

VUES D'EN HAUT

INTRODUCTION

L'exposition montre comment la vue d'en haut – des premiers clichés aériens au milieu du XIX^e siècle jusqu'aux images satellites – a fait basculer la perception des artistes sur le monde. Sur plus de 2000 m², l'exposition plonge dans le rêve d'Icare et offre, à travers près de 500 œuvres en dialogue (peintures, photographies, dessins, films, maquettes d'architecture, installations, livres et revues...), un panorama inédit et spectaculaire de l'art moderne et contemporain.

Depuis quelques années, la vue aérienne suscite un regain d'intérêt. Du succès de La Terre vue du ciel de Yann Arthus-Bertrand à la popularité de *Google Earth*, la vue à vol d'oiseau fascine, tant par la beauté des paysages dévoilés que par le sentiment de toute-puissance qu'elle inspire. L'exposition Vues d'en haut prend appui sur cette actualité pour remonter aux origines de la photographie aérienne et explorer son impact sur la création artistique et, de fait, sur l'histoire de l'art.

Les premiers clichés aériens, pris par Nadar depuis un aérostat dans les années 1860, marquent le début de l'émancipation du regard. Voir le monde, non plus à hauteur d'yeux mais depuis une machine volante, revient à briser le modèle de perspective issu de la Renaissance. Le corps, désormais mobile et flottant, n'est plus le point d'ancrage de la vision. C'est un monde sans relief et dénué de saillies ou de creux qui s'offre au regard, devenu panoramique. Progressivement, la terre se mue en une surface plane où les repères se confondent et se perdent.

Commissaire générale

Angela Lampe, conservatrice au Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Commissaire associée

Alexandra Müller, chargée de recherches et d'exposition,
Centre Pompidou-Metz

Commissaire associé pour l'art contemporain

Alexandre Quoi, chargé de recherches et d'exposition,
Centre Pompidou-Metz

Commissaire associée pour le cinéma

Teresa Castro, maître de conférence,
Université Paris III

Commissaire associé pour la photographie

Thierry Gervais, assistant professor, Ryerson University,
Toronto

Commissaire associé pour l'architecture

Aurélien Lemonier, conservateur au Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

SOMMAIRE

1. PRESENTATION DE L'EXPOSITION

1.1 PROPOS DE L'EXPOSITION

1.2 SCENOGRAPHIE

1.3 LISTE DES PRINCIPAUX ARTISTES EXPOSES

2. PARCOURS

2.1 BASCULEMENT

2.2 PLANIMETRIE

2.3 DISTANCIATION

2.4 EXTENSION

2.5 DOMINATION

2.6 TOPOGRAPHIE

2.7 URBANISATION

2.8 SUPERVISION

3. PISTES PEDAGOGIQUES

3.1 PROGRAMME EN HISTOIRE DES ARTS (COLLEGE, LYCEE)

3.2 INTERDISCIPLINARITE

3.3 LITTERATURE

3.4 HISTOIRE

3.5 ARTS PLASTIQUES

1. PRESENTATION DE L'EXPOSITION

1.1 PROPOS DE L'EXPOSITION

La vision plongeante est un thème souvent abordé. Cependant, le propos de l'exposition Vues d'en haut est singulier en ce sens où le parcours raconte de manière chronologique l'histoire de ce regard nouveau et tente de démontrer comment cette nouvelle perception de l'espace a irrigué l'art du XX^e siècle et conditionné notre vision du monde.

L'introduction du parcours consiste en une immersion dans le thème grâce au film des Frères Lumière, pris d'un ballon captif. Le regard devient flottant, il n'est plus ancré : la perspective centrale disparaît. Ensuite, huit chapitres chrono-thématiques se succèdent. Le basculement progressif du regard, d'une perspective horizontale à un point de vue vertical, jalonne le parcours qui comprend plusieurs interludes anachroniques, permettant ainsi de montrer la survivance de certains thèmes au fil du temps.

1.2 SCENOGRAPHIE

Les scénographes, Sylvain ROCA et Nicolas GROULT, ont choisi d'aborder le thème de la vue plongeante de manière littérale. Grâce au promontoire de la médina au cœur de la Grande Nef, les visiteurs ont un aperçu global de l'exposition, d'un point de vue surélevé. La cour qui mène au riad offre également une frise retraçant l'histoire de la photographie aérienne.

Le puits, au centre du promontoire, abrite quant à lui une projection de *Powers of ten* de Charles et Ray Eames. Ce film traite de la taille relative des choses dans l'univers, grâce à une ascension vertigineuse qui multiplie la hauteur du point de vue de la scène initiale par dix toutes les dix secondes jusqu'aux limites observables de l'univers, et redescend ensuite pour arriver à l'infiniment petit, le tout en moins de neuf minutes.

En Galerie 1, la scénographie est beaucoup plus sobre et propose de longues perspectives qui contrastent avec le parcours labyrinthique qui prévaut en Grande Nef. Cette configuration permet ainsi d'apprécier pleinement certaines œuvres, qui dévoilent des lectures différentes selon qu'on les observe de près ou de loin.

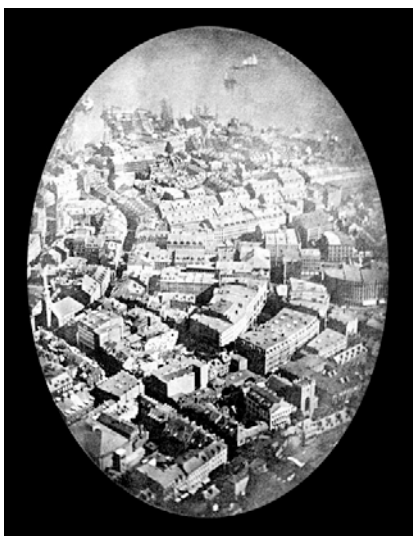
1.3 LISTE DES PRINCIPAUX ARTISTES EXPOSES

