Le proche et le lointain : peinture panoramique et regards londoniens à l'aube du dix-neuvième siècle

Hélène Ibata, Université de Strasbourg, EA 2325 (SEARCH)

Mots clés : panorama, empirisme, propriété terrienne, espace public, modernisation de la vision, Londres

Keywords: panorama, empiricism, landed property, public space, modernization of vision, London

Dans une étude désormais classique de la culture visuelle du XIX^e^ siècle, *L'art de l'observateur* (1990), Jonathan Crary relie l'émergence de la modernité visuelle au repositionnement de la vision dans le corps en mouvement du sujet percevant. Tandis que le modèle de vision des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles est celui de l'observateur distant, fixe et désincarné d'une optique géométrique, figuré par le fonctionnement de la *camera obscura*, le régime de vision que Crary voit émerger dans les années 1810 à 1840 est celui, mobile et immersif, d'une optique physiologique, et va de pair avec l'invention de nouvelles technologies de la vision, dont notamment le stéréoscope et certains autres dispositifs précinématiques comme le thaumatrope ou le phénakistiscope. Le déplacement est, selon Crary, « indissociable d'une vaste restructuration du savoir et des pratiques sociales qui a modifié de mille façons les facultés productives, cognitives et désirantes du sujet humain » (22).

Les « points d'émergence » (22) de ce régime moderne et hétérogène de vision étudiés par Crary ne comprennent pas l'invention du panorama, inventé deux décennies avant la révolution visuelle qu'il voit à l'œuvre. Pourtant, s'y font déjà sentir les tensions entre les deux régimes de vision qu'il voit se succéder, et notamment entre un regard lointain, désireux de contrôler l'environnement de façon homogène, et un regard immersif, pris dans les fragments d'une expérience hétérogène et happé par les détails qui s'offrent ainsi à lui.

Selon la définition qu'en donne Littré, en 1875, le panorama est « un tableau cylindrique disposé de manière que le spectateur placé au centre voit les objets représentés, comme si, placé sur une hauteur, il découvrait tout l'horizon dont il serait environné » (III, 922). Le dispositif fut inventé par le peintre irlando-écossais Robert Barker, qui en 1787 déposa un brevet pour un procédé initialement appelé « La Nature à Coup d'œil », en référence aux pratiques de relevés topographiques militaires de l'époque. Il est éclairant de s'arrêter un moment sur ce brevet, qui met bien en évidence les intentions illusionnistes de son auteur :

> Now know ye, that by my invention, called La Nature à Coup d'Œil, is intended, by drawing and painting, and a proper disposition of the whole, to perfect an entire view of any country or situation, as it appears to an observer turning quite round; to produce which effect the painter or drawer must fix his station, and delineate correctly and connectedly every object which presents itself to his view as he turns round, concluding his drawing by a connection with where he began. (« Specification » 167)

Tandis qu'ici Barker met en avant l'idée de circularité et de continuité de la vue, le reste du descriptif énumère les différents moyens utilisés pour créer l'illusion du réel :

> […] There must be a circular building or framing erected, on which this drawing or painting may be performed; […] It must be lighted entirely from the top, either by a glazed dome or otherwise, as the artist may think proper. […]
> The entrance to the inner inclosure must be from below a proper building or framing being erected for that purpose, so that no door or other interruption may disturb the circle on which the view is to be represented. […] and the inner inclosure may be elevated, at the will of an artist, so as to make observers, on whatever situation he may wish they should imagine themselves, feel *as if really on the very Spot*. (« Specification » 167)

Une rotonde éclairée par le haut, afin qu'il n'y ait pas d'ombres projetées sur la peinture, et une plate-forme d'observation à laquelle le public accéderait par le bas, afin que la continuité de la représentation ne soit pas interrompue par l'entrée des visiteurs ou l'ouverture d'une porte, tels étaient les moyens envisagés pour garantir l'effet de réel. Les visiteurs devaient s'imaginer véritablement transportés sur les lieux représentés, « as if really on the very spot ».

La première mise en pratique de cette invention fut un panorama semi-circulaire d'Édimbourg, vue depuis Calton Hill, présenté à Édimbourg puis à Londres en 1789. S'ensuivit un panorama de Londres, vue depuis Albion Mill, présenté dans une rotonde provisoire au 28 Castle Street en 1792. Enfin, en 1794, Barker inaugura la première installation permanente permettant d'accueillir ses peintures circulaires, à Leicester Square. Comme en témoigne la coupe dessinée par l'architecture du bâtiment, Robert Mitchell (Fig. 1), la rotonde permettait d'accueillir deux panoramas

à la fois: à un premier niveau, une immense peinture circulaire d'une surface totale de 930 m² et d'environ 30 mètres de diamètre, à un second niveau une peinture de taille plus réduite.

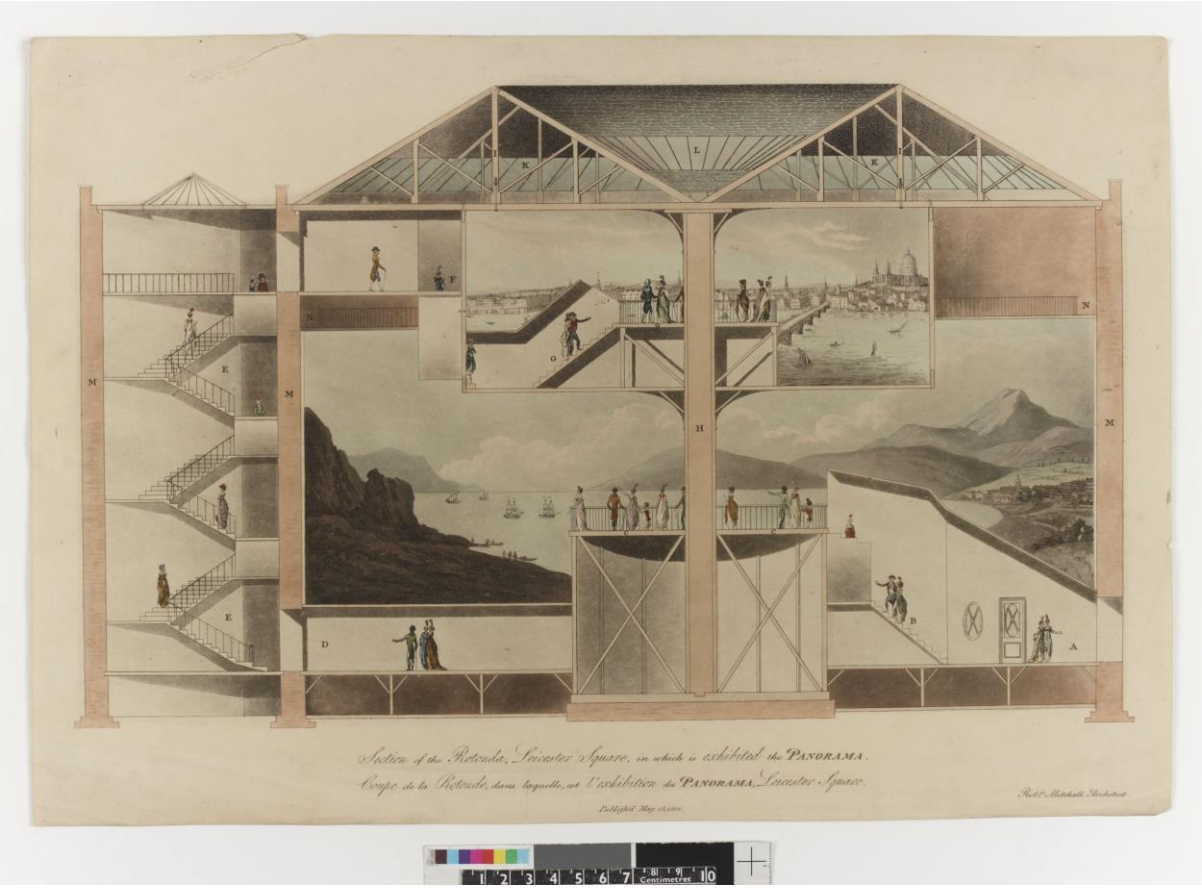

Fig. 1 : Robert Mitchell. Coupe du panorama de Robert Barker à Leicester Square. Aquatinte. Env. 1793, 32.2 cm x 46.7 cm. © Trustees of the British Museum.

À bien des égards, l'invention du panorama est un moment charnière dans l'histoire de la culture visuelle occidentale. Il peut tout d'abord être conçu comme le parachèvement d'une tradition bien établie de la représentation du paysage, la vue aérienne de villes et de propriétés, le « prospect », dont les exemples sont nombreux au début du XVIII^{e} siècle, notamment dans le *Britannia Illustrata* de Knyff et Kip (1708-1712), qui propose un survol de la Grande-Bretagne à travers les vues de ses domaines aristocratiques, à mi-chemin entre la cartographie et le paysage (Fig. 2).

