

11 Les panoramas

23 Dreamland

37 Tropical Islands

65 Biosphère II

Écrit par Marie Schild

Sous la supervision de
Michael Jakob

HEAD - Genève
Master en architecture
d'intérieur MAIA

Février 2024

Des paradis artificiels : la représentation de paysages
exotiques et la construction de la nature dans des espaces
clos.

SOMMAIRE

7 Introduction

Les panoramas ou la fascination pour l'exotisme au XIX^e siècle

11 La fascination romantique pour l'exotisme

12 L'architecture des panoramas

13 Entre procédé éducatif et attraction populaire

Dreamland et la machinerie au service d'une architecture météorologique

23 Les Alpes suisses, mais à New York

24 Une machinerie de pointe au service du spectacle et de l'illusion, la technologie comme nouveau sublime

Tropical Islands séduction globale et tourisme de masse au temple du simulacre

37 La plus grande île tropicale artificielle d'Europe

39 La nature fabriquée

41 Le kitsch exotique ou la crise de l'identité culturelle

42 Hétérotopie : le rite de passage et le maillot de bain comme costume

43 Le voyage que l'on ne fait pas comme Ersatz

46 Le faux ciel et Truman Show

47 Baudrillard : simulacre et consumérisme

Biosphère II un vaisseau spatial sur terre : le contrôle absolu sur son environnement pour échapper à la mort

65 Histoire d'une utopie réalisée

16 La science-fiction comme précession du réel

17 Le contrôle de l'atmosphère comme rempart à l'extinction et la colonisation de l'espace

83 Conclusion

87 Interview

91 Remerciements

93 Bibliographie

97 Welcome to Tropical Islands

INTRODUCTION

1 | Référence aux termes utilisés par Charles Baudelaire dans son ouvrage *Les paradis artificiels* parut en 1860.

Les paradis artificiels, comme je les nomme ici, n'ont rien à voir avec les drogues que l'on prend pour libérer son imagination et échapper ainsi au spleen de la vie¹. Je les entends dans cette recherche comme des espaces intérieurs clos, construits afin de représenter un monde lointain à celui de son implantation. Il s'agit de lieux qui créent l'illusion pour transporter leurs voyageurs immobiles, mettant en scène différentes représentations de la Nature ; d'architectures comme enveloppes de mondes artificiels qui représentent des scènes naturelles tout en créant des atmosphères particulières à l'aide de principes complexes. Ma réflexion se porte ici sur des exemples concrets représentés par différents dispositifs qui ont existé entre le XIX^e siècle et aujourd'hui. Ces dispositifs font référence à l'idée postmoderne selon laquelle nous vivons désormais dans un décor construit de toutes pièces par l'homme à la manière du célèbre film *Truman Show*. Alors que *Matrix* suggère que cet «autre» monde ne soit pas bien réel et que Jean Baudrillard l'identifie comme hyper-réel, une série comme *West World* semblait indiquer qu'il suffisait de payer un billet d'entrée pour découvrir un gigantesque parc d'attraction où il serait possible d'accomplir les fantasmes les plus extravagants. D'où provient le désir de créer des paradis artificiels, de représenter des paysages lointains à travers un voyage paradoxal sans mouvement et qu'est-ce qui permet le contrôle de l'atmosphère de ces lieux ? Comment fonctionnent-ils et quel impact ont-ils sur le public ?

Un exemple plus ancien, les panoramas, mais aussi, *Dreamland*, *Tropical Islands* ainsi que *Biosphère II* sont quatre cas qui peuvent servir de paradigme pour essayer de répondre à ces interrogations. Cette succession diachronique montrera comment, plus on ira d'un cas à l'autre, plus le spectateur sera porté d'assumer une part active lors de cette expérience hors du commun. On peut observer à cet égard que plus longtemps l'audience se trouve plongée dans le monde simulé et plus l'expérience en question s'avère immersive, plus les acteurs se trouvent impliqués dans le monde virtuel. Alors que la durée du séjour pour les panoramas se comptait en minutes, celle à *Tropical Islands* se mesure en jours, sans parler des deux années, dans le cas de *Biosphère II*. La manipulation de l'image s'est développée en d'autres termes de façon exponentielle. Si les panoramas représentaient la nature encore en deux dimensions sur une toile de fond à 360°, les parcs d'attraction impliquent une expérience tri-, voir quadridimensionnelle, avec la notion de trajectoire et de parcours de la part du spectateur devenant primordiale. À *Tropical Islands*, une partie des aspects de ce qui font une île est présente : il est possible de se baigner, de marcher sur du sable ou de profiter d'une forêt composée d'arbres vivants. Le principe se trouve magnifié à *Biosphère II*, où il va jusqu'à créer un écosystème dans sa globalité, avec des échantillons de la planète entière, faune et flore comprises. *Biosphère II* représente donc l'apogée d'une nature complètement manipulée.

Ce qui lie également ces quatre exemples (et ce qui a motivé le choix de ce corpus) est leur relation avec le phénomène de la séduction populaire. Il s'agit, en effet, de machines scéniques tellement puissantes qu'elles parviennent à nous duper en masse. Ils fonctionnent ainsi comme le symbole du tourisme à grande échelle, en manipulant les gens avec des effets spéciaux en tous genres, et sans que ceux-ci comprennent les finalités du mécanisme conçu pour les attirer. Les foules accourent pour profiter de ces plaisirs artificiels.

Grâce à ces quatre exemples, nous allons pouvoir analyser l'engouement persistant pour ces paradis artificiels. Le parcours va de la fascination pour l'exotisme et sa retranscription dans les panoramas au XIX^e à l'avènement de la

technologie au service d'une architecture météorologique dans le cas de *Dreamland*, au simulacre et la manipulation d'objets naturels à travers une opération de séduction totale à *Tropical Islands*, et pour finir, jusqu'au vaisseau spatial sur terre représenté par *Biosphère II* et qui vise, en fin de compte, le contrôle absolu sur l'environnement pour échapper à la mort. Or, comment ces espaces clos, ces utopies réalisées, arrivent-elles à séduire concrètement le public ?

LES PANORAMAS OU LA FASCINATION POUR L'EXOTISME AU XIX^E

La fascination romantique pour l'exotisme

2 | Le terme «exotique» est aujourd'hui parfois utilisé comme synonyme du mot «tropical». «Exotique» étymologiquement l'étranger, le lointain et l'inconnu et dépend donc du point de vue géographique à partir duquel est défini ce qui passe pour l'être, ce qui montre clairement que cette catégorie n'a pas un caractère absolu. L'exotisme est également lié au logo- ou eurocentrisme, à savoir à la tendance de l'Occident de s'auto-désigner comme le centre du monde. Le point de vue occidental détermine la norme d'un «ici» absolu et met en lumière une utilisation problématique du terme.

Le terme «paradis artificiels» que nous utilisons pour désigner les dispositifs étudiés dans cette recherche a été formulé par Charles Baudelaire, qui les emprunta pour décrire un phénomène tout autre : celui des drogues. Il nomma, en effet, ainsi l'un de ses ouvrages dans lequel il y décrit la prise de substances hallucinogènes comme moyen d'évasion et comme fuite du quotidien sombre et gris de Paris. Le poète identifie donc un besoin moderne d'atteindre un ailleurs, un paradis idéal loin des contraintes du réel. L'idée des paradis artificiels est nourrie particulièrement par la vision paradisiaque des pays tropicaux. Les poèmes de Baudelaire associent une vision d'un ailleurs comme seule échappatoire à sa condition humaine à des odeurs enivrantes, aux fruits savoureux et à la mer envoûtante, le tout dans une vision générale romantique exotique². La recherche de l'idéal et la quête de l'Autre sont des thèmes essentiels de son œuvre, comme si l'exotisme pouvait combler un manque insurmontable.

Au XVIII^e et XIX^e siècles, la recherche d'un ailleurs idéal était un facteur important de la société. Le courant romantique prônait un retour à la nature et défendait une vision pittoresque de cette dernière. L'exotisme devint avec le temps un véritable style littéraire qui influença la rêverie poétique des Romantiques. Il se construisit autour d'un imaginaire qui exaltait le goût pour le voyage, les destinations lointaines et tropicales. C'est, en principe, au contact de paysages

naturels que notre esprit s'élève et peut rêver, faisant de la nature l'objet sublime par excellence. L'attrait de l'imagination romantique est quant à elle liée à l'idée que dans un monde complètement cartographié, décrit, peint, et donc connu, seuls les plaisirs exotiques ou inventés sauraient nourrir l'imagination. Le besoin de quitter notre vie ordinaire remonte à cette époque (synonyme, aussi, de restauration politique, de la révolution industrielle, etc.), où pris forme le désir de contrarier la mélancolie imposée par notre condition.

Si l'on revient maintenant à Baudelaire, en réalité, ce n'est pas tellement le voyage réel ou physique qui l'attire, mais plutôt le déplacement mental et symbolique. Au contraire, Baudelaire n'était pas du tout attiré par la nature «réelle». Baudelaire était un «urbain» qui utilisait l'imaginaire et l'artifice comme remède au Spleen. Il voyageait, mais sans se déplacer. Peut-on appliquer cette idée à des situations concrètes et profiter d'une «nature» artificielle domptée par l'homme, tel un océan qui jaillirait sous un tunnel de pierre ou une forêt tropicale qui fleurirait sur une dalle de béton ?

«Architecte de mes féeries,
Je faisais, à ma volonté,
Sous un tunnel de pierreries
Passer un océan dompté ;»³

L'architecture des panoramas

À la fin du XVIII^e siècle, le panorama est une nouvelle source de plaisir qui créa l'engouement des foules et sera symptomatique pour les nouveaux désirs au sein d'une société changeante. Sa structure architecturale se compose presque toujours selon les mêmes règles, bien que différentes variantes aient été inventées au cours de son histoire. Ainsi, à l'intérieur d'une rotonde, on tend de façon circulaire une toile peinte continue faisant souvent plus d'une centaine de mètres. La vision panoramique offrait un étonnant spectacle immersif. Placé au centre, sur une plateforme surplombée d'un toit intérieur, tout était pensé afin que le spectateur ne voit jamais les marges, le cadre du tableau. Il était de ce fait plongé dans un décor qui paraissait

3 | Charles Baudelaire,
Les Fleurs du Mal
(Paris : Le Livre de
Poche classiques),
157.

sans fin, sans pour autant comprendre le dispositif qui l'entourait. La source de lumière naturelle éclairant le spectacle était cachée par le toit intérieur. Au sol, des objets ou décors assuraient la continuité du tableau ; toute délimitation était cachée sous la plateforme qui, elle, était surélevée. Les panoramas se voulaient les parfaits substituts du réel et fonctionnaient de ce fait comme des machines à simulacre. Ils racontaient de manière récurrente les mêmes thèmes, dépeignaient avec exactitude les guerres, les paysages des villes ou les paysages exotiques et le voyage.

L'idée de couper le spectateur du monde extérieur, pour qu'il puisse profiter du spectacle, était omniprésente. Le dispositif d'entrée était ainsi toujours étudié avec soin, afin de flouter la frontière entre intérieur et extérieur. Le spectateur passait dans la plupart des cas par un long couloir obscur, pour faire perdre tout repère extérieur, avant de rentrer au cœur du simulacre éclairé. Le spectateur n'avait pas le choix, il ne voyait plus l'extérieur et ne pouvait point s'échapper du dispositif qui le déboussolait. Pour le bon fonctionnement de l'illusion, le contrôle précis et absolu était obligatoire.

Entre procédé éducatif et attraction populaire

Le succès des panoramas – il provoquera même une sorte d'hystérie générale – tient certainement de l'expansion sulfureuse des moyens de transport tel que le train et le bateau, c'est-à-dire du fait que le voyage était devenu possible et accessible. Une soif d'aventure se développa ainsi touchant ce lointain qui semblait désormais plus proche. Le romantisme, nous l'avons déjà mentionné, participa à cette idéalisation de l'ailleurs, et les politiques colonialistes firent de même. Puisque le voyage réel resta quand-même une grande aventure risquée et loin d'être accessible à tous, les panoramas répondaient à ce fantasme de découverte et de sensationnel en épargnant tout danger. La représentation des images se veut toujours au plus proche du réel, faisant figure de trace historique de certains événements majeurs. En ce sens le panorama exprimait une volonté didactique d'informer ou d'éduquer les gens en offrant à leur regard des informations

précisément retranscrites. Ces dispositifs exploitaient l'actualité et les fantasmes de l'époque pour devenir de véritables objets encyclopédiques. Ils fonctionnaient en outre comme des moyens de propagande, surtout lorsqu'il s'agissait de vanter les mérites de la nation lors de grandes guerres, par exemple.

La notion de représentation du réel créera une scission définitive entre ce qui tient de l'attraction populaire et d'un art réservé aux élites. La confusion avec le réel, la contre-façon mensongère, la vulgaire tromperie provoquaient en effet le dégoût des artistes néoclassiques qui dénonçaient la perte du charme de l'imitation et un certain manque de sérieux. Tout ce qui relevait de la copie sans «âme artistique» était dès lors critiqué par les élites, ce qui relégua le panorama auprès de ces critiques au statut d'une attraction de masse en attente de sensations fortes, sans recherche de véritables plaisirs esthétiques. Selon Quatremère de Quincy, citée par Bernard Comment dans son ouvrage *Le XIX^e siècle des panoramas*⁴, quand l'image se trouve tellement proche du réel au point de confondre les deux – sans jamais égaler sa qualité pour autant – la copie paraît sans intérêt face à l'original lui-même.