- A
ALBERS Joseph
ALMENDRA Wilfrid
ArT errOriste
ARTHUS-BERTRAND Yann
- B
BAY Didier
BAYER Herbert
BAYRLE Thomas
BEL GEDDES Norman
BERKELEY Busby
BLACK James Wallace
BOULADE Antonin
BOURKE-WHITE Margaret
BRAQUE Georges
BRIDGES Marilyn
B.CHEL Christoph
- C
CAILLEBOTTE Gustave
CARLINE Richard
CHASHNIK Ilya
CLOSKY Claude
COBURN Alvin Langdon
CRALI Tullio
- D
DE PALMA Brian
DELAUNAY Robert
DEUTSCH David
DEVAMBEZ André
DESVIGNE Michel
DIEBENKORN Richard
DOESBURG Theo van
- E
EAMES Charles et Ray
EESTEREN Cornelis van
- F
FAROCKI Harun
FRANCIS Sam
FRIEDMAN Yona
FRIZE Bernard
- G
GERSTER Georg
GIACOMELLI Mario
GIMPEL Léon
GOWIN Emmet
GRAUBNER Oscar
GRIAULE Marcel
GROPIUS Walter
GURSKY Andreas
- H
HADJITHOMAS Joana
et JOREIGE Khalil
HALLO Charles-Jean
HENNER Mishka
- K
KANDINSKY Vassily
KERTESZ Andr.
KLEE Paul
KONRAD Aglaia
KOOLHAAS Rem
KRULL Germaine
- L
LALANNE François-Xavier
LE CORBUSIER
LEGER Fernand
LEONARD Zoe
LEWIS Mark
LEWITT Sol
LISSITZKY El
LUMIERE Auguste et Louis
- M
MACLEAN Alex
MALEVITCH Kasimir
MAN RAY
MARINETTI Filippo
Tommaso
MATTHEUER Wolfgang
MOHOLY-NAGY László
MONDRIAN Piet
MONET Claude
- N
NADAR (Gaspard-F.lix
Tournachon, dit)
NAMUTH Hans
NEUBRONNER Julius
NOGUCHI Isamu
- O
O'KEEFFE Georgia
OPPENHEIM Dennis
OTTO Frei
- P
PETSCHOW Robert
PICASSO Pablo
POLKE Sigmar
POLLOCK Jackson
- R
RICHTER Gerhard
RIEFENSTAHL Leni
RISTELHUEBER Sophie
ROVNER Michal
RUSCHA Ed
- S
SCHELCHER André
SCHIELE Egon
SCHUM Gerry
SEVERINI Gino
SHEELER Charles
SMITHSON Robert
SOUIETINE Nikola.
STEICHEN Edward
STEVENS Albert
WilliamSTORR Marcel
STRAND Paul
- T
TATO (Guglielmo SANSONI,
dit)
THIEL Frank
TILLMANS Wolfgang
TISSANDIER Gaston
- U
UMBO (Otto Umbehrr, dit)
UTAGAWA Sadahide
- V
VALLOTON Félix
VOSTELL Wolf
- W
WADSWORTH Edward
Alexandrér
WENZ Emile

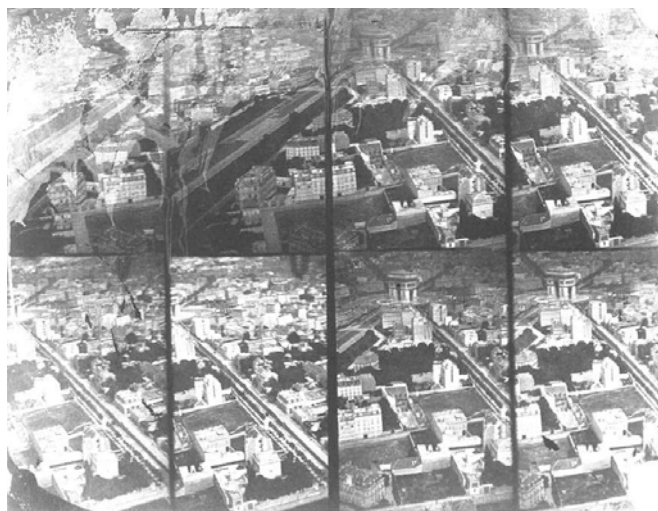
2. PARCOURS

2.1 BASCULEMENT

Les projections imaginaires de vues plongeantes ont toujours existé. Le point de départ de l'exposition s'appuie au contraire sur des vues d'en haut « réelles » — les premiers clichés de Nadar à Paris et de l'Américain James Wallace Black à Boston pris à bord d'aérostats. La nouvelle iconographie que le public découvre alors est surprenante. L'élévation du regard, qui devient panoramique, permet la découverte d'un monde aplani : « La terre se déroule en un immense tapis sans bords, sans commencement ni fin », écrit Nadar.



James Wallace Black, Hot-Air Balloon,
October 13, 1860



NADAR-GAMPARD-ÉLIX TOURNAIENS. The Arc de Triomphe and the Grand Boulevard, Paris, from a Balloon, 1868
Nadar, Vue aérienne sur le quartier de l'Etoile, 1868

Les images en plongée trouvent un écho dans l'élévation progressive de l'angle de vue qu'adoptent les peintres impressionnistes pour leurs représentations urbaines. Ceux-ci sont par ailleurs très proches de Nadar, qui leur prête son atelier à l'occasion de plusieurs expositions.

Un nouveau défi s'offre aux impressionnistes : explorer les angles de vue les plus insolites et les plus surprenants de manière à exploiter toutes les possibilités d'un même sujet. La ligne d'horizon disparaît progressivement de leurs toiles et le centre de leurs compositions n'est plus clairement déterminé.

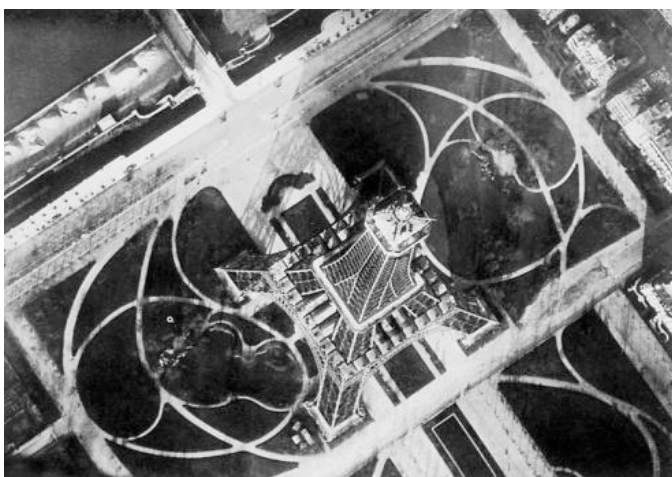
Gustave Caillebotte, Toits sous la neige, 1878



L'effet spectaculaire des vues plongeantes est progressivement exploité par des photographes de la presse illustrée, à l'instar de Léon Gimpel. Ces images ne sont pas directement comprises par le public de l'époque et suscitent à la fois de l'amusement et une sorte de fascination voire de rêve. Par ailleurs, cet engouement est concomitant avec l'intérêt de la population pour les progrès aéronautiques.