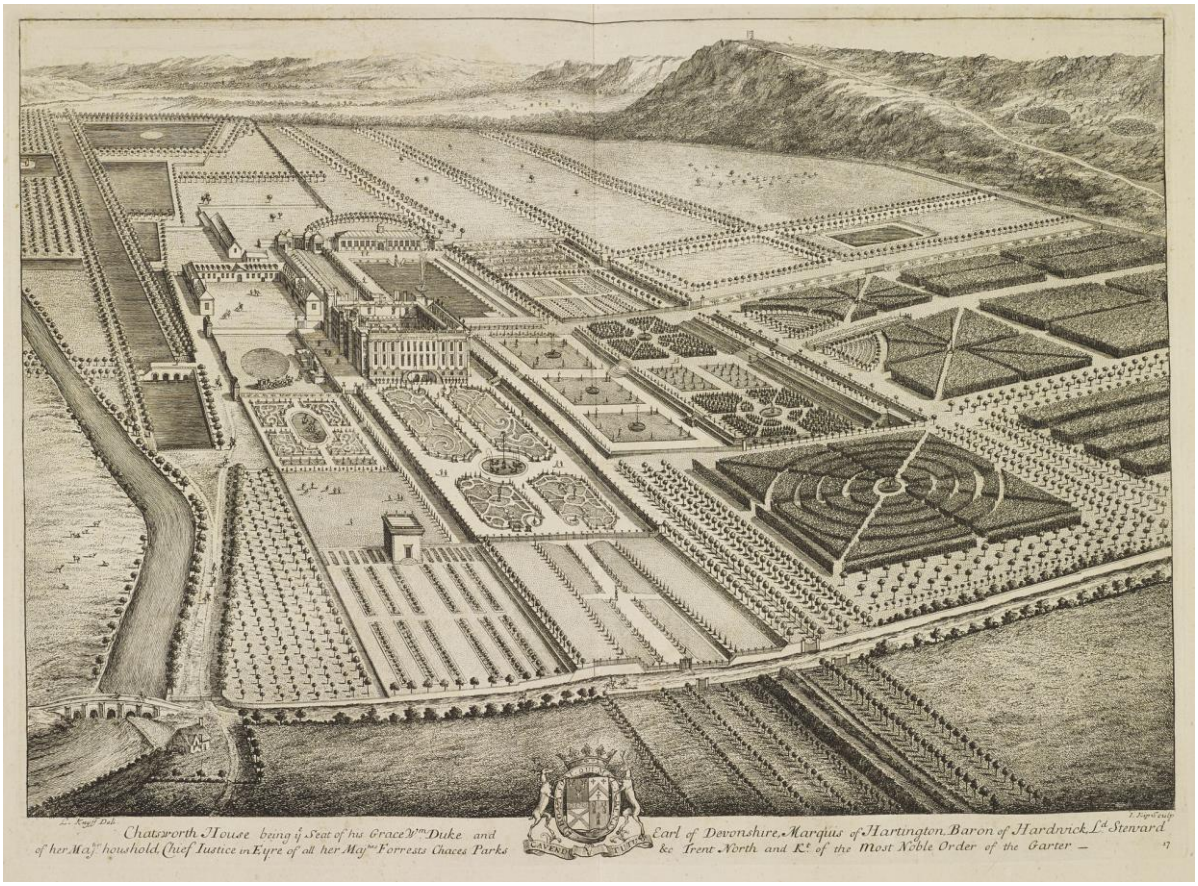

Fig. 2 : Leonard Knyff et Johannes Kip, « Chatsworth House », *Britannia Illustrata: Or Views of Several of the Queens Palaces, as Also of the Principal seats of the Nobility and Gentry of Great Britain, Curiously Engraven on 80 Copper Plates*. London, 1709.

Dans le même temps, le panorama indique une réévaluation de la place du sujet dans le lieu représenté. Il témoigne notamment d'une volonté d'immersion du regard, de dépassement du système visuel hérité de la Renaissance qui consiste à regarder le monde de l'extérieur, comme à travers une fenêtre. Un tel souhait d'immersion peut être compris comme une manifestation d'une nouvelle relation au monde, interprétée tantôt comme l'affirmation d'un spectateur autonome, au regard dominateur, tantôt comme la manifestation de l'isolement du sujet dans le monde, voire même de son insignifiance au sein d'environnements qui dépassent son entendement.[1]

Enfin, le panorama peut être conçu comme la première technique convaincante de réalité virtuelle. Ses premiers visiteurs étaient prêts à se laisser convaincre qu'ils étaient soudain transportés vers des lieux distants, et à s'y imaginer momentanément véritablement présents. La possibilité de voyage virtuel qu'il offrait

[1] Une discussion de ces tensions, et des parallèles entre le tableau de Friedrich et les panoramas, est proposée par Peter Otto, dans son article « Between the Virtual and the Actual: Robert Barker's Panorama of London and the Multiplication of the Real in late eighteenth-century London », *Romanticism on the net* 46, May 2007.

fut un facteur indéniable de son succès, et explique l'évolution des sujets représentés. Après quelques sujets britanniques et scènes de bataille, en effet, prévalurent les invitations au voyage, vers des lieux aussi distants et exotiques que Constantinople, Athènes, Pompéi, New York, Thèbes, Hong Kong, ou encore les chutes du Niagara.

Pour toutes ces raisons, l'invention du panorama peut être (et a été) comprise comme un moment fondateur de la culture visuelle moderne. Elle signale notamment le début d'une fascination pour les espaces virtuels et immersifs qui ne nous a pas quittés depuis. Mais elle est aussi l'illustration d'un certain nombre de tensions liées à l'urbanisation et la modernisation, et aux nouvelles attitudes spectatorielles qui se font jour au moment où naissent les métropoles modernes. Tensions qui s'articulent notamment autour de la dialectique du proche et du lointain dans l'appréhension du monde.

D'une part, le panorama marque la culmination des attitudes spectatorielles « fondées sur la distance » qui sont nées à la Renaissance (Corbin 20). On y voit la persistance du regard lointain, détaché et contemplateur propre à la conception classique du paysage, selon laquelle il est entendu que le spectateur doit s'élever au-dessus de la particularité et du détail. D'autre part, il participe à la création de nouvelles conditions d'observation, pour un nouveau public urbain peu enclin à la contemplation, témoigne de l'intérêt de ces regards pour les détails de la vie de tous les jours, et surtout, rend compte implicitement de la fragmentation du regard liée à l'expérience visuelle de la grande ville. Ce sont les interactions entre ces deux régimes de vision, entre regard lointain et regard proche, ainsi que leurs enjeux, épistémologiques, politiques et esthétiques, qui vont à présent être développés.

I. Des contraintes techniques

Avant de se pencher sur ces enjeux, il convient de souligner que la question du proche et du lointain, et de la signification du détail dans le panorama, doit avant tout être mise en relation avec les contraintes techniques propres à ce dispositif. Afin de réaliser une vue qui fût la plus exacte possible, les panoramistes choisissaient des points de vue élevés et effectuaient des relevés de terrain successifs, sur 360°, au moyen d'une *camera obscura* ou d'une grille de dessin. Comme l'écrit Bernard Comment, le panorama est « l'accumulation de toutes les

vues possibles à partir d'un même point en pivot, celui du spectateur placé en position centrale, qui balaye du regard le cercle peint à égale distance » (77).

Nécessairement, ce souci de réalisme impose une position fixe au panoramiste et rend impossible le rapprochement d'objets lointains dont on aurait parfois voulu qu'ils soient mis en valeur. La hiérarchisation des détails visuels, le placement et la taille des objets représentés, est en principe uniquement une fonction de leur position topographique par rapport au point de vue fixe. Et surtout, le spectateur est dans l'impossibilité de se rapprocher de quelque point de la représentation que ce soit. Toujours selon les termes de Bernard Comment : « pour la première fois dans l'histoire de la représentation mimétique […], le spectateur est assigné à distance fixe et intransgressable » (76). Les objets de la représentation restent nécessairement hors de sa portée.

