

100 ans de photographie aérienne. Entre radiographies et camouflages

Philippe Nys

L'expression de la loi stylistique fondamentale dans ses manifestations artistiques textiles selon laquelle rien ne doit rester caché...

Gottfried Semper

L'homme des foules ne se laisse pas lire

Edgar A. Poe

Il n'y a pas de belle surface sans une profondeur effrayante

Friedrich Nietzsche

Mises en perspective

Si *l'histoire* de la photographie aérienne est, dans ses grandes lignes, assez connue, il n'est pas sûr qu'il en soit de même pour sa ou ses lectures critiques. Cette critique peut être faite de plusieurs points de vue, un point de vue politique qui analyserait par le menu, par exemple, les images, tout à la fois démagogiques, néo-coloniales, compassionnelles et esthétisantes, d'un Arthus-Bertrand (mais il est loin d'être le seul dans ce cas),¹ un point de vue phénoménologique qui, outre la critique d'une prédominance d'une « Gestalt » trompeuse et d'une séduction des pouvoirs de l'analogie, énoncerait le caractère irréductible de toute profondeur eu égard à un nouveau régime des surfaces, caractéristique majeure du XXe siècle. L'analyse critique et l'opération de lecture vient après, parfois « longtemps » après, comme le travail de décryptage de Harun Farocki sur les photographies américaines d' Auschwitz « vu de haut »², qui « témoignent » d'une économie et d'une analyse critiques, plus que jamais incontournables, de ce que l'on pourrait appeler les écritures de l'invisible. Dans un autre registre, relié anthropologiquement et ontologiquement à l'histoire, l'archéologie des paysages permet de lire les profondeurs historiques et d'interpréter l'enchevêtrement des traces humaines et non humaines.³ La photographie aérienne a ainsi fait grandir les notions de palimpseste et de collages, avec, en dernier ressort, toujours la croyance dans la lisibilité - et donc les herméneutiques – d'un monde, qu'il soit l'oeuvre de la nature ou l'oeuvre des hommes.⁴

¹ Par différence, pensons au travail de Georg Gerster, entamé depuis les années 60 et poursuivi depuis.

² Voir *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988, film en 16mm, 75 mn.

³ Voir l'ensemble des travaux de Gérard Chouquer, et notamment, *Quels scénarios pour l'histoire du paysage ? Orientations de recherche pour l'archéogéographie*, préface de Bruno Latour, Coimbra-Porto, 2007 et *Traité d'archéogéographie. La crise des récits géohistoriques*, Errance, Paris, 2008,

⁴ Hans Blumenberg, *La lisibilité du monde* (1981), préface de Denis Trierweiler, traduction par Pierre Rusch et Denis Trierweiler, Les Editions du Cerf, 2007, dont je retiens la remarque suivante (p. 215) sur Lichtenberg qui « a tenté (...) de ne pas perdre de vue le tout. L'idée de faire de la sphère minérale une parabole de la terre avait été longtemps auparavant par celle consistant à voir dans le corps terrestre 'une miniature de tourmaline' – un exemple dans la longue liste des tentatives pour ériger la miniaturisation en principe optique de la saisie du tout... ».

Dans cette perspective, le propos qui suit sera extrêmement partiel. Il ne peut ni se veut une étude historique et savante portant sur les problématiques impliquées (en partie) par le titre.⁵ Il consistera seulement, idéalement, dans le repérage et l'identification de certains éléments d'un récit mytho-poético-politique. Celui-ci porte, pour le dire d'un mot, sur la manière dont, depuis un siècle environ, par la médiation de certains de ses représentants (entendons par là, par exemple, ce que l'on appelle le « monde occidental »), l'espèce humaine construit et assemble les représentations de ses agissements par rapport au corps de la terre. Précisons aussi que la coupe ici tracée dans différentes épaisseurs – photographie aérienne, camouflage, radiographie – résulte, pour nous, de la rencontre entre plusieurs polarités que l'on identifiera de la manière suivante :

- le serpent de mer anthropologique et esthétique de l'ornement, en grec *cosmos* et le verbe *cosmein*, orner, comme on peut le lire chez Platon, notamment dans le *Timée*.⁶ Si la question et les positions théoriques et esthétiques de l'ornement sont particulièrement vives dans le domaine de la théorie de l'architecture et le design (par exemple avec Bernard Cache dans ses liens avec le camouflage⁷), elle l'est assez peu, voire pas du tout ou, en tout cas, marginale, dans le champ du paysage.⁸ C'est en ce point que s'imisce la photographie aérienne et, de manière plus générale, les visions et images de la « terre vue du ciel », images flottantes, sans point d'appui au sol, pures feuilles volantes aériennes et immatérielles, d'un côté, exercices spirituels analogues à ceux de la réduction, de la maquette et de la manipulation de l'autre, opérés par toute « projection » d'une idée que l'on veut réaliser et incarner, matériellement. Sur ce point, la description de Claude Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage* reste fondamentale, du point de vue d'une anthropologie philosophique et poétique.⁹

- la question de l'ornement doit être ici pensée comme *cosmoplastie*, terme qui reprend le néologisme fabriqué par Philon d'Alexandrie pour définir le dieu créateur, ni *demiourgos* (artiste/artisan) ni *phytourgos* (Grand Planteur), mais *cosmoplastès* dans les textes où il tente de relier les figures du dieu créateur de la tradition grecque (notamment celle, platonicienne, du *Timée*) et la tradition hébraïque de la bible. En reprenant et en déplaçant légèrement l'expression de Nelson Goodman¹⁰, on pourrait traduire le terme

⁵ Pour une telle approche, voir, par exemple, l'article de Thierry Gervais « Un basculement du regard. Les débuts de la photographie aérienne 1855-1914 », *Etudes photographiques* n°9, mai 2001, mis en ligne depuis le 10 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index916.html>

⁶ Platon, *Timée*, 40a, traduction A. Rivaud, Belles Lettres, 1963 et aussi la traduction de Luc Brisson, GF, 1992. La question de la relation entre ornement et la terre vue du ciel est traitée dans ma contribution au colloque de Cerisy-la-Salle, « Donner lieu au monde », 10-17 septembre 2009, sous le titre « De l'abîme béant au ciel étoilé » (à paraître en 2010).

⁷ Voir *Terre Menble* et aussi l'entreprise qu'il a fondée où la question de l'ornement et de la modélisation sont reliées.

⁸ Nous n'ignorons pas les textes réunis par Didier Laroque et Baldine Saint-Girons sous le titre, explicite, *Paysage et ornement* paru aux Editions Verdier en 2005, qui se situent dans une perspective autre que le nôtre.

⁹ Voir ma contribution « Quale ermeneutica per il paesaggio? », dans le volume dirigé par Rossella Salerno, Leo Olscki editore, Florence, 2003, p.

¹⁰ Voir, à ce propos, un article de Aurélien Barrau, « la cosmologie comme 'manière de faire un monde' – physique, relativisme et irréalisme », accessible à l'adresse psc.in2p3.fr/ams/aurelien/aurelien/colloque_barrau.pdf

par « *de la manière de faire des mondes* » où se jouent le « tour de main », le geste, les apparences/« apparâtres » d'un corps, quel qu'il soit entre *praxis*, *poiesin* et *cosmos*.¹¹

- paysages et métropoles sont deux des noms, assez classiques tout compte fait, aujourd'hui donnés aux horizons technique, historique, politique et poétique, de la fabrication d'un monde habité. Repris de longues traditions (comme celle qui est représentée par les termes de ville ou de cité), ils émergent à la surface du monde industrialisé, fin du XIXe siècle, de manière nouvelle, de manière *radicalement* nouvelle pour certains, qualifiée de moderne dans la mesure où la modernité du XXe siècle se caractérise par la vitesse et les machines comme le train mais plus encore l'avion, et tout un ensemble d'appareils qui produisent de la vitesse avec les sensations et inévitables nouvelles représentations qui (se) mesurent (à) ce nouveau monde en train de se faire, pour les futuristes italiens comme pour Le Corbusier *et alii*. Cette radicalité, volontaire ou subie, exaltée ou crainte, correspond à *l'éclatement* (plutôt que la fin ou la clôture) du modèle de l'assemblage des volumes platoniciens. L'explosion et ses traces semblent bien avoir, sinon pris le relais des ruines comme le montrent les photographies aériennes des sols bombardés de la guerre 1914-1918 en Belgique, du moins avoir ajouté une couche significative à des représentations en phase avec le monde comme on peut le voir aujourd'hui avec les explosions, saisissantes, captées par un photographe japonais comme Hatakeyama Naoya. Cet éclatement est une dis-location qui apparaît partout, dans les champs des sciences et des arts comme dans celui de la réalité historique, dis-locations qui appellent leurs re-compositions et re-modelages.

