

Marin Kasimir ou l'art des passages

Marc-Emmanuel Mélon

Centre de recherche sur les Arts du Spectacle, le cinéma et les arts visuels

Université de Liège

Références de cet article (mention obligatoire) :

MÉLON, Marc-Emmanuel, « Marin Kasimir ou l'art des passages » in HENRION, Pierre (éd.), Marin Kasimir, Bruxelles, Parlement de la Communauté française de Belgique, 2005, pp. 5 – 30.

Marin Kasimir est un homme de passage (il travaille dans toute l'Europe et récemment au Japon) qui a fait du *passage* un art. Passage à travers les genres artistiques, les supports, les techniques et les cloisons souvent étanches qui les séparent. Peintre, sculpteur, photographe, metteur en scène, infographiste, architecte, urbaniste, il est tout à la fois sans jamais être l'un sans les autres. Ses œuvres ne sont ni des photographies, ni des peintures, ni des films, ni des immeubles, mais bien le résultat de nouvelles relations, de nouveaux passages entre les arts de l'espace (architecture, sculpture, urbanisme) et les arts de l'image (peinture, photographie, film, infographie), qui n'appartiennent plus à des univers séparés mais sont indissociables. L'art de Kasimir fraye des passages entre des espaces urbains, architecturés, métriques, mesurables à grandes enjambées, qui invitent le passant à y pénétrer, y déambuler, et des espaces visuels qui construisent de nouveaux lieux, inventent des villes improbables, dessinent de nouvelles places, incurvent les lignes droites, dédoublent les immeubles, creusent les surfaces de profondeurs insoupçonnées, ouvrent d'inattendues perspectives et, littéralement, arrondissent les angles. Un art pour les lieux de passage, pour les gares de bus ou de métro, les parkings souterrains, le vestibule d'un immeuble de bureaux ou le hall d'accueil d'une salle de spectacle, parfois même pour les terrains vagues. Un art pour arrêter les gens de passage, ralentir les voyageurs pressés de prendre leur train, perturber les automobilistes occupés à se garer, surprendre les promeneurs et leurs chiens, détourner le regard des flâneurs perdus dans leurs pensées. Un art qui bouscule les points de repères, perturbe l'ordre des choses, met le monde sens dessus dessous et donne au spectateur des yeux derrière la tête.

Marin Kasimir est un constructeur. Il construit des espaces avec des images et des images avec des espaces et les intègre les uns aux autres. Rarement fut aussi réussie l'intégration de l'art dans la ville, cette vieille idée d'un art public qui traverse toute l'histoire de l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui. Mais l'œuvre de Kasimir fait jouer la notion d'intégration dans les deux sens : ce n'est pas seulement l'œuvre qui s'intègre à l'espace urbain, c'est l'environnement tout entier qui passe dans l'œuvre elle-même. Durant les années 1980, il réalise diverses installations (sculptures et espaces construits) à partir de bancs publics (*Banktheater I et II*, 1986 ; *Place (côté nuit)*, 1986 ; *Ovalon*, 1987-88), dont certaines sont conçues pour des parcs et autres lieux (*The Bench of seduction* et *Center*, 1987). Encore rudimentaire, cette première forme d'intégration est étendue ensuite à tout l'espace. Conçue en 1997 pour la station de métro C.E.R.I.A. à Bruxelles et réalisée en 2003, *Interurbain* (ill. 1) dispose face à face deux images panoramiques de 2,40 mètres de hauteur sur 94 mètres de long, de part et d'autre du quai central de la station, de manière à ce qu'elles puissent être vues par les voyageurs en attente

sur le quai et par ceux qui sont assis dans la rame et qui peuvent voir les images situées à hauteur des fenêtres. Ces spectateurs occasionnels de l'œuvre découvrent le jeu gestuel de certains personnages présents dans les images, qui semblent les désigner du doigt ou exprimer la surprise de les voir, comme si les voyageurs eux-mêmes étaient « intégrés » dans le vis-à-vis des images. L'intégration de la place du Landrel à Rennes (2002) va plus loin encore car ici l'intervention de Kasimir concerne toute la configuration de la place dont il s'est fait l'architecte urbaniste. Le puzzle en est le motif principal, qui renvoie d'un côté à la destination ludique de cet espace urbain, de l'autre à l'idée que chaque pièce de cette installation, y compris une vue panoramique de 33 mètres de long montrant la place elle-même, contribue à la cohérence de l'ensemble. Enfin, Marin Kasimir n'intègre pas seulement l'espace urbain dans l'art public. Il y intègre aussi le temps. En 1997, pour une commande de la Ville de Munich, il réalise une vue panoramique de la Angertorstrasse avant son aménagement (ill. 2), découpe la vue en sept images et les expose dans sept caissons lumineux qui illuminent la nouvelle place publique durant la nuit. Le passant retrouve ainsi dans l'image tout l'environnement dans lequel lui-même se trouve, mais tel qu'il existait dans un état antérieur, mis à plat, découpé, pour ainsi dire conservé dans les vitrines d'un surprenant musée en plein air. Affaire de passages, encore, passage de l'espace et passage du temps, du temps de la place avant l'intervention à ce qu'elle est devenue aujourd'hui, et retour.

Passage en revue (de l'histoire des images)

Passages multiples, donc, dans tous les sens du terme. Kasimir en fraye un autre à travers l'histoire de l'art que son œuvre revisite abondamment, se faisant l'écho, lointain ou non, de l'art de la frise, de la fresque, du bandeau, de la galerie et de toutes les formes d'art ornemental qui s'étendent sur les murs des places et des bâtiments publics, de Lascaux aux bas-reliefs de Louxor ou de Persépolis, des Panathénées aux mosaïques romaines, de la tapisserie de Bayeux aux galeries de sculptures des cathédrales gothiques, des fresques romanes à celles de Giotto à Padoue, des arcs de triomphe aux monuments commémoratifs et façades des édifices publics de toutes les époques. L'art de Kasimir hérite aussi de la prestigieuse histoire de la perspective centrale, dont il faut rappeler qu'elle fut conçue moins pour représenter le monde que pour inventer des espaces imaginaires — la fameuse *Città ideale* et ses multiples dérivés en fournissent les meilleurs exemples. Il se souvient aussi de certaines expériences, plus rares, de perspective curviligne, comme celles de Jean Fouquet au XVe siècle, (ill.3) ou de perspectives dépravées — l'anamorphose en premier. Il revisite enfin l'art du XXe siècle, le constructivisme de Lissitzky (les espaces Proun et les expositions internationales), de Moholy-Nagy (les photomontages), de Rodchenko (photographies et sculptures) et de Vertov (*L'homme à la caméra*). Et, au passage, le *Nu descendant un escalier* de Duchamp.

Mais cette généalogie de grande famille, qui donne des airs de noblesse à l'œuvre de Marin Kasimir, croise une autre filiation, bâtarde celle-ci, car née des amours peu considérés du divertissement, de la machine et de l'illusion. Issue directement de la modernité et d'une histoire des images vulgaires d'abord étrangère à l'histoire de l'art, cette autre généalogie, née au début du XIXe siècle, rejaillira sur l'art du siècle suivant qu'elle contribuera grandement à transformer jusqu'à devenir, avec le cinéma, l'art majeur du XXe siècle. Plusieurs branches, entrelacées, la composent. La première exploite la peinture illusionniste dans des dispositifs spectaculaires comme le panorama — une rotonde circulaire dans laquelle le visiteur découvre une représentation picturale à 360° d'un site ou d'une bataille célèbre — dont Robert Barker dépose le brevet en 1787¹ (ill.4); le diorama, un spectacle mis au point par Daguerre, dans lequel des toiles peintes recto verso donnent l'illusion, selon l'éclairage qu'elles reçoivent, de passer progressivement du jour à la nuit ; et le *moving panorama*, attraction foraine plus tardive qui fait glisser lentement une toile peinte représentant un paysage derrière la fenêtre d'un faux wagon de chemin de fer ou le hublot d'un bateau. Une seconde branche est issue de la photographie, dont Kasimir salue au passage certains de ses maîtres, Atget le premier.