Cette contrainte technique est illustrée par le panorama de Constantinople de 1801, dont subsiste une série de huit vues, sous forme d'estampes effectuées à partir des dessins préliminaires de Henry Aston Barker (fils de Robert Barker) (Fig. 3 & 4). Le point de vue choisi par ce dernier, depuis la tour de Galata, l'avait été en raison de son élévation, qui permettait alors la vue la plus exhaustive qui fût de la ville :

> The [view] from the Tower of Galata (a situation similar to what the Albion Mills is to London) exhibits the superb imperial City of Constantinople, with the Seraglio, magnificent Mosques, Minarets and Baths; the Cemeteries, or Burial-places of the Turks, and their entire mode of building, to an immense extent. (Barker, « Constantinople » 5)

Toutefois, comme le suggèrent les estampes, la position du spectateur dans l'espace est telle que les monuments remarquables vers lesquels se projette son regard restent nécessairement très distants. Le point de vue reste fixé au sommet de la tour de Galata, afin de garantir le réalisme perspectif et l'uniformisation de la vue qui étaient nécessaires au panorama. Ces contraintes techniques empêchent Barker de procéder comme l'avait fait, plus de deux siècles auparavant, l'artiste danois Melchior Lorck dans sa *Perspective de Constantinople* (1559), une monumentale série de vingt-et-une vues de la ville, également prises depuis le quartier de Galata, partant de la pointe du sérail et couvrant toute la vieille ville d'Istanbul. Comme Barker, Lorck avait vraisemblablement utilisé une grille à dessin, et la vue s'appuie sur une construction en perspective (Westbrook & al. 68). Mais l'artiste avait également travaillé à partir de plusieurs points de vue dans Galata, et

s'était déplacé au fur et à mesure qu'il avait dessiné (Westbrook & al.), alors que Barker avait effectué tout son travail à partir d'un même point.

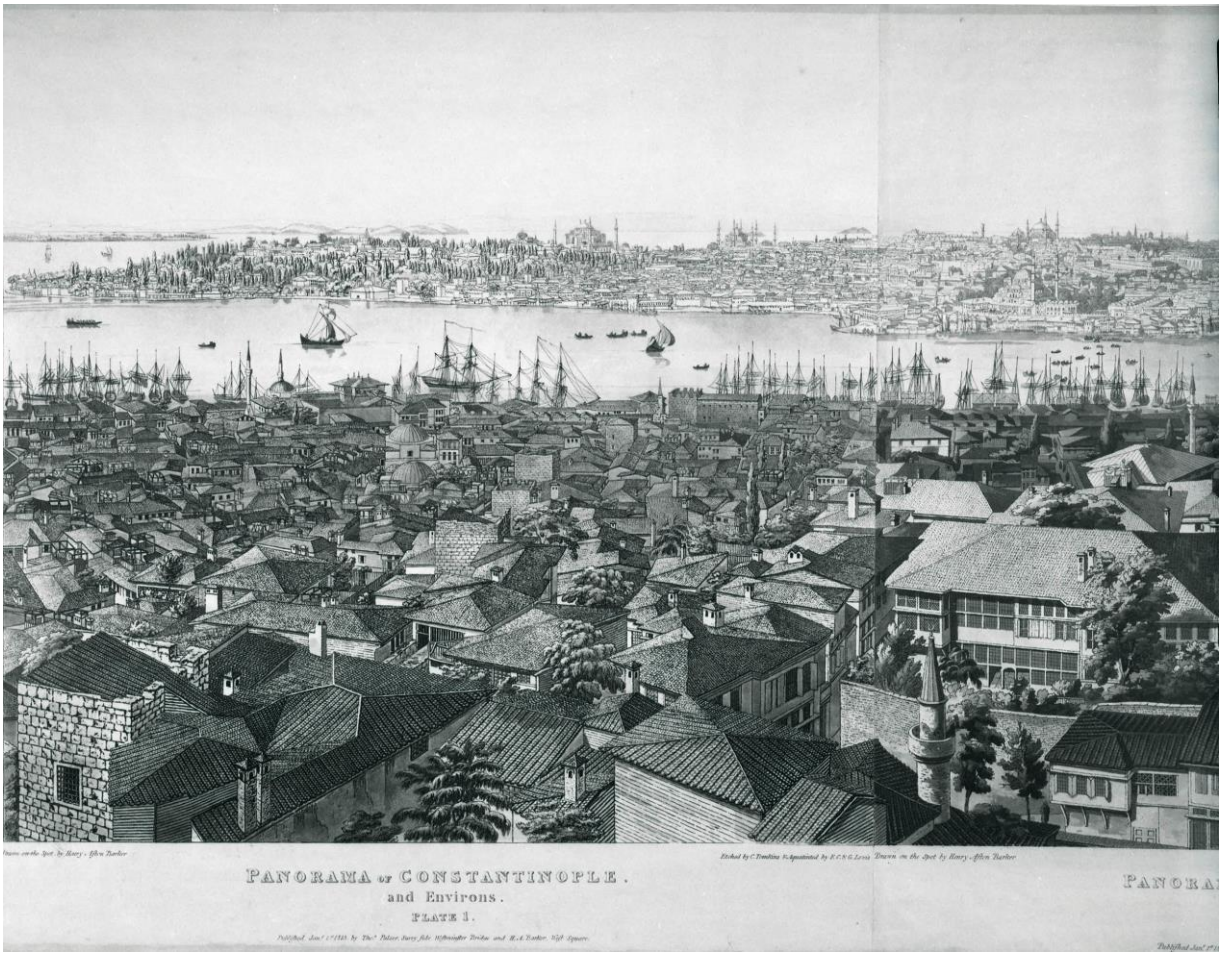

Fig. 3 : Frederick Christian Lewis, d'après Henry Aston Barker. Panorama de Constantinople et de ses environs, 1. Estampe. 1813. Londres
© Trustees of the British Museum.

Fig. 4 : Frederick Christian Lewis, d'après Henry Aston Barker. Panorama de Constantinople de ses environs, 5. Estampe. 1813. Londres
© Trustees of the British Museum.

Les différences de proportions sont assez frappantes. Tandis que la méthode de Lorck lui permet de rapprocher la vieille ville afin de mieux faire apprécier le détail de ses monuments (qui se détachent clairement au-dessus de la ville), dans le panorama de Barker, la ville historique se réduit à une bande relativement étroite à l'horizon, dont émergent uniquement quelques dômes et minarets, et où il faut deviner les monuments plus que les voir. Dans le même temps, le premier plan est envahi par ce qu'on pourrait appeler le tissu urbain interstitiel, notamment les toits de Galata, qui ralentissent le regard de l'observateur, et l'empêchent d'autant plus de se projeter au loin, vers les points d'intérêt généralement associés à la ville dans l'imaginaire européen de l'époque. En revanche, l'observateur est amené à examiner des détails de la vie quotidienne à Istanbul qu'il n'aurait pas envisagé de prendre en compte, notamment un groupe d'artisans de Galata occupés à fabriquer des cordes.

Un tel exemple montre bien en quoi le souci de réalisme des panoramistes pouvait remettre en cause la hiérarchie de signification des éléments du paysage : les repères les plus emblématiques pouvaient être réduits à des détails de l'arrière-

plan, tandis que le trivial, ou du moins le quotidien envahissaient le premier plan. Il est possible de voir dans ces renversements une résistance du lieu représenté au désir de contrôle visuel de l'observateur. Tandis que la vue panoramique permet au regard de tout saisir immédiatement, dans le même temps l'impossibilité de se déplacer fait que tout ce à quoi le regard aspire semble être hors de portée.

Pour remédier à ce problème, les panoramistes eurent rapidement recours à plusieurs solutions : l'une consistait à rendre les lointains avec une précision extrême. Ainsi, dans le panorama de Constantinople, les détails de la vieille ville sont à peine atténués par la perspective aérienne, ce qui est assez inhabituel pour l'époque. Il n'y a pas vraiment de différence entre vision de près et vision de loin pour ce qui est de la précision de l'image. Bernard Comment parle d'une vision à « double foyer » (77).

Une autre solution consistait à produire des descriptifs textuels et des plans de visite. Très vite, Robert Barker procura aux visiteurs de ses panoramas des projections horizontales où étaient signalés tous les points d'intérêts de la vue. De cette façon, des éléments qui apparaissaient au départ comme des détails, du fait de leur éloignement, pouvaient remonter vers l'observateur au moyen de leur signalement, de l'ordre dans lequel ils sont signalés, et de leurs descriptifs (Fig. 5). Ainsi, le plan du panorama de Constantinople signale les différentes mosquées de la ville historique, le divan du sultan ou encore la « sublime porte ». En revanche, les détails du premier plan, présents en raison des contraintes du point de vue choisi, ne sont pas numérotés, mais accompagnés d'un petit texte à l'intérieur du dessin (« rope walk » et « Turkish warm bath » par exemple), l'absence de numérotation étant sans doute un moyen de signaler leur éloignement dans la hiérarchie du sens.