Grâce à l'essor de l'aviation et la popularisation des images aériennes, la vue en plongée séduit également les avant-gardes. Cette nouvelle perspective accompagne la volonté des artistes cubistes de dépasser le mimétisme illusionniste ainsi que la perspective hérités de la Renaissance. Des premières compositions de Pablo Picasso et Georges Braque aux vues urbaines de Fernand Léger, les cubistes cherchent à exploiter la vue d'ensemble de l'objet en plongée, qui leur permet d'affiner leurs recherches en vue de représenter sur un même plan les différentes faces du sujet.

En 1909, Robert Delaunay se rend à la première Exposition internationale de locomotion aérienne au Grand Palais. Au cœur de la section consacrée à la photographie aérienne, il prend connaissance des clichés de la Tour Eiffel pris par André Schelcher. Ce motif fascine l'artiste qui exploitera le sujet pendant vingt ans à travers une série d'une trentaine de toiles et d'esquisses. En parallèle, Delaunay collectionne des vues aériennes trouvées dans la presse qui nourriront son œuvre tout au long de sa carrière.

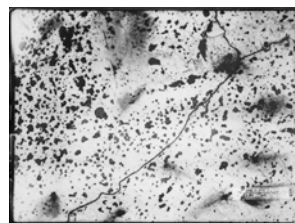


André Schelcher, La tour Eiffel vue en ballon, 1909



Robert Delaunay, Tour Eiffel et Jardin du Champs de Mars, 1922

Les progrès de l'aviation au cours de la Première Guerre mondiale sont essentiels pour le développement de la photographie aérienne. Des centaines de clichés sont tirés dans une optique de stratégie militaire. Aujourd'hui, on reconnaît une dimension esthétique indéniable à ces photographies. Les œuvres de Charles-Jean Hallo rappellent ainsi étrangement les peintures *all-over* de Jackson Pollock, le lâcher de bombes se rapprochant visuellement du lâcher de peinture.



Charles-Jean Hallo, Ornes : le village sous la neige, 1917

2.2 PLANIMETRIE

Avec la prolifération des photographies de tranchées prises depuis une perspective verticale, mais aussi des films et des cartes militaires animées, la Première Guerre mondiale livre une iconographie fascinante aux artistes d'avant-garde. Les clichés aériens, avec leur graphisme linéaire sans horizon ni échelle, accompagnent ainsi l'émergence de l'abstraction géométrique.

L'exemple de Mondrian est éloquent : après avoir vu au cinéma des cartes animées représentant en plongée l'avancement des troupes pendant le premier conflit mondial, l'artiste réalise que des formes abstraites peuvent transmettre des émotions. Sur cette toile, il est aisé de distinguer la géométrie des carrés qui flottent sur le tableau.

Piet Mondrian, Composition avec plans de couleurs Numéro 5, 1917

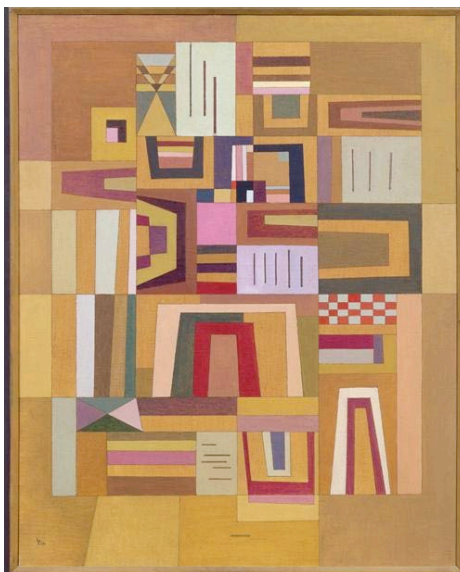


Cette nouvelle iconographie a également un écho en Angleterre – notamment dans l'œuvre du vorticiste Edward Wadsworth – ainsi qu'en Russie où Kasimir Malévitch invente en 1915 le suprématisme. Artiste mais également professeur, Malevitch conçoit pour ses élèves un tableau pédagogique visant à expliquer l'évolution du cubisme au suprématisme en passant par le futurisme. Selon lui, la vision aérienne est l'environnement inspirant du suprématisme.

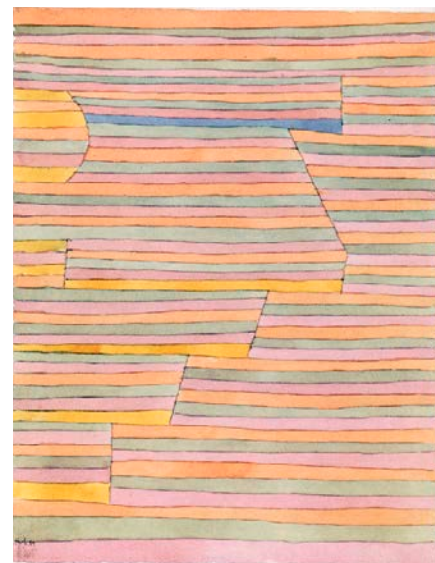
Kasimir Malevitch, Analytical Chart, vers 1925



L'exposition consacre ensuite une section primordiale au mouvement du Bauhaus, dont la philosophie prend un tournant significatif en 1925 lors du déménagement de l'école à Dessau, berceau du constructeur aéronautique Junkers. L'école d'architecture et d'arts appliqués allemande s'ouvre alors progressivement aux technologies modernes. Si les échanges entre les professeurs du Bauhaus et l'entreprise ne donnent pas lieu à des réalisations industrielles, les activités d'Hugo Junkers influencent indéniablement le travail artistique de certains enseignants, en les familiarisant avec ces imageries aériennes.



Vassily Kandinsky, Compensation rose, 1933



Paul Klee, Le soleil effleure la plaine, 1929

Ces vues à la fois concrètes et abstraites correspondent à la vision inédite du monde que recherchent des artistes et professeurs du Bauhaus comme Vassily Kandinsky ou Paul Klee, dont l'œuvre et l'enseignement sont empreintes de cette nouvelle iconographie.

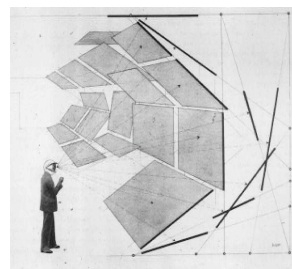
Au cours de la Première Guerre mondiale, Paul Klee est mobilisé en tant que personnel au sol dans l'aviation militaire allemande. Il expérimente de nouvelles perspectives grâce à des vues obliques ou perpendiculaires, qui tendent à éliminer la traditionnelle ligne d'horizon. Vassily Kandinsky, qui n'a probablement volé qu'une seule fois, collectionne pour sa part des coupures de presse représentant des vues aériennes. La toile Compensation rose, qui semble abstraite au premier coup d'œil, est pourtant inspirée d'une vue plongeante sur le parc et le château de Sans-Souci.