- dernier élément dans l'ordre de cette énumération mais premier dans l'ordre de la question ici posée, l'interprétation « métaphysique » de la photographie aérienne, avec un texte de Siegfried Kracauer (1889-1966) sur l'ornement de masse, publié en allemand en 1927, traduit pour la première fois en français en 1986 dans les *Exercices de la patience*¹², republié dans une autre traduction dans le volume *L'ornement de masse. Essais sur la modernité weimarienne*.¹³ Dans ce texte, qui fait partie des interrogations, nombreuses, produites à l'époque sur la question des foules et des masses¹⁴, mon attention avait été plus particulièrement attirée par une petite phrase, énigmatique, qui taraude et dont chaque mot compte. « La totalité de la figure de

¹¹ Pour une première approche, je renvoie à mon article « Modelages », paru dans la revue en ligne *Canadian Aesthetics Journal/Revue canadienne d'esthétique*, volume 6, textes réunis par Manon Regimbald, automne 2001, consultable à l'adresse www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_6/Manon/nys.html

¹² Siegfried Kracauer, « L'ornement de masse », *Exercices de la patience*, n°7, 1986, p. 48. Le même ensemble de textes a été publié auparavant en anglais sous le même titre en 1986, avec une couverture reprenant, comme dans l'édition française, une image de comédie musicale américaine. Les travaux en français sur S. Kracauer, figure effacée par celle de W. Benjamin, n'existaient pratiquement pas. Vingt ans plus tard, la bibliographie s'est étoffée par une série de traductions et différents travaux. Parmi ceux-ci, relevons ceux de Philippe Simay et de Laurent Despoix.

¹³ Siegfried Kracauer, *L'ornement de masse. Essais sur la modernité weimarienne* (1963), traduit de l'allemand par Sabine Cornill, La Découverte, 2008.

¹⁴ Parmi les pères fondateurs de la question, citons Gabriel Tarde, Gustave Le Bon, Sigmund Freud, Elias Canetti, Hermann Broch dont la *Théorie de la folie des masses* a été récemment traduit en français aux Editions de l'Eclat, 2008. Pour une introduction d'ensemble et de « popularisation » comme on a pu l'écrire, avec des manques importants, par exemple W. Pareto, voir Serge Moscovici, *L'âge des foules*, Fayard, 1981. Quant aux études spécifiques, elles sont légion et récurrentes. Parmi celles-ci, citons deux figures oubliées, Alexandre Mysterlich, *Vers une société sans père*, PUF, 1969 et surtout Eugène Enriquez, *De la horde à l'état. Essai de psychanalyse du lien social*, Gallimard, 1983. Aujourd'hui, la question s'est, en partie, déplacée vers celle de la multitude (A. Negri).

l'ornement de masse, dit-il au début de ce texte, ressemble aux *vues aériennes* des paysages et des villes en ceci qu'elle n'émane pas du cœur des données mais apparaît au-dessus d'elles » (c'est Kracauer qui souligne). Les ballets des comédies musicales américaines incarnent, avec d'autres figures, l'ornement de masse. Kracauer confère à ces ornements de masse le statut « d'image historique ». Une image historique est, dans la pensée de Kracauer, une image qui permet de communiquer *directement* avec le contenu fondamental de la réalité existante. Conférant le statut « d'image historique » aux *Tillers Girls* (groupe de danseuses, fondé en 1890 par John Tiller) et posant la ressemblance de cette image aux photographies aériennes de villes ou de paysage, Kracauer confère donc aussi, au moins implicitement, à ces vues aériennes le statut « d'image historique ». Outre l'interprétation nécessaire de ce qu'il s'agit d'entendre, aujourd'hui, par l'expression « ornement de masse », mon hypothèse est que se jouent là, à l'état naissant et donc déterminant, les relations entre le devenir des masses humaines comme agent historique d'un monde et le « pouvoir » des photographies de la terre vue du ciel, certes déjà existantes du temps de Kracauer mais loin d'avoir atteint la « *furor* » actuelle.

La Grande Guerre ou de la Terre

La liaison entre paysage, vue aérienne et camouflage est générée - et établie de manière nouvelle - par et dans la guerre 14-18. Les ébranlés, pour reprendre une expression de Jan Patocka dans ses *Essais hérétiques* - les survivants si l'on suit la théorie anthropologique d'Elias Canetti dans *Masse et Puissance* -, sont face à face, proches, presque à se toucher, figés dans leurs positions, parfois à seulement quelques dizaines de mètres les uns des autres. Ces hommes sont frères, embrassés et enlacés dans le même combat mortel. Ils constituent des masses doubles, pour reprendre le vocabulaire de Canetti. Le moindre mouvement décelé par le regard (armé) d'en face peut être fatal. Cette situation, parfaitement réversible et en miroir, est exactement à l'image de la polarité radiographie/camouflage. Celle-ci joue comme une oscillation, un battement incarné par la tension entre « voir à tout prix » (la radiographie) et le « sans être vu » (le camouflage). Dans la guerre, désormais « moderne », une des solutions pour survivre au duel (terme qui n'est plus vraiment le mot approprié dans la mesure où, dans un duel classique, il ne s'agit justement pas de se cacher mais de s'affronter « face à face », héroïquement), ancienne et inscrite dans le mythe de Gygès, est de déployer à plein régime le fait « de voir sans être vu », pour frapper à coup sûr. Ceci implique et nécessite la capture de l'occasion favorable qui est, au même instant, le moment fatidique – le *kairos* grec disant les deux faces de la pièce. Ceci implique, d'autre part, non plus les cuirasses et autres équipements attachés et limités à un corps, mais la construction *d'extensions* du corps armé qui s'étend dès lors à l'espace et donc aux paysages, avec des tanières de toutes sortes, enfouies dans le sol, des gabions percés de meurtrières, de branchages et de vêtements censés faire disparaître le corps (armé) qui le porte, aujourd'hui traduit dans le design contemporain, les bunkers antiatomiques (par exemple en Suisse photographiés par un Fabrizzio ou encore dans ces images de fusée (russe en l'occurrence) montrée dans un défilé militaire classique. Si la fonction de camouflage pouvait avoir un sens sur un corps humain, un char ou un canon, quel sens cela peut-il encore avoir de peindre des taches, « *old fashion* » qui plus est, sur une fusée volant à

des centaines de km, hors de toute vue humaine nue, si l'on peut dire, sans appareil de détection ? Qui peut-on vouloir tromper de cette manière ? Personne, pas même une machine. Quel est alors le sens de ce marquage en dehors du fait qu'il identifie l'objet comme militaire ? Une sorte de souvenir, comme une carte postale, attachante, même kitsch, un faux leurre ? Un souvenir non pas tant de la guerre d'un point de vue historique que celui plus lointain, plus enfoui dans l'archaïsme de la *psychè*, de l'association intime, ontologique, entre guerre et rituels dont celui du maquillage. Au-delà du fait que se travestir signe une déclaration de guerre, un des rôles du travestissement est de se convaincre soi-même, pour se préparer à la guerre, ou pour la conjurer, la conjuration appelant cependant la chose et donc pour se convaincre soi-même à l'affrontement.

