévitable réalité de la matière picturale (textures) créée par la détermination du dessein de l'artiste qui, au-delà de l'histoire collective, affirme la spécificité de son geste (facture).

Le détail, niché au cœur du processus pictural (fresque, tableau) et de ses filiations, indique les éléments de la structure et leurs articulations. Élaboration, réalisation, destruction, recomposition, restauration : l'œuvre révèle

aussi ses intentions dans l'agencement des très petites figures qui la constituent ou l'ont constituée au cœur et à la périphérie du processus de création.

Ainsi, parce qu'il contient sa propre finitude, le détail indique la voie des limites. Et la mise en abyme de la représentation passe aussi par le détail, ce gardien des images, fixes ou mobiles, porteuses d'une énigmatique nécessité : rendre présent ce qui s'absente sans cesse et qui s'absentera un jour définitivement. D'où la récurrence du thème des vanités, avertissement dans tous les détails de la composition que la finitude de l'homme et de ce qui l'entoure doit être méditée. Dans le panorama Mesdag, il s'agit de natures mortes à la fois banales et étranges, car elles sont là pour jouer sur l'effet d'un trompe-l'œil.

Le choix des détails rend plus ou moins fluides l'imitation, les jeux d'illusion, le mensonge de l'art. Leur place oriente perspectives, anamorphoses et miroirs divers qui mettent le spectateur à distance et au centre, au creux du dispositif inventé par l'artiste. Percevoir, représenter conduisent aussi à ce « comble » qu'analyse Daniel Arasse (Arasse, 1992d, p. 145). Tout en condensant les enjeux du peintre, le détail peut disloquer le dispositif, faire écart avec ce qu'il devrait articuler, ouvrir et compléter. (Arasse, 1992e, p. 148-149). La science du détail équivaut à la fois à un savoir-faire et un savoir juger (Arasse, 1992f, p. 116.) vis-à-vis d'une représentation qui installe dans le tableau une situation de relais : la vérité en peinture est liée à cet élément. On sait, plus clairement encore depuis la Renaissance maniériste, que l'art cache l'art et que le tableau est une machinerie dont le montage s'achève lorsque les détails sont définitivement introduits.

Le paysage pictural (sorte de lapalissade) est donc une mise en scène, un parcours, un horizon fictif de la représentation (Arasse, 1992g, p. 163) et il autorise la profusion, le tremblement de l'espace et du temps. Le détail est ce qui fait signe dans cet ensemble imaginaire codifié, parce qu'il possède un caractère local, et donc « dislocal » (Arasse, 1992h, p. 166). Ce qui permet de définir le « paysage comme dislocation autorisée du regard ». Arasse démontre aussi que pour jouir de la peinture il faut se situer dans un lieu indéfini, il ne faut plus avoir de lieu propre... (Arasse, 1992i, p. 166).

Ces divers éléments de réflexion peuvent éclairer le dispositif panoptique particulier qu'offre le panorama Mesdag aux spectateurs d'aujourd'hui ; parce qu'il est une très grande et très longue peinture (et non pas tout à fait une peinture monumentale car elle n'a pas la vocation d'une noble peinture d'histoire, ce que d'autres panoramas font lorsqu'ils représentent des scènes historiques édifiantes), une réunion astucieuse de détails bien réglés, parce qu'il est une machinerie qui se laisse voir lorsqu'on accède aux soubassements (on peut en effet visiter les coulisses du panorama Mesdag au rez-de-chaussée et voir de près comment la toile a été peinte et précisément là où s'arrêtent les coups de pinceau fort lestes qui ont construit ce grand décor). L'œil zénithal du panorama Mesdag diffuse une lumière veloutée ; elle enveloppe le spectateur pour mieux l'orienter vers un espace qui peut donner le vertige, en tout cas rendre mal à l'aise (d'ailleurs les dames s'évanouissaient parfois dans les panoramas, au grand plaisir de leurs accompagnateurs). Le paysage, déroulé en cercle et en plans, vérifiable (sur la plage de Scheveningen), est pictural, faux, étendu et culturel. Les détails qui rythment sa variété lui donnent sa vraisemblance et la manière dont ils sont traités manifeste sans ambiguïté une peinture leste et bien faite.

Dans le panorama Mesdag, le spectateur, hautement sollicité par la surface peinte, ressent le volume d'air qui le sépare d'elle. Il se trouve dans et face au paysage représenté, et ce sont les détails qui lui permettent d'éviter le malaise engendré par un enveloppement pictural envahissant malgré la distance instaurée par le dispositif panoramique. Les différents détails du panorama Mesdag adoucissent le trouble né de cet espace clos sur lui-même. Il déploie des formes dont le calme apparent déconcerte le spectateur, qui s'attendrait à davantage d'action, comme par exemple dans le Panorama Bourbaki de Lucerne (qui a inspiré Jeff Wall).