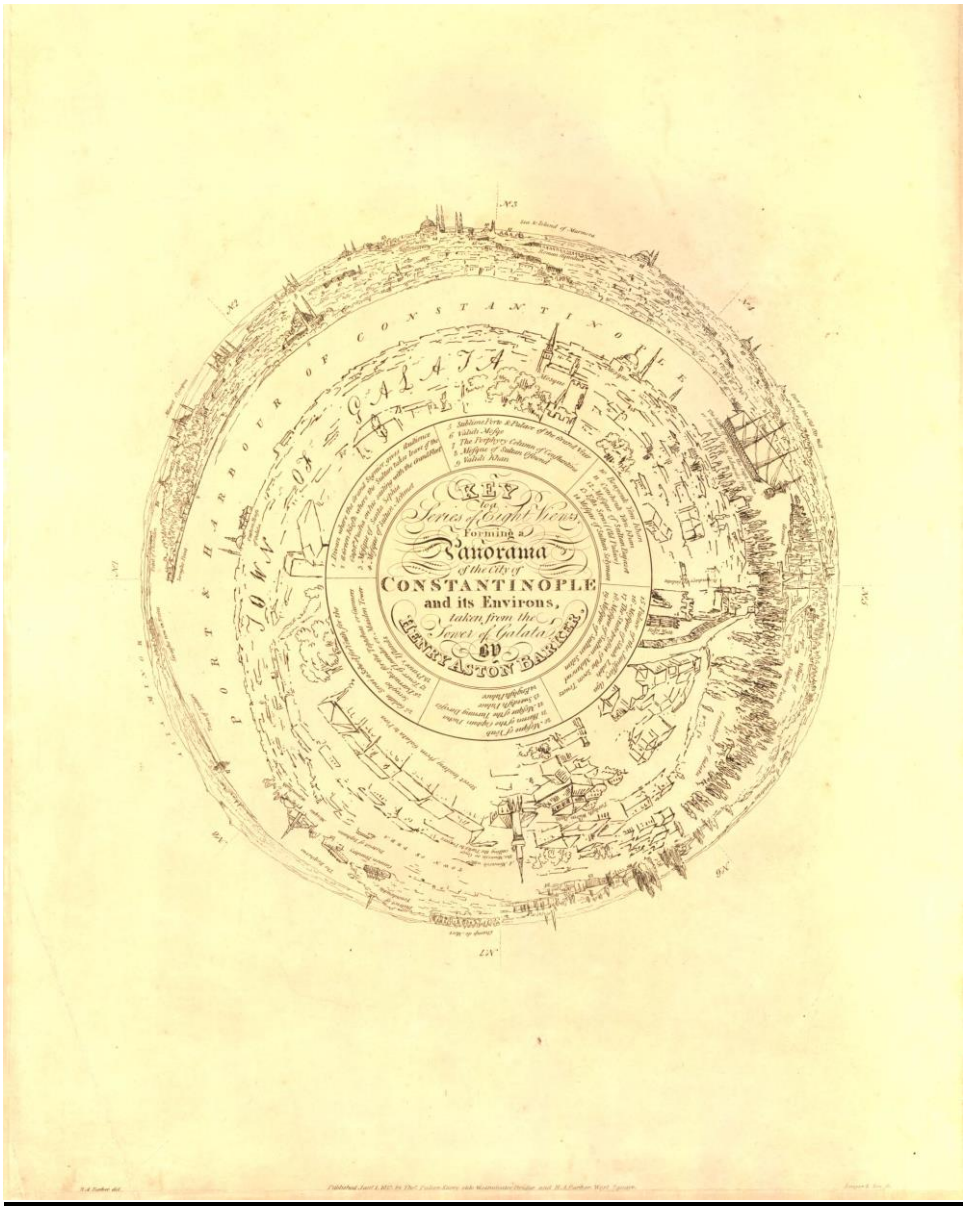

Fig. 5 : Richard Sawyer. Plan d'orientation pour le panorama de la ville de Constantinople. Estampe. 1813. Londres. © Trustees of the British Museum.

II. Des enjeux cognitifs et politiques

Si la hiérarchisation des détails de la représentation panoramique était intrinsèquement liée aux ambitions réalistes du nouveau médium et aux considérations techniques qui allaient de pair avec celles-là, les enjeux du regard lointain qu'elle donnait sur le monde allaient bien au-delà de ces seules aspirations. L'invention du panorama en Grande-Bretagne, à la fin du XVIII^{e} siècle, peut évidemment être comprise comme le produit d'un contexte intellectuel, esthétique et politique particulier. Et la vue panoramique, avec la distance qui la caractérise, correspond dans une certaine mesure à une attitude intellectuelle spécifique, qui

associe à la fois volonté de contrôle, désir d'abstraction, et souhait d'élévation hors du quotidien.

Il est notamment possible d'y voir converger d'une part l'attitude spectatorielle distante propre à la représentation classique du paysage, d'autre part l'épistémologie empiriste, qui privilégie un modèle de pensée allant du particulier au général. Le cheminement du savoir tel qu'il était conçu par le discours empiriste, le processus d'induction défini par Bacon puis par Locke, supposait une élévation progressive depuis l'observation de données particulières et concrètes jusqu'à des idées générales et abstraites. Selon cette conception, tout savoir découle de l'expérience, qui est nécessairement particulière, mais au fur et à mesure de la construction du savoir, se produit un processus d'abstraction, par lequel l'esprit « rend générales les idées particulières qu'il a reçues » (Locke 113).

Ce modèle épistémologique avait été adopté par le discours esthétique et les théories artistiques britanniques, de différentes façons. On le retrouve ainsi dans la conception néoclassique de Sir Joshua Reynolds, premier président de la Royal Academy of Art, selon qui la perfection en peinture (qu'il appelle « grand style ») suppose un processus d'observation, de comparaison et d'abstraction, par lequel l'artiste déduit le beau idéal à partir des formes particulières de la nature (44-45). Selon cette compréhension, l'artiste de génie est celui qui parvient à s'élever au-dessus des particularités locales et à produire une nature idéale à partir de vues particulières. Pour cette raison, Reynolds préfère les paysages idéalisés de Claude Lorrain aux vues naturalistes des peintres hollandais :

> [The pieces of the Dutch school] are, I think, always a representation of an individual spot, and each in its kind a very faithful but very confined portrait. Claude Lorrain, on the contrary, was convinced, that taking nature as he found it seldom produced beauty. His pictures are a composition of the various draughts which he had previously made from various beautiful scenes and prospects. (69-70)

Dans une telle analyse, les paysages du Lorrain sont supérieurs aux paysages hollandais parce que l'artiste a dépassé la forme particulière et locale pour présenter une forme idéale de la nature, abstraite par induction à partir de formes observées. Mais surtout, le passage suggère que le processus d'abstraction et de généralisation à partir des données particulières va de pair avec l'ouverture de la vue et sa projection vers un horizon distant. Les paysages du Lorrain sont supérieurs parce qu'ils sont ouverts, des 'prospects', tandis que les paysages

hollandais sont confinés. Sans le dire explicitement, Reynolds établit un lien entre la capacité d'abstraction des peintres et la vue panoramique, le « prospect ».

Ce lien entre processus inductif et vue panoramique est peut-être encore plus évident dans l'esthétique du jardin anglais. De nombreux historiens, parmi lesquels Michel Baridon, ont mis en évidence l'importance de l'épistémologie empiriste dans l'évolution des pratiques paysagistes britanniques au dix-huitième siècle, qui non seulement traduisent une nouvelle sensibilité, mais reflètent aussi une nouvelle façon de construire le savoir. Plutôt que de s'offrir d'emblée à la vue du visiteur, le jardin anglais se découvre petit à petit, à travers une succession et une accumulation de découvertes visuelles, souvent inattendues et surprenantes. Ce n'est généralement qu'au terme d'un voyage progressif que le visiteur parvient à une compréhension globale du jardin, et souvent à une vue en surplomb qui lui permet de réunir tous les éléments disparates rencontrés au cours de sa visite.

C'est peut-être en lien avec l'esthétique du jardin anglais que le cheminement empiriste du savoir fut à plusieurs reprises comparé à l'ascension d'un marcheur jusqu'à une vue en surplomb. La comparaison est faite, par exemple, par le rhétoricien George Campbell :

> In all sciences, we rise from the individual to the species, from the species to the genus, and thence to the most extensive orders and classes [and] arrive […] at the knowledge of general truths […] In this progress we are like people, who, from a low and confined bottom, where the view is confined to a few acres, gradually ascend a lofty peak or promontory. The prospect is perpetually enlarging at every moment, and when we reach the summit, the boundless horizon, comprehending all the variety of sea and land, hill and valley, town and country, arable and desert, lies under the eyes at once. (I, 5 ; qtd by Barrell 27)

Selon cette conception, la vue panoramique est associée au savoir le plus complet qui soit, lequel s'est constitué à partir de l'accumulation de connaissances particulières et s'est libéré dans le même temps de la particularité, en s'élevant progressivement au-dessus d'elle. Cette vue d'ensemble est donc le privilège de ceux qui ont eu le loisir de s'éduquer et de construire leur savoir.

