



∞ - 02024 - ∞

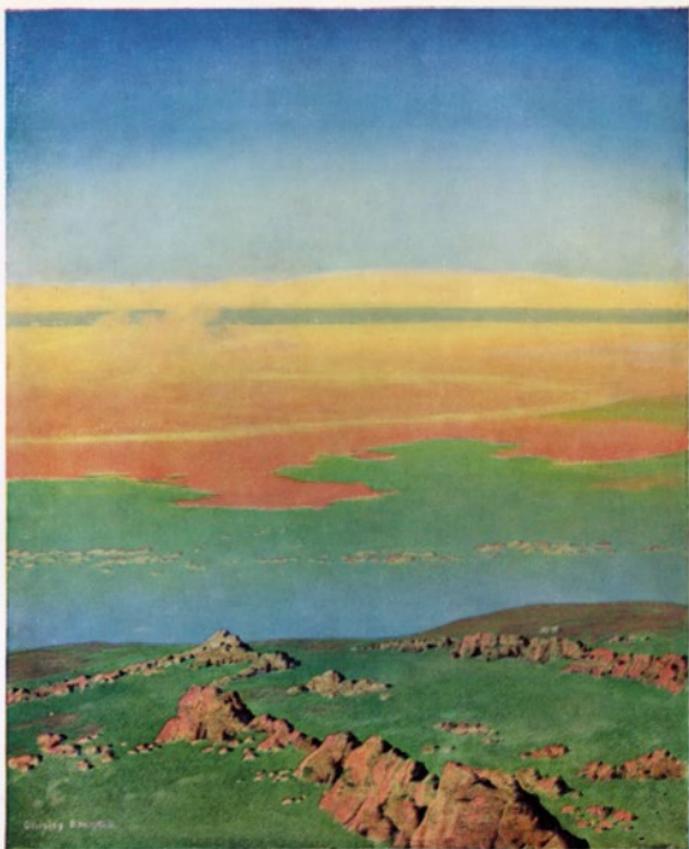


Figure XXV: Paysage de Mars. Dans le lointain montagnes érodées, "canal" nuages de poussières, espaces désertiques; au premier plan, étendues verdoyantes et collines érodées.

∞ - 02024 - ∞

Jill Gasparina

Étendues verdoyantes et collines érodées

En 1949, l'auteur et immense vulgarisateur scientifique Willy Ley publie *THE CONQUEST OF SPACE* ✧, un ouvrage portant, comme son nom l'indique, sur l'exploration spatiale. À cette date, aucun humain n'est encore allé dans l'espace. Quelques mouches à fruits et un singe ont certes fait le voyage à bord d'une fusée V2, mais pour l'humanité, il faudra attendre le vol orbital de Youri Gagarine en avril 1961, douze ans plus tard. *The Conquest of Space* est donc un ouvrage de nature spéculative qui se projette avec réalisme dans une ère à venir, en imaginant des vols habités vers la Lune, et même vers Mars.

À l'appui de la prose précise et documentée de Ley, le livre propose une série d'illustrations en couleur et en noir et blanc, réalisées par Chesley Bonestell. Architecte

et illustrateur américain considéré comme le père du Space Art moderne, Bonestell (1888-1986) s'est fait connaître dans les années 1940 pour ses illustrations de paysages extraterrestres, publiées dans des magazines à grand tirage comme **LIFE**, qui connaissent une grande popularité. La méthode de Bonestell n'a rien de fantaisiste, comme Ley le rappelle dans l'introduction du livre. Le « poète, mathématicien, tenant un pinceau à la main¹ » s'appuie sur des données scientifiques, travaille en collaboration étroite avec des astronomes et met ses connaissances en matière de perspective et d'architecture au service du réalisme de ses images. Quelques années plus tard, il travaillera même main dans la main avec l'ingénieur Wernher von Braun, père du programme spatial américain et figure controversée en raison de sa relation au régime nazi pendant les années 1930 et 1940.

Et pourtant, la scientificité revendiquée de la méthode de Bonestell déraile par moments dans l'ouvrage de 1949. C'est le cas pour les illustrations qui présentent la surface lunaire. Ces dernières, qui ont inspiré directement les planches d'Hergé dans **OBJECTIF LUNE** et **ON A MARCHÉ SUR LA LUNE**, respectivement publiés en 1953 et 1954, représentent un paysage lunaire au relief accidenté, spectaculaire, bien plus dramatique que l'étendue plate et morne qui sera découverte lors des missions américaines Apollo. Et pour ce qui est des représentations de Mars, elles comportent elles aussi

leur lot de fantaisie. Ainsi de la figure notée XXV, dont la légende laisse rêveur: « Paysage de Mars. Dans le lointain montagnes érodées, “canal” nuages de poussières, espaces désertiques; au premier plan, étendues verdoyantes et collines érodées. »

