

n° 103 | Statuaire technologique sur sol extraterrestre | Elsa De Smet



La fusée comme chose gigantesque : l'objet renvoie à l'histoire des sciences et des techniques mais Elsa De Smet la décrit aussi dans son registre industriel et politique. Puis, elle fut avant même d'être vraiment construite, un grand fantasme et, forcément, une représentation, une « nature morte » à sa façon.

Laurence Bertrand Dorléac

Statuaire technologique sur sol extraterrestre

Elsa De Smet

« J'aime les formes imposées par l'industrie moderne,
je m'en sers : les aciers aux mille reflets colorés
sont plus utiles et plus fermes
que les sujets dits classiques »

Fernand Léger, *Valori Plastici*, 1919



Extrait de Georges Méliès, *Le Voyage dans la Lune*, “En plein dans l’oeil”, tableau n°9, 1902.

La fusée fait partie des *choses* gigantesques apparues au 20^e siècle, aboutissement d’un projet technologique qui s’inscrit dans l’histoire des sciences et des techniques. Elle est également un objet industriel pour ceux qui ont soutenu sa construction et elle fut un objet politique dans le contexte de son émergence. Du point de vue de l’histoire culturelle du domaine spatial, la fusée fut avant tout un objet rêvé et imaginé, portant de multiples ambitions philosophiques et idéologiques ; elle a cristallisé l’ambition du siècle de se tourner vers l’Univers et d’aller dans l’Espace. Avant d’être construite pour la première fois, elle mène la première partie de sa vie dans l’histoire des représentations, dans l’univers des illustrations et aura été une nature morte avant d’avoir été un objet animé.

Esthétique technologique

En s’appuyant sur les préceptes de *L’Encyclopédie* de Diderot et D’Alembert selon lesquels, parce qu’on a peu l’habitude de se voir décrits les Arts et Métiers, pour les expliciter, « naît le besoin de figures. Parce qu’un coup d’œil sur un objet ou sa représentation en dit plus qu’une page de discours »^[1] ; les premiers ouvrages de popularisation des connaissances au 19^e siècle se reposent largement sur la figuration des outils et des appareils d’accès aux savoirs astronomiques. En s’appuyant sur une tradition selon laquelle « les idées sont faites en laiton »^[2], expliciter l’univers en présentant l’amplitude des objets technologiques, reflète, par un effet de métonymie, la puissance du savoir et témoigne des progrès de la science. Plus encore, l’image de tels objets témoigne des pensées suggérées par l’accès à ces objets, de l’expérience de connaissance qui peut se jouer en duo avec eux. *Le Clepsydre de Ctésibius restituée par Perrault d’après Vitruve* dessiné dans *L’astronomie populaire* de François Arago ouvre, en 1854, la voie à une esthétique technologique vouée à glorifier les effets de

connaissance par l'intermédiaire des objets rutilants, sobrement fabriqués, parfaitement lissés que reprendront Jules Verne dans son diptyque sélénite (*De la Terre à la Lune*, 1865 ; *Autour de la Lune*, 1869) et Georges Méliès pour son *Voyage dans la Lune* de 1902. L'ingénierie concrète s'y mêle sans peur à des aventures mythiques aux airs de fantasmes universels et l'aéronef qui transportera les voyageurs vers la Lune n'est jamais dépeint autrement que solide, neuf, et fermement résistant.

Sensation dynamique

Le plaisir d'assister au déploiement intellectuel des capacités humaines à se réinventer en machines modernes n'a cessé de grandir et les vulgarisateurs des balbutiements de l'astronautique l'ont bien compris. En Allemagne, les frères Hans et Botho von Römer partagent avec leur époque l'enthousiasme du progrès scientifique et l'envie de le diffuser au plus grand nombre. A travers leurs illustrations, se révèle leur propre conviction de la force ontologique d'une image et de sa capacité à rendre visible ce que l'imagination et l'esprit peuvent concevoir en s'appuyant sur le progrès permanent des sciences naturelles et de la technique. Pour les sociétaires de la *Verein für Raumschiffahrt* portée par l'ingénieur allemand Hermann Oberth, ils réalisent plusieurs frontispices de la revue *Die Rakete* en 1927 et y laissent entrevoir l'héritage de la pure tradition d'une illustration de vulgarisation scientifique telle qu'elle existe depuis le 18^e siècle entièrement basée sur une vision optimiste de la technique. Pourtant, à l'instar du cinéma expressionniste dont certaines de leurs vignettes auraient pu être le story-board, et dans la lignée d'une tendance stylistique aux allures futuristes, leur art s'inscrit pleinement dans une logique d'identification aux promesses d'un futur technicien. Chaque véhicule ainsi représenté paraît prompt à s'envoler, à virevolter, à s'élancer dans un mouvement dynamique que souligne un ensemble d'effets de modelés et d'ombres portées.