Mais il s'inscrit en particulier dans la longue histoire du panorama photographique, inventé vers 1843 par Frederic von Martens². Cette technique, avec laquelle va se poursuivre la tradition des vues de villes, trouve son aboutissement avec le cyclographe, un appareil de prise de vue panoptique à 360° inventé par Damoizeau en 1891 et qu'utiliseront abondamment les frères Lumière (ill.5). Kasimir, comme Duchamp avant lui, s'inspire aussi de la chronophotographie que pratique le physiologiste français Etienne-Jules Marey à partir de 1878. Une troisième branche passe enfin par le cinéma, sous sa forme première de la *vue* que pratiquaient dans toutes les villes du monde les opérateurs des frères Lumière à partir de 1896 ; sous ses formes modernes ensuite : ses longs panoramiques narratifs évoquent tantôt la Nouvelle Vague et sa manière de filmer Paris, tantôt Fellini (*Roma*), tantôt Wenders (*Alice dans les villes*).

Lointain héritier de cette lignée féconde, l'art de Kasimir exploite certaines propriétés de ces dispositifs sans en poursuivre pour autant les visées premières — la quête de l'illusion (illusion de l'espace, illusion du temps, illusion du mouvement) et l'enregistrement complet du réel dans toutes ses dimensions — qui n'entrent pas dans son projet.

Passage des panoramas

Les nombreux commentaires de l'œuvre de Marin Kasimir ne manquent jamais de rappeler les origines du panorama³, comme si s'imposait à l'évidence un lien historique entre la rotonde imaginée par Robert Barker et les installations de l'artiste. Si ce lien existe, il est délié, car l'objectif de Kasimir est à l'opposé de la recherche du panoptisme et de l'illusion poursuivie par les panoramistes du XIXe siècle. L'un des derniers panoramas encore debout aujourd'hui, le Panorama de Scheveningen peint par Hendrik Willem Mesdag en 1880, se trouve à La Haye, non loin du nouveau *Stadhuis* construit par Richard Meier où Kasimir a installé une de ses propres images panoramiques (*Zoom in / Turn around*, réalisé en 1995). Il est intéressant de comparer entre eux les deux dispositifs, de voir ce qui passe et ne passe pas de l'un à l'autre, de percer à travers la ville de La Haye un « passage des panoramas » (pour reprendre le nom d'un célèbre passage parisien), fictif mais instructif.

Le visiteur du Panorama Mesdag (ill.6) emprunte un passage souterrain, puis un escalier à vis qui le fait accéder à une passerelle circulaire d'où il peut contempler une vue panoramique à 360° de la plage de Scheveningen, avec ses bateaux de pêche échoués sur la grève, son village de pêcheurs blotti au pied des dunes, ses premières installations balnéaires et surtout la mer grandiose et calme sous un ciel clair et aéré. Le spectateur se trouve sous un auvent de toile qui cache la superstructure du bâtiment, au sommet d'une fausse dune de sable parsemée d'objets divers (ancre, filet de pêche, débris). N'était le vol figé des mouettes, l'immobilité des silhouettes sur la plage et le silence pesant de l'ensemble, l'impression de se trouver effectivement au sommet d'une dune devant un splendide paysage marin surprend le plus incrédule des visiteurs⁴. L'effet spectaculaire est d'autant plus puissant aujourd'hui que le temps a passé et que l'œuvre de Mesdag permet de voir comment était la plage de Scheveningen il y a plus de cent ans. À l'illusion de contempler un paysage réel s'ajoute le plaisir de voyager dans le temps.

Du côté de l'Hôtel de Ville, le visiteur qui veut voir l'installation de Kasimir emprunte un chemin opposé. Au lieu de gravir un promontoire, il descend dans les sous-sols, s'égare dans l'immensité d'un parking de voitures, découvre enfin sur un mur rectiligne une photographie panoramique de 75 mètres de long. Ici, la vue d'ensemble est impossible. La vision est limitée par l'envergure de l'installation, mais aussi oblitérée par les piliers de béton et les véhicules garés devant l'image. Pour voir celle-ci entièrement, il faut marcher de long en large, aller et revenir, avancer et reculer entre les voitures qui encombrant l'espace (ill. 7). À cette première difficulté s'ajoute celle de la reconnaissance des lieux représentés dans l'image. La vue panoptique est prise à hauteur d'homme depuis la berne centrale du *Spui*, la grande avenue de la ville sur laquelle est construit l'hôtel de ville. Pour être vue

correctement, et que les principes de la perspective curviligne soient respectés, une vue panoptique devrait être disposée sur le pourtour intérieur d'un cylindre, au centre duquel le spectateur occuperait la position de l'appareil, comme il occupe celle du peintre dans le Panorama Mesdag. Mais ici, la mise à plat de l'image panoptique, collée au mur du parking, bouleverse la perspective. Les lignes de fuite qui devraient être en vis-à-vis se retrouvent côte à côte, les droites s'incurvent, l'espace en trois dimensions se déplie en plans juxtaposés. Une troisième difficulté achève de perturber le spectateur : l'image panoptique tourne à 820°, l'appareil qui l'a prise a effectué deux fois un tour complet sur lui-même dans le sens des aiguilles d'une montre (la marche du temps) et a poursuivi encore son mouvement rotatif de plus d'un quart de tour. Enfin, un zoom progressif, obtenu par infographie, agrandit petit à petit la partie médiane de l'image, en élimine les parties supérieure et inférieure et fait voir en plan rapproché les visages des gens qui attendent le tram. Ainsi, les différents éléments visibles sur l'image apparaissent-ils deux fois au moins, trois fois pour certains d'entre eux, et dans des rapports de distance différents. En outre, d'un tour à l'autre, les choses ont changé, un tram est passé, un personnage s'est retourné, un autre s'est déplacé, un coffre de voiture est ouvert, même les sculptures ont bougé sur leur socle... Après avoir perdu tous ses points de repère dans cet espace disloqué, le spectateur voit s'ouvrir un abîme sous ses yeux, comme un trou dans le temps.

Du Panorama Mesdag à celui de Kasimir, c'est non seulement l'effet d'illusion, mais l'idée même du panoptisme qui s'effondre. Certes, la vue du *Spui* est prise par un appareil rotatif, mais l'impression qu'elle exerce sur le visiteur n'a plus rien à voir avec le sentiment divin de supériorité et de puissance que confère la vue d'un panorama majestueux depuis un point de vue surélevé. L'exposition dans un parking souterrain, les conditions de la vision qui empêchent la vue d'ensemble, la mise à plat de l'image qui transforme la perspective en anamorphose et le passage du temps qui laisse ses marques dans l'image, tout cela fait ressentir au visiteur un sentiment inverse à celui du panorama, celui de l'impossible maîtrise des choses et des limites de la condition humaine. Mais il ressent tout autant l'enchantement que procure la découverte de détails insoupçonnés, le jeu des différences et des répétitions, le plaisir de comparer, la tentation de reconstituer mentalement un espace en trois dimensions. À cet égard, le panorama Kasimir est infiniment plus ludique que le panorama Mesdag, moins illusionniste aussi.

