

Le format du panorama

Laurent Lescop

► **To cite this version:**

Laurent Lescop. Le format du panorama. Pli, Architecture
édition, 2016, Format(s), pp.199-208. <<http://www.plirevue.com/>>. <sic_01495688>

HAL Id: sic_01495688

https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_01495688

Submitted on 26 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pli – revue

Format(s) septembre 2016

Pli,

17 bis rue de Crimée

75019 Paris

Laurent Lescop

Laboratoire CRENAU AAU UMR CNRS 1563

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes

6 quai François Mitterrand - BP 16202 - 44262 Nantes cedex 2

Laurent.lescop@nantes.archi.fr

Le format du panorama. (pp 199-208)

S'il existe une chose difficile à mettre dans un catalogue, c'est l'image d'un panorama. En effet, que ce soit celui de Barker, l'inventeur du panorama en 1787, représentant Edinbourg, celui de Mesdag en Hollande ou encore celui de Waterloo en Belgique, impossible de savoir où commence l'image et à quel endroit il faut la couper, elle tourne infiniment autour de nous. Ailleurs, la chose est entendue, le format 1 :33, presque carré renvoie aux âges du cinéma de grand papa ou à mon vieil écran cathodique qui prend la poussière au grenier ou encore aux affiches des panneaux publicitaires. Le format 2 :35 s'étire sur toute sa longueur sur les paysages écrasés de soleil des westerns et des grandes épiques épopées.

Car en effet, impossible de séparer la notion de format de la notion de cadre. Le format se définit par le cadre qui le contient quelle que soit sa géométrie. Avant l'invention de la perspective, l'image semblait pouvoir se développer sur toute la surface de la terre, elle n'était arrêtée que par la structure du support et peut-être aussi l'énergie des artistes ! Pensons à la Tapisserie de Bayeux que l'on pourrait poursuivre pendant des kilomètres jusqu'à nos jours et même après, relatant ainsi l'histoire des relations entre la France et l'Angleterre. Avec la perspective, et particulièrement avec la perspective monofocale, le cadre va conditionner le point de vue, la direction du regard. Pour Alberti, la perspective est le lieu d'architecture. Pour Panofsky, la perspective « déthéologise », ce que réfute Francastel indiquant que la perspective organise le monde et le rend commensurable. Mais la mesure ne se fait pas seulement dans le monde représenté, elle se fait aussi dans la projection de celui-ci sur le tableau. Le cadre va construire un format qui lui-même va engendrer des règles de composition : la règle des tiers, le nombre de d'or, la spirale de Fibonacci, tout ce qu'un apprenti peintre ou photographe se doit de connaître et maîtriser. Le format du cadre conditionne son organisation intérieure.

Le panorama lui est un format qui empêche la lecture synoptique de l'image. A distance, se fondant parfois avec le réel, le panorama propose une première lecture verticale, puis demande au corps à se mettre en mouvement, de tourner, de bouger, il faut tourner sur soi-même pour en faire le tour. Le format du panorama impose une mise en mouvement dans une image à l'origine, fixe. En soit, ce n'est pas original : une image, comme au théâtre, semble imposer une unité de lieu, de temps et d'action. Pourtant, Lippi ou Masaccio, peintre de la renaissance, osent rompre l'unité de temps en développant une action dans le format de la toile. Ainsi dans « le Banquet d'Erode » (1452-1465) de Fra Filippo Lippi, Salomé est représentée trois fois dans la toile, pour trois moments clés. Certains se disaient aussi que toutes ces femmes se ressemblaient !!

L'impression cinématique de l'action est ce qui permet à un panorama de réussir l'immersion du spectateur et chaque évolution technique va y contribuer. A peine la photo était-elle inventée que le panorama s'en est emparé, inventant de nouvelles chambres pour créer de nouveaux formats, toujours plus larges. Quand le cinéma est découvert, il est immédiatement mobilisé : les frères Lumière déposent en 1900 un brevet pour la prise de vue à 360° sur une seule plaque, avec une image continue permettant un tour d'horizon, c'est le Photorama. Ils prolongeront également une invention de Grimoin-Sanson, le Cinéorama, qui permet aux spectateurs d'expérimenter un voyage virtuel en ballon. Six projecteurs synchronisés, projettent à l'intérieur d'un cylindre le film d'une ascension tandis que le public est sur une plate-forme construite à l'image d'une nacelle. L'ingénieur Raoul Grimoin-Sanson avait conçu ce dispositif avec 10 projecteurs synchronisés. Le système est hélas très vite stoppé pour des raisons de sécurité dues au fort dégagement de chaleur risquant de mettre le feu à l'ensemble de l'installation !