Mais, dans le panorama Mesdag, ce qui relèverait d'une inquiétante étrangeté troublant l'ordre de paysages familiers reste tributaire des illusions académiques, consenties. Les choses ne font pas irruption. Elles apparaissent progressivement, avec la douceur mièvre d'une distraction néanmoins bien agencée. Pouvoir de l'illusion sur le spectateur et connaissance du dispositif panoramique ainsi qu'expérience du lieu représenté dans la réalité s'épousent pour générer un spectacle accessible, grâce à l'équipe artistique qui a créé ce processus panoramique approprié au lieu et à l'époque.

4. Le panorama est-il une somme de détails ?

Un monde s'empare de la conscience du spectateur, lorsque celui-ci pénètre dans l'espace du panorama Mesdag, vaste paysage tranquille et lumineux ; les images s'impriment d'une façon comparable à ce que produit l'espace cinématographique. Mais le dispositif et le processus panoramiques arrêtent en quelque sorte le temps, alors que le cinéma l'excite. Certes, Mesdag et son équipe ont réalisé ce panorama dix ans avant la naissance du cinéma, mais l'on continuera d'en réaliser après 1895 et jusqu'à nos jours (panorama de Bath en 1984), l'excitation n'est pas du même ordre et la salle n'est pas obscure ! Mais le dispositif relève également du montage. Le visiteur est face à une somme de travail : le résultat d'un montage didactique, la maîtrise technique du format, celle du concept : rassembler, assembler tous les détails qui assurent la vraisemblance de la composition (*l'istoria*) tout en faisant éclater le cadre traditionnel du tableau, pour accueillir la suggestion d'un mouvement infini.

La somme des détails et des accessoires crée les rapports nécessaires à la mise en œuvre d'une action à la fois contrôlée et incontrôlable : le spectateur prend position dans le panorama Mesdag ; dans le mouvement qui lui est imposé : regarder, d'un point de vue, puis d'un autre ; c'est-à-dire laisser poindre son désir dans un champ circonscrit, continu, tout en restant à distance. Cette somme de détails, de vides et de surfaces qui peuplent l'espace immense déroulé tout autour du corps du visiteur découvre en cascades des liens indispensables. Ces liens, ces ligatures de détail à détail (un panier, une ancre, un bateau échoué, une ruelle, des silhouettes de pêcheurs), d'un bout à l'autre de la toile circulaire, constituent un éclatement contenu. Les lignes que l'on pourrait tendre d'un détail à l'autre construisent une grande configuration spatiale, porteuse d'utopie : la représentation d'un imaginaire fondé sur un appareil de références plus ou moins clairement énoncées. Que voit-on ? Une plage, la mer, le ciel, quelques voiliers, beaucoup de sable clair ; quelques personnages ; une ville, la campagne environnante, d'autres clochers, là-bas. Et puis, au premier plan, comme faire-valoir de l'illusion, de véritables objets soigneusement disposés, une véritable chaise tournée vers l'immensité de la mer peinte.

L'ensemble des détails (figurés et les objets réels) disloque ce qui résulterait en principe d'une addition, car trop de surfaces interfèrent entre eux pour accuser leur nombre.

Le panorama renvoie au réel, au passé et à l'instant. Nous reconnaissons encore la plage actuelle de Scheveningen. La grande toile peinte et ses accessoires offrent une évasion historique et visuelle aux limites de son horizon artificiel, opaque, fictif. Spectacle à sensations directes et différées, le panorama Mesdag fixe dans le visible les détails qui le ponctuent pour éviter à l'œil l'ennui des grandes surfaces. Il condense dans ses méandres la promenade linéaire que pourrait faire aujourd'hui le voyageur sur le front de mer, à Scheveningen. Le volume d'air du panorama Mesdag est un peu oppressant, et c'est là où l'illusion tombe. Pas de rafales de vent, pas de bruit, de changements de lumière. Le silence paisible de ce lieu évoquerait presque celui d'un sanctuaire. Le panorama Mesdag n'est pas une somme de détails, il serait plutôt une somme de temps : le résultat du travail des artistes, des restaurateurs, de la mémoire.

5. Le panorama Mesdag, paysage du temps

À plus d'un titre, le panorama Mesdag révèle le temps. La biographie de ses auteurs, l'époque, la mode, la morale de la fin du Siècle de l'Industrie, les liens entre temps photographique et pictural, la conception et la réalisation de la toile peinte, ses restaurations, son intérêt actuel constituent des temporalités différentes, chargées de sens et d'idéologie.