Passages de l'image 1 : peinture et photographie

Pour entrer plus en profondeur dans l'œuvre de Marin Kasimir, et tenter de la comprendre de l'intérieur, il ne faut pas oublier qu'avant tout il est un peintre, car c'est en tant que peintre qu'il pense. Formé à l'Académie des Beaux-Arts de Munich entre 1976 et 1980, où ses professeurs sont encore partagés entre abstraction et figuration, il découvre tout à la fois l'exposition « Les machines célibataires » d'Harald Szeemann en 1977, Marcel Duchamp, les installations vidéo de Dan Graham, Giacometti et son idée de l'homme dans l'espace, les films d'Herbert Achternbusch et de Wim Wenders, les cartes postales de Joseph Beuys et les multiples d'Andy Warhol. Ses premiers travaux prennent pour objet les façades colorées d'immeubles construits dans les années 1950. Kasimir les photographie, les tire en photocopies, joue avec les séries, les formes géométriques et la couleur. Mais si Kasimir est un peintre avant tout, c'est parce que la peinture est pour lui *cosa mentale*. Elle n'est en rien un moyen d'expression (il est aux antipodes de l'expressionnisme), elle est un moyen de construction. À ce titre, il est l'héritier des grands peintres et architectes de la Renaissance, des Brunelleschi, Masaccio, Piero della Francesca, Laurana et bien sûr Vinci, qui ne pouvaient dissocier, par leur réflexion sur la perspective, l'art de la peinture des arts de l'espace.

Le terrain privilégié de Kasimir est la ville contemporaine. Il aime travailler à partir d'espaces urbains déjà dessinés par les architectes et urbanistes, ou au contraire à partir de terrains vagues ou de chantiers, d'espaces en construction. Le quartier nord à Bruxelles, immense chantier abandonné,

longtemps détruit sans être reconstruit, ou la ville nouvelle d'Almere aux Pays-Bas, en construction depuis vingt-cinq ans, ont été pour lui des lieux de prédilection (plus exactement des non-lieux). Mais que les espaces urbains soient achevés ou non, leur traitement en vue panoramique a pour effet de les redessiner, de tracer de nouvelles perspectives. La place de l'Étoile à Paris, avec ses grandes avenues qui convergent toutes vers l'Arc de triomphe, se transforme en une suite d'avenues parallèles d'où l'Arc de Triomphe lui-même est absent. À l'inverse, une place publique d'Almere, de format rectangulaire, avec en son centre un large auvent métallique rouge destiné à accueillir des concerts, semble s'étoiler en trois larges avenues convergeant vers cette grande arche squelettique et dérisoire. Dans une autre vue de la même place, photographiée depuis la terrasse d'un des immeubles qui la jouxte, l'auvent rouge réapparaît mais se dédouble aux deux extrémités de l'image, encadrant la masse blanche du bâtiment d'où la vue est prise. Puisqu'un panorama de plus de 360° permet de capter une seconde fois, à la fin du cycle, l'élément déjà photographié en début de cycle, le redoublement du même référent aux deux extrémités de la vue crée une symétrie visuelle qui n'existe pas dans la réalité. Dans la plupart de ses travaux, Kasimir applique cette symétrie aux formes et couleurs des architectures urbaines. Dans *White*, suite de quatre vues panoramiques prises à l'occasion de la fameuse Marche blanche en 1997, (ill. 8) il rectifie à sa manière le rond-point Schuman à Bruxelles, dispose ses immeubles côte à côte, brise l'axe principal formé par la Rue de la Loi et l'Arcade du Cinquantenaire et encadre le tout par deux « Berlaymont » (célèbre bâtiment de la Commission européenne) tout bâchés de blanc pour cause de rénovation. La place prend ainsi l'aspect d'une scène de théâtre ourlée d'un double rideau blanc. Cet urbanisme factice n'est pas sans rappeler celui — réel par contre — qui présidait aux vues du Baron Haussmann, lorsqu'il redessinait le plan de Paris sous le Second Empire, traçant de larges perspectives à travers le lavis des ruelles et les encadrant de monuments disposés symétriquement de part et d'autre⁵. Mais Haussmann défigurait Paris pour empêcher l'érection de barricades, là où Kasimir encadre de blanc une grande manifestation populaire. Ses vues panoramiques n'ont pas le souci d'enjoliver, mais de *déconstruire* (au sens de Derrida) ce que l'urbanisme a construit, en faisant surgir certains aspects éphémères de la ville (telle une bâche destinée à cacher un immeuble en travaux), mais aussi en rendant visibles les principes qui ont prévalu à sa conception urbanistique. Photographiant un quartier résidentiel d'Almere, Kasimir centre sa vue sur une tour en briques rouges, encadrée de part et d'autre, dans une parfaite symétrie, par deux peupliers verts, deux autres tours rouges à l'arrière-plan, deux immeubles jaunes à l'avant-plan, deux arbres encore et enfin deux rues bordées de petites maisons bleues. (ill.9) L'effet de symétrie, renforcé par les couleurs primaires des arbres et des immeubles, transforme, avec une ironie certaine, cette ville nouvelle en « cité idéale ».

Il est tout à fait indiqué de faire référence ici à l'une des œuvres majeures de la seconde moitié du Quattrocento, anonyme mais longtemps attribuée à Piero della Francesca, puis à Luciano Laurana, le maître de Bramante et Raphaël, et l'architecte du palais d'Urbino où elle est aujourd'hui conservée. La *Città ideale* (ill. 10) est un tableau d'architecture de format très allongé (pour ainsi dire panoramique : 69,5 x 239,5 cm) qui représente une ville imaginaire, avec deux rangées de palais composés d'éléments antiques et modernes disposés symétriquement de part et d'autre d'une ligne de fuite centrale très appuyée conduisant à la porte entrouverte d'un temple circulaire. De loin le plus connu, le tableau d'Urbino n'est cependant pas le seul à proposer une telle « perspective architecturale ». Deux autres tableaux semblables, conservés l'un à Baltimore et l'autre à Berlin, de mêmes facture et composition, sans être pour autant de même format ni de la même main, proposent une pareille vue urbaine construite en perspective autour d'une puissante ligne de fuite centrale passant par un arc de triomphe et la porte des remparts (panneau de Baltimore) (ill.11) ou vue à travers un large portique à trois travées et filant vers la mer (panneau de Berlin) (ill.12). Sans doute peints par des architectes, ces panneaux ont probablement servi de maquette de décors de théâtre⁶. Il revient à Hubert Damisch,

qui les a longuement étudiés, d'avoir relevé combien ces trois panneaux formaient un « groupe à transformations », c'est-à-dire un ensemble conçu selon un même système logique qui, à partir d'une structure en perspective équivalente, fait varier les éléments de chaque tableau les uns par rapport aux autres, comme autant de répliques, de réponses, de transformations concertées des éléments. Voir simultanément ces trois tableaux, en les superposant, permet de mieux comprendre ce travail de variation minutieuse des éléments mais fait bien voir aussi, pour en revenir à notre objet, combien l'œuvre de Kasimir, qui affecte souvent de superposer ainsi ses vues panoramiques, est elle aussi conçue comme un ensemble à transformations.

Dans une série de quatre panoramas réalisés au siège de la firme Glaverbel en 2000 (ill.13), Kasimir superpose quatre points de vue sur le jardin rond qui est au centre du bâtiment. Chaque point de vue *transforme* la vision que l'on peut avoir du même espace autour duquel se déploie sobrement l'enceinte élégante d'un bâtiment horizontal de quatre étages. Le premier panorama brise la forme circulaire du jardin et l'ouvre littéralement comme un livre dont les pages se déploient de part et d'autre de cette brisure centrale. Le second aplanit la courbe de la façade intérieure, l'aligne aux bords droits du cadre, donnant du bâtiment l'image d'un long parallépipède rectangle. Le troisième est une variation inversée du premier, qui respecte la rotondité du jardin au centre de l'image, mais la brise symétriquement aux deux extrémités. Le quatrième point de vue répond au second en se plaçant à l'intérieur du bâtiment dont il souligne, mais en l'ovalisant, l'enveloppe qu'il forme autour du jardin.