2.3 EXTENSION

Grâce à l'essor de l'aviation civile, le champ de vision s'élargit et permet une sorte d'immersion dans un espace étendu aux perspectives multiples, un espace total. László Moholy-Nagy parle d'une « nouvelle expérience de l'espace », plus complète. Il cherche à en reproduire les effets de simultanéité dans des projets scénographiques immersifs et novateurs.

L'artiste Herbert Bayer les transpose, de façon révolutionnaire, dans un dispositif d'accrochage qui investit l'espace d'exposition du sol au plafond. Sa proposition de présentation des œuvres permet de voir les œuvres de tous les côtés et donc de s'immerger dans l'environnement créé par le scénographe.

Herbert Bayer, Diagram of a field of vision, 1930



L'abandon d'un point de fuite fixe conduit également les membres du groupe De Stijl, mené par Theo van Doesburg, à développer une architecture en expansion qui s'appuie sur le renouvellement du dessin axonométrique : le point de fuite disparaît au profit d'une composition où les parallèles se prolongent à l'infini.

2.4 DISTANCIATION

Ce chapitre thématise une caractéristique particulière de la vue plongeante, à savoir la perte d'échelle : l'image est-elle micro ou macroscopique ? Il semble en effet parfois difficile de reconnaître le sujet des clichés : le monde devient méconnaissable lorsqu'il est vu d'en haut.

Ainsi, en observant attentivement les clichés de Man Ray et Sophie Ristelhuber présentés côte à côte, il est impossible de déterminer s'ils représentent le désert du Koweït vu d'avion ou le grand verre de Duchamp capté en plongée. Sophie Ristelhuber, frappée par l'aspect similaire des deux photographies, a d'ailleurs choisi pour titre À cause de l'élevage de poussière de Man Ray.

Man Ray, Marcel Duchamp, Elevage de poussière, vers 1920



Cette réflexion s'appuie sur le concept théâtral de l'effet de distanciation de Brecht : voir d'en haut nécessite un effort de la part de l'observateur, en vue de reconstituer le sujet et le contexte de l'image. Se muant en un processus constructif, l'acte de voir amène le spectateur à prendre conscience de son pouvoir de renversement : celui-ci est en effet capable de recréer une image à partir d'une vue concrète.

Au milieu des années 1920, émerge sous la plume de László Moholy-Nagy une nouvelle conception esthétique qui marque la photographie moderniste à travers l'Europe. L'essence de cette Nouvelle Vision, qui privilégie les angles de vue insolites comme celui de la plongée, réside dans une complexification de notre mode de perception. En phase avec la vie moderne, les photographes comme André Kertész ou Germaine Krull favorisent les motifs urbains vus en surplomb – les ponts, les places, les voies ferrées – auxquels ils se plaisent à conférer une qualité onirique, voire fantastique.



André Kertész, Tour Eiffel, 1929



Laszlo Moholy-Nagy, From the Radio Tower. Bird's Eye view. Berlin, 1928

2.5 DOMINATION

Exaltant et enivrant, le point de vue décollé procure une sensation de puissance. Il sied parfaitement aux chorégraphies orchestrées de foule, théorisées par l'intellectuel allemand Siegfried Kracauer en 1927 à travers la notion de « l'ornement de masse », se référant explicitement aux vues aériennes. Il désapprouve la culture du divertissement de masse et établit un lien entre l'esprit capitaliste américain, symbolisé par les méthodes de production fordistes, et ces performances musicales.

La vue plongeante est ainsi un outil utilisé par les puissants. En effet, ceux-ci ont largement utilisé la métaphore du regard omniscient. Avec la montée des régimes totalitaires, cette vision dominatrice est autant adoptée par les toiles du mouvement de l'Aeropittura futuriste que par les films de propagande nazie. L'immense photographie d'Andreas Gursky, prise à Pyongyang lors de la mise en scène humaine géante en l'honneur de Kim Il-Sung, montre justement la persistance des mêmes procédés, toujours employés par certains régimes de nos jours.



Tullio Crali, En piqué sur la ville, 1939



Andreas Gursky, Pyongyang V, 2007

Aux États-Unis, la photographie depuis un avion, notamment celle de Margaret Bourke-White, devient un outil de sublimation efficace pour mettre en scène la suprématie américaine. Correspondante du magazine *LIFE* fondé en 1936, la célèbre photographe souligne la puissance américaine en multipliant les clichés aériens – de la ville moderne, des ouvriers construisant les buildings ou encore de gigantesques barrages – dans les pages de la presse populaire illustrée.

Margaret Bourke-White, [ADC4 Flying over New York City](#), 1939

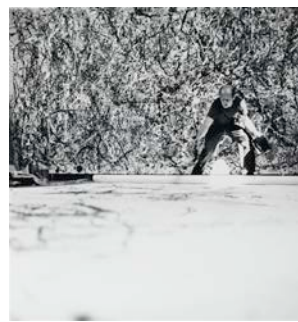


2.6 TOPOGRAPHIE

Avec l'essor de l'aviation civile, le survol des territoires devient après-guerre une source d'inspiration féconde pour les artistes, notamment aux États-Unis. À la suite du basculement instauré par les drippings de Jackson Pollock, la cartographie s'impose comme un nouveau modèle esthétique pour la peinture abstraite des années 1950 et 1960.

Hans Namuth, à travers ses photographies et son film consacrés à Jackson Pollock, n'immortalise pas seulement l'artiste en communion avec ses peintures *all-over*, il nous invite dans l'intimité de la création. Dans une position surplombante par rapport à la toile, Pollock fait couler la peinture. La photographie incarne ainsi l'*action painting*, où l'action de peindre est le sujet même de l'œuvre. Le film est en quelque sorte une mise en abîme de la vue d'en haut dans l'œuvre de l'artiste expressionniste américain. En effet, le photographe filme Pollock qui domine lui-même sa toile, en surplomb.

Hans Namuth, [Jackson Pollock](#), 1950



Par ailleurs, cette vidéo met en scène la véhémence du geste du peintre qui jette la peinture sur la toile, à la manière des bombes lancées depuis les avions. Le résultat est étonnamment proche des clichés aériens de Charles-Jean Hallo pris au cours de la Première Guerre mondiale.