Les panoramas anticipent en vérité des aspects de la mise-en-scène du réel et, plus exactement, de la nature, qui regardent aussi nos phénomènes de masse contemporains ayant recours à l'image. Il s'agit d'une forme d'images qui remplacent l'expérience réelle, en épargnant tout danger, inconfort et situation hasardeuse. L'expérience authentique est substituée : le spectateur, avide de connaissances, mais peu enclin à bouger, pourra goûter aux plaisirs d'un lointain au cœur de sa ville natale : le voyage sans déplacement est né. Toute expérience est rendue accessible sans effort, tout devient immédiat. Dans sa revendication pédagogique, le panorama sera avant tout un outil d'aliénation plutôt que d'émancipation.

«L'image ne cherche plus à produire une nature idéale ou idéalisée. Dorénavant, elle tient lieu de réalité, elle se substitue à la pratique, et prive bientôt le sujet de ses propres expériences comme mode de perception et comme accès à la connaissance. Sous couvert de divertissement, de dépaysement ou d'instruction, un imaginaire collectif se met

4 | Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas* (Paris : Adam Biro), 45.

5 | Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas* (Paris : Adam Biro), 9.

en place qui sera tôt ou tard récupéré par la propagande, la publicité, le commerce.»⁵

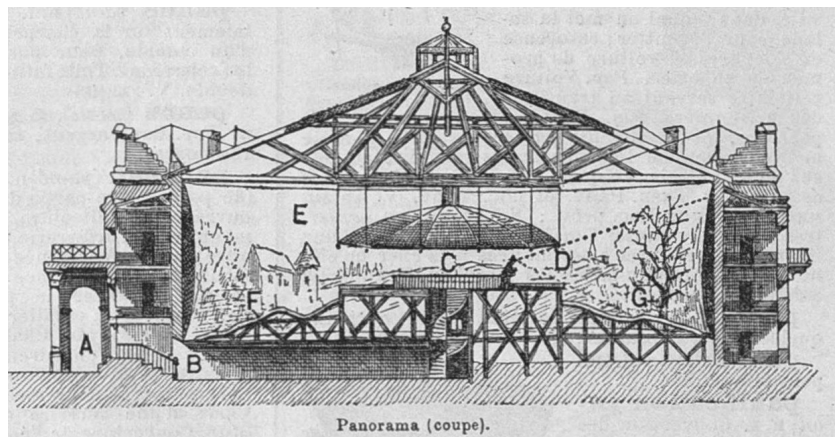


Figure 1 | Coupe dans un panorama du XIX^e siècle montrant le fonctionnement général et le tunnel comme séquence d'entrée. Source inconnue.

Figure 2 | Coupe dans le cyclorama de Gettysburg, 1886 montrant les spectateur sur la plateforme circulaire, leur regard ne pouvant jamais apercevoir les limites du tableau. Source Inconnue.

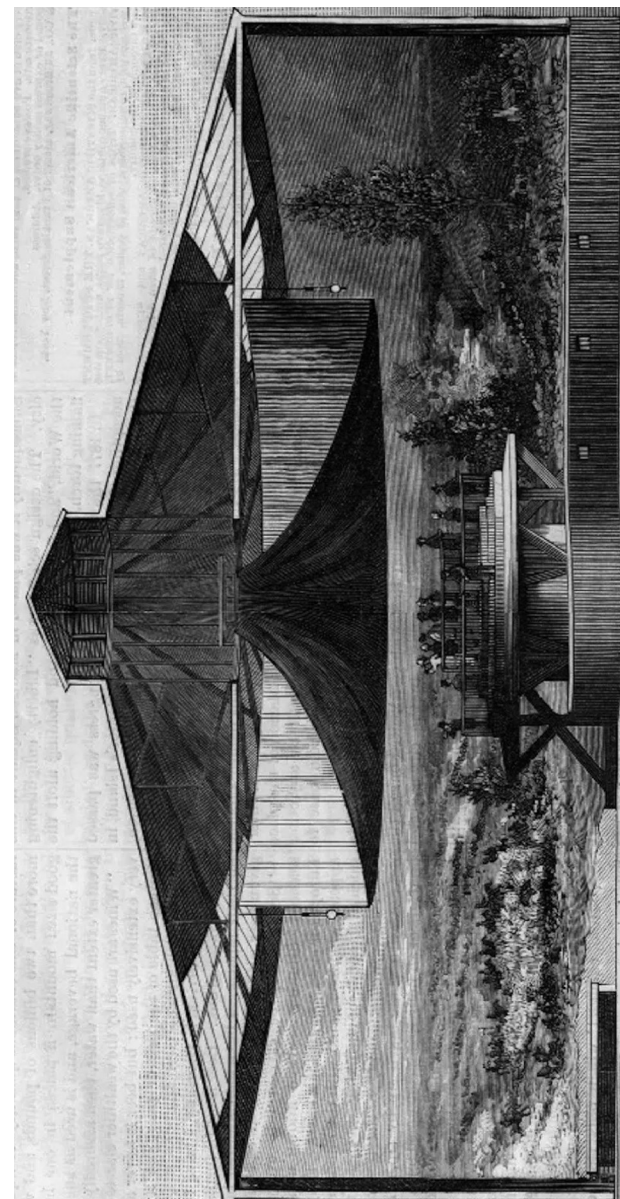


Figure 3 | Panorama de Londres depuis le haut du Moulin Albion, 1792, six aquatintes colorés de Frederick Birnie d'après le panoramas de Robet Baker.



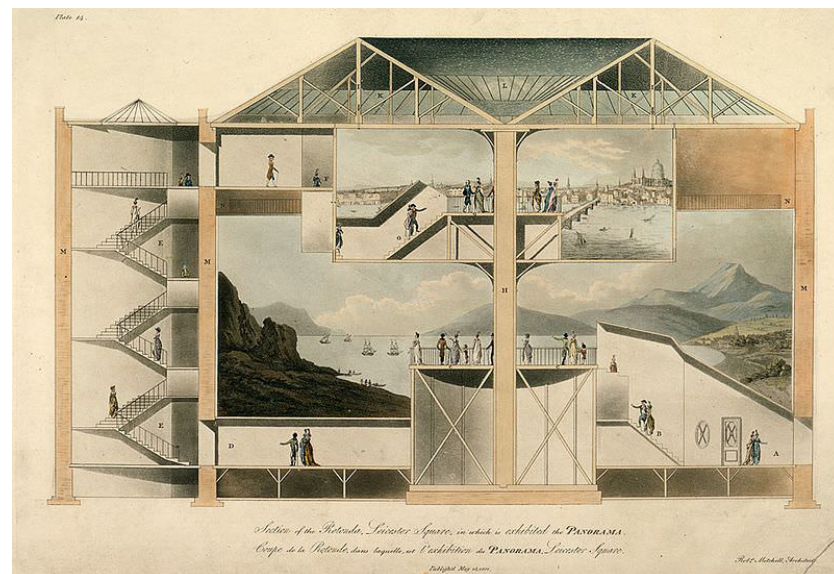
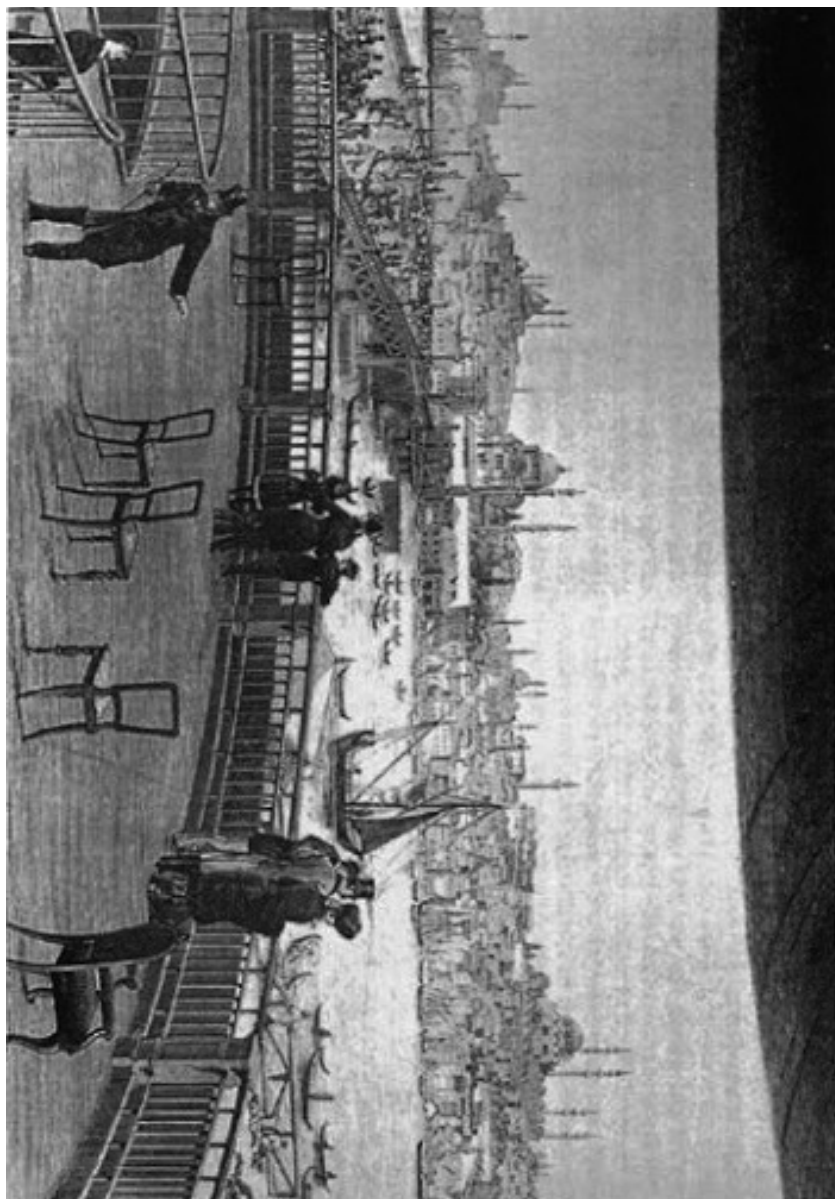


Figure 4 | Détail de la plateforme du panorama de Constantinople par J. Garnier exposé à Amsterdam, 1880.

Figure 5 | Section de la rotonde de Leicester Square, 1801, aquatinte en couleur de Robert Mitchell.

DREAMLAND ET LA MACHINERIE AU SERVICE D'UNE ARCHITECTURE MÉTÉOROLOGIQUE

Les Alpes suisses, mais à New York

6 | Rem Koolhaas, *New York Délire* (Marseille : Parenthèses), 42.

7 | Qui dépassent les limites imposées par le naturel, par exemple la gravité, l'obscurité de la nuit ou la variabilité du climat.

«Que toute cette infrastructure serve à étayer une réalité en carton-pâte pour l'essentiel, c'est là, précisément, l'important. Luna Park est la première manifestation d'une malédiction qui hantera la profession architecturale jusqu'à son dernier jour, et dont la formule s'énonce comme suit : technologie + carton-pâte (ou tout autre matériau instantané) = réalité.»⁶

A cheval entre le XIX^e et le XX^e siècle, Coney Island est le théâtre d'un nouveau genre d'engouement populaire, les parcs d'attractions et parcs à thèmes. C'est la rencontre de deux principes qui aidera à façonner ce nouveau genre architectural. Tout d'abord, l'avènement de l'électricité et de la technologie permettra de créer des attractions surnaturelles⁷ et emmènera le spectateur toujours plus loin dans l'illusion. (On y reviendra au chapitre suivant.) Ce qui rend ce genre nouveau et qui marque précisément son instauration est l'édification de barrières physiques : les attractions deviennent un *hortus conclusus*, un parc. Ce changement significatif permet en effet sa gestion centralisée par une seule organisation qui peut désormais convenir d'un thème à appliquer à ce territoire, inventant de ce fait un «monde» nouveau. Les limites appliquées à cet espace clos permettent de gérer son fonctionnement et de convenir d'un parcours, bref, de contrôler totalement l'image du parc et ceux qui y pénètrent.

C'est dans ce contexte que *Dreamland* [fig. 7 et 8] (créé

à la suite du *Luna Park*) [fig. 6] fût érigé par William H. Reynolds, un ensemble conçu comme un parcours strictement défini qui passera par 17 attractions successives. Ainsi sont placées en succession *les canaux de Venise* [fig. 9] et *la traversée de la Suisse* [fig. 10-11], deux attractions qui proposent la restitution de paysages existants. Ces machines scéniques invitent à un voyage topique rendu possible par la mise en scène habile de décors représentant avec fidélité des paysages grandioses et pittoresques. Les spectateurs étaient embarqués dans des véhicules faisant partie intégrante du décor, une gondole ou un traineau, proposant un itinéraire spécifique, tout en rendant l'expérience globale et accessible à tous. Le visiteur véhiculé se rapprochait du scénario topique, se laissait porter et bercer par la scénographie qui l'entourait et dont il faisait désormais partie ; l'expérience qui en résultait était totale, en absorbant complètement l'attention des visiteurs.