Le critique britannique John Barrell a montré que les enjeux d'une telle conception allaient au-delà des privilèges intellectuels et culturels, soulignant qu'une telle façon de voir allait de pair avec une conception élitiste de la participation politique. Selon lui, la vue panoramique était le privilège de l'homme de goût, et surtout de l'élite foncière, qui en possédant la terre sans devoir la travailler était seule capable de s'élever au-dessus du quotidien, du détail, et d'apprécier la vue

d'ensemble. Cette capacité d'avoir une vue d'ensemble, de s'élever au-dessus du particulier, à son tour, était une preuve de compétence politique, et une justification du principe qui voulait que seuls les grands propriétaires terriens eussent le droit d'être élus au Parlement.

> In so far as the representation of panoramic prospects serves as an instantiation of the ability of the man of 'liberal mind' to abstract the general from the particular, it was also understood to be an instantiation of his ability to abstract the true interests of humanity, the public interest, from the labyrinth of private interests which were imagined to be represented by mere unorganised detail. (Barrell 29)

Ce lien entre contrôle économique et politique de la terre, contrôle visuel et capacité d'abstraction est tout particulièrement apparent dans les « prospects » et les « portraits » de propriétés (« estate portraits ») du dix-huitième siècle, qui correspondaient plus ou moins à la vue du propriétaire sur son domaine. Les vues de Hampton Court produites par Leonard Knyff vers 1700 en sont un exemple remarquable (Fig. 6), réunissant les caractéristiques du genre: une vue aérienne centrée sur la demeure du propriétaire, et montrant l'étendue de ses dépendances, tout en combinant une multitude de détails topographiques permettant d'apprécier sa valeur économique. Au fur et à mesure que le siècle avance, ces éléments se combinent avec les caractéristiques des paysages idéalisés néoclassiques et assument de plus en plus une dimension universelle, au détriment du détail topographique, soulignant bien le lien qui existait alors entre distanciation généralisante du regard, appropriation visuelle, et propriété foncière. Les portraits de propriétés de Richard Wilson, mais aussi celles de Turner dans les années 1790, illustrent remarquablement cette évolution.

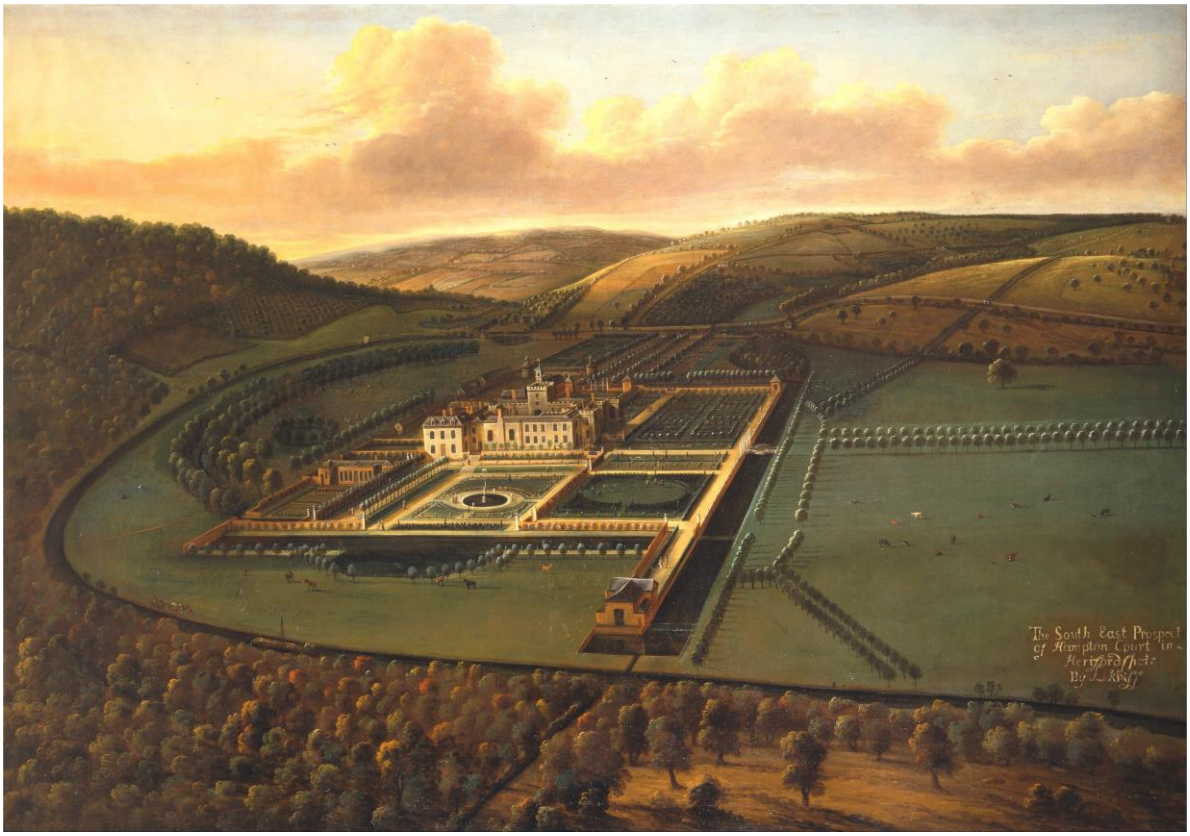

Fig. 6 : Leonard Knyff. *The Southeast Prospect of Hampton Court, Herefordshire*. 1699. Huile sur toile. 148.6 cm x 214.3 cm. Yale Center for British Art.

Le panorama, en un sens, était la culmination de ce regard surplombant du propriétaire terrien, capable de contrôler le pays non seulement par la possession matérielle de l'espace, mais aussi par l'appropriation visuelle de celui-ci. Une différence significative, toutefois, venait du fait que la vue surplombante n'était plus maintenant le privilège du seul propriétaire terrien, mais de tous les visiteurs du panorama, et implicitement la nation tout entière. Le nombre de visiteurs accueillis par les premiers panoramas était tel qu'on a pu y voir le premier média de masse moderne, et le premier à répondre aux aspirations visuelles du citoyen moderne et métropolitain.

En proposant à ce public nombreux et urbain de s'élever au-dessus du quotidien et des contraintes matérielles de la vie dans la grande métropole, il définissait un espace public permettant au spectateur de transcender le particulier, et d'atteindre le détachement et la vue d'ensemble qui caractérisaient jusqu'alors le regard aristocratique. Par là même, le panorama est représentatif d'une certaine démocratisation du regard, qui permettait à tout un chacun de s'approprier visuellement ce qui était auparavant réservé à une minorité. Dans son enceinte, la vue en surplomb, et la découverte de grands espaces en provenance des quatre

coins du monde s'offrait à tous les badauds de Leicester Square ou du Strand. Chacun pouvait, momentanément, accéder à la compréhension totalisante d'un espace qui ne lui appartenait pas.

> Par son dispositif, le panorama réalise un désir particulièrement vif au XIX^{e} siècle, celui d'une maîtrise absolue qui procure à chaque individu le sentiment euphorique que le monde s'organise autour et à partir de lui, un monde dont il est en même temps séparé et protégé par la distance du regard. Un double rêve de totalité et de possession se trouve assouvi, qui fonctionnera comme un encyclopédisme au rabais. (Comment 9)

En offrant davantage de compréhension visuelle, et en proposant dans le même temps un accès virtuel à une forme – encore symbolique – de propriété, le panorama témoignait d'une évolution de l'ordre social et d'une certaine façon rendait explicites de nouvelles aspirations sociales et politiques, alliant individualisme et désir de participation à la sphère publique, qui allaient bientôt s'exprimer dans la pensée libérale (voir à ce sujet Attuel-Hallade).

De façon tout à fait significative, en même temps que le regard se démocratise, et que chacun peut maintenant prétendre à ce contrôle visuel sur le monde, le détail revient avec force. Et cela malgré la distance qui est nécessaire à la composition panoramique. L'une des raisons de ce retour du détail et du particulier vient de ce que le nouveau public citadin était loin de rechercher l'idéalisation et l'universalisation qui avaient caractérisé le goût néoclassique. Curieux et en quête d'instruction, il recherchait avant tout la véracité topographique et l'illusion du réel. Pour ce public, la représentation panoramique se devait avant tout d'être naturaliste, afin de mieux produire un effet de réel, mais aussi parce qu'elle devait avoir une valeur documentaire (un « encyclopédisme au rabais », pour reprendre les termes de Bernard Comment).