Ces ruses, tristement, pauvrement dérisoires, souvent cruelles perdurent jusqu'à aujourd'hui, machines comprises. Elles ont vu un tour d'écrou décisif s'accomplir en raison des vues à vol d'oiseau, obliques et, plus encore, de la vue aérienne verticale.¹⁵ Entre la vue oblique et la vue verticale se glisse un enjeu essentiel, celui du rendu, au-delà du choix des appareils, du cadre, de l'altitude, de l'angle, etc. Le rendu de l'image passe par le jeu des ombres, des lignes et des couleurs, où l'on retrouve de « vieux » débats sur la connaissance - et la reconnaissance - de ce qui est, de ce qui apparaît mais aussi de ce qui est caché, involontairement ou volontairement. De ce point de vue, la théorie et la pratique du pittoresque d'un Humphrey Repton, à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe, ont opéré un tournant fondamental dans les stratégies visuelles et les perceptions des paysages. Sans pouvoir ici entrer dans le détail d'une matière extrêmement dense et complexe, Repton met au point une technique, persuasive et séduisante pour le client, dite de l'avant et de l'après. L'avant du paysage considéré est l'état actuel, que l'on veut et peut changer, transformer, dans un certain sens, agréable aux sens, justement. L'après, c'est-à-dire le paysage transformé dans le sens du goût du client est lié au contexte visuel, au désir du client, à l'habileté de la proposition paysagère. Il ne se caractérise pas seulement d'un point de vue stylistique, théorique ou technique. Il se caractérise aussi par une volonté de cacher des éléments considérés comme offusquant la vue, par exemple un mendiant, une vitrine de boucher dans un petit village, un habitat ouvrier sur une colline, des champs cultivés, bref, tout élément qui vient dire et montrer que le monde n'est pas beau par rapport à un point de vue, le point de vue dominant, socialement, culturellement, esthétiquement parlant. Le pittoresque vient alors masquer le manque de beauté du monde en faisant croire que le monde est (quand même) beau. La forme de pittoresque de Repton (mais il y en a d'autres, très différents, et même opposés, comme celui de William Gilpin) est un camouflage, un beau mensonge. D'une certaine manière, ce pittoresque-là a, en grande partie, triomphé tout au long du XIXe siècle, selon différentes modalités. Mais il s'est trouvé démasqué, ou plutôt détruit, avec la première mondiale, qui a réduit à rien, comme un vulgaire château de cartes balayé par un souffle dévastateur, les dispositions visuelles, plastiques, d'un monde devenu chaos. Un des instruments de cette destruction est précisément le couplage entre ces deux appareils que sont l'appareil photographique d'un côté, l'avion de l'autre. Le Corbusier en tire une

¹⁵ Voir l'article de Mark Dorrian « The Aerial View : Notes for a Cultural History », *Strates*, n°13, Ladyss, Cnrs, 2007, pp. 105-118 où l'auteur constitue la typologie suivante : vue oblique, vue verticale, diagramme et panoramique.

conséquence clé : la photographie aérienne tue tout pittoresque, en tant que mensonge, dissimulation, ruse d'une guerre économique et d'une conquête des territoires.¹⁶

Les camouflages sont en effet (en partie) décryptés ou dévoilés par les possibilités offertes par les zeppelins et autres appareils volants. Ceux-ci permettent d'observer et de photographier « tranquillement » le terrain et les positions de l'adversaire, et de voir, non pas tant sans être vu d'ailleurs que sans être atteint par les projectiles lancés d'en bas. Il faut cependant pouvoir voler à 5 000 mètres pour échapper à coup sûr aux canons. On se trouve là encore, peu ou prou, dans la position structurelle d'un duel classique, excepté la qualité et la force des armes dont les adversaires disposent, où les hommes d'en bas semblent des victimes offertes sans défense à la force d'en haut. Mais ce n'est pas parce qu'un appareil déjoue une ruse que la ruse s'arrête. Au contraire. La vue de survol a eu et a toujours comme effet et comme réponse que se multiplient les ruses d'une intelligence (animale) d'en bas, avec ses innombrables mimétismes, sa créativité sans fin, et des dispositifs, appareils, appareillages contre les appareils d'en haut qui peuvent devenir ainsi aveugles et affolés de ne plus rien voir, tout en sachant que l'ennemi est là, tapi dans des abris, recoins, plis de la terre. Il s'agit par exemple de transformer un arbre mort en observatoire, la nuit, ni vu ni connu et le lendemain matin, le soldat est en poste (jusqu'à ce qu'il soit quand même démasqué). *Ceci n'était donc pas un arbre...* Les opérations sont effectuées de nuit de sorte que, au petit matin, rien « d'anormal » n'est visible. Aucun écart entre un avant et un après. Rien ne semble s'être passé, le paysage est resté le même et pourtant quelque chose s'est produit. De plus, l'adversaire sait que quelque chose s'est passé, mais il ne sait pas exactement *où* ni *quoi*. Il ne peut plus localiser le danger, le lieu du regard, que celui-ci soit armé de jumelles ou d'un fusil. Même s'il peut deviner la chose, il ne peut en être sûr. Et s'il réagit, il dévoile aussi du coup ses propres positions, ses secrets et cachettes. Il se trahit. La volonté de camouflage ou plus exactement celle de créer des leurres va jusqu'à fabriquer un faux Paris frère jumeau du vrai Paris plongé, lui, dans le noir.

Un autre scénario va surgir, plus inquiétant, plus étrange. Au-delà de la guerre, sur la perception d'une forme et au-delà encore, sur les relations entre une peinture plate, une peinture de surface, sans profondeur ni perspective et la photographie aérienne verticale. On a souligné à maintes reprises les relations entre le camouflage et la peinture. On est même allé jusqu'à dire que le camouflage avait inventé le cubisme. Sans aller jusqu'à ce renversement, un lien essentiel se joue et se noue entre peinture, perception et guerre.¹⁷ Engagés pour mener une double guerre, celle des armes et celle des images, de très nombreux peintres ont été sollicités en raison de leurs talents et de leur savoir-faire, aux Etats-Unis avec le

¹⁶ Voir aussi l'article de John MacArthur, « From the Air : Collage City, Aerial Photography and the Picturesque », publié en 2000, chez Archadia Press, Sydney, propos que l'auteur a repris, par la suite, à diverses reprises.

¹⁷ Pour une bibliographie portant sur les liens entre art et camouflage, voir celle qui a été établie par Roy R. Behrens, ainsi que ses propres travaux, dans *False Colors : Art, Design and Modern Camouflage*, Dysart, Iowa, Bobolink Books, 2002. Behrens fut l'invité d'honneur du colloque « Camouflage, Art, Science and Popular Culture » qui s'est tenu à l'Université de Iowa, en avril 2006. Pour un corpus de photographies aériennes liées au camouflage, voir aussi le livre de Roy M. Stanley II, *To Fool a Glass Eye : Camouflage versus Photorecognition in World War II*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 1998.

cas, malheureux, de Abbott Trayer ¹⁸ mais, à l'inverse, le succès de Everett Warner (1877-1963) dans la marine, qui fit sans doute la première peinture en vol, ou encore le sculpteur Sherry Edmundson Fry (1879-1966) envoyé en France en 1917 et qui a joué un rôle très important dans la guerre, en Angleterre avec Norman Wilkinson, côté peinture de camouflage et Wyndham Lewis avec le vorticisme, côté « expérimental » et l'amalgame indiscernable entre corps humain et machine. Mais c'est en France, dès 1915, qu'est né l'art du camouflage avec André Mare (1885-1932), le « père » du camouflage français, où le lien avec le cubisme est explicitement exploité. Un autre tableau, de Fernand Léger, est, de ce point de vue, exemplaire, créant un assemblage délibérément confus entre corps humain/corps de la forêt. Plus explicites quant aux liens entre peinture et vue aérienne, plus décisives aussi, du point de vue des relations entre vue aérienne, ville et modernité, les peintures de Tullio Crali (par exemple *En piqué sur la ville* (1939)) qui se donnent explicitement comme la destruction, que l'on devine jubilatoire, de la ville moderne. Le plus intéressant ne réside pas ici dans la conception d'un mimétisme « littéral », de type naturaliste : je m'habille d'une peau de serpent pour ressembler au serpent et ainsi me dissimuler comme homme aux regards d'un autre homme. Plus encore sans doute et de manière presque ironique, je me déguise *comme* le serpent parce que lui-même se déguise, par exemple en s'habillant lui-même en feuille morte. Autrement dit, le mimétisme animal et naturel que l'on peut observer partout dans la nature, qu'il s'agisse de l'ordre animal, végétal ou géologique (la peau d'un lézard peut ressembler à de la pierre) est un modèle qu'il s'agit d'observer de près et qui fonctionne aussi pour les humains, dans les deux sens de la lutte, du *kaïros*, que l'on soit vaincu ou vainqueur. Avec le cubisme, le vorticisme, le futurisme, le modèle n'est plus la nature, mais la machine elle-même, le mécanique et non plus l'organique. Parce que la guerre est une guerre désormais faite avec des machines complètement externalisées (le symbole du pouce sur le « simple » bouton déclenchant le feu nucléaire) et non plus simplement un corps à corps, non pas que le corps et le corps à corps disparaissent comme le montrent à suffisance maints témoignages, mais la suprématie de la machine domine. Il s'agit donc de dissimuler les armes, les machines et non plus seulement les corps. On passe ainsi d'un formalisme ou d'un mimétisme organique à un formalisme géométrique abstrait, non par choix esthétique premier ou parce que l'abstraction devrait « suivre » le mimétisme naturel de la nature (ou l'inverse si l'on considère la plupart des théories de l'art), mais parce que le formalisme correspond à une poussée, une nécessité anthropologique et historique. Ce qui revient à dire que, quel que soit le mode de représentation, il y a un schématisme à l'œuvre, ce que l'on peut appeler un « mimème » originaire, conduit le pouvoir du « comme » et du « comme si ». ¹⁹ Dans la création d'un mimème, formel et abstrait, schématique, dans le procès d'une illusion nécessaire, un « faire comme » « précède », si l'on veut, un « voir comme ». Quoiqu'il en soit, mécanique ou organique, le mécanisme est le même : la forme à reconnaître, à déceler, n'est pas une signature détachée au bas d'un texte, lisible d'entrée de jeu, et qui permet d'identifier