Ici les montagnes suisses, un paysage pittoresque par excellence, ne sont pas uniquement représentées dans leurs formes et leur couleur. En effet, l'attraction attirait les foules également grâce à une qualité majeure : sa température (rendue possible par la technologie) palliait à un des défauts majeurs de l'île de Manhattan : sa chaleur extrême en été. Alliant les nouvelles technologies de climatisation comme «bain de fraîcheur et de bon air pur» à l'image des paysages naturels, *la traversée de la Suisse* s'inscrivait dans le contexte culturel d'un topos important, celui des grandes expositions universelles et de la technologie comme forme nouvelle (et ultime) du sublime.

«Ces manipulations helvétiques permettent à Reynolds de mesurer pleinement les potentialités de la technologie comme support et stimulant du fantastique, comme instrument et continuation de l'imagination humaine. Coney est le banc d'essai de cette technologie du fantasme.»⁸

Une machinerie de pointe au service du spectacle et de l'illusion : la technologie comme nouveau sublime

Après la période romantique qui aura bercée le XVIII^e et XIX^e siècle, la fascination pour le naturel pittoresque prend un tournant plus mécanisé. C'est la période des grandes

8 | Rem Koolhaas, *New York Délire* (Marseille : Parenthèses), 56.

9 | Michael Jakob, *La fausse montagne, histoire d'une forme symbolique* (Genève : MétisPresses), 136.

10 | C'est le terme employé par Michael Jakob dans son ouvrage *La fausse montagne, histoire d'une forme symbolique*, Genève 2022 p.134.

11 | C'est le terme employé par Francesco Casetti dans son ouvrage *Screening Fears, On protective Media*, New York 2023, p.10.

expositions universelles et des prouesses technologiques, l'heure des inventions qui changeront l'architecture et la construction des villes. L'ingénierie humaine fait alors l'objet de tous les fantasmes, comme une promesse technologique qui permet de surmonter tous les obstacles imposés par les lois de la nature hostile, comme une révolution qui repousse les limites du réel. Une promesse d'un changement profond de l'humanité et de sa manière d'habiter la terre. Michael Jakob, dans son ouvrage sur les fausses montagnes et leur portée symbolique écrit en parlant de la cascade électrique [fig. 12], point culminant des expositions universelles à la fin du XIX^e siècle :

«Aux prouesses techniques notoire et à l'imitation de la nature, les nouveaux exploits électriques ont ajouté un élément essentiel en mettant en scène une nouvelle forme de grandeur. Car ce que ces symboles surchargés de la technologie moderne exhibaient dépassait la grandeur visible, vu la référence permanente à une force ou énergie invisible. Par ces cascades et montagnes artificielles, reliées à la production du courant très réel, la nouvelle divinité électrique s'imposait comme la forme ultime du sublime.»⁹

C'est ainsi que la climatisation, la force magique apte à transformer le climat devient un véritable exploit et attire les foules. Avant d'être réduite à la simple notion de confort, elle est utilisée comme effet spécial pour reproduire des climats d'ailleurs et exposer ainsi le spectateur à l'artifice du surnaturel. Elle permet de créer l'image d'une «autre nature»¹⁰, d'un «anti-world»¹¹ détachée de son lieu d'origine, un condensé d'artifices parfois plus excitants que le vrai, ou du moins rendu accessible par des moyens plus directs. Le rafraîchissement d'un espace clos comme *la traversée de la Suisse* prend alors plusieurs sens : elle est représentative d'une période où le climat devient une science que l'on peut contrôler et manipuler ; elle met en lumière une technologie de pointe, coûteuse et complexe au service de l'amusement ; et elle produit une bulle climatique agréable défiant les températures extérieures, transformant l'expérience au-delà du naturel. Cette attraction redéfinit en même temps la notion de voyage et de rêve, en démontrant ainsi la volonté de domination de l'homme sur la Nature.

Dreamland appartient à ce courant important de l'époque, une place qu'elle partage avec plusieurs autres structures qui utilisent des moyens technologiques pour reproduire des climats. C'est le cas, par exemple, des théâtres atmosphériques [fig. 13] apparus dans les années 1920 aux États-Unis. Sous l'influence de John Eberson, ces cinémas reproduisent au moyen de décors matériels des places italiennes et simulent une atmosphère de nuit tempérée grâce à une brise artificielle et des projections de ciel étoilé au plafond. Comme le note Francesco Casetti dans *Screening fears, on protective media*, la modernité et le confort permettent de prendre part à une expérience excitante tout en se sentant en sécurité, ce qui démultiplierait pour le plus grand nombre le plaisir ressenti. En effet, protégé par une enceinte architecturale et soutenue par la technologie à l'appui, l'audience peut prendre part à une aventure sans danger, tout en étant rassuré par la sécurité d'un espace moderne. L'auteur exemplifie sa théorie en partant des cinémas, mais ce schéma peut être appliqué aussi aux parcs d'attractions. L'écran étant remplacé par des décors matériels, l'expérience est dès lors encore plus immersive et implique le corps et l'interaction avec le public.

«Once again, we find in the cinema a wild world and a highly artificial space. Both provide excitement, but the former implies the risks of an exposure, the latter a sense of relief. If the audiences fully enjoy the wilderness, it is because they are located in an upscale, technologically advanced setting.»¹²

L'image de la Nature ayant changé, l'animalité étant chassée hors des villes, l'époque est alors marquée par l'avènement d'espaces urbains modernes et contrôlés, avec une architecture protectrice qui écarte les inconforts liés à la vie «sauvage». Hygiénisme, circulation de l'air et espaces sains sont les maîtres mots de la modernité, une tendance à laquelle *la traversée de la Suisse* s'attache pleinement, renforçant ainsi sa popularité. Ces espaces modernes, alliant confort, technologie et amusement sont de puissantes machines qui coupent le spectateur du réel, lui offrant protection, divertissement, impression de voyage et le plongeant dans un monde imaginaire afin de lui faire oublier sa condition problématique. La technologie

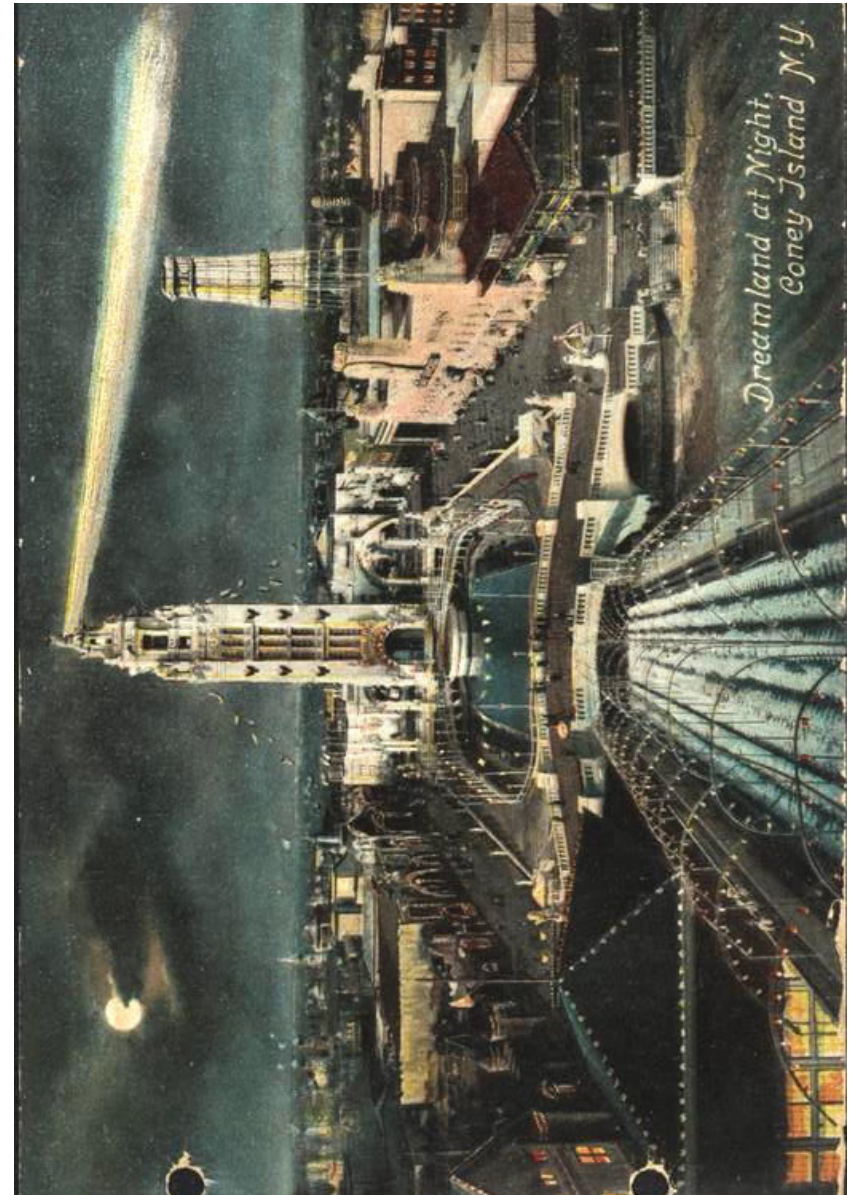
12 | Francesco Casetti, *Screening Fears, On Protective Media* (New York : Zone Books), 78.

manipulatrice de climat est un moyen pour éloigner la population d'une réalité désenchantée. Le mensonge à peine dissimulé de ces structures artificielles plonge le spectateur postmoderne dans le simulacre le plus total.



Figure 6 | Carte postale de Luna Park, de nuit les tours étaient illuminées par un millions d'ampoules, Coney Island, 1904.

Figure 7 | Carte postale de Dreamland de nuit, Coney Island, 1905.



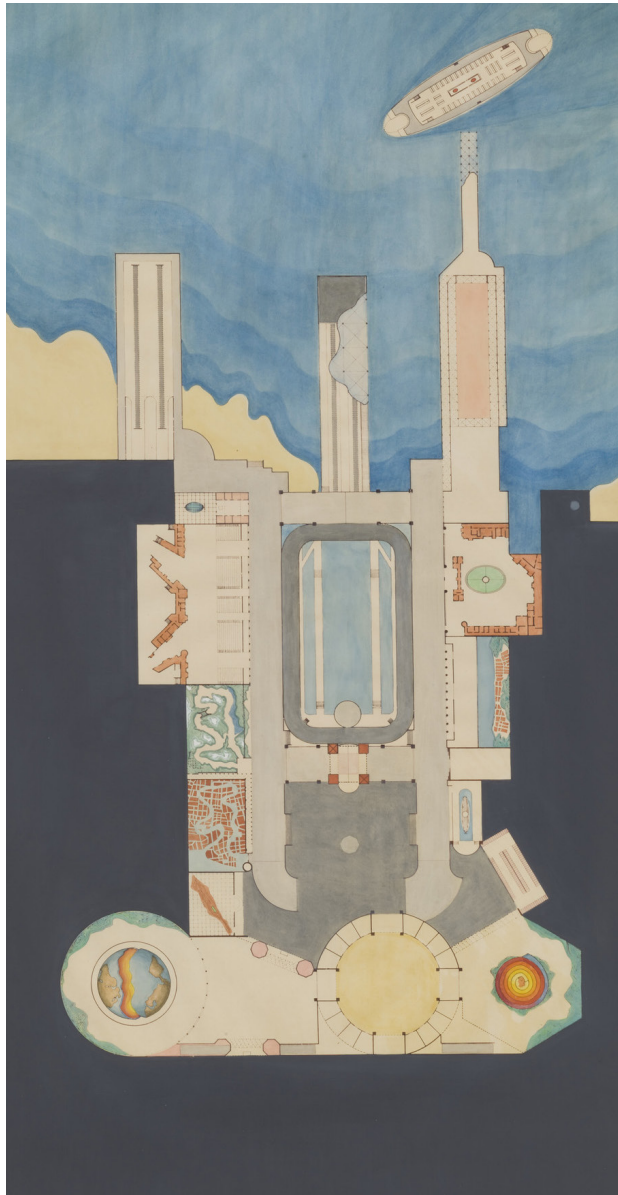


Figure 8 | *Dreamland Project*, Rem Koolhaas, Coney Island, 1976. Gift of Frederieke S. Taylor. Watercolor and synthetic polymer paint on diazotype.



Figure 9 | Carte postale des canaux de Venise, Dreamland, Coney, vers 1905.