L'installation de la place Fontainas à Bruxelles (*Reç + 3*, 1998) (ill. 14) constitue elle aussi un groupe à transformations particulièrement sophistiqué. L'espace sur lequel elle se trouve, et qu'elle représente sur quatre vues panoramiques géantes et superposées, est en réalité un terrain non bâti comme il y en a tant au centre de la ville. Les quatre panoramas montrent cet espace depuis quatre points de vue différents, situés à quatre hauteurs différentes et correspondant à peu près aux quatre points cardinaux (le chiffre quatre, récurrent dans l'œuvre de Kasimir, est structurant : quatre images, quatre points cardinaux, quatre étages). Chaque vue, prise depuis un bâtiment bordant le terrain vague, est composée de la même façon : la caméra se situe sur le seuil d'une fenêtre ou d'une terrasse, entame son mouvement giratoire de l'intérieur vers l'extérieur, puis revient à l'intérieur. Les quatre panoramas sont donc construits sur une symétrie qui place la vue vers l'extérieur au centre de chaque image, et les vues intérieures de part et d'autre. À partir de cette structure logique constante, Kasimir introduit des variantes qui sont autant de répliques, de transformations des éléments propres à chaque vue. La principale est la variante sociale : le point de vue supérieur est pris d'un immeuble de bureaux avec terrasse donnant sur la ville ; le second d'un appartement en construction ; le troisième de l'intérieur d'un laboratoire dentaire ; le quatrième, celui du bas, est vu à travers la vitrine d'une laverie automatique que fréquente une population immigrée. À chaque étage apparaît, tantôt à gauche, tantôt à droite, en plan rapproché, une femme blonde habillée de manière distinguée, un ouvrier portant une casquette, un homme en blouse blanche manipulant un dentier et une jeune maghrébine. Quatre variations d'une même perspective sur la ville, quatre aspects d'une même structure sociale qui font la réalité bruxelloise d'aujourd'hui.

Peintre par la pensée, Kasimir a cependant délaissé les pinceaux pour la photographie. Il utilise pour réaliser ses vues panoramiques une caméra rotative appelée *Roundshot*, fabriquée par Seitz, une firme suisse spécialisée dans les appareils de ce type. Conçu sur le modèle du cyclographe inventé par Damoizeau en 1891, le *Roundshot* est mû par un moteur électrique qui le fait pivoter sur son axe. La rotation n'étant pas limitée, la prise de vue peut dépasser les 360° et s'effectuer en plusieurs tours. L'objectif projette l'image à travers une fente très étroite sur une pellicule 70mm qui défile à la même vitesse que la rotation de la caméra. La mobilité de l'appareil et la parfaite synchronie de la rotation et du défilement de la pellicule sont essentielles : si la caméra ne tournait pas sur elle-même, si elle ne se

déplaçait pas dans l'espace alors que le film défile dans le boîtier, l'image serait filée. La rotation de la caméra, qui inscrit une durée dans l'image, est aussi la condition d'obtention d'une image visible.

Le mouvement de l'appareil n'est pas seulement panoramique. La caméra peut être installée sur un mobile, ce qui permet de réaliser ce qu'on appelle en cinéma des « pano-travellings », images obtenues à la suite d'un mouvement à la fois circulaire et longitudinal. Kasimir a exploité cette possibilité à diverses reprises, en plaçant son appareil sur un chariot de travelling de cinéma (*Interurbain*, 1997-2003), dans une voiture (*Inside Out, Round and Round*, installation pour le parking de la banque ABN/AMRO à Amsterdam, 1999), sur un carrousel (*Originalemans*, 2002) ou sur un bateau traversant la ville du Mans sur la Sarthe ou descendant le Rhin de Bâle à Düsseldorf (*Le Rhin, Der Rhein*, 2004). Il déplace aussi son appareil à la main, ce qui provoque des « bougés ».

Le « bougé », cette hantise des anciens portraitistes (« *ne bougez plus !* »), autrefois erreur à proscrire, aujourd'hui abondamment pratiqué par les artistes photographes, laisse la trace, visible dans l'image, d'un mouvement, donc d'une durée, et rappelle que toute prise de vue photographique (*a fortiori* panoramique) est toujours prise dans le temps. Il existe deux formes de bougé, à la fois récurrentes et essentielles dans l'œuvre de Marin Kasimir. La première est produite par le mouvement des choses et des personnes présentes devant l'appareil et qui se déplacent soudain lorsque la caméra panoramique, effectuant son propre mouvement, est face à elles. Selon la direction ou la vitesse de ce déplacement, le corps en mouvement disparaît soudain de l'image, ou, au mieux, laisse une trace floue. Dans un des panoramiques verticaux pris au Musée d'Orsay, on voit un groupe de spectateurs devant *l'Origine du monde*, de Courbet (ill.15). À l'arrière-plan, des visages flous et à l'avant-plan, comme suspendus dans l'air, la tête et les épaules d'un homme dont on ne voit pas le reste du corps (l'homme a soudain quitté sa place au moment où le mouvement descendant de l'appareil allait le saisir). Le bougé montre ainsi la part d'imprévisible inhérente à la captation photographique, sa capacité à conserver la trace d'un mouvement que le photographe n'avait pas prévu. En même temps, et c'est bien là toute l'ambiguïté⁷ du travail de Kasimir, le bougé peut être mis en scène. Dans *Palais, descendant*, un tapis de 89 mètres de long réalisé pour le grand hall du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles⁸, une jeune fille nue se trouve au sommet de l'escalier conduisant à la Cinémathèque, tandis que des fragments de son corps apparaissent au milieu et au bas des marches (ill.16). Cette évocation non cachée du célèbre *Nu descendant l'escalier* de Duchamp (ill. 17), dont on sait qu'il fut inspiré par les travaux de Marey (Ill. 18), eux-mêmes à l'origine du cinéma, montre que le dispositif panoramique est susceptible de produire ce qu'on pourrait appeler « des effets de chronophotographie aléatoire ». Dans l'installation de la *Angertorstrasse* à Munich, où l'on voit un homme se déplaçant à grandes enjambées vers la droite de l'image en laissant derrière lui une longue trace fuligineuse orange, comme un large trait de couleur qui vient barrer l'image, ces effets de chronophotographie aléatoire entament un mouvement qui va exactement de la photographie à la peinture. La seconde forme de bougé est provoquée par le mouvement délibéré de l'appareil, lorsque Kasimir le déplace à la main. Ce déplacement brouille l'image, la tache, la dilue dans le flou, la barre de ratures et de biffures, l'étoile d'éclats de couleurs et de lumières. Ces bougés qui transforment en toiles de Jackson Pollock des pages entières du livre panoramique sur Almere (*Dag Almere*, 2001) (ill.19), qui *fantômisent* les participants au passage à l'an 2000 sur les Champs Elysées, qui voilent d'un rideau aqueux le bâtiment de l'école C.E.R.I.A., font resurgir la plasticité de l'image par-devant ce qu'elle représente, la couleur par-devant les contours, la lumière par-devant ce qui la réfléchit, et donc l'intention, forcément artistique, de celui qui a ainsi brisé l'effet miroir de la photographie et opacifié la transparence de l'image⁹. Ce geste délibéré est exactement celui que Kasimir commet quand, dans *Room Full of Mirrors* (1998) (ill.20), il brise les miroirs en vis-à-vis qui réfléchissaient et multipliaient sa propre image. L'appareil panoramique qui capte son geste en fige soudain les *éclats*, dans une composition cubiste toute picturale, avant de

poursuivre son mouvement rotatif et découvrir en fin de parcours la vue d'ensemble sur la ville qu'occultaient les miroirs eux-mêmes. Cette mise en scène de la traversée des miroirs effectuée ainsi le passage aller-retour de la transparence à l'opacité, de l'image spéculaire du miroir à la peinture pour en revenir ensuite à la photographie. Résultat d'un dispositif complexe et véritable piège à regard, *Room Full of Mirrors* est une sorte de manifeste artistique à haute valeur symbolique qui illustre de manière exemplaire ces multiples « passages de l'image »¹⁰ entre peinture et photographie qui sont au cœur de l'œuvre de Marin Kasimir.