¹⁸ Connus pour ses portraits, Abbott Trayer (1849-1921) a abandonné une carrière académique pour se retirer à l'ombre du Mont Monadnock, dans le New Hampshire, et observer le monde sauvage, le *wilderness*. Une théorie de la coloration et, du coup, du camouflage est née, qu'il a voulu faire partager aux responsables politiques de son pays. Incompris, isolé, mis en sanatorium pour le protéger du suicide, il peut être considéré aujourd'hui comme un des pères du camouflage moderne.

¹⁹ Sur ce point, voir plusieurs textes et livres de Philippe Lacoue-Labarthe, de Michel Deguy, *La poésie n'est pas seule*, Seuil, 1987 et aussi, plus ancien et récemment traduit, Hans Vaihinger, *La philosophie du comme si* (1911), Kimé, 2008.

le texte. Il s'agit d'une signature, qui, certes, subsiste, mais enfouie dans le texte qui se donne dès lors comme lieu d'un secret à décrypter, un chiffre à déchiffrer. En relation directe avec la transformation du regard, qui n'est pas un retournement complet car la part organique fait plus que « subsister », on assiste à un couplage corps/machine cubisme et l'expressionnisme, ce schématisme montre le fonctionnement d'un œil nu, à l'œil nu, pour ainsi dire, le fonctionnement d'un œil qui serait nu, comment fonctionnent les mécanismes de la perception, avec ses vices et ses vertus, ses impasses et ses défis. La pure nudité révèle la pure surface. Si l'œil - et l'esprit - comprennent comment fonctionne la capture de la perception, alors on sait comment les traduire aux camouflages de la guerre. Plus important encore, cette opération suppose que l'œil de l'ennemi a été éduqué de la même manière, qu'il fonctionne comme celui qui fabrique le piège, avec le même fond culturel, les mêmes codes visuels. La guerre suppose, révèle, « construit » donc un monde commun aux adversaires.

De l'eau ou de la surface et du milieu : vers la guerre totale

Plus subtils, dans la continuité de l'abstraction, plus radicaux surtout, dans les conséquences, notamment destructrices, plus naïfs aussi apparaissent des simulacres, plutôt que des simulations, utilisés dans la guerre maritime. Les objets et les volumes ne sont plus organiques ou à l'échelle du corps. Dans ce combat de machine à machine, les lignes peintes n'ont pas exactement et seulement pour fonction de dissimuler un objet ou volume existant, limité à sa propre volumétrie, mais plutôt de provoquer un trouble de la perception quant aux *dimensions* mêmes de ce qui est montré et vu. Les effets de perturbation sont provoqués par une série de lignes destinées à faire croire qu'un navire ne se trouve pas exactement là où il est censé se trouver mais ailleurs que là où il est, pas très loin en réalité, juste en léger décalage et prolongement de l'objet réel. Il ne s'agit donc pas de dissimuler en se cachant mais de « sur-montrer » ce qu'il s'agit de cacher. « Ceci est (bien) un bateau » et non plus « ceci n'est pas un arbre ». Il s'agit de (se) jouer du corps apparaissant à même l'objet, de créer un simulacre de bateau en jouant sur des effets de perception de l'apparence d'un bateau qui « en réalité » n'existe pas.

Si « l'un » ne peut se cacher, mais ne peut que se montrer en pleine lumière, de manière aveuglante, il n'est plus vraiment nécessaire « à l'autre » de recourir à une vue de survol pour démasquer un adversaire qui se serait dissimulé au regard. Une dialectique est rompue. Ou, plus précisément, déplacée. Car malgré ces éléments qui semblent définitifs et signer la mort de tout camouflage, la pulsion du camouflage ne cesse pas, comme si l'on obéissait à une croyance profonde, plus profonde que tout, qui ressemble bien à une dénégation : je sais bien que cela ne servira pas vraiment à quelque chose, mais quand même, je vais le faire car (je crois que) la croyance est plus forte que toute objectivité. Le pari est donc plus grand, plus difficile, plus naïf aussi et, sinon plus vrai, du moins plus « révélateur ». Pourquoi ? Parce que c'est là que s'exerce la science, supérieure, du camouflage, dans la mesure où elle relève un défi qui semblait impossible à dépasser. Puisqu'il est impossible de se fondre dans le paysage en imitant les formes, les textures, les matières, les creux et les plis (attitude qui se révèle maintenant assez facile, presque enfantine

ou infantile), la seule solution est d'agir, encore plus, à même le corps du délit, à même le volume qu'il s'agit de dissimuler. Du coup le camouflage terrestre, paysager, devient « classique », presque trop facile, pragmatiquement parlant, et, métaphysiquement, trop simple. Dans le camouflage classique, d'une certaine manière, il y a (toujours) deux couches de corps, une couche de surface qui est un leurre et la vraie couche, le vrai corps agissant, un masque et quelqu'un derrière le masque, les deux étant conçus et se mouvant en parallèle, collés l'un à l'autre, solidaires, et superposés. Dans le camouflage « marin » ou « maritime », il ne peut y avoir de double peau, toute nouvelle peau, fausse, collée à la vraie, est totalement vaine puisque tout est offert au regard. Puisque tout est visible et que rien ne peut être dissimulé « derrière » une apparence trompeuse, la seule solution est de jouer l'apparence, à plein. La seule solution est d'apparaître et non de se cacher « derrière » une apparence, autre. Il s'agit plutôt de ne pas se cacher, mais de se montrer et de multiplier les apparences, d'envahir le réel par l'apparence du même, bref, d'affoler la perception. C'est ainsi que, dans le remake de *L'affaire Thomas Crown*, pour son dernier larcin, son coup de maître, le banquier prend, judicieusement et délicieusement, le costume de « monsieur tout le monde », l'allure du personnage anonyme, l'homme au chapeau, de Magritte, l'homme des foules ou plutôt l'homme de l'organisation, l'homme machine, sans corps, simple silhouette, sorte de poupée mécanique dont il suffit de remonter le rouage pour qu'elle se mette en marche et affole la surveillance et la détection en raison de son anonymat multipliable à l'infini...

La guerre maritime donne donc un tour de vis supplémentaire au jeu du détecteur de mensonges. Sauf à disparaître sous l'eau, à se confondre dans et avec l'élément (comme les sous-marins²⁰), il est impossible en effet, en pleine mer, de se dissimuler *derrière* un obstacle naturel quelconque, *dans* un creux de terrain ou ses plis, bref impossible de tirer parti des matières, formes et apparences et diversités d'éléments paysagers. Il s'agit de fondre et de se confondre un corps armé ou un chasseur avec les formes du terrain. En mer, il n'y a rien, rien que de l'horizon, de la surface, et des nappes qui miroitent, chatoyantes, séductrices, des mirages en somme, qui hypnotisent, fatalement. Il n'y a pas d'obstacle, excepté celui qui sera formé par le corps - le volume - à détruire. Tout est à découvert, il n'y a ni cache ni cachette. Tout est visible et apparaît de manière « éminente », « détaché », « clairement » distingué comme forme sur le fond indifférencié de l'océan. L'adversaire, en ce cas, n'a qu'une solution, il doit *tout* détruit pour être sûr de détruire ce qui doit être détruit. Volonté de « guerre totale », pour reprendre une expression utilisée pendant la Révolution française, certes, mais dont tout le poids a été donné par le général Erich Ludendorff dans un ouvrage publié en 1936, immédiatement traduit et publié en français par les Editions Flammarion, en douze mille exemplaires, en 1937.