Le panorama s'est essouffé avec l'essor du cinéma et les grandes rotondes ont fermé. Mais, l'effet que procure une image de très grand format ne pouvait que les rappeler au plaisir de tous. Tout d'abord sous la forme des planétariums, puis au cinéma pour une première tentative proposée par Abel Gance, puis par Disney dans ses parcs d'attractions. En fait le Napoléon d'Abel Gance, réalisé en 1927 ne possède qu'une seule séquence ayant bénéficié de la projection sur trois écrans. Le système Polyvision mis au point par Émile Vuillermoz possédant un format de 4:1 s'est révélé trop complexe à mettre en place et à maintenir, il a fini par être abandonné. On va toutefois voir se développer des projets de projets multi écrans qu'il serait ici trop long d'énumérer, mais on peut avoir en tête le Vitarama (1939, 11 caméras), le Cinérama (1952, 3 caméras), le Circlorama (1958, 11 caméras), l'Hexiplex (1992, 6 caméras). Chez Disney, c'est le Circarama qui offre aux visiteurs une rotonde immersive avec onze écrans disposés en couronne.

Ensuite, ce sont les arts numériques qui ont revitalisé cette forme, tout d'abord à l'intérieur d'un cube, puis d'un cylindre, puis d'une sphère. La projection à 360° devient aussi une forme théâtrale, que l'artiste australien Jeffrey Shaw, directeur fondateur du ZKM à Karlsruhe propose au Wooster Group avec « *There Is Still Time...Brother* » (2007), par exemple, pour des installations où le spectateur/voyeur explore le panorama à travers un judas virtuel. Le format devient celui d'une serrure...

L'écran panoramique, puis le dôme, contribuent à l'effet d'immersion par le fait que le regard est continuellement dans l'image. C'est l'effet d'enveloppement. Mais cet effet d'enveloppement n'est pas forcément donné par l'image projetée, il peut se produire également par le son et par l'imagination. Dans un dispositif théâtral classique ou au cinéma, le lieu de l'action, l'espace diégétique, est contenu par un cadre qui impose une direction de regard. Tous les événements visuels ou sonores proviennent de ce cadre. Mais avec l'arrivée du son stéréophonique puis spatialisé au cinéma, il y a eu un premier effet de débordement. Ainsi s'installe la notion de hors-champ. Le hors-champ est le prolongement de l'action, de l'espace diégétique hors de la vue du spectateur.

L'enveloppement se réalise donc en joignant deux stratégies, une image qui cherche à occuper tout le champ visuel du spectateur et lorsque l'image est bloquée par des impératifs de construction, de structure, le débordement continue en hors-champs, porté par le son et par l'imaginaire. Et pourquoi ne pas faire carrément sauter le cadre, être hors-format ? Au théâtre, par exemple, la disposition frontale va être interrogée pour, au début du XX^{ème} siècle proposer des formes permettant d'être plus immergés dans le spectacle. Les architectes du Bauhaus comme Andor Weinger avec le Kugeltheater (1926/27) et surtout Gropius avec le Total Theater (1927) vont rompre dans ces projets utopiques avec la frontalité pour mettre le spectacle dans toute la salle, cette dernière étant elle-même mobile. Plus près de nous Jacques Poliéri, dans les années 70 et 80, va concevoir des projets de salles comme le Théâtre du Mouvement Total à Osaka (1970), où gradins et scène bougent,

interagissent et plongent plus encore les spectateurs dans l'action. Il faut, pour ce scénographe d'avant-garde, éprouver physiquement les émotions, agir directement sur l'ensemble de l'appareil sensoriel.

Au mitant du XXème siècle, il était de bon ton de posséder son petit panorama portatif. Plié en accordéon, le leporello, présentait le monde sous la forme d'un travelling, inventaire méthodique de la forme des villes. On a même pu acheter des appareils photos jetables à faire des panoramas avec un format d'image de 12x36 ! De nos jours, chacun peut réaliser son panorama, cela a même été un temps un argument de vente pour une marque avec un fruit aimant laisser croire qu'elle est à l'avant-garde de tout. Le format du panorama en devient encore plus étonnant, il est cubique, cylindrique, sphérique. Avec un simple téléphone, le monde s'emprisonne à 360° puis se déploie dans le cadre de l'écran, par morceaux ou dans les dispositifs immersifs tels que les Oculus Rift ou les Google CardBoard. De loin, ce sont deux petits carrés jointifs, de près, les yeux contre l'écran, c'est un monde déployé sans limite, sans cadre...

Statistiques :

Pages	3
Mots	1 390
Caractères (espaces non compris)	7 254
Caractères (espaces compris)	8 634
Paragraphes	15
Lignes	97