Passages de l'image 2 : photographie et cinéma

Passages aussi entre photographie et cinéma¹¹. Le *Roundshot*, en effet, est une machine à mi-chemin entre l'appareil photographique et la caméra de cinéma¹². Elle prend une image fixe, mais ne peut la saisir que dans son propre mouvement, grâce auquel elle étend cette image dans l'espace et dans le temps, réalisant ce paradoxe d'un « instantané continu »¹³ et obtenant une « parfaite congruence entre l'écoulement du temps et le déploiement latéral de l'espace »¹⁴. Kasimir ajoute, à propos de ses premières vues panoramiques prises dans les faubourgs industriels de Bruxelles, en 1988-89 : « Le panoramique prend une position “androgyné” entre la photo et le film, il s'agit d'ultra-courts métrages où il y a du temps qui passe d'un côté à l'autre de l'image, donc à travers l'espace. »

¹⁵ Onze ans plus tard, il réalise une sorte de long métrage, et même une superproduction. *L'envers du passage* (ill. 21) est une des œuvres de Kasimir qui a poussé au plus loin l'étendue de l'image dans l'espace et dans le temps. Cette commande de la Mission 2000 en France a été réalisée à Paris sur les Champs-Élysées, lors du passage à l'an 2000¹⁶. L'image commence le 31 décembre vers 17h, parcourt l'avenue en un travelling continu, monte sur les toits pour filmer l'embrasement de la tour Eiffel à minuit et la mise en marche des onze grandes roues installées sur les Champs, redescend dans la foule, circule parmi les passants, capte des visages, des sourires, des regards, s'achève le 1er janvier à 11 heures du matin. Le résultat de ce « passage immobile », de cet instantané de seize heures, est une image fixe continue de 60 mètres de long, qui a été exposée à Bruxelles¹⁷ et publiée en livre, co-signé avec Frédéric Migayrou¹⁸.

Marin Kasimir appelle ses prises de vue des *tournages* car, selon lui, la procédure d'enregistrement et la dimension narrative sont plus proches de la vidéo et du cinéma que de la photographie. Pour le tournage de *L'envers du passage*, il a travaillé avec une douzaine de personnes, regroupées en quatre équipes réparties par secteurs, avec quatre appareils de prises de vue. Dans *Interurbain* (2003), il fait poser Fabien de Cugnac, son infographiste, Jean-Pierre Hoa, l'architecte de la station de métro où l'œuvre est installée (ill.22) et trois figurants disposés en vis-à-vis, et signe sa composition à la manière d'Hitchcock, en apparaissant lui-même incidemment, portant son fils sur ses épaules. Pour *Zoom in / Turn around*, le vaste panorama qu'il réalise en 1995 pour l'Hôtel de Ville de La Haye, il contrôle un maximum d'éléments : il choisit le jour du tournage de manière à avoir un ciel blanc, des étendards jaunes annonçant une exposition Mondrian et des drapeaux orange commémorant le *Queen's Day*, change les publicités des arrêts de tram, fait placer certaines voitures dont il a choisi la couleur, des sculptures sur des socles, de grosses roues de câbles que des ouvriers sont en train de poser, des figurines publicitaires, une effigie de James Dean, etc. Enfin, il engage trente-cinq figurants, choisit leur costume, les positionne dans l'espace, prévoit les attitudes différentes qu'ils devront avoir au premier tour et au second tour de la prise de vue (ill. 23 et 24).

Mettre en scène, c'est d'abord faire des choix : choix du point de vue (où poser la caméra est la première question que se pose un cinéaste), choix du cadre et de ce qui sera ou ne sera pas dans le champ (donc aussi dans le hors-champ), et choix de l'instant où l'on va enclencher la prise de vue.

Ces trois choix fondamentaux constituent les conditions d'émergence du récit. Bien qu'elle soit fixe, l'image panoramique est forcément narrative, puisque la prise de vue se déroule dans le temps, avec un début et une fin entre lesquels quelque chose, même insignifiant, peut se produire. Les premières vues panoramiques réalisées en 1989 dans un quartier périphérique bruxellois, autour d'un bassin industriel, avec les entreprises *Labor* et *Artifex* de part et d'autre, (ill.25) sont nées d'une réflexion sur le lieu qui apparaissait aux yeux de Marin Kasimir comme un théâtre appelant une action, une mise en scène¹⁹. Il décide de situer cette action aux extrémités gauche et droite de l'image, en accord avec l'aspect périphérique du lieu, et d'apparaître lui-même dans deux attitudes différentes, courant vers le bassin ou « s'auto-poursuivant ». Cette double action suppose que, de l'une à l'autre, Kasimir ait bougé, qu'il se soit retourné et que son changement de position se soit produit dans le dos, si l'on peut dire, de la caméra et n'ait pas été enregistré par l'appareil. Ce mouvement, qui demeure invisible à l'image mais dont on perçoit les indices à ses extrémités, récuse donc l'idée, souvent soutenue par les théoriciens et les historiens des arts visuels, que la photographie panoramique serait une photographie sans hors-champ²⁰, sous prétexte qu'elle englobe tout l'horizon. C'est sans doute exact au regard du dispositif photographique et de la logique du cadre. Mais le hors-champ dont il est ici question est bien un hors-champ de cinéma, c'est-à-dire le produit d'une mise en scène.

Aux yeux d'un observateur attentif, la vue à 360° prise sur la *Angertorstrasse* à Munich (ill. 26) avant son réaménagement est pleine de surprises. Un groupe d'enfants et quelques adultes sont sur la place, regardant vers la caméra. Derrière eux, un homme clownesque vêtu d'une veste orange, d'un pantalon jaune et d'un chapeau pointu blanc et bleu se déplace à grandes enjambées vers la droite de l'image, laissant derrière lui une traînée ondoyante et floue. Curieusement, cet homme disparaît au centre de l'image, avant de réapparaître quelques mètres plus loin, comme s'il était devenu temporairement invisible. Mais tandis que l'image conservait la trace (partielle) de cette action, une autre action se produisait hors-champ, que l'on n'a pas vue et dont l'image ne donne à voir que le résultat. À l'extrême gauche, on voit une grue télescopique, et, à l'avant-plan, devant un side-car, un homme blond à cheveux longs. À l'extrême droite de l'image, on retrouve la grue, mais orientée dans un autre sens, et l'homme blond se trouve à l'arrière-plan, derrière le side-car. Entre le début et la fin de la prise, la grue a pivoté sur elle-même et l'homme aux cheveux blonds s'est déplacé de l'avant à l'arrière-plan. Cette découverte, le spectateur ne peut la faire que rétrospectivement : c'est après avoir balayé l'image de gauche à droite que le regard, revenant à son point de départ, remarque une différence. Les deux scènes, qui ouvrent et clôturent la séquence, rappellent que, entre les deux, du temps a passé, le temps du déplacement latéral de l'homme à la veste orange, visible à l'image, et le temps des deux mouvements de la grue et de l'homme aux cheveux blonds, invisibles à l'image. Ainsi, le spectateur découvre que, dans cette vue soi-disant panoptique devant satisfaire son désir d'omnivoyance, un *in-vu* subsiste, comme une tache aveugle dans son œil. Il voit tout, et cependant quelque chose lui a échappé, qui s'est perdu dans le hors-champ, qui est comme un trou du temps. On comprend que l'image panoramique inscrit certes du temps dans l'image, mais qu'elle l'inscrit de deux façons différentes : par la continuité, visible dans le champ, et la discontinuité, visible aux extrémités du champ mais produite par le hors-champ. Cependant, cela n'explique pas comment le clown a disparu durant un moment, encore moins comment son chapeau pointu a pu aboutir sur la tête d'un enfant, à l'avant-plan. Aux portes du fantastique, un récit en apparence anodin, mais plein de surprises et de petites énigmes, a déroulé son fil.