²⁰ Le comble de cet affolement a été tout récemment atteint avec la collision de deux sous-marins antiatomiques armés, comme il se doit, des mêmes appareils destinés à les rendre totalement « illisibles ». Pour Lee Willett, de l'Institut royal pour les études de défense et de sécurité, l'incident était en partie dû à la conception même des sous-marins. "Un sous-marin dissuasif doit par essence être le plus discret possible, afin de ne pas être repéré. Il n'est donc pas surprenant qu'ils ne puissent s'entendre". La technologie anti-sonar est devenue tellement efficace qu'il est tout à fait possible et logique que les deux sous-marins ne se soient mutuellement pas détectés, a également supposé le journal britannique *The Sun*.

Au-delà de ce que l'on pourrait appeler le « stade infantile du camouflage », terrestre et marin, ce qui se passe en mer préfigure, de manière horizontale, ce qui se généraliser, de manière verticale, avec la photographie aérienne, ce que l'on pourrait appeler la « perversité polymorphe d'un regard dédalique ». La vue aérienne et les appareils de détection créent, de manière idéale, un espace similaire à l'étendue marine, un espace sans ombre ni profondeur, un espace nu et pur, transparent et immatériel, qui n'est fait que de surfaces, apparentes et visibles, des surfaces qui semblent ne plus pouvoir se replier sur elles-mêmes ou se déplier, des surfaces où règnent que de la surface et des corps sans volume qui se confondent, idéalement, totalement, avec le milieu ambiant (et de manière symétrique et jumelle, avec les forces d'en bas). Ce qui déclenche des progrès, des performances dans la détection de ce qui est dissimulé et de ce qui va continuer de se dissimuler déclenchant une guerre totale où la partie, le détail, le combattant ne compte pas plus que la totalité, le milieu que la guerre du détail, les « sacro-saintes » frappes chirurgicales. On est passé de la guerre totale à la guerre du détail, aux frappes dites chirurgicales. Ce n'est pas seulement Dieu qui se loge dans les détails mais également le diable.²¹ Nouvelle figure du *pharmakon*... Le camouflage cesse-t-il pour autant ? Non, bien évidemment. C'est même plutôt et, encore une fois, le contraire. La photographie aérienne engendre, provoque, nourrit, de manière encore plus forte, la pulsion du couple camouflage/radiographie, avec une débauche d'outils de détection de plus en plus performants destinés à radiographier à tout prix le corps du délit, qu'il soit réel, potentiel ou imaginaire, pur fantasme. Car il ne s'agit plus en réalité d'un fond sur lequel ou par rapport auquel se distinguerait une forme, mais d'un assemblage indistinct entre un élément et le milieu ambiant dans lequel baigne cet élément. C'est là que gît toute la question du couple camouflage/radiographie, celle de la disparition d'une éminence, d'une saillance repérable et identifiable par différence d'avec le milieu dans lequel cette forme évolue, la pointe extrême de la performance (de la performativité) consistant en un corps rendu invisible, perdu dans le milieu atmosphérique comme on peut le voir avec les avions furtifs dont les formes anguleuses triangulaires permettent d'échapper aux repérages et autres détections par les radars.

Une des différences cruciales entre le camouflage terrestre et le camouflage marin consisterait donc en ce que le terrestre « pousserait » une logique de la profondeur (et du pli) tandis que le maritime « pousserait » une logique de la surface. Cette polarité, cette tension « domine » la photographie aérienne et le camouflage atmosphérique. Une dis-loc(a)tion entre surface et profondeur travaille précisément la photographie aérienne vers toujours plus de surface, toujours plus de « réduction » de la profondeur jusqu'à « opérer » précisément au lieu (fantasmatique) de la non distinction entre les deux, jusqu'à une sorte d'oxymore visuel entre « le ici est là bas » et « là bas est ici » ou encore entre « ceci est *et* n'est pas cela ». Le volume de l'objet réel tend à disparaître et à se confondre avec les matières premières d'un

²¹ Voir Jean-Loup Thébaud, « Le diable est dans les détails », *Le Portique* [En ligne], 12, 2003, mis en ligne le 15 juin 2006, URL : <http://leportique.revues.org/index573.html>

« sol ». Logique de l'enfouissement et de la pétrification d'une nature morte d'un côté, logique de la surface de l'autre, qui permet et engendre une mobilité volatile, qui fait flèche de tout.

La vue de haut, complètement verticale, supprime, idéalement, toute ombre, donc virtuellement toute possibilité de se dissimuler au regard. Une vue de survol absolue voit tout, découpe le réel, la réalité jusqu'au moindre détail. Aucun détail n'échappe au regard, ne doit, ne peut échapper au regard, au décryptage. Il s'agit là d'une volonté herméneutique totale à tout prix, à n'importe quel prix, d'un fantasme de toute puissance. Si nous traquons la logique de la photographie aérienne comme « puissance de feu de décryptage », d'une « folie herméneutique », et si nous nous appuyons sur un des éléments structurels de la perception à savoir la distinction fond/forme ou même plus simplement la distinction d'un trait pertinent, la photographie aérienne fait ou ferait disparaître tout corps, toute possibilité, toute épaisseur. Cependant, comme on l'a vu et comme on peut s'en douter à l'avance tout en ne sachant pas exactement comment les choses seront déjouées ni en quel sens, chaque pas de décryptage amène son pas de côté, non pas dans un mouvement de balancier mais plutôt comme élément structurel inscrit d'emblée dans la manière dont le décryptage se fait, se défait, et se refait. Dans la mesure où l'animal humain est un être de la ruse, ontologiquement parlant, la capture totale est impossible. La prise ne peut qu'engendrer de la déprise et de la méprise. C'est là que pour nous surgit un point d'articulation possible avec les thèses de Kracauer. Comment articuler de manière plus précise photographie aérienne, paysage et ornement de masse ? Et quels sont les enjeux de cette perspective ?

Le « moment » Kracauer

Entre les origines du camouflage et l'horizon radiographié par la guerre totale, le texte et les propos de Kracauer marquent, pour nous, sinon un tournant, du moins un moment inaugural. Les commencements contiennent, comme toute proposition originaire, un « poids » spécifique » qui entraîne à sa suite toute une série de conséquences jusqu'à ce qu'un autre poids spécifique apparaisse et fasse décliner, ou considérer comme obsolète, le précédent, qui tombe, comme un fruit mûr ou qui s'évapore, comme un nuage. C'est loin d'être le cas avec les *thèses* de Kracauer, au-delà de la figure intellectuelle, en partie effacée par celle de Benjamin dont il fut le maître et dont l'étoile a monté au firmament de la pensée et des commentaires avec la parution des œuvres complètes en Allemagne et sa réception grandissante en France depuis les années 80.

Sans pouvoir présenter ici une pensée complexe, il est nécessaire d'en indiquer les principaux éléments pour situer le propos sur l'ornement de masse dans la perspective globale de sa pensée et, plus particulièrement, dans la perspective de son livre, *L'histoire des avant-dernières choses*, livre inachevé, publié en 1968, deux après la mort de Kracauer, et récemment traduit en français.²² La pensée de l'histoire et de ses

²² Siegfried Kracauer, *L'histoire des avant-dernières choses* (1969), traduit de l'anglais par Claude Orsini, Stock, 2006.

représentations se caractérise, entre autres choses, par des analyses d'une série de phénomènes relevant de l'opticalité, de l'hypnose et de l'attraction exercées par des arts (de masse) qui rassemblent des groupes d'individus, comme l'opéra comique (Offenbach), le cinéma, le roman policier, un profond anti-hégélianisme qui n'identifie pas l'identité de la raison et de la réalité par l'équation « tout le réel est rationnel », une attention particulière aux mécanismes de la mémoire involontaire lié à une conception d'une *mimèsis* non platonicienne, relevant du « démon de l'analogie », particulièrement à l'œuvre dans les images produites par la photographie aérienne.