Ancien pilote de chasse de l'armée américaine, Sam Francis entame une longue et pénible convalescence à la suite d'un accident d'avion qui l'amène à peindre. Cloué à l'horizontal, il réalise ses toiles posées à même le sol depuis son lit. De cette manière, il illustre les souvenirs de vol de ses deux tours du globe en 1957 et 1958 : des nuages, des étendues de terre ou encore la mer s'entremêlent dans ses tableaux. Le pouvoir d'abstraction de la vue d'en haut est d'une telle intensité que le peintre s'éloigne naturellement de la figuration.

Sam Francis, [Round the World](#), 1958/59



Les progrès de la photographie aérienne ont également influencé les sciences humaines. De nombreux sites archéologiques ont en effet été découverts par hasard en les survolant. C'est ainsi que Paul Kosok a pris connaissance pour la première fois des géoglyphes de Nazca en 1939. Après une tentative infructueuse de documentation photographique du site depuis le sol en 1979, Marilyn Bridges décide de louer un avion pour embrasser du regard l'ensemble des géoglyphes péruviens.

Marilyn Bridges, [Great Triangle. Overview. Nazca. Peru](#), 1979



Outre leur intérêt scientifique, ces inscriptions ancestrales, longues de plusieurs centaines de mètres, oscillent entre formes géométriques et figures animales. Les clichés de Marilyn Bridges nous révèlent la beauté de ces impressionnants témoignages, conçus pour être vus du ciel. Messages à destination des dieux ou encore chemins cérémoniels, leur signification demeure mystérieuse.

L'archéologie aérienne, qui avait permis à partir des années 1920 de révéler les structures du territoire invisibles à l'œil nu, constitue une référence pour les artistes du Land Art. Dès la fin des années 1960, Robert Smithson et Dennis Oppenheim commencent à élargir le champ de l'art à l'espace topographique.

Leurs interventions monumentales sont restituées par le biais d'une documentation, qui privilégie elle aussi le point de vue en hauteur. L'outil photographique est donc indispensable en vue de faire connaître au public leurs œuvres dans la nature, sans faire l'expédition sur le site concerné.

Néanmoins, une controverse persiste quant à la valeur des clichés. Par définition, l'œuvre est éphémère et ce qui subsiste réside dans les documents qui l'illustrent. Les photographies ne sont donc pas l'œuvre, ce qui explique parfois la réticence des artistes eux-mêmes puis de leur famille lorsqu'il s'agit de les exposer.

Dennis Oppenheim, Target, 1974



2.7 URBANISATION

Si le dynamisme de la ville verticale constituait le paradigme des visions urbaines d'avant-guerre, l'étendue d'un tissu citadin disloqué, qui se dissout en un réseau de circulation désincarné et lointain, commence à intriguer les artistes dès les années 1960.

Déjouant les codes esthétiques de la représentation totalisante des métropoles modernes, leurs œuvres invitent à une lecture plus critique de l'approche aérienne et se basent sur une approche fragmentée de la ville.

Ed Ruscha, Wen Out for cigrêts, 1985



Frappé par la ressemblance des grandes villes américaines lors de vols réguliers entre Miami et Los Angeles, Ed Ruscha illustre l'image similaire qu'il perçoit des deux métropoles, à travers sa toile Wen out for Cigaretts. Le photographe allemand Wolfgang Tillmans nous confronte également aux vues du ciel utilisées comme un outil privilégié pour mettre en lumière les failles de la modernisation urbaine et de la standardisation du bâti pavillonnaire. Depuis 1985, il photographie des villes depuis le hublot ou le cockpit d'un avion au moment de l'atterrissage. A ce moment précis, la ville se réhumanise. Cependant, la physionomie urbaine apparaît abstraite et ne permet plus de les distinguer. Les œuvres de Tillmans soulignent ainsi la perte d'identité des villes : l'artiste renforce ce sentiment en n'indiquant pas le lieu des clichés.

Par ailleurs, la vision aérienne permet aux architectes et urbanistes de mettre en perspective l'échelle territoriale de leurs édifications. Traumatisé par la destruction des villes allemandes durant la Seconde Guerre mondiale, l'architecte Frei Otto privilégie des constructions « pauvres » légères et pénétrables — la structure en toile par exemple — en contraste avec des bâtiments que l'on croyait éternels et qui se sont finalement écroulés. Le travail de Frei Otto a inspiré d'ailleurs Shigeru Ban pour la conception du chapeau chinois du Centre Pompidou-Metz.

L'une des pièces emblématiques de cette section est le cercle de la confusion de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige. Le point de départ de cette œuvre participative est une immense photographie de Beyrouth en reconstruction à la suite de la guerre civile. Les visiteurs sont invités à déconstruire la ville morceau par morceau en décollant les petites parcelles prédécoupées derrière lesquelles figurent l'inscription *Beyrouth doesn't exist*. Progressivement, un miroir apparaît et renvoie le visiteur à l'espace qui l'entoure ainsi qu'à sa propre conscience de la ville.



Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, Le cercle de la confusion, 1997

L'œuvre de Gerhard Richter appartenant à la série des Paysages Urbains évoque, comme celle de Tillmans, l'uniformité et l'anonymat propres aux métropoles modernes. L'artiste retranscrit picturalement sa collection de photographies aériennes. De loin, son œuvre semble représenter fidèlement le quadrillage urbain alors qu'une image abstraite se dessine lorsque l'observateur s'approche de la toile. La perception est donc inversée : des clichés représentant des villes allemandes en reconstruction évoquent finalement la destruction.

2.8 SUPERVISION

Avec les progrès des technologies spatiales, la surveillance depuis le ciel — autant militaire que civile — est devenue le premier champ d'application de l'imagerie aérienne. Cette réflexion alimente le dernier chapitre de l'exposition, dont certains aspects sont angoissants. L'automatisation d'un pouvoir désindividualisé est aujourd'hui couramment à l'œuvre dans les opérations militaires, comme le signale l'usage récurrent des drones. L'immense bache de Sigmar Polke intitulée Corner Piece, War and/or Peace, retranscrit justement la vision de ces nouveaux engins télécommandés lors de la guerre en Afghanistan.

Cette supervision panoptique s'étend également au domaine civil, à la fois à travers la multiplication des caméras dans l'espace urbain et grâce à l'apparition en 2005 de *Google Earth*, logiciel de reconnaissance populaire gratuit et désormais accessible à tous. La série de Frank Thiel intitulée City TV propose ainsi des clichés en gros plan sur des caméras de vidéosurveillance épiant les citoyens berlinois. L'œuvre Metz — le vidéoplan, commandée par le Frac Lorraine (Fonds Régional d'Art Contemporain) au groupe ArT errOriste, recense aussi les nombreuses caméras présentes dans les rues de Metz. Ce travail est vain, le nombre de demande d'autorisations en préfecture pour placer ces dispositifs étant exponentiel. L'usage de cette carte est laissé libre à l'observateur, celle-ci suggère peut-être aux piétons de tenter une promenade à l'ombre des caméras...