Dans ses œuvres de « long métrage » comme *L'envers du passage* (60 mètres), *Interurbain* (2 x 94 mètres), *Palais, descendant* (89 mètres) ou *Dag Almere* (un livre de 142 pages), Kasimir pratique le montage. Par nécessité technique, quand le tournage s'étend sur plusieurs heures, comme à Paris ou à Almere, mais aussi par choix de lier entre elles des prises de vue réalisées en des lieux différents ou à des moments différents, et de construire une continuité factice entre des éléments en réalité

discontinus. *Interurbain*, l'installation monumentale qui orne la station de métro C.E.R.I.A. à Bruxelles, est exemplaire de ce type de travail. D'un côté un assemblage de vues panoramiques de la place de la Monnaie à Bruxelles, prises à partir de plusieurs points de vue, à différentes heures du jour et de la nuit durant 24 heures ; de l'autre un travelling continu à travers le site de l'école C.E.R.I.A. et de ses environs au fil des quatre saisons. Or, par la magie de l'infographie, ces deux séries de vues panoramiques prises en des points différents, à des moments différents, semblent se dérouler de façon continue, homogène et cohérente. Kasimir invente de la sorte de nouveaux lieux, reconstruit la ville à sa manière, une ville qui ressemble étrangement à Bruxelles, mais qui est aussi imaginaire. La place de la Monnaie, dans la réalité étriquée et dominée par la masse écrasante d'un hideux Hôtel des Postes construit dans les années 1970, devient un espace vaste et aéré, ouvert sur de larges avenues et bordé par trois fois par l'élégante façade néo-classique du célèbre théâtre.

Comme la musique, le cinéma est un art du temps. Un film n'est perceptible que dans la durée. Le montage, parce qu'il creuse des ellipses dans la continuité des images, est donc le moyen par lequel le cinéma peut représenter un temps long dans une temporalité courte. Les panoramas de Kasimir, photographiés d'abord, retravaillés ensuite par l'infographie, permettent aussi de représenter des temps longs, mais ils l'obtiennent sans en passer par l'ellipse, c'est-à-dire en conservant l'impression — fausse, bien sûr — de continuité. La séquence centrale du livre sur Almere est remarquable sur ce plan. Elle commence par une vue du *Stadhuis* illuminé dans la nuit. Sur la place qui le jouxte, à proximité d'une scène apprêtée pour la fête, un camion fait sa manœuvre sous la surveillance d'un vigile, une rangée d'arbres verdoie dans la nuit bleutée, et une série de tables installée tout le long d'une rue attend le public du lendemain. Poursuivant son tour d'horizon, la caméra montre l'intérieur vide d'un *McDonnald's* et revient sur le *Stadhuis* au moment où le jour se lève. Le ciel blanchit, la place s'anime, la foule envahit les rues, un animateur déguisé en gros canard vert se promène. Toutes les tables disposées dans la rue sont à présent occupées (ill. 27 et 28); des groupes de gens discutent devant le *McDonnald's*, des badauds regardent la caméra comme dans les premières vues Lumière, les stewards en K-way jaune canari indiquent le chemin, un drapeau néerlandais flotte gaillardement devant le *Stadhuis*, une équipe de télévision fait son reportage sur la fête qui bat son plein. Soudain le gros canard vert se précipite vers la caméra qui ne conserve de son mouvement qu'une longue tache verdâtre.

Un appareil photographique qui effectue des panoramiques et des travellings, qui capte des effets de bougé et de chronophotographie aléatoire, une pellicule 70mm, une image fixe néanmoins inscrite dans la durée et qui se déploie dans l'espace comme un ruban filmique, tout un travail de « tournage », de décoration, de mise en scène, de narration et de montage apte à représenter le passage du temps : tout ceci inscrit les panoramas de Kasimir dans un lieu intermédiaire *entre* la photographie et le film, comme ils l'étaient déjà *entre* la peinture et la photographie. Un art *entre* l'image et l'espace, *entre* l'image et le temps. Un art « entre-images », pour reprendre l'expression de Raymond Bellour²¹, dont l'œuvre de Marin Kasimir illustre si bien la pensée.

L'art des passages

Il est surprenant de constater à quel point Marin Kasimir semble vouloir réaliser sur le plan artistique le programme que Walter Benjamin s'était assigné sur le plan philosophique. Les points de rencontre — les passages — entre l'art du premier et la pensée du second sont trop nombreux pour pouvoir en faire l'inventaire exhaustif²². Rappelons seulement que, de 1927 jusqu'à sa mort en 1940, le philosophe marxiste avait entrepris une vaste étude sur Paris au XIXe siècle, intitulée d'abord *Le Livre des Passages*, puis *Paris, capitale du XIXe siècle*, étude restée inachevée mais qui sert de toile de fond à tous les textes écrits par Benjamin durant cette période²³. Il s'agit d'abord pour le philosophe de l'histoire de voir ce qui « passe » de l'autrefois au présent, c'est-à-dire de la société bourgeoise du

Second Empire à ce que le capitalisme est devenu dans les années 1930 menacées par le fascisme. Le projet ne consiste pas seulement à écrire une histoire sociale et culturelle de Paris au XIXe siècle, mais à décrire la manière dont le capitalisme bourgeois à son apogée avait été élaboré comme un rêve, comme une utopie, comme une illusion, c'est-à-dire, dans les termes de Benjamin, comme une *fantasmagorie*. Benjamin reprend ce vieux mot des illusionnistes et des charlatans qui grugeaient leur public en lui faisant croire qu'ils pouvaient « faire parler les fantômes » alors qu'en réalité ils exploitaient la crédulité de ceux qui avaient des fantasmes (les deux mots ont la même étymologie). Pour Benjamin, le capitalisme était une fantasmagorie qui devait, pour se maintenir, faire du commerce un rêve, de la vitrine de magasin un spectacle, de la ville un théâtre et surtout attribuer un caractère fétiche à la marchandise, laquelle devait apparaître elle-même comme « une fantasmagorie, c'est-à-dire une illusion, une tromperie, dans la mesure où la valeur d'échange (...) recouvre la valeur d'usage »²⁴. Le projet de Benjamin revenait à faire l'histoire de toutes les formes modernes de fantasmagories par lesquelles la société capitaliste se représente et se rêve : la mode, la publicité (dont il dit qu'elle est « la ruse qui permet au rêve de s'imposer à l'industrie » ou encore « une image de la quotidienneté de l'utopie »²⁵), la nouvelle architecture en fer, le chemin de fer, les expositions universelles, la « Haussmannisation » de Paris, le décor d'intérieur et la maison de rêve, le miroir, les phalanstères, la Bourse, la photographie, l'éclairage public, mais aussi les nouveaux comportements de la société parisienne : l'oisiveté, l'ennui, la collection, le goût du nouveau. Étudiant toutes ces formes de la vie moderne, Benjamin en dresse non pas l'inventaire, mais plutôt le *panorama*, la vue d'ensemble, et effectue de multiples *passages* des unes aux autres. Les panoramas et les fameux passages parisiens qui donnent leur premier titre au livre sont en effet des figures clés de l'entreprise du philosophe. Pour Benjamin, les passages couverts, ces « rues intérieures », ces galeries chic qui protègent le chaland de la pluie, constituent la vitrine par excellence du capitalisme et des moyens qu'il se donne pour fétichiser la marchandise. L'un des plus célèbres passages parisiens, le Passage des Panoramas, Boulevard Montmartre, s'ouvrait autrefois entre les deux rotondes construites par James Thayer en 1801 et démolies en 1831. Pour Benjamin, qui remarque que la vogue des panoramas est apparue au même moment que celles des passages, une telle proximité est significative : le panorama permet de voir « la ville à la maison », tandis que le passage est une rue « dont les fenêtres sont comme des loges d'où l'on peut voir à l'intérieur, mais non à l'extérieur »²⁶. Le passage, dont les étalages offrent le spectacle des rêves de la marchandise, offre lui-même un vaste panorama de tous les produits de l'industrie et du commerce et donc de toutes les illusions du capitalisme. Il se transformera bientôt en Grand Magasin dans lequel on peut tout « embrasser d'un seul regard »²⁷.