Des rapports de temps différents se croisent donc dans cette grande coupe retournée, percée par l'orifice zénithal, clef de voûte d'une cathédrale laïque : celle des loisirs, l'envers symétrique du travail. Le panorama illustre le progrès, les ambitions universelles d'un spectacle maîtrisé, parfois qualifié de vulgaire, parce que pauvre et banal, c'est-à-dire destiné à une consommation rapide à l'usage des masses. Surprendre les foules, adoucir le malaise du lieu clos par un sujet agréable (le paysage), distraire sans révolter, jouer avec le grand et le minuscule, faire découvrir une nature composite (la mer, la ville, la campagne ici réunies). Le panorama participe de l'économie d'une société qui promeut des distractions accessibles au plus grand nombre, donc d'un processus culturel. La lumière extérieure est filtrée comme le nombre des visiteurs qui attendent leur tour.

6. L'expérience panoramique comme processus de refoulement

Le dispositif panoptique de Mesdag est frustrant. Il manque quelque chose, la « vraie vie » : les odeurs du varech, les cris des baigneurs, le bruit des vagues, les appels des pêcheurs et les échos lointains des rues. On place le visiteur sous un belvédère factice qui le met physiquement face à une vaste image sans cadre, ou presque, trompe-l'œil géant. Le processus habituel de la vision binoculaire en est troublé. Il faut que le corps accompagne le regard pour tenter l'impossible embrassement : une fois de plus, la peinture piège celui qui désire une intimité avec elle, c'est-à-dire comprendre comment elle a été faite. Certes, comme souvent au musée, on ne touche pas la peinture, on la contemple. Pénétrer dans la clarté étrange du panorama Mesdag c'est vivre par étapes rapides une rencontre avec le vide, une forme d'absurdité. Car ce paysage est absurde, ni beau ni laid, naïf dans sa volonté de représenter une continuité logique. Il devient alors un grand jeu, un puzzle malin. Il met en marche l'imagination du spectateur, mais la sature assez tôt : le processus s'enraye, il est temps de sortir. Il n'y a rien à voir, si ce n'est un vestige, un projet qui allie la prouesse à la distraction populaire. Parce que nous connaissons le cinéma, le panorama nous ennueie, mais il nous rapproche soudain de ceux qui y passèrent avant nous, avant 1895. Le panorama Mesdag possède une forme d'élégance. Ses créateurs ont plié le temps au désir d'étirer l'une des fonctions du tableau au risque de l'effacer totalement : raconter une histoire.

Ici, et parce qu'il s'agit d'un paysage et non pas d'une bataille, l'espace supplante le récit. C'est ce que l'on découvre dans ce curieux vaisseau. Petite odyssée de l'espace, le panorama Mesdag allie la science romantique du paysage pictural aux réalismes désenchantés de la modernité, il refoule le passé et en remonte quelques détails stéréotypés.

7. Actualité du panoptique

Ce que Robert Barker (1739-1806), le premier panoramiste, créa en 1787 perdure pour permettre au spectateur de tout voir, comme lorsqu'il consulte une carte. Dans le panorama Mesdag, le tout voir tend à une forme si « parfaite » de l'apparence des choses que Van Gogh aurait dit en 1881 : « Le seul défaut de cette toile est de n'en pas avoir » (Comment, 1993b, p. 61). Ce rendu minutieux du détail, qui comble tout pour éviter la dissolution des formes, est souvent associé à la perfection du savoir-faire. Le travail de restauration attaché à celui de la mémoire s'inscrit dans ce projet. Les artistes contemporains jouent avec ce dispositif, son échelle, ses images, son espace.

Il a été question ici de panoramas fixes, mais Erkki Huhtamo a montré récemment l'importance des dispositifs panoramiques en mouvement (Huhtamo, 2013), véritables phénomènes culturels.

Jeff Wall a réalisé des mises en scène photographiques réalistes, truffées de citations. En 1993, il réalise *Restoration*, grande photographie représentant la restauration du panorama Bourbaki (Brougher, 1997, p. 41) où l'on voit les cicatrices du temps, l'étendue du paysage peint, les échafaudages, les restaurateurs au travail, regardant cet espace. La "carcasse" de la rotonde est visible, mais, dans l'exhibition des détails de son intimité architecturale, elle garde sa valeur d'image redoublée, il s'agit d'une œuvre de Jeff Wall. Cette photographie présentée à l'intérieur d'un caisson lumineux mesure 1,19 m de haut sur 4,90 m de long ; elle est conservée au Kunstmuseum de Lucerne, en Suisse.