De telles attentes rendaient nécessaire une profusion de détails visuels aussi bien que textuels, bien loin des conventions du paysage classique. Tandis que les panoramas incluaient nombre de détails distants non atténués par la perspective aérienne, leurs descriptifs textuels abondaient d'explications historiques et géographiques, très souvent pour compléter un paysage qui pouvait paraître trop dénudé. C'est le cas du panorama d'Athènes, produit à Leicester Square en 1845. Le plan d'orientation, qui consiste en deux bandes horizontales reproduisant la vue (plutôt qu'une projection circulaire à plat) (Fig. 7), évoque un site relativement vide: le Parthénon est distant et une seule ruine est vraiment apparente au premier plan,

le monument de Philopappos. En revanche, il suggère que le panoramiste a trouvé deux moyens de combler ce vide : d'une part en introduisant des scènes contemporaines pittoresques au premier plan, notamment des femmes grecques dansant la romaika, d'autre part en attirant l'attention vers une grande série de points topographiques et archéologiques, numérotés sur le plan, et décrits avec force détails dans le descriptif textuel qui l'accompagne. Autrement dit, loin de laisser le spectateur compléter le panorama par son imagination, le descriptif comble le vide, et apporte notamment la dimension documentaire attendue par les spectateurs.

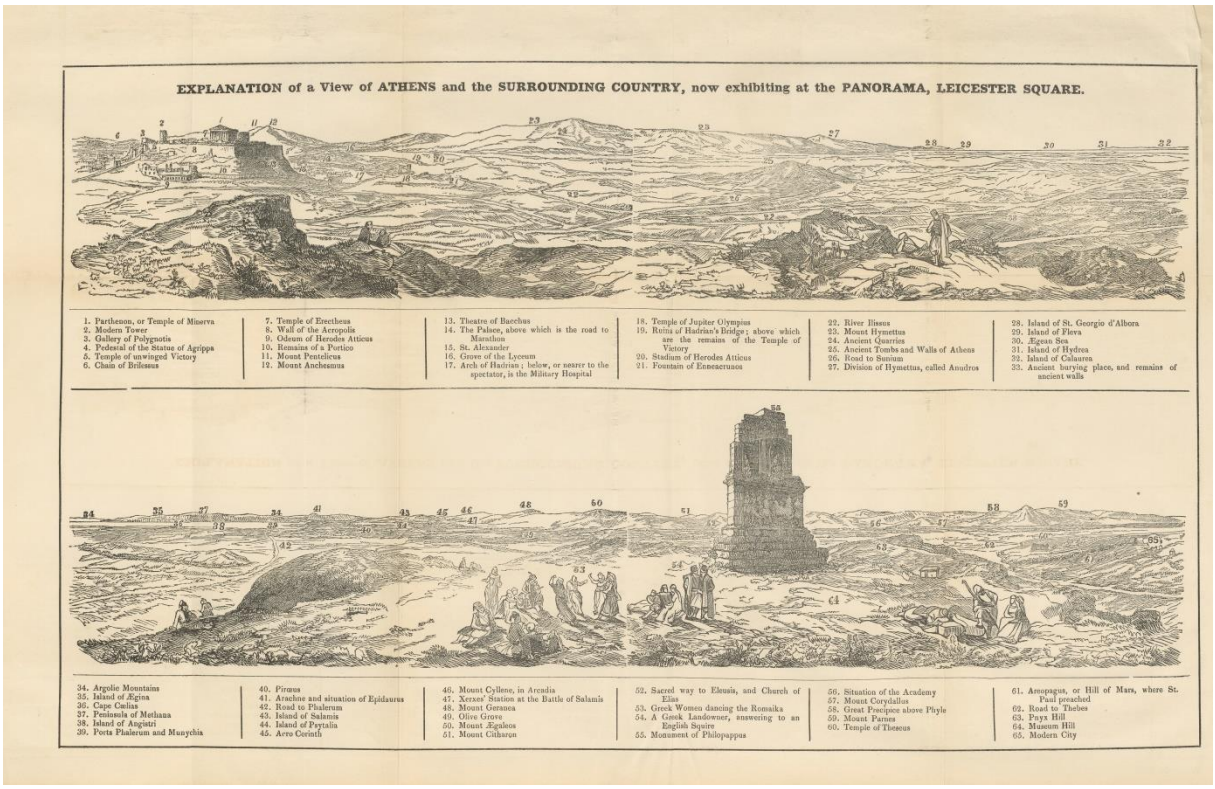

Fig. 7 : Robert Burford. « Explanation of a view of Athens and the surrounding country, now exhibiting at the Panorama, Leicester Square ».
London : Geo. Nichols, 1845. Cornell University Library.

Il est possible de comprendre ce retour du détail en concevant le panorama comme une réponse aux attentes d'un regard qui aspire à la vue d'ensemble, mais pas tant pour s'élever au-dessus du particulier ou du détail trivial que pour tout voir, tout comprendre, et aussi goûter à la multiplication du visible, tout en trouvant un moyen d'ordonner cette multiplication. C'est une évolution de l'attitude spectatorielle qui n'est pas seulement liée à une sociologie du regard, mais qui témoigne aussi d'une modernisation de la vision.

III. Modernisation de la vision: entre unité visuelle et fragmentation

Le panorama, ce n'est pas un hasard, a été développé et est devenu populaire à Londres, la première grande métropole de l'âge industriel. Il correspond à de nouvelles compétences visuelles, qui sont celles de spectateurs urbains capables d'être plongés immédiatement au cœur d'une représentation virtuelle, et d'y déplacer leur regard de façon dynamique. Jonathan Crary voit s'opérer dans ce contexte, dans les années 1820-30, un basculement d'un régime de vision statique et homogène à un régime dynamique et hétérogène, qui prend en compte une expérience humaine de plus en plus fragmentée et multiple. Il est possible d'avancer que le panorama anticipe et participe de cette réorganisation de la vision. En plongeant le spectateur au cœur de la représentation, en l'amenant à s'y déplacer, et en lui proposant une multiplicité de points de vues, il s'adresse à un regard habitué à de multiples sollicitations visuelles.

Mais il répond aussi à un besoin profond d'ordonner l'expérience du visible, à un moment où cette expérience s'accélère et se multiplie au point de se fragmenter en une multitude de perceptions kaléidoscopiques. Il peut être compris comme le moyen d'ordonner cet ensemble de perceptions, ces détails épars de l'expérience urbaine.

Les analyses de Michel de Certeau sur la pratique de l'espace urbain sont à ce sujet particulièrement éclairantes. De Certeau opère une distinction entre d'une part la vue panoramique, qui est « totalisation imaginaire de l'œil » et illusion de lisibilité, et d'autre part la pratique quotidienne de la ville dans sa texture différenciée, par le mouvement aveugle du corps qui s'y déplace. Il explique notamment que l'attrait pour le survol de la ville résulte d'une tension entre une « pulsion scopique » qui est désir de lisibilité, et la conscience de « l'emprise de la ville » sur le corps de ceux qui l'habitent et se déplacent en elle. Il suggère également que l'illusion d'immersion, toute théorique, donnée par le panorama, va à l'encontre de la véritable immersion que vivent les « pratiquants ordinaires de la ville ». En mettant en évidence le contraste entre la représentation totalisante, distanciée, et purement oculaire de la vue panoramique, et l'opacité de la ville pour ses « pratiquants ordinaires », les marcheurs qui se déplacent enveloppés dans la texture urbaine, de Certeau laisse entendre que le panorama répond à un besoin de lisibilité dans un contexte de redéfinition des conditions d'observation ; qu'il répond à une perte de repères

visuels et intellectuels dans l'espace urbain, en tentant une nouvelle forme de représentation totalisante. Dans le même temps, il met en évidence la tension entre vue de près et vue de loin qui articule cette expérience perceptive (171-203).