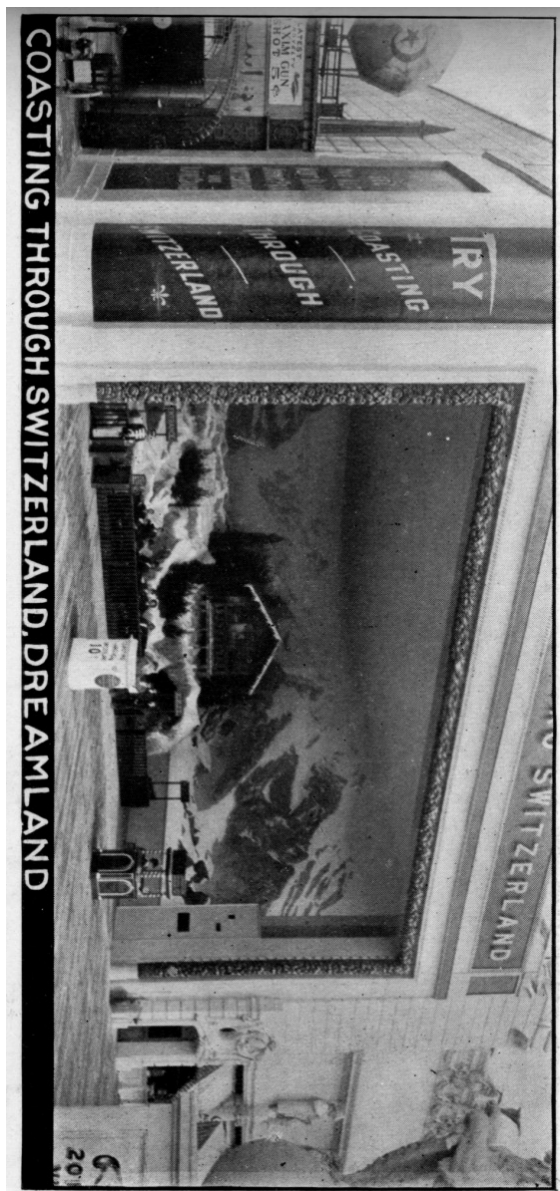
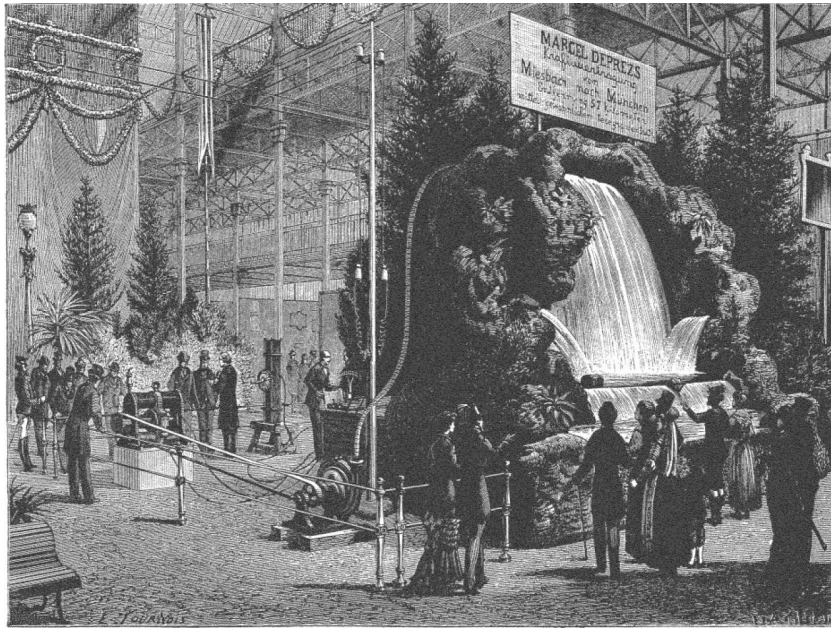


Figure 10 | «Coasting through Switzerland, Dreamland» devenue de l'attraction *la traversée de la Suisse*, Coney Island.



Figure 11 | «Coasting through Switzerland, Dreamland» carte postale *la traversée de la Suisse*, Coney Island.



INSTALLATION DE M. MARCEL DEPREZ DANS LE PALAIS DE L'EXPOSITION DE MUNICH

Figure 12 | Cascade électrique, exposition de Francfort-sur-le-Main, 1891. Source inconnue.



Figure 13 | Loews Théâtre, John Eberson, Louisville, 1920. Source inconnue.

TROPICAL ISLAND : SÉDUCTION GLOBALE ET TOURISME DE MASSE AU TEMPLE DU SIMULACRE

La plus grande île tropicale artificielle d'Europe

13 | Cette citation a été prise du site internet de *Tropical Islands*, cf. bibliographie.

«Tropical Islands is Europe's largest tropical holiday world. Here you can forget the daily grind and find relaxation, action and fun for yourself, your family, your partners, your friends. With its countless attractions and superlative themed worlds, there is something for everyone. Germany's largest water slide tower, the largest indoor rain world in the world or even 10,000 m² of sauna and spa facility awaits you. But there is even more to discover. We look forward to your visit!»¹³

Tropical Islands, situé à 60km au sud de Berlin, paraît être à bien des égards une démonstration de superlatifs. Comme le suggère la brève description publiée sur le site de l'agence, ce hangar aménagé pourrait bien être l'endroit le plus attractif au monde. Pour le mettre en valeur, il est souvent fait appel à des comparaisons de type : *Tropical Islands* pourrait contenir la statue de la liberté de New York ou bien la Tour Eiffel, *Tropical Islands* serait aussi grand que neuf terrains de football et aussi élevé que les plus grandes tours de Postdamer Platz, à Berlin. Son histoire est pleine d'aléas qui font apparaître sa réalisation comme presque miraculeuse. Ce site était à l'origine une base des forces armées de l'air soviétiques utilisée et construite lors de la seconde guerre mondiale. Elle se présentait alors comme un simple aérodrome. C'est en 1998 que le hangar fut construit par la compagnie Cargolifter AG responsable de la production de zeppelins, une technologie «lighter than air»

comme le communique l'entreprise. Le hangar lui-même est une véritable prouesse technique : il est composé de structures en acier autoportantes sur de très grandes portées, il mesure 360 m de long, 210 m de large et 107 m de haut [fig. 14]. Suite à la faillite de la société, Tanjong PLC, une compagnie malaisienne rachète en 2003 le hangar vide ainsi que les parcelles environnantes. En 2004, *Tropical Islands* ouvre ses portes au public. En 2019 enfin, il est racheté par Parques Reunidos, une compagnie espagnole spécialisée dans les parcs à thèmes et les activités de loisirs.

L'infrastructure continue de se développer d'année en année en proposant de plus en plus d'aménagements et de logements à l'extérieur. En 2016, une piscine et un parc en plein air ont été rajoutés au complexe déjà immense.

Une fois à l'intérieur, l'air ambiant est maintenu artificiellement à environ 26°C toute l'année et à un taux d'humidité constant. L'île propose plusieurs accès à l'eau, de multiples activités aquatiques et terrestres comme des toboggans ou des montgolfières. Au centre du plan se trouve la plus grande forêt tropicale d'Europe avec 50'000 plantes (vivantes) dont 600 espèces différentes. Une ambiance sonore qui rappelle la faune et la flore sauvage est savamment diffusée par des hauts parleurs¹⁴. Après avoir traversé la forêt, on se retrouve face à un grand bassin imitant une mer cristalline, les pieds dans le sable fin et les yeux rivés sur une immense toile tendue au fond représentant un ciel bleu. On retrouve ainsi les éléments topiques bien connus composant en générale une île tropicale : l'eau, le sable, des arbres vivants et certaines espèces d'animaux comme les flamants roses. Autre élément intrigant à relever est la présence, un peu partout dans le parc, de constructions traditionnelles originelles importées de Samoa, Bali ou Borneo. Elles auraient été commandées et construites dans leur pays d'origine avant d'être importées et remontées à l'intérieur du hangar. La déambulation au sein du parc s'opère donc entre un mélange hétéroclite de flore tropicale, de constructions pseudo-vernaculaires transformées en commerces, restaurants, spas ou autres activités touristiques, d'hôtels, de jeux pour enfants et d'activités aquatiques en tous genres. *Tropical Islands* possède également une atmosphère très spécifique assurée par des effets météorologiques ; outre

14 | Informations provenant de l'article : Ronan, Alex. «I Spent 24 Hours in a Tropical Bubble as a Desperate Attempt to Escape Winter». *Bon appétit*, 22 mars, 2019.

15 | Informations provenant de l'article : Potter, Nicholas. «Life's a beach: From Berlin to Bali». *Exberliner*, 07 juin, 2019.

16 | Michael Jakob, *La fausse montagne, histoire d'une forme symbolique* (Genève : MétisPresses), 114.

17 | Michael White a fait changer son nom pour Made Wijaya au cours de sa carrière.

le contrôle de la température et du taux d'humidité, on y est exposé à de légères brises, à l'association contrôlée de lumières et à une brume artificielle qui peut imiter, vers la fin de journée, une tempête imminente. Le soir, pour ne pas trop souffrir de la chaleur ambiante, il est possible d'allumer la climatisation dans sa chambre.¹⁵

La nature fabriquée

«Comme par un tour de magie, ce nouveau parc avait effacé une réalité précédente qui représentait depuis plusieurs siècles un lieu maudit de l'imaginaire parisien.»¹⁶ Tout comme le parc des Buttes-Chaumont, à Paris, *Tropical Islands* est le fruit d'un travail d'ingénieurs architectes et de paysagistes. Le hangar déjà existant a été aménagé par le bureau d'architectes CL MAP, basé à Munich, accompagné par l'expertise de Michael White et Made Wijaya¹⁷, célèbre architecte paysagiste mandaté pour concevoir la forêt tropicale à l'intérieur. Le parc est l'expression parlante d'une nature complètement artificielle mise en œuvre par de lourds moyens techniques et reflète la volonté humaine de dominer la nature, mise en acte paradoxalement par son imitation. Un grand nombre d'éléments constructifs ont été transplantés ici, la dalle, autrefois plane, du hangar a été façonnée pour créer un léger relief et loger de grands bassins aquatiques. Outre la forêt, composée d'arbres vivants, l'intégralité des matériaux trouvés sur place sont l'œuvre de procédés industriels cherchant à imiter, à copier le vrai. Ainsi les rochers, les falaises artificielles et les grottes sont le fruit d'un travail minutieux qui vise à reproduire avec précision les exemples de la nature. Comme aux Buttes-Chaumont, et en suivant la tradition des rocailliers, les rochers sont en ciment, façonnés, travaillés et peints de manière à sembler le plus vraisemblable possible, le tout suivant la logique de l'élaboration d'un décor. Le projet du parc tropical suit les procédés déjà utilisés pour créer le Buttes-Chaumont, à savoir le travail conjoint d'ingénieurs, architectes et paysagistes, les premiers, pour façonner le plan et les reliefs topographiques, les autres, pour composer de toute pièce un ensemble de végétation. Comme à Paris, ici aussi tous les éléments d'un paysage

pittoresque sont présents : des bassins aquatiques généreux, des îles artificielles, des cascades, des grottes, des sentiers sinueux, guidant le visiteur, le tout entouré par la végétation luxuriante. En représentant tous ces topiques reconnaissables par l'imaginaire collectif, l'île artificielle se rattache à la tradition du pittoresque et de la nature inépuisable, un langage que les visiteurs de cette réalité théâtrale découvrent avec plaisir lors de leur déambulation programmée.

C'est, par contre, au sous-sol que se trouve l'envers du décor, celui caché et rendu invisible aux yeux des spectateurs. En effet, une nature artificielle doit forcément être entretenue afin de maintenir sa structure. La machine ne fonctionne pas par magie, mais exige un travail de maintenance conséquent et régulier. Le simulacre est en effet préservé dans l'état jour après jour par les centaines d'employés du parc et ne révèle jamais son vrai visage. Il faut maintenir à tout prix l'illusion sans jamais dévoiler au public que ce paradis est en fait construit de toutes pièces. La mise en lumière du fonctionnement artificiel de l'ensemble mettrait en effet un terme à la magie de l'illusion.

«L'ensemble n'est donc pas seulement un simulacre au sens esthétique (simulation de la nature), il l'est aussi dans un sens opératoire : c'est le travail caché qui maintient en vie ce spectacle sublime et pittoresque. Le sublime, il est important de le rappeler, est loin d'être un phénomène «naturel» ou innocent.»¹⁸

Un point important qui a retenu notre attention (et qui renvoie à la citation au début de paragraphe) est la floraison «magique» de ces espaces reproduisant une pseudo-nature sur des anti-lieux ou des lieux «maudits». Les Buttes étaient en réalité un amas de déchets et de cicatrices laissées par l'exploitation du gypse [fig. 16], alors que le hangar abandonné et inutilisé était en fait un héritage de la seconde guerre mondiale. Le fait que des anciennes carrières aient été transformées en un parc luxuriant et qu'une installation au passé militaire se métamorphose en un parc de loisirs qui prend la forme d'île tropicale signifie que dans notre époque postmoderne tout peut être remplacé par toute autre chose, en faisant complètement fi du passé. Si une île tropicale peut pousser par magie sur une dalle en béton,

18 | Michael Jakob, *La fausse montagne, histoire d'une forme symbolique* (Genève : MétisPresses), 125.

alors plus rien n'est vraiment à sa place (Baudelaire l'a bien compris et exprimé dans son poème du Cygne) et la nature même devient une marchandise.