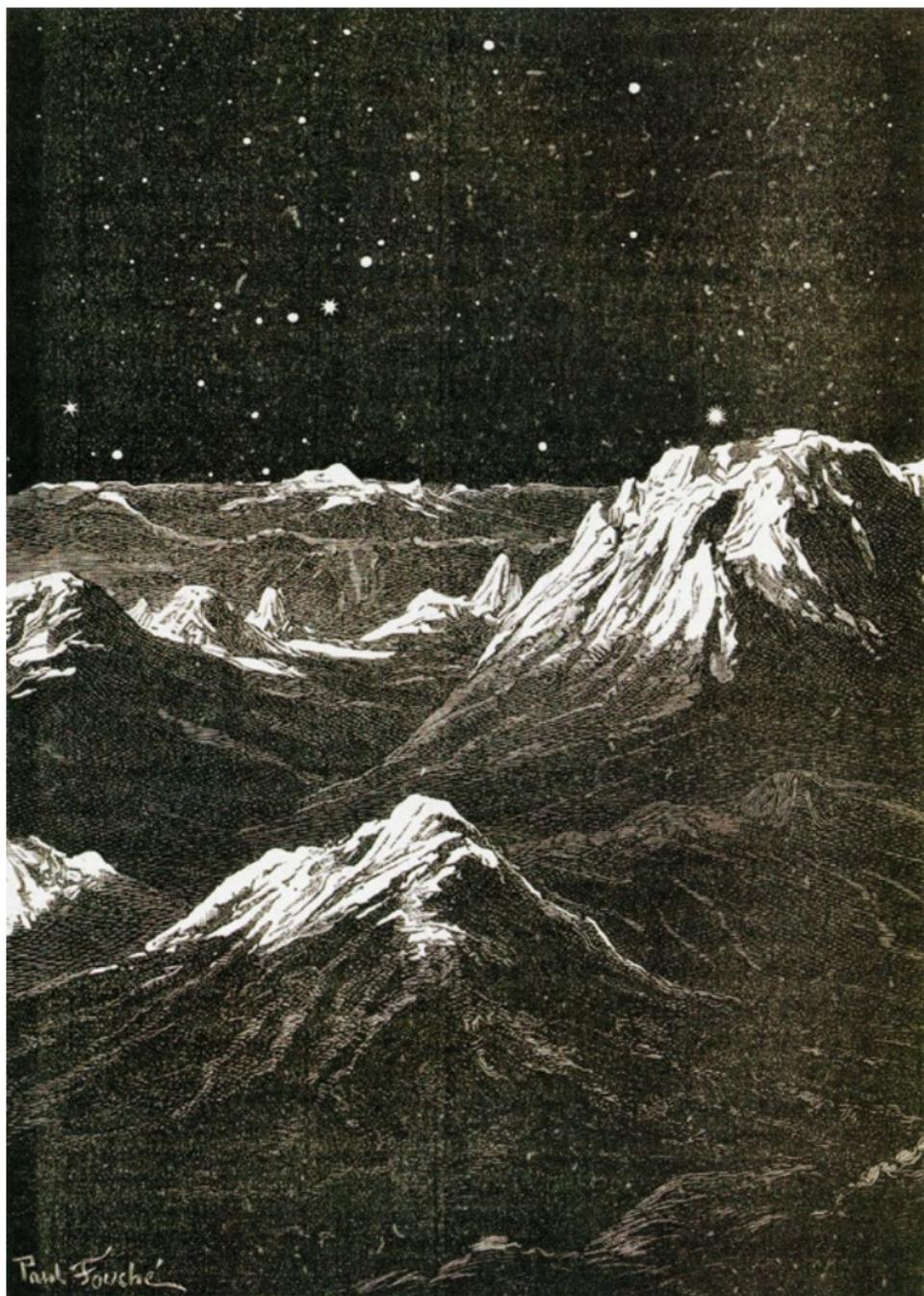
Ni la légende ni l'image elle-même ne correspondent à la réalité du paysage martien tel qu'on le connaît (les premières vues de la surface de la planète rouge sont prises par la sonde Mariner 4 qui la survole en 1965). Le ciel est traité en couches de couleurs parallèles bleues, jaunes, orangées et vertes, un trait stylistique qui rappelle le symbolisme, et plus spécifiquement les peintures lacustres du Suisse Ferdinand Hodler (1853-1918), tandis que la surface verdoyante, parsemée de blocs érodés, nous ramène des paysages lémaniques vers ceux du Jura.

Temps de mars

Tout au long de sa carrière d'artiste, mais aussi de pédagogue, Charles L'Eplattenier (1874-1946) a manifesté son attachement à la région jurassienne qui l'a vu naître. De retour à 23 ans à La Chaux-de-Fonds, après une formation à Budapest puis Paris, l'artiste n'a de cesse de représenter ces paysages aimés et dont il a une connaissance intime, des bassins du Doubs aux crêtes montagneuses qu'il arpente quotidiennement (il perd d'ailleurs la vie de manière accidentelle aux Brenets, en chutant dans les rochers après une journée consacrée à peindre).

En 1907, L'Eplattenier réalise un pastel sur papier, puis une peinture monumentale intitulés tous deux *Temps de mars*. La peinture, de format panoramique, plonge les regardeurs dans un spectacle tout en nuances bleutées: sur un sommet jurassien coincé sous un ciel tourmenté où les nuages forment des arabesques, la fonte des neiges semble avoir tout juste commencé. On aperçoit ici et là des taches brunes qui figurent la terre, sous le manteau neigeux. La technique de réalisation de l'œuvre, une tempera sur toile, fait parfaitement écho au sujet: le mélange pigments-liant est dilué à l'eau, ce qui confère à la touche une grande fluidité. L'Eplattenier était un adepte du plein air ce qui lui permettait de saisir les variations saisonnières des couleurs, mais aussi de la lumière. Cette œuvre en témoigne, comme tant d'autres de sa production, qu'il s'agisse de pastels ou de peintures.