Une telle tension est rendue évidente par les très nombreux paysages urbains qui firent l'objet de représentations panoramiques, et surtout par les nombreuses mises en abyme des grandes métropoles qui furent proposées par ce nouveau médium. De manière tout à fait significative, plusieurs des panoramas présentés à Londres furent des vues de la métropole elle-même. Ainsi, le second panorama produit par Robert Barker présentait Londres, observée depuis le moulin d'Albion, situé à Southwark, au sud du pont de Blackfriars. Dix ans plus tard, en 1802, Thomas Girtin proposa son *Eidometropolis*, « image de la capitale » circulaire, élaborée à partir du même point d'observation. À ces productions s'ajoute le monumental panorama de Thomas Hornor, réalisé en 1829 à partir de vues effectuées depuis le dôme de la Cathédrale Saint-Paul. Ce panorama, le plus grand jamais peint, se déroulait sur plus de 4000 m^2 de toile et avait nécessité la construction d'un bâtiment spécialement consacré à sa présentation, le Colosseum, construit à Regent Park en 1827.

De telles productions conduisent évidemment à se demander quel pouvait être l'intérêt de montrer aux habitants de la grande ville un espace qu'ils connaissent déjà bien, plutôt que de leur proposer un voyage virtuel vers d'autres grandes villes ou des espaces lointains. Il est bien sûr possible d'argumenter que les spectateurs recherchaient le plaisir de l'illusion, et que l'illusion était d'autant plus intéressante qu'elle s'appuyait sur un lieu connu d'eux. Mais dans le même temps, on peut voir à l'œuvre le désir de lisibilité dont parle Michel de Certeau, désir qui semble s'exercer d'autant plus que l'expérience du visible s'accélère et se multiplie, et qu'il semble difficile d'ordonner le flux ininterrompu de stimulations visuelles que propose la vie urbaine moderne.

La vue panoramique est une façon d'échapper un moment à ce flux, et de retrouver l'ordre et la lisibilité que la vue immergée dans le quotidien ne perçoit plus. C'est aussi un moyen de faire le tri dans le chaos perceptif qui caractérise l'expérience quotidienne de la ville, et d'éliminer les détails qui distraient, pour ne plus garder que ceux qui seraient davantage signifiants. Dans le tri qui est opéré, la question est évidemment de savoir pourquoi certains détails demeurent, plutôt que d'autres, et quelle est leur fonction. Un examen rapide des deux premiers

panoramas de Londres peut apporter quelques éléments de réponse. Si les peintures elles-mêmes ont disparu, il reste en effet des vues en aquatintes réalisées à partir du panorama de Barker, ainsi que des dessins préliminaires de Girtin, qui nous permettent d'apprécier les enjeux de ces spectacles.

Dans le panorama de Barker, les éléments qui apparaissent au tout premier plan sont véritablement envahissants, alors qu'on aurait attendu d'eux qu'ils restent des éléments mineurs de la composition. Leur taille disproportionnée est liée à la technique du panoramiste, qui semble avoir posé sa grille de dessin en un point fixe, puis l'avoir tournée sur six vues successives. À chaque étape, la vue est reproduite très exactement, sans élimination des obstacles visuels du premier plan, encore plus visiblement que dans le panorama de Constantinople mentionné plus haut. Afin de privilégier l'illusion de réel, le panoramiste semble avoir conservé tous les éléments fixes de ce premier plan, sans sélection, que ce soit pour des considérations esthétiques ou documentaires. Le champ visuel est envahi par le toit et les cheminées du moulin d'Albion (Fig. 8).

Fig. 8 : Frederick Birnie, d'après Henry Aston Barker. « Vue de Londres depuis Albion Mills, Blackfriars », 1792, no. 1. (« looking over the windows of the roof to houses, steeples and factories beyond, the countryside on the horizon, a smoking chinmey at left ».) Aquatinte. © Trustees of the British Museum.

Fig. 9 : Frederick Birnie, d'après Henry Aston Barker. « A View of London taken from the top of Albion Mills, Blackfriars », 1792, no. 4. (« Albion Street, looking south across St. George's Circus ».) Aquatinte. © Trustees of the British Museum.

C'est uniquement au second plan qu'une sélection semble avoir été opérée, notamment dans les vues du quartier résidentiel autour du moulin d'Albion (Fig. 9), ainsi que du Pont de Blackfriars : les motifs sont choisis pour leur potentiel pittoresque, mais aussi parce qu'ils mettent l'accent sur la vie quotidienne et sur l'éventail des activités londoniennes. Toute une palette d'occupations est présentée au spectateur : plusieurs véhicules et de nombreux piétons évoquent le dynamisme de la vie urbaine ; un commerçant frappe à la porte d'une maison, tandis qu'une femme l'observe à la fenêtre au premier étage ; des travailleurs ramassent du crottin de cheval ; des porteurs, des ouvriers, un ramoneur, reconnaissables par leurs outils de travail, vaquent à leurs occupations ; des promeneurs issus de classes sociales plus aisées apparaissent çà et là, en déplacement ou en discussion sur le trottoir ; et sur la Tamise est figurée la procession du Lord Mayor, selon les dires de Barker lui-même (« the scene on the Thames was the Lord Mayor's procession by water to Westminster on the 9th of November », Corner 6 ; Ellis 138)

Toutes les couches sociales sont englobées dans la vue, et un registre important d'activités, politiques, commerciales, manuelles ou de loisir, est représenté. L'objectif du panorama semble être non seulement de donner une illusion convaincante, mais aussi une représentation ordonnée de la diversité londonienne.

L'*Eidometropolis* était composé à partir du même point de vue, mais avec une différence importante. On voit chez Girtin un processus d'artialisation et d'idéalisation, avec notamment l'élimination des détails insignifiants du premier plan (Fig. 10). Il n'y a plus les cheminées ni le toit du moulin d'Albion pour s'interposer entre le regard et la vue panoramique. Certains dessins préparatoires font apparaître les détails mis en valeur par Girtin, qui diffèrent légèrement de ceux du panorama de Barker. On retrouve à peu près la même succession de véhicules et de piétons sur le pont de Blackfriars, tandis que sur Albion Place apparaît un élément nouveau: un groupe de travailleurs devant des palissades, sans doute des ouvriers du moulin d'Albion (Fig. 11).

Fig.10 : Thomas Girtin, « La Tamise de Queenhithe à London Bridge, section VII du panorama de Londres réalisé par Girtin, l'"Eidometropolis" ». 1800-01. Aquarelle. 20.7 x 44.5 cm © Trustees of the British Museum.

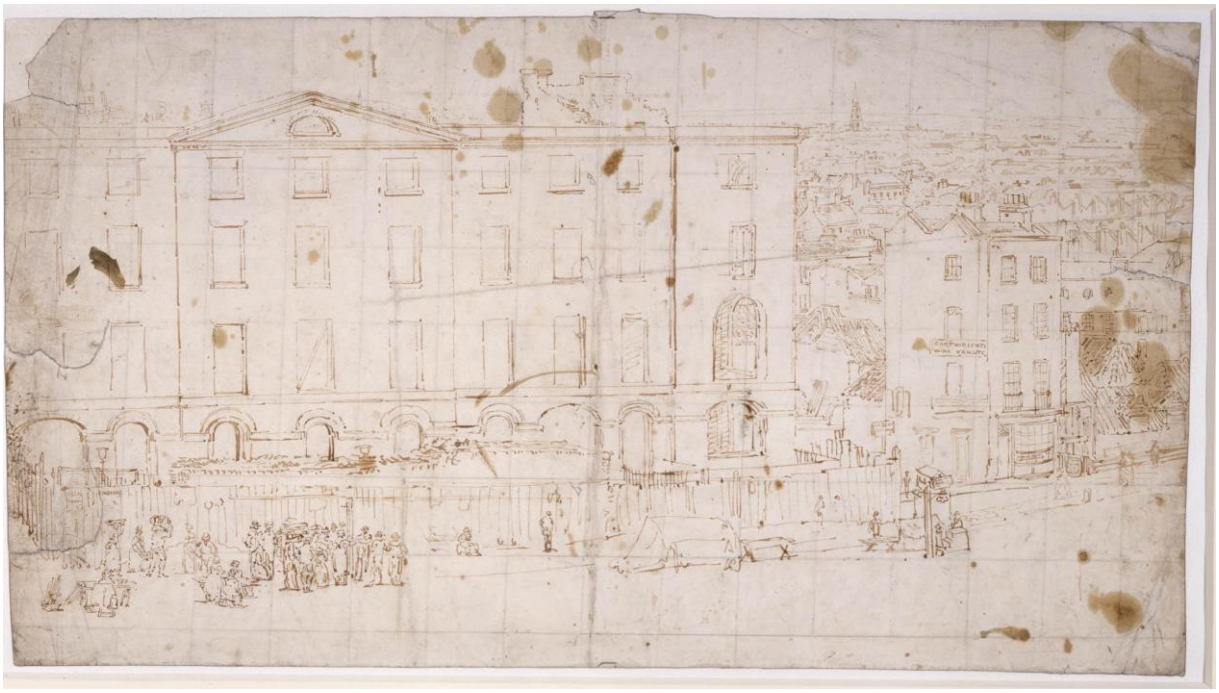

Fig. 11 : Thomas Girtin, « Albion Mills à l'approche de Blackfriars Bridge ; dessin préparatoire pour la section I du panorama de Londres, l'"Eidometropolis" ». Env. 1801-2. Graphite et plume et encre brune. 29 x 53 cm.
© Trustees of the British Museum.