Le kitsch exotique ou la crise de l'identité culturelle

Selon le site internet de *Tropical Islands*, la société à l'origine du projet a fait appel à des artisans et architectes de différentes îles en Asie (Bali ou Bornéo), mais également de l'île de Samoa en Océanie, pour l'envoi de constructions typiques de ces régions. Ces édifices basés sur des savoir-faire et des croyances locales ont été déplacés et remontés dans le Brandebourg, en Allemagne, pour faire partie intégrante du parc de loisirs. Outre l'appropriation culturelle évidente, ce qui surprend est le côté très flou du thème exotique qui renvoie en dernière conséquence à une image généralisée et «européanisée» de ce qui passe pour être exotique. Le parc n'a par ailleurs aucune aspiration éducative, se contentant de diffuser un imaginaire superficiel en ce qui concerne les autres cultures fantasmées. Ainsi, des portes de temples Balinaï, donnant à l'origine accès à des lieux sacrés, côtoient ici des constructions Samoa transformées en restaurants, hôtels ou boutiques de souvenirs. Grâce à une signalétique sophistiquée, tout est fait afin de provoquer l'excitation des foules, le tout reposant sur un imaginaire approximatif des régions géographiques évoquées. En effet, la concentration éclectique de tout ce qui pourrait renvoyer au monde tropical – végétation, architecture vernaculaire, sable, îles et mer cristalline – crée des stimuli visuels qui excitent l'imagination des visiteurs. La représentation et le cliché sont plus enivrants que la notion de réalité, qu'ils absorbent dans ce simulacre géant. L'exotisme persistant et son amplification sur la base de codes culturels typiquement européens sont ici bien plus importants que le souci d'une représentation exacte.

Ce mécanisme était à bien y regarder déjà à l'œuvre aux Buttes-Chaumont où, à travers le mélange de références à des lieux géographiques variés (les Vosges, l'Himalaya, le Japon), entendait stimuler l'imagination des promeneurs. Fonctionnant comme un condensé de la nature, le parc des Buttes-Chaumont représentait différents milieux

pittoresques et sublimes comme les Alpes suisses ou bien les célèbres falaises d'Étretat. «Une chose est sûre, entre les connotations alpines et la référence littéraire faite à la porte d'Aval et à l'Aiguille d'Étretat, tout est fait pour plonger le promeneur dans une rêverie géographique.». En se démarquant de la tradition des panoramas, qui eux entendaient encore représenter les régions illustrées avec exactitude (et qui possédaient des visées pédagogiques), *Tropical Islands* renonce ostensiblement à toute ambition éducative en se contentant de n'être qu'un lieu hédoniste. L'image prend le pas sur une représentation véridique et privilégie une visualisation globale de plus en plus homogène qui, malgré l'intérêt apparent pour des cultures différentes, celles-ci sont trahies dans leur essence.

Hétérotopie : le rite de passage et le maillot de bain comme costume

À l'extérieur de *Tropical Islands*, près de l'entrée, se trouve un gigantesque parking où les visiteurs peuvent se garer avant d'abandonner le monde réel. Il faut quitter sa voiture et les températures habituelles dans la région pour pénétrer dans ce hangar immense aux températures tropicales. Comme *la traversée de la Suisse* le proposait déjà, mais de manière inversée, le changement de climat représente une bulle de confort qui nous coupe momentanément de la réalité extérieure. Le maintien à une température constante rend la visite dans cet autre monde accessible à n'importe quel moment de l'année. *Tropical Islands* est une véritable entité indépendante du monde et de ses contraintes. La seule contrainte, en effet, est la mise d'un costume de circonstance : on quitte ses vêtements chauds et tous les signes distinctifs de températures continentales pour enfiler son maillot de bain. L'espace des vestiaires est donc primordial, fonctionnant de pivot pour la transition d'un monde à l'autre, celui où l'on devient, pour un temps, un vacancier à l'autre bout du monde, toute technique de téléportation exclue. Dans ce genre de lieu, la séquence d'entrée, comme ce fut déjà le cas pour les panoramas, est essentielle et symbolique : elle sert à nous faire perdre les repères extérieurs, abandonner tous signes d'une ancienne réalité, afin

19 | Picon, Antoine.
«Nature et ingénierie : le parc des Buttes-Chaumont». *Romantisme* n°150, avril, 2010.

20 | Francesco Casetti,
Screening Fears, On Protective Media (New York : Zone Books), 10.

de nous préparer aux nouvelles règles du monde artificiel. Comme l'a théorisé Francesco Casetti (en partant au sujet des cinéma de Antonello Gerbi) dans *Screening Fears*, c'est à l'entrée que se joue le passage d'un monde à l'autre :

«If the light of the world threatens the room, the darkness of the room threatens the world. This is why we need a closed space, separated from the world. We need an antiworld, capable of «swallowing up the real, mundane world.»²⁰

On pourrait parler dans ce contexte du principe d'hétérotopie élaboré par Michel Foucault lors d'une conférence sur l'architecture en 1967. En effet, l'enveloppe architecturale agit ici comme un mécanisme de déconnexion avec le monde, son contenu nous replongeant dans un nouveau, un autre monde. Les règles de passage sont par ailleurs dans le cadre d'un système clairement défini et contrôlé, la représentation d'une nature fantasmée conservant un lien suffisamment proche avec la réalité connue pour ne pas faire complètement perdre le sens à ses usagers. L'enfermement dans un espace clos et déconnecté de l'extérieur est rendu acceptable puisque l'on se retrouve ici reconnecté par magie à une nouvelle réalité excitante.

Devoir porter un costume – pour des raisons évidentes – afin de se baigner, rend l'expérience immédiatement immersive. En ce sens elle se détache des panoramas ou de *la traversée de la Suisse*, étant donné que le spectateur se transforme maintenant en acteur. À *Tropical Islands*, on se baigne, on mange, on dort, bref, l'expérience se vit avec les cinq sens et pour de «vrai». Il s'agit d'ailleurs d'un aspect manquant que l'on reprochait parfois aux panoramas, puisqu'ils offraient des illusions qui n'étaient pas vraiment immersives. Le spectacle était réservé aux yeux, alors que l'odorat, l'ouïe et le toucher étaient mis de côté. Le costume, par contre, permet la métamorphose physique en vacancier et permet de vivre pleinement l'expérience, représentant de ce fait un pas ultérieur vers un monde totalement artificiel. Le spectateur n'est ainsi plus dans une démarche contemplative : il aura été intégré au décor et à son fonctionnement.

Le voyage que l'on ne fait pas comme Ersatz

Aujourd'hui, le voyage à destination exotique est fantasmé comme l'échappatoire ultime au train de vie quotidien. Bien qu'ayant en théorie quatre semaines de vacances – une promesse de bonheur qui les fait «tenir» durant toute l'année –, les classes les moins privilégiées ne peuvent pas toujours s'offrir des billets d'avion pour l'autre bout du monde. Voyager en famille implique également une organisation compliquée et coûteuse. Voici que *Tropical Islands* propose la solution idéale : ramener les tropiques au cœur de l'Europe, en Allemagne. Cette réponse allie le confort d'une température douce avec la praticité d'accès. L'artifice devient le substitut du voyage que l'on ne fera jamais, la dose essentielle de soleil pour surmonter l'hiver. Est-ce par conscience «sociale» donc que ce projet aurait vu le jour ? S'agissait-il de rendre accessible le voyage à tous et de fournir un accès à un bout de nature autrement inatteignable à ceux qui n'en auraient pas les moyens ? Cette question a été déjà posée lors de la création des Buttes-Chaumont à Paris. Selon Antoine Picon, les raisons qui auraient poussé la transformation des anciennes carrières en parc luxuriant étaient à première vue sociales. À cette époque, le XIX^e arrondissement était un lieu malfamé et pauvre en espaces publics. C'est dans une volonté d'offrir un accès plus immédiat et simple aux espaces verts que le parc aurait vu le jour, afin de réduire l'inégalité sociale et d'éviter des potentielles révoltes. L'immersion dans la nature pittoresque de cette «île» verte parisienne aurait ainsi permis d'atténuer les tensions sociales tout en respirant (c'était là une idée clé de l'hygiénisme contemporain) du bon air pur.

«Les Buttes-Chaumont apparaissent comme une manifestation de cette volonté de rééquilibrage où entre un souci de pacification sociale. Mettre toutes les classes sociales au contact de la nature doit permettre d'atténuer leur confrontation.»²¹ Un autre facteur important à l'origine du projet des Buttes-Chaumont était l'amélioration de l'image véhiculée par la ville transformée. Pour embellir les parties sinistres de Paris et valoriser les quartiers en passe de revêtir un nouveau statut, le nouveau parc servait de vitrine

21 | Picon, Antoine.
«Nature et ingénierie : le parc des Buttes-Chaumont». *Romantisme* n°150, avril, 2010.

grandeur nature.

La motivation principale derrière le projet *Tropical Islands* n'est ni sociale, ni philanthropique, mais économique. Ce parc d'attraction a été en premier lieu clairement un investissement immobilier financier. Cette qualité spéculative d'un mégaprojet représentatif du capitalisme postmoderne n'exclut cependant point des motivations plus souterraines et non moins douteuses. En «offrant» aux visiteurs un autre monde, dans lesquels ils peuvent se réfugier pour un laps de temps, en caressant leur corps, les dispositifs comme *Tropical Islands* enferment littéralement ces voyageurs symboliques. Tout comme Frederick Law Olmsted qui, avec son projet de Central Park, entendait offrir un bout de nature aux classes inférieures de New York pour mieux les fatiguer à l'air libre, et donc, pour les faire entrer dans le rang, les simulacres de liberté auxquels appartient la grande machine «tropicale» anesthésient ses consommateurs.

En substituant l'action de voyager par la découverte d'une destination toute proche, il est possible de façonner une image adoucie et plus «accessible» d'une nature sauvage qui pourrait, en principe, être hostile. Les consommateurs de ce bout de paradis se retrouvent ainsi face à une représentation atténuée de ce qui pourrait être heurtant, si jamais l'expérience était vécue frontalement. La nature-cliché aux qualités pittoresques, contrôlée à la manière d'une machine, permet d'en jouir sans aucun risque et de «n'acheter» que les aspects non dérangeants. Ainsi, pas de requin dans la mer, pas de risque de cyclone meurtrier ; tout est contrôlé pour le bien-être du consommateur. Le tout à l'abri d'une barrière physique qui protège du monde extérieur, de ses agressions, de son désordre, de sa complexité et de son ambivalence.

Le danger de ces dispositifs à l'enseigne de la sécurité et qui réduisent toutes les informations venant de l'extérieur est qu'ils représentent en même temps des moyens de contrôle. Ces dispositifs semblent protéger les utilisateurs, ils organisent de manière apparemment naturelle leurs mouvements, alors qu'en réalité aussi bien les facteurs externes qu'internes sont sans cesse surveillés. Protection/confort et discipline/contrôle se chevauchent. Ces

dispositifs sont pensés comme des scénarios où tous les mouvements des acteurs sont prédits et guidés. Ceux-ci ne sont donc point libres dans leurs actions, faisant partie d'un système bien ordonné qui anticipe les faits et les gestes de tous les protagonistes.

Ce genre de phénomène a été analysé par Michel Foucault, qui soulignait, comme nous le savons, que l'enfermement dans des barrières physiques, l'organisation des espaces, la gestion des flux et l'attribution des rôles permettait en effet de «découper les segments individuels et établir des liens opérationnels», bref, d'organiser l'obéissance des individus. «By creating dedicated spaces, discipline removes individuals from the risks of conflicts, accidents and unpredictability. They are no longer exposed to contingency and chance. Instead, they become part of an ordered system. [...] In these spaces, individuals feel protected. At the same time, they become "docile bodies" that follow rules and fill functions. [...] Spectators are sheltered from potential risks and in exchange must adhere to a set of rules. They can enjoy a safe haven, and at the same time, they become part of a well-structured social organization.»²²

Le faux ciel et Truman Show

L'un des éléments les plus significatifs garantissant le fonctionnement de *Tropical Islands* est l'immense toile tendue représentant un ciel bleu. On le retrouve déjà comme un élément dominant à *Ocean Dome* [fig. 25], un autre parc tropical artificiel construit au Japon fonctionnant selon des principes similaires. Dans les deux cas, la gigantesque toile est placée contre le bassin aquatique principal formant de ce fait une sorte d'écran surdimensionné imitant l'image topique du ciel bleu. Le parallèle avec la célèbre scène finale de *Truman Show* est évident, et la découverte de la vérité du monde artificiel dans ce film peut servir d'invitation pour l'analyse critique du fonctionnement de notre objet principal d'étude, *Tropical Islands* [fig. 26]. En arrachant le ciel peint qui sert de barrière contre l'extérieur, le personnage principal du «show» se rend compte que son monde était jour et nuit contrôlé et manipulé par des forces dont il ignorait l'existence même. Dans le monde

22 | Francesco Casetti, *Screening Fears, On Protective Media* (New York : Zone Books), 150-152.