Mais ce paysage revêt un autre sens pour les regards contemporains. Il convoque l'image d'hivers sans neige, de mois de mars déjà chauds, trop chauds. À ce titre, *Temps de mars* est un point de départ idéal pour une réflexion sur les liens entre arts visuels et changement climatique: avec son titre à double sens, il associe le printemps à la planète Mars, double minéralisé de la Terre dont toute vie semble avoir pour l'heure disparu, tout en nous engageant à la projection dans des temps autres, longs, anciens, ou futurs.



Alien montagne

S'il existe dès la Renaissance des signes d'intérêt pour la haute-montagne, « il est vrai limité à des groupes étroits d'artistes et de savants² », on a coutume de considérer que c'est au siècle des Lumières que l'imaginaire de la montagne se popularise. En 1729, le médecin, botaniste, anatomiste et poète suisse Albrecht von Haller (1708-1777) consacre une longue ode aux montagnes alpines, qui enthousiasme l'Europe tout entière, en pleine naissance du mouvement romantique.

Une trentaine d'années plus tard, c'est Jean-Jacques Rousseau qui célèbre les beautés des Alpes dans un extrait resté fameux : dans la lettre XXIII de **LA NOUVELLE HELOÏSE** (1761), le personnage de Saint-Preux, racontant son séjour en Valais, évoque pour Julie « la variété, la grandeur, la beauté de mille étonnants spectacles ; le plaisir de ne voir autour de soi que des objets tout nouveaux, des oiseaux étranges, des plantes bizarres et inconnues, d'observer en quelque sorte une autre nature, et se trouver dans un nouveau monde ».

Analysant les formes récurrentes de l'imaginaire de la montagne, le géographe Bernard Debarbieux notait en 2001 qu'il s'est longtemps structuré autour de l'idée de l'altérité. « Dans la langue française, note-t-il ainsi, on désignait comme “montagne” des lieux et des éléments du paysage qui présentaient un fort contraste

topographique avec le lieu d'où on les observe et où on les imagine. Il en est de même de quantité de langues où une analyse comparable a été conduite. La montagne est donc d'abord et avant tout un objet qui se différencie pour des raisons essentiellement topographiques de l'endroit d'où on la nomme. Elle est donc ailleurs; et elle est autre, autrement constituée, autrement organisée³». Si cette altérité a pu se traduire dans nombres de légendes qui imaginent ces lieux être habités par des monstres, ou des forces puissantes et souvent maléfiques, l'une de ses formes récurrentes est empruntée à l'extra-terrestre. Puisque la haute montagne est un espace hors du monde des hommes, sa proximité avec le firmament semble parfois rejaillir sur elle, pour lui donner une légère coloration alien. C'est le cas des premières descriptions ou dépicions de glaciers, qui sont des déserts hors du monde, comme des réactions aux premières représentations photographiques de la haute-montagne. Le poète Théophile Gauthier, inspiré par les clichés des frères Bisson, pionniers de la photographie alpine autour de 1860, parsème par exemple son récit de voyage, intitulé **LES VACANCES DU LUNDI**, de notations empruntées au lexique de l'astronomie. Le texte s'ouvre ainsi: «Quand on habite les villes ou les plaines, il est facile d'oublier qu'on circule à travers l'insondable espace, emporté par une planète gravitant autour du soleil avec une prodigieuse vitesse.

L'épiderme de l'astre a disparu sous l'encombrement des bâtisses et la culture humaine, et il faut un effort d'imagination pour croire que cette terre vue de Mars ou de Vénus prenne sur l'azur noir du ciel l'aspect d'un globe d'or ou d'argent, au reflet du phare central de notre monde⁴». Le texte se poursuit dans la même tonalité, une mise en perspective cosmique des paysages de montagne. «Les grandes montagnes, écrit-il, aident à faire comprendre que la terre est bien réellement un corps céleste suspendu dans l'éther, ayant pris sa figure actuelle après mille révolutions cosmogoniques, une énorme boule de feu qu'enveloppe une mince pellicule solidifiée où peut-être la vie animée n'est qu'un accident temporaire, et l'homme qu'un parasite menacé de disparaître au moindre cataclysme neptunien ou plutonien⁵.»

Plus près de nous, la peintre Caroline Bachmann, qui situe son travail dans «une tradition de montagnards», fait elle aussi le pont entre montagne et science-fiction: «ce qui est attirant, c'est le mystère. L'autre planète c'est ici⁶».

Les Alpes versus le Jura

Dans le premier tome de ses *VOYAGES DANS LES ALPES*, le physicien, géologue et naturaliste Horace Bénédict de Saussure (1740-1799) consacre un chapitre au Jura. Avant de se plonger dans une étude morphologique du massif jurassien afin d'essayer d'en comprendre les étapes de formation, il se livre à des remarques générales,

basées sur les observations qu'il peut faire depuis la pointe genevoise du Lac Léman: «Les côteaux qui bordent cette rive présentent le brillant aspect d'une belle culture et d'une riche population; mais les montagnes que l'on voit au-delà de ces côteaux, n'offrent ni la variété, ni les belles gradations du magnifique amphithéâtre des Alpes. Le Jura seul, éloigné du Lac de 3 à 4 lieues, termine l'horizon au Couchant et au Nord, comme une longue muraille bleuâtre, dont la monotonie n'est interrompue que par quelques brèches, et quelques éminences peu considérables⁷».