Dans un autre registre, la photographie aérienne facilite le contrôle sur l'état de notre planète. Nombre de photographes contemporains cherchent à alerter le public sur les dangers écologiques que nous encourons, en misant tantôt sur la puissance iconique de ces images, comme Yann Arthus-Bertrand, tantôt sur leur faculté à en dévoiler les mécanismes sous-jacents, à l'instar de l'américain Alex MacLean.



Alex MacLean, Big dimensions, 2010

Enfin, Mishka Henner conclut le parcours avec ses *ready-made* exploitant des images trouvées grâce au logiciel *Google Earth*. L'artiste entend mettre en lumière la censure du gouvernement néerlandais de certaines zones jugées sensibles pour des raisons économiques, politiques ou militaires. Sa série intitulée Dutch Landscapes montre l'originalité du choix des autorités qui ont préféré un camouflage aux motifs graphiques plutôt que de flouter ou pixelliser l'image.



Mishka Henner, Dépôt annexe de l'OTAN, Coevorden, 2011

3. PISTES PEDAGOGIQUES

3.1 PROGRAMME EN HISTOIRE DES ARTS (COLLEGE, LYCEE)

La thématique de cette exposition facilite la mise en œuvre de parcours diversifiés en Arts Plastiques et de manière interdisciplinaire en Histoire des Arts. La mutation de notre façon de voir le monde remet en cause les codes du système de la perspective centrale élaboré à la Renaissance : il est souhaitable que les élèves en connaissent quelques principes, de manière à distinguer cette représentation de la perspective axonométrique (perspective parallèle, dite aussi « cavalière »).

De façon plus générale, la thématique de cette exposition constitue un fil rouge pour aborder l'Histoire des Arts et donner un aperçu, même rapide, de courants artistiques majeurs de la fin du XIX^e et du XX^e siècle : Impressionnisme, Cubisme, Futurisme, Suprématisme, Abstraction géométrique, De Stijl, etc.

Répertoire des thématiques dans les programmes d'Histoire des Arts

Domaines artistiques (collège et lycée)

« les arts du visuel » : arts plastiques, cinéma, vidéo et photographies

« les arts de l'espace » : architecture et urbanisme

Au Collège

Pistes d'étude pour la thématique « Arts, espace, temps » :

- l'œuvre d'art et l'évocation du temps et de l'espace (vitesse, perspectives, profondeurs de champ, illusions d'optique)
 - o Train de banlieue arrivant à Paris, Gino Severini, 1915
 - o En piqué sur la ville, Tullio Crali, 1939
- l'œuvre d'art et la place du corps et de l'homme dans le monde et la nature (petitesse / grandeur, harmonie / chaos, ordre / désordre)
 - o Powers of Ten, Charles et Ray Eames, 1968
 - o Wen out for cigrets, Ed Ruscha, 1985

Pistes d'étude pour la thématique « Arts, techniques, expressions » :

- l'œuvre d'art et l'influence des techniques, source d'inspiration
 - o Vues aériennes du quartier de l'Etoile, Nadar, 1868
 - o Avions fantaisistes, André Devambez, 1911 – 1914
- l'œuvre d'art et la prouesse technique
 - o Maquette d'étude du stade de Munich, Frei Otto, 1969 – 1972
 - o Target, Dennis Oppenheim, 1972

Pistes d'étude pour la thématique « Arts, ruptures, continuités » :

- l'œuvre d'art et la tradition (avant-gardes, ruptures et continuités)
 - o toiles cubistes de Braque, Picasso et Léger
 - o Pyongyang, Andreas Gursky, 2007 en parallèle avec le film de Busby Berkeley

- l'œuvre d'art et le dialogue des arts (échanges références et comparaisons)
 - o La Tour Eiffel et le Champ de Mars, Robert Delaunay, 1922 en écho au cliché tiré de Paris vu en ballon et ses environs d'André Schelcher et Albert Omer-Décugis, 1909
 - o Champ de bataille sous la neige, Charles-Jean Hallo, 1917 en écho à la toile Painting (silver over black, white, yellow and red), Jackson Pollock, 1948

Pistes d'étude pour la thématique « Arts, Etats, pouvoir » :

- l'œuvre d'art et le pouvoir (représentation et mise en scène du pouvoir, propagande)
 - o Le triomphe de la volonté, Leni Riefenstahl, 1935
 - o Pyongyang, Andreas Gursky, 2007
- l'œuvre d'art et la mémoire (mémoire individuelle et collective : témoignages artistiques)
 - o Vue de Dresde depuis la tour de l'Hôtel de Ville après les bombardements par la R.A.F les 13 et 14 février 1945, Anonyme, 1945
 - o série Fait, Sophie Ristelhueber, 1991

Au Lycée

Pistes d'étude pour le champ anthropologique :

Thématique « Arts, réalités, imaginaires »

- l'art et le réel (observation, mimétisme, représentation)
 - o La Tour Eiffel et le Champ de Mars, Robert Delaunay, 1922 en écho au cliché tiré de Paris vu en ballon et ses environs d'André Schelcher et Albert Omer-Décugis, 1909
 - o Champs hongrois, László Moholy-Nagy, 1920 – 1921 en écho à la photographie Geometry and Texture of Landscape, László Moholy-Nagy, 1925
- l'art et le vrai (trompe-l'œil et illusions)
 - o Stadtbild E, Gerhard Richter, 1968
 - o Model of New York, Zoé Leonard, 1989 – 1990
- l'art et l'imaginaire (inventions artistiques et mondes utopiques)
 - o Maquette du Plan Obus, Alger, Le Corbusier, 1930 – 1939
 - o Sculpture to be seen from Mars, Isamu Noguchi, 1947

Pistes d'étude pour le champ historique et social :

Thématique « Arts et idéologies » (propagande, cérémonies officielles, exaltation du discours dominant...)

