1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

77 | 2015

Varia

Exposition : J'aime les panoramas !

François Albera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5085>

DOI : 10.4000/1895.5085

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 184-186

ISBN : 9782370290779

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Exposition : J'aime les panoramas ! », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 77 | 2015, mis en ligne le 29 janvier 2016, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5085> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5085>

revendique la solitude positive du cinéaste amateur qui crée le film du début à la fin, celle de l'artiste, comme le peintre ou le poète. Enfin, Brakhage joint dans son cinéma amateur une approche *underground* à une pratique familiale. Dans *Défense de l'amateur* (1971), il insiste sur la qualification du film amateur comme *home movie*, le foyer étant l'espace mental et physique mobile dans lequel l'amateur se sent à l'aise pour créer. Le colloque a été enrichi de projections, en présence de leurs réalisateurs, des films *Grandir* (2013) de Dominique Cabrera et de *L'Arroseur arrosé, Album 1, (le) Rendez vous et Histoire d'un déménagement* de Boris Lehman, séances qui ont été l'occasion de mettre à l'épreuve des images, les différentes réflexions proposées ci-dessus.

Anna Briggs

Exposition : J'aime les panoramas !

Le titre de cette exposition conçue et montrée à Genève (Musée Rath – 12 juin-27 septembre 2015) et Marseille (Mucem – 3 novembre 2015 – 29 février 2016) tire cette exclamation d'une réplique d'OSS 117 dans *le Caire nid d'espions* (2006), affichage, sans doute, de la part des commissaires, de leur dessein moins historique et archéologique que « contemporain » dans l'abord de leur objet, les panoramas, ces dispositifs spectaculaires nés au XVIII^e siècle et qui connaissent un succès public au cours du XIX^e sont notoirement oubliés pendant toute une période avant de revenir en grâce de nos jours.

On s'intéresse aux panoramas (dioramas et autres) depuis plusieurs décennies dans le cadre des travaux sur les spectacles populaires et les dispositifs de représentation en faveur avant l'émergence du cinématographe et on s'intéresse aux usages qu'on en a fait et qu'on en fait à nouveau, le plus souvent nationalistes (en particulier dans les mémoriaux et musées de la guerre). François Robichon a, à cet égard, mené, semble-t-il, en pionnier (dès 1981), des travaux précis et précieux de socio-histoire très documentés sur « le panorama spectacle de l'his-

toire » (*le Mouvement social*, 1985) ou « les panoramas militaires après 1870 » (*Revue suisse d'archéologie*, 1985). Il montre bien les enjeux qui traversent ces spectacles depuis 1792 sur les plans du rapport au spectateur « immergé » dans l'image proposée à sa vue et sur celui des tâches idéologiques assignées à ce dispositif sur la base de l'illusion de réalité recherchée – et semble-t-il obtenue, à condition d'en améliorer sans cesse les moyens (ainsi l'adjonction des « avant-plans », rochers, mannequins). Mais il montre aussi quelles furent les phases de succès et de déprise à l'endroit des Panoramas au cours du XIX^e siècle en lien avec l'évolution des publics et les nouvelles modalités de représentation qui apparaissent. Walter Benjamin qui s'est intéressé à plusieurs reprises aux panoramas (dans *Enfance berlinoise* et dans *Paris capitale du XIX^e siècle*) écrit qu'ils « annoncent une évolution de l'art vers la technique » et « traduisent en même temps un sentiment nouveau de la vie ». La peinture, à cette époque, échappe, en effet, de plus en plus à son espace autonome et autoréférentiel pour devenir spectacle et « spectacle d'illusion » (Balzac). Cette spectacularisation de la peinture s'effectuant par le biais des formats et de la mise en scène : rappelons la présentation du « Christ marchant sur les eaux » du peintre Carl Markowitch dans *Bel Ami*. Grâce à l'électricité et au format de la toile, à sa disposition au sol, les spectateurs sont captés par le tableau et Maupassant évoque une véritable hallucination de Georges Duroy. La présentation, à Londres, du *Radeau de la Méduse*, compte tenu de sa taille et du réalisme de la scène, avait déjà été apparentée à un spectacle de panorama. Comme des années plus tard *l'Enterrement à Ornans* et comme *Guernica* dans le pavillon de la République espagnole en 1937. Avec le panorama la vision est ainsi de plus en plus « machinée » : on a désormais affaire à une scénographie complexe incluant le bâtiment où se trouve la « peinture », le cheminement pour parvenir à la plate-forme d'où la regarder, l'éclairage zénithal modulé en fonction d'effets recherchés et les dimensions (plusieurs dizaines de mètres) de l'image visant à submerger le spectateur, l'envelop-