Dans l'imaginaire suisse de la montagne, la répartition des rôles est claire. Aux Alpes la grandiloquence et le dessin dramatique des lignes, au Jura la modestie et la douceur. Et l'on trouve assurément dans les collections des musées beaucoup plus de peintures des Alpes vues depuis le Jura que l'inverse.

Merveilleux Jeune Jura

Jusqu'à aujourd'hui, le Jura est resté l'objet d'un malentendu. Tandis que les Alpes incarnent une jeunesse fougueuse et séduisante, il serait comme les Vosges ou le Massif Central auvergnat: une vieille montagne élimée. On attribue ses formes arrondies à un processus d'érosion très long. Ainsi de ce poème de 1865 d'Henri de Coulon, publié en 1872, qui s'adresse en le personnifiant au «pauvre Jura déshérité», avec sa «tête chagrine» et

ses « vieux os », et imagine la tristesse que la montagne éprouva, en se trouvant détrônée par la surrection du massif alpin, « reine des monts⁸ ».

Pourtant, contrairement à cette idée reçue, le massif jurassien est un massif jeune, et même plus jeune que les Alpes, puisque sa formation est consécutive à la leur, et ne remonte qu'à quinze millions d'années, contre cinquante millions d'années pour le massif alpin. Comme l'explique Jon Mosar, professeur de tectonique et géodynamique à l'Université de Fribourg, le Jura est encore adolescent : « cette erreur suit l'idée que des montagnes basses sont la conséquence de l'érosion, avec un paysage d'autant plus doux qu'il est vieux, poursuit Jon Mosar. C'est ce que l'on croyait jusqu'à la seconde moitié du 19^e siècle⁹ ».

Pour être plus précis, il faudrait ajouter que si la dynamique géologique qui a vu le massif jurassien apparaître est récente (sur une échelle géologique), les roches que l'on retrouve à sa surface sont, elles, bien plus anciennes, et datent du Jurassique.

Cette période, qui s'est étendue de -201 à -145 millions d'années est désormais associée à l'image de dinosaures sympathiques ou au contraire terriblement agressifs (bien que les espèces de reptiles du film de 1993 de Steven Spielberg aient vécu plutôt au Crétacé, de -145 à -65,5 millions d'années). Elle doit son nom à la région jurassienne, devenu à l'échelle planétaire un modèle géologique pour la formation des roches calcaires et marines.



Tropical

Il y a 150 à 200 millions d'années, en bordure de l'océan Thétys qui occupait l'espace des Alpes actuelles, la région jurassienne était sous la mer, une mer tropicale aux eaux chaudes et peu profondes, peuplées par des récifs coralliens, des microdonts, des ammonites, des mollusques bi-valves, et même des crocodiles géants. Les fonds marins étaient couverts de prairies de lys de mer, dont les promeneurs retrouvent aujourd'hui, fossilisés, les précieux entroques, segments étoilés qui en constituaient le pédoncule. Les courants marins transportaient des particules d'origine animale, qui finirent par s'accumuler et progressivement sédimenter pour former une couverture calcaire.

L'histoire de la Terre et celle de l'espèce humaine ont désormais convergé. Nous sommes à l'ère de l'Anthropocène. Dans les paysages karstiques du Haut-Jura, la pluie tombe mais ne reste pas à la surface, et elle s'enfonce dans les profondeurs des roches calcaires. L'eau vient à manquer. Dans le Jura suisse, ces transformations climatiques se manifestent depuis quelques années par des périodes de sécheresse extrêmes, de plus en plus fréquentes. Les images d'hélicoptères de l'armée ravitaillant les alpages en eau, à l'été 2018, comme celles du lac des Brenets asséché à l'été 2022 ont remplacé, dans les consciences, les paysages tropicaux à la végétation luxuriante, les grandes forêts de gymnospermes, les lagunes, et les traces de dinosaures.

De cette ère tropicale, il ne reste que les tornades. Le 19 août 1890, entre 8 et 9 heures du soir, un cyclone venu de France frappe la Vallée de Joux. Le 12 juin 1926, en fin d'après-midi, une tornade dévaste les environs de La Chaux-de-Fonds, et les communes des Franches-Montagnes voisines. Une trentaine de fermes et beaucoup plus de maisons sont détruites. Un enfant perd la vie. Dans la forêt des Breuleux, les cadavres de sapin jonchent le sol¹⁰. Le 24 juillet 2023, l'histoire se répète à La Chaux-de-Fonds. Les services météo relèvent des rafales à 217 km/h.

Prospective

Pour imaginer la trajectoire climatique du Jura, l'Office fédéral de météorologie et climatologie MétéoSuisse a utilisé une nouvelle génération de scénarios d'émissions, les *Representative Concentration Pathways* (RCP). Trois scénarios sont envisagés en fonction du forçage radiatif¹¹. Dans le cas le plus pessimiste, c'est-à-dire sans mesures de protection efficace du climat (RCP 8,5), « il faudra compter avec un réchauffement d'environ 2 à 3°C d'ici le milieu du 21^e siècle par rapport à aujourd'hui [...]. Il faudra également s'attendre à des étés plus secs et à une augmentation des précipitations en hiver¹² », avec une baisse de leur quantité totale, mais des événements de fortes précipitations plus fréquents et plus intenses, même pendant les autres saisons.