23 | Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation* (Paris : Galilée), 26.

imaginé dans *Truman Show*, le personnage exemplaire est protégé de toute imprévisibilité venant de l'extérieur. L'image du monde est adoucie, bucolique, soft. En échange, le dispositif agit comme un moyen de contrôle extrême sur (et potentiellement contre) lui, il est incapable de décision. C'est une puissance extérieure qui gère ses actions pour lui. En suivant la piste de l'écran géant et les parallèles avec le *Truman Show*, la question se pose si, au sein de *Tropical Islands*, les visiteurs ne sont pas, eux-aussi, devenus les prisonniers d'un dispositif qui conditionne tous les aspects de la vie. Comme dans le cas de Truman, la spatialité close de *Tropical Islands* dirige les déplacements, les activités, les envies et la consommation des utilisateurs. Comme dans le film, la toile de fond cache volontairement le seul fragment de façade transparent. Là où il aurait été, en théorie, possible de voir le monde extérieur, l'écran fournit l'impression d'un espace absolu, sans frontière, alors que, bien au contraire, des barrières physiques sont bel et bien définies.

Baudrillard : simulacre et consumérisme

«L'imaginaire de Disneyland n'est ni vrai ni faux, c'est une machine de dissuasion mise en scène pour régénérer en contre-champs la fiction du réel. D'où la débilite de cet imaginaire, sa dégénérescence infantile. Ce monde se veut enfantin pour faire croire que les adultes sont ailleurs, dans le monde «réel», et pour cacher que la véritable infantilité est partout, et c'est celle des adultes eux-mêmes qui viennent jouer ici à l'enfant pour faire l'illusion sur leur infantilité réelle.»²³

Selon Jean Baudrillard le monde aujourd'hui ne serait que pure apparence où la réalité résiduelle serait mise à l'écart de toute vie sociale. Alors comme des enfants ignares et un peu empotés nous suivrions les règles du simulacre sans aucune liberté de mouvement ou de pensée. Comme des nourrissons nous serions passifs et dénués de raison, incapable de comprendre ce qui nous entoure et incapable d'action. La réalité aurait été définitivement remplacée par des signes et des images sans référentiels tangibles, rendant la distinction entre le vrai et le faux complètement

trouble. Ces signes en nombre invraisemblable rendent la lecture du monde impossible.

C'est à *Disneyland* que se joue le propre rôle de notre société, ce dispositif, au même titre que *Tropical Islands*, propose une comédie miniature qui reproduit un système déjà présent à l'extérieur. Il nous renvoie à l'idée des signes et des images hyper construits où tout devient stérile et contrôlé. Une version simplifiée et lissée du monde réduisant la richesse du réel à un produit plus facile à consommer. *Tropical Islands* en plus de nous protéger du monde et de sa nature hostile nous récompenserait d'exclure tout contact avec ce dernier en refusant toutes tentatives de raisonnement et de compréhension. Par des procédés déjà évoqués dans les chapitres précédents, ces machines de l'illusion ont pour but de nous éloigner du monde extérieur et de nous faire perdre les repères du réel. Sous la coupe de l'illusion, l'image du monde extérieur est adoucie. Sans se rendre compte, on joue la comédie de notre propre société.

«Partout donc à Disneyland se dessine le profil objectif de l'Amérique, jusque dans la morphologie des individus et de la foule. Toutes les valeurs y sont exaltées par la miniature et la bande dessinée. Embaumées et pacifiées.»²⁴

Si *Disneyland* reproduit d'une certaine manière le fonctionnement de notre société, il met en exergue sa valeur consumériste. Toute la machinerie du spectacle servirait à fabriquer nos désirs. Il nous faudrait les consommer sans plus attendre, transformant nos besoins réels en soif de spectacles. Ce qu'il se vend à *Disneyland*, c'est de l'illusion et de la poudre aux yeux. C'est une illustration particulièrement frappante de la manière dont la société contemporaine façonne et est façonnée par la consommation comme un acte de participation à des simulacres plutôt qu'à la réalité objective. A *Tropical Islands*, on achète l'expérience surnaturelle sans comprendre sa portée symbolique et sa signification profonde. Le bonheur se trouve dans la consommation de simulations, laissant de côté les besoins essentiels pour des désirs fabriqués.

22 | Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation* (Paris : Galilée), 25.



Figure 14 | Photo de la construction du hangar CargoLifter AG, Berlin, vers 1998. Source inconnue.



Figure 15 | Photo d'un prototype du hangar CargoLifter AG, Berlin, vers 1998. Source inconnue.



Figure 16 | Les Buttes-Chaumont avant le projet du parc. Source inconnue.

Figure 17 | Plan du parc des Buttes-Chaumont, dans Alphand, Les promenades de Paris, 1867.

Figure 18 | Carte postale, les Buttes-Chaumont, s.a. et s.d.





9823. P. Z. - PARIS. LES BUTTES DE MONTMARTRE

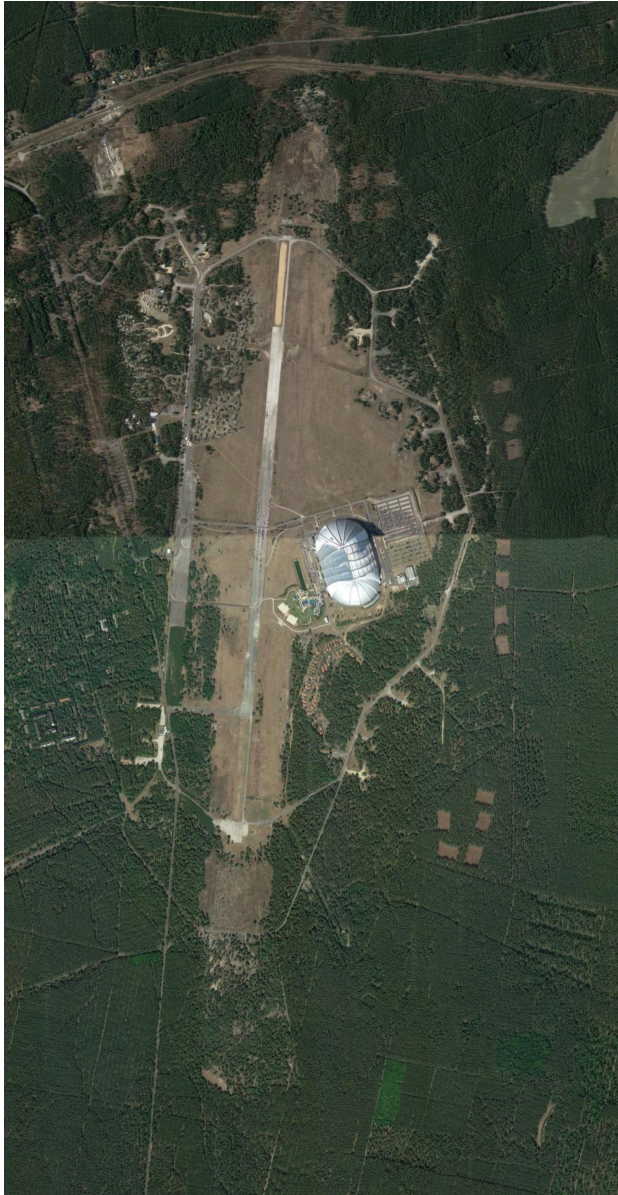


Figure 19 | Vue satellite de *Tropical Islands*.

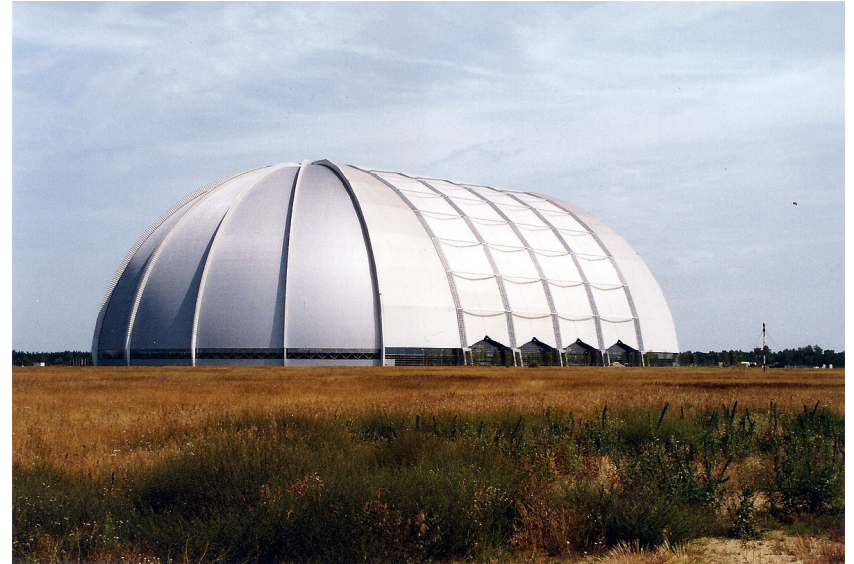


Figure 20 | Photo extérieure du hangar *Tropical Islands*, Berlin, Allemagne. Source inconnue.



Figure 21 | Photo intérieur de *Tropical Islands* provenant du site internet officiel, Berlin, Allemagne. Source inconnue.



Figure 22 | Photo intérieur de *Tropical Islands*, Berlin, Allemagne. Source inconnue.



Figure 23 | Photo
intérieur de *Tropical
Islands* provenant du
site internet officiel,
Berlin, Allemagne.
Source inconnue.



Figure 24 | Photo
intérieur de *Tropical
Islands* provenant du
site internet officiel,
Berlin, Allemagne.
Source inconnue.



Figure 25 | Martin Paar Studio, *The artificial beach inside the ocean dome*, 1996, Miyazaki, Japon.

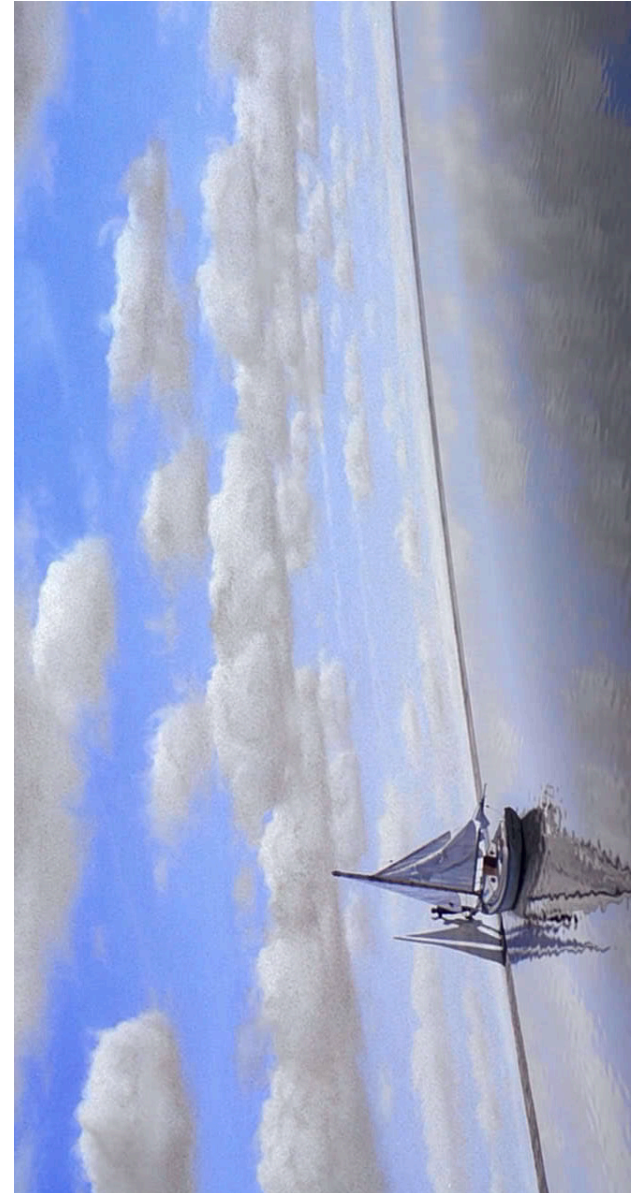


Figure 26 | *The Truman Show*, Peter Weir, 1998, Etats-Unis.

BIOSPHERE II : UN VAISSEAU SPATIAL SUR TERRE : LE CONTRÔLE ABSOLU SUR SON ENVIRONNEMENT POUR ÉCHAPPER À LA MORT

Histoire d'une utopie réalisée

La rencontre entre John Dolphin Allen et Kathelin Gray sera à l'origine d'un regroupement d'artistes visionnaires faisant partie de la contre-culture américaine durant la deuxième moitié du XX^e siècle [fig. 27]. Leur objectif était clair : utiliser l'art et la communauté pour repenser les liens avec la nature et favoriser la survie d'écosystèmes menacés. En d'autres termes, ils souhaitaient intégrer la conscience artistique au développement de la science et de la technologie tout en renforçant un lien profond à l'environnement. Il s'agit des premières manifestations d'une conscience écologique apparue suite aux développements des outils scientifiques, mettant en lumière l'appauvrissement des ressources naturelles et l'extinction d'écosystèmes majeurs. Dans les années '60, ils achetèrent un ranch, à Santa Fe, au nouveau Mexique. Le but de leur petite communauté était d'apprendre à vivre ensemble en se retirant d'une certaine manière des systèmes politiques et économiques en vigueur. Par la construction de dômes géodésiques, inspiré par le célèbre architecte et théoricien Richard Buckminster Fuller, ils se concentrèrent sur l'étude de systèmes de vies complexes à échelle réduite. Ils décidèrent lors de cette quête de liberté et de détachement des dogmes courants de construire un navire de leurs propres mains pour aller étudier les mers et océans du globe [fig. 28]. Le bateau fût construit en plusieurs mois et fit le tour du monde.