Il y a là une reconnaissance de la spécificité du paysage urbain, de son dynamisme, et de son évolution sociale, avant tout dans les détails du panorama, qui signifient la modernité, qu'il s'agisse des fumées d'usine, de la circulation londonienne, ou encore d'un groupe de travailleurs d'usine. Toutefois, dans le même temps, ces détails sont tous intégrés à un projet esthétique, qui semble l'avoir emporté sur l'effet de réel, du moins si on se fie aux dessins préparatoires de Girtin. Les fumées d'usine s'intègrent à un paysage atmosphérique, tandis qu'au premier plan les travailleurs d'usine rappellent les figures rustiques des paysages pittoresques.[2] En ce sens, la vue panoramique permet à Girtin de réconcilier la pratique traditionnelle du paysage avec la perception de l'espace urbain et industriel. Ses dessins laissent ainsi entrevoir la nouvelle sensibilité que Benjamin voyait à l'œuvre dans les panoramas :

> Les panoramas, qui annoncent un bouleversement dans le rapport entre l'art et la technique, sont dans le même temps l'expression d'une nouvelle sensibilité existentielle. Le citadin, dont la supériorité politique sur la campagne s'exprime de multiples manières au fil du siècle, s'efforce désormais d'intégrer la campagne

[2] Greg Smith signale que la dispute entre le frère et la veuve de l'artiste, suite à la mort de ce dernier, fait apparaître une production hâtive ainsi que le recours à plusieurs assistants, allant à l'encontre de l'interprétation selon laquelle le panorama de Girtin était plus "artistique" que ceux de ses compétiteurs (28-29). Néanmoins, les dessins préparatoires sont empreints de l'émotion et des effets atmosphériques propres aux paysages de Girtin.

> à la ville. Celle-ci s'étend, dans les panoramas, pour devenir un paysage, comme elle le fera plus tard, d'une manière plus subtile, pour le flâneur. (174)

Le panorama peut ainsi être conçu comme une façon de transcender la texture de l'urbain, dont la multiplicité et la modernité sont incorporées dans un paysage familier, et domestiqués par les conventions du pittoresque, comme le suggèrent les vues préparatoires de Girtin.

Au-delà de ce processus, l'autoréflexion proposée par les panoramas londoniens met en évidence les tensions qui se jouent dans les nouvelles attitudes spectatorielles nées de la vie métropolitaine, partagées entre la recherche d'un ordre familier (qu'il s'agisse des conventions du pittoresque ou de celles du paysage idéalisé) et la fascination pour le fragment, le détail de la vie moderne qui remet en question les hiérarchies visuelles familières.

Elles se jouent, nous l'avons vu, dans la résistance du détail au regard qui se voudrait omnipotent, et cela paradoxalement dans la quête même de l'illusion du réel. Les techniques réalistes des panoramistes, en effet, semblent faire remonter ce que Barthes, dans « l'effet de réel » a appelé le « détail absolu », c'est-à-dire le détail insignifiant, sans fonctionnalité aucune, qui dénote uniquement « ce qui a eu lieu » et manifeste la résistance du réel, qui est incontournable et précède tout choix esthétique ou rhétorique, toute structuration (84-89).

Elles se jouent également dans l'inclusion du spectateur en mouvement au sein d'une représentation qui l'entoure et lui promet un regard total, mais ne lui offre qu'une succession vertigineuse de vues et de points focaux, démultipliés à l'image de l'expérience urbaine. L'ensemble qui se déroule sur 360° ne peut être saisi qu'après avoir été parcouru dans ses particularités. A cet égard, le panorama représente l'aboutissement, mais aussi le dépassement, d'une peinture de paysage qui se veut invitation à la promenade et dans laquelle, selon Daniel Arasse, « le parcours du regard se constitue d'un va-et-vient du détail à l'ensemble et de l'ensemble au détail », et « l'effet de plaisir du tableau tient à cette possibilité d'oscillation, entre rapprochement et mise à distance de ses parties » (249). L'immersion du spectateur de panorama répond au désir de promenade déjà présent dans la peinture de paysage traditionnelle, mais le parcours démultiplié qui lui est ainsi proposé dépasse la seule oscillation du détail à l'ensemble, et devient véritablement étourdissant.

Le panorama peut alors être compris comme un dernier sursaut, un dernier effort pour tout réunir en une seule vue, un seul « coup d'œil » pour reprendre sa désignation originale, avant la fragmentation, la reconnaissance que le flux incessant de la vie urbaine moderne ne peut être arrêté. Il ne reflète pas encore l'expérience kaléidoscopique qu'évoqueront plus tard des théoriciens de la modernité comme Kracauer ou Benjamin. Mais la vue d'ensemble, tiraillée entre proche et lointain, démultipliée par une succession de vues particulières, semble déjà prête à se fragmenter, et l'effet général est déjà remis en question par la prolifération du détail. L'ambition d'omniscience dont il témoigne est ainsi dès le départ déstabilisée par la multiplication du visible qu'il tente de contenir.

Références

ARASSE, Daniel. *Le détail*. Paris : Flammarion, 1996.

ATTUEL-HALLADE, Aude, *T.B.Macaulay et la Révolution française: la pensée libérale whig en débat*. Paris : Michel Houdiard, 2018.

BARKER, Robert. « Specification of Mr Barker's Patent for displaying Views of Nature at large, by Oil-Painting, Fresco, Water-Colours, &c.». *The Repertory of Arts and Manufactures: Consisting of Original Communications, Specifications of Patent Inventions and Selections of Useful Practical Papers From the Transactions of the Philosophical Societies of All Nations, etc.* Vol. IV. London, 1796.

———. *A Concise Account of the Views of Constantinople; with a map; and an illustration to the descriptive sheets, which are given to each person who goes to see those Paintings, at the Panorama, Leicester-Square.* London : J. Adlard, env. 1801.

BARRELL, John, « The public prospect and the private view: the politics of taste in eighteenth-century Britain », in Simon Pugh (ed.), *Reading Landscape: Country-city capital*. Manchester : Manchester University Press, 1990. Series : Cultural Politics.

BARIDON, Michel. *Le jardin paysager anglais au dix-huitième siècle*. Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2000.

BARTHES, Roland. « L'effet de réel ». *Communications* 11 (1968) : 84-89. Benjamin, Walter. *Sur le concept d'histoire*. Paris : Payot, 2013.

CAMPBELL, George. *The Philosophy of Rhetoric*. London, 1776.

COMMENT, Bernard. *Le XIX^{e} siècle des panoramas*. Paris: Adam Biro, 1993.

CORBIN, Alain. *L'homme dans le paysage*. Paris : Textuel, 2001.

CORNER, George. *The Panorama (Leicester Square): with Memoirs of its Inventor, Robert Barker, and his Son, the Late Henry Aston Barker*. London : Robins, 1857.

DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Union générale d'éditions, 1980.

CRARY, Jonathan. *L'art de l'observateur: Vision et modernité au XIX^e^ siècle* (1990). Trad. Frédéric Maurin. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1994.

ELLIS, Markman. « 'Spectacles within doors': Panoramas of London in the 1790s ». *Romanticism* 14, 2 (2008) : 133-148.

LITTRE, Emile. *Dictionnaire de la langue française* (1875). Paris : Hachette, 1889.

LOCKE, John. *Essai Philosophique concernant l'entendement humain*. Trad. M. Coste. Amsterdam et Leipzig : Schreuder et Mortier, 1755.

OTTO, Peter. « Between the virtual and the actual: Robert Barker's Panorama of London and the Multiplication of the Real in late eighteenth-century London ». *Romanticism on the Net* 46, May 2007, https://doi.org/10.7202/016130ar

REYNOLDS, Joshua. *Discourses on Art*. Ed. R. Wark. New Haven and London : Yale University Press, 1997.

SMITH, Greg. « Girtin v Girtin: New information on a panorama of London by Thomas Girtin (1775-1802) and his *Picturesque Views in Paris* ». *British Art Journal* XVIII, 3 (Winter 2017/18) : 28-47.

WESTBROOK, Nigel, Kenneth Rainsbury DARK and Rene VAN MEEUWEN. « Constructing Melchior Lorich's Panorama of Contantinople ». *Journal of the Society of Architectural Historians* 69, 1 (March 2010) : 62-87.