Dans le cas du scénario le plus optimiste (RCP 2,6), impliquant une diminution rapide des émissions à l'échelle mondiale), il serait possible de limiter le réchauffement supplémentaire, qui atteindrait néanmoins « probablement 0,7 à 1,9°C en moyenne annuelle¹³ » et modifierait également la répartition comme la quantité des précipitations reçues. L'ensemble de ces changements serait par ailleurs modulé localement et en fonction de l'altitude, avec un accroissement des jours d'été (définis comme des journées pour lesquelles la température maximale est de 25°C ou plus).

Habitabilité

Le terme « habitabilité », dans son acception générale, désigne l'adéquation d'un environnement avec les processus de vie quotidienne qui s'y déroulent. L'habitabilité de notre planète connaît ainsi actuellement une transformation drastique : la hausse de la température globale et la diminution de la biodiversité (on parle désormais de « sixième extinction de masse ») altèrent la capacité de notre planète à offrir des conditions de vie adaptées aux espèces animales et végétales qui l'habitent. Il se pourrait qu'à terme, la Terre sorte de sa zone d'habitabilité, comme l'a imaginé Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947) dans son ouvrage de science-fiction **PRÉSENCE DE LA MORT**, qui raconte en 1921 la fin du monde depuis les rives vaudoises du Léman, tandis que la Terre, plongeant

vers le soleil, n'en finit plus de se réchauffer. Le milieu terrestre se rapproche d'ores et déjà d'un milieu extrême.

L'habitabilité est aussi un terme largement utilisé dans le domaine du spatial. Comme l'explique l'architecte et chercheuse Sandra Häuplik-Meusburger, s'il n'appartient pas initialement au vocabulaire des premiers ingénieurs ou designers du spatial¹⁴, il s'est néanmoins installé progressivement dans le lexique de la recherche, à mesure que les missions spatiales se sont allongées et qu'une réflexion sur les conditions à bord des habitats spatiaux dépassant la seule exigence de survie a été engagée. Ainsi quand la NASA engage en 1968 le designer Raymond Loewy pour travailler sur le programme Apollo, c'est en tant que « consultant en habitabilité », premier exemple réussi d'une collaboration entre l'art et la science autour des questions d'habitabilité.

Cette notion permet ainsi d'envisager le devenir des conditions terrestres. Le spatial s'est ainsi spécialisé dans la question des conditions de vie en milieu extrême, en mettant au point des stratégies de survie qui opèrent au niveau de l'architecture, de l'ingénierie, de la biologie, mais aussi de la psychologie. Les multiples projets d'habitats extraterrestres, qu'ils aient été réalisés (stations orbitales, capsules, navettes, scaphandres) ou qu'ils soient encore à l'état de projets (colonies orbitales, bases lunaires et martiennes) constituent ainsi des modèles possibles pour une vie future sur une Terre devenue au mieux, moins

habitable, au pire inhabitable. Le projet en cours de ville *The Line* en Arabie Saoudite, vise par exemple à produire sur Terre une nouvelle forme d'urbanisme à l'habitabilité améliorée et à habiter notre planète en extraterrestres. Il est ainsi très évocateur des projets de stations orbitales à grande échelle sur lesquels la NASA travaillait dans les années 1970 (projet « Space Settlements », porté par le physicien Gerard O'Neill). Dans un autre genre, les expérimentations menées à Biosphère II, un site expérimental situé en Arizona, au tournant des années 1990 (organiser une vie autonome dans une structure fermée hermétiquement) proposaient déjà d'importer sur Terre les conditions de vie extraterrestres. Le site constitue ainsi ce qu'on appelle un « analogue », qui permet de reproduire sur Terre un ensemble de conditions atmosphériques, hydrométriques, sociales, ou spatiales que l'on trouve dans des milieux extraterrestres.

La planète déshydratée

Comme l'explique Robert Markley, professeur de littérature et spécialiste de science-fiction, c'est avec le développement du télescope au 17^e siècle que « Mars a lentement commencé à être perçue comme la candidate la plus probable du système solaire pour la “culture” et les “richesses” qui définiraient une civilisation extraterrestre¹⁵ », dans un contexte où la pluralité des mondes devient une hypothèse envisageable. Avec le perfection-

nement des moyens d'observation à distance s'affirme progressivement une vision géocentrique de Mars (et des autres planètes visibles). À chaque opposition périhélique des deux planètes, un phénomène qui se produit tous les 26 mois environ, les astronomes affinent leurs observations, et publient leurs dessins. C'est Camille Flammarion qui en a livré jusqu'à maintenant la recension la plus détaillée, dans *LA PLANÈTE MARS ET SES CONDITIONS D'HABITABILITÉ*, publié en 1892.