per et lui faire perdre tout « point de repère » (dit Germain Bapst). Par ailleurs le panorama signe l'incorporation de la campagne par la culture citadine sous les espèces du paysage. Et, au-delà, il fait voyager dans le monde entier, participe d'une appropriation du monde (le travelogue). Cette spectacularisation va se porter très tôt (« La flotte anglaise à Porthmouth », 1792) sur la guerre, les conquêtes, les victoires ou les défaites (batailles napoléoniennes, retraite de l'armée de Bourbaki). En jouant de l'illusion, en cherchant à abolir la différence entre art et nature, le panorama, à cet égard, sort de l'art et va du côté de l'industrie, de la reproduction, de la duplication, du marché. Il sera donc l'objet d'une esthétisation d'une part et d'une volonté de légitimation pédagogique (« l'enseignement par les yeux »).

Les sections historiques de l'exposition offrent maint matériaux et documents passionnants concernant ces phénomènes (à commencer par le premier dessin de Fulton) sans cependant fournir beaucoup d'explications au visiteur car la scénographie adoptée vise à placer sans cesse ce dernier en position de spectateur, dans une sorte de redoublement de l'objet et de son exposition. On assiste ainsi progressivement à une « esthétisation » qui affranchit le phénomène de son ancrage non seulement historique mais social et technologique. Ainsi ne s'est-on pas intéressé – à Genève – au « Panorama de Plainpalais » ou au « Diorama » du Boulevard Georges-Favon des années 1880, ce qui aurait offert une occasion de mieux saisir le fonctionnement de ces spectacles, leur inscription urbaine, architecturale, leur fonction d'attraction et d'édification.

A cet égard l'évolution des publics, en fonction notamment de la baisse des prix d'entrée, passant de la moyenne bourgeoise (1800-1840) à la petite bourgeoisie (1840-1870) puis s'élargissant aux couches populaires (artisans, ouvriers qualifiés, employés) est important à souligner, évolution suscitant un clivage entre les types de spectacles proposés et entre les établissements. Robichon compare ce phénomène à celui qui touche les modes d'exploitation du cinéma de la baraque

foraine aux salles luxueuses des années 1930, quand on passe d'un divertissement au 7^e art.

C'est l'occasion de revenir à la référence au film de Michel Hazanavicius. Malgré cette affiche « cinéma » et en dépit de la petite section « films » (avec des extraits de John Ford ou Hitchcock) l'on n'en « saute » pas moins le maillon du cinéma, qu'il semblait justifié d'envisager parmi les nombreux médias convoqués. L'ouverture contemporaine opère, d'une part, du côté de l'art pictural « légitime » (Courbet, Hodler, Sonia Delaunay, Liechtenstein, Hockney, Ben, Lavier, etc.) et d'autre part, du côté soit de la photographie scientifique ou militaire, soit de la production de masse anonyme (cartes postales, ViewMaster et autres dépliant). Sans revenir à Benjamin (« les panoramas annoncent le film et le film sonore »), on peut regretter que les questions que se posent les historiens du cinéma tournées vers l'archéologie du média (ainsi Patrick Désile – dont le livre porte en sous-titre « du panorama au cinéma » –, Stephen Bottomore et tant d'autres) aient été ignorées ainsi que les éventuelles filiations conduisant du panorama au cinéma (l'écran, les effets de l'éclairage, la place des spectateurs et le chemin qu'ils parcourent jusqu'au lieu de vision, l'impression de réalité recherchée). Plus simplement on ne tient pas compte du fait que dès 1896 le terme de « panorama » est approprié par les opérateurs Lumière (« Panorama du Grand Canal pris d'un bateau ») et que les prises de vue en mouvement le long d'un paysage urbain ou montagneux font florès, qu'on a affaire là un type de prise de vue (le « panorama » va devenir « panoramique ») et un « genre » – particulièrement prisé en Suisse en raison des paysages de montagnes. Pas plus que l'on s'intéresse aux plans à 360° qu'on peut trouver chez certains cinéastes de fiction ou de documentaire, réalisant le mouvement circulaire préconisé par Horace Bénédict de Saussure quelques années avant que Barker ne mît au point son dispositif. Songeons à ces panoramiques complets de *Trop tôt/trop tard* des Straub ou à ceux de *la Région centrale* de Michael Snow. Les lecteurs des *Notes pour une Histoire générale du cinéma* d'Eisenstein