Vue idéale

En France à la même époque, se met en place une forme d'art spatial plus paysager, plus pittoresque, où le voyage dans l'Espace est une transposition mentale. Cette dernière y est seulement permise par un recours à des illustrations aux allures de tableaux soumises à un régime scopique général et associées à des formes convenues de la peintures allant de la perspective vitruvienne à la notion de « vue idéale » reprise pour légende. Dans le cadre des ouvrages de vulgarisation savante qui les emploient, ces éléments deviennent les conditions nécessaires à la *proprioception* dont parlait Ernst Gombrich, elle-même indispensable à l'expérimentation de la nature par le biais de la représentation. Car, si le paysage naturaliste de l'art français avait envahi la culture visuelle à partir de la seconde moitié du 19^e siècle, il devient le modèle de référence pour les illustrations d'astronomie populaire du 20^e siècle. A l'instar de John Constable, et dans la lignée de Galilée, la peinture veut se percevoir comme une science, voire même comme une philosophie de la nature. Le paysage de l'Espace, objet de séduction et de récompense

pour un lecteur apprenti qui s'attarde sur les ouvrages de vulgarisation, est également une preuve, la *vue d'artiste* d'une vérité, d'une évidence rendue charmante par des sensations romantiques et la figuration d'effets de permanence.

Sur les autres mondes

Ces vues de planètes, spectaculaires depuis le sol de leurs satellites, vont largement contaminer les illustrations savantes et culturelles pour devenir le lieu des premières projections astronomiques de l'américain Chesley Bonestell et de la campagne menée auprès du public américain dans les années 1950 avant la Course à l'Espace. La scène est disposée et la nature cosmique se présente de manière suffisamment théâtrale pour absorber les détails d'une aventure extraordinaire où la conception dramatique d'une peinture d'histoire anticipée n'a plus qu'à accueillir l'objet-fusée. Le paysage codifié est devenu l'arrière-plan parfait, le décor idéal pour décliner ensuite les images projectives et y faire défiler tous les acteurs, les costumes et les objets de ce nouveau « nouveau monde » en construction, qui par le biais des images et à force de se répéter, devient significatif. Peu importe si le vaisseau y est chaque fois plus ou moins réaliste, seule compte la combinaison du paysage avec son nouvel occupant qui nous transporte visuellement sur place, habitants souverains de cet objet phallique, sans que nul ne doive douter de sa robustesse, de sa force et de sa stabilité.

Dans l'histoire de sa représentation, la fusée est un élément de construction du mythe spatial qui la fait passer « d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert, à l'appropriation de la société, car aucune loi, naturelle ou non, n'interdit de parler des choses »^[3]. Au delà de ce qui la constitue, elle devient momentanément le véhicule de toutes représentations mentales et figuratives concernant l'Espace par un usage visuel social approprié et en adéquation avec les rêves d'une culture donnée, désormais dépassée. Avec plus d'un siècle de recul, l'intuition de Méliès en 1902 de poser l'obus vernien sur la Lune et de le figurer sur une vue paysagère au clair de Terre, est particulièrement précoce d'un point de vue iconographique. Le simple constat de la propagation de ce motif sur la culture de fiction scientifique suffit à prouver la justesse de cette trouvaille et son avenir dans la catégorie des mythologies graphiques modernes.

^[1] Diderot Denis et D'Alembert Jean Le Rond, « Discours préliminaire des éditeurs », *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des Sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris : Briasson, David, Le Breton et Durand, t.I, 1751, pp.xxxix – xl.

^[2] Brenni Paolo, « La science française au Crystal Palace ». In, « Les techniques et la technologie entre la France et la Grande-Bretagne XVIIe-XIXe siècles », *Documents pour l'histoire des techniques*, n°19, Paris : CDHTE – Cnam et SeCDHTE, 2010, p. 255.

[3] Barthes Roland, *Mythologies*, Paris : Seuil, 1970 [1957], p.181-182.

Indications bibliographiques

Barthes Roland, Mauzi, Robert, Seguin, Jean-Pierre, *L'Univers de l'« Encyclopédie »*. *Les 135 plus belles planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Paris, Les Libraires associés, 1964.

Bonestell Chesley, LEY Willy, *The Conquest of Space*, New York, The Viking Press, 1949.

Casser Anja, « Kunstlerische une technische Propaganda in der Weimarer Republik. Das Atelier der Brüder Botho und Hans von Römer», in, Nikolow, S., Schirmacher, A. (dir.), *Wissenschaft und Öffentlichkeit als Ressourcen füreinander. Studien zur Wissenschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Francfort-sur-Main, Campus Verlag, 2007.

Christen Carole, « Les leçons et traités d'astronomie populaire dans le premier XIXe siècle », *Romantisme*, n°166, 2014, pp.8-20

Prelinger Megan, *Another Science fiction. Advertising the space race 1957-1962*, New York, Blast Books, 2010.

Schuetz Melvin H., *A Chesley Bonestell Space Art chronology*, Parkland, Universal Publishers, 1999.

Valier Maximilien, *Der Vorstoß in den Weltenraum*, Munich, Oldenbourg, 1924.

Versins Pierre, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, L'âge d'homme, 1984, [1972].

Von Römer Hans et Botho, *Technische Wunder von Heute und Morgen*, Berlin, Wilhelm Köhler, 1935.

Filmographie

Lang Fritz, *Frau im Mond*, Fritz Lang – Film GmbH, 1929.

Méliès Georges, *Le Voyage dans la Lune*, Paris, Production de l'artiste, 13'29", 1902.

Pichel Irving, *Destination Moon*, George Pal Productions, 92", 1950.

Elsa De Smet est docteure en histoire de l'art contemporain depuis 2016. Sa thèse, soutenue à la Sorbonne – Paris IV sous la direction d'Arnauld Pierre s'intéressait à l'exploration spatiale du XX^e siècle sous l'angle d'une exploration visuelle. Elle est également commissaire d'exposition, collaboratrice au sein de l'Observatoire de l'Espace – Laboratoire arts-science du Cnes et A.T.E.R à l'Université de Reims.