C'est dans cette lignée de pensées, inspirés par de nombreux travaux préexistants, qu'ils ont imaginé et réalisé un projet de grande envergure : *Biosphère II* (notre planète même étant la biosphère I). Ils ont construit donc, en 1991, une «capsule» hermétique sur terre qui serait un échantillon des différents écosystèmes présents dans le monde, à savoir : océans, déserts, forêts tropicales, faune, flore et atmosphère inclus. Le projet vise à étudier les interactions entre différents types de vivants afin de mieux comprendre les enjeux qui pourrait améliorer les échanges à l'échelle mondiale. L'espace clos et de taille réduite accélérerait selon eux ces interactions. *Biosphère II*, s'étendra sur une superficie de plus de trois hectares reconstituant un écosystème autonome en eau, en nourriture et en air, le tout coupé de l'extérieur par une gigantesque structure en verre et métal. Le projet est complètement hermétique à l'extérieur, les huit acteurs restants enfermés pendant deux années complètes, jouant au jeu de survie en autonomie totale. L'expérience se proclame à caractère écologique et dans le but de trouver de nouvelles solutions pour la survie des espèces bien que la nature y soit complètement fabriquée. Les protagonistes, au préalable, ont parcouru le monde afin de prélever végétaux et animaux pour les intégrer de manière artificielle à l'intérieur de la structure de verre. Tout le système de recyclage de l'air, du maintien de la qualité de l'atmosphère et de l'eau est le résultat d'une machinerie de pointe et de mesures constantes. Cette reconstitution de paysages pittoresques (rochers, bassin aquatique, forêt tropicale) comme Éden pour une vie en parfaite autonomie est l'entreprise de lourd moyen techniques.

Dans un premier temps, le projet a été baptisé : «Spaceship Earth City». Ce nom est inspiré du terme inventé par Buckminster Fuller pour désigner la planète comme «Spaceship Earth». Selon l'intention des auteurs, nous serions tous - êtres vivants - embarqués sur une «maison bleue» qui s'élancerait dans l'espace. La terre dans son échelle globale sera ainsi appréhendée, contrôlée, représentée, quantifiée et miniaturisée. Dans cet imaginaire de la terre comme un objet «vaisseau spatial», sa compréhension générale et unitaire sera rendue possible au moyen de systèmes technologiques puissants, comme les satellites par exemple,

25 | Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation* (Paris : Galilée), 83.

en représentant de ce fait les angoisses et les fantasmes à l'heure de la crise écologique mondiale.

La science-fiction comme précession du réel

Jean Baudrillard écrit dans *Simulacres et simulation* à propos du film *China Syndrome* :

«[...] le réel n'est-il que le syndrome de l'imaginaire ou l'inverse ? Merveilleuse indistinction, constellation idéale de la simulation. Merveilleux titre donc que ce *China Syndrome*, puisque la réversibilité des symptômes et leur convergence dans un même processus constituent très exactement ce que nous appelons un syndrome [...] Étrange précession du film sur le réel [...]»²⁵

En 1972, 20 ans avant le début de l'expérience *Biosphère II*, sort le film *Silent Running*, réalisé par Douglas Trumbull [fig. 32]. Après une guerre nucléaire, la terre se retrouve dépourvue de ressources naturelles. Un groupe de chercheurs scientifiques est envoyé dans l'espace, chargé d'étudier et de cultiver différentes espèces végétales maintenues en vie artificiellement dans d'immenses serres rattachées au vaisseau spatial. Ce qui est frappant est qu'un film de science-fiction ait pu influencer directement des événements réels comme s'il était le présage de projets ou d'incidents à venir. L'imaginaire (du film) met en images des craintes profondes de la société de cette époque face à la technologie du nucléaire, à l'appauvrissement des ressources naturelles ou à la lutte pour la conservation des écosystèmes. Il anticipe en même temps clairement le projet *Biosphère II*. En suivant Jean Baudrillard, on peut se demander à juste titre lequel serait le syndrome de l'autre, le film celui du projet in situ, ou ce dernier comme inspiration du film. Le projet est l'apogée d'une simulation scénarisée où la barrière entre fiction et réel devient de plus en plus difficile à déterminer. Pour renforcer le simulacre ou le spectacle, les huit acteurs revêtent pour le lancement de l'expérience des tenues similaires. Des combinaisons uniformes, à peu près ressemblantes à des tenues d'astronautes, poussent encore plus loin la théâtralité de l'action et renforçant l'imaginaire d'un voyage comme conquête de l'espace. Un effort considérable est mis en place pour

rendre une expérience spectaculaire qui se voulait, en principe, des plus sérieuses.

Le contrôle de l'atmosphère comme rempart à l'extinction. La colonisation de l'espace

«La vision managériale et profondément progressiste de Fuller «dymactiviste» marque, quant à lui, le début d'une réflexion qui, dans les décennies suivantes et depuis le pas de tir du vaste territoire américain, partira justement à la conquête écologique, spatiale et informatique de «solution pour une petite planète» [...] En 1962, Lévi-Strauss disait du modélisme qu'il agissait comme une «pensée sauvage» qui, en devenant une totalité «quantitativement diminuée», permet d'être 'souplesées dans la main [et] appréhendée d'un seul coup d'œil'.»²⁶

Sans pouvoir thématiser ce problème sur un plan général, la seconde moitié du XX^e siècle pourrait rimer avec la naissance de la conscience écologique, la situation post-guerre mondiales, les premiers satellites et les premiers pas sur la lune. La peur d'un écosystème de plus en plus fragile couplée à de nouveaux moyens de mesure scientifique et à la vue de la terre depuis l'espace pousseront à l'appréhension de l'état de la planète et de son système de manière plus globale. A la tête de cette tendance, Buckminster Fuller, architecte incontesté des contre-cultures et communautés américaines, énoncera la formule «faire plus avec moins» comme nouveau dogme. En rejetant la politique gouvernementale au profit du faire soi-même, des groupes de pensée (thinktanks) se réunirent pour tenter de rendre plus productives les ressources de la planète. Le dôme géodésique, architecture de l'économie par essence, sera la forme symbolique du nouveau mouvement. La planète devint ainsi une ressource quantifiable – les moyens de mesures le permettent désormais – et l'on joua au jeu de la terre dans les *World Game Seminars*, à la recherche de solutions nouvelles pour améliorer le rendement de notre «maison bleue».

Cette nouvelle tendance semble être à l'origine de la réalisation et du succès populaire de *Biosphère II*. Le projet deviendra une attraction planétaire, suivie dans les écoles,

26 | Richard Buckminster Fuller, Gene Youngblood, Medard Gabel, *E3 – Energy, earth and everyone, une stratégie énergétique globale pour le vaisseau spatial terre ? World Game, 1969-1977* (Paris : Éditions B2), 13-15.

27 | Gray, Kathelin. «Spaceship Earth : The Inside Story of the Biosphere 2 Experiment». *Another Magazine*, 11 mai, 2020.

28 | Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas* (Paris : Adam Biro), 91.

diffusée à la télévision – près d'un milliard de spectateurs auront regardé, via satellite, «le retour sur terre» des huit protagonistes²⁷ – l'expérience sera objet de fascination. Ils en feront même un fonds de commerce, puisque le site de cette expérience sera rendu accessible au public contre un ticket d'entrée payant, en devenant une nouvelle attraction. Pourquoi alors un succès aussi retentissant ? Serait-ce, parce qu'il met en acte un fantasme incommensurable ? Parce qu'il touche à la peur inconsciente de ne pas faire assez pour sauver notre planète ?

La peur de perdre la maîtrise de notre environnement est à l'origine d'une volonté exacerbée de le contrôler, de le contenir. Si nous faisons un saut dans le temps pour retourner au phénomène des panoramas, nous pourrions relier certains mécanismes déjà présents à celui de l'expérience *Biosphère II*. Bernard Comment avance dans son ouvrage une théorie selon laquelle le phénomène des panoramas représentait en premier lieu des villes au sein d'autres villes. Pourquoi, en effet, représenter la ville dans la ville ? Selon Comment, au XIX^e siècle, suite à l'industrialisation et à la croissance démographique, les métropoles se seraient développées extrêmement rapidement et de façon souvent désordonnée. Cette croissance aurait provoqué une perte de repères, une perte de compréhension et de maîtrise de l'environnement. Grâce au système des panoramas (le point de vue choisi était toujours élevé afin de pouvoir comprendre la ville dans son ensemble), la représentation des villes aurait permis de mieux appréhender ces mégaloformes désordonnées, mettant en lumière un besoin intrinsèque de maîtrise et de compréhension du milieu environnant.

«Il (le public) vient vivre l'illusion bien plus précieuse d'une maîtrise sur le monde, sur l'espace collectif ; dans le panorama, la ville se donne comme une configuration stable ordonnée autour du spectateur qui se réapproprie ainsi l'agglomération dans laquelle il éprouve quotidiennement l'impression de se perdre.»²⁸

Lorsque l'on tente de représenter, à la fin du XX^e siècle, la terre en version miniature, est-ce pour se rassurer, reprendre le contrôle de son bon fonctionnement et tenter d'appréhender sa complexité ? À cette période où les conflits

menacent la destruction de la terre, où la conscience écologique affronte le manque de ressources, le fantasme ultime pourrait être représenté par un modèle en miniature où tout fonctionnerait à merveille. *Biosphère II* est l'exemple parfait de cette volonté : un petit monde en miniature, une hétérotopie spectaculaire, des enjeux réduits et simplifiés, tout semble fonctionner dans le vaisseau spatial lancé sur terre pour échapper à la destruction et à la crise planétaire. Ce voyage pour fuir notre condition humaine, apparaît comme l'échappatoire ultime de notre existence, quelque chose que Baudelaire avait très bien compris au XIX^e siècle en inventant des mondes imaginaires.

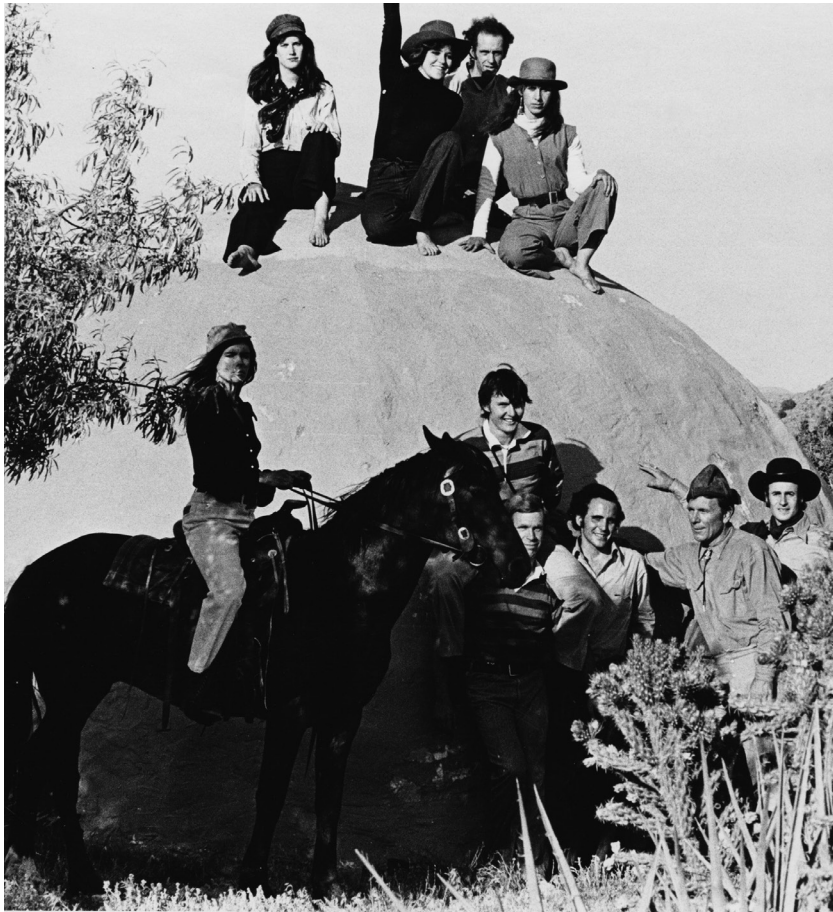


Figure 27 | *Theatre of All Possibilities* au ranch Synergia, Santa Fe, Nouveau Mexique, 1976, par Rio Hahn.

Figure 28 | Bateau de recherche *Heraclitus* en Antarctique, 1989, par Ilolde DroschCourtesy.





Figure 29 | Photo
extérieure de *Biosphère
II*, Arizona, Etats-Unis.
Source inconnue.

Figure 30 | Photo
extérieure de *Biosphère
II*, Arizona, Etats-Unis.
Source inconnue.

Figure 31 | Photo des
Biospherians, 1991,
Source inconnue.

Figure 32 | *Biosphe-
rians*, 1991, par Debo-
rah Snyder
Institute Ecotechnics.

Figure 33 | *Space Ship
Earth*, Matt Wolf, 2020,
Etats-Unis.