Le passage est par excellence le lieu de la flânerie. Paris, remarque Benjamin, a inventé le personnage du flâneur, cet œil qui marche avec indolence et observe tout sur son passage, remarque le moindre changement dans la physionomie de la ville, aux étalages ou aux habitudes des gens du quartier. Il est seul dans la foule (tout le contraire, donc, du badaud) et circule parmi elle comme un chasseur dans la jungle. Il jouit, jusqu'à l'ivresse, de son anonymat, de son savoir et de son observation. Il préfigure le détective, mais sa dernière incarnation, dit-il, est l'homme-sandwich²⁸.

À l'instar de nombreux photographes, comme Eugène Atget qu'appréciait tant Benjamin, ou Walker Evans, Marin Kasimir est un flâneur, un œil qui marche, qui observe la ville et qui enregistre tout ce qu'il voit. Si ses vues ne reconstruisent pas le dispositif panoptique des rotondes d'autrefois, elles cherchent néanmoins à embrasser la totalité de ce qu'il voit. Il y a assurément chez lui, comme chez Benjamin du reste, un désir de totalité, un désir de tout voir, à la fois devant et derrière soi, mais la totalité recherchée n'est pas celle que donnerait une vue d'ensemble, c'est celle de l'observation en détail d'une multitude de choses qui pourraient paraître insignifiantes, mais qui, relevées systématiquement par la rotation panoramique, contribuent à produire un discours. Le flâneur en

effet n'observe pas n'importe quoi. Il sélectionne les détails qui alimentent son propos. De même, Kasimir ne place pas sa caméra n'importe où. Il choisit les lieux qui conviennent au discours qu'il entend tenir sur la société contemporaine, c'est-à-dire à la *vision* qui est la sienne, et non plus celle de l'appareil.

Le panorama réalisé en 2001 pour le vingt-cinquième anniversaire de la ville d'Almere aux Pays-Bas est sans conteste une des œuvres majeures de Marin Kasimir. C'est aussi celle qui rencontre au plus près le projet benjaminien, si tant est qu'on puisse donner une forme visuelle à la pensée du philosophe. Le livre commandé par la commune à Marin Kasimir, intitulé *Dag Almere*²⁹, se compose de plusieurs vues panoramiques mises bout à bout et prises dans le centre urbain la veille et le jour de la commémoration.

Le livre s'ouvre sur les quais de la gare. Il est 11h35. Un long bougé indiquant un déplacement de l'appareil à la main descend jusqu'à l'entrée de la station. À cette heure-là, la rue piétonne est encore déserte, quelques taches floues indiquent seulement le passage furtif de passants marchant rapidement durant la prise. La caméra par contre a pris le temps de montrer les terrasses des cafés inoccupées, les chaises empilées, les vitrines éteintes, des vélos abandonnés contre les bancs publics, les enseignes publicitaires disposées sur la chaussée et n'interpellant personne (ill. 29). Le vide du lieu n'est pas sans évoquer les rues de Paris vues par Atget, dont Benjamin disait qu'il photographiait les arrière-cours des immeubles comme «le lieu du crime», tant y foisonnaient une multitude de détails qui attireraient le regard et pouvaient être vus comme autant d'indices de la vie cachée qui se déroulait derrière les murs. Mais, à la différence de celui d'Atget, l'appareil de Kasimir est en mouvement et, après un nouveau bougé, se retrouve à l'intérieur d'un centre de beauté, avec salon de manucure et salle de *fitness*. Poursuivant son mouvement, il capte à travers les fenêtres la place située en contrebas et sur laquelle trône le grand auvent métallique rouge apprêté pour le concert du lendemain. Comme dans les quatre vues panoramiques de la place Fontainas, Kasimir passe de l'extérieur à l'intérieur, et inversement. C'est que Almere l'y invite : comme Benjamin l'avait remarqué à propos de Paris, on aménage la cité comme un intérieur, avec son éclairage public, son mobilier urbain, son grand auvent prévu pour abriter des concerts et, ajoutées à l'occasion des fêtes d'anniversaire de la ville, les longues tables dressées au milieu des rues pour accueillir les visiteurs. De même que le panorama offrait, disait Benjamin, «la ville à la maison», à Almere, on est dans la rue comme chez soi.

Almere est une ville nouvelle qui, comme toutes les villes de ce type, comme le Paris d'Hausmann, est une utopie urbanistique. Très cohérente sur le plan architectural, elle a été conçue de manière à privilégier les espaces piétonniers, qui sont aussi les lieux du commerce et de la vie urbaine. Une galerie commerciale (appellation moderne des anciens passages) en occupe le centre et se prolonge naturellement vers un ensemble de rues piétonnes étroites, bordées de magasins dont les vitrines sont surmontées de petits auvents protégeant le passant de la pluie. Le principe du passage permettant au flâneur de déambuler à l'abri des intempéries et du trafic est donc étendu à la ville entière, qui devient ainsi une gigantesque vitrine commerciale. Dans une rue étroite bordée d'auvents métalliques bleus et pavoisée d'enseignes publicitaires jaunes ou rouges, le mouvement giratoire de la caméra de Kasimir parcourt les étalages hauts en couleurs de toutes les fantasmagories de la société de consommation contemporaine : il passe en revue les marchandises, les chaussures, les sacs à main, les maillots de bain portés par les mannequins immobiles (ill. 30) qui se confondent avec les reflets dans les vitres (Atget, encore) (ill. 31), les annonces promotionnelles en grands caractères noirs sur fond jaune, les bibelots en forme de nains, les plantes vertes emballées dans du plastique orné de gros cœurs imprimés en rouge et blanc, présentés derrière un carton rose sur lequel on peut lire « Voor Moeder » (ill.32). Tout est là : en deux tours d'appareils, Kasimir nous entraîne au cœur de la féerie, au cœur de ce que la marchandise a de plus fantasmagique. Même s'il y a forcément une part de hasard dans la pratique panoramique, ce hasard, comme on dit, fait bien les choses, au sens où il

fait voir ce que, sans lui, on n'aurait pas vu *de cette manière*. Car tous ces détails hautement signifiants ne sont pas isolés, ils constituent les éléments d'un ensemble, les parties d'un tout homogène. C'est ainsi, à coups de synecdoques répétées, que le panorama de Kasimir acquiert sa valeur rhétorique, qu'il énonce son discours, qu'il livre sa vision des choses. La ville d'Almere, synthèse des villes contemporaines, y apparaît comme l'apogée du rêve capitaliste : une utopie urbaine, un univers factice, un simulacre de vie sociale, une fantasmagorie dérisoire ordonnée en vue d'une seule fin dernière : illusionner le chaland.

Le panorama qui n'était, au XIXe siècle, qu'un dispositif spectaculaire destiné à satisfaire le besoin d'illusion, ou, dans sa version photographique, qu'une attrayante curiosité technique, est devenu dans les mains de Marin Kasimir l'instrument adéquat d'une vision du monde d'une surprenante perspicacité. Le mot désignant cette forme de clairvoyance, propre à l'observateur lucide capable de voir ce qui échappe aux gens ordinaires, signifie étymologiquement « voir au travers » (du latin *perspicere*). Il a la même origine latine que le mot « perspective ». Les panoramas de Kasimir, avec leur perspective curviligne, ne construisent pas un univers imaginaire, pas plus qu'ils ne reproduisent le monde tel qu'il est. Ils le déconstruisent, de manière à en faire surgir les fondements, comme Benjamin déconstruisait Paris pour en faire voir les fantasmagories. La perspicacité avec laquelle Marin Kasimir regarde le monde d'aujourd'hui a fait du panorama un art.