La règle est à l'analogie. Aux 18^e et 19^e siècles, la planète rouge est ainsi perçue comme une version de la Terre « plus ancienne et plus petite¹⁶ ». Et lorsque l'astronome Giovanni Schiaparelli (1835-1910), fort de ses observations, identifie en 1877 à la surface de Mars des formes qu'il nomme de manière ambiguë « canali », un terme qui en italien peut désigner des structures construites, ou naturelles, certains traducteurs franchissent le pas et évoquent des « canaux ». Schiaparelli évoque du reste dans ses textes « les mers, l'atmosphère, les nuages, le vent et les calottes polaires¹⁷ » de la planète rouge. Enfin, il reconduit l'hypothèse populaire au 19^e siècle d'une planète vivante, mais engagée dans un processus de refroidissement de son cœur et, partant, en train de mourir lentement.

Les découvertes scientifiques réalisées à partir des années 1960 mettent fin à ces spéculations. En 1964 a lieu le premier survol de la planète par une sonde américaine. À partir de 1976, les deux atterrisseurs du programme

américain Viking fournissent une masse de données. On découvre une planète hostile, sans vie apparente. Mars possède une atmosphère ténue composée principalement de dioxyde de carbone, d'argon, de diazote, de quelques traces d'oxygène, de monoxyde de carbone, de vapeur d'eau et de monoxyde d'azote, un mélange gazeux incompatible avec le fonctionnement du corps humain. La température moyenne à la surface est inférieure à -60°C . Il n'y a pas de tectonique des plaques, et seule une faible activité sismique est observable. La magnétosphère a disparu, de sorte que la surface de la planète est constamment bombardée par les rayonnements cosmiques.

Si la présence d'eau liquide a finalement été confirmée à la surface, aucune forme de vie n'a été observée. « Nous savons aujourd'hui, peut-on lire sur le site de la NASA, que Mars a connu très tôt des rivières et de grands lacs, et peut-être même un océan septentrional. Depuis, l'histoire de Mars est celle d'une déshydratation, d'une perte progressive d'une partie importante de son atmosphère et d'une transformation de l'eau proche de la surface en glace. Les premières conditions humides étaient-elles favorables à l'émergence de la vie, et combien de temps cette vie aurait-elle pu persister si elle s'était formée ?¹⁸ »

À nouveau, la tentation est grande de faire de Mars un miroir de la Terre, mais cette fois comme l'image de l'un de ses futurs possibles : une planète asséchée, désolée, hostile et sans vie, un monde perdu.



Rick Garcia

Temps longs

En 2016, des écrits de l'auteur, chansonnier et poète français Fernand Mysor (1876-1931) ont été republiés sous le titre *De la Terre d'autrefois à la Terre de demain*¹⁹. Le recueil comporte notamment une nouvelle intitulée « La Mort du soleil », qui raconte, comme son titre le laisse supposer, la fin du monde, considérée du point de vue de son dernier habitant, un ours polaire. La créature, un animal « bicentenaire, maigre comme un rocher, déchi-queté comme une arête, dont le poil souillé tombait par plaques et dont les crocs, à force de ronger les lichens et les mousses qui constituaient depuis sa naissance sa seule nourriture, s'étaient aplatis peu à peu²⁰ » assiste avec horreur aux derniers instants du monde terrestre tandis que le soleil s'éteint.

Les écrits de Mysor oscillent souvent entre la prospective la plus extrême, et des sauts dans le passé vers des ères géologiques lointaines, comme dans « Les Semeurs d'épouvante », roman paru en 1923, qui relate les aventures de deux personnages renvoyés sous hypnose dans le Jurassique, ou le poème « Les Trois Mégalosaures noirs ». Mysor projette ses lecteurs dans un temps long, à la fois passé, et futur.

Le long-termisme n'est cependant pas réservé aux auteurs de science-fiction. Il s'agit désormais d'un positionnement politique et éthique, qui considère le sort de l'humanité dans le futur comme une priorité morale.

Pionnier de ce mouvement, l'activiste Stewart Brand commence à se faire connaître dans les années 1960. En 1966, il mène une campagne de relations publiques pour que des images de la Terre vue de l'espace soit publiées par la NASA. De 1968 à 1972, il édite et publie le **Whole Earth Catalog**, répertoire de produits de toute nature – machines, graines, outils, livres... – permettant d'accéder à une forme d'auto-suffisance. Passionné par les questions écologiques, sociales et éducatives, Brand souhaite contribuer à une forme d'émancipation collective décentralisée, par la diffusion des techniques et des savoirs. Il monte en 1996 la *Long Now Foundation* pour promouvoir la pensée sur un temps long, il devient un apôtre du long terme. Brand décide dans les années 1990 d'ajouter un 0 devant toutes les dates pour créer un changement de perspective historique.

La peinture comme image-témoin

Jusqu'à un certain point, on regarde aujourd'hui la peinture historique comme on considèrerait des fossiles. Les œuvres figuratives qui constituent les collections des musées occidentaux sont des capsules temporelles qui documentent des modes de vie passés, les rites matrimoniaux des riches pompéiens, les fêtes villageoises dans la Flandre du 16^e siècle, les loisirs de la vie moderne parisienne chez les impressionnistes et post-impressionnistes, la société de consommation chez les

artistes pop, les guerres, les célébrités, la banalité matérielle du quotidien. Si cet usage documentaire de la peinture peut se superposer à d'autres usages, qu'ils soient esthétiques, économiques, symboliques, il n'en reste pas moins une manière possible (et répandue) de considérer les œuvres d'art.