- o Le triomphe de la volonté, Leni Riefenstahl, 1935
- o Pyongyang, Andreas Gursky, 2007

Thématique « Arts, mémoires, témoignages, engagements »

- l'art et l'histoire (documents historiographiques, narrations, artistes témoins)
 - o Life's Bourke-White goes bombing, Margaret Bourke-White, 1943
 - o Le colosse, Wolfgang Mattheuer, 1970
- l'art et la violence (expression de l'horreur et actes de témoignages)
 - o En dirigeable sur les champs de bataille, Section Photographique de l'Armée, 1919
 - o Vue de Dresde depuis la tour de l'Hôtel de Ville après les bombardements par la R.A.F les 13 et 14 février 1945, Anonyme, 1945

Pistes d'étude pour le champ scientifique et technique :

Thématique « Arts, contraintes, réalisations »

- l'art et la contrainte (notamment technique)
 - o Nadar élevant la photographie à la hauteur de l'Art, Honoré Daumier, 1862
 - o Target, Dennis Oppenheim, 1972
- l'art et les étapes de la création (esquisses, travaux préparatoires, évolutions techniques)
 - o Toits sous la neige, Caillebotte, 1878
 - o Jackson Pollock peignant, Hans Namuth, 1950

Thématique « Arts, sciences et techniques »

- l'art et les innovations scientifiques et techniques du passé ou actuelles
 - o Panorama pris d'un ballon captif, Auguste et Louis Lumière, 1898
 - o Images planète Mars, diaporama, Anonyme
- l'art et la démarche scientifique et/ou technique (processus de conception, de réalisation et d'expérimentation)
 - o Auge/Maschine I, Harun Farocki, 2000
 - o Dutch Landscapes, Mishka Henner, 2011
- l'art et son discours sur les sciences et la technique (utopies et recherches scientifiques)
 - o Great Triangle, Nazca, Peru, Marilyn Bridges, 1979
 - o Center pivots in Yuma, Arizona, Georg Gerster, 1981

3.2 LITTÉRATURE

Aux sources de la littérature, dans les **récits mythologiques et bibliques**, les hommes rêvaient déjà de se prendre pour des oiseaux et de survoler, voir, dominer le monde. Cela fait écho au mythe d'**Icare**, dont les ailes ont fondu alors qu'il voulait approcher le soleil en volant, ou encore à celui de la tour de Babel construite par des hommes qui souhaitaient égaler Dieu en atteignant le ciel. Le paradis lui-même, qu'il soit celui des dieux de l'Olympe ou du Dieu unique de la Bible, se trouve en haut et ce « septième ciel » est par essence inaccessible aux mortels terrestres que nous sommes. L'expérience du vol n'étant possible que depuis un siècle et demi, les hommes ont d'abord compensé ce manque par leur imagination et ont rêvé les vues d'en haut. La vue d'oiseau est désormais à la portée de chacun et les artistes n'auront alors de cesse de l'exploiter dans leur pratique artistique, de l'avènement de la photographie à la naissance de l'abstraction.

A partir des vues de Paris en ballon prises par Nadar, il est possible de confronter les mondes réels des photographies aux imaginaires des écrits romanesques, afin de faire apparaître la notion de **perte des repères**, favorisée par la vue d'en haut. Il est intéressant de mettre en relation ces clichés avec les descriptions du Paris Haussmannien que l'on trouve dans Au bonheur des dames d'Emile Zola ou encore dans le roman anticipatif de Jules Verne, Cinq semaines en ballon, qui offre une exploration grâce à l'aérostation de territoires jusque là inconnus.

Il est également possible d'aborder le genre de la presse écrite, notamment la **presse illustrée**, en s'appuyant sur les photographies de Léon Gimpel. Cette étude permet d'interroger le rôle social de la presse ainsi que son influence sur la **littérature réaliste et naturaliste** de la fin du XIX^e siècle. Cet objet d'étude nourrit également une réflexion relative à la presse comme moyen de diffusion à grande échelle de photographies de propagande. La journaliste Margaret Bourke-White véhicule ainsi une image glorieuse de la suprématie américaine grâce à ses nombreux clichés vus d'en haut publiés dans le populaire magazine Life : ceux-ci mettent en lumière les buildings érigés au cœur de la nouvelle ville verticale.

Les **photographies prises pendant la Première puis la Seconde Guerre mondiale** — des images des tranchées aux villes dévastées — font naturellement écho aux témoignages littéraires de l'époque. Il est ainsi possible d'évoquer les récits des poilus, le roman Les croix de bois de Roland Dorgelès qui retrace le quotidien de son auteur pendant la Première Guerre mondiale, ou encore les Calligrammes de Guillaume Apollinaire, dont de nombreux textes rédigés pendant le conflit évoquent la vie du poète entre espoir de paix et horreur de la guerre.

Enfin, le chapitre *Distanciation* invite à interroger le **processus d'identification du lecteur**, en parallèle aux clichés de Sophie Ristelhueber et Man Ray qui ont tendance à brouiller les repères entre échelles micro et macroscopique. Ainsi, la théorie théâtrale de l'effet de distanciation de Berthold Brecht fait référence à l'ensemble des procédés visant à détruire l'illusion théâtrale : à tout moment, le spectateur est conscient d'assister à une représentation de la réalité au lieu de s'identifier aux personnages.

3.3 HISTOIRE

L'exposition retrace une **histoire verticale de la modernité**, qui découle de la période d'industrialisation liée à l'essor des machines, se déployant à partir de la fin du XIX^e siècle. Le film des frères Lumière tourné depuis un ballon captif et les photographies aériennes de Nadar ou James Wallace Black permettent de revenir sur les inventions et les **proesses techniques** de cette époque. Au même titre que la machine à vapeur ou la locomotive quelques années auparavant, le bouleversement perceptif ainsi induit rencontre des échos chez les artistes, comme l'attestent les toiles de Claude Monet ou encore Gustave Caillebotte.

Au cœur de l'histoire de l'art, la modernité se traduit par le **développement des avant-gardes**. L'exposition offre une lecture nouvelle de divers mouvements artistiques majeurs dont la vue aérienne a déterminé l'émergence ou le développement. La déformation engendrée par l'élévation du point de vue a en effet fasciné les artistes précurseurs du cubisme, du vorticisme, du futurisme, du suprématisme, de l'aéropeinture futuriste. Cette perspective inédite leur permet de s'affranchir de la tradition picturale en explorant de nouveaux thèmes.

La découverte des clichés aériens n'est pas la seule explication de l'élévation de l'angle de vue dans la création artistique. Les vues plongeantes existent depuis les **toiles panoramiques au XVI^e siècle** qui visent à montrer une totalité potentiellement infinie, comme La bataille d'Alexandre d'Altdorfer. A l'époque déjà, la composition traduit une réflexion quant à un certain quadrillage topographique du paysage. Par la suite, les moyens informatiques ont favorisé le développement de la **représentation cartographique**, qui n'est plus seulement fondée sur l'imaginaire des artistes. A la fin du XIX^e siècle, l'idée de réaliser des photographies aériennes se conjugue d'ailleurs avec la volonté de dessiner des cartes.