¹ La littérature relative au panorama étant très abondante, je renvoie à l'ouvrage de synthèse de Bernard COMMENT, *Le XIXe siècle des panoramas*, Paris, 1993, qui comprend une bibliographie très détaillée.

² Sur l'histoire du panorama photographique et sa pratique contemporaine, voir essentiellement les deux catalogues d'exposition suivants : *Panoramas. Collection J. Bonnemaison. Photographies 1850-1950*, Arles, 1989; *Panorama des panoramas*, Paris, 1991.

³ Voir entre autres : Jacinto LAGEIRA, *Image aberrante en mouvement continué*, in *Marin Kasimir. Histoire de cadres*, catalogue d'exposition, Strasbourg, Bruxelles, 2002, p.58-65. Heinz SCHÜTZ, *Die Kamera Tanzt. Marin Kasimirs panoramatische Fotografie*, in *Marin Kasimir Horizont- & Vertikal*, catalogue d'exposition, Ulm, 2003, p.34-41.

⁴ Parmi d'innombrables témoignages, on peut lire celui de Jan Wolkers qui visita le panorama Mesdag en 1943. Jan WOLKERS, *Un cylindre résonnant des vagues déferlantes*, in *ArtVision. Museum Magazine*, n°1, La Haye, 2003, p.54.

⁵ Nul plus que Haussmann n'a conçu la ville comme une scène de théâtre. Walter Benjamin rappelle que le nouveau Boulevard Sébastopol fut inauguré solennellement en ouvrant à l'approche du cortège impérial l'immense velum qui masquait la nouvelle perspective sur la ville. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle (Le livre des passages)*, tr. fr. Jean Lacoste, Paris, 1989, p. 151 [E 2a, 6].

⁶ Richard KRAUTHEIMER, *The Tragic and Comic Scene of the Renaissance. The Baltimore and Urbino Panels*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, vol.XXXIII (1948), p. 327-348. Hypothèse discutée par Hubert DAMISCH, dans *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1987, p. 218-255.

⁷ Raymond BELLOUR, *La redevance du fantôme* dans *Le temps d'un mouvement*, Catalogue d'exposition, Paris, 1986. Repris dans *L'entre-images, Photo, cinéma, vidéo*, Paris, 1990, p. 85-95.

⁸ Réalisée à l'occasion de la manifestation «Bruxelles 2000», cette œuvre a malheureusement été détruite par l'incurie de l'institution qui l'avait exposée. Elle n'existe plus que sous la forme d'une maquette.

⁹ Voir à ce sujet l'essai de Philippe JUNOT, *Transparence et opacité, Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Lausanne, 1976. Rééd. Nîmes, 2004.

¹⁰ Titre d'une exposition d'art vidéo organisée par le Centre Pompidou en 1990, pour laquelle Raymond Bellour avait écrit un texte sur les multiples «passages de l'image», de la *tavoletta* de Brunelleschi à l'image numérique en passant par la photographie, le cinéma et la vidéo. Voir Raymond BELLOUR, *La double hélice*, dans *Passages de l'image*, catalogue d'exposition, Paris, Centre G. Pompidou, 1990, p. 37-56. Repris dans *L'entre-images 2*, Paris, 1999, p. 9-41.

¹¹ Les rapports entre photographie et cinéma ont fait l'objet de nombreux discours, tant historiques qu'esthétiques, dans les années 1980 et 1990, en particulier sous les plumes de Philippe Dubois et de Raymond Bellour. Voir notamment les n° spéciaux publiés par les revues suivantes : *Photographies*, n°4, Paris, 1984 ; *Photogénies*, n°5, Paris, 1984 ; *La recherche photographique*, Paris, n°3, 1987 & n°13, 1992; et les catalogues d'exposition « Le temps d'un mouvement », Paris, 1988, et « L'effet film », Lyon, 1999, exposition conçue par Philippe Dubois et qui comprenait des panoramas. Les textes de Raymond Bellour ont été repris dans les deux ouvrages déjà cités sous le titre *L'entre-images*.

¹² Philippe Dubois a avancé l'idée que la photographie panoramique était le «chaînon manquant» dans l'histoire des images, entre la chronophotographie de Marey et le cinématographe des frères Lumière. Parfaitement soutenable dans le cadre d'une esthétique des rapports entre photographie et cinéma, cette idée aurait trouvé une meilleure illustration avec l'œuvre de Kasimir. Elle est cependant peu crédible sur le plan historique, comme l'a fait remarquer Michel Frizot dans une réponse à l'article de Dubois, très précise sur le plan technique mais dont le positivisme de la pensée est incapable de rendre compte des effets esthétiques produits par les images sur le regard du spectateur. Philippe DUBOIS, *La question du panorama. Entre photographie et cinéma*, dans *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, n°4, Paris, automne 1993, p. 22-39. Michel FRIZOT, *Revoir le panorama, ou les yeux ont aussi des pieds*, dans *Cinémathèque*, n°6, automne 1994, p. 78-95.

¹³ Comme le remarque Michel Frizot, le défilement de la pellicule dans l'appareil peut faire penser à une caméra de cinéma, mais à une différence près, essentielle : ce défilement n'est pas intermittent. L'appareil ne prend pas une suite d'images instantanées dont la projection successive pourrait reconstituer un mouvement, mais une seule image continue : une image fixe. Michel FRIZOT, *art. cit.*, p.90-91.

¹⁴ Entretien avec Marie-Ange Brayer, dans Marin KASIMIR. *Fragments of longing*, Gent, 1990, p. 103.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cette production, co-réalisée avec Frédéric Migayrou, s'inscrivait dans un vaste projet commun, «La description de l'arche», une tentative artistique et littéraire de décrire l'axe historique qui va de la place de la Concorde à la Grande Arche. Au bout de dix années de travail et environ 700 panoramiques réalisés sur Paris, dont celui pris du sommet de l'Arc de triomphe et installé dans son couloir d'accès (*Le long moment /Le corridor*, 1999), le projet a été abandonné.

¹⁷ Galerie *La verrière*, Boulevard de Waterloo, du 28 avril au 30 juin 2000.

¹⁸ Marin KASIMIR et Frédéric MIGAYROU, *L'envers du passage*, Paris, Jean-Michel Place, 2000.

¹⁹ Entretien avec Marie-Ange Brayer, dans *Marin Kasimir. Fragments of longing, op.cit.*, p. 103.

²⁰ Voir les articles de Philippe Dubois (p. 34) et de Michel Frizot (p. 88), déjà cités.

²¹ *L'entre-images* est le titre des deux recueils d'articles de Raymond Bellour, déjà cités.

²² La notion de *passage*, qui est le fil conducteur de ce texte, est rarement évoquée par la critique de l'œuvre de Kasimir. Parmi les meilleurs commentaires de son travail, celui de Heinz Schütz est le seul à ma connaissance qui envisage le rapport entre l'art de Kasimir et la pensée de Benjamin. Heinz SCHÜTZ, *art.cit.*

²³ L'ensemble des notes prises par Benjamin au cours de sa recherche constitue le volume V des *Gesammelte Schriften*, publiés par Rolf Tiedemann en 1982 sous le titre *Das Passagen-Werk*. La traduction française de l'ouvrage par Jean Lacoste a été publiée aux éditions du Cerf en 1989.

²⁴ Rolf TIEDEMANN, «Introduction», in Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, trad. fr. de Jean Lacoste, Paris, 1989, p. 21.

²⁵ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, [G 1,1], p. 190 et [G 1a, 4], p. 193.

²⁶ *Ibidem*, [Q 2a,7], p. 548.

²⁷ *Ibidem*, [A 3,5], p. 71.

²⁸ *Ibidem*, [M 19, 2], p. 468.

²⁹ «Bonjour Almere», mais «dag» signifie aussi «au revoir» : le titre indique déjà que le livre se présente sous la forme d'une boucle. *Dag Almere*, concept et photos de Marin KASIMIR, texte de Jaap HUISMAN, Almere, 2001.