n'ont sans doute pas manqué de constater combien ce type de croisements entre médias, dispositifs techniques, usages sociaux des représentations entraient, pour l'auteur, dans une réflexion sur le cinéma (il rapproche d'ailleurs les films sur la Deuxième Guerre mondiale comme *la Bataille de Stalingrad* ou *la Chute de Berlin* des panoramas et y voit la relance du « genre »).

Cette surexposition (via OSS 117 et quelques extraits attendus) couplée à une éviction du

cinéma provient-elle d'une certaine doxa (énoncée dans le catalogue par Bernard Comment), selon laquelle l'arrivée du cinéma et donc de l'image en mouvement abolit l'ère des panoramas et institue tout autre chose ? C'est sans doute de là qu'il faudrait repartir.

François Albera

LIVRES ET DVD

COMPTES RENDUS

Le retour de Kalatozov. Coffret Mikhaïl Kalatozov, Potemkine, 2014 ; Michail Kalatozov, *Das Salz Swanetiens / Nagel im Stiefel*, Filmmuseum n° 84, 2014 ; *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 9, n° 2, 2015

On n'arrête pas de « redécouvrir » Kalatozov depuis 1958, année de son triomphe à Cannes avec *Letiat jouravli* (*Quand passent les cigognes*). La critique ignorait alors tout de lui ayant oublié l'éloge vibrant qu'en avait fait Harry Allan Potamkin revenu d'un voyage en URSS où il avait découvert *Jim Chuante* (qu'il contribua à faire renommer *Sol' Svanetiil' Sel de Svanétie*, 1930) dans *Close Up* de mars 1931. Cet impressionnant documentaire ethnographique mis en scène fut ensuite « redécouvert » et montré dans les cinémathèques et les rétrospectives de cinéma soviétique dans les années 1970 avant de disparaître à nouveau avec la « déprise » générale à l'endroit de cette cinématographie et son éclatement nationaliste (Kalatozov désormais cinéaste géorgien). Puis, en 1992, quand le Film Festival de Telluride présenta une (petite) rétrospective Kalatozov et révéla *Soy Cuba* (*Je suis Cuba*, 1964) dans une copie non sous-titrée – interdit aux États-Unis pendant la « guerre froide » et jamais sorti en Europe – et que le film fut repris l'année suivante au Festival du Film de San Francisco où Coppola et Scorsese

le virent, on découvrit une nouvelle fois Kalatozov. MK2 sortit le film en France et on reposa les mêmes questions : qui est Kalatozov, faut-il dire Kalatozichvili, est-il l'auteur de ses films, quels ont été ses autres films, pourquoi ces interruptions de plusieurs années dans sa carrière ?

Ces questions, Jay Leyda y avait répondu dès 1958 de manière assez complète (cinq pages de *Ciné* 58 n° 29) sous le titre : « Qui est Kalatozov ? Le mystérieux réalisateur des "Cigognes" ».

Depuis lors la connaissance du cinéaste n'a cessé de se préciser – ainsi la rétrospective Kouléchev de Locarno en 1990 révélait les liens des deux hommes ainsi qu'avec Sergueï Trétiakov, l'écrivain du LEF (on publia à cette occasion le scénario de *Parovoz B-1000* [*Locomotive B-1000*], où Kalatozov travailla avec Rodtchenko et Karmen, dans le catalogue de la rétrospective) ; en 2003, à l'occasion du centenaire de la naissance du cinéaste, le festival international de Tbilissi présenta un certain nombre de films marquant le « retour » de Kalatozov en Géorgie et, en 2006, le même festival montra un film de Mikhaïl Kalatozichvili sur son grand-père ; en 2009 le film de Patrick Cazals, *l'Ouragan Kalatozov*, retraçait l'itinéraire du cinéaste avec des extraits de bon nombre de ses films et en donnant la parole à des témoins, des chercheurs ayant étudié son œuvre (notamment