La réponse de Kracauer ne consiste pas à interpréter la figure des *Tillers Girls* dans la perspective classique, hégélienne, d'une dialectique maître/esclave. Il cherche à comprendre le sens même de ce mouvement, sa raison d'être, son logos, la pensée de Kracauer étant tout entière portée par une profonde croyance au règne de la raison. Dans la mesure où, selon lui, l'ornement de masse permet de communiquer « directement » avec le contenu « fondamental » de la réalité existante, les chorégraphies des ballets ne sont pas à interpréter comme des métaphores, des symboles, des allégories de la machine capitaliste, elles *sont* l'expression directe des mécanismes et rouages de la machine capitaliste, la mesure même de son et de ses fonctionnements. C'est à ce titre qu'il faut les lire, les interpréter comme des « images historiques » permettant l'appréhension de la réalité, celle-ci apparaissant nue, dans sa vérité, non masquée par une figure, fût-elle sublime, dit-il plus loin dans le texte. Ce qui, soit dit en passant, impliquerait qu'une certaine marque de sublimité - l'une des caractéristiques essentielles qui définirait le paysage et son expérience -, serait aussi un masque, une fuite, un mensonge. Cela pose un problème par rapport à la photographie aérienne dans la mesure où certaines d'entre elles témoignent - veulent témoigner - du sentiment d'un sublime technologique. Contrairement aux objectifs et aux croyances affectées à la photographie comme dénonçant les masques et mensonges et dissimulations, la photographie aérienne, et très précisément la photographie aérienne *verticale*, non pas oblique, serait un masque, un mensonge, à deux niveaux, au niveau perceptif et au niveau analytique au niveau une démission de la raison. Ne pas « réfléchir » le sens de l'ornement de la masse dans ce sens serait en rester à une certaine forme de naturalisme. Et c'est là que se nouent les relations entre ornement, masse et « vues aériennes », dans cette phrase intrigante que je cite à nouveau : « la totalité de la figure de l'ornement de masse ressemble aux *vues aériennes* des paysages et des villes en ceci qu'elle n'émane pas du cœur des données mais apparaît au-dessus d'elles ». Qu'en est-il de ces « paysages » mentionnés par Kracauer, dont on peut se demander ce que ce terme peut bien signifier quand il est placé dans ces deux perspectives, celle de la vue aérienne d'une part et comme image ressemblant à l'ornement de masse d'autre part ? Inversement, il faut se demander ce que peut bien vouloir dire cette expression d'ornement de masse (quand elle est) associée à paysage, ville et photographie aérienne. Cette thèse constitue à mes yeux l'une des clés de lecture d'une certaine couche de notre contemporanéité dont je place l'acte de naissance au tournant des années 60, avec Marshall McLuhan. Ce moment contemporain appelle aussi un au-delà de la pensée de Kracauer dans la mesure où sa pensée - et le texte sur l'ornement en témoigne -, est ancré dans son époque en restant attaché à des concepts marqués, mais pas complètement, par le marxisme, par exemple en décrivant la différence entre

L'ornement du peuple où le sens des mouvements émane du cœur des rassemblements et l'ornement de masse où le sens flotte au dessus des corps en mouvements, dès lors « gouvernés » par des forces extérieures, aliénés, semblables à des marionnettes. Il est d'ailleurs amusant de relever que Tiller, du nom de l'impresario qui a eu l'idée de créer ces ballets, signifie gouvernail, comme si le nom de cet homme l'avait destiné à incarner la chose dont il porte le nom.

En 1927, la photographie aérienne n'en était pas à ses débuts mais elle n'avait pas atteint les proportions qu'elle a prises après la deuxième guerre mondiale, en raison des technologies sans doute mais plus encore en raison d'un phénomène plus important, plus énigmatique aussi, qualifié et analysé de différentes manières, depuis la Révolution française, événement majeur pour Canetti, non pas pour des raisons politiques ou même historiques mais pour des raisons anthropologiques relatives à la question, à l'énigme, de « l'être-ensemble », de l'être-en commun, de l'être-un : clan, tribu, groupe, peuple, foule, masse, multitude, bref, un certain nombre d'hommes compactés, en certains moments et lieux, comme en un seul corps (de masse, non pas seulement politique que démographique), sans distance. Avec la montée en puissance de la photographie aérienne (et de l'omniprésence d'une image d'un bas vu d'un haut) conjuguées avec les réalités démographiques et environnementales ou écologiques, soumises au bombardement et à l'examen sourcilieux permanent d'un œil omniprésent observant la terre jusqu'à la toucher et la rendre palpable à travers les graphismes de l'image, qu'il s'agisse de Google (voir image des satellites, donc du monde) ou des photographies de Sophie Ristelhueber, les « images historiques » de l'ornement de masse ont pris plus de *poids* et de *grandeur* (deux éléments que je ne fais ici qu'indiquer et sur lesquels il faudrait revenir). Quelques chiffres. En 1927, la population mondiale avait doublé depuis 1800 pour compter 2 milliards d'individus puisque c'est de cette manière que l'on a commencé à calculer une population, devenue mondiale. Aujourd'hui, en 2009, la population mondiale est de plus de 6 milliards et demi dont plus de 5 milliards vivront, dit-on, en milieu urbain d'ici 2030, la population urbaine étant passée de 220 millions à presque 3 milliards au cours du XXe siècle. Quant au nombre de villes de plus de 10 millions d'habitants, il est aujourd'hui déjà d'environ trente (selon un classement récent), la plupart aux Etats-Unis, en Asie, et dans les pays dit émergents (Brésil, Mexique, Nigeria, Congo...).

Il est banal de dire que la photographie aérienne, surtout quand elle est absolument verticale, « tue » tout paysage puisque cette image est ou serait sans horizon, sans profondeur, sans épaisseur, « sans paysage ». Si l'on définit en effet le paysage par sa liaison fondatrice avec l'horizon, c'est-à-dire avec une horizontalité sur laquelle se détache un corps debout, ici, qui se dresse par rapport à un là-bas, jeté au loin, le paysage étant - potentiellement - cet « espace » qui se déploie entre cet ici que je suis devenu et ce là bas où je ne serai jamais mais qui adviens, en quoi et comment peut-on encore parler de paysage dans des vues verticales et ou obliques et si comme je le pense, la thèse de Kracauer est plus que jamais pertinente, en quoi et comment peut-on parler de paysages avec la multiplication des vues et des photographies aériennes ? Assisterions-nous à la disparition du paysage comme expérience corporelle ? Ne faut-il pas plutôt se résoudre (si l'on veut) à penser le paysage au-delà de la question de l'horizon, le penser, de

manière paradoxale (mais paradoxale pour l'œil de la perspective) tout à la fois comme surface et comme profondeur (mais une profondeur qui n'est en rien perspectiviste) par rapport à une profondeur historique, archéologique et « palimpsestique », et donc d'abord comme image historique et non pas comme image relevant d'une esthétique. Les images de la terre vue du ciel sont, littéralement parlant, une nouvelle écriture des figures et figurations de ce qui (se) passe et (s') est passé « sur » cette terre. Elle définit, figure et manifeste une autre époque de l'Être (rappel du sens du mot), tout comme le geste de William Kent franchissant la clôture du jardin pour « voir la terre comme un jardin » symbolisait la visée d'une l'adéquation (mythique) entre jardin et paysage (avec le danger pointé par le marquis de Girardin de « claquemurer pour ainsi dire tout l'univers »). Aujourd'hui, il s'agirait plutôt de voir la terre comme un spectacle permanent (Sloterdijk), avec ses désastres et ses merveilles, ses « merveilleux désastres ». La photographie aérienne, en ce sens, est la trace de l'expérience d'un exil, non d'une extraterritorialité qui reste encore attachée à la terre, ne fût-ce que sous la forme, négative, d'une errance et d'un exil, et qui contient dans sa négativité son possible renversement, ses espérances (révolutionnaires). Il s'agit ici plutôt, de manière plus radicale et surtout de manière plus abstraite parce que agissant à l'échelle de l'espèce humaine et non plus à celle des cultures historiques, d'une « extraterritorialité », constamment aimantée par cela même qu'elle contemple, une terre natale dévastée par les agissements de ses propres enfants (ce qui confère une dimension mythique à ces images non pas que le mythe serait quelque chose de lointain, au contraire, le mythe est quotidien et si l'on pouvait s'interroger les grecs croient-ils à leurs dieux, on pourrait dire que oui, nous croyons et agissons nos propres mythes. Ces photographies aériennes n'auraient-elles pas fait disparaître ce que l'on entend par paysage « classique » à savoir un rapport au sol, une verticalité (anthropologique) qui se dressant sur et à partir d'un sol, voit une ligne d'horizon se dessiner au loin, là bas, qui définit donc un ici, ancré dans un sol. La photographie aérienne fait disparaître radicalement tout cela puisqu'il n'y a plus de sol, seulement un vol. Ou plus précisément, ce n'est pas qu'il n'y ait plus de sol, ce serait plutôt le contraire, il n'y a plus que du sol, rien que de la matière, et de la surface, continue, sans horizon et sans histoire, sans espacement. Du moins c'est ce qui semble apparaître dans la mesure où c'est ce que semblent chercher, volontairement, certains travaux photographiques, c'est ce qui apparaît de manière involontaire dans certaines productions d'images (la planète Mars par exemple), rien que des cailloux, une sorte de nature morte radicale, monotone, semblant flotter