Figure 34 | Photos intérieur de *Biosphère II* montrant deux types d'écosystèmes différents, Arizona, Etats-Unis. Source inconnue.

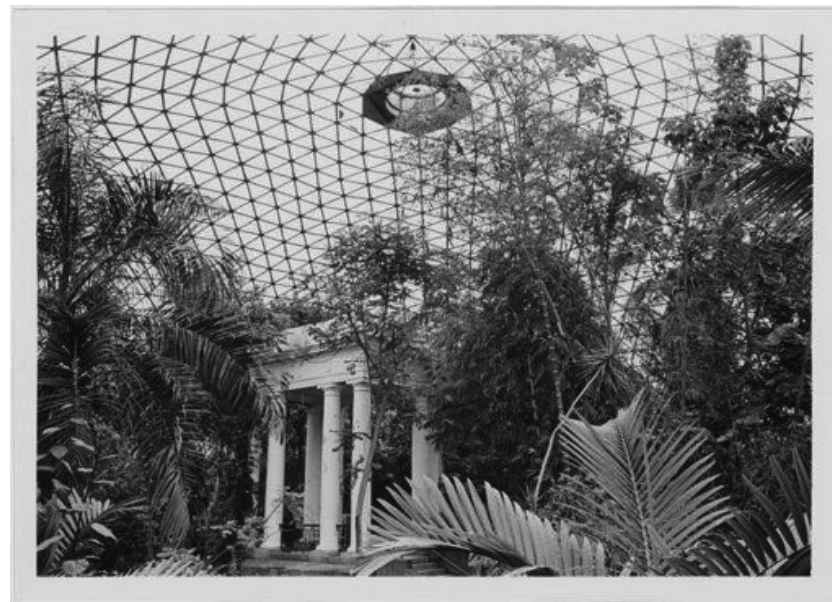


Figure 35 | Conçu par en 1960 par Thomas C. Howard de Synergetics Inc., le climatron des jardins botaniques de Saint-Louis, Missouri, préfigure le pavillon le Pavillon Américain de l'Exposition 67 à Montréal et donne un aperçu en « modèle réduit » de ce que pouvait être le Vaisseau Spatial Terre. Avant d'être décliné par Peter Parce (un ancien étudiant de Fuller associé au World Game) dans le bâtiment Biosphère II 1991, il servit de modèle « vaisseau forestier » du film de science-fiction écologiste *Silent Running*, 1972.

CONCLUSION

29 | Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation* (Paris : Galilée), 99.

Les dispositifs de représentation ou de « fabrication » de nature semblent toujours liés aux préoccupations profondes des sociétés dans lesquelles ils prennent forme, mettant en lumière à la fois des peurs intrinsèques et des nouveaux fantasmes populaires.

« Dès aujourd'hui, la seule vraie pratique culturelle, celle des masses, la nôtre (plus de différence), est une pratique manipulatoire, aléatoire, labyrinthique de signes, et qui n'a plus de sens. »²⁹

Les paradis artificiels sont des attractions populaires ayant pour but d'atténuer, voir, d'anesthésier notre rapport à la réalité. En offrant l'illusion d'un accès à la nature, d'un voyage imaginaire, ils assurent une forme de bien-être élémentaire. En remplaçant la réalité concrète du voyage par son image, ces dispositifs permettent le sensationnel sans mise en danger ou risque d'inconfort, anesthésiant des consommateurs qui n'ont plus besoin de se déplacer, vivant un ailleurs préparé avec soin de manière immédiate. Bien que pourvoyeurs de plaisirs primaires, ces dispositifs représentent des lieux de distraction au profit de l'idée de contrôle. Ici, éloignés de leur quotidien, de la réalité, les personnes deviennent plus dociles et plus faciles à manipuler.

Les paradis artificiels sont, en tous cas, des machines scéniques complexes qui utilisent l'image de la nature afin

de suggérer un autre monde – totalement contrôlable – qui risque de devenir une sorte de drogue pour la masse des visiteurs. Ces mondes parallèles, ces doubles, sont une synthèse de celui qu'ils représentent. Ils arrivent à simplifier de manière souvent vulgaire (le kitsch est, dans ce cas, le style prédominant) la complexité et les ambivalences du réel en proposant des images stéréotypées et provoquant de ce fait l'homogénéisation des imaginaires collectifs. Cette volonté de miniaturiser le réel – et de le rendre ainsi appréhendable – rassure les spectateurs qui se voient offrir l'illusion de mieux saisir ce qui les entoure, et qui répond en partie à leur désir de comprendre un environnement devenu trop complexe. La manipulation de la nature, du climat et de l'atmosphère, qui a lieu ici à une échelle réduite, n'est point innocente ; elle permet, au contraire, à travers une mise en spectacle, d'asseoir la suprématie de l'homme sur son environnement.

La reproduction de paysages exotiques participe à l'idée collective que le voyage et les lieux pittoresques permettent à l'esprit postmoderne fatigué de s'évader. Elle favorise l'abandon momentané, le temps d'une rêverie, de la monotonie du quotidien et d'une condition humaine précaire.

Si l'on suit Jean Baudrillard, la perte de la réalité pure et dure implique un état de choses nouveau où, exposés à une réalité indéchiffrable, les paradis artificiels (comme *Disneyland* ou *Tropical Islands*) nous portent à accepter de plein gré ce transfert. Nous tous, nous choisissons la nouvelle réalité artificielle facile à saisir et à vivre.

INTERVIEW

What are your most important marketing strategies? Do you use social media, advertising, promotional offers?

Our main goal is Awareness! We want to make Tropical Islands the leading adventure resort in Europe and one of the top 5 accommodation offerers in Germany.

Our main target group is families with children aged 1 to 18, but also couples.

We use a mix of traditional radio and TV marketing and online marketing. Online marketing covers the majority of the budget – around 2/3. However, we are also investing more and more in social media marketing. So far, the focus here has mainly been on Facebook and Instagram. But TikTok is also set to play a bigger role for us in the future.

What do you think you offer to visitors of Tropical Island? Do you believe to make people happy?

I think we offer people a unique space in Europe. A tropical resort to have fun and relax in the same time. Not everyone has the opportunity to fly to a tropical island or go on a Caribbean cruise. Tropical Islands at least offers a similar set-up. And most of the time I look around in our facility, I see a lot of happy faces. So yes, I think we're making people happy, especially children. To dream about different exotic places very rooted in the mind of people, the *wunderlust* feeling, you can't get this tropical atmosphere in Europe.

How do you see the future of Tropical Island? Do you ever think of renovating the interior or changing the theme? Do you think exoticism will always be in trend?

Basically, such a huge facility must always be kept up to date. Guests also expect something new to be created here all the time. It's not different to any other amusement park. In this sense, Tropical Islands will continue to expand. One example of this is the new modular hotel, which is being constructed right next to the hall and will offer additional accommodation and entertainment options from spring. I think wanderlust and dreaming of foreign worlds is deeply rooted in people. And at least Central Europe does not offer much of this exotic ambience. So I believe there will also be a desire for places of longing like these in the future.

What do you think about environmental issues? Do you think it is more environmentally friendly to stay in Tropical Island than to fly to the other side of the world?

If you look at how many people come and go here every day – an average of 3,500 – and compare that with an aeroplane that can only transport 10 percent of these people to the tropics, then Tropical Islands probably has a better footprint. We haven't researched this yet. What you never really know is how the individual guest has travelled. If they are coming from a distant country, then it probably involves an aeroplane. That makes it difficult to compare it seriously.

Do you think it's contradictory to use enormous amounts of energy to maintain a tropical climate being in Germany, a country with continental climate? Is this not to much of an effort?

Indeed, that sounds paradoxical at first but it brings a lot of joy to most of the people here. It's necessary for people to see something different, to come out of your every day business. Of course, its original creation served a completely different purpose. It was planned for building Airships, not keeping a tropical world inside. But we try to keep the effort as low as possible. For example, 80% of

our water is recycled and in circulation. Our outside wall is currently being renovated and thermally optimised so that we produce less waste heat. There are also projects that should make us energy self-sufficient in the long term. But of course this also costs a lot of money and time and unfortunately also authorisations. But if it ultimately offers 1.2 million people a year the opportunity to visit an exotic place close to home and bring them joy, then perhaps it is somehow worth it.

Is it logical to invest so much (in material, in financial and energetic terms) in order to create a completely artificial nature while our natural existing ecosystems are under extreme pressure?

You could also ask the question the other way round. If the world's natural ecosystems are being lost bit by bit, isn't it good to preserve them a little elsewhere, even if only artificially? Of course we have to do everything we can to preserve our planet and its ecosystems. But we also satisfy human needs here and these should not be underestimated. And Tropical Islands does everything it can to fulfil its responsibility to the environment. As I said, we try to make this small ecosystem here as self-sufficient as we can.

Do you think Tropical Island can be a substitute for a «real» trip? In what sense?

That depends on what defines a «real» trip. If it means setting up camp for the night in the deepest rainforest between surrounded by exotic and dangerous animals, then probably not. But that's what very few travellers do. Apart from that, Tropical Islands is a real holiday destination. Of course, we're not the real tropics, but we do offer a taste of them. There are also guests here who visit again and again and spend their annual holiday at Tropical Islands. We can offer here a part of this real «nature», but of course artificially, we have real plants, they are not made out of plastic. So we give them (the guests) the feeling of a tropical holiday but in a comfort area.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer ma reconnaissance envers Michael Jakob, mon tuteur, dont l'expertise, les conseils éclairés et le soutien constant ont été d'une grande valeur tout au long de l'élaboration de cette thèse.

Je voudrais également exprimer ma reconnaissance envers Lucia Pietroiusti, pour la supervision générale des écrits de thèses, sa disponibilité et sa gentillesse.

Un merci particulier à Alexandre Schild, mon frère, pour sa relecture attentive et ses commentaires constructifs qui ont contribué à améliorer la qualité de ce travail.

L'équipe presse et communication de *Tropical Islands* mérite également mes remerciements pour avoir généreusement accepté une interview, apportant ainsi une nouvelle dimension à mes recherches.

Enfin, un sincère remerciement à Thomas Chatelain et mes parents, pour leurs mots et leur soutien sans faille, qui m'ont été très précieux tout au long de ce projet.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Koolhaas, Rem. *New York Délire*. Traduit par Collet, Catherine. Marseille : Parenthèses, 1978.

Jakob, Michael. *La fausse montagne, histoire d'une forme symbolique*. Genève : MétisPresses, 2021.

Casetti, Francesco. *Screening Fears, On protective Media*. New York : Zone Books, 2023.

Comment, Bernard. *Le XIX^e siècle des panoramas*. Paris : Adam Biro, 1993.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Le Livre de Poche classiques, 1972.

Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981.

Baudrillard, Jean. *Amérique*. Paris : Le Livre de Poche biblio essais, 1988.

Buckminster Fuller, Richard. Youngblood, Gene. Gabel, Medard. Traduit par Steiger, Alcime. *E3 – Energy, earth and everyone, une stratégie énergétique globale pour le vaisseau spatial terre ? World Game, 1969-1977*. Paris : Éditions B2, 2012.

Sites internet

<https://www.clmap.de>

<https://www.tropical-islands.de>

Articles internet

Picon, Antoine. «Nature et ingénierie : le parc des Buttes-Chaumont». *Romantisme* n°150, avril, 2010. (Mis en ligne le 22 février, 2011.)<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-4-page-35.htm>

Potter, Nicholas. «Life's a beach: From Berlin to Bali ». *Exberliner*, 07 juin, 2019. <https://www.exberliner.com/berlin/lifes-a-beach-from-berlin-to-bali/>

Souli, Sarah. «How the world's largest tropical theme park ended up on a former Nazi airfield». *Quartz*, 19 septembre, 2016. <https://qz.com/782814/cultural-appropriation-the-worlds-largest-indoor-tropical-park-tropical-islands-is-inside-a-former-nazi-airplane-hangar-in-germany>

Ronan, Alex. «I Spent 24 Hours in a Tropical Bubble as a Desperate Attempt to Escape Winter». *Bon appétit*, 22 mars, 2019. <https://www.bonappetit.com/story/tropical-islands>

Krausnick, Aurélie Raya. «Sous les tropiques... A Berlin». *Paris Match*, 26 janvier, 2013. <https://www.parismatch.com/Actu/International/Sous-les-tropiques-A-Berlin-161470>

Gray, Kathelin. «Spaceship Earth : The Inside Story of the Biosphere 2 Experiment». *AnOther Magazine*, 11 mai, 2020. <https://www.anothermag.com/design-living/12503/spaceship-earth-documentary-matt-wolf-biosphere-2-kathelin-gray>Éditions B2, 2012.

Film

The Truman Show, Peter Weir, 1998, Etats-Unis.

Matrix, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999, Etats-Unis.

West World, Jonathan Nolan, Lisa Joy, 2016, Etats-Unis.

Silent Running, Douglas Trumbull, 1972, Etats-Unis.

Space Ship Earth, Matt Wolf, 2020, Etats-Unis.

WELCOME TO TROPICAL ISLANDS

Photos prises avec un appareil photo argentique lors d'un séjour à *Tropical Islands* du 11 au 12 février 2024.



