Dans ce mouvement, la peinture de paysage est longtemps restée de côté. La contemplation du paysage était une manière de s'extraire de la vie mondaine pour faire face à la réalité, considérée comme immuable, d'un monde grandiose ou modeste, mais assurément composé par des forces naturelles ou divines. Et même l'art des ruines, si prisé au 18^e siècle, avait pour fonction d'exalter la puissance naturelle par comparaison avec la fragilité des choses humaines.

Le réchauffement du climat, l'effondrement de la biodiversité, et la disparition des ressources qui frappent notre planète auront tôt fait de faire disparaître ce rapport idéalisé aux représentations paysagères. Ce que nous voyons désormais dans les paysages naturels, qu'ils s'étendent devant nous dans l'espace ou qu'ils prennent la forme d'une image, c'est le maillage très fin qui relie les choses humaines aux non-humaines, et partout, les traces de notre impact. La ligne de chemin de fer qui fend le paysage, le déchet coincé dans une branche, et, par-delà le champ du visible, un monde de micro particules empoisonnées. Nous sommes rendus attentifs à ce qui est là,

mais aussi à ce qui ne l'est plus, comme les truites glissant dans la rivière, les faons et les lynx, les vaches à l'étable, les fantaisies pastorales et autres images de bergères, les sapins enneigés et les paysages sous les arc-en-ciel. Et il viendra peut-être un temps où notre espèce déambulera dans des galeries parfaitement climatisées et hautement sécurisées, à mi-chemin entre le musée et le vaisseau spatial, pour contempler avec mélancolie et curiosité les images d'une vie terrestre disparue. En attendant, les représentations de paysage ont cette capacité récemment acquise de nous faire voyager en une image entre des époques distantes, du passé éloigné aux futurs possibles.

L'art en régime spéculatif

En 1969, dans un texte consacré à l'œuvre de Salvador Dali, l'auteur de science-fiction britannique James G. Ballard écrivait que « la science-fiction, loin d'être un courant mineur et négligeable, représent[ait] en fait l'une des principales traditions littéraires du 20^e siècle, et sans doute, la plus ancienne – une tradition de réponse imaginative à la science et la technologie²¹ ». Dans le design, les termes « design-fiction » et « design critique » renvoient à une tradition bien documentée, la production d'objets dont l'utilité consiste non pas à résoudre des problèmes, mais à réfléchir à des futurs probables, préférables, plausibles ou possibles²² (et au passage

à critiquer le solutionisme bas du front qui prévaut dans le monde du design, et plus généralement dans celui de la technologie).

Mais quelle place la science-fiction, et plus largement la tradition spéculative, tient-elle dans le champ de la création visuelle ? Et comment l'art peut-il prendre pour objet le possible ?

Maxi/Mini

Il est parfois extrêmement difficile de stabiliser les corpus d'images produits par les *space artists*. Les titres fluctuent en fonction des légendes qui les accompagnent. Les compositions changent de format, se retrouvent coupées, voire étirées et même déformées en fonction du support sur lequel elles apparaissent. Les modes de circulation et de commercialisation favorisent la production de multiples versions, où fonds et sujets déjà réalisés se prêtent à d'infinies recombinaisons, où des images peintes sont refaites avec des moyens digitaux, parfois des décennies plus tard. Quant aux originaux (ou ce qu'on appellerait « original » dans le monde de l'art), ils ont été d'abord considérés comme des sortes de matrices, des objets techniques, imaginés pour générer des reproductions. En conséquence, ils n'ont pas toujours été conservés (ce qui n'a fait, on s'en doute, qu'exacerber par la suite le fétichisme des collectionneurs). Dans ce monde d'images fluides, l'échelle importe peu.



Grande, petite, moyenne, avec ou sans légende, peinte sur carton ou dessinée sur un écran, imprimée ou simple souvenir flottant à la limite de la conscience, l'image circule d'un support à l'autre.

Le matin du monde

L'anticipation est très majoritairement dystopique. Mais dans le marasme collapsologique, quelques courants minoritaires surnagent. Le sombre cyberpunk et ses expériences d'immersion dans des mondes virtuels violents a enfanté le *solarpunk*, et plus récemment le *hopepunk*, nouveaux genres de SF optimistes. S'y développent des récits de résistance positive, d'énergie solaire abondante, d'intelligence collective, de recherche du bien, d'espoir radical.

When Worlds Collide, ou, en français, **le CHOC des MONDES** est un film américain de 1951 produit par le célèbre scénariste, créateur d'animation, réalisateur et producteur George Pal, qui s'est progressivement spécialisé dans la SF. Le scénario est celui d'un film catastrophe. L'histoire débute quand des scientifiques découvrent qu'une planète géante, Bellus, s'approche de la Terre qu'elle va bientôt percuter, et irrémédiablement détruire. Tandis que certains restent incrédules, un groupe s'organise pour pouvoir quitter la Terre à bord d'un vaisseau spatial pour rejoindre le satellite habitable de Bellus, Zyra. Le film s'achève au moment où le petit groupe d'humains

atterrit sur Zyra et que les portes de l'astronef s'ouvrent. On découvre, avec ces pionniers et pionnières, un panorama extraterrestre, qui présente néanmoins des similitudes avec la Terre: le ciel rosit tandis que le soleil se lève sur de grandes étendues verdoyantes aux arbres fuschia entourées de montagnes. Quelques structures de formes géométriques, au loin, laissent présager la présence d'une ou plusieurs espèces intelligentes. La peinture de décor est réalisée par Chesley Bonestell. Le film catastrophe se termine bien (même si pour les espèces vivants sur Terre, c'est une autre histoire). Sur l'écran s'affiche, avant le mot fin, le message suivant «Le premier jour d'un monde nouveau a commencé».