Ce suspens, cette suspension, ce détachement du sol est aussi une libération qui crée une ivresse, une double ivresse, celle du vol lui-même mais aussi l'ivresse de ce que l'on voit, de qui est rendu possible de voir, plus encore sans doute la *manière* de voir plus que « l'objet » lui-même, dématérialisé, devenu jouet, manipulable. Certes, dans le même temps, tenons compte du et des contextes dans lesquels se produisent ces images. Car souvenons-nous. La photographie aérienne est née avec les machines volantes, la réalisation du rêve non pas tant ou seulement celui d'Icare que celui de Dédale qui crée, par son vol, un labyrinthe céleste, virtuel, une danse mimétique de celle d'en bas dont il est issu mais dont l'issue n'est plus fatale, du moins pour Dédale. Ce rêve *réalisé* renverse en réalité toute la métaphysique occidentale. Celle-ci était (est encore) tout entière tendue vers le haut mais ou parce que attachée et rattachée, liée, voire

prisonnière pour certains courants philosophiques, du sol, de la matière. Avec les machines volantes, il est désormais possible de contempler la terre de haut, « in situ », en quelque sorte puisqu'il s'agit d'un site complètement libéré de ses attaches, donc, en un certain sens, un non site, in situable, si ce n'est qu'il est révélé par ce qu'il donne à voir. Plus encore, avec la combinaison des machines volantes et des appareils de vision, l'effet de puissance en est décuplé, voire plus. Tout cela aurait volé en éclat, il n'y aurait plus d'expérience de l'espace, seulement des images. N'oublions cependant pas la manière et le pourquoi de la photographie aérienne, le contexte de la première guerre mondiale, cette inévitable libération des forces selon Patocka, dans une vision assez apocalyptique. Depuis la première guerre mondiale et ses dévastations, un pas de plus aurait-il été accompli et si oui, lequel, à travers l'omniprésence des vues aériennes ?

Si l'on suit fidèlement la thèse de Kracauer sur l'ornement de masse et que l'on accorde la valeur d'une image historique à la photographie aérienne, alors, celle-ci consiste bien en une captation, un « emprisonnement », une signature destinée à « juguler » la force et les pulsions créatrices des « masses ». Ce n'est pas qu'il y ait une main invisible « derrière » la photographie aérienne, ce serait plutôt qu'elle révèle - sans vraiment (le) savoir - aux yeux du ou des pouvoirs ce que ces pouvoirs désirent. Mais, comme on sait et comme on le voit avec la polarité camouflage/radiographie, tout pouvoir suscite son et ses contre pouvoirs (qui peuvent être plus violents et plus victimes, aussi, si l'on veut, de la puissance cachée que les contre pouvoirs veulent détruire). S'il y a un lien possible entre photographie aérienne et ornement, il est très fréquent qu'il n'y a d'ornement que de manière involontaire. La photographie aérienne « surprend », vole une forme et donc un sens, un chiffre dont les acteurs et les fabricants n'étaient pas conscients. Sans doute y a-t-il une certaine forme de naïveté, « moderne » à croire que les pré-modernes, ou du moins ceux que nous, modernes, définissons de cette manière, auraient été plus naïfs que « nous » qui possédons les clés du savoir et plus encore la possibilité de s'élever dans le ciel avec des instruments de mesure et de captation tels qu'ils sont capables de « révéler » l'invisible, l'inconscient, et les profondeurs cachées du temps et de l'histoire. Croyance en la force herméneutique « absolue » de la technique qui suscite ses contournements, ses résistances, ses impasses. Si l'on se réfère au fait que dieu (mais donc aussi le diable, car que peut être un dieu sans diable et plus encore, effet oxymorique, dieu est diable) est dans les détails donne à penser que plus on s'approche d'un détail, plus on découvre autre chose, sans limite, alors la photographie aérienne est bien l'exercice de cette puissance diabolique de pénétration qui n'atteint pas son objectif à moins que précisément son objectif, « inconscient » est d'exercer cette puissance sans feu ni lieu, à la manière que critique Hölderlin. Le « brouillage » rencontré par le regard ne pourrait être qu'une ruse de cette pulsion pour la conforter dans la poursuite de son effort, de sa jouissance, comme si elle se prenait – un moment – à son propre jeu pour pouvoir mieux le relancer, le poursuivre. Analogie en cela aux descriptions de la curiosité nihiliste de Heidegger, si ce n'est que cette curiosité ci est obsessionnelle, obsessive alors que la curiosité dénoncée par Heidegger est tourbillonnaire. Celle-ci au contraire serait « droite » comme Eames, une trajectoire, une ligne et non un mouvement « distrait » qui ferait flèche de tout bois. Non, pas du tout, il s'agit ici d'une ligne claire, déterminée.

Donc cette curiosité de la photographie aérienne, incarnée par elle, « verticale », icarienne exercée et lucide et non pas dédalique (dont les mouvement seraient plutôt du côté de la curiosité dispersée), celle d'Icare relève de l'idée fixe, dans l'échec sans doute, si l'on s'arrête au mythe mais dont on peut retenir la leçon puisque l'Icare contemporain serait une sorte de phénix qui peut franchir les portes de la perception en renaissant sans cesse à lui-même dans cette poursuite, par le fait même de s'obstiner. Plus même, plus il franchit les obstacles du feu destructeur, plus, d'une certaine manière, il renaît, plus il est conforté dans son droit chemin.

Dans la mesure où la vue de survol est devenue systématique, totale, la base, le sol peut anticiper l'effet que produira son action une fois celle-ci accomplie et captée par la vue de haut. On peut donc soit fabriquer une image pour que la photographie aérienne révèle l'intention de manière idéologique (les grandes cérémonies de masse dans les pays totalitaires ou dans les grandes cérémonies mondiales comme les Jeux olympiques ou les championnats de football avec la hola) ou de manière ironique (? le pape au Brésil), soit au contraire, tout faire pour dissimuler et empêcher cette captation (les peintures de la première guerre, les nazis mais démasqués, l'Iran, qui est un mensonge, les vraies dissimulations qui dessinent des « blancs » sur les cartes (allusion à Louis Marin), voir Etats-unis et engendrant les fantasmes, les paranoïas, les peurs). C'est le camouflage inscrit dès l'origine de la naissance de la photographie aérienne et qui revient, pour nous, à la mise en œuvre, par des machines et, dans ce contexte, à des questions de perception et d'anthropologie, la question du mimétisme (animal) et de la perception, de l'ambiguïté, de la dissimulation, de l'homme comme un être protéique, un être de la métamorphose. On sait que Zeus est le maître des métamorphoses parce qu'il a avalé Mêtis, sa première femme, la ruse.

La photographie aérienne contemporaine court deux lièvres à la fois (et parfois ce sont les mêmes images) : elle est signal d'alarme permanent d'une économie, d'une destruction, d'une guerre permanente qui détruit la planète, ses hommes et ses cultures, ses milieux d'un côté, de l'autre, la photographie aérienne révèle une célébration des nouvelles formes créées par ces destructions les agissements de l'espèce humaine et de la « nature » elle-même. Serions-nous dans les deux cas devant ces images de la planète vue du ciel deux formes, expressions, deux figures du sublime (l'effroi, la grandeur, la destruction, l'informe). Sublime technologique ? Sauf que nous ne sommes plus dans la position d'un spectateur (kantien). Pourquoi ? Dans la théorie du sublime de Kant, le sublime ne surgit qu'au prix d'une position d'un sujet à l'abri des forces destructives ou démesurées qu'il contemple. C'est le fait de pouvoir contempler ce qui précisément est hors limite qui déclenche le sentiment du sublime. En est-il de même avec la photographie aérienne ? La photographie aérienne n'est plus celle d'un corps attaché à un corps propre, approprié, « complet », un corps dont la pensée se libère. Il s'agit d'un corps lié à une (et même plusieurs machines) machine, un corps encapsulé, « accompagné » de machines indispensables à la photographie aérienne. Certaines photographies aériennes d'ailleurs sont sinon mensongères, du moins, elles effacent le fait qu'il y a bien une vitre, un médium, une fenêtre entre l'observateur et ce qu'il voit. Il y a bien une fenêtre, mais le cadre

a disparu, sorte de *all over* ou de hors champ. Sauf de rares fois comme dans le catalogue et exposition *Orbis terrarum*. L'expérience du hublot est pourtant la première expérience banale que toute personne fait quand elle voit la terre vue du ciel. Pourquoi dès lors cet aspect est-il absent ou supprimé des photographies aériennes ?