Autre exemple, James Turrell a créé non loin de La Haye *Hemels Gewelf in Kijkduin* (Voûte céleste à Kijkduin) en 1996. Le panorama Mesdag fascine cet artiste parce que ce dispositif génère chez le spectateur une puissante prise de conscience de sa propre perception de l'espace. Car, pour Turrell, le panorama est d'abord une affaire de perception. Il a été sensible à ce qui ne peut que le renvoyer à son propre travail artistique fondé sur l'espace et la lumière (*Roden Crater*, acquis en 1977). La Voûte céleste est une cavité creusée dans les dunes, au fond de laquelle le ciel apparaît comme une coupole, si l'on s'allonge. Debout, le visiteur contemple le vaste paysage, comme Hendrik Mesdag le fit autrefois. Turrell, comme Mesdag, veut susciter chez le spectateur une nouvelle perception de la réalité fondée sur l'expérience intime du rapport à l'environnement, à l'espace, à la lumière, et le rendre attentif aux détails qu'il oublierait aussitôt.

David Hockney s'interroge aussi sur l'impact et les limites du panorama naturel, artificiel. Comment peindre un tableau qui absorberait le spectateur ? En déplaçant le point de fuite, en provoquant la simultanéité comme le firent les cubistes, Hockney a réalisé de grandes peintures et de grands collages à partir du Grand Canyon aux États-Unis (*Grand Canyon with Ledge*, Arizona, October 1982, collage à 60 points de fuite ; *A Closer Grand Canyon*, 1998 ; *A Bigger Grand Canyon*, 1998). Enfin Jeffrey Shaw utilise le dispositif panoptique dans son

œuvre où la réalité virtuelle est rendue visible. Anne-Marie Duguet montre comment, depuis 1974 (*Diadrama*) Shaw combine image circulaire et plate-forme d'observation (Duguet, 2002a, p. 119-172). Il s'agit bien alors d'un processus à l'ampleur presque illimitée qui allie la forme déclinable et l'expérience post-moderne (Duguet, 2002b, p. 151-154). Et comme il a été dit plus haut, les panoramas géants de Yadegar Asisi, dont Amazonia (34 m de diamètre, 34 m de haut, à 360°), déployé à Rouen dans le Panorama XXL (après Rome 312), montrent à quel point ce spectacle reste vivant.

Accepter de se livrer pour un moment à l'espace panoramique, c'est prendre conscience de la force hypnotique de l'image - et de ses mondes minuscules, secondaires, théâtralisés : autrement dit les détails - qui, souvent, résultent d'une coïncidence, d'un accident ou d'une extase.

8. Bibliographie :

- Alberti, L. B. (1993). Livre I, 19., *De la Peinture, De Pictura* (1435). Paris, France : Macula, Dédale.
- Arasse, D. (1992). Préface. *Questions, Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris, France : Flammarion, collection Idées et Recherches.
- Baudelaire, C. (1976). *La Modernité* (1863), Critique d'art, *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes, II*. Paris, France : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.
- Benjamin, W. (1978). *Panorama impérial, Enfance berlinoise* (1929), (trad. Jean Lacoste). Paris, France : Maurice Nadeau-Les Lettres Nouvelles.
- Brougher K. (1997). *The Photographer of Modern Life*, Jeff Wall, cat. exp., 13 juillet-5 oct. 1997, MoCA, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art. Zurich - Berlin - New York : Scalo.
- Comment, B. (1993). *Le XIX^e, siècle des panoramas*. Paris, France : Adam Biro.
- Duguet, A.-M. (2002). Du cinéma élargi à la réalité virtuelle, Jeffrey Shaw, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*. Nîmes, France : Éditions Jacqueline Chambon, collection Critiques d'art.
- Gracq, J. (2002). Entretien avec Jean-Louis Tissier (1978), *Entretiens*. Paris, France : José Corti.
- Huhtamo, E. (2013), *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge (Mass.), USA : The MIT Press.
- Panorama. Dictionnaire des termes employés dans la construction*. Paris, 1881-1882, t.III.
- Recht, R. (1989). *La Lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*. Paris, France : Christian Bourgois, collection Détroits.
- The Magical Panorama. The Mesdag Panorama, an experience in space and time* (1996), translation Arnold and Erica Pomerans (2000). The Hague : Waanders Uitgevers, Zwolle and B.V. Panorama Mesdag.

Pour citer cet article :

Hélène Sirven, *Panorama et Création*, publié le 03 juillet 2016
URL : <https://www.wikicreation.fr/panorama-creation>