THE END

Notes:

- 1 Willy Ley, Chesley Bonestell, *La Conquête de l'espace*, La guide du Livre, Lausanne, 1952, p.XI.
- 2 Philippe Joutard, *L'Invention du Mont-Blanc*, Gallimard, Paris, p.12.
- 3 Bernard Debarbieux, « Les montagnes: représentations et constructions culturelles », in Y. Veyret (dir.), *Les Montagnes: discours et enjeux géographiques*, SEDES, Paris, 2001.
- 4 Théophile Gauthier, « Vue de Savoie et de Suisse », in *Les Vacances du Lundi*, Charpentier, Paris, 1881, p. 49.
- 5 Ibid., p.50.
- 6 Entretiens menés par Claire Hoffmann et Claire Le Restif entre octobre 2022 à Paris et juillet 2023 à Cully, <https://credac.fr/>
- 7 Horace Bénédict de Saussure, *Voyages dans les Alpes*, Tome 1, Buisson, Paris, 1786, p.265.
- 8 Poème cité par Marie Gaitzsch dans « Temps de Mars », in Marine Englert et Niklaus Manuel Güdel (éd.), *Charles L'Eplatennier, Les Pastels*, Notari, Genève, 2022, p.49.
- 9 www.unifr.ch/universitas/fr/editions/2019-2020/die-berge/le-jura-ce-grand-incompris.html
- 10 Voir *L'Impartial*, « Le drame de la forêt détruite », 19 juin 1926.
- 11 « En climatologie, le forçage radiatif est approximativement la différence de bilan radiatif (c'est-à-dire la puissance radiative reçue réduite de la puissance radiative émise par un système climatique donné, comme le système Terre) induite par un facteur climatique donné. » Source: Wikipédia
- 12 www.nccs.admin.ch/nccs/fr/home/regions/grandes-regions/jura/scenarios-climatiques-ch2018-jura.html
- 13 Idem.
- 14 Sandra Häuplik-Meusburger, *Architecture for Astronauts, an Activity-based Approach*, Springer, 2011, p.2.
- 15 Robert Markley, *Dying Planet, Mars in Science and the Imagination*, Duke University Press, 2005, p.36.
- 16 Ibid, p.33.
- 17 Ibid, p.56.
- 18 https://mars.nasa.gov/#red_planet/5
- 19 Fernand Mysor, *De la Terre d'autrefois à la Terre de demain*, Bibliogs, 2016.
- 20 <https://laporteouverte.me/2016/08/17/la-mort-du-soleil-un-conte-inedit-de-fernand-mysor/>
- 21 J. G. Ballard, « L'innocent comme paranoïaque », 1969, in *Millénaire mode d'emploi*, Tristram, Paris, 2006, p.116.
- 22 Stuart Candy, *The Futures of Everyday Life: Politics and the Design of Experiential Scenarios*, Thèse de Doctorat, Département de Sciences politiques, Université d'Hawaii, Manoa, 2010.

Table des illustrations :

- 1 Chesley Bonestell, *Mars as Seen from its Outer Moon Deimos*, 1952, in Cornelius Ryan (éd.), *Across the Space Frontier*, New York, The Viking Press, 1952, p.133.
- 2 Chesley Bonestell, *Deserts of Mars*, 1998, in Willy Ley, Chesley Bonestell, *La Conquête de l'Espace*, trad. Henri Daussey, Lausanne, La Guilde du Livre, 1952, p.53.
- 7 Paul Fouché, *Paysage lunaire*, in Camille Flammarion, *Les terres du ciel*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1884, p.481.
- 12 Beth Avary, 1987, in David A. Hardy, *Visions of Space. Artists Journey Through the Cosmos*, Limpsfield, Paper Tiger, 1989, p.146.
- 21 Rick Guidice, *Double Cylinder Settlement Interior*, 1975, in Ron Miller, *The Art of Space. The History of Space Art, from the Earliest Visions to the Graphics of the Modern Era*, Minneapolis, Zenith Press, 2014, p.177.
- 27 Mark A. Garlick, *Aquefungoids*, nd, in Ron Miller, *The Art of Space. The History of Space Art, from the Earliest Visions to the Graphics of the Modern Era*, Minneapolis, Zenith Press, 2014, p.209.
- 29 Chesley Bonestell, 1951, in Rudolph Maté (réalisateur), George Pal (producteur), *When Worlds Collide* [film], 1951.
- 32 Détail de Lucien Rudaux, *Aspect Télescopique de Mars*, in Lucien Rudaux, *Sur les Autres Mondes*, Paris, Larousse, 1937, planche E., p.133.

Les références indiquent la source où ont été trouvées les images.
Elles ont pu être publiées antérieurement dans d'autres supports.

Publié à l'occasion de l'exposition « Temps de mars »
présentée du 10 mars au 9 juin 2024
au Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds
Commissariat: Jill Gasparina
Design graphique: Huz & Bosshard