A travers un hublot

Une expérience de survol n'a pas besoin de son effectivité matérielle pour être pensée et s'exercer. Songeons au yoga, aux exercices spirituels en général, à la vue à vol d'oiseau dans les dessins liés aux vues de jardin, de paysage et de ville dans la tradition occidentale, à l'axonométrie des mêmes éléments dans la peinture chinoise ou japonaise ainsi que dans certains jardins japonais *in situ*, à la maquette d'architecture et au rôle du modèle réduit tel que Lévi-Strauss le décrit et d'explique de manière fondatrice dans la *Pensée sauvage*, bref à la pulsion de miniaturisation en imagination, constitutive de « l'esprit humain » en général. La photographie aérienne s'inscrit dans ces médiums et dans cette strate anthropologique à partir de trois éléments, au minimum, le mythe de Dédale et d'Icare, l'aviation comme rêve réalisé avec les premiers vols en ballon à partir de la fin du XVIII^e siècle en Europe, un « jeu » qui se poursuit jusqu'à aujourd'hui (avec le professeur Picard par exemple) et, plus encore, troisième élément, sans doute le plus fondamental, l'application militaire pendant la guerre 14-18, mise en marche qui ne s'arrêtera plus jusqu'à aujourd'hui et dont on ne peut faire l'économie. S'ajoute un dernier élément, proprement contemporain qui consiste en la *quotidienneté* (ou banalité) de « l'expérience » de la terre vue du ciel. Cette vue qui semble « en direct » se donne, en réalité, toujours, pour nous nous pauvres humains, spectateurs et seulement photographes amateurs, à travers un hublot. Ce point est capital d'un point de vue dimension et type de cadrage mais plus encore dans la mesure où il implique l'assemblage de multiples appareils, non pas seulement la polarité voilement (ou retrait) et arraisonement de l'Être (Heidegger) mais celui de notre corps, un corps encapsulé. Si certains paramètres anthropologiques ne semblent pas avoir changé, un autre élément, fantasmatique, marquerait en profondeur la conscience contemporaine. Il est relativement facile de penser que ce fantasme, ce rêve, cette vision, ce mythe agi se trouve réalisé avec le couplage des appareils de vision et des machines volantes, couplage qui démultiplie la puissance et les effets produits par l'un et l'autre appareil. L'inscription, l'écriture de ce fantasme doit être pensée d'un point de vue technique et d'un point de vue anthropologique. La photographie aérienne jouerait le rôle secret quoique parfaitement offert à l'œil et apparemment lisible, de se tenir dans la position d'un souvenir-écran, à l'échelle de l'espèce humaine. L'origine de ce fantasme, comme le fantasme de cette origine, serait alors incarnée par ce renversement – celui d'assister au lever de terre de la planète bleue en 1969 qui hante toutes les images produites depuis lors, de la terre vue du ciel. Celles-ci pourraient être alors considérées comme les archives d'une humanité en voie de disparition, des photos-souvenirs. Pour qui et pour quel regard ?

Je me surprends alors à rêver et à rapprocher ces visions de la terre vue du ciel à travers un hublot, de la nouvelle d'Eggar Poe, *L'homme des foules*. Et à la figure du survivant, ou plutôt une sorte de mort-vivant, de

fantôme hagard, décrit dans *Une descente dans le maelstrom*. Formant un (quasi) diptyque, ces deux nouvelles de Poe sont « inquiétantes », elles « éveillent » et hypnotisent, tout à la fois. Le « point de départ » de la première nouvelle est crucial, plus particulièrement la disposition affective du narrateur/’observateur. Celui-ci est convalescent. Désœuvré, il regarde, d’une manière que l’on imagine vague et flottante, le spectacle tourbillonnant de la foule londonienne, derrière une vitre. Derrière cette vitre, une apparition, un fantôme « répond » à la rêverie, ou plutôt fait littéralement sortir le rêveur de sa torpeur comme si elle avait provoqué un choc, une secousse mais ce sera pour le faire « tomber » dans une autre hypnose. Cette apparition que le personnage de Poe va pourchasser toute une journée, et toute une nuit, sans en découvrir le vrai secret, est l’homme des foules. Ce que dit Poe serait la condition journalière de l’espèce humaine aujourd’hui, non plus seulement les foules dans les villes à partir d’une vitrine donnant sur le spectacle de la ville, mais aussi les millions de regards qui contemplant la terre vue du ciel à travers le hublot d’un avion. L’urbanisation fait de nous tous, involontairement, cet homme des foules, regardant les tourbillons du monde sur et, surtout, à travers un écran. Mais, plus encore, parce que nous sommes tous désormais, potentiellement, dans la position du témoin, assis, un peu malade, derrière un hublot, en train de regarder défiler le spectacle des tourbillons de masses, pas seulement les tourbillons des corps humains perdus dans les foules, mais les tourbillons eux-mêmes. Comme si le monde était devenu tourbillonnaire. Mais comment voir et quoi voir quand la réalité est « définie » comme tourbillon. On ne voit plus que le tourbillon, les forces emportées et emportant, il faut être dans l’œil calme du cyclone (Jünger). L’homme des foules signe le deuil de toute herméneutique, ce qui, ma foi, ne serait pas encore trop grave, dans la mesure où si la lisibilité du monde reste encore active, la critique de sa lisibilité *totale* a été faite depuis longtemps et ce, de l’intérieur même de l’histoire de l’herméneutique, par exemple avec Chladenius, au XVII^eme, qui critique la notion d’un sujet et de son point de vue qui serait omniscient. Mais il y a plus que ce deuil, somme toute acceptable sinon accepté, c’en est la « raison ». C’est là que la vision de Poe est « sinistrement » prémonitoire et, peut-être, compatissante. Pourquoi ne peut-on pas lire ? Non parce que, si crime il y a, comme tout criminel, on veut le dissimuler, effacer les traces, évacuer le cadavre, trop encombrant, faire lisse et propre là où le crime fait tache, une tache sombre, déchirant le tissu du monde. Non pas seulement parce que l’homme des foules est « le visage du crime » dont l’enquêteur cherche à tout prix à lever le secret, tous deux enlacés comme dans un couplage infernal. Mais surtout parce qu’un dieu compatissant nous protège de l’horreur du crime : « le pire cœur du monde est un livre plus rebutant que le *Hortulus animae*, et peut-être est-ce une des grandes miséricordes de Dieu que *es loest sich nicht lesen*, – qu’il ne se laisse pas lire ». ²³

²³ E.-A. Poe, *L’homme des foules* : « on a dit judicieusement d’un certain livre allemand : *Es loest sich nicht lesen*, – il ne se laisse pas lire. Il y a des secrets qui ne veulent pas être dits. Des hommes meurent la nuit dans leurs lits, tordant les mains des spectres qui les confessent, et les regardant pitoyablement dans les yeux – des hommes meurent avec le désespoir dans le cœur et des convulsions dans le gosier à cause de l’horreur des mystères qui ne veulent pas être révélés. Quelquefois, hélas ! la conscience humaine supporte un fardeau d’une si lourde horreur qu’elle ne peut s’en décharger que dans le tombeau. Ainsi l’essence du crime reste inexplicée. »

La photographie aérienne est prise entre deux feux : tout voir implique de pouvoir tout « lire » et donc en amont que tout est signe, tout est interprétable, et *doit* être interprété. Cette pulsion s'origine dans cette croyance profonde dans la lisibilité du monde, du monde en général et du monde des hommes, dont Hans Blumenberg a magistralement dressé la généalogie, pour l'Occident. En voulant à tout prix tout voir, cette curiosité pulsionnelle ne voit plus rien, elle devient aveugle, ou plutôt elle ne perçoit plus que des taches, sans aucune signification. En voulant, à tout prix, à n'importe quel prix, arracher le sens, on découvre le rien, l'absence. *Blow up* « radical ». Il faut donc s'éloigner à nouveau plutôt que de vouloir s'approcher à tout prix. *Blow out*. Ou mieux encore, sinon arrêter de vouloir voir, du moins suspendre le geste pour « opérer des mises au point » dans les turbulences et tourbillons du monde.