L'ouvrage d'Antoine Andraud, Une dernière annexe au Palais de l'industrie paru en 1855, prévoit notamment de lever le cadastre à partir de photographies réalisées en ballon captif. Malgré la précision des outils employés aujourd'hui, la carte n'est pas un objet neutre et relève au contraire de la **subjectivité du cartographe**. Ainsi, de nombreux artistes contemporains s'inspirent de la cartographie pour créer des œuvres d'art. C'est le cas de Spiral Jetty de Robert Smithson, pour qui les cartes doivent constituer des « **machines à rêver** ».

La **guerre** favorise le **développement de la technologie** et permet la multiplication des photographies aériennes à des fins de reconnaissance. Edward Steichen a dirigé les opérations de photographie aérienne de l'armée américaine en France pendant la Première Guerre mondiale et en a constitué une vaste collection. Ces photographies, devenues grâce à lui des objets esthétiques alors qu'elles avaient à l'origine un intérêt purement militaire,

évoquent une étrangeté inspirée par l'absence d'échelle et accompagnent le glissement vers l'abstraction picturale. Le réalisme du médium photographique conduit à une rupture dans l'histoire de la représentation classique de la guerre.

La vue plongeante est également un outil utilisé à des fins politiques ou de divertissement. Le critique Siegfried Kracauer invente le terme d'**ornement de la masse** pour illustrer le sentiment de domination que des ornements humains peuvent procurer, notamment lorsqu'ils sont filmés en plongée. Il analyse ainsi les spectacles de danse à chorégraphie géométrique, symboles de la culture américaine du divertissement de masse des années vingt et les étudie en lien avec l'esprit capitaliste américain caractérisé par les méthodes de production fordistes. L'individu déshumanisé est transformé en un simple rouage, élément d'un engrenage. Les **régimes totalitaires** reprennent à leur compte ce procédé, comme le montrent le film de Leni Riefenstahl Le triomphe de la volonté sur l'arrivée d'Hitler au Congrès de Nuremberg ou la photographie d'Andreas Gursky sur le festival de Pyongyang en Corée du Nord. Il est possible d'établir un parallèle historique avec les caractéristiques de l'Absolutisme : la perspective en plongée est en effet celle du souverain qui observe l'étendue de son pouvoir. Les représentations vues d'en haut du château de Versailles et ses jardins par Pierre-Denis Martin ou des résidences aristocratiques anglaises par Salomon Kleiner permettent parfaitement de mettre en valeur la grandeur et la puissance.

3.4 ARTS PLASTIQUES

La question du **point de vue** est au cœur de l'exposition et constitue un premier axe de recherche possible, abordant à la fois l'**axe** du point de vue, sa **hauteur** et sa **fixité**. La combinaison de ces trois notions aide ainsi à éviter la simplification trop réductrice des « trois vues » possibles : de face, en plongée et en contre-plongée.

La vision oblique de haut, utilisée dans le dessin d'objets ou en architecture, permet paradoxalement de mieux voir les volumes, comme l'illustrent les nombreuses **représentations architecturales en perspective axonométrique** présentées dans l'exposition. En revanche, une vue strictement verticale gomme les reliefs, renforce la planéité et affirme l'horizontalité de la structure : elle incite à voir autrement. Cette reproduction du « réel » visible devient moins lisible et favorise ainsi une transposition abstraite.

Il est frappant de constater que le repérage des éléments et leur **identification** devient moins évident à mesure que le point de vue s'élève : quelle est la « bonne distance » ? Sommes-nous très près ou très loin ? Les photographies de Sophie Ristelhueber réalisées pendant la guerre du Koweït témoignent de cette potentielle perte de repères et d'une confusion des échelles. Il est intéressant – et déstabilisateur – de montrer aux élèves l'imbrication du figuratif et du non figuratif ainsi que de les faire réfléchir à la question de la « visibilité » du réel. A cet égard, la vidéo de Charles et Ray Eames (Puissances de dix, 1977) et le dispositif qui permet de la voir de haut est spectaculaire et très efficace.

La prise en compte de la **mobilité du point de vue** est également intéressante. L'instabilité de cette exploration fluctuante est proche de la fluidité de la vision humaine et permet de remettre en cause le caractère conventionnel du point de vue fixe et unique. Les nombreuses images mobiles présentées dans cette exposition permettent d'aborder certaines notions du langage filmique, comme la sensibilisation à la vitesse des balayages de la caméra. La mutation du regard des élèves, conditionné par la sophistication des images des jeux vidéo et l'ubiquité des images virtuelles, peut susciter une réflexion quant aux habitudes perceptives qui résultent de ces « nouvelles images » mobiles, en lien avec celles présentées dans l'exposition.

Un deuxième axe de recherche peut aisément être consacré à la question plus généraliste de l'**image**. En premier lieu, la grande diversité des supports présentés constitue une base de travail remarquable en vue de réfléchir à la matérialité des images : dimensions, répétition, agrandissement, fixité ou mobilité, présentation spatiale.

La pratique photographique, argentique puis numérique, mérite une attention particulière : révolutionnant la technique cartographique et bousculant la pratique picturale, elle est un point de rencontre décisif entre l'art et la technique. Des premiers vols en ballon aux drones, les prises de vue sont conditionnées par les progrès techniques.

Le médium photographique questionne par ailleurs le **statut des images**. A l'origine documentaires, les photographies sont utiles aux repérages des stratégies militaires, aux recherches scientifiques ou encore à la propagande des activistes politiques. L'ambivalence de ces images souvent séduisantes suscite des interrogations sur la distinction entre images artistiques et images utilitaires. Il est alors pertinent de questionner les effets de l'esthétisation sur la perception de la réalité et plus généralement sur l'imbrication du réel et de l'imaginaire.

La photographie peut également être étudiée sous l'angle de sa **relation à la peinture**, les vues d'en haut inédites transformant radicalement la perception de l'espace chez les peintres. Parfois, les artistes copient la photographie (Robert Delaunay, Tour Eiffel et jardins du Champ-de-Mars, 1922) ; le plus souvent ils s'en inspirent et les transposent dans des compositions abstraites (Piet Mondrian, Composition de couleurs avec plans de couleurs 5, 1917). Des artistes plus contemporains s'emploient également à cette pratique. Andy Warhol peignait directement sur les photos de célébrités alors que Gerhard Richter a très souvent reproduit picturalement ses photographies personnelles. Pour l'artiste, ces trompes-l'œil virtuoses sont un moyen d'affirmer que la peinture n